

قضايا التجريب المسرحي المعاصر

د. مباركي بوعلام
كلية الآداب ، اللغات والفنون
جامعة سعيدة

الملخص :

يعتبر التجريب المسرحي ثورة على المسرح التقليدي ، لأنه يتمرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظام غير قادر على مسايرة حركة التاريخ وتطوره ، ولهذا قامت التجارب المسرحية الحديثة وما بعد الحديثة باستكشاف طرائق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية نصا وعرضا ، كما استحدثت هذه التجارب المسرحية تقنيات جديدة على مستوى جماليات العرض المسرحي تتجاوز المألوف وتسائر العصر .

Abstract :

It considered expérimental theatrical révolution in traditional Theater system prevailing as the system is unable to cope with the movement of history and developement , and That the experiences Theater modernist and post modernist exploring new methods in the field of game play elements of the letter and présentation, as introduced this play experiences new tecnologies at the leved of the aesthetics of the play the familiar and keep pace with the times .

إنّ مصطلح التجريب مصطلح حديث في سياق الخطاب النقدي المعاصر، حيث لا زال يكتنفه الغموض في الفهم والاستخدام، فهو يشمل كافة المحاولات البشرية للتطور منذ بدء الخليقة بعامة، برصده كل محاولات التجديد والابتكارات في الفنون والآداب والإبداع البشري. وقد وفد إلينا هذا المصطلح من تطور العلوم الطبيعية والاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، وانبثاقه أيضاً من مختلف النزعات الفلسفية والفكرية.

ومن هنا يبدو مفهوم التجريب مفهوماً إشكالياً نظراً لاتساعه وشموليته وارتباطه بمجموعة كبيرة من الحقول الفنية والأدبية والعلمية . وقبل أن نتعرض إلى التجريب المسرحي وتطوره سنحاول مقارنة مفهوم هذا المصطلح لغة واصطلاحاً.

تحديد المصطلح:

التجريب لغة: جاء في محيط العلوم لبطرس البستاني أن التجريب آت من مصدر جَرَّبَ: اختبر والمجَرَّبَ: المختبر،⁽¹⁾ فنقول جَرَّبَ نفسه في كذا. فالتجريب: الاختبار، والتجربي معناه المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان في مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة،⁽²⁾ ويعرفه ابن منظور في لسان العرب أنه- أي التجريب- "آت من جرب الرجل تجربة والتجربة من المصادر المجموعة. ورجل مجرب عرف الأمور وجربها وقد جربته الأمور وأحكمتها". أما الفيروز أبادي فيورد في القاموس المحيط أن "جربه تجربة اختبره . ودراهم مجربة موزونة..."

ومن هنا يصبح التجريب غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحتها: Expérience, Experimental.

ومن الملاحظ أن هذه التعاريف لاتفي بالغرض المطلوب إذ تقتصر على إعطاء بعض المعاني القريبة من الكلمات المشتقة من جذر (ج.ر.ب).

وإذا اطلعنا على الموسوعة الكبيرة . فإننا نجد كلمة تجريبي expérimentale تفيد كل ما هو قائم على التجربة العلمية. ويتمثل المنهج التجريبي في الملاحظة والتصنيف والفرضية والمراجعة بواسطة تجارب متناسقة و العلم التجريبي هو الذي يستخدم التجربة العلمية في دراسات و بحوث علمية. وبهذا التعريف يقترن التجريب بالعلوم الحقة التي تتبنى المنهج التجريبي في تعاطيها مع كل شيء. إلا أن هذا التعريف يجعل التجريب حكراً على العلم ، في حين أنه يرتبط بالحياة بشكل عام بالنظر إلى طبيعتها المتجددة والمتغيرة حتى صار اليوم ملتصقاً بالآداب والفنون والعلوم الإنسانية . وهذا ما يجعل مفهوم مصطلح التجريب من المفاهيم الإشكالية الغامضة.

أما اصطلاحاً فقد أستخدم مصطلح التجريبية Expérimental كمصطلح علمي عند "داروين" في نظريته "التحول" منذ منتصف القرن التاسع عشر، بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة استكشاف الحقائق العلمية الجديدة.

ومن هنا يتضح لنا أن مفهوم التجريب تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة (La Modernité). فظهر في الفنون أولاً وعلى الأخص في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل الذي شهده القرن العشرين، والتي اتخذت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد،⁽³⁾ متمثلة في الحركة الانطباعية بتحررها من طريقة التصوير القديمة واهتمامها العلمية في مجال اللون مما أدى إلى ظهور مدارس الفن التشكيلي الحديثة ، ومنها الانطباعية، والتكعيبية والتعبيرية والدادائية،، والسريالية ... وغيرها. أما في مجال الأدب فظهر هذا المصطلح لدى "إميل زولا" الذي عرف بالرواية التجريبية سنة 1902،⁽⁴⁾ متأثراً بنظريات داروين وكلود بارنارد بابتداعه لمصطلح الرواية العلمية، وهو بهذا تحرر من النظريات القديمة في الأدب وهي النظريات التي ارتبطت بمحاولات تجريب فكري، فشهد طفرات متعاقبة بعد الطبيعية، وانتشر في أرجاء المذاهب المختلفة بدءاً من الكلاسيكية الجديدة حتى ما بعد الحداثة مروراً بالواقعية الجديدة، والرومانسية، والسريالية والعبثية.

