التحولات الجمالية ورهانات ما بعد الحداثة في الكتابة المسرحية

بين النص المسرحي والسيناريو الأدائي

Aesthetic Transformations and the Stakes of Postmodernism in Playwriting: Between the Dramatic Text and the Performance Script

د. أنس العاقل Dr.Anas elaakil

أستاذ محاضر مؤهل بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي. الرباط. المغرب

anas.elaakil@gmail.com

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى فحص الكيفية التي أعادت بها التحولات الجمالية لما بعد الحداثة تشكيل الكتابة المسرحية المعاصرة، من خلال مساءلة العلاقة المتحوّلة بين النص المسرحي بوصفه بنية نصية–درامية قابلة للقراءة والتأويل، والسيناريو الأدائي بوصفه صيغة مرتبطة بخصوصية العرض ولحظيته.

وتعتمد الدراسة مقاربة تحليلية–مقارنة تجمع بين التأطير النظري وقراءة نماذج تطبيقية مختارة من المسرح الغربي والمغربي المعاصر، مع التركيز على أعمال تكشف درجات مختلفة من إعادة توزيع وظيفة النص داخل المنظومة الأدائية.

تُظهر الدراسة أن ما بعد الحداثة لم تُلغ النص المسرحي، بل أعادت تموضعه داخل دراماتورجيا هجينة تتفاعل فيها اللغة والجسد والصورة والإيقاع. كما تكشف أن بعض التجارب المعاصرة تقترب من منطق السيناريو الأدائي العابر، في حين تحافظ نصوص أخرى، رغم تشظيها وتجريبها، على كثافة أدبية وتأويلية تمنحها استمرارية ثقافية تتجاوز لحظة العرض.

كما تخلص إلى أن الرهان المركزي لا يتمثل في المفاضلة الحادة بين النص والعرض، بل في بناء دراماتورجيا متوازنة قادرة على صون القيمة الجمالية والثقافية للكتابة المسرحية، مع الانفتاح في الوقت نفسه على حيوية الأداء الحي وابتكاراته الشكلية. وتفتح الدراسة أفقا للتفكير في مقاربات دراماتورجية تجمع بين الكثافة النصية ومرونة الإنجاز الأدائي.

الكلمات المفتاحية: الكتابة المسرحية المعاصرة؛ الدراماتورجيا؛ النص المسرحي؛ السيناريو الأدائي.

Abstract

This study examines how postmodern aesthetic transformations have reshaped contemporary playwriting by redefining the relationship between the dramatic text as a readable and interpretable literary structure and the performance script as a flexible form tied to the singularity of staging.

The article adopts an analytical-comparative approach that combines theoretical framing with close reading of selected Western and Moroccan examples, focusing on works that reveal different ways of redistributing the functions of the text within performance.

The study shows that postmodernism did not eliminate the dramatic text; rather, it displaced and reconfigured it within a hybrid dramaturgy where language, body, image, and rhythm interact. It also demonstrates that some contemporary works move toward ephemeral performance scripting, whereas others preserve strong textual density and interpretive durability despite fragmentation and formal experimentation.

The main challenge, therefore, is not to oppose text and performance, but to articulate a balanced dramaturgy capable of preserving the aesthetic and cultural value of playwriting while embracing the vitality of live performance and contemporary scenic innovation. This study opens up avenues for considering dramaturgical approaches that combine textual density with the flexibility of performance.

Keywords: Contemporary playwriting; dramaturgy; dramatic text; performance script.

1. مقدمة:

كانت الكتابة المسرحية تقليديا مرتبطة بالتقاليد الكلاسيكية والحداثية، حيث يُنظر إلى المسرحية بوصفها نصا مسرحيا متماسكا، غنيا بالسرد الدرامي، وبناء الشخصيات، وتماسك الحبكة. وقد شكّلت أطر مثل وحدة الزمن والمكان والفعل، بحسب المفهوم الأرسطي، مرجعيات قامت ضمنها أعمال مسرحية خالدة، يمكن قراءتها كنصوص مسرحية وتقديمها مرارا على الخشبة دون أن تفقد قيمتها. بيد أنّ النصف الثاني من القرن العشرين شهد تحولا جذريا مع بزوغ فكر ما بعد الحداثة؛ إذ قلب هذا التيار كثيرا من الثوابت الجمالية عبر تبنّي التفكيك والهجنة وتعدد الأصوات، وتشكيك متعمّد بسلطة الكاتب والمؤلف. وقد تحدّى كتّاب ما بعد الحداثة أولوية النص المسرحي الثابت والمغلق، مفضّلين النص المفتوح أو السيناريو المرن الذي يؤكد على إلحاحية الأداء الحي وتفاعل الجمهور المباشر. يعكس هذا التحول تبدلا جماليا أوسع يعيد تعريف الكتابة المسرحية من كونها بنية نصية ثابتة إلى حدث حي مستمر التشكل. فالمسرحية لم تعد بنية نصية جامدة، بل صارت عملية أدائية في تطور دائم. فالعلاقة بين النص والأداء، كما يبين باتريس

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

بافيس، ليست علاقة تطابق ثابت أو تبعية خطية، بل علاقة متحركة ينبغي إعادة التفكير فيها باستمرار بحسب أنماط التلقي وأشكال التشكيل الركحي. ومن ثم، لا تكمن أهمية النص فقط في كونه أصلا سابقا للعرض، بل أيضا في الكيفية التي يعاد بها تشغيله داخل العرض بوصفه مصدرا للمعنى أو مادة سمعية ومشهدية ضمن بنية أكثر اتساعا. (Pavis, 2008, pp. 117–118).

في هذا السياق، لا يفهم ليمان المسرح ما بعد الدرامي بوصفه قطيعة مع النص، بل بوصفه تحويلا لموقعه ووظيفته داخل العرض. فالمسرح، عنده، ليس مجرد وسيط لنقل خطاب مكتوب، بل هو أيضا "زمن حياة مشتركة" بين الممثلين والمتفرجين، يتكوّن فيه "نص مشترك" حتى عندما لا يوجد خطاب منطوق. ومن ثم، فإن العلاقة بين المسرح والنص تستمر، غير أن النص لا يعود سيد الخلق المشهدي، بل يغدو عنصرا وطبقة ومادة داخل البنية الركحية. ومن هنا يتحدث ليمان عن "النص المسرحي الذي لم يعد دراميا"، حيث تتراجع مبادئ السرد والتشخيص ونظام الحكاية، مقابل صعود استقلال اللغة وظهور ما يمكن تسميته بالطبقات اللغوية المتجاورة بدل الحوار التقليدي(Lehmann, 2006, pp. 16–18) .

