الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

موسومة بـ:

آليات التجريب في العرض المسرحي بالجزائر

عرض " افتراض ما حدث فعلا " أنموذجا

إعداد الطالب:
بن حنيش نواري

إشراف الأستاذ:
عزوز بنعمر

أعضاء لجنة المناقشة

صياد سيد أحمد	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران1
عزوز بنعمر	أستاذ	مشرفا ومقررا	جامعة وهران1
اميمون بن براهيم	أستاذ محاضر(أ)	عضوا	جامعة وهران1
شويرف مصطفى	أستاذ	عضوا	جامعة معسكر
عيسى أحمد	أستاذ محاضر(أ)	عضوا	جامعة مستغانم
براهيمي سماعين	أستاذ محاضر(أ)	عضوا	جامعة س.بلعباس

السنة الجامعية : 2019 ـ 2020

الإهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى :

روح والدي تغمده الله برحمته وأسكنه فسيح جنانه، ثم إلى والدتي حفظها الله وأطال في عمرها.

والى كل من كان لي سندا في هذا البحث.

شكر وتقدير

الشكر والحمد والثناء لله رب العالمين، ثم الشكر والتقدير لأستاذي المشرف على البحث، وأعضاء اللجنة الذين تجشموا عناء قراءة البحث وتقويم ما اعوج فيه.

كما أغتنم هذه الفرصة للتعبير عن امتناني لكل من أيدني ومدني بالمادة العلمية حتى تمكنت من انجاز هذا البحث.

مقدمـــة

مقدمة

إن المتتبع للحركة المسرحية في عصرنا هذا دون شك يشعر أنه أمام معمل رهيب تتمخض عنه تجارب قد تكتب لها الحياة لتجسد فوق الخشبة، وقد لا يكتب لها أن ترى النور، ولكنها جديرة كلها بالتأمل والدراسة لأنها ربما تبشر بولادة مسرح القرن القادم من جهة، ولكونها تجارب صادقة تحاول أن تلعب دورا ايجابيا في حضارتنا اليوم من جهة أخرى، وذلك من إيجاد اللغة الجديدة التي تعكس بدقة وعمق كل ما يضطرب في هذه الحضارة من صراعات، والمسرح الجزائري ليس بمعزل عن هاته التجارب المجسدة على الركح المسرحي.

إن المسرح كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى، يتأثر ويؤثر، وهو في نهاية المطاف لا يزدهر بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود ، وعن الانحصار في أية قوالب محددة، فالقالب قيد، أما الحياة تدفق عارم بالتجارب والأفكار والخبرات، من خلال التفتح على ما هو جديد والانفلات من سجن القالب وأغلاله.

إن الجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات، بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية، ولا غرو أن المسرح يدين بوجوده إلى تلك النزعة التجريبية لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق، فلولا هذا التجريب الذي دفع "ثيسبيس" إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيز وسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا رؤية اسخيلوس والانطلاق بتجربة ثيسبيس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديات العظيمة التي عمقتها مغ امرات سوفوكليس ويوربيديز مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين ، ولولا رغبة أرستوفان في تقديم شيء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا، فالملهاة المسرحية كالمأساة تماما تدين بوجودها ذاته إلى تلك الجذوة المبدعة صبوة الخلق والتجريب.

لقد كان المسرح منذ نشأته إلى يومنا هذا ميدانا للتجريب والتجديد والتغيير من خلال المذاهب والتيارات التي طبعته بقوانينها، غير أن هذه القوانين كانت عرضة للاختراق والتمرد والتكسير كلما لاح في الأفق شعار التجريب، فلا يكاد مذهب أدبي أو فني يستقر ح ينا من الزمن حتى يعصف به مذهبا آخر يقوم على أنقاضه، فيقلب قواعد المذهب السابق رأسا على عقب كما عصفت تماما مرحلة شكسبير بكل

ما ورثه المسرح من قواعد اليونان وفن الشعر الأرسطي، ونفس الشيء بالنسبة للواقعية التي عصفت بأركان الرومانسية التي عصفت من قبل بالكلاسيكية.

لقد توالت التغييرات منذ نهاية القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين، الذي شهد تمردات وثورات خاصة في مجال المسرح، فلم يكد ستانسلافسكي ينتهي من وضع منهجه حتى ثار عليه تلاميذه ونقضوا بعض القواعد التي وضعها، ثم أتى تلاميذ هؤلاء فنقضوا بعض ما تعلموه من نقض للأستاذ الأول، ولم يكد ابسن وأقرانه يوصلون كتابة النصوص إلى الحبكة المتقنة التي كانت الشكل الأخير للدراما، حتى نقضها تلاميذه بعدة أساليب لم يكن مسرح اللامعقول إلا واحدا منها، ثم توالى الثائرون والمتمردون على العرض المسرحي، فابتكروا عدة أشكال مسرحية كانت مرجعا لهواة مسرح التجديد الذي بدأ منذ بداية القرن العشرين، فمنهج ستانسلافسكي لا يقتصر على روسيا، كما لا يقتصر المنهج الملحمي على ألمانيا، ثم يشيع مذهب العبث في كافة أنحاء العالم، وهذا ما أنتج المسرح التجريبي.

لا شك أن المسرح التجريبي قد ورث جميع التجديدات التي سبقته في القرن العشرين، مما أدى به إلى مسايرة التطورات الطارئة ليعبر عن ذروة عصر ثورة الاتصالات في ظل العولمة، كما كان تعبيرا عن يأس وعزلة الإنسان في العالم، فالقرن العشرين كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم، وكان الفن فيه نشيدا للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة التي تتمثل في المجتمع الاشتراكي، وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات و إلى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم، وشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته، فحطمت في المسرح كل قواعده السابقة لتبني مسرحا معبرا عن يأسها وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق.

ظلت نزعة التجريب مصاحبة للفن المسرحي في أساليب التعبير، وذلك من أجل طرح أفكار جديدة بأشكال تساير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع، ولتطوير الاتصال تجاوزا للحدود التقليدية، ومما لا شك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المسرحيين، باكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسد الإبداعي، والخلق الفني، خاصة في مجال العرض المسرحي الذي كان حقلا لمختلف تجارب المخرجين والسينوغرافيين.

وعندما أخذ المسرح طابعا تجريبيا، أخذ المخرج يشكل مفردات العرض المسرحي فوق خشبة المسرح، وفق صياغات جديدة تتماشى مع فعل التجريب، وبدأ المخرج يقترح علينا شكلا جديدا للعرض

المسرحي، وقد يكون التجريب الحقيقي الذي يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيئا يتسم بالابتكار الجدي في العروض المسرحية التي سيشترك فيها فيما بعد المتفرجون كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

إن التجريب كمفهوم نشأ في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الدراما الحديثة، حيث ظهر التجريب في الفنون أولا وعلى الأخص في الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهد نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد، وعربيا عرف التجريب في النصف الثاني من القرن العشرين عندما بدأ الكتاب والمخرجون العرب ينهجون في أعمالهم نهجا يخالف المسرح التقليدي الذي ساروا عليه منذ نشأة المسرح العربي.

ما يزال هذا العنصر الفعال ـ التجريب ـ في تاريخ المسرح فاعلا وجوهريا في واقعه المعاصر، حيث شهد المسرح العربي المعاصر انتقالات جوهرية في ميدان التجريب، من خلال بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجملة من النتاجات المسرحية التي قدر لها أن تكون أنموذجا متفردا من حيث الصياغة التجريبية، والبحث عن الدلالات المعرفية التي تلزم المخرج بتقديم اشتغالات فاعلة على مستوى الشكل والمضمون، لاسيما وأن صور التجريب كانت تأخذ ماديات تحديثية واسعة.

ولعل التجريب من السمات المميزة التي طغت على المسرح المعاصر ومعه المسرح العربي ومنه الجزائري، لأن من دون التجريب لا يمكن للمسرح أن يبقى مؤثرا ومتطورا، وخاصة أنه يهتم بالمستحدث، ومن هنا تكمن أهمية التجريب، كونه نقلة في ذهنية المسرحيين من الكتاب والمخرجين والتقنيين، كما أنه إقصاء لذائقة جمالية مستهلكة، فالعالم يرفض الوقوف إزاء المنجزات البشرية، فهو مشروع لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع، وأن هدف كل تجربة مسرحية البحث المستمر والواع في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطة خطاب مسرحي تقليدي من أجل تجاوزها ، والعثور على منهج مسرحي يساعد بالضرورة على إحلال عناصر جديدة في الشكل والمضمون تلائم روح العصر ، وذلك ما عكف عليه معظم المخرجين المحدثين من خلال ابتكارهم لعدة تيارات مسرحية تدخل في خانة التجريب، والتي تأثر بها أيما تأثر مسرحيو المجتمع العربي والجزائري على الخصوص، وذلك ما يتجلى في الحركة المسرحية في الجزائر، بما فيها مسرح الهواة المتفتح على التقنيات الغربية الحديثة، وصار اليوم ينتج لنا أعملا مسرحية تجريبية بامتياز.

تتحدد إشكالية بحثنا الموسوم بـ "**آليات التجريب في العرض المسرحي بالجزائر** " من خلال عدة نماذج لأساليب العرض المسرحي ، وأهم التقنيات والآليات المنتهجة من طرف المخرج ين الجزائريين ، وبالتالي تحديد تجلياتها، ومصادرها، واستقصاء أهم محطاتها وتقنياتها انطلاقا من بداياتها الأولى، مما يستوقفنا أمام جملة من التساؤلات تتلخص فيما يلي:

- ✓ هل التجريب مجرد تمرد على القوانين الموجودة أم هو إبداع في حد ذاته ؟
- ✓ ما هي الآليات المنتهجة لصياغة مسرح جزائري حديث ؟
- ✓ هل التجريب في المسرح الجزائري وليد التأثيرات الغربية أم نابع من البيئة الجزائرية ؟
- ✓ ما مدى تأثير التيارات والمناهج التجريبية العالمية على المسرح الجزائري ؟

ولأجل تفكيك هذه العنا صر المحورية والإجابة عن الإشكالية الخاصة بموضوع بحثنا هذا اعتمدنا مقاربة منهجية جمعت بين آليات التصنيف والتحليل والوصف والنقد، وذلك نظرا لطبيعة الموضوع التي تستدعي تصنيف المادة الاصطلاحية والمفهوماتية والمعرفية، كما اعتمدنا المقاربة التحليلية النقدية التي تنسجم وطبيعة الموضوع.

تراوحت أسباب اختاري للموضوع بين الذاتية والموضوعية، فشغفي المبكر من الناحية الذاتية بالنشاط المسرحي، وإقبالي على قراءة الروائع المسرحية العالمية، وتأثري الكبير بالكتاب والمخرجين المسرحيين الكبار أمثال: شكسبير و بريخت و ستندبرج و بيكيت ...وغيرهم، ومشاهداتي العديدة للعروض المسرحية المقدمة عبر أرجاء الوطن سواء من قبل المسارح الجهوية ، أو الفرق المسرحية الهاوية، وكذا مشاركاتي في معظم المهرجانات والملتقيات المسرحية الدولية والوطنية والمحلية على غرار: مهرجان المسرح التجريبي بـ ميلة ، المهرجان الدولي للمسرح بـ بجاية، و مهرجان المسرح الفكاهي بـ مدية ، و مهرجان مسرح الهواة "الكاكي الذهبي" بـ مستغانم... كوّن لدي تلك النزعة المسرحية، والشغف الكبير لدراسة مختلف الأعمال، وتجلت لي بعض الملامح والسمات التي طبعت تلك العروض، حيث كان للمسرح التجريبي حصة الأسد لما له من خصائص وحيل وتقنيات تبهر المشاهد وتضمن الفرجة المسرحية.

أما من الناحية الموضوعية، فان سبب اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن بمحض الصدفة، بل نتيجة حتمية لتجربة واقعية، ومتابعة طويلة للفن المسرحي، ولأهمية ما تمثله التجارب المسرحية الحديثة ومحاولة تعديها لخطوط المسرح التقليدي من خلال التجارب الحديثة المنتهجة سواء في التمثيل أو الإخراج.

لا يخلو أي بحث من الصعوبات، وقد يعترض سبيل أي باحث مجموعة من العوائق، وهذا ما تعرضت له في بحثي هذا، أذكر على سبيل المثال نقص الدراسات المتناولة لموضوع التجريب من الناحية التطبيقية أي جانب العرض في المسرح الجزائري، فجلّ الدراسات تتطرق للتأريخ والنص المسرحي، وعدم توفر المكتبات الوطنية والجامعية على القدر الكافي لمراجع وبحوث خاصة بالموضوع، وخاصة لما يتعلق الأمر بالمسرح الجزائري والتجارب المسرحية الغير مدونة ، مما زاد من إرهاقنا في عملية البحث، لكنه لم يثبط عزيمتنا في خوض غمار متعة البحث.

وللإجابة عن إشكالية البحث، قسّمنا موضوع الدراسة إلى أربعة فصول، فضلا عن مدخل ومقدمة وخاتمة، حيث تناولنا في المدخل: التجريب بين النص والعرض، مع تحديد المفاهيم والمصطلحات والآراء المتباينة.

جاء الفصل الأول معنونا بـ : تجليات التجريب بين التمرد والإبداع، وقد تناولنا فيه أربعة مباحث، فالأول يتمثل في بوادر التجريب والثورة على التقاليد المسرحية ، أما المبحث الثاني فيتعلق بمظاهر التجريب في الإخراج والتمثيل ، ويتمثل المبحث الثالث في أهم الرواد وسبل التجريب في المسرح الغربي ، وأخيرا المبحث الرابع يتناول جماليات العرض المسرحي وتقنيات التجريب.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ : التجريب في المسرح العربي، فقد تناولنا فيه أربعة مباحث أيضا : الأول يتمثل في ملامح التجريب في المسرح العربي، والثاني تناولنا فيه الأشكال المسرحية الغربية وأثرها على المسرح العربي، و في المبحث الثالث تناولنا آليات التجريب في المسرح ا لعربي، أما المبحث الرابع كان مخصصا لآفاق التجريب في المسرح العربي.

بينما جاء الفصل الثالث تحت عنوان: تجليات التجريب في المسرح الجزائري ، وقد تناولنا فيه مبحثين: الأول يتناول التجربة المسرحية في الجزائر ، والمبحث الثاني تناولنا فيه التجارب الحديثة وأثرها في المسرح الجزائري.

في حين كان الفصل الرابع عبارة عن: دراسة تحليلية ونقدية لعرض "افتراض ما حدث فعلا".

و في الأخير أدرجت الخاتمة على شكل خلاصة توصلنا إليها في بحثنا هذا، وملاحظات واستنتاجات لما جاء فيه.

مدخـــل

ماهية التجريب

إن مصطلح "التجريب" Expérimental مصطلح علمي استخدمه داروين في نظرية التحول بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة ، كما استخدمه أيضا كلود برنارد في بحثه "مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي"، كما نجد أن المفهوم نفسه ينطبق على مجال الفنون التشكيلية، ففي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ظهرت الحركة الانطباعية على يد كل من مانيه ومونيه بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في التصوير قديما، فقد سمح لهما هذا الاكتشاف اعتماد طريقة جديدة في فن التصوير بالاعتماد على ضوء النهار انطلاقا من انعكاسه على الطبيعة في الهواء الطلق، وكان هذا تمهيدا لظهور الأبحاث العلمية في مجال اللون، ونتج عن ذلك ظهور المدرسة الانطباعية الحديثة، وتلتها ما يسمى بالحركة الوحشية، والحركة التكعيبية، والحركة التجريبية، ثم المستقبلية، فالتعبيرية. [1] ناهيك عن الرمزية والسريالية والعبث أين تجلت مظاهر التجريب وطغت على الأفق.