وبناء على ذلك فإن التجريب ليس حكراً على المسرح بل هو منهج عام وشامل تمارسه العلوم والفنون كل حسب حاجته ورؤيته . فهو الطليعة والتجديد والابتكار وهو محاولة تلمس أدوات التعبير الجديدة لتحقيق التواصل مع الجمهور ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف فهو لا يستخدم اللغة المقيدة بل يختار طرح الأمثلة المقلقة لأنها معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة . وقد حاولت كل الفنون والأجناس الأدبية النسيج على منوال العلوم الحقة باتباع مسلكية التجريب لتتجاوز ذاتها.

التجريب المسرحي وثورته على ثوابت المسرح:

يعرف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية المسرح التجريبي بأنه "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي ولا يقصد تحقيق نجاح تجاري

؛ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية .وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال ... " (5) إن التجريب في المسرح كما في بقية الفنون الأخرى، لا يرتبط بنوع أو تيار فني محدد، أو بفترة زمنية معينة أو بحركة مسرحية ما. فقد كان التجريب ولا يزال الدافع الأول لتطور المسرح منذ ولادته. ولم يتوقف إلا في المراحل التي عرفت فيها الكتابة قواعد صارمة حدثت من إمكانية التجريب والتجديد.

ويعرف " باتريس بافيس" التجريب المسرحي بقوله: "غالبا مايتجاوز التجريب التعديل ويوحي مفهوم التجريب فقط بالتحديد على مستوى التقنية الهندسية والسنوغرافية أو السمعية في حين أن التجريب يجب أن ينصب أولا على الممثل والعلاقة مع الجمهور ،ومفهوم الإخراج المسرحي ،أو إعادة قراءة النصوص والتلقي المتجدد للحدث المسرحي وانعكاس التطورات التقنية على مجريات العرض".(6)

يحاول بافيس من خلال تعريفه هذا أن يقرن التجريب ويربطه بالتجديد على كافة المستويات المكونة للعمل المسرحي ،خاصة مايتعلق بعمل الممثل ، وتلقي الجمهور للفرجة المسرحية ،وكذا الإخراج والإبداع في توظيف الوسائل التقنية لخدمة العرض المسرحي مع مراعاة القراءة الفاحصة للنصوص المسرحية.

ولقد أطلق مصطلح التجريب في مجال المسرح في أواخر القرن التاسع عشر على أول مسرحية تجريبية لـ "ألفريد جاري" وهي (أوبو ملكاً) سنة 1898، التي أصبحت مثلاً أعلى يحتذى به عند رواد اتجاه الحركة المستقبلية، والدادية، والسريالية، واتجاه العبث وغيرها من الاتجاهات الحديثة.(7)

وإذا كنا قد عرفنا مفهوم مصطلح التجريب في إطاره العام الذي يشمل كل العلوم والفنون فإننا سنعمل هنا على الوقوف عند أبعاده لدى بعض الكتاب والنقاد المسرحيين البارزين وذلك بغية حصره في إطار تخصصنا وتحديد مجاله المعرفي .ولقد عرفه ميشال كورقان على أنه «ليس تياراً فنياً ولكنه مفهوم» (8)

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن التجريب لا يتعامل مع مدارس فنية بعينها، ولا يعد نوعاً من الطليعة، لكنه مجموعة من المغامرات الفردية عند كل فنان أو كاتب مسرحي.

ويرى بريخت في مقاله عن المسرح التجريبي أن كل ما هو غير أرسطي يعتبر تجريبياً وهذا ما دعا إليه " سترند برج" و"جوركي" و"تشيكوف"، و"جورج برنادشو" في أعمالهم التجريبية.

ومن هذا المنظور، يعتبر التجريب شكلاً من أشكال التجديد في ثورته على القوالب المسرحية السائدة، وهذا ما تبنته الإرهافات التجريبية المسرحية التطبيقية في الاختلاف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة.

وقد حدد "جان دوفينيو" جوهر التجريب المسرحي في جملة يتبين فيها: "أن التجريب الفني يهدف بصورة خاصة إلى الاستجابة لرغبات ليست محددة بعد، ولاتجاهات لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية، فالفن ليس بجواب عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد".(9)

وإذا أردنا تحليل هذا المفهوم فإننا نجد أن رجل المسرح في عمله مجدد ومبتكر يبحث دائماً عن شيء هلامي لايمكن حصره وتحديده ،ولكنه يبقى دائماً البحث عنه من أجل تحقيق ذاته الفنية في ظلال هذا المجهول المنشود ،وهو بهذا يضع المستقبل المسرحي موضع تجريب واختيار دائمين.

ولإبراز جانبي الوعي والموضوعية هناك من يستعمل بدل التجريب المسرحي عبارة أكثر وضوحاً وجراً وهي عبارة المسرح المختبري (Théâtre de laboratoire).(10) وهي كما نرى عبارة أميل إلى الروح العلمية المختبرية منها إلى ميدان العلوم الإنسانية. فالتجريب إذن، يأتي بعمل فني جديد لا يسهل إرجاعه إلى طائفة محددة من المؤثرات، ويستحيل أيضاً رده إلى تقاليد سابقة.