ومن هذه الزاوية، يمكن فهم ما بعد الدرامي نصيا لا بوصفه إنكارا بسيطا للدراما، بل بوصفه مساءلة لمرتكزين أساسيين فيها: التمثيل وبناء الزمن. فالدراسة التي يقدمها ديفيد بارنت تبرز أن النص ما بعد الدرامي يربك منطق المحاكاة، كما يعطل الترتيب الخطي الذي يجعل الزمن قابلا للضبط والتدرج، ليحل محله تدفق أكثر تشظيا ولا مركزية، تصبح فيه اللغة والصور والمواد الركحية معروضة على المتلقي دون خضوع كامل لمنطق الفعل المتسلسل(Barnett, 2008, pp. 14–15) . ويجد هذا الأفق تجسيده في نصوص مثل 4.48 Psychosis لسارة كين(Kane, 2001)، و Attempts on Her Life لمارتن كرامب (Crimp, 1997)، كما يتيح لاحقا قراءة نصوص عربية معاصرة، مثل "دموع بالكحول"، بوصفها كتابات تعيد توزيع المعنى بين اللغة والتشظي والفضاء المشهدي. وإذا كانت الكتابات المرتبطة بما بعد الدرامي قد زعزعت المركزية التقليدية للنص، فإن بعض المقاربات الأحدث تدعو إلى صياغة المسألة بصورة أدق؛ إذ إن المسرح المعاصر لم يغادر النص بقدر ما أعاد إليه موقعا جديدا داخل خيال فضائي وسينوغرافي متحوّل. فالنص في المسرح المعاصر لم يعد يُفهم فقط بوصفه حاملا للمعنى أو بنية لغوية مغلقة، بل بوصفه عنصرا يشتغل ضمن علاقة مركبة تجمع بين الكتابة والتجسيد والفضاء والإدراك .(Freeman, 2023, p. 1)

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

وقد أشار منظرو المسرح إلى هذه الظاهرة بمفاهيم مختلفة؛ فالبعض تحدث عن أزمة الدراما، وآخرون عن موت المؤلف وظهور ما بعد الدرامي لوصف انزياح مركز الثقل من النص إلى العرض. حتى إن بعض النقاد يؤرخون لبداية هذا التحول بأعمال مفصلية مثل *Hamletmachine* لهاينر مولر (1977)، بوصفها نصا زعزع البنية الدرامية التقليدية وفتح أفقا لكتابة مسرحية جديدة.

لا تسعى هذه الدراسة إلى إصدار حكم معياري ضد التجريب ما بعد الحداثي، بل إلى مساءلة شروط التوازن بين القيمة الجمالية والدرامية والاستراتيجية الأدائية، واستكشاف إمكان قيام دراماتورجيا هجينة تحافظ على استمرارية النص دون التضحية بحيوية العرض. وتنطلق من السؤال الآتي: إلى أي حد أعادت تحولات ما بعد الحداثة تحديد وظيفة النص المسرحي بين بنيته النصية–الدرامية ووظيفته الأدائية؟ وتفترض الدراسة أن الكتابة المسرحية المعاصرة لم تُلغ النص، بل أعادت توزيع وظائفه داخل منظومة أدائية هجينة؛ غير أن اختزاله في سيناريو أدائي عابر يهدد استدامته الثقافية، ويستدعي إعادة التفكير في مفهوم دراماتورجيا متوازنة تحافظ على الهوية المزدوجة للنص. وتعتمد الدراسة مقاربة تحليلية–مقارنة تجمع بين التأطير النظري وقراءة نماذج تطبيقية مختارة من المسرح الغربي والمغربي المعاصر. لم يُبن اختيار هذه النماذج على مجرد شهرتها أو تمثيليتها العامة، بل على قدرتها على تجسيد درجات مختلفة من إعادة توزيع وظيفة النص داخل الدراماتورجيا المعاصرة. فالمسرح الغامر يمثل حدا تتراجع فيه مركزية النص لصالح التجربة المكانية والحضور الجسدي للمتلقي، بينما تكشف نصوص سارة كين وكاريل تشرشل وهاينر مولر ومارتن كرامب وفلوريان زيلر عن صيغ تجريبية متباينة لا تلغي النص، بل تعيد تشكيل علاقته بالزمن، والصوت، والمنظور، والبنية المشهدية. أما اختيار "دموع بالكحول" فيستند إلى كونه يتيح اختبار هذه الفرضية في سياق مغربي معاصر، حيث يتقاطع تشظي البنية مع كثافة لغوية ودلالية واضحة، بما يسمح بمساءلة إمكان قيام دراماتورجيا متوازنة لا تختزل النص في وظيفة أدائية عابرة ولا تعيده إلى مركزية تقليدية مغلقة.

2. الإطار المفاهيمي: التمييز بين النص المسرحي والسيناريو الأدائي

في ظل ما سبق، يبرز تمييز جوهري بين مفهوم النص المسرحي ومفهوم السيناريو في الممارسة المعاصرة، حيث يعمل النص المسرحي تقليديا بوصفه بنية مسرحية ذات طبيعة مزدوجة: فهو من جهة نص يُقرأ ويُدرس ويُحلَّل من حيث جمالياته ودلالاته، ومن جهة أخرى مخطط للأداء قابل للتنفيذ على

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

خشبة المسرح. وتمنح هذه الازدواجية النص المسرحي صفة فريدة تتمثل في الاستمرارية الثقافية والعمق التأويلي؛ إذ إن نصوص المسرح الكلاسيكية والحديثة تمتاز بالتعقيد وتعدد الطبقات، وتفتح المجال لقراءات وتأويلات متجددة عبر الزمن. لذلك ظلّت هذه النصوص حيّة في الثقافة، يقرأها النقاد ويُعيد المخرجون تقديمها بأشكال مختلفة، مما رسّخها كجزء من التراث الأدبي والأدائي معا.