إن التجريب في الحقيقة أسلوب من أساليب علوم الطبيعة، وهذا ما يؤكده لنا اسلن Martin Esslin حيث يقول كلمة "تجريب" مأخوذة في الأساس من العلوم .. علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد عليه أن يجرب .. [2] وبهذا يتبين أن التجريب ليس وليد الراهن، وإنما برزت معالمه في أعمال الرواد الأوائل من كتاب ومخرجين ممن تمردوا على القواعد الأرسطية وغيروا وجددوا في القوالب.

إذا تساءلنا عن ماهية التجريب في المسرح، فإننا نواجه صعوبات جمة في تحديدها بدقة، نظرا لاختلاف الآراء، فكل يدلو بدلوه، محاولا تقديم ما يراه جامعا بتلابيبه، فهناك من يرى فيه موضة المسرح في العصر الحديث، ويرى البعض الآخر أنه مدرسة جديدة، ولكن هل حقا التجريب في المسرح جديد؟ وهل التجريب مدرسة جديدة؟ أسئلة تفرض نفسها وقد سبق وأن طرحها فاروق أوهان وحاول الإجابة عنها قائلا: "إذا اعتبرنا ذلك صحيحا، فإننا نغالط أنفسنا، فمنذ ابتدأ المسرح بشكل منظم حمل في جوهره هدف التجريب، فمن اسخلوس ومعاصريه مرورا بـ شكسبير، ثم ستانسلافسكي، وبري خت، ومن تلاهم لم يتوقف

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ص 44

[2] م ن، ص 46

عنصر التجريب في المسرح يوما ما وإلا لمات المسرح، ولم تر له شاهدا على وفاته ."[1] لذلك نجد أن المسرح دائما في استمرارية وديمومة متجددة من خلال تخطي ما هو موجود من قوالب مسرحية.

ويجمع الكثيرون على أنه لا يوجد في الواقع قانون علمي صارم ومحدد لمعنى التجريب في المسرح، وذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي، فكل ثورة من هذا القبيل تعد تجريبا لأن أصحابها خرجوا عن شرنقة القديم ليطئوا أماكن جديدة من خلال رحلة البحث والتجديد.[2] كما هو الشأن لدى الرواد الأوائل الذين تمردوا على القوانين السائدة واتجهوا نحو النزعة التجريبية بكل ما أتيح لهم من إمكانيات وتقنيات التعبير.

يقول عصام عبد العزيز: "بأن الرقص البدائي كان أول من يخطو خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ أنه عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان يحاكي أفعالا، وكان أيضا يجرب السيطرة على الكون كله وقد نجح في جعل العالم مسرحا لدراما الوجود الإنساني."[3]

إن التجريب حسب رأي صبري حافظ هو الذي دفع بـ ثيسبيس إلى خلق الحوار بين أعضاء الجوقة ورئيسها، والذي كون بشكله تلك الجذور الأولى للمسرح، الذي انبثق أساسا من تلك الاحتفالات الديونيزوسية القديمة، والتطلع إلى آفاق جديدة في المسرح هو الذي جعل " أسخيلوس " يخلق التراجيديا من رحم محاولات ثيسبيس، ولا شك أن أرستوفان عندما ابتكر الكوميديا كان الحافز وراء ذلك تجريبيا محضا.[4]

وبهذا يتجلى لنا أن التجريب لازم المسرح منذ بداياته الأولى، وهذا ما نلمسه ونحن نستعرض مراحل تطور الدراما الإغريقية التي ما لبثت تنفصل عن عامل التجريب.

---

[1] فاروق أوهان، التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، ع 4، شتاء 1995، ص 23

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 42

[3] عصام عبد العزيز، التجريب والشكل الشعائري المقدس، مجلة فصول، ع 1، ربيع 1995، ص 123

[4] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 54

تعريف التجريب

لا يكاد يتفق اثنان على تعريف محدد للتجريب في المسرح، بحيث يكون تعريفا جامعا مانعا يجمع خصائص وسمات الظاهرة التي يرصدها ويحتويها ... فلا يفرط في هذه الخصائص وتلك السمات من شيء إلا أحصاه وعنى به ، فضلا عن أن التعريف ينبغي أن يمنع اختلاط الظاهرة بغيرها مما يمكن أن يقترب منها أو يتفق معها في بعض الجوانب والسمات، ويختلف معها في البعض الآخر.[1]

1 ـ التجريب لغة: كما جاء في المعجم الوسيط: جربه تجريبا، وتجربة بضم الراء: اختبره مرة أخرى، والتجربة بكسر الراء: اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق عرض معين.[2] وفي مختار الصحاح: المجرب هو الذي قد جربته الأمور وأحكمته.[3]

2 ـ التجريب اصطلاحا: هو محاولة تقديم موضوعات وطريقة معالجة جديدة. [4] فالتجريب اختيار منظم لظاهرة أو أكثر للتوصل إلى نتيجة معينة، كالكشف عن فرض أو تحقيقه.[5] والتجريبي هو الحاصل من التجربة مباشرة من دون أن يكون مستنتجا من قانون أو مبدأ.[6]

تعود أصول مصطلح "التجريب" أساسا إلى الكلمة اللاتينية (EXPERIMENTU) وتعني البروفة أو المحاولة، ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة، ولا يعني هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة، أو لم يبتكروا طرقا إبداعية متنوعة فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

---

[1] سيد أحمد الإمام، حول التجريب في المسرح/ قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 48

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط ج1، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ص 114

[3] محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، الكويت، دار الرسالة، 1983، ص 97

[4] ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة : سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 33

[5] جعفر الحسيني، معجم مصطلحات المنطق، طهران، مطبعة بقيع، ص 63

[6] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج2، منشورات ذوي القربى1385 هـ، ص 244

أما عن التجريب كمصطلح في المسرح فيرى الدارسون أن استخدامه كمصطلح نقدي يعود إلى أواخر عام 1894، حيث وصفت جريدة (Moniteur Universet) في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لأنطوان بأنه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحا تجريبيا.[1]

ويرى الأستاذ هناء عبد الفتاح بأن مصطلح التجريب ظهر بداية ملتصقا بوضوح بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.[2]

3 ـ التعريف الإجرائي للتجريب: يعرف التجريب تعريفا إجرائيا على أنه فعل يهدف إلى استحداث رؤى تغاير وتخالف الرؤى التقليدية الأرسطية عن طريق كسر المألوف في المسرح، وتهشيم الزمان والمكان والبناء الأرسطي، والخروج عن السياقات الفنية السلفية في العرض المسرحي التي تقوم على النظ ريات الجمالية القائمة على الشكل والمضمون.[3]

فعل التجريب

إن فعل التجريب قد يأتي بما لا يشتهي ولا يتوقع المجرب، وقد يأتي بعكس ما كان يتوقع، ولقد تعددت التيارات المسرحية وتنوعت، وذلك بتعدد وتنوع التجارب الوجودية، وبتنوع منهجيات التجريب، وتنوع أدواته وفرضياته النظرية، ولهذا فقد أمكن أن نصل إلى الحقيقة البسيطة التالية، وهي أن فعل التجريب في حد ذاته ليس قيمة، ولكنه آلية منهجية، ونعرف أن كل آلية غير سليمة، لا يمكن أن تؤدي إلا إلى نتائج غير سليمة أيضا، وبهذا تكثر الاجتهادات في هذا الفعل التجريبي، وتتنوع الأحلام، وتتفرع الأوهام، ولكن النتائج الايجابية والحقيقية فيه تظل قليلة جدا.[4]

---

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 52

[2] هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول، ع 1، ربيع 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 38

[3] د. عامر صباح نوري المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي الحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 6، ع1، ص 3

[4] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 3

المسرح والتجريب

التجريب ليس ولا يمكن أن يكون إلا عصيانا لقواعد المسرح المكرس والسائد ، وابتكار أشكال وقوالب جديدة، ولو كان الثمن هو المجازفة، التجريب قلب للمعادلات المألوفة بين مختلف عناصر الأثر الفني، التجريب انسحاب من منصات الشرف وأضواء الشهرة والمقصورات إلى عتمة المختبرات لإعادة النظر في الأشكال والقوالب.[1]

تعريف المسرح التجريبي

يعرف "باتريس بافيس" (PATRICE PAVIS) المسرح التجريبي على أنه : "مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير وعمل على الممثل، طرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي" ، ومن هنا فان المسرح التجريبي كاتجاه فني معاصر أو حركة، يسعى في جوهره إلى إيجاد أساليب مسرحية جديدة، سواء في التعبير أو الأداء، ويضيف بافيس بشيء من الدقة والتوضيح : "إن كل مسرح جدير بهذا الاسم يجب أن يخضع جزئيا على الأقل لنظام تجريب مستمر ، وأن لا يقبل أبدا أساليب معروفة ومؤكدة النجاح سلفا"، وتعريف بافيس على هذا النحو يكاد يربط فكرة المسرح التجريبي بالمعمل، هذه المعامل هي مسارح تجريبية تبحث في مجال تقنيات الممثل والإخراج دون هدف تجاري، بل حتى دون اهتمام بتقديم عرض مسرحي كامل لجمهور كبير، ومن هنا يتبين أن الأسس التي يعتمدها التجريب كسر القواعد الموروثة أو تجاوز التقاليد المتعارف عليها في محاولة اكتشاف وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج.[2]

ويعرفه الناقد الايطالي "دانتي كابيليتي" إذ يقول: " إن التجريب هو أن يعرف الإنسان شيئا جديدا ويستكشفه، هذا الجديد يمكن إيجاده في كل أنواع المسرح التقليدي ومسرح التسلية، المسرح الفني"، ويضيف قائلا: "إن التجريب ليس هو المسرح الممل أو الغريب البعيد عن القواعد بل هو المسرح الذي يبحث من خلال حب المعرفة ويقودنا نحو التفكير في شيء قريب من الإنسان وحاجته الدائمة إلى التطور"، فالتجريب عند دانتي لا يعني أبدا خلق الحواجز بين العرض أو النص المسرحي والمتفرج أو

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الطبعة الأولى 2002، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ص 348

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 57

المتلقي بل أعمق بكثير ، لأنه في أحد جوانبه يبني علاقة جيدة مع الجمهور المتلقي، وهناك تجارب ركزت في بحثها على العلاقة بين العمل المسرحي التجريبي والمتفرج وطريقة التأثير وغيرها من الأمور.[1]

والمسرح التجريبي يعتبر "مختبر المسرح" لما يتوفر عليه من حداثة في الشكل المسرحي وابتعاده عن تقليد نمط ثابت ، وبهذا يبقى المسرح التجريبي تحطيما للتقليدي المألوف في الشكل والمضمون والإنتاج وخروجا من المجالات الضيقة إلى الشوارع والساحات العامة والأماكن الأثرية ، وهذا ما يخلق تجارب حديثة أمام الممثلين والمخرجين والمؤلفين.[2]

يقول الدكتور "سمير سرحان" في كتابه تجارب جديدة في الفن المسرحي: "عندما وصلت إلى أمريكا كان أول ما يشغل ذهني هو أن أبحث عن المسرح، لم أكن أبحث عنه داخل النصوص التقليدية من سوفوكليس إلى تشيكوف وبريخت كما فعل اريك بنتلي .. وكنت أعرف أن القرن العشرين يغلي دائما ما هو جديد، عملاق تفتحت عيونه على وسائل جديدة، وكلما وضع يده على إحداها راح ينقب ويبحث عن جديد آخر دون كلل في محاولة دائمة للتعبير عن روح العصر واكتشاف أعماقه، وربما قصرت الأساليب القديمة عن مثل هذا التعبير، وربما كانت العودة إلى هذه الأساليب وسيلتنا في اكتشاف عصرنا، المهم أن نضع فننا وفن القدماء تحت المجهر ، أو نجري عليه التجارب في المعمل حتى تأتي النتيجة بالنفي أو الإثبات." وفي مثل هذا المعمل تخطئ التجارب كثيرا في الوصول إلى هدفها، وفي ميدان المسرح يتستر القديم وراء المحاولات الكثيرة لاستغلال أساليب فنية أخرى كالفن التشكيلي وفن الموسيقى ليبدو فو ق ثوب حديث.. رغم ذلك فالبحث جار دائما عن وسيلة لتطوير المسرح أو بالأحرى لإعادة اكتشافه حتى يلائم عصرنا."[3]

ماذا بعد بريخت وبيتر فايس واللامعقول؟ كيف يؤدي المسرح دوره الهام في وسط حضارة بالغة التعقيد متعددة الجوانب؟ هل العودة إلى الواقعية كفيلة بأن تعيد للمسرح مجده القديم؟ أم أن العودة بالمسرح إلى مرحلة الطقوس هي الطريق الوحيد لربط الجماهير بالمسرح مرة أخرى وإحلاله في مكان الصدارة من حياته ؟ هل البريختية أو المسرح التسجيلي الذي ابتدعه بيتر فايس ويخطئ النقاد في فهمه

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 58

[2] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 351

[3] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 7

فيصورنه على أنه امتداد لمسرح بريخت هما وسيلة المسرح في الارتباط بحضارة القرن العشرين، أم تلك الرؤيا الجديدة التي أتى بها كتاب اللامعقول وصبوها في شكلها الذي يناسبها ؟ هل معاداة الأرسطية إذن هي وسيلتنا لخلق المسرح من جديد؟

كل هذه الأسئلة تدور في عقل كل من يهتم بالمسرح اليوم أو يشتغل بفنونه، والإجابة عليها تكمن في العديد من التجارب المسرحية التي تقوم اليوم وتشق طريقها في بطء نحو النجاح .. وهذه التجارب لا تنبع من كاتب مسرحي واحد أو مجموعة من الكتاب تجمعهم غاية واحدة، وإنما هي تنبع أساسا من المهتمين بالعملية المسرحية ذاتها بالعرض المسرحي وليس فقط بالكتابة للمسرح.. وكل هذه التجارب تقريبا تحاول أن تشق طريقا صعبا يربط جمهور هذا النصف الثاني من القرن العشرين بالمسرح،[1] مما أدى إلى ظهور عدة اتجاهات مسرحية تستهدف الجمهور بالدرجة الأولى، وتسعى إلى إشراكه في اللعبة المسرحية في إطار ما يسمى بالتجريب.

يرى "عبد الفتاح قلعجي " أنه إذا كان المسرح التقليدي يسمى بمسرح الدائرة المغلقة، فان المسرح التجريبي هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول على ما هو جديد وملفت للانتباه في المضامين والأشكال الفنية، ونجده ضمن تجربته يحاول أن يحدد بعض المعالم التي يراها ضرورية لإتمام الفعل التجريبي، ويقول: "التجريب في المسرح لابد من إرادة البحث عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية وثوابت الأشكال، هو مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحي".[2]

أما السيد حافظ فيلخص نظرته عن المسرح والتجريب في قوله: ".. والمسرح التجريبي في رأيي هو غزو وبحث لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصار على ما هو في متناول اليد، وإنما ينزع إلى قهر المحظورات وتخطي الصعاب وتجاوز المتناقضات"،[3] وذلك من خلال الاستثمار في جسد الممثل وتغليب الحركة على الكلمة.