إن الحالة التجريبية تجعل من المجرّب نمطاً فريداً رافضاً لكل أمر مألوف، وهذا ما يقصده "أندرجيد" وهو يخاطب المبدع المجرّب «إن ما كان في استطاعة غيرك أن يفعله لا تفعله...» (11) وبهذا الرأي يقف التجريب المسرحي موقفاً نقضياً من المسرح الراجح.

ومن هنا، أصبح معنى المسرح التجريبي يتّرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظاماً مسرحياً غير قادر على مسايرة حركة التاريخ. لذا، يحاول المسرح التجريبي استكشاف طرق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية عن وعي في محاولة لتجاوز الأدوات المختلفة وتطويرها بطريقة تلائم المجتمع وحركته. إلا أننا نرى التجريب عند "ألفونس ساستري" الإسباني لا يعني تجديداً في أشكاله الفنية، وإنما يعني بالضرورة تجديد وظيفته الاجتماعية فالمسرح الكلاسيكي كان تجديداً للمسرح الديني من حيث الوظيفة». (12)

وبعد عرضنا لهذه الآراء التي تطرقت إلى تحديد مفهوم التجريب المسرحي عند بعض الكتاب والنقاد المسرحيين الغربيين، سنعمل على إبراز بعض آراء كتاب ونقاد المسرح الغربي والتعرف على مدى استيعابهم لهذا المصطلح. يرى الكاتب المسرحي "ألفريد فرج" «أن التجريب المسرحي تكون له شرعيته الوجودية في زمن ازدهار المسرح، أو في زمن انحساره أو هبوطه، وهو ليس عدواناً على النص بل هو الذي أحيا نصوص العصور الوسطى». (13)

فالتجريب حسب رأي ألفريد فرج كلمة حديثة لكنها تصف إنتاجيات كثيرة بأثر رجعي فشكسبير تجريبي، والواقعيون تجربيون، وبرندللو وبريخت تجربيان، والاتجاهات الحديثة في المسرح كالعبث والقسوة والتسجيلية كلها تجارب. أما التجريب عند "رياض عصمت" فإنه يسعى لإعادة بناء الواقع من الناحية الشكلية فهو يتجاوز - في التعبير - المدرسة الواقعية بل يناقضها، أما من حيث المضمون فإنه مسرح ناقد للواقع الاجتماعي والسياسي... بل هو مسرح هدام... ولكن من أجل إعادة الإعمار بصورة مختلفة، تلك هي مهمة التجريب الأزلية، التي تتغير أشكالها بين جيل وجيل، دون أن يتغير الجوهر الفلسفي للمصطلح. (14)

يتجلى لنا من خلال هذا الرأي أن التجريب في حد ذاته لا يشكل قيمة عند "رياض عصمت"، فقيمه بنجاحه في التعبير الأفضل عن مضامين حدثية بصورة جدلية يتكامل من خلالها المعنى والمبنى. ويعتبر التجريب المسرحي عند الكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد «شكلاً من أشكال إحداث الخلطة في الذات الساكنة في التراث والمسكونة به كذلك، وبدون هذا التفاعل مع الذاكرة وبدون خلقتها فإن الإنسان لا بد أن يتحول إلى كائن آلي يستظهر الموروث القديم من غير أن يضيف إليه أي شيء». (15)

من هنا كانت نظرة برشيد إلى التجريب المسرحي قائمة على العودة إلى استلهام التراث، واستدعاء عناصره وشخصياته لتصبح آلية من آليات التجريب المسرحي الاحتفالي. أما التجريب عند الكاتب المسرحي التونسي "عز الدين المدني" فهو «العملية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لرفض ما يثقافة والأدب والفن والتقاليد الحضارية من عناصر متعفنة تنافي في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع، وحرية الفرد لتفكيك تراكيبها وإبراز هيكلها وإظهار مميزات...» (16) وعلى ضوء هذا التعريف نرى التجريب يفترض النضج الفكري والفني، وامتلاك القدرة الإبداعية، مما يتمكن معه رجل المسرح على قياس المسافة بين حال الإبداع المسرحي وروح العصر. وفي هذه الحالة تطرح الأسئلة، وتصاغ الافتراضات لاختيار اتجاهات وأشكال جديدة تطال جسد الممثل ولغة المسرح والتقنيات السينوغرافية والصورة والحدع المسرحية والإيقاع، حين التأكد من مطابقة الأساليب المجرّبة لتطلعات رجل المسرح.

وهذا ما أدى بالباحث محمد عزيزة إلى التأكيد على أن «التجريب في المسرح عملية إبداعية شكلاً ومضموناً،

عملية ثورية لأن المسرح لا يحتمل القوالب الجامدة». (17)

وترى الباحثة نهاده صليحة أن التجريب المسرحي والفني عامة ينطلق في أحيان كثيرة من الثقافات الهامشية في المجتمع أو من الثقافات التحتية التي تنبثق على مستويات مختلفة لأنها ثقافات منشقة على السائد، وتختلف عن التجارب التراثية الفنية التي تسعى إلى إحياء التراث الثقافي (الفولكلوري)... (18)

نستشف من خلال هذا الرأي أن التجريب المسرحي يعود إلى إحياء التراث الشعبي للبيئات المحلية دون نقد أو مساءلة وهي تجارب عادة ما تباركها الثقافة المهيمنة.