في المقابل، يُعتبَر السيناريو، أو النص الأدائي المخصص للعرض، وثيقة عملية تستهدف تنظيم عناصر الحدث المسرحي لحظة بلحظة. إنّه يحدّد تسلسل الأفعال والإرشادات والتوجيهات التقنية اللازمة لتنفيذ العرض، مع تركيز على الوظيفية والآنية أكثر من التركيز على الثراء الأدبي. في كثير من الحالات، يأتي السيناريو مفصَّلا ليناسب إنتاجا مسرحيا محددا أو حدثا خاصا، ويُصمَّم ليُستهلك في عرضه الأول دون توقع لإعادة قراءته كنص مسرحي مستقل أو إعادة إنتاجه مستقبلا بنفس الصيغة. ومن ثمّ، يميل السيناريو إلى أن يكون نصا عابرا، قابلا للإهمال بعد انتهاء العرض، ويفتقر عادة إلى الكثافة النصية والعمق اللغوي والرمزي اللذين يميّزان الأدب المسرحي. ويصبح هذا التمييز أوضح حين ننتقل من تصور "المسرح بوصفه نصا" إلى تصور "المسرح بوصفه مادة". ففي الحالة الأولى، يُفترض أن النص يتضمن كلية قابلة للاستخراج والتحليل، وأن الإخراج يشتغل انطلاقا من هذه الوحدة. أما في الحالة الثانية، فإن الملفوظات والعناصر اللفظية وغير اللفظية تدخل في تركيب مشهدي مفتوح، حيث لا يكون الهدف استعادة وحدة النص بقدر ما يكون بناء منطق عرضي جديد من مواد متغايرة. وعلى هذا الأساس، يغدو الفرق بين "إخراج مسرحية" و"صنع أداء" فرقا مفهوما، لأن بعض الممارسات لا تنطلق من نص مكتمل، بل تفضي أثناء الاشتغال الركحي نفسه إلى إنتاج كتابة متحركة ومتبدلة. (Pavis, 2008, pp. 118–119)

لهذا التمايز تبعات فنية وثقافية مهمة. إن الإفراط في الاعتماد على النصوص السيناريوية قد يؤدّي إلى حصر الكتابة المسرحية في أطر سطحية ومؤقتة. فحين تقتصر العملية الإبداعية على تلبية متطلبات العرض المباشر فقط، قد تزدهر بعض الأعمال في سياق أدائها الحي، لكنها تفشل كنصوص مسرحية قابلة للقراءة والتأويل والتداول الثقافي. مثل هذا التوجه ينتزع من النص عمقه الموضوعي واللغوي والرمزي، مما يقلّل من قيمته للقراءة الأكاديمية والنقدية ويحرم الأجيال القادمة من مرجعيات نصية يمكن البناء عليها. وقد حذّر بعض الباحثين بالفعل من أن تهميش النص المكتوب في العملية المسرحية يهدّد

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

تراث الدراماتورجيا بوصفها نمطا فنيا هجينا يوازن بين البراعة النصية والحيوية العرضية. والحفاظ على ذلك التوازن بين الأدبية والأدائية ضروري لنضارة الفن المسرحي واستمراريته خارج لحظته العابرة.

من منظور نقدي، يُنظر إلى انزلاق الكتابة المسرحية نحو كونها مجرد" كراسة إخراج "وظيفية على أنه انتقاص من قيمة المسرح. فهذا التحوّل لا يهدد فقط التقليد الأدبي للمسرح، بل أيضا سلطة الكاتب المسرحي الإبداعية؛ حيث يصبح الابتكار النصي تابعا بالكامل لاعتبارات التطبيق على الخشبة ومتطلبات الإنتاج السريعة. وقد وُصفت هذه الحالة بمفارقة المسرح المعاصر : مسرح فعّال إنتاجيا لكنه سطحي فنيا؛ مسرح يفقد قدرته التحويلية وإمكاناته في تحفيز الجمهور فكريا ووجدانيا على المدى الطويل.

على الرغم من هذا النقد، لا يمكن إنكار أنّ التوجّه نحو السيناريو والعرضية جاء مدفوعا برغبات مشروعة في التجريب وتوسيع قاعدة المشاركة. لقد حمل المسرح ما بعد الحداثي شعارات ديمقراطية الإبداع وكسر المركزيّات، مما أتاح لأشكال جديدة من الأداء أن تزدهر. لذا، ليس الهدف رفض الابتكارات ما بعد الحداثية، بل الدعوة إلى دراماتورجيا متوازنة تحترم كلا من التراث النصي والحدث الحي، بحيث تحتفظ النصوص المسرحية بغناها الأدبي في الوقت الذي تحتضن فيه دينامية العرض ولحظيّته.

3. تحولات النص في الممارسة الأدائية

1.3. من النص المسرحي إلى الحدث الأدائي: نماذج غربية معاصرة

لتوضيح هذا التباين بين الأعمال المسرحية العابرة المعتمدة على السيناريو، وبين النصوص المسرحية ذات القيمة الجمالية والدرامية المستدامة، يمكن استحضار عدد من النماذج المعاصرة في مشهد المسرح اليوم. فمن جهة، يقدّم ما يُعرف بالمسرح الغامر (Immersive Theatre) مثالا واضحا على انزياح مركز الثقل من النص المستقر إلى التجربة الأدائية الحية، حيث لا يعود المتفرج متلقيا ثابتا أمام خشبة محددة، بل يصبح مشاركا في فضاء مفتوح، يتحرك داخله ويصوغ مساره الخاص في التلقي. وقد ارتبط هذا المفهوم، كما يلاحظ مارفن كارلسن، بأعمال فرقةPunchdrunk، التي أسهمت في ترسيخ هذا الشكل بوصفه تجربة حسية واستكشافية يتوزع فيها المعنى بين الفضاء، والحركة، ومسار المتفرج نفسه، بما يجعلها أقرب إلى سيناريو أدائي مفتوح منها إلى نص درامي مغلق (Carlson, 2012, pp. 17–25). ويكتسب هذا التحول بعدا أكثر جلاء في المسرح الغامر، حيث لا يظل الفضاء مجرد إطار

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

يستضيف الحدث، بل يتحول إلى مكوّن دراماتورجي فاعل. فكما يوضح غاريث وايت، فإن البيئات المعمارية الواسعة التي يستكشفها الجمهور، وحركة المتفرج داخلها بحثا عن الأداء، تصبح جزءا من دراماتورجيا العمل نفسه. وبذلك، لا يتحدد المعنى فقط بما يُقال أو يُمثَّل، بل أيضا بالمسار الذي يقطعه المتلقي داخل الفضاء، وبالكيفية التي يعاد بها تنظيم حضوره الجسدي والإدراكي داخل التجربة (White, 2012, pp. 221–222).