[1] د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 101

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 121

[3] م ن، ص 121

وقد تلاحقت التغيرات منذ نهاية القرن التاسع عشر وأول العشرين في تسارع كان يزداد باطراد كلما مضينا في زمن القرن العشرين، وإذا بهذا القرن العجيب يحفل بتمردات وثورات في المسرح، فلم يكد ستانسلافسكي ينتهي من وضع منهجه حتى ثار عليه تلاميذه وقضوا على بعض قواعده، وأتى تلاميذ هؤلاء فنقضوا بعض ما تعلموه من نقض للأستاذ الأول، ولم يكد ابسن وأقرانه يوصلون كتابة النصوص إلى الحبكة المتقنة التي كانت الشكل الأخير للدراما، حتى نقضها تلاميذهم بعدة أساليب لم يكن مسرح اللامعقول إلا واحدا صغيرا منها، ثم توالى الثائرون والمتمردون في العرض المسرحي وفي الكتابة الدرامية، وكل هذه التمردات كانت تشكل تجديدا وتحديثا في المسرح، وبدأ التجديد في المسرح منذ بداية القرن العشرين يصبح عالميا فلا يقتصر أي منهج على بلد ما، ولكن هذه المدارس أو المناهج أو أية تسمية أردت إطلاقها على مجموع التمردات في القرن العشرين حافظت على أركان العرض المسرحي التقليدية هي:

1 – نص مسرحي يستند إلى أركان بناء الدراما بعد أن توضع في أشكال جديدة قد تغاير الأشكال السابقة.

2 – عرض مسرحي يقوم على إبراز النص المسرحي ويستند إلى ممثل يتقن أداء الدور المسرحي في أشكال وأساليب جديدة قد تغاير الأساليب والأشكال السابقة.

3 – جمهور يتلقى تجديد المسرح نصا وعرضا في كل الأشكال التي ينتهيان إليها.

وكان ذلك كله يعني أن العملية المسرحية تتجدد، و أن المسرح يصبح باستمرار حديثا، و أن المسرح يتابع ما كان يجري عليه من التجدد، لكن المسرح في العقد الأخير من القرن العشرين دخل منطقة جديدة لم يعرفها من قبل في تاريخه الطويل وهي أنه دمر أركانه الثلاثة (النص، عرض النص، ممثل الدور المسرحي)، وأقام علاقة جديدة مع ركنه الرابع وهو الجمهور، فن نتج عن ذلك كله المسرح التجريبي الحديث.

ولا شك أن المسرح التجريبي الحديث قد ورث جميع التجديدات التي سبقته في القرن العشرين، لكنه ورثها بطريقة بدا معها أنه ليس جديدا أو حديثا ، فللتطور المسرحي يتضمن ما سبقه وما ينفيه في آن واحد، بل كان انقلابا على تاريخ كل المسرح، وتلك هي الحداثة في المسرح، وكان في الو قت نفسه تعبيرا عن ذروة عصر ثورة الاتصالات في ظل العولمة، كما كان تعبيرا عن يأس وعزلة الإنسان في العالم.

فالقرن العشرين كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم، وكان الفن فيه نشيدا للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة التي تتمثل في المجتمع الاشتراكي، وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات والى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم، فشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته، فحطمت في المسرح كل قواعدها السابقة لتبني مسرحا معبرا عن يأسها، وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق.

هذا الكلام له دليل قاهر لا يمكن لأحد أن يماري فيه وهو أن المسرح التجريبي في جميع أنحاء العالم ولد دفعة واحدة في نهاية ثمانينيات القرن العشرين، ووصل إليه كل شعب وحده دون شعب آخر، وإذا بعناصر المسرح التجريبي الحديث قد ولدت مكتملة في كل بلد، ثم أخذ كل بلد يتبادل التأثير والتأثر لتدعيم هذا النوع من والمسرح مع البلد الآخر في تبادل العروض مع البلدان، في مختلف المناسبات والمهرجانات، خصوصا في مهرجان القاهرة الدولي السنوي للمسرح التجريبي، وهذا المهرجان احتضن التجريب الحديث في العالم.

والملاحظة الهامة في هذا التبادل أنه لم يطور المسرح التجريبي ولم يغير أركانه، لأن هذا النوع المسرحي الذي هو قمة الحداثة أو التجديد هو في الوقت نفسه قمة العجز عن تخطي هذه الحداثة، فكأنه في تاريخ المسرح النوع العاجز عن استيلاء أنواع جديدة منه كما الشأن في بقية المدارس والمذاهب التي سبقته، وهذا يعني أنه ولد كاملا دفعة واحدة وسوف يموت كاملا دفعة واحدة ، وسبب ذلك أن حداثة العجز البشري عن الحلم بالمستقبل وليس جديد البحث عن آفاق جدية في الأحلام البشرية التي كانت دافعا لتطوير الحضارة وملئها بالمثل الرفيعة.[1]

ندوة القاهرة وأراء متباينة حول التجريب

مفهوم التجريب وتحديده مزال لحد الآن سؤالا قائما لأن التجريب أصبح يخترق في كل مرة عوام جديدة، ويحدث ثورة في الأشكال والأشياء المألوفة.

[1] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 106 – 108

لقد حاولت الندوة التي أقيمت بالقاهرة بمناسبة "مهرجان المسرح التجريبي" من خلال المداخلات أن تحدد مفهوم التجريب ، فالناقد اللبناني "بول شاوول" حاول إعطاء خصوصية للتجريب كفن قائم بذاته وبالتالي يجب فصله عن باقي عناصر المسرح الأخرى المكملة وليس هناك سلطة للتجريب، فهو محكوم بعدة عوامل يفرضها الواقع العربي.

أما الناقدة المصرية " نهاد صليحة " فربطت التجريب في الوطن العربي بالأوضاع السياسية والاجتماعية لأن المؤسسات القائمة باختلاف مجالاتها تسيطر على الفنان وعلى عمله وعلى عقله، وأن حرية الفنان ومعايير هذه الحرية مسألة نسبية تعود إليه والى مدى استيعابه لأهمية معنى التجريب.

أما المخرج العراقي "جواد الأسدي" فانه يربط التجريب بمفهوم التدجين في ظل الواقع، فالتجريب العربي يمشي ضد الكليشهات الموجودة، وعقل الفنان مصادر من قبل السلطة ، والسلطة هنا ليست فقط سياسة، إنما السلطة الاجتماعية وحرية التعبير والتجريد يعيشان في ظل المحرمات والطابوهات.[1]

أما الكاتب السوري "ممدوح عدوان" فذهب إلى أن التجريب يمثل في حد ذاته مدرسة ، ولكن مفهوما يبحث دائما عن أشكال جديدة ومكانة جديدة فانه يسعى إلى التأسيس، بينما في البلدان الأخرى فيسعى إلى التجديد ويرتبط بالتغيير الذي يجري في المجتمع.

أما "روجي عساف" رائد مسرح الحكواتي في لبنان، فيرى أن المسرح التجريبي مهم وضروري، لكون المسرح امتداد للحياة ويمارس الحياة، وهذه الممارسة فنية، فيها كل يوم شيء جديد، والموقف هو الذي يفرض البحث عن شكل جديد للتعبير وهذا في حد ذاته تجريب.[2]

من خلال مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى، تم تحديد معنى التجريب باتفاق أكثر من أربعين شخصا من مسرحيي العالم والوطن العربي، ويمكننا أن نستخلص بعض التعاريف فيما يلي:

- ✓ التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة
- ✓ التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 374

[2] م ن، ص 348

- ✓ كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب
- ✓ التجريب إبداع
- ✓ التجريب تجاوز للركود
- ✓ التجريب انفتاح على تجارب الآخرين
- ✓ التجريب عملية معملية
- ✓ التجريب مرتبط بالمجتمع
- ✓ التجريب ثورة.

أهمية التجريب في المسرح

لا يزدهر المسرح كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة، فالقالب قيد والحياة تدفق عارم يستعصي على التكبير، والقالب سجن والحياة انفلات مستمر من الأنكال والأغلال.

والجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية، ولا غرو أن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق، فلولا هذا التجريب الذي دفع " ثيسبيس " إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيز وسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا نزعة اسخيلوس والانطلاق بتجربة ثيسبيس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديات العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس و يوريبيديز مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين، وبالتالي في تشبث دعائم التراجيديا الإغريقية وترسيخ جذورها، ولولا رغبة أرستوفان في تقديم شيئ مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا، فالملهاة المسرحية كالمأساة تماما تدين بوجودها ذاته إلى تلك الجذوة المبدعة صبوة الخلق والتجريب.[1]

[1] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 7

المسارح التجريبية هي صرخة واعية ضد المسرح التجاري الذي يضع القيم الفنية جانبا مستندا إلى مبدأ الربح والخسارة، ومن المسارح التجريبية استطاع المبدعون في المسرح أن يبدعوا وأن يجربوا كل جديد ومستحدث، وخاضوا غمار المذاهب والمدارس المسرحية، فأعطوا للجمهور الكثير.

ومن المفروض أن يكون المسرح مكانا متجددا لمراجعة نقدية صارمة للتجارب المسرحية العربية وخصوصا التجريبية، وإعادة الاعتبار لهذا النوع من المسرح رغم ما يواجهه من صعوبات وأزمات، إنها مغامرة تمت والمهم أن تستمر وأن تتعمق وأن تتجذر في اتجاه استعادة دور المسرح المفقود وتجربته الغارقة في النموذجية والتكرار والبلادة.

ففي التجريب شاهدنا لأول مرة انفتاح الثقافة والفن على أبواب التاريخ والحضارة العربية والمغاربية العريقة، فقد استفادت المسرحية من حضارة التاسيلي وقدمت خلافا للعادة في رحاب الآثار الإسلامية والمسارح الحديثة.

إن تخصيص مهرجان للتجريب في الوطن العربي يمثل إضافة وتكاملا مع بقية المهرجانات التجريبية في العالم، وهو فتح أفاق جديدة أمام المسرح العربي عن طريق استقدام الفرق الأجنبية والعربية لتقدم أحسن ما عندها من تجارب، والمهم من كل ذلك أن نستفيد مما يحدث في المسرح العالمي، فالمشاهد خلال المهرجان كأنه يطوف في دول كثيرة من العالم ويتعرف على مختلف التجارب المسرحية فيها.[1]

الغاية من التجريب

منذ جيلين على الأقل، يمر المسرح الأوروبي الجاد بمرحلة تجريبية، والتجارب المتنوعة لم تنته لحد الآن إلى نتيجة محدودة موطدة بوضوح، كما لم تنته المرحلة نفسها، وقد سلك ت هذه التجارب سبيلين يتقاطعان أحيانا، كما يمكن تتبعهما بصورة منفردة أيضا، أما تحديدهما فتمثله وظيفتا الإمتاع والتعليم: أي أن المسرح هيأ تجارب لزيادة قدرته على الإمتاع، وأخرى كان الغرض منها رفع قيمته التعليمية. ثم يسجل بريخت تجارب من أنطونين فصاعدا، صممت لزيادة قدرة المسرح على الإمتاع، كما يبرز فاختانكو و مايرهولد البنيوي الذي استمد بعض الأشكال الشبيهة بالرقص من المسرح الأسيوي والذي خلق باليه برمته

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 350 – 351

للدراما، ورينهارت بإخراجه لفاوست، ويدرمان و(حلم ليلة منتصف الصيف) وإجلاسه للممثلين وسط الجمهور في (موت دانتون) لـ بوشنر، وتنظيم المشاهد الحاشدة لـ ستانسلافسكي.

والخط الثاني فقد سايره في المقام الأول كتاب المسرح من أمثال ابسن وتولستوي وسترتدبرغ وجوركي وتشكوف وشو ويوجين أونيل، وكان مسرح بيسكاتور أكثر هذه المحاولات وقد أسهمت في كل تجاربه التي كان الغرض منها زيادة قيمة المسرح التعليمية.[1]

التجريب بن النص والعرض

في أي عرض مسرحي مهما كان دور المخرج والممثلين، يظل النص المسرحي المادة الأساسية التي بدونها لا يقوم هذا العرض، حقا أن المخرج البارع والممثلين الممتازين يستطيعون قيادة مسرحية متوسطة إلى النجاح، هذه المسرحية لا يمكن استساغة قراءتها خارج أضواء المسرح، والقيمة الدرامية عوضا عن القيمة الأدبية أو الإنسانية هي التي تحقق للمسرحية النجاح، والنص المسرحي الجيد لابد أن يترك للمخرج وللممثلين فرصة للابتكار، ومن هنا تكون قيمته الدرامية مستقلة استقلالا تاما عن جودته وقيمته النفسية أو الاديولوجية، كم من المسرحيات بدت لنا عند قراءتها جيدة ثم لاقت الفشل بالرغم من قدرة الممثلين وحماسهم، وكأن سبب سقوطها نقصا في بنائها الدرامي.[2]

التجريب والنص

إن العمل الإبداعي الذي يوصف بالتجريب إنما هو عمل ينطوي على نظر منهجي تجريبي تستبد به رغبة قوية في المغايرة والاختلاف والافتراض والحدس والتنبؤ والاستكشاف والرحلة والهجرة إلى تخوم لم تدركها الأقدام إلى حد التصلب والتحجر.

وعندما يجري اختيار النص وفق أساس منهجي تجريبي يتم ذلك وفق تصور للعالم .. الحياة .. الإنسان، وهنا لا يمكن استباق الجانب المعرفي في قراءة النص وتأويله أو قراءة الواقع وتأويله بأية عمليات تقع خارج هذه القراءة ... لا يمكن الذهاب إلى التقنيات مثلا قبل إعداد المنظومة الفكرية التي تحكمت في قراءة النص، وقد يتساءل كثيرون حول مسألة كيفية فهم النص وتحديد زوايا النظر إليه في

[1] اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، م س، ص 89

[2] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، ص 7

العرض المسرحي ... هناك مخرجون يبتذلون في الحدود المطلقة لقراءة النص ويعتقدون أن بوسعهم قراءة النص عبر عرضهم المسرحي وبالصورة التي يرونها بصرف النظر عن الأساس المعرفي لهذه القراءة.

ولذا تشيع في الحركة المسرحية تجارب تنزل النصوص المسرحية الكلاسيكية من المسرح العالمي أو العربي إلى الحضيض، وتحولها إلى أعمال مهلهلة تحت شعارات مزعومة من التجريب تارة، أو من حرية فهم النص وقراءته وتأويله تارة أخرى، وقد فتحت آفاق أمام أعمال التجريب العالمية التي اشتغلت على نصوص كلاسيكية وأعادت تركيبها بجرأة مغايرة شاهدها بعض المخرجين الخليجيين في مهرجانات القاهرة التجريبية ومهرجانات أخرى في فرنسا وأمريكا وغيرها، ومن ثمة ذهبوا نحو تقليدها والأخذ بمنوالها دون إمعان النظر في قضية أساسية جدا وهي أن جرأة وقراءة النص وتفكيكه وإعادة تركيبه مهما بلغت من الحرية لابد أن تعتمد منظومة فكرية تؤطر قراءة النص وفق منهج يحصن هذه القراءة عند مواجهة سلسلة القراءات الأخرى.[1]

ومما لا شك فيه أن المنهج الذي أؤكد على سطوة ارتباطه بالتجريب يكشف لنا فداحة حضور الكثير مما ابتلى به العرض المسرحي في الحركات المسرحية الحديثة من مشكلات أبدية، ومن أبرزها غياب التقنيات أو حضورها، وغياب العمل على مسرحة النص في ظل سلطة المتن اللفظي الذي هيمن على نصوص المسرح العربي، وأهم من ذلك كله الذهاب المحموم إلى التراث استراقا أو اصطناعا (الفانتازيا التراثية) أو تماهيا وتخفيا وتوظيفا لأقنعة التراث في مواجهة السلطة الضابطة في الواقع.