في ضوء ما تقدم يمكننا أن نخلص إلى أن التجريب هو سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر ملاءمة وأكثر تعبيراً عن قلبنا وروحنا وأكثر كشافاً عن سمات حياة الشعب في غالبيته العظمى. كما أن التجريب في المسرح هو مرحلة وسط بين مسرح سابق ومسرح لاحق، وسط بين ما كان وما ينبغي أن يكون أو هو بتعبير "لطفى فام" «مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقراراً دائماً ولكنه لن يكون دائماً الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة في التطور المسرحي، وكل محاولة مسرحية هي نهاية عمل وبداية آخر في آن واحد». (19)

ومن هنا يمكن القول بأن المسرح الكلاسيكي كان طليعة المسرح الروماني الذي كان بدوره طليعة المسرح الشعاري والرمزي.

إن المسرح التجريبي يشكل فترة انتقال استثنائية، فما أن تنتهي إلا وتقعها حالة استثنائية أخرى جديدة، حيث لا يتوقف التجريب، كسنة من سنن الحفاظ على النوع، بل هو إبداع عن القوالب السائدة عليه فإبداع سوفوكليس ناتج عن تجديد بوساطة التجريب في قواعد وأساليب سابقة عليه تمثلت في إبداع اسخيلوس، وسوفوكليس وتجديد يوريديس من بعدهما. وكذلك الحال مع التجديدات الإبداعية لشكسبير وتجريبه لأشكال مسرحية جديدة تدمج بين نوعي الدراما (المأساة والمهابة)، وكذلك كانت إبداعات إبسن وبريخت وبيكيت ووينديلو كلها كانت وسيطة لمستقبل مسرحي، فيقول إيفانز: «المسرح التجريبي ينظر دائماً إلى المستقبل وغزو المجهول أو في الواقع يخطط للمستقبل فالتجريب اليوم يمكن أن يصبح جماهيرياً بعد عدد من السنين». (20)

وانطلاقاً من هذا القول سنحاول إبراز أهم التيارات المسرحية التجريبية العالمية التي حاولت تطبيق تجربتها على العناصر الأساسية للعمل المسرحي (النص، العرض).

تطور التجريب في المسرح الأوربي:

تطور التجريب في المسرح منذ البداية ضمن أطر متنوعة أخذت تسميات عديدة، وطالت النص والعرض، لكن القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذرياً، خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج الذي كان من بين الأسباب الرئيسية التي أدت على قيام التجريب المسرحي كوظيفة مستقلة ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي، بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة. وهذا المنحى يعتبر المسرح التجريبي (Théâtre Expérimental) عكس المسرح التقليدي كما أنه يتمرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظام مسرحي غير قادر على مسايرة حركة التاريخ. لذا يحاول المسرح التجريبي - في المسرح الطليعي - استكشاف طرائق جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية عن وعي قصدي في محاولته تجاوز الأدوات المتخلفة وتطويرها بطريقة تلائم المجتمع وحركته. ولكي يكون العمل المسرحي عملاً تجريبياً يجب أن يجد له صيغة جديدة في أحد عناصر اللعبة المسرحية أو في جميعها كالنص المسرحي والإخراج والأداء وعلاقة الحشبة بالجمهور وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي.

ومن هنا، سنحاول أن نعرض خطوات المسرح التجريبي الطليعي في إيجاد صيغته الجديدة التي تتعدى الصيغ

المسرحية المتعارف عليها من أرسطو حتى اليوم. إن المسرح التجريبي في بداية خطواته قد طال الشكل فقط، أما في مرحلته الجديدة أثناء الستينيات والسبعينيات فتجلى في محاولة الانفتاح على بقية الفنون، كالسينما مثلاً التي أثرت بتقنياتها البصرية على الإخراج المسرحي المعاصر. وبذلك أخذ التجريب منحى جالياً فنياً ومنحى إيديولوجياً، وقد ارتبطت حركة التجريب في المسرح بتطور العلوم الإنسانية وتأثيرها على مناهج قراءة المسرح قراءة حديثة، وأسست نتيجة لذلك معاهد مسرحية أكاديمية شملت تيارات مسرحية طليعية تبلور من خلالها المنحى التجريبي، نذكر أهمها، وهي:

المسرح الحر: يمثله تيار المسرح الطبيعي الذي أسسه أندريه أنطوان (1858-1943) A. Antoine ولقد شملت معالم هذا التيار المسرح شكلاً ومضموناً، وفتحت الباب بفعل إسهاماتها أمام إنعاش حركة التجريب في أوروبا. وكانت الطبيعية محل اهتمام الألمان على يد الفنان (أوبراهام) الذي أسس بدوره مسرحاً حراً يؤدي فيه تجاربه. (21)

إن أسلوب "أندريه أنطوان" التجريبي في عناصر العرض المسرحي أعطى صورة طبيعية عن الحياة من حيث اهتمام هذا المسرح بالاتجاه الواقعي، وتميز ذلك على وجه الخصوص في استخدامه للقطع الديكورية ذات الأبعاد الثلاثة والتوزيع الحر لأجزاء المنظر. فوقف ضد الرومانتيكية، لأنها حسب وجهة نظره تتعارض مع طبيعة الإنسان في حركاته وسلوكاته وإيماءاته، حيث اتسمت - الرومانتيكية - بالمبالغة والافتعال، كما أنه طرح فكرة أن المخرج مفسر للنص المسرحي والأمين على أفكار المؤلف. وطالب الممثل بالابتعاد عن المبالغة والتعرف كما يحس في الحياة، وثار أيضاً على المسرح التجاري فأسس الأصول العلمية لفن الإخراج. وعمل تعميق الفعل الإيمائي من خلال تحسيس المتفرج بالحدار الرابع. (22)