وعلى النقيض من هذا الحدّ الذي يكاد يذيب النص في الحدث، نجد عددا من الكتّاب المسرحيين الذين حافظوا على إيمانهم بالنص المسرحي كعمل أدبي معقّد، حتى أثناء تبنّيهم تجديدات شكلية وجمالية. فعلى سبيل المثال، جسّدت أعمال البريطانية سارة كين والإنجليزية كاريل تشرشل التزاما راسخا بنص مسرحي يمتلك كثافة شعرية وانفتاحا تأويليا كبيرا. فقد تميزت نصوص سارة كين، مثل Crave و4.48Psychosis، ببنية مفتّتة ولغة شعرية مكثفة تتحدى أي فصل صارم بين الأدبي والأدائي. ففي 4.48 Psychosisتحديدا، يتجسد الانهيار النفسي ليس على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضا، من خلال تفكيك الحوار، وغياب الشخصيات المحددة، وتشظي الصوت والوعي، بحيث تصبح اللغة ذاتها موضعا للانهيار (Roberts, 2015, pp. 94–111; Othman, 2025, pp. 824–825). ويرى ليمان أن هذه الكتابات تنتمي إلى أفق النص المسرحي الذي لم يعد دراميا بالمعنى التقليدي، حيث تتراجع مبادئ السرد والتشخيص، وتبرز استقلالية اللغة ومسرح الأصوات داخل البنية المشهدية. (Lehmann, 2006, pp. 17–18, 145–148) ومع ذلك، تبقى نصوص كين موادا أدبية قابلة للقراءة والتحليل خارج العرض، مما يمنحها ديمومة ثقافية تفوق لحظة الأداء الآني.

أما كاريل تشرشل، فقد عُرفت بمسرحياتها التجريبية في البنية والمضمون، حيث تمزج الأساليب، وتكسر الخطّ الزمني، وتعيد توزيع الأصوات المسرحية بطرق غير مألوفة. غير أن هذه الجرأة الشكلية لا تُفضي إلى إضعاف النص، بل إلى إعادة بناء كثافته الفكرية والدلالية. ففي Top Girls مثلا، تشتغل البنية غير الخطية وتعدد الأدوار على خلخلة التلقي التقليدي، من غير أن يفقد النص عمقه الفكري أو قابليته لإعادة القراءة والإنتاج (Churchill, 1982) . ويبيّن هذا النموذج أن تفكيك الحبكة لا يعني بالضرورة السقوط في كتابة وظيفية عابرة، بل قد يفضي إلى أشكال جديدة من شعرية الكتابة المسرحية (Tycer, 2008, p. 13). ويظهر هذا المنحى أيضا في تجربة فلوريان زيلر، ولا سيما في مسرحية الأب (Zeller, 2012)، حيث تُبنى التجربة الدرامية على اختلال الزمن واضطراب الإدراك، من خلال حبكة

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

لاخطية ومربكة تجعل التلقي نفســـه قريبا من خبرة التشـــتت المعرفي التي يعيشـــها البطل (Batch, 2020,p.68). وهو ما ينسجم مع تصوره الجمالي القائم على إدخال المشاهد في متاهة الإدراك نفسها، لا الاكتفاء بتمثيلها من الخارج. وفي نصـــوص لاحقة، مثل الغابة *The Forest*، يدفع زيلر هذه التقنية إلى أبعد، عبر تكرار المشـاهد وتبديل المؤدين والأقوال على نحو يضـاعف الالتباس دون أن يفقد النص جاذبيته الدرامية. ومن ثم، فإن تجربته تقدم مثالا على إمكان الجمع بين الابتكار البنيوي، وجاذبية النص، وفاعليته المسرحية (Cappelle, 2022; Zagha, 2022, p. 14).

أما عند هاينر مولر، فإن المسافة بين النص والأداء تضيق إلى حد بعيد. فمسرحية" آلة هاملت "تقترح كتابة كثيفة ومفتوحة تقف على تخوم القصـيدة، والسـيناريو، والتفكير المسـرحي، ضـمن أفق جمالي وسياسي يروم كسر سلبية المتفرج وزعزعة الحقائق الجاهزة(Müller, 1978) . كما تتحدد خصوصية هذا النص في تكثيفه اللغوي، وفي اعتماده على بنية شديدة الاختزال والتوتر، تجعل الصورة واللغة والفكر تتداخل داخل نسيج واحد مفتوح على احتمالات إخراجية متعددة(Van den Dries, 1982, p. 75) .