إن عملية ابتكار التقنية في النص أو العرض توازي عملية تأسيس بنية النص أو العرض، إذ لا يكفي الذهاب إلى كتابة نص بنية الكتابة .. ولا يكفي الدفع بالممثلين لسرد النص وتمثيله بنية الإخراج .. فلكي تقوم قائمة للعرض لابد من أن ينغمر النص بمواد مختلفة وتقنيات متنوعة تجعل النص مجرد عنصر واحد مدمج في تشكيل العرض وتكون حالة المسرح .. إن فعل المواد المحسوسة و السينوغرافيا والتشكيلات البصرية والحركات والإيقاعات والمسافات والأضواء والعتمات يوازي فعل الإبداع، وقد جرى التجريب على تقنيات عديدة في المسرح العربي منها :

ـ التجريب على ثقافة الصورة

[1] د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج / قراءة لسيرورة التجريب في العرض المسرحي، ص 13

ـ التجريب على التراث

ـ التجريب على منهج بريخت

ـ التجريب على منهج جروتوفسكي وأرتو وغيرهما

ـ التجريب على الاحتفال

ـ التجريب على الطقس

ـ التجريب على الممثل

ـ التجريب عل المعطيات التكنولوجيا

ـ التجريب على المكان (الخروج من صالات العرض التقليدية).[1]

إن العروض المسرحية قبل أن تتجسد على خشبة المسرح هي في الأصل نصوص لكتاب المسرح، ومن دون شك أن النص المسرحي لا روح فيه إذا لم يترجم إلى عرض على الخشبة، واستثمار جميع عناصرها وإبرازها ضمن الفضاء والمكان المسرحيين، وهذا ما يتوقف على :

1 ـ الفكرة والروح العامة التي يراد تأكيدها في النص الدرامي والقيم التي يتم استخلاصها منه بوصفه محور العرض المسرحي فيما يطرحه على المتفرجين.

2 ـ الرؤية الإخراجية: لقد أخذ عدد من المخرجين في المسرح التجريبي على عاتقهم مهمة هدم النص المسرحي، وقد تزامنت هذه الثورة مع تربع المخرج على كرسي العرض، بوصفه قائد الأوركسترا المسرحية فعلى سبيل المثال يرى أرتو أن أجمل تعبير عن المسرح الخالص الذي يدعو له، هو أنه مسرح يحذف المؤلف لصالح ما نسميه المخرج.[2]

لم ينفصل التجريب المعاصر عن مراحل التجريب السابقة لكن نظرا للتقدم التكنولوجي الكبير في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن حدث تأثير كبير مرتبط بالمناخ العام السائد في العالم ،

[1] د. إبراهيم عبد الله غلوم، تقنية التجريب، م س، ص 25

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 68

وانطلاقا من أن العالم أصبح قرية صغيرة وكذلك ظهور اتجاهات حديثة نتيجة الدعوة إلى البحث عن لغة مشتركة،[1] فالتجريب مثله مثل الكائن الحي يتأثر بفعل العوامل المحيطة به، فالتقلبات الطارئة على المناخ الاجتماعي وأهم الأحداث والتقلبات والثورات التكنولوجية تؤدي إلى تغذية موجة التجريب والمساهمة في بلورتها بشكل أكبر.

نتيجة لكل ذلك ظهرت اتجاهات تطور التجريب السابق وتعتمد على نفي اللغة المنطوقة والاعتماد على لغات أخرى عالمية ، مثل الصورة بما يتبعها من لغة للجسد وللحركة الأمر الذي جعل السينوغرافيا التي حلم بها السابقون كوسيلة مرئية جعلها تأخذ الصدارة، وجعل هناك مفهوما جديدا للمخرج باعتبار أن المخرج هو الذي يضع التصور العام للعرض ، سواء من خلال مرتكز أساسي هو النص أو نفي النص ، والتحول إلى مسارح جديدة لا تعتمد على نص ، فقد شعر الفنان كما تنبأ أرتو بأنه لا يوجد نص مسرحي لذلك سعى إلى تأليف النص من خلال ورش ومعامل ، ومن خلال إعداد الممثل، بل ومن خلال ورش خاصة يتم فيها صياغة الصورة المرئية بما فيها من ديكورات أصبحت تلعب دورا أساسيا ، فقد أصبحت العناصر الديكورية والسينوغرافية الشاملة كأنها ممثل أو شخصية على المسرح ، بل أصبح هناك عروضا مسرحية تهتم بجسد الممثل، بل والرسم عليه مما يجعل جسد الممثل وكأنه قطعة ديكور وهو ما عظم دور السينوغراف الذي أصبح عليه العمل مع المخرج وفق منظومة متناغمة تسعى لخلق حالة حلمية وشاعرية مرئية تجعل المتفرج يحرك خياله ويعيش معها ويفسرها.[2]

قيمة العرض وتراجع النص

إن الكاتب المسرحي يعلم جيدا أنه كتب نصه ليعرض لا ليقرأ، فتوجب عليه إذن أن يمتلك رؤيا بصرية يستطيع من خلالها فهم إيقاع الصورة على خشبة المسرح، ويقف عليها ممثلون في مواجهة جمهور حقيقي ... وفي هذا الطرح نجد أن النص الدرامي يتشكل وفقا للعرض المسرحي، بمعنى أن التمثيل العيني للفضاء يكون قبل نظم النص، وعليه فلابد من تحديد المنظر وتفاصيل المكان الذي يشغله

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 172

[2] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، م س، ص 173

الممثلون من طرف الكاتب المسرحي، حيث ينقل نصه من مجرد قراءة في الزمان والمكان ، وهذا طبعا لن يتأتى إلا بوجود طرف آخر هو المخرج.

يرى "ديفيد هارفي" أن التطورات التكنولوجية أثرت في شكل العرض المسرحي وتشكلاته من ناحية الزمان والمكان عبر الخروج من دائرة الضيق والعلبة الايطالية وحلبة المسرح الإغريقي الدائرية أو النصف الدائرية إلى فضاء أوسع وزمان أجمل ، وهي اضفاءات جمالية رائعة جعلت من المخرج العالمي ينتفض على الشكل المألوف من أمثال جروتوفسكي وأريان منوشكين وريتشارد فورمان وروبرت ويلسون، وفي الوطن العربي نجد في أعمال المسرحيين ما يؤكد تلك الحقائق الجمالية المضافة بفعل إمكانات الضوء والصوت وتقنيات العمارة المسرحية، وتقنيات الممثل الجسدية.[1]

لقد التفت معظم المخرجين والسينوغرافين إلى عامل التكنولوجية، واستثمروها على أكمل وجه في عروضهم المسرحية، فأضفى ذلك بهرجا ورونقا على العرض المسرحي، وزاد من متعة الفرجة لدى المتلقي من خلال توظيف تقنيات حديثة تهتم بالحركة على حساب الكلمة، وهذا ما عكفت عليه جل المدارس والتيارات المسرحية الحديثة التي تمردت على القواعد الأرسطية وأقامت على أنقاضها أسس ونظريات تتماشى مع مستجدات العالم الحديث بما فيه من زخم الأحداث واتساع في الرؤى والأفكار، والاهتمام بالعالم الباطني للفرد والتعبير عما تكتنزه عوالمه الداخلية من اضطرابات ومكبوتات ومشاعر وأحاسيس يتعسر ترجمتها وتخريجها بشكل صادق إلا من خلال الحركة والإيماءة التي تعتبر أكثر تعبيرا وصدقا من الكلمة، مع الاستغلال الأمثل لأهم التقنيات التي أفرزتها الثورة التكنولوجية كاستعمال الإضاءة في إبراز الملامح وتشكيل لوحات فنية ذات ألوان زاهية تبعث على الفرجة والإبهار.

[1] سامي عبد الحميد، قديم المسرح جديدة وجديد المسرح قديمه، ط1، بغداد، مهرجان بغداد الدولي للمسرح 2011، ص 114

الفصل الأول

تجليات التجريب بين التمرد والإبداع

- المبحث الأول : بوادر التجريب والثورة على التقاليد
- المبحث الثاني : مظاهر التجريب في الإخراج والتمثيل
- المبحث الثالث : أهم الرواد وسبل التجريب في المسرح الغربي
- المبحث الرابع : جماليات العرض المسرحي وتقنيات التجريب

المبحث الأول: بوادر التجريب والثورة على التقاليد

شهد القرن العشرين كما هو واضح للجميع ثورات متنوعة على كافة الأصعدة الفكرية و مجال التكنولوجيا، وأصبحنا نعيش عصر بسماتﻫ الخاصة هو العصر المتنوع وبتسميات عديدة، منها عصر الصورة، وعصر الاستهلاك، وعصر ما بعد الحداثة، وعصر ما بعد الصناعة، وغيرها من التسميات التي تطبع عصرنا الراهن بالسرعة والتشظي والتنوع والتداخل الاجتماعي والفكري والفني، وهو ما أدى إلى أن يمتلك الفنان والإنسان على حد سواء وجهات نظر مختلفة عن العصور السابقة بسبب التجديد والتحديث في الحياة، وكذلك ما أضفته الآلة التكنولوجية على حياته والتطورات الصناعية، فأخذت الآلة تدخل في أبسط مفردات حياة الإنسان المعاصر ابتداء من الجوال إلى الطائرة، فضلا عن اختلاف كليات وجزئيات في الحياة، في المعمار ، وفي الفنون التشكيلية، والمسرح والسينما، وظهور مفاهيم ومصطلحات جديدة في الحياة كالفن البيئي، والأفلام السينمائية القصيرة جدا، ومسرح الجسد والتشكيل والصورة.[1]

وهكذا إذا كان المسرح السابق لعصرنا وأيامنا هذه مسرحا دراميا عبر مجموعة من الكتاب ابتداء بـ شكسبير مرورا بـ ابسن و برنارد شو و تشيكوف ، والقائمة تطول إلى مخرجين من أمثال الدوق ميننغن وستانسلافسكي ولي ستراسبيرغ وغيرهم، فان المسرح الراهن هو مسرح قد لا يحتوي على قيم العرض الدرامية ومراعاتها، ولقد بدا ذلك لدى بريشت الكاتب والمنظر والمخرج الألماني، ثم ظهرت العديد من المسارح التي تعمل على تغيير الشكل ، وصورة العرض المسرحي ، والمسرح الفقير، والمسرح الوثائقي، والمسرح المفتوح، ومسرح الشمس...، وكل ذلك من أجل الخلاص من قيود المسرح وقوانينه التي لا تمنح الفضاء الكافي من الحرية، فأدى ذلك إلى ظهور مخرجين كان همهم الكبير تقديم عرض مسرحي ينشد الابتكار والإبداع، فضلا عما سبق ذكرهم على سبيل المثال أنطونين أرتو ، وبيتر بروك ، وريتشارد فورمان، وديلسون ،[2] وغيرهم ممن سعوا إلى التجديد والبحث في التقنيات الحديثة التي من شأنها إمتاع المتلقي.

[1] شاكر عبد العظيم، تمظهرات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية، رسالة ماجستير، مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2009، ص 41 – 42

[2] نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 95 – 96

1 – بوادر التجريب في المسرح

إن التجريب بدأ مع احتياج الجمهور إلى الخروج من إطار المسرح الواقعي الممل، وما رآه المخرجون وتأكيدهم على السعي نحو تحريك المشاعر ووجدان الجمهور ، لتقديم صورة فنية صادقة لا تهتم بالشكل لكنها تهتم بالداخل أي بالمشاعر ، وهو ما أطلقوا عليها الصدق الفني وليس الواقعية الحرفية ، وهو ما يعني أن التجريب لم يقم على استقلال واستغراب العرض ، لأن الفنان في سعيه إلى تجربته يسعى إلى الجمهور وهو ضلع العملية المسرحية ذاتها.

إن المسرح منذ نشأته الإغريقية وهو في حالة تطور ، فقد خرج المسرح من الرقصات الديثرامبية التي تقدم في احتفالات أعياد ديونيزوس، ثم أصبح يقدم على عربة تجوب المدن والقرى والشوارع حتى بني المسرح الثابت، وفي عصور أخرى كالعصور الوسطى قدم داخل الكنيسة ثم خرج منها متجولا، وبعد ذلك قدم في الفنادق حتى أصبح هناك مسرحا ثابتا مرة أخرى وهو الشكل المعروف بمسرح العلبة الايطالية.

وفي القرن العشرين وعلى وجه الخصوص انتشرت أنواع عديدة وتزامنت مع بعضها البعض ، فهناك إلى جانب مسرح العلبة الايطالية الذي أصبح مسرحا تقليديا عروض تقدم في أماكن متعددة منها مسرح الشارع، ومسرح الحلبة، ومسرح الساحات، وتم توظيف أماكن غير مسرحية لتقديم عروض مسرحية عليها مثل الحدائق والشواطئ.

وقد يقول البعض أن المسرح منذ نشأته وحتى الآن وهو في حالة تجريب ، بل ذهب البعض إلى اعتبار أن إضافة اسخيلوس للممثل الثاني وسوفوكليس للممثل الثالث كان تجريبا ، والحقيقة أن تلك الإضافات لم تغير في شكل أو بناء المسرحية أو العرض ، لكنها زادت مساحة الحوار ، وبالتالي الفعل الدرامي عن السابق، أما التجريب فلا يوجد في الواقع قانون علمي صارم ومحدد لمعنى التجريب في المسرح... لذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي، إن التجريب هو خروج على كل قاعدة، وتاريخ الخشبة المسرحية يحوي طرقا ومناهج مختلفة ومتعددة في هذا المجال.[1] وذلك ما دأب عليه معظم المخرجين المسرحيين الذين ابتكروا وجددوا في القوالب والأشكال، لتصبح بذلك

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا جامعة السودان، م س، ص 167

تجاربهم المسرحية محل اهتمام ودراسة من طرف النقاد، وتحضى باهتمام بالغ من قبل المتلقي المولوع بعالم الصورة والحركة والمتعة ...

يعرف تاريخ المسرح الحديث عددا من المخرجين المسرحيين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسيرة المسرح العالمي ، وساهموا في تغيير أو تعديل مفهومنا عن العرض المسرحي من خلال بحثهم الدءوب عن جوهر فكرة المسرح أو مغامرتهم مع بعض أبعادها.. من أمثال ستانسلافسكي، مايرهولد، بيسكاتور، رينهارت، كريج، آبيا، وغيرهم، فقد استطاعوا بعملهم في ميدان الإخراج والإنتاج المسرحي أن يضمنوا لأنفسهم مكانا مرموقا في تاريخ المسرح بعد أن ساهمت أعمالهم في إثراء فكرة العرض المسرحي وتزويدها بقدر من الحيوية والخصوبة، ولا يعرف المسرح المعاصر إلا مخرجين من طراز رجال المسرح أمثال جيرزي جروتوفسكي البولندي، وبيتر بروك الانجليزي، الذي قام أخيرا مع أعضاء معمله المسرحي التجريبي في باريس برحلة إلى ستة دول افريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتهيا إلى الشاطئ الإفريقي الآخر في طوجو وداهومي مارا بالنيجر ومالي ونيجريا ، في محاولة لأن يقدم مسرحا متفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسر ح من قبل، مسرحا يتخلل معظم تقاليد المسرح الأوروبي وموصفاته المتعارف عليها ولا يحتفظ إلا بجوهر فكرة المسرح ذاتها في هيكلها العظمي العاري من الزخارف وأدوات الإبهار والإيهام.[1]

الحداثة في المسرح/ التجريب والتمرد

لقد كان المسرح واحدا من ميادين هذه العملية العنيفة في التخلي عن مصطلح الحديث أو الجديد إلى مصطلح الحداثة وشأن المسرح في هذا المجال كشأن مختلف مناحي الحياة والفن والأدب، ولكي نضع يدنا على مفهوم الحداثة في المسرح وكيف أصبح هذا المصطلح بالغ الدقة فيه، نذكر أن المسرح كان دائما ميدانا للتجديد، فلا يكاد مذهب أدبي أو فني فيه يستقر حينا من الزمن حتى يعصف به التغيير الذي كان تجديدا، فيقلب الكثير مما أرسى ذلك المذهب من قواعد، ألم تعصف مرحلة " شكسبير " بكل

[1] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 11

ما ورثه المسرح عن قواعد اليونان وفن الشعر الأرسطي؟ ألم تعصف الواقعية بأركان الرومانسية التي عصفت من قبل بالكلاسيكية؟[1]

ومن هنا يمكن القول أن التجريب في المسرح ظل يحي في حيوية ونشاط مستمر، يتخطى ما هو تقليدي، ويسعى دوما نحو التجديد انطلاقا مما هو موجود، ثم تجاوزه إلى أشكال وقوالب حديثة تقوم على أنقاضه، على غرار ما حدث إزاء القواعد الأرسطية التي ضبطت قواعد الدراما الإغريقية وظلت تكبله بقيودها لفترات طويلة من الزمن.