أستوديو الممثلين: يعد هذا الأستوديو من أهم المناهج المسرحية التجريبية التي اهتمت بالممثل الذي أسسه كوستانتين ستانيسلافسكي (1863-1934) C. Stanislavski سنة 1905 في روسيا بهدف البحث والتجريب. من خلال ثورته في وجه التقاليد السابقة، وقواعد الدراما المغلقة، فعمل على البحث في الأصول الأساسية التي يقوم عليها المسرح ككل. وبهذا شمل التجريب عند ستانيسلافسكي الظواهر الجديدة في الفن المسرحي من خلال علاقة الممثل بالنص وبالمخرج، وبوصف هذا الممثل حلقة تواصل بين الخشبة والمتلقين.

ومن خصائص ومميزات المنهج الواقعي النفسي لدى ستانيسلافسكي في (أستوديو الممثل). أنه يخضع عمل الممثل إلى عناصر تقنية نفسية حددها من خلال رسم خطوطه الأساسية في مؤلفيه: "إعداد الممثل" و "حياتي في الفن". لقد قام تجريب ستانيسلافسكي على أهمية الممثل من خلال اندماجه وتقمصه لدوره واتمائه للشخصية المراد تجسيدها انتماء طبقياً وعقلياً، جنسياً واجتماعياً، وكذا استجابته إلى الحقيقة الداخلية التي تبحث عن تصوير الصدق الداخلي على الخشبة، صدق الإحساس والتجربة. (23)

ومن هنا سلك ستانيسلافسكي منهجاً تجريبياً توصل من خلاله إلى حقائق موضوعية وذاتية يمكن للممثل أن يتوصل إليها عن طريق طاقاته الفردية وحمايتها من التسيب والتكلف والصنعة فوضع مجموعة من القواعد لتنظيم عمل الممثل مع نفسه ومع دوره، نذكر أهمها:

1. على الممثل أن يمرن جسمه وصوته لكي يستجيباً إلى كل متطلبات التغيير الجسماني والصوتي للشخصية في الوقت والمكان المطلوبين.
2. على الممثل أن يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع أن يجد التوافق بين عمله وما يحيط به دون أي إحساس باصطناع الدور الذي قد يلاحظه المتفرج. (24)
3. على الممثل أن يقسم المسرحية إلى وحدات، ولكل وحدة فصل معين وأن يضع لكل منها عنواناً معيناً.

وعن دراسة منهجه، نستطيع استشفاف مواقفه تجاه النص وعمل المخرج مع الممثل، وعمل الممثل على دوره الذي يتألف من العناصر التالية:

الظروف المعطاة، لو السحرية، الخيال الدرامي، الشعور بالحقيقة والإيمان بها، التركيز على الانتباه والاسترخاء، المشاركة الوجدانية، تجزئة الدور ما وراء السطور. (25) لقد كان ستانسلافسكي من المخرجين الذين يدعون إلى قدسية النص المسرحي الأدبي وينادون باحترام المؤلف، ويلتزمون بالنص دون إجراء تغييرات فنية، مع احترامه لأفكاره وفلسفته. نخلص مما سبق إلى أن ستانسلافسكي أراد تطبيق أسلوبه التجريبي العملي على الممثل ومعالجة دوره، الأمر الذي أدى إلى معارضته من طرف ميرخولد في جملة من المواقف من بينها خلق نظرية البيوميكانيك في العرض المسرحي التي ميزت تجريبته القائمة على علاقة الممثل بالجمهور.

يركز "ميرخولد" على حركة الممثل وتدريبه عليها، ثم يتبعها بالفكرة والحوار، وهي دعوة إلى التركيز على حركة الجسد ولغته، وإزاحة الكلام كخطاب مسرحي واستبداله بلغة الحركة. وبهذا يعلن "ميرخولد" القطيعة مع النص كمرحلة أولى لها أهميتها ويولي لحركة الممثل اعتباراً يصوغ معه رؤيته ويكيف معه رسالته المسرحية فتأتي هذه الرسالة بعيدة عن المجاهرة العلنية لأن الفن بالنسبة إليه يأتي في المقام الأول.

لقد قام التجريب المسرحي عند "ميرخولد" على ضرورة تقطيع العرض المسرحي وتقسيمه إلى لوحات منفصلة، كل لوحة قابلة للعرض بشكل منفصل، كما أنه طور نظريته في الحركات على خشبة المسرح التي سماها "البيوميكانيكية" وهي شكل من أشكال التدريب الرياضي للممثل يهدف إلى تطوير قدراته الحركية، أي الاعتماد على القوانين الميكانيكية الآلية في محاولته اكتشاف إمكانيات التعبير المسرحي الحركي غير الكلمة، فيصبح الممثل عبارة عن دمية تتحرك يتحكم فيها المخرج كما يشاء.

وسار على هذا النهج التجريبي الذي خطاه ميرخولد كل من "جوردن كرج" و"أ. آيا" من خلال نظريتهما المتعلقة بمسرحة المسرح التي لا تعتمد على النص إلا في حدود قدرته على الإيجاء بالمعنى العام، معتمدة بذلك على حركة الممثل، ولون الأزياء في ترجمة العمل المسرحي.