ويقترب مارتن كرامب من هذا المنحى، وإن بصـــيغة مختلفة، حين يفكك في" محاولات على حياتها" (Attempts on Her Life) الشـــخصـــية والحبكة إلى أقصـــى حد، ويقدم نصـــا يقوم على تعدد السيناريوهات والأصوات والاحتمالات، من دون شخصيات مستقرة أو مركز حكائي واضح. وتتأكد هذه الخصـوصـية في بعض النصـوص ما بعد الدرامية التي لا تكتفي بتفكيك الحبكة، بل تزعزع أيضـا ثبات المتكلم والشـــخصـــية والمشـــهد. ففي قراءته لنصAttempts on Her Life ، يبين بارنت أن اعتماد "السيناريو" بدل "المشهد"، وغياب الإسناد الثابت للكلام، لا يمثلان مجرد حيلة شكلية، بل يفتحان النص على لايقين دلالي مقصود، حيث ينفصل "الناطق" عن "المنطوق"، ويغدو المؤدي أقرب إلى حامل للنص منه إلى شخصية درامية مستقرة (Barnett, 2008, pp. 16–18). ويكشف هذا المنظور عن وعي صريح بمرجعيته ما بعد الحداثية. ومع ذلك، يظل النص قابلا للقراءة بوصفه أثرا نصيا، حتى وهو مفتوح على إمكانات أدائية متعدّدة، وهو ما يجعله مثالا دالا على الكتابة التي تتجاوز الدرامي نحو ما بعد الـدرامي من غير أن تنســـحـب تمـامـا من أفق النص(Topaloglu, 2014, p. 270) . ويمكن أن تُضـاف إلى هذه النماذج تجارب أخرى، مثل أعمال وجدي معوض التي تمزج بين السـرد الشعري والتقنيات الأدائية الحديثة، أو عروض المخرجين–الكتاب مثل روبرت لوباج وسيمون ماكبورني،

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

حيث ينشـأ النص أحيانا بالتوازي مع الرؤية البصـرية والاشـتغال الركحي. وتؤكد هذه المسـارات أن المشهد المسرحي المعاصر لا يخضع لاتجاه واحد مهيمن، بل يكشف عن صيغ متعددة لإعادة التفاوض بين النص والعرض.

وتكشـف هذه النماذج مجتمعة أن التحولات ما بعد الحداثية لم تُنتج مسـارا واحدا للكتابة المسـرحية، بل كشـفت عن طيف واسـع يمتد من العروض التي تكاد تذيب النص في الحدث، إلى نصـوص تجريبية تحافظ، رغم تشظيها، على كثافة أدبية وتأويلية واضحة. ومن هنا تتأكد مشروعية الإشكالية التي يطرحها هذا البحث: فالمسـألة لا تتعلق بصـراع بسـيط بين النص والعرض، بقدر ما تتعلق بتحديد الكيفية التي يعاد بها توزيع وظائف النص داخل دراماتورجيا معاصـرة تتراوح بين الأدبي والأدائي، وبين الاسـتمرار والعابرية.

2.3."دموع بالكحول": تشـــظّي البنية وإعادة توزيع وظيفة النص في الدراماتورجيا المعاصرة

ومن المغرب، تمثل تجربة عصـــام اليوسـفي في نصـــه" دموع بالكحول "حالة تطبيقية مركزية في هذا البحث، لأنها تتيح اختبار فرضـية الدراسـة في سـياق مغربي معاصـر تتقاطع فيه الكثافة النصـية مع الانفتاح المشهدي. وتتجلى هذه الخصوصية في البنية المتشظية للنص، وفي رؤيته للعالم بوصفه فضاء مأزوما، فاقدا لليقين، وموسـوما بانكسـار المرجعيات وتصـدّع المعنى. لذلك لا ينهض العمل على خط سردي تصاعدي تقليدي، ولا على مركز حكائي تقوده شخصية رئيسية، بل على مسارات متقاطعة لأربع شخصيات تعيش حالات انكسار متزامنة، وتتجاور عبر مونولوغات متداخلة، بحيث ينتقل التوتر الدرامي من الخارج إلى الداخل، ومن الفعل إلى اللغة، ومن تعاقب الحدث إلى الانفجار السـيكولوجي المكثف (اليوسفي،2013). ولا يحيل هذا الخيار البنيوي إلى تفكك الحبكة فحسب، بل إلى تفكك المعنى ذاته؛ إذ لا مركز واضحا للحدث، ولا بطلا يقود الفعل، بل شبكة ذوات تتجاور داخل فضاء اعترافي متوتر، تتوزع فيه الشظايا النفسية والاجتماعية على أصوات متعددة. كما أن الزمن نفسه لا يخضع في النص لتعاقب سببي صارم، بل يتخذ طابعا نفسيا داخليا، تتحكم فيه الذاكرة والصدمة والانفعال أكثر مما يحكمه منطق التتابع الخارجي. ومن ثم، فإن النص لا يكتفي بزعزعة التنظيم الدرامي التقليدي، بل يعيد بناء الفعل المسرحي على أساس التجربة الداخلية، حيث يغدو الاعتراف، لا الحدث، هو المحرك الأساسي للتوتر.

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

وفي هذا الأفق، يتحدد النص المسرحي الذي لم يعد دراميا بوصفه نصا تتراجع فيه مبادئ السرد والتشخيص، كما يتراجع فيه نظام الحكاية الذي كان يوحد الفعل ويوجهه داخل منطق درامي متماسك. ومن ثم، يفسح هذا التحول المجال لكتابة تتقدم فيها الانقطاعات، والتشظي، والتوترات الداخلية، بما يجعل المعنى يتولد من تركيب الملفوظات والعلامات المشهدية أكثر مما يتولد من تتابع الحدث نفسه (Lehmann, 2006, pp. 17–18). ومن هذا المنظور، يمكن قراءة هذا النص لا بوصفه مجرد كتابة مفككة البنية، بل بوصفه كتابة تنتج فضاءها الإدراكي من داخل اللغة نفسها. فبعض الكتابات المعاصرة لم تعد تفصل بين النص والفضاء، لأن الفضاءية لم تعد عنصرا خارجيا يضاف عند الإخراج، بل صارت نقطة التقاء بين النص والتشخيص. ومن ثم، فإن تشظي الأصوات وتراكب الاعترافات في "دموع بالكحول" يمكن فهمه أيضا بوصفه اشتغالا على فضاء إدراكي وسينوغرافي يشتغل في الصفحة كما يشتغل في الخشبة (Freeman, 2023, pp. 10–11) .

وتظهر الكتابة ما بعد الحداثية في هذا العمل أيضا من خلال أزمة الذات التي تشكل محوره العميق. فالشخصيات الأربع لا تُقدَّم بوصفها هويات مستقرة أو مكتفية بذاتها، بل كذوات منقسمة وممزقة بين صورتها الاجتماعية وحقيقتها الداخلية. ندى، وصوفيا، ونوار، وأحمد، لا يشكلون مجرد شخصيات داخل حبكة واحدة، بل يمثلون مواقع صراع داخل شبكة من السلط الاجتماعية والأخلاقية والرمزية، وهو ما ينسجم مع التصور ما بعد الحداثي للهوية بوصفها بناء هشا قابلا للتفكك.