الاستخفاف بالوحدات الثلاثة

حدد الهدف من الرومانسية في وثيقة شهيرة عام 1827 من خلال مقدمة "كرمويل" لـ فيكتور هوغو (1802 – 1885) عمل هوغو بتعابير دقيقة على الاستخفاف بمبادئ الوحدات المسرحية في الكلاسيكية الجديدة ولأنها تعتبر شكسبير قدوة لها في هذا المجال، كان على الخشبة أن تتمسك بحريتها الطبيعية تجاه الزمان والمكان تاركة التراجيديا والكوميديا يختلطان كما هو الحال في الحياة، وفي عام 1830 وجدت هذه المبادئ طريقها للتطبيق عند هوغو على المسرح الفرنسي من خلال الميلودراما التاريخية الشعرية "هيرناني" فاعتبرت أهم حدث في تاريخ دراما القرن التاسع عشر.

كان عرض هذه المسرحية مصدر اضطراب، فحصلت مجابهة بين أنصار الأسلوب القديم من جهة وبين أنصار الأسلوب الجديد من جهة أخرى، وذلك واحد من شجارات عامة عديدة اعتبرت بداية تاريخ المسرح الحديث،[2] ما أدى إلى تولد عدة ثورات على التجارب المسرحية السائدة وقلبها رأسا على عقب وإحلال مكانها أسس وقواعد مسرحية جديدة.

[1] د. واسيني لعرج، الحلقة الغائبة/معوقات مسرح التجريب في المغرب العربي، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 217 – 218

[2] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1990، ص 12

الثورات وأثرها على التجريب الإبداع والتجديد

ساهمت الثورات بشكل كبير في التحريض على بلورة أفكار ورؤى جديدة، على غرار ما أنتجته الثورة البلشفية وفلسفتها الماركسية، ولم يؤد هذا إلى تحرير الإنسان كما تم التبشير بذلك، ولكنه أدى إلى عبودية أكبر وأخطر، ولهذا كان الوعي الذي أنتج التيارات الفكرية والفنية في القرن العشرين كان هو الخيبة .. أجيال كثيرة خاب أملها في العمل، وخاب ظنها في العمل، وخاب أملها في العقل وفي الصناعة وفي التقدم.

لقد تم تأميم كل المرافق الحيوية، وأصبح المبدع الحر موظف وأجيرا، وأصبح إنتاج المعرفة وإنتاج الفكر وإنتاج الفن فعلا آليا لا حياة فيه، وأصبح يقوم على الجبر لا على الاختيار، وبهذا أصبح الفنان مكرها على اقتراف الفن، وهذا ما جعل السرياليين يرفعون شعار (الحرية في الفن).

وفي أوروبا كانت الثورة الروسية هي ذلك الحلم الذي أصبح كابوسا مرعبا، وجاءت الردة سريعا مع ستالين، أما في العالم العربي، فقد كانت الثورة المصرية انقلابا عسكريا، وكانت النكسة الحزيرانية التي دمرت كل شيء، ولم تبق على أي شيء.

قد يساعد على بروز التجديد المناخ والبيئة، فوجود المجتمع الحي المتحرك، حيث التربة مواتية لاستنبات الفكرة الجديدة في الأرض الخصبة، ولظهور الرؤية الجديدة في المناخ الثقافي الجديد، وبهذا يكون فعل الانقلاب فكريا جماليا وسياسيا فعلا ممكنا، ويكون مقبولا من طرف الرأي العام، ومن قبل الذوق الجمالي العام أيضا، وهذا ما يفسر أن ترتبط هذه الحركات التجديدية بالمجتمعات الأوروبية والغربية الجديدة، وأن تكون الثورات الإبداعية جزءا أساسيا وحيويا من ثورات أعم وأشمل، وتشير الاحتفالية إلى أن أكثر المجتمعات إبداعا هي أكثر حرية وديمقراطية وهي بالضرورة أكثر احتفالية .[1] فالفن لكي يحي ويتطور ويبلغ المجد والرقي والخلود لابد له من الحرية التي تجرده من شتى القيود.

إن الحرية هي أساس التفكير الجديد، وهي أساس التعبير الجديد، وهي أساس الخلق الجديد، أما المجتمعات التي تقمع الأفكار في الصدور، والتي تسجن الأحلام في الأذهان، فانه لا يمكن أن يعيش فيها إلا القديم والبالي والمحنط، كما يقول كريجارد: "الفرد جوهره الحرية، الحرية التي تؤكد نفسها في

[1] عبد الكريم برشيد، كتابات على هامش البيانات، مكتبة فضالة المحمدية، ص 131

مقابل ما عداها، والحر اختيار مطلق"[1]، وهذا ما يفسح المجال أمام تعدد الرؤى والأفكار، وبالتالي التجديد والخلق والابتكار.

إن الحركة التجديدية والتحديثية في المسرح العربي تحتاج اليوم إلى كثير من المراجعة، وذلك لأنها قائمة على كثير من الأوهام وعلى كثير من الدعاوي الباطلة، وعلى كثير من التقليد الذي لا يفيد، والبحث عن التجديد بأية طريقة وبأي ثمن، فقد لجأت الكثير من التجارب المسرحية العربية إلى التجريب، وانبهرت بالشعار البراق، ولم تعرف ما خلفه، واعتبرته قيمة إبداعية حقيقية، في حين أنه منهجية وآلية للاشتغال العلمي والفني فقط، ونسيت أن طريق التجريب مفروش كله بالفشل، وبأن نجاح تجربة واحدة، تتطلب وجود آلاف التجارب الأخرى الفاشلة، ونسيت أيضا أن فعل التجريب المختبري يبدأ دائما من وجود فرضيات نظرية سابقة، لذا نجد الكثير من التجارب سقطت في الفوضى، وسقطت تجارب أخرى في العبث، لأن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، فالزيادة العشوائية والفوضوية في جسد التجريب، قد انتقلت إلى اللامسرح، وخرج كثير من الاجتهادات من عالم المسرح وهي تظن أنها تطور وتجدد هذا المسرح، في حين أنها تدمره وتخربه، وهي تدخل مجالات فنية أخرى من غير أن تدري، وقد تكون هذه المجالات هي السينما ، أو هي فن العرائس ، أو هي خيال الظل ، أو هي الباليه ، أو هي فن السيرك ، أو هي منوعات الكباريه ، أو هي مجرد اللعب بالتقنيات الآلية الحديثة بكثير من الانبهار الصبياني، وبهذا نجدها تسعى لأن تجدد المسرح من خارج المسرح، وليس من داخله.

وفي هذا المسرح تجارب مسرحية كثيرة لها رسائل وخطابات حقيقية، وهي تعد بأشياء، وتبشر بأشياء، وتسعى من أجل أهداف، وتطمح أن تؤسس مسرحا مختلفا ومغايرا، وقد تكون في مستوى طموحها وقد لا تكون، وهناك تجارب أخرى غيرها تكتفي بأن تحقق الإبهار الآني واللحظي فقط، وأن يكون هذا الإبهار هو أعز ما يطلب، وأن تكون صادمة بجديدها، ومستفزة بجرأتها، مشاكسة بمواضيعها، وغريبة بأزيائها.[2]

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 44

[2] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 63 – 66

الخروج عن المألوف

ظهر ستانسلافسكي المخرج والممثل الروسي الذي نظر تجاربه وفق أسس مدروسة اتخذ تجاربه الخاصة أساسا لها، وقد كان الممثلون في الماضي يقلدون من سبقهم في تصوير صيغ وقوالب معينة كان ممثلون آخرون قد سبقوهم للقيام بها يقلدون دون زيادة أو نقصان، أي أن المنظر المسرحي عبارة عن صورة كأي صورة يرسمها أحد الرسامين، بيد أن التمثيل هو الحياة ، فالحياة تتغير بتغير الزمان، فما نراه الآن خيالا قد يكون غدا حقيقة، وعلى هذا لا يمكن لأي إنسان أن يضع قواعد ثابتة لهذا الفن إذ أنهمن الخطأ وضع ذلك.

وحتى طريقة ستانسلافسكي نفسها ليست لها قواعد ثابتة ، وإنما تعتمد بالدرجة الأولى على التجربة وعلى ذاكرة الانفعالات النفسية. ويذكر " لوكان" المخرج الأمريكي المعروف فيقول : عندما سألنا ستانسلافسكي عن طريقته قال: "أوجدوا طريقتكم الخاصة ، ولا تعتمدوا اعتمادا أساسيا على طريقتي ، واخلقوا شيئا مناسبا لكم، واستمروا في طريقتكم لكسر التقاليد البالية" [1]، فالتجربة المسرحية هي كل محاولة للخروج عن التقاليد المسرحية القديمة، وكسر القيود، والتمرد على القوانين التي وضعها السباقون، من أجل الوصول إلى ما هو أرقى.

التجريب انطلاقا مما هو موجود

يقول "مارتن آسل": "التجريب هو تفاعل مع التقليدي، وكلاهما يؤثر في صياغة الآخر وتشكيله، كما أن التجريب امتداد وتطوير للتقليدي، وذلك لتطويعه لمتطلبات المرحلة الراهنة، بالإضافة إلى أن التجريب كثيرا ما يتجاوز معطيات الحاضر بالرجوع إلى الماضي، فالعبثية إحياء لتقاليد الكوميديا ديلارتي، والتجريب يستمد وجوده من شتى أنواع التقليدي في الثقافات المختلفة كاستخدام بريشت الأوبرا الصينية والكابوكي الياباني وأنواع شرقية أخرى.[2]

[1] أسعد عبد الرزاق الدكتور عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ص 6

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 74

ويؤكد "ألفرد فرج" على الدور الكبير الذي يلعبه التراث والمألوف عموما في تكوين بنية التجريب قائلا: ".. لا يوجد تجريب بدون تراث، ولا يوجد مسرح تجريبي بدون مسرح تقليدي، ولا يمكن وضع التجريب في مواجهة التراث بل هو يستلهم التراث ويتجه إليه" أي أن التجريب لا يمكنه أن يكون مضادا للتراث أو في مواجهة معاكسة له، بل إن التراث يصب في التجريب، وهذا الأخير يستلهم منه لتجسيد رؤاه.[1]

وعندما نتحدث عن المألوف والتراث والاستلهام منه فهذا لا يعني أبدا الاعتماد عليه كمعين لا ينضب لتكرار كل ما هو جاهز ومعروف، لأن التأسيس لفعل التجريب لا يكون بهذا الشكل، فالتأسيس يجب أن يرتكز على شيء مهم وهو تحرير المسرح من المسرح، بمعنى أن يكون اللاحق فيه مخالفا ومغايرا للسابق، ولكن هذا لا يعني القطيعة مع ما هو مألوف ومعروف، ومن هذا المنطلق يقول "عبد الكريم برشيد": "إن الإبداع يختنق ويموت في حضرة الإتباع/النموذج أو الموديل، أي ذلك الإبداع المنغلق الذي يصادر حرية الاجتهاد وحرية الخلق والابتكار والإضافة. إن كل فعل مسرحي لا يضيف جديدا لابد أن يكون فعلا ضد التأسيس" ، ومن هنا يتبين أن التأسيس يعتمد سبلا جديدة ترتكز على الفهم الصحيح للتجريب.

والمؤكد أن التراث ضروري للتجريب والحداثة بصفة عامة، بل هو ملازم لهذه الأخيرة وهذا ما يؤكده لنا الفيلسوف نيتشه في قوله: "إن الفنان الحديث يلقي بنفسه في أحضان الماضي لأنه يحتاج إلى التاريخ باعتباره المخزن الذي تحفظ فيه كل الأزياء، ويستكشف الفنان الحديث أنه يوجد زي بعينه يناسبه، ولهذا يستمر في تجريب زي بعد آخر."[2]

2 ـ التجارب المسرحية واتجاهات المسارح الحديثة

إن الحديث عن وجود الاتجاه أو الاتجاهات في المسرح العربي الحديث، يفترض بالضرورة وجود هذا المسرح أولا، وأن يكون هذا المسرح حيا ومتحركا ثانيا، وأن يكون له قصد يقصده، واتجاه واضح يسير إليه ثالثا.

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 75

[2] م ن ، ص 77

لقد تعددت الاتجاهات المسرحية عبر التاريخ، فالاتجاه إلى الطبيعة والالتزام بمفرداتها الحسية أنتج المدرسة الطبيعية، والتي سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد رفض ستندبرغ أن يصنف كاتبا رمزيا، عندما أجبر على تصنيف نفسه أعلن أنه من المعقول أن يصنف كاتبا طبيعيا جديدا.[1]

أما الاتجاه إلى المدرسية، والى احترام القواعد القديمة، فقد أدى إلى الكلاسيكية الجديدة، والاتجاه إلى التحرر أدى إلى الرومانسية، والشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الرمز في الإبداع الأدبي والفني، والذي أنتج المدرسة الرمزية، أما الاتجاه إلى الواقع، فقد أنتج أسس الواقعية، وقد تعددت الواقعيات وتنوعت بتعدد مفرداتها وتنوع خصوصياتها، فكانت الواقعية الطبيعية والواقعية الشعرية والواقعية الاشتراكية والواقعية البورجوازية والواقعية الوجودية، وفي العالم العربي اعتبر "نعمان عاشور" كرائد للواقعية الاشتراكية في المسرح المصري، ولا نغالي إن قلنا انه فتح الباب أمام اتجاه جديد أثر بدوره في جيل الشباب من المسرح العربي الذي تأثر أيما تأثر بتلك الاتجاهات.[2]

أما الاتجاه إلى ما وراء الواقع، ومحاولة اختراق الواقع اليومي والنفاذ إلى اللاوعي، فقد أنتج تيار السريالية، وكان ذلك في الشعر والمسرح والسينما والفنون التشكيلية، وقد كان لهذه المدرسة تمردها على الواقع، أما الاتجاه إلى الملحمة، والانحياز إلى الرؤية الملحمية أنتج المسرح الملحمي.

أما الاتجاه إلى التجريب العلمي، واعتبار فضاء المسرح مختبرا، واعتبار الفعل المسرحي مادة لهذا الاختبار، فقد أنتج المسرح التجريبي، وتظل خيمة المسرح التجريبي واسعة جدا، ويمكن أن يدخلها كثير من التجارب التي تمارس كلها فعل التجريب، ولكن بأشكال وأدوات وتصورات مختلفة.

أما بالنسبة للذين استفزتهم قسوة الوجود، وقسوة الاستعمار الامبريالي، وقسوة البورجوازية الأوروبية، فقد وجدوا في أنطونين آرتو ضالتهم، وتبنوا رؤيته للعالم، وأسسوا مسرحا للقسوة، وهو مسرح يعتمد على التحريض، وعلى الاستفزاز المادي، سواء من خلال المشاهد الدموية، أو من خلال عنف الموسيقى، أو من خلال عنف الرقص، أو من خلال عنف الحركة، أو الصراخ والضجيج.