فكان اهتمام كرج التجريبي منصباً على الديكور والملابس في تصوير الحقبة التاريخية، وإدخاله أيضاً (السبر ماريونات) كبديل عن الممثلين غير القادرين على الاستجابة لتوجيهاته. (26) أما "آيا" فقد اهتم تجريبه المسرحي بالموسيقى كعنصر أساسي في العرض المسرحي. فالممثل عنده عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وبين الديكور والإضاءة والموسيقى.

ومن هنا نخلص إلى أن التجريب المسرحي عند كل من كرج وآيا قائم على مسرحة المسرح الذي يتحول فيه العرض إلى لعبة مشهدة مكيفة للجوانب الإيقاعية والجمالية، وعدم اهتمامها بالنص. والمسرح الجديد من منظورهما - ليس إلا شكلاً آخر من أشكال المسرح الشامل الذي يتوسل بالفنون جميعاً في إخراج العرض المسرحي، ومن أهمها الفنون التشكيلية والرقص والموسيقى. فهو يعرض أمامنا إمكانيات هائلة جديدة لاستخدام العرض المسرحي الذي يزخر بالتأثير الجديد فيعطي نظرة جديدة للحياة والفن.

وبعد هذه الرؤية التحليلية لأهم قضايا التجريب في المسرح الفرنسي، ننتقل إلى الوقوف عند أهم التجارب المسرحية الألمانية مركزين فيها على تجربتي كل من بريخت وبيكاتور، حيث نرى أن محاولة بيكاتور التجريبية في إعطاء السمة التعليمية للمسرح التي ترتب عنها إعادة بناء المسرح كلية من خلال عنايته بالمواضيع المسرحية الكبيرة المعاصرة له، مثل الصراع من أجل الحرب، والثورة والعدالة، واستخدامه في العرض المسرحي بعض الابتكارات والتجديدات، كالفيلم

الذي صنع من المنظر الثابت مشاركاً شبيهاً بالجوقة الإغريقية ومثل الناقل الآلي الذي جعل أرض المسرح متحركة، تجري عليها حوادث ملحمة (27).

لقد فحرت تجارب بسكاتور المسرحية كل التقاليد تقريباً، وغيرت من طريقة الإبداع عند الدراميين، ومن طريقة التمثيل عند الممثلين كما غيرت من عمل مصمم الديكور، وجمحت هذه التجارب المسرحية إلى وظيفة تعليمية اجتماعية بشكل عام. أما برتولد بريخت فإن تجربته المسرحية قد اعترضت على نظرية أرسطو المسرحية، تلك النظرية التي تقوم على محاكاة الواقع فعلاً، حيث نراه يغطي هذه المحاكاة وهذا الإيهام مقدماً مفهوماً آخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة ديالكتيكية تهدف إلى تنوير الجماهير بحقائق هذا الواقع. فهو—كما يرى "فريدريك أوين" أن المسرح عنده رسالة اجتماعية وسياسية لا بد أن يستفيد منها المشاهد (28).

لذا، فهو—كما يبدو—لا يريد من هذا المشاهد أن يتقبل الواقع كما هو، بل يريد له أن يناقشه عقلاً ويطرح بين ما هو قاعدة وما هو استثناء، كما أنه لا يريد من المتفرج أن يندمج في الأحداث ولا أن يعيش مع الشخصيات الفنية، بل أن يكون على وعي تام بما يجب أن يكتشفه من الأحداث المعروضة.

ولم يقتصر التجديد الذي أتى به بريخت على طريقة التأليف المسرحي، في تغيير بناء أسلوب المسرحية ومعالجة مضامين جديدة فيها، وإنما شمل ذلك كل مقومات العرض المسرحي، وأسلوب الأداء التمثيلي وتغيير طريقة المشاهد أثناء التلقي. ومن هنا نستخلص أن بريخت في تجربته المسرحية، كان يسعى إلى تحقيق المقولة التي يعتبرها أساساً في المسرح الملحمي، وهي مناشدته عقل المتفرج أكثر من مشاعره. كما أنه نادى بمبدأ التغريب القائم على تفنيت متعمد في البنية الفنية للنص المسرحي بحيث يتم عرض الحوارات بأسلوب واضح مشوق، وتقديم حوادث عارضة.

ويجعل بريخت الشخص تروي ما ستقوم بتحقيقه كفعل على المسرح أو تشعر المتفرج بأنها ستقوم بفعل لا يتم إليها بصفة، كما أنه يطرح ملاحظات في النص أو يصنفها أثناء الإخراج، مع لجوئه إلى استخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية استخداماً يتعارض مع خلق جو من الانسجام الدرامي بين ما يجري على المسرح وبين المؤثر بحيث يغدو هذا المؤثر عامل فصل لا عامل إيهام. والأمر الذي ركز عليه بريخت كثيراً في تجربته على أسلوب الأداء التمثيلي هو طلبه من الممثل ألا يعيش الشخصية التي يؤديها ولا ينسجم في دوره. (29) وهذا عكس نظرة ستانسلافسكي التي يدعو فيها إلى اندماج الممثل في الدور، فحاول بريخت أن يدعو إلى مسرح التغيير الذي يؤثر في المتفرج باستبدال واقع سببي بواقع أفضل. ويمكننا إجمال أهم النقاط التي تضمنها التجريب المسرحي الملحمي فيما يلي:

1- مبدأ التغريب.