ويتعزز هذا المنحى من خلال تفكيك السرديات الكبرى التي كانت تمنح المعنى والاستقرار. فالزواج يتحول إلى أداة قمع وابتزاز، والعمل الحزبي يفقد مثاليته، ومفهوم الشرف ينزاح إلى أداة للعنف الرمزي، فيما يغدو الوطن نفسه فضاء للقسوة والانسداد. وهكذا لا يقدم النص بديلا خلاصيا جاهزا، بل يكشف انهيار المرجعيات التي كانت تؤطر الحياة الفردية، في انسجام مع النزعة ما بعد الحداثية المشككة في السرديات الشمولية.

وتتكرس هذه الرؤية عبر هيمنة الصوت الداخلي على الفعل الخارجي. فالحدث في" دموع بالكحول "ليس سلسلة أفعال درامية بقدر ما هو انفجار نفسي مكثف، تتقدم فيه اللغة لتقوم مقام الفعل نفسه. ومن هنا تكتسب المونولوغات وظيفتها الجمالية العميقة، لأنها لا تُستعمل بوصفها مجرد أداة للتعبير، بل بوصفها

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

آلية درامية لتفجير المناطق الصامتة في النفس، وتحويل الكلام إلى فعل مقاومة ضد الصمت والقهر والانمحاء.

وجماليا، يطغى على النص مناخ السواد والخراب. فالعالم المعروض يبدو فاسدا، متعفنا، رماديا، مؤسسا على الخيبة والمشاريع المجهضة. غير أن هذا السواد لا ينتهي بإغلاق مأساوي حاسم، بل ينفتح على أفق احتمالي هش، حيث تظل النهاية معلقة بين الاستمرار والانهيار. إن الأمل هنا ليس خلاصا مطلقا، بل إمكانية هشة لفتح هامش جديد مع الحياة، وهو ما ينسجم مع روح ما بعد الحداثة التي ترفض الحسم النهائي للمعنى.

ويحمل عنوان" دموع بالكحول "كثافة رمزية لافتة، إذ يشتغل بوصفه مفتاحا تأويليا للنص كله، من خلال مفارقة تجمع بين الانكسار الداخلي والتدمير الذاتي، بما يجعل النص لا يقتصر على عرض أزمات اجتماعية، بل يغوص في تمثيل انشطار الوعي المعاصر أمام واقع صلب وزائف في آن واحد.

غير أن أهمية" دموع بالكحول "لا تكتمل في مستواها النصي وحده، بل تتعزز أكثر حين تُقرأ في ضوء أفقها الركحي، أي ضمن المشروع الجمالي الذي أنجزته أسماء هوري. ففي هذا السياق، يبيّن عمر فرتات أن الاشتغال الإخراجي يقوم على منطق مختبري يبدأ بتجميع المواد، ثم ببلورة قراءة نقدية للنص، قبل الانتقال إلى بناء مشهدي تُضبط فيه العناصر الركحية بدقة، بما يجعل العرض بنية مركبة لا تختزل في تنفيذ النص. وبهذا المعنى، يتحول النص إلى عنصر دينامي داخل جهاز دراماتورجي يعاد فيه توزيع الوظائف الجمالية بين الملفوظ وباقي العلامات الركحية (Fertat, 2017, p. 3) .

وتندرج هذه التجربة ضمن ما يُعرف بـ"الدراماتورجيا المغربية الجديدة"، التي تعيد تحديد موقع النص داخل العمل المسرحي، بحيث لا يعود مركزا متعاليا، ولا مادة وظيفية عابرة، بل جزءا من بنية مشهدية مركبة تتقاسم فيها مختلف العناصر إنتاج المعنى (Fertat, 2017, p. 4) .

وتتأكد هذه الخصوصية أكثر في الشهادة التي ينقلها فرتات عن باتريس بافيس، حين يشير إلى أن النص يظل" مسموعا وأساسيا "رغم تفكك البنية الركحية وتجاوزها للشخصية الكلاسيكية. وتتيح هذه الملاحظة تجاوز التعارض بين النص والعرض، إذ لا يتعلق الأمر بذوبان النص ولا بهيمنته، بل بقيام دراماتورجيا نصية–مشهدية تتقاسم فيها مختلف العناصر إنتاج المعنى (Fertat, 2017, p. 5). وعليه،

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

فإن الرهان لا يتمثل في رد النص إلى سلطة أصلية سابقة على العرض، ولا في اختزاله إلى مادة عابرة تستهلكها الخشبة، بل في فهمه داخل علاقة تفاوضية مع الإنجاز الركحي. وهذا ما يجعل الدراماتورجيا المعاصرة أقرب إلى فضاء بحث واكتشاف منها إلى مجرد تنفيذ أمين لمعنى مكتمل سلفا، بحيث لا يكون الإخراج استنساخا للنص، بل مسارا يكشف إمكاناته غير المستنفدة (Pavis, 2008, pp. 119–120).

ومن هنا، يمكن النظر إلى" دموع بالكحول "بوصفها نصا يتحرك في منطقة وسطى بين الدراما الاجتماعية المعاصرة والكتابة ما بعد الحداثية، حيث يحافظ على مرجعية واقعية واضحة، وفي الآن نفسه يفكك البنية الدرامية التقليدية. وبهذا المعنى، فإنه لا يعكس تحولات جمالية فحسب، بل يساهم في إعادة تعريف وظيفة الكتابة المسرحية ذاتها، من خلال تحويلها إلى فضاء يتقاطع فيه النصي والمشهدي، واللغوي والجسدي، والدلالي والحسي.

وبناء على ذلك، يمكن اعتبار هذه المسرحية مثالا دالا على إمكان قيام دراماتورجيا متوازنة لا تتخلى عن الكثافة الدلالية للنص، ولا تختزله في وظيفة أدائية عابرة، بل تعيد ابتكار حضوره داخل اقتصاد جمالي مركب، مما يتيح تجاوز التعارض التقليدي بين" النص المسرحي "و"السيناريو الأدائي"، ويفتح أفقا لكتابة مسرحية أكثر انفتاحا ومرونة.