---

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 160

[2] رمسيس يونان، دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتالف والنشر، القاهرة، 1969، ص 17

أما الذين بحثوا لهذا الوجود عن معنى ولم يجدوه، والذين حاولوا أن يتواصلوا مع الناس ومع الأشياء، وعجزوا عن ذلك، فقد تبنوا رؤية عدمية للوجود، وأسسوا مدرسة مسرح العبث الباريسية، وأكدوا أنه لا أحد يأتي ولا شيء يحدث.

أما الذين اتجهوا إلى الطقوس القديمة، ومسرحوها بلغة مسرحية وبأدوات مسرحية، فقد أسسوا مسرحا طقوسيا، يغوص في الأغوار البعيدة للذات الإنسانية، ويوظف مفردات الموروث الإفريقي، سواء الإيقاع أو الأزياء، ولقد عرف المسرح المصري تجارب مسرحية عديدة حاولت الاستفادة من طقس الزار الشعبي، ومن بين هذه التجارب نجد مسرحية دقة زار التي كتبها محمد الفيل وأخرجها محمد حلمي.[1]

من بين التجارب أيضا نجد المسرح السياسي ل . "بسكاتور"، مسرح التسييس ل. "سعد الله ونوس "، ومسرح التحريض، والمسرح الوثائقي عند "بيتر فايس" وألفرد فرج، والمسرح الأنتربولوجي عند "أوجينيو باربا"، ومسرح المضطهدين عند "اغستو بوال"...

إن كل هذه التجارب والاتجاهات، رغم اختلافاتها المتعددة والمتنوعة، فإنها تلتقي لكلها في مخاصمة الواقع، وفي التصدي للمسرح السائد، فقد يختلف المسرحيون الرومانسيون في أشياء كثيرة، ولكنهم يتفقون كلهم في شيء واحد وهو العداء للكلاسيكية، أما بالنسبة للسورياليين فهم يعادون الواقع والطبيعة، ويستهجنون كل فن تصويري بسيط،[2]غير أنه لكل تجربة رائدها السباق إليها مثل ما هو الشأن في المسرح الحر في أوروبا.

1/2 ـ تجربة المسرح الحر

حمل "اندريه أنطوان" (1885– 1943) راية زولا وابسن في فرنسا، حيث افتتح مع مجموعة من الممثلين الهواة مسرحهم الحر، ... و لم يكن المسرح أكثر من قاعة خشبية مظلمة فوق درج عند نهاية زقاق، وكان المسرح يتسع لـ 343 شخصا ومجهزا بخشبة مصغرة تناسب المدى الضيق للخلفية التي اختارها أنطوان، فقد كتب الناقد الكبير "جول لومبير" يصف هذا المسرح في كتابه "المسرح الانطباعي":

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 160

[2] وول سوينكا، مسرحية الطريق، ترجمة وتقديم فريد النقاش، من المسرح العالمي، الكويت، ص 9

يستطيع المرء أن يمد يده للممثلين من فوق أضواء مقدمة المسرح ويضع رجله على ركن الملقن، والخشبة ضيقة جدا لا تتسع إلا للمناظر الأولية، كما أنها قريبة منا جدا بشكل يلغي الوهم المسرحي.

كان هذا المسرح الحر أول مسرح تجريبي حديث في أوروبا، كما كان لطريقة تطوره عن طريق الاكتتاب الفضل في إلزام الجمهور بالمشاركة في تجربة اختيار الأساليب والمادة الجديدة على الخشبة. [1] بفضل إلغاء الجدار الرابع، وفسح المجال للمشاهد للمشاركة في اللعبة المسرحية، ويعد هذا من أهم التقنيات التي اعتمدها المسرحي التجريبي الذي يهتم إلى أبعد الحدود واهتماما كبيرا بالجمهور ويضعه ضمن تجربته المسرحية، وقد سار على هذا النهج العديد من المخرجين، الذين أقاموا عدة تجارب من خلال دراسة الجمهور محاولة منهم جعله عنصرا فعالا في العمل المسرحي إلى جانب الممثل، حيث يمكن أن يتحول في كثير من الأحيان إلى ممثل يقوم بأدوار مسرحية.

استلهمت فرقة المسرح الحر عن طريق مؤسسيها "جوديت مالينا" و"جوليان بيك" تعاليم أرتو كخطة أساسية للعمل، ولكنها تعدت هذه التعاليم وطورتها في عروضها المختلفة، فأغلب عروضها لا مؤلف لها ولا توجد لها نصوص، ففي عرض "أسرار وقطع أخرى صغيرة" يبدأ المشهد بخشبة مسرح عارية تماما من كل أثاث أو ديكور عدا أربعة صناديق خشبية ولا توجد أية ملابس مسرحية ، وإنما كل من في العرض يرتدي نفس الملابس التي جاء بها من بيته إلى المسرح.

وفي إحدى المشاهد بينما الظلام حالك تظهر ثلاث نقاط من الضوء الأحمر الباهت على جانبي المسرح وتتحرك نحو الجمهور في بطء، وعندما تبدأ في التحرك تظهر نقاط عديدة أخرى من الضوء الأبيض خلفها كأنها نجوم، وتشيع في المسرح رائحة البخور بينما تواصل نقاط الضوء الحمراء تقدمها في الصالة، وتظل هكذا فترة إلى أن تنطفئ فجأة. [2]

لقد ثار مسرح الجنوب الحر على الأفكار السائدة الآن في المسرح الأمريكي بشكل عام، وهي تلك الأفكار التي تنادي بأن المسرح هو مجرد مؤسسة قديمة لها قوانينها وقواعدها القائمة منذ أيام الإله ديونيزوس في عصر الإغريق القدماء، وكذلك ميل المسرح إلى التعبير عن اللامعنى في الحياة الحديثة،

[1] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1990 ، ص 47 – 48

[2] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 107

والإحساس بالغربة وعدم الانتماء، ويؤكد مسرح الجنوب الحر على ضرورة وجود الحاجة لكي نفعل شيئا ، لذلك فالمسرح ليس فقط وسيلة من وسائل التسلية، وإنما يجب أن يخلق على خشبة المسرح المعنى في حياتنا.

من هنا ينبع مفهوم المسرح الجديد للفن المسرحي، فمادام "مسرح الجنوب الحر" يثور على تقليدية المسرح الأمريكي بوجه عام، فهو يريد أن يحرر المسرح من قواعده القديمة، وبذلك يسعى إلى تحرير المسرح من الأشكال القديمة والحيل الفنية القديمة، وكذلك من الأفكار القديمة عن المسرح. [1] لذلك أثبتت معظم التجارب الحديثة تمردها على الأفكار والنظريات السائدة سابقا، وأنها تجاوزها الزمن، أو أنها صالحة لفترة زمنية محددة، ولابد من مسايرة التغيرات الطارئة على المجتمعات سياسية كانت أو اقتصادية أو اجتماعية.

2/2 ـ مدرسة اليا كازان

إن الفكرة المثالية لمشروع الربرتوار بلنكولن سنتر الذي أسسه "كازان" عام 1961 هي إنشاء فرقة مسرحية مدربة على إتباع أسلوب ونظام معين، على أهم مستويات الاحتراف، تمثل مسرحيات ترتفع إلى مستوى الخلود في مسرح يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة مثيرة، وقد جاء في الكتاب الذي ألفه كازان رفقة وهوايتد: " إن الفرقة سوف تبدأ عملها بمجموعة تتكون من خمسة وثلاثين ممثلا وممثلة، في مارس 1963، وفي هذا التاريخ ستبدأ في التدريبات لفترة تستغرق سبعة عشر شهرا، حتى الافتتاح الرسمي في خريف نفس العام بثلاث مسرحيات من الربرتوار العالمي."

وفي ربيع عام 1963 كان كازان قد اختار ممثليه وكلهم تقريبا من الشبان الغير محترفين، أو ممن ليست لديهم خبرة طويلة في المسرح كمحترفين، وبدأ تنفيذ ما أسماه برنامج التدريب في لنكولن سنتر وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشبان أن يقوموا بالتدريب في برنامج أو منهج مركز على الصوتيات كعلم، وعلى التحكم في أعضاء الجسم والحركة الجسمية، فضلا عن تدريبهم العادي على فن التمثيل والأداء.[2]

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، م س، ص 49

[2] م ن، ص 34

كان كل ما يهم كازان أن يجد لنفسه مسرحا يستطيع من خلاله أن يرسي دعائم نظريته، فقد كان المسرح الأمريكي يدين بكل أساليبه في التمثيل لستانسلافسكي، وكان هو يريد أن يحرر المسرح الأمريكي من ربقة ستانسلافسكي، ووسيلته الوحيدة في ذلك هي إنشاء فرقة تجريبية خاصة به بعيدا عن تأثير ستانسلافسكي. يقول كازان: "أنا منشق، أنا لا أخرج بالأسلوب الذي يعلمونه إشارة منه إلى أسلوب ستانسلافسكي."[1]

وبالنسبة للتمثيل في المسرح الجديد كان على كازان أن يواجه تحديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في أمريكا، أولها: انعدام التجانس أو الانسجام في طريقة تدريب الممثل حتى في أستوديو الممثلين وهو أشهر مؤسسة مسرحية تعلم وتخرج منها عدد كبير من كبار ممثلي أمريكا وظل كازان يعمل فيها لمدة طوية.[2]

والممثل الأمريكي لا يهتم كثيرا بتدريب نفسه على التدريب العنيف الذي يتطلبه كازان على الصوتيات والإلقاء والتحكم في الحركة البدنية، كما واجه كازان عدم تجانس التدريب بالنسبة للممثلين، فكل مؤسسة مسرحية في أمريكا تدرب ممثليها على طريقة خاصة مختلفة عن باقي المؤسسات، وكثيرا ما يكون للممثل تدريب خاص به وحده.. لذلك لا يوجد شيء اسمه التجانس أو الأسلوب الموحد في العمل ، وهذا ما جعل كازان يختار ممثليه من الشبان الذين ليس لديهم تاريخ يذكر ف ي المسرح، لأنه يمثلون بالنسبة له المادة الخام وعجينة يشكلها كما يشاء في أسلوب موحد متجانس. [3] فتوالت التجارب المسرحية عبر العالم بفعل التأثير الحاصل من الأحداث وأهم التكنولوجيات الحديثة، وذلك ما انعكس على حركية الممثل وباقي العناصر المسرحية.

3/2 ـ تجربة المسرح الحي

هي إحدى التجارب الهامة التي تدور في مسرح اليوم، وتحاول أن تتعدى مرحلة ما بعد المسرح الحديث والمسرح المعاصر ، فقد نبذ أصحاب المسرح الحي فكرة دور العرض المسرحي تماما .. كما نبذوا فكرة الديكور المسرحي والملابس المسرحية والماكياج.. وابتدعوا عروضا جديدة لا تعتمد إطلاقا على

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 35

[2] م ن، ص 34

[3] م ن، ص 37

النصوص وإنما على تداخل وتعقيد العملية المسرحية ذاتها.. وتناقضها مع كل ما هو تقليدي.. ومحاولتها الإيحاء بكل الأزمات التي يموج بها العالم المعاصر.. فهي محاولات ابتدعت أساسا للتعبير عن سيكولوجية معقدة جدا هي سيكولوجية الإنسان الذي يعيش في مجتمع مركب وعالم يسوده رعب الحرب والموت، وتتحكم فيه قوى لا سبيل إلى مصارعتها إلا من خلال الوعي.[1]

لقد أصبح الاهتمام بالعالم الباطني للإنسان والبحث فيه من أهم المرتكزات التي يقوم عليها المسرح التجريبي، وذلك ما يتجلى في معظم العروض التي تتسم بالحركة والتركيز بشكل كبير على لغة الجسد وتعابير الوجه كونها الأكثر تعبيرا عن مكبوتات الإنسان وجل انفعالاتها، وما يكتنزه عالمه الباطني من مشاعر وأحاسيس.

إنها ثورة على التقاليد المسرحية التي تمجد الكلمة وتعلي من قيمة النص، والعناية بالديكور والفضاء المسرحي، لذلك جاءت فرقة المسرح الحر بتجربة مخالفة لهذه الأطر على حد الرأي القائل بموت المؤلف والتركيز بشكل كبير على الحركة، والبساطة التجهيزات المسرحية خاصة في مجال الديكور والسينوغرافيا على طريقة المسرح الفقير لدى جروتوفسكي، لتبرز بذلك مختبرات عدة تهتم بالتجريب وإعادة التجريب على جل العناصر المسرحية، وهذا ما يتجلى واضحا في الأعمال الطليعية.

4/2 ـ تجربة المعمل والجمهور

يقول د سمير سرحان: "في بحثي عن الجديد أمسكت بخيط طويل ق ادني إلى مجموعة من التجارب أهمها تجربة المعمل المسرحي الذي أنشأه مخرج بولندي اسمه جروتوفسكي في بولندة ، وهو معمل لم يضع المسرحية أو العرض المسرحي فقط تحت التجربة وإنما أجرى تجاربه أيضا على الجمهور.[2]

إن إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى في التأثير هو الهدف الأساسي لهذه التجربة في المعمل المسرحي، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس يحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة، إنها وسيلة المعمل في إعادة اكتشاف المسرح. في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد في اللاوعي الجماعي الذي

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، م س، ص 103

[2] م ن، ص 8

يربط الناس بعضهم ببعض ، وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدائي في فجر التاريخ نجد أن العناصر الأساسية هي الإبهار والإيحاء والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شانها أن تعطي الجسم القدرة على أن يتعدى تطوره الطبيعي والبيولوجي ويطلق الروح من أسرها لتعيش في عالم أبعد من عالمها المحدود. وتجربة المعمل المسرحي حين تحاول أن تصل إلى نوع جديد من الطقوس تجد أنه من الصعب أن تعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية التي كانت تقام فيها الطقوس وتقدمها في ثوب مسرحي حديث، ولكن لابد أن تجد وسيلة جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العملية المسرحية تماما كما كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية، والوسيلة الوحيدة هي تصفية العملية المسرحية من العامل الديني وإحلال العواطف أو الرموز الدينية محله، وفي هذا يستخدم المعمل المسرحي صورا أو أنماطا موجودة في اللاوعي الجماعي.[1]

يقول جروتوفسكي منشئ هذا المعمل في تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات المعمل: "لا توجد قاعدة مقدسة حتى تلك القاعدة التي تقول أن الدلالة الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد، فنحن نجد النص الواحد يحتوي في العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدى من خلال أكثر من شخصية، وهذه الدلالات تتفرع ويختلط بعضها بالبعض ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط لتكون محور المسرحية.[2]

5/2 ـ تجربة المختبر المسرحي

إن المختبر المسرحي يأخذ دائما روح الطليعة المسرحية، وتتشكل أعماله بروح التجريب ويمكن أن نطلق عليه المسرح التجريبي الذي يسعى إلى الكشف عن سمة من سمات المسرح، أو يؤسس في مرحلة تاريخية سمة جديد في الأسلوب أو الشكل.