2- تفجير الفضاء المسرحي بدفع القاعة في الخشبة وهدم الجدار الرابع.

3- إعطاء أهمية كبرى للغة الكلامية.

4- بساطة الديكور وحركته.

5- استقلال الممثل عن الشخصية التي يمثلها.

6- الوظيفة التغريبية للموسيقى والأغاني.

7- خلق مسافة نوعية بين المتفرج والعرض من خلال الدعوة إلى التغريب.

تجربة مسرح القسوة: يمثلها الناقد المسرحي الفرنسي "أنتوان آرتو" الذي كان تجربته حلقة رئيسية في الحداثة المسرحية. فعاد بالمسرح إلى طوقسه البدائية (المسرح السحري)، وتوصل «في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد». (30) بحيث يسير هذا المسرح في منحى تجريدي ورمزي، فضمن تجربته على مستوى

العرض المسرحي عناصر موضوعية مادية شملت الإيقاع في الحركات، الإضاءة، الموسيقى، الأزياء، المانيكانات والأنوار. أما فيما يخص لغة المسرح فهي لغة أحلام وما تحتويه من آهات وتوجعات وصرخات، بإدخال الآلات الموسيقية التي تؤدي دورها في التعبير عن لغة الأحلام، كما تبحث هذه الموسيقى في النغبات التي تحدثها الآلات القديمة المنسية. ومن هنا نخلص إلى أن التجريب المسرحي عند "آرتو" في مسرح القسوة اهتم بالبحث عن أنماط روحية جديدة أعادت الاعتبار إلى العناصر الدينية الشرقية واهتمامها بالسحر، والاعتقاد الشديد بالحرافات الخاصة بالتنجيم. وبهذا توجه تركيز "آرتو" نحو ديناميات فعل القسوة أكثر من مجرد التركيز على العنف الخالق، حيث يقول: «إن الديناميكية الداخلية للمنظر المسرحي هي تلك التي تؤثر على المتفرج وتهزمه».(31)

إن مسرح القسوة من هذا المنظور، يجسد الاختلاف والمغايرة ويبحث عن تجريب شكل مسرحي جديد يجعل من القسوة والطقوس والعودة إلى الأصول بعض مرتكزاته ليسير في إقرار تفردته وتميزه. ولهذا صار هذا التجريب المسرحي مثالا للمسارح التجريبية الأخرى التي تسعى إلى تجاوز ذاتها وتطوير إمكانية اشتغالها، بحيث ارتبط هذا المسرح بقضايا عصره، فهو مسرح حداثي بالمعنى الذي يجعله مرتبطا بالحدثة السياسية لزمانه من خلال تبشير آرتو بالتمرد، وإعادة اكتشافه معنى المسرح في عصرنا. فالقسوة هي مكان اللقاء بين الإنسان وقوانين الكون.

تجربة المسرح الفقير: يمثلها الفنان المسرحي الروسي "جيرزي جروتوفسكي" الذي حاول أن يؤسس في بحثه التجريبي لمسرح دون أزياء ودون ديكور، ودون خشبة مسرح أيضا، لكن لا يمكن أن يوجد هذا المسرح من دون العلاقة الحية بين الممثل والجمهور، هذا الفعل الأساسي سماه جروتوفسكي بالمسرح الفقير. ولقد كان مسعاه في العرض المسرحي يستبعد الموسيقى، والمنظر المسرحي الذي يقوم على المحاكاة، كما استبعد الماكياج والإضاءة الإيهامية وكل الأكسسوارات الخارجية، ولم يبق إلا أبسط الملابس المسرحية.

إن تجريب "جروتوفسكي" المسرحي قائم على العلاقة بين الممثل والمتفرج، بفضل المشاركة الحية والمباشرة والإدراكية التي تستدعي توريط المتفرجين بشكل كامل في العرض. كما أنه ركز على محاولة إيجاد طرائق ممكنة في تحويل الفعل الدرامي إلى بيئة عاطفية للجمهور وذلك من خلال تغييرات بسيطة في المواقع المكانية. ومن هنا، يمكننا القول بأن السمة الملازمة لتجريب جروتوفسكي تكمن في البحث عن الأصالة في العرض المسرحي، الذي يعتبر الممثل فيه الطرف الثاني في عملية المشاركة الروحية. من خلال تقديمه رؤيا تستثير إيمان المتفرج، وذلك حتى تكتمل الدائرة إذ نجد أن كل متفرج يضيف عليها دلالة خاصة تعبر عن درجة استيعابه لها. وهذا ما يجعل لأي مسرحية دلالة خاصة كامنة في نفس كل متفرج، ونجد أن هذه الدلالة تبرز اندماج المتفرج في بنية الفعل الدرامي، فيقوم العرض المسرحي على علاقة التواصل الحي بين الممثل والجمهور فتلغى الخشبة والقاعة كلها، بحيث يكون بإمكان الممثل أن يؤدي دوره وسط الجمهور فيتصل به اتصالاً مباشراً.