تسلط هذه الأمثلة الضوء على التوتر المستمر في حقل المسرح المعاصر: شد وجذب بين دفع نحو الابتكار واللحظية من جهة، وجذب نحو الحفاظ على العمق النصي والاستمرارية الثقافية من جهة أخرى. إنها أمثلة حيّة لرهانات الدراماتورجيا اليوم: كيف ننتج مسرحا جديدا ومثيرا دون أن نفقد الصلة بالجذور الأدبية التي تمنح العمل قيمته المضافة عبر الزمن.

3.3. الفرص والتحديات: نحو دراماتورجيا متوازنة

إن المشهد المتحوّل للكتابة المسرحية في عصر ما بعد الحداثة، وما يصاحبه من تطورات في الفنون الأدائية والتقنيات الرقمية، يوفّر فرصا كبيرة كما يفرض تحديات معقدة في آن معا. فمن ناحية، أدى التوجّه نحو العروض المعتمدة على السيناريوهات والتأليف الجماعي والإضافات متعددة الوسائط إلى ديمقراطية الإبداع المسرحي بشكل غير مسبوق. أتاح هذا التوجه مشاركة أوسع لغير التقليديين في صناعة العرض، وشجّع على تجريب أشكال جديدة، وخلق تفاعلا مباشرا مع جماهير متنوّعة. إن مرونة السيناريوهات العابرة مكّنت من ابتكارات تكسر الأشكال التقليدية وتفتح المجال لاحتمالات تأويلية طازجة

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

في كل عرض. كما عززت التقنيات الرقمية هذه الإمكانيات عبر تمكين أشكال هجينة تمزج الأداء الحي بالعناصر الافتراضية، كالعروض التي تتضمن تفاعلات عبر الشاشات أو توظيف الذكاء الاصطناعي في بناء النص أثناء العرض.

غير أنّ هذه الابتكارات تأتي مصحوبة بجملة من المخاطر الفنية والثقافية. فتركيز البوصلة نحو اللحظي والوظيفي قد يقلّل من إنتاج نصوص ذات قيمة أدبية ودراماتورجية طويلة المدى. يواجه كتّاب المسرح اليوم في كثير من الأحيان ضغطا للاستجابة لمتطلبات إنتاج سريعة تفضّل البساطة والوضوح المباشر على حساب التعقيد والغنى الدلالي. كما يوجد خطر حقيقي من تفتت التراث المسرحي إلى أحداث عابرة منعزلة، كل منها مرتبط بنص أو سيناريو خاص به لا يشاركه مع غيره، مما يهدد استدامة النقاش الأكاديمي حول الأعمال المسرحية ويصعّب مهمة التنظير والتأريخ للمسرح. فإذا أصبح كل عرض حالة فريدة منقطعة الصلة بما سبقها أو سيلحقها، فسنفقد القاسم المشترك النصي الذي طالما سمح بتراكم الخبرات والمعارف في فن المسرح.

يتطلب إيجاد التوازن بين هذه الديناميات استراتيجيات واعية وحساسة من قبل جميع المعنيين بالعملية المسرحية. فمن الضروري أن يتشجع الكتّاب المسرحيون على الحفاظ على الصرامة الأدبية في نصوصهم، من بناء لغوي محكم، وشخصيات متعددة الأبعاد، وموضوعات ذات عمق، حتى أثناء تبنيهم أساليب تجريبية أدائية. وعلى الجانب الآخر، يحتاج المخرجون والمنتجون ولجان الدعم المسرحي إلى تقدير النصوص باعتبارها أعمالا أساسية تحمل في داخلها ثراء يتجاوز لحظة العرض، لا مجرد مخططات قابلة للاستبدال. فالنص الجيد ليس عائقا أمام الإبداع الإخراجي، بل هو منصة انطلاق تمنح العرض أبعادا إضافية. وإذا ما احترم الممارسون هذا التوازن، يمكن تحويل التوتر بين النص والعرض إلى حافز إيجابي لإبداع أشكال جديدة تجمع بين الإثارة اللحظية والمعنى الدائم.

كذلك، تلعب المؤسسات التعليمية والنقدية دورا مهما في ترسيخ هذا التوازن. إن تطوير أطر تعليمية في معاهد المسرح وجامعات الفنون تولي اهتماما متساويا لتحليل النص المسرحي وتقنيات الأداء، من شأنه تمكين أجيال من المسرحيين القادرين على التنقّل بمرونة بين الابتكار والتقاليد. كما أن تبني منهجيات نقدية تُثمن كلا من الإنجاز النصي والبصري معا سيساعد في خلق خطاب نقدي أكثر شمولا وعدالة

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

تجاه الأعمال الجديدة. حينئذ، لن يكون هناك تضاد حاد بين" نصوص للنشر "و"نصوص للخشبة"، بل سنجد نصوصا حية تحقق غايتها على الورق كما على المسرح.

4. خاتمة

يكشف استعراض الممارسات المتطورة في المسرح وفنون الأداء اليوم عن تداخل معقّد بين التحولات الجمالية التي حملها ما بعد الحداثة والقيم المستمرة للكتابة المسرحية كفن أدبي. تضع هذه الازدواجية أمام الفنانين والباحثين والممارسين سلسلة من التحديات المفاهيمية والعملية لإعادة النظر في طبيعة النص المسرحي وغايته في مشهد بات يتأثر أكثر فأكثر بأشكال أداء قائمة على السينغرافيا والتقنيات المتعددة والعابرية الزمنية والمكانية. إن المسرح ما بعد الحداثي، بتبنيه التفكك وتعدد المعاني وتلاشي الحدود بين الجمهور والمؤدين، يزعزع الهياكل السردية التقليدية ويفتح آفاقا غير مسبوقة للإبداع. لكنه في الوقت نفسه يولّد مخاوف حيال فقدان العمق النصي وطول الأمد الثقافي للأعمال المسرحية.