إن الأعمال الطليعية والتجريبية في مرحلة معينة تكون المعين الذي يغذي تجربة المسرح في قطر من الأقطار بالجديد، والذي يسقط المألوف والمعتاد في داخل حركة المسرح، من أجل تأكيد الجديد المناسب للعصر بذائقته الاجتماعية والفنية.[3]

---

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 8

[2] م ن، ص 9

[3] د. عوني كرومي، مختبر المسرح التجربة والمنهج إلى أين، م س، ص 135

إن مختبر المسرح بحث في جوهر فن المسرح، حيث التأمل والاكتشاف، ويسعى من يعمل في داخله إلى معايشة التجربة بروح خلاقة ، فهذا المختبر المسرحي يدفع بأعضائه إلى توق الإنتاج والإبداع، ويعتني بالتطبيق العملي والمداخلات النظرية والأفكار التأويلية، ويتطور بالممارسة اليومية التي تمنح الفرد المشارك القدرة على تقييم نفسه والآخرين من خلال ما يراكمه ويتدرب عليه، ويدفع بالمشاركين إلى الحلم وتلمس المستقبل لأن العمل والإنتاج هما نافذتا المستقبل، فللمختبر فعل وبحث، وتعلم من الحياة والتجربة المسرحية، فهو يحاول أن يستفيد من المزاج، والعفوية، والتلقائية، والارتجال، والمصادفة، ويعمل على تعميقها بهدف تحويلها إلى ظاهرة للتألق والإجادة، فهو دعوة لتجاوز المراحل التي وصل إليها المسرح.[1]

إن العمل المسرحي المختبري مهما تعددت تسمياته يبقى منحصرا باتجاه البحث والتجريب، وتوسيع المعرفة، وفرز القدرة الإبداعية، للتحرر من المألوف والمعتاد والعفوي والفعل الارتجالي الآني، والتخبط والعشوائية والتخلف والاستسهال والنقل والتقليد الأعمى.[2]

لقد أقيمت عدة مختبرات مسرحية هنا وهناك عبر بقاع العالم، تعمل على البحث في حيثيات المسرح وتقنياته، وما وصل إليه من تطور على كل المستويات، ثم تسعى إلى تجاوز ما هو موجود من خلال تجريب أشكال وأطر جديدة، وبالتالي إرساء دعائم جديدة للتجربة المسرحية، وتتم هذه العملية بتأسيس فرق بحث تجري أبحاثا على الممثلين (الجسد، الصوت ...) وكذا أهم أشكال وتقنيات السينوغرافيا، وكل ما يتعلق بالفضاء المسرحي من أجل صياغة عرض يليق بالعصر الحالي، الأمر الذي فسح المجال أمام العديد من التجارب المسرحية للظهور.

6/2 ـ تجربة الرسم في المسرح

كان لباريس الفضل في جمع المسرح والرسم في ميدان واحد خلال العيد الأربعين لمهرجان "أفينيون" ليكون بذلك وللمرة الأولى أول معرض عالمي للرسم في المسرح، وإذا كانت موسكو رسخت التفاعل بين الفنين في الصورة المسرحية إبان السنوات الأولى لثورة أكتوبر، حين احتدمت وتفجرت كل المواهب الفنية بحرية مطلقة.

[1] د. عوني كرومي، مختبر المسرح التجربة والمنهج إلى أين، م س، ص 135

[2] م ن، ص 138

قد لا تكون الأعمال التي قام بها الرسامون في هذا الميدان لها استقلاليتها كباقي ما فعلوا، ولكن ارتباطها بالمسرح لا يفقرها بل يعينها ويمنحها عبر العرض المسرحي تأثيرا خاصا من تفاعلها به، وأضاف هؤلاء الفنانون بعدا جديدا إلى التعبير المشهدي، ويعود شرف المبادرة إلى المسرحيين أنفسهم حين أحسوا بهذا النقص، فبادروا في البدء إلى اختراع الرسوم بأنفسهم، ومن ثمة عمدوا إلى الاستعانة بالرسامين لتغذية الرؤية، ويقول "دي بابليه" المستشار الفني للمعرض في هذا الشأن: " إن الجديد في الفن المسرحي في القرن العشرين هو الابتعاد عن النص المكتوب في اتجاه النص المرئي"، وهكذا حدثت هذه الانعطافة الكبرى في المسرح، وإذا كان الرسم في القرن الماضي اقتصر على المشاهد الواقعية، فانه في القرن الحالي انتقل إلى التعبير الحر الذي يكمل النص والإخراج معا عبر المخيلة ...

والمسرح والرسم بدأ التعاون بينهما كأنهما فنان مستقلان، وأصبحا ألصق في روسيا منذ 1909، حيث التداخل العضوي لكليهما والفضل يعزى إلى مصمم الباليه الروسي الشهير "دياغيليف"، وقد استمر التفاعل بينهما وراح يكبر ويغنى، وكان "ليون باكست" أول المغامرين في هذا المجال، إذ كانت رسوماته تستوحي الفنون الإغريقية والشرقية وتعرف كيف تدخلها في المشهد في شكل حسي مثير شديد المعاصرة، وكان يستخدم اللون الفني المثير الباهر ويعي جيدا إيحاءات دياغليف في باليه شهرزاد أو تامارا.[1]

يبدو أن المنظر الحقيقي للرسم في المسرح كان دياغيليف من بدأ توضيحه لأهمية الرسام في العمل المسرحي، حيث يقول: "دعوا الرسامين يعملون، فهم يعرفون ما يريدون، وهم الذين سيكشفون آفاقا جديدة في المسرح."[2]

لم تعد التجربة المسرحية حكرا على المخرج المسرحي وحده، بل تعدت ذلك إلى الرسامين الذي أبدعوا في خلق تلاحم وتناسق بين فن الرسم والمسرح من خلال خلق إيحاءات ودلالات فنية، وإيصال الرسالة إلى المتلقي عبر الألوان المختلفة التي تعكس الحالة النفسية للممثل، وتساهم في خلق الفرجة المسرحية، وتزيين الفضاء المسرحي.

[1] عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (العروض)، ج 2، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 315 – 316

[2] م ن، ص 319

3 ـ التيارات المسرحية في ظل التجريب والتجديد

إن التيارات المسرحية في معناها الحقيقي هي إنتاج ثقافي، وذلك في جغرافيا معينة، وفي مرحلة تاريخية معينة، فهي تأخذ منها وتعطيها، وتقرأ ما فيها وتضيف إليها وهي تخرج منها وتتمرد عليها، وهي في بنيتها الفكرية والجمالية، .. وقد وصلت بعض التجارب إلى حد الفوضوية المطلقة، أو إلى حد العبثية –مسرح العبث–، أو إلى حد العدمية والظلامية، أو إلى حد الانتحار أو التدمير الذاتي والقول بموت المؤلف وبنهاية الكتابة، أو إلى حد الوصول بالتجريب إلى حد التخريب الكلي، وكل هذا بدعوى التجديد والتحديث والتطوير، فهناك تجارب كثيرة بالغت في التمرد وتجاوزت حد المسموح به في الفن، ودخلت في مجال الممنوعات والمحرمات، وشككت في البديهيات، وخلخلت كل شيء، وشككت في كل شيء، وأعادت فهم كل شيء، وتسمية كل شيء، وترتيب كل شيء، وهذا ما يمكن أن نعثر عليه في بيانات السرياليين الفرنسيين وفي بيانات المستقبليين الايطاليين والروس، وما يمكن أن نجده في أدبيات كتاب مسرح العبث ومسرح الغضب والمسرح الحي.

ورغم أن كل هذه التيارات تتفق في الرفض والغضب، وفي مخاصمة الكائن بحثا عن الممكن، فإنها تختلف من حيث المجالات المعرفية التي تشتغل فيها وعليها، فبعض هذه التيارات كان قريبا من علم التجريب الميداني والمخبتوي، وبعضها الآخر كان قريبا من الأدب والمسرح الوجودي عند "جان جاك روسو" و"ألبر كامو"، وبعضها الآخر قريبا من الفن والأدب معا مسرح العبث عند يونسكو وبيكيت وآدامو وجان جينيه وجورج شحادة، أو كان قريبا من الايدولوجيا والسياسة للمسرح الملحمي عند "برتولد بريخت" ومن معه، كما كان بعضها الآخر قريبا من الصناعة المسرحية، خصوصا صناعة الممثل، كما نجد ذلك عند جروتوفسكي.

ولعل أجمل ما في هذه التيارات هو أنها مختلفة، ولأنها مختلفة فهي متعددة بالضرورة، ولو أنها اجتمعت كلها على كلمة واحدة كما يراد للمسرح العربي أن يكون لما كانت بهذا الغنى، ولما كانت بهذا العمق والتنوع، ثم إنها تجارب كثيرة جدا، وانطلاقا من هذا الكم الكبير في الخلق والابتكار، فقد تحقق لهذا المسرح الكيف الخطير، وظهرت الطبيعية إلى جانب الواقعية، وظهرت الرمزية والسريالية والملحمية

والتجريبية والعبثية، وتعايشت الشعرية مع النثرية، وتحاورت الغنائية مع الخطابية، وتكاملت الشكلانية مع الروائية الفكرية، وتقاطع الجانب الوظيفي مع الجانب الجمالي.[1]

إن التيارات المسرحية لم تخرج من العدم، ولم تأت من الخواء والفراغ، ولكنها جاءت نتيجة مقدمات تاريخية وجغرافية، ونتيجة شروط ذاتية وموضوعية كثيرة، وضمن سياقات فكرية وحضارية عامة، وتتمثل شروط الذاتية في وجود شخصيات استثنائية في التاريخ، وتتجسد هذه الشخصيات في كوكبة كبيرة من الشعراء ومن الحداثيين ومن الطلائعيين ومن الهامشيين، وقدر هؤلاء الفنانين أن يصطدموا بصخرة الفكر الفن المختلف دائما، وأن يصطدموا بالواقع الذي لا يريد أن يرتفع، إلا بسلطة الإبداع طبعا، وأن يصطدموا بجيوب مقاومة التغيير والتطوير والتجديد، ويمكن أن نوجز هذه الشروط في النقاط الأساسية والحيوية التالية:

– الإحساس بالقلق الوجودي في هذا الوجود، والإحساس بعدم الرضا، وبعدم التوافق مع المحيط الاجتماعي، والإحساس بالشك في كل البديهيات والمسلمات، بالإضافة إلى فقدان المعنى، وهذا الإحساس بالافتقاد هو الذي طبع الفكر الحديث والأدب الحديث بطابع الرفض والغضب، وقوى فيها روح النقد والتمرد والثورة على الكائن، بحثا عن الممكن في الفن والفكر والسلوك في العلاقات والمؤسسات.

إن هذه التيارات حالها حال الإنسان حين يجد نفسه وحيدا في عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التي يستطيع أن يحدد بها وجوده ويوجه حريته.[2]

هو عالم جديد، وكل جديد لابد أن يدهش، وأن يثير، وقد يخيف أيضا، وقد يصل هذا الخوف حد الرعب، أو حد القلق، هو عالم اتسعت مدنه بشكل كبير، وكثرت فيه وسائل الاتصال ولكن فر ص التواصل بين الناس أصبحت قليلة جدا، وقد تكون بلا وجود أصلا، كما عند مسرحيي اللامعقول، وبهذا أصبحت هذه المدينة مهددة، وأصبحت حيوية الحياة فيها مهددة أيضا، وطفت الآلية فوق سطح الحياة اليومي، وأصبح الإنسان المفكر المبدع تحت رحمته، إلى جانب هذه الآلية الصناعية ظهر صنم جديد

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 63 – 66

[2] د. أميرة حلمي، مطر فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة الأعمال الفكرية القاهرة، 2003، ص 176 – 177

تمثله السرعة والتي قد تكون سرعة مفيدة، أو تكون سرعة قاتلة، ولقد أطلق عليها المستقبليون الايطاليون اسم (الجمال الجديد) على هذه السرعة الفاتنة، ولقد أصبح عشق هذه السرعة عند المستقبلين في مرتبة العشق الرومانسي.

ووراء هذه الآلة وجمال السرعة الذي أبدعته، كان هناك العقل الخلاق والمبتكر والمكتشف، وهذا العقل نفسه هو الذي كان وراء الآلة الحربية التي دمرت العالم، والتي أنتجت جيلا من الشباب الكافر بالعقل بعد الحربين العالميتين، وبهذا سيظهر مسرح الغضب في بريطانيا، وسيظهر مسرح العبث في فرنسا، وسيظهر المسرح الحي في أمريكا للاحتجاج على الحرب في فيتنام، وستكون الكلمة للشباب الغاضب، وسيعمل هذا الشباب على تغييب العقل بالفوضى، وتغييب العقل عن طريق الرياضات الشرقية الروحية، أو عن طريق المخدرات.

هذا القلق، هو الذي ترجمه المبدعون إلى قصائد شعرية، وترجموه إلى قصص وروايات، والى نصوص مسرحية والى لوحات تشكيلية، ولقد كانوا في كل تلك الأفكار الغريبة والعجيبة يبحثون عن فن جديد يشبه عالمهم الجديد، وكانوا يبحثون عن مسرح القلق لعالمهم المتخم بالقلق.[1]

التيارات المسرحية وضرورة التجريب

في المسرح لا وجود للحقيقة الجامدة والمنغفلة، وكل شيء يمكن أن يتغير في العين التي ترى، وعندما نغير زاوية النظر، فانه لابد أن يتغير شيء أو أشياء كثيرة في المنظور إليه، وعندما يتغير الزمن فانه لابد أن تتحول الأشياء أيضا، وتتجدد الأفكار والمفاهيم، ويبتدئ التحول في الناس.. إن المسرح أساسا حوار، والحوار مبني على الأفكار، وعلى تناقض الأفكار، وأنه لا شيء ثابت فيه وأن الحقيقة هي مواجهة بين وجهات النظر، لذلك فالمسرح هو رؤية وهو موقف من الوجود، وهو الإيمان بالتعدد لأنه يعتمد على الرأي والرأي الآخر، لأن المسرح لقاء جماعي واحتفال عام.

إن المسرح حياة وأساس هذه الحياة هو الحيوية، ومن طبيعة هذه الحيوية أن تكون إنسانية ومدنية، وأن تكون فعلا مركبا وأن يكون الفعل المركب تناقضا.. وبهذا يكون الأساس في المسرح هو الانتقال من حال إلى حال، والصعود من مقام إلى مقام.. وبهذا فان المسرح محكوم عليه بأن يتجدد بالموت، وأن

[1] ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص7

يتجدد بالقديم، وأن يتطور بما هو فيه، وليس بما هو خارج عنه، وقد كان هذا المسرح دائما وعبر كل تاريخه أمام اختيارين اثنين، فإما أن يتجدد بالانقطاع الذي يمثله الموت، أو أن يموت بالحياة المزيفة أو المصطنعة، أو بما يشبه الحياة .. وفعلا فقد ماتت تجارب كثيرة في المهد، تجارب مارست الحياة بالموت، موت التجارب التي لها ابتداء وليس لها امتداد، والتي لها نشوء وليس لها ارتقاء.

إن هذه التيارات الجديدة اليوم والتي جاءت في ضوء الثورة الرقمية لها خلفيتها الفكرية والعلمية، ولها بنيتها التحتية، والتي تتمثل أساسا في الإنسان وفي الزمن وفي الأفكار وفي العلاقات وفي طبيعة المؤسسات، وتتفق هذه التيارات في أشياء وتختلف في أشياء، وتتعدد توجهاتها وخطاباتها وتتنوع محولاتها الفكرية والجمالية، ويكون بعضها مرتبطا باللحظة، ويكون بذلك موضة أدبية أو فنية أو فكرية.

إن هذه التيارات وباعتبارها تجديدا وفتحا فإنها تتطلب وجود مشاهد وقارئ جديد، وأن يكون هذا القارئ شاهدا ومشاهدا، وأن يكون مشاركا ومتواطئا، وأن يساهم في الثورة الثقافية العامة، وذلك بتجديد وعيه، وتجديد ذوقه، وتجديد مفاهيمه، وتجديد علاقاته بذاته وغيره وبالناس وبالأشياء.[1]

إن تعدد الأفكار وتنوعها وتجددها أفرز العديد من التيارات المسرحية التي ولدت من رحم الثورات الفكرية والأحداث المتراكمة، ليتم بذلك نبذ الأفكار السائدة باعتبارها تجاوزها الزمن أو لم تعد ترقى إلى تطلعات المتلقي الحالي ولا تراعي جزئيات مشاعره وذوقه الفني، بالتالي الخوض في تجارب جديدة من خلال المختبرات المسرحية والتجريب في الشكل والمضمون، مما أدى إلى إنتاج العديد من التيارات المسرحية كل يسبح في فلك أفكار جديدة تعكس معاناة الإنسان الحالي في ظل ما يحيطه من تمزقات نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية.