إن ما نستنتجه من خلال دراستنا لآراء جروتوفسكي، حول المسرح الفقير، هو أنه قد دعا إلى إقامة عروضه المسرحية داخل حجرة عادية لا يتم فيها فصل بين المرسلين والمتلقين؛ لكي يتحقق التواصل الحميمي بين الطرفين بحيث ألغى وجود الخشبة ما دام العرض يتم داخل القاعة، وبين الجمهور الذي يهدف من وراء ذلك إلى جعله عنصراً فاعلاً لا عنصراً منفعلاً كما هو الحال بالنسبة للمسرح التقليدي. وإته يريد أن يخرج من حدود التلقي إلى المشاركة.

ولم يقف جروتوفسكي عند حدود مشاركة الجمهور في العرض المسرحي، بل راح إلى أبعد من ذلك حيث نراه يولي أهمية قسوى لدور الممثل الذي يعتبره العصب الرئيس لإنجاح العرض والإخراج معاً. لجعله بدوره الفعّال يعوّض كلّ المؤثرات المسرحية الأخرى المتمثلة في الخشبة والديكور والأكسسوار والإضاءة والملابس وغيرها من المؤثرات... هذا الدور

التي لخصه في قدرة الممثل على تطويع جسده لينوب عن كل تلك المؤثرات، وهو يرى أن لحسده بلاغة تعبيرية وقدرة لا محدودة فيه، يجب أن يستثمرها و يوظفها أحسن توظيف.

1. إن إيمانه بالقدرة الفائقة للجسد في القيام بهذا الدور جعله يرى في الممثل المعبر القوي والقادر على ترجمة عمل المخرج من خلال طاقة أدائه لموره إذ بمجموع أدوار الممثلين في تكاملهم، تتم الصورة المثلى للإخراج. وعلى وجه العموم فإن المسرح التجريبي قد عرف في أوروبا انتشارا واسعا واهتماما بالغاً من طرف أبرز المخرجين إذ طال كل العناصر المكونة للمسرحية، وقد استنتجناها من خلال طروحاتهم وآرائهم المتعددة في المحاور التالية: (32)
1. إعادة النظر والتركيز على موقع الممثل في العملية المسرحية، وشكل أدائه.
2. الاهتمام بالمكان المسرحي كبناء مشيد، ومحاولة الخروج من العمارية المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور.
3. الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة واستخدامها بمنحى درامي، كاستعمال تقنيات السينما والشرائح الضوئية في العروض المسرحية.
4. إعادة الاعتبار إلى دور النص المسرحي ومكوناته ولا سيما لغة المسرح.

هوامش وإحالات

- 1 : بطرس البستاني. محيط العلوم، مكتبة لبنان، بيروت 1998، ص99.
- 2 : المنجد في اللغة، ط19، بيروت، لبنان، ص84.
- 3: أبو الحسن سلام. المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص248.
- 4 : ينظر: د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن. المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات وفنون أخرى، بيروت، مكتبة لبنان، ط1 1997، ص118.
- 5 : حلمي بدير. فن المسرح، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية 2003، ص151.
- 6 : أحمد سخسوخ. التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989، ص10.
- 7 : هدى واصفي. التجريب في المسرح المصري المنهج والضرورة، مجلة آفاق المسرح، التجريب مفهوماً وواقعاً، عدد خاص، الهيئة العامة لقصور الثقافة ع18 مصر 2001، ص59.
- 8: محمد مصطفى القباچ. من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص129.
- 9 : المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- 10: المرجع نفسه، ص130.
- 11: مجدي فرح. محاولات في التجريب المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص188.
- 12: مصطفى القباچ. من قضايا الإبداع المسرحي، مرجع سابق، ص128.
- 13: نهاد صليحة. المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2000، ص50.
- 14: أبو الحسن سلام. المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، مرجع سابق، ص245.
- 15 : جيمس روس إيفانز. المسرح التجريبي من ستان سلافسكي إلى اليوم، دار الفكر المعاصر، ط1، القاهرة 1979، ص21.
- 16 : ينظر: جيمس روس إيفانز. المسرح التجريبي من ستان سلافسكي إلى اليوم، مرجع سابق، ص19.
- 17: ينظر: د. طارق العذاري. آفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2001، ص39.

- 38.
- 18: جيمس روس، إيفانون. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي على اليوم، مرجع سابق، ص20.
- 19 : قسطنطين سلافسكي، إعداد الممثل، ت، محمد زكي العشماوي ،دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ص18.
- 20: ينظر: طارق العذاري. آفاق مسرحية، مرجع سابق، ص45.
- 21: كاترين بليزاتيون. مسرح ميرخولد وبريخت، تر، فايز خزف، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص11-12.
- 22: ينظر: أحمد سخسوخ. التجريب المسرحي، مرجع سابق، ص8.
- 23: ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1979، ص23
- 24: ينظر: قيس الزبيدي. مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد، 1978، ص180.
- 25: ينظر: فريدريك أوين، برتولد بريخت. فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ط2، 1983، ص95-96.
- 26: رانيا فتح الله. الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص09.
- 27: ينظر: الأذرع الشريف. بريخت والمسرح الجزائري، مجلة المسار المغربي، ع20 سبتمبر 1988، ص18-19.
- 28: باربرا لاسوتسكا. المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر، هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة 1999، ص19.
- 29: أنتونان آرتو. المسرح وقرينه، ترك سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، ص82.
- 30: أحمد زكي. اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1997، ص141.
- 31: ينظر: كريستوف إيتز. المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص276.
- 32 : ينظر: جيرزي جروتوفسكي. نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية، القاهرة، ص14.