تتبلور التوترات النقدية اليوم في ذلك الميل إلى تفضيل النصوص الشبيهة بالسيناريو المصممة أساسا للعرض الفوري على حساب النصوص الأدبية المحكمة. هذا التوجّه قد يدفع المسرح نحو أن يصبح مجرد سلسلة من العروض العابرة، متخليا عن الغنى الأدبي والدراماتورجي الذي رسّخ مكانة المسرح كممارسة ثقافية مستدامة عبر العصور. لذا، يشكّل الحفاظ على الهوية المزدوجة للنص المسرحي، كعمل أدبي وكخطة أداء ديناميكية، شرطا جوهريا لصون القدرة التحويلية للمسرح المعاصر ودوره في إثارة الوعي أو التغيير، مع ضمان فعاليته الثقافية على المدى البعيد. لهذا يبدو من الأجدى اليوم تجاوز التصورات التي تختزل الكتابة المسرحية في معادلة حضور/غياب النص، لأن السؤال الأدق صار يتعلق بما يمكن إنجازه بالكتابة داخل المسرح. فالتطورات المعاصرة لا تلغي النص، بل تدفع إلى تبني تصور أكثر شمولا لوظيفته ومكانته، حيث يغدو جزءا من الخيال الفضائي للمسرح ومن اقتصاده الحسي والإدراكي، لا مجرد بنية أدبية سابقة على العرض أو ضحية له (Freeman, 2023, p. 59).

في المستقبل، ينبغي على مجتمع المسرح بأسره السعي نحو دراماتورجيا متوازنة تمزج بين ابتكارات ما بعد الحداثة وصرامة النصوص التقليدية. إننا بحاجة إلى النظر للنصوص المسرحية كوثائق حية، قابلة للتجدد مع كل قراءة وكل عرض، وليست مجرد أدوات تزول بانقضاء لحظتها. ومن خلال ذلك فقط يمكننا ضمان استمرار المسرح كفن تحويلي قادر على إجراء حوار ثقافي مستدام وعلى خوض غمار

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

استكشاف جمالي لا ينتهي. فالمسرح، في جوهره، فن يجمع الكلمة بالجسد، والفكر بالعاطفة؛ والتحدي الأكبر أمامنا اليوم هو أن نبقي على هذا الجمع مثمرا ومتوازنا، حتى يظل المسرح فضاء للإبداع الحر والمعنى العميق. ومن ثم، فإن العلاقة بين النص والأداء لا ينبغي أن تُحسم بمنطق الوفاء أو الخيانة، بل أن تُفهم بوصفها علاقة قابلة دوما لإعادة الضبط وإعادة التفاوض. فالنص/العرض ليسا حدين متقابلين بقدر ما هما مؤشرين متحركين داخل ممارسة مسرحية تتغير أدواتها وتصوراتها باستمرار (Pavis, 2008, p. 125).

المراجع:

- اليوسفي، عصام. (2013) . *دموع بالكحول*. منشورات إسكيس.
- Barnett, D. (2008). When is a play not a drama? Two examples of postdramatic theatre texts. *New Theatre Quarterly, 24*(1), 14–23. https://doi.org/10.1017/S0266464X0800002X
- Batch, M. (2020). Dementia in dramaturgically hybrid performance and the performance of objects. *Performance Research, 25*(4), 65–73. https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1842033
- Cappelle, L. (2022, January 31). 'I know what anxiety is. And guilt': Florian Zeller on his nightmarish new play. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/stage/2022/jan/31/florian-zeller-father-oscar-forest-nightmarish-new-play
- Carlson, M. (2012). Immersive theatre and the reception process. *Forum Modernes Theater, 27*(1–2), 17–25. https://doi.org/10.1353/fmt.2012.0002
- Churchill, C. (1982). *Top girls*. Methuen.
- Crimp, M. (1997). *Attempts on her life*. Faber and Faber.
- Fertat, O. (2017). Asmaa Houri ou la quête d'un autre théâtre. *La Vague culturelle*. https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-02435705v1
- Freeman, S. (2023). *Playwriting, dramaturgy and space*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781009370257
- Kane, S. (2001). 4.48 psychosis. In *Sarah Kane: Complete plays* (pp. 203–245). Methuen.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Müller, H. (1978). *Die Hamletmaschine*. Prometh. [French version: *Hamlet-machine* (J. Jourdheuil & H. Schwarzinger, Trans.). Éditions de Minuit.]
- Othman, I. M. (2025). Writing through pain: Mental illness and subjectivity in the theatre of Sarah Kane. *Lex Localis - Journal of Local Self-Government, 23*(10), 820–831. https://doi.org/10.52152/801045

ISSN: 3119-6837 - E-ISSN: 3119-6845
DÉPÔT LÉGAL: 2026PE0013

- Pavis, P. (2008). On faithfulness: The difficulties experienced by the text/performance couple. *Theatre Research International, 33*(2), 117–126. https://doi.org/10.1017/S0307883308003635
- Roberts, M. (2015). Vanishing acts: Sarah Kane's texts for performance and postdramatic theatre. *Modern Drama, 58*(1), 94–111. https://doi.org/10.3138/MD.0596R.94
- Topaloglu, O. (2014). Searching for postmodernism in Martin Crimp's *Attempts on Her Life*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences, 158*, 269–272. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.12.086
- Tycer, A. (2008). *Caryl Churchill's Top Girls*. Continuum. https://doi.org/10.5040/9781623565824
- Van den Dries, L. (1982, July 14). Heiner Müller: Le théâtre, c'est l'utopie. *Hamlet-machine*, mis en scène par Jan Decorte. *Alternatives théâtrales*, (12). https://www.researchgate.net/publication/308656897_Heiner_Muller_Le_theatre_c_est_l_utopie_Hamlet-Machine_mise_en_scene_par_Jan_Decorte
- White, G. (2012). On immersive theatre. *Theatre Research International, 37*(3), 221–235. https://doi.org/10.1017/S0307883312000880
- Zagha, M. (2022, March 4). Woods and hinterlands: Florian Zeller's labyrinthine new play. *The Times Literary Supplement*, (6205), https://link.gale.com/apps/doc/A697175189/AONE
- Zeller, F. (2012). *Le père*. L'Avant-scène théâtre.