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 75 – 78

المبحث الثاني: مظاهر التجريب في الإخراج والتمثيل

1 ـ الإخراج والتجريب

إذا كان أرسطو أول من نظّر إلى الخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر" اعتمادا على أعمال سوفوكليس واسخيلوس ويوريبد ز، وإذا كان اسخلوس أول من كتب نصا دراميا وهو "الضارعات" فان الإخراج المسرحي لم يظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني "ساكس ميننغن" في عام 1874، وقبل ذلك كان المؤلف هو الذي يمارس الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإشارات وتفسيرات تسعف الممثلين على تمثيل المسرحية.

وبعد تراجع مكانة المؤلف وسلطته النصية، أصبحت الأهمية تعطى للممثل النجم الذي يشكل محور المسرح لاسيما مع الرومانسية التي مجدت الفرد وإبداعه الذاتي والشخصي، ولكن بعد ذلك ستتضاءل مكانة الممثل النجم ليحل محله مخرج العرض الذي أصبح يتحكم في النص والممثل والعرض المسرحي على حد سواء قصد تقديم فرجة مسرحية تجذب الجمهور وتشركه في الفعل الدرامي.

ومن المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعايشة والتجسيد الحركي الملموس، ومن ثمة يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرج حسب الدكتور "محمد الكغاط": المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، المخرج المرآة (المخرج الذي يحافظ على روح النص) ، المخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد).[1]

لقد أصبح الإخراج فنا قائما بذاته، بعدما كان في المراحل السابقة مهمة يضطلع بها المؤلف أو كاتب النص من خلال التوجيهات أو الإشارات التي يضمنها نصه، والتي يتم تجسيدها من قبل إحدى الممثلين أو رئيس الفرقة المسرحية، ولكن مع بروز التكنولوجيات وتفاقم العناصر المسرحية كان لابد من ربان يتحكم في سير العملية، خاصة بعد تراجع أهمية النص، وطغيان مختلف أشكال الفرجة، لينفرد المخرج بعملية التنسيق والتركيب بين طاقم العمل المسرحي، وإخراج العمل في شكله النهائي.

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 1

أهمية الإخراج

كان الدوق هو العقل المدبر يساعده في ذلك "لودفيغ كرونيغ" مديرا للمسرح ضمن إطار الانضباط، ولذلك يقول ممثل كبير من فينا أن الدوق أعظم مخرج عرفته ألمانيا.

عندما وضعت هذه المبادئ الجديدة موضع التطبيق أصبح الإخراج المسرحي غاية في الأهمية، وصارت فترة التدريبات تستغرق شهورا عديدة، كما صار الزمن ضروريا لدراسة أصغر التفاصيل سواء على الورق أو على المسرح عملا في تصنيف الشخصيات أو حركاتها.[1]

وقد كان المخرج هو المشرف على كل جزئيات العمل المسرحي بداية من دراسة النص والعمل عليه رفقة الممثلين، وإجراء التعديلات من خلال التحليل وفك الشفرات والرموز، ويتم ذلك في غالب الأحيان بالتنسيق مع المؤلف، ثم الإضافة والحذف حسب ما تقتضيه ضرورة العرض، مرورا بالتدريبات وتوزيع الأدوار، والتشكيل الحركي، والإشراف على الديكور والسينوغرافيا والموسيقى بغية إنتاج عرض مسرحي يبلغ به مصاف النجاح.

أول عمل للمخرج هو توجيه كل ممثل على حدة ، ثم توجيه الممثلين مجتمعين، مسألتان تقودانه إلى الكمال في هذا الجزء من عمله، مسألة الجمال المادي، والمسألة العقلية، كل منظر بل كل لحظة يجب أن تقدم للأعين في صورة متناسقة مدروسة متزنة تعطينا الفكرة، وقد قال "ديدرو" أن المخرج هنا يزاحم الرسام، وعمل المخرج يكون مهما خاصة عندما تحتوي خشبة المسرح على عدد كبير من الأشخاص، وللوصول إلى النتيجة يجب أن تنظم سير وحركة ومواقف الممثلين وأمكنتهم بالنسبة لبعضهم البعض وبالنسبة لأضواء المسرح الأمامية وللديكور، ولنظهر العوامل النفسية في المنظر يجب أن نطور هذه العوامل إحداهما بالنسبة للآخر ولنوجهها حسب الشدة الخاصة بالأدوار وحسب لحظات الحركة.

وكلما كان الإيقاع سريعا كلما كانت الحركات مليئة بالحيوية وغريبة وغير مرتبة في ظاهرها، وكلما كانت الحركات منظمة كلما كانت عملية، وإذا كان هدف الإخراج إظهار كمال النص المسرحي وخصاله

[1] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1990 ، م س، ص 24

وتوكيد الإتقان الفني للمنظر، فالمخرج الماهر سيحاول أيضا أن يعطي الممثل جميع مقاييسه بل ويظهر مواهبه.[1]

مما هو متعارف عليه أن معظم النظريات شيوعا هو الإخراج باعتباره قراءة شاملة للنص، أو كتابة مجابهة له، إلا أنه يختلف عن النص المسرحي إذ ينفرد عنه من حيث أدواته وكذا وسائله، فعملية الإخراج تتميز بآليتها الركحية أي الملموس منها والمرئي إذ ينصب تركيزها على جسد الممثل وحركاته وكذا إيماءاته وإشاراته، زد على ذلك مجموع الوسائل الأخرى الخاصة بالعرض كالديكور والإضاءة.... الخ.

يقول باتريس بافيس: " الإخراج المسرحي هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح من ديكور، وإضاءة، وموسيقى، وحركات الممثلين، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي".[2]

ويعرف جروتوفسكي الإخراج المسرحي بقوله: "هو تلك اللمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية."[3] فكل مخرج له لمسته وحريته في التعامل مع النص وباقي الوسائط المسرحية، وتأويلها وتجسيدها على الخشبة حسب رؤيته الإخراجية.

وتمنح عملية الإخراج الروح للنص فوق الخشبة وذلك باستخدام مجموعة من العناصر بغية تحقيق المتعة والوصول إلى رؤية إخراجية مستوحاة منها وكل هذا العمل يقع على عاتق المخرج لكونه قائد ومخطط العمل المسرحي بكل تفاصيله الفكرية والفنية المسرحية ،[4] ولهذا من الضروري للمخرج الإلمام بالتصورات العامة لكل عناصر عمله، وهو الذي يتكفل بمهمة استخراج المعنى من خلال قراءاته المتعددة للنص، ولا يتحقق له ذلك إلا إذا كان على قدر واسع من الدراية والمعرفة بحيثيات الإخراج المسرحي.[5] كما تقتضي عملية الإخراج المسرحي دراسة كل ما يتعلق بالأدب المسرحي والاطلاع والواسع على تاريخ

---

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري ، ص 4 ـ 48

[2] Patris pavis, dictionnaire du théatre, page 210

[3] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت 1979، ص 15

[4] م ن، ص 14

[5] محمد أبو الخير صلاح، الإخراج في مسرح الطفل، مجلة المسرح المصرية، ع 72، 1994، ص 184

المسرح ومدارسه المتعددة عبر مراحله التطورية من اليونان حتى عصرنا، فالمخرج يحتاج إلى ثقافة شاملة ودرجة علمية تؤهله لأن يكون حاملا قائد الاوركسترا ومايسترو العمل المسرحي بمختلف مكوناته سواء من الجانب النظري أو التطبيقي، والنص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه كلما تعددت القضايا والمشكلات الحساسة التي تواجه المخرج.[1]

وبالرغم من أن المؤلف هو من كان يمارس عملية الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإشارات وتفسيرات، إلا أن إمكانيته تراجعت بعد أن أصبح المخرج هو من يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعايشة والتجسيد الحركي الملموس.[2]

فضل ميننغن والتمرد على التقاليد

يذهب "ب.ف.د.تيننت" في كتابه "التكنيك الدرامي عند ابسن " بـأن كثرة الإرشادات المسرحية عند ابسن تجد تبريرها في طريقة ميننغن في الإخراج المسرحي، وهكذا من الطبيعي أن تصبح هذه الفرقة موضع إعجاب مجموعة من المخرجين الجدد اللذين قادوا حركة المسرح المستقلة في نهاية القرن.

استقبلت هذه الفرقة في برلين بإعجاب شديد عام 1847، ثم انطلقت عبر أوروبا لتعرض طريقتها الثورية، ففي عام 1867 شاهدها ابسن تعرض باكورة أعماله "الأدعياء" في برلين، وفي 1881 شاهد "وليم أرشر" عرضهم لمسرحية "يوليوس قيصر" ضمن عدة عروض في لندن، وفي عام 1888 حضر "أندريه انطوان " عرضهم لمسرحية "وليم تل" في بروكسل، كما أن ستانسلافسكي تعرف عليهم في بطرسبرغ وضل معهم عاما كاملا، كما أن أعمال "هنري ارفينغ" تحسنت بعد مشاهدته لعروضهم في لندن، وقد أعلن كل من انطوان وستانسلافسكي أن فرقة ميننغن عززت اتجاهاتها الجديدة في المسرح، وأن التمرينات المفصلة والأداء الجماعي المضبوط، ثم الوحدة والتماسك في الإخراج صارت السمة المميزة للمسرح الحر ومسرح الفن بموسكو. [3] لم تخل تجربة ميننغن من الإبداع والتجديد والابتكار في الأشكال والأساليب، والتمرد على التقاليد المسرحية.

---

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 18

[2] محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دار البويكلي للطباعة والنشر، ط 1، 1996، ص 179

[3] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص 26

الدوق ميننغن إصلاحيا متمردا على التقاليد الزائفة التي كانت سائدة في التمثيل والإخراج المسرحي، فطرح وجود رجل واحد، المخرج الفني، ليشرف على مجموع عملية الإخراج، وهذه ممارسة كانت تتنامى فعلا في المسرح الألماني منذ القرن الثامن عشر، كان مصمم المشاهد هو الحاكم بأمره، كما كان الممثل النجم كثيرا ما يتحكم بإدارة الممثلين أيضا، حيث يستطيع فرض تفسيره الخاص للدور دون العودة إلى بقية الشخصيات، بل حتى بدون تدريب (بروفة)، ومن خلال أسلوب الإخراج في مسرح ميننغن يمكن أن نجد جذور الفكرة الحديثة عن المخرج المسؤول عن مجمل فكرة المسرحية بما فيها الأسلوب ككل، ومجموع التفاصيل المتعلقة بالإخراج.[1]

لقد ركز ميننغن على أهمية المخرج ودوره في تجسيد النص وترجمته على الخشبة وبث الروح فيه من خلال عملية حسن توظيفه للعناصر البصرية، وتحكمه في البروفات، والتدريبات، والتشكيل الحركي، مع مراعاة تصميم المشاهد، وبالتالي صياغة العرض على شكله الفني الذي يروق المتفرج.

إن المخرج الكفء هو من يترك مجالا من الحرية للممثل لتفجير طاقاته ومواهبه من خلال عملية الارتجال دون الإخلال بالشكل العام للمسرحية، كما يشجعهم على صياغة بعض حوارات النص المسرحي، حتى يكون الممثل عنصرا فاعلا في اللعبة المسرحية.

الاتجاه التجريبي والإخراج

إن مشكلة الإخراج تتعلق بإتباع الكيفية الأسلوبية التي وفقها يقدم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي عن منأى التقليد، فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض أن يكون العرض مزدانا بشيء من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا، أو حينما يلجأ إلى الاتجاه التجريبي فينبغي أن يكون العرض محتشدا بالصور غير التقليدية، أي أن يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تشرد ذهن المتلقي وتمتصه.[2]

ساعد ظهور جيل جديد من المخرجين الذين يمتلكون رؤى إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي وإعادة كتابته بتحطيم قيوده وملء ثغراته المعتمدة

[1] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص 23

[2] ينظر الأعسم باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة، ع 10228، الاثنين 5 مارس 2000

على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، وبالتالي الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو في جوهره تمثل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطا في الفرجة المسرحية.

تضافرت هذه العوامل لرسم الملامح الجمالية للتجارب المسرحية التي أعلنت عن حركية نوعية منتعشة في الفرجة المسرحية، أذكتها روح التجريب التي لازمتها، كونها شكلا من أشكال المشروع الحداثي في المسرح.

لقد كان لانخراط المسرح في حركية التجريب وديناميته دور في تعميق الوعي بالبعد الجمالي وضرورته الفنية في الانجاز المسرحي، باعتباره اختبارا لفرضيات جمالية وأسلوبية تتعامل مع المسرح بوصفه خطابا وصنعة فنية في الآن نفسه، وليس هذا إبطال لحضور العنصر الفكري الإيديولوجي الذي حافظ على حضوره باعتباره مضمونا لا يمكن تجاوزه أو الاستغناء عنه، ولكن لتقديمه في قالب إبداعي يحترم الشرط الفني والضرورة الجمالية، والوعي بمكوناتهما الأساسية التي أصبحت تشكل الاهتمام الأول في انجاز العمل المسرحي.[1]

هناك أشكالا متعددة وآراء هي في الواقع نتيجة لإحساس الفنان بالرغبة في تغيير ما هو قائم وثابت بعد أن أصبح التكرار مملا فهو خرج من أجل البحث عن صيغ جديدة تثير الدهشة، وفي التعريف السابق نلاحظ أن الوسيلة دائما هي الممثل سواء بالوجود أو النفي ، ونلاحظ أن صاحب الفكرة أو التجربة أو النظرية هو المخرج الذي أصبح يسيطر على العملية الفنية المسرحية منذ ظهوره في شكله المعاصر. عندما ظهر دوق ساكس مينينجن Sax – Meiningen (1826 ـ 1914)، ففي أول ماي قاد فرقته الناشئة بنفسه إلى برلين ليقدم أول مسرح في أوروبا يعرف بمسرح المخرج ، وقد أفاد من كافة التجديدات التي لجأ إليها معاصروه وسابقوه ممن حاولوا تمهيد طريق الإخراج: التدريبات الطويلة المنظمة، أداء الممثل المدروس القائم على قواعد علمية، الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والأزياء والأكسيسوار سعيا إلى خلق صورة واقعية على المسرح.

[1] د.هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 329

وقد ارتبط الإخراج المسرحي منذ ذلك التاريخ أي منذ ساكس مينينجن بالسينوغرافيا ، فقد حاول البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة التي كانت قد انتشرت منذ التوصل إلى نظرية المنظور ، وتطورت في عروض الأوبرا وحركة الممثل الحي داخلها ، وقد لجأ في ذلك إلى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة، حركة تشريحية تجسد الأحداث الدرامية بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح كما يقول "لي سيمنسون" lee simonson هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية.

إذن أصبحت الصورة المسرحية جزءا أساسيا في العرض المسرحي وتغيرت على أثر ذلك صورة العرض المسرحي الذي اعتمد على الممثل النجم من قبل، فكان ظهور المخرج ليس فحسب سحب السيطرة من الممثل النجم ، إنما أيضا تطويرا وتجديدا في العرض المسرحي ، وتأكيدا على وجود لغات أخرى في العرض إلى جانب اللغة المنطوقة ، فكانت لغة الصورة هي لغة مهمة فـي العرض المسرحي ، فحينما يشعر الفنان بعجز الأشكال أو الأدوات عن توصيل مفاهيمه وإبداعه عليه أن يبتكر الجديد، كما أن الفنان يستغل ما هو متاح له فمثلا عندما قدم "سيريليو وسباتيني" المنظر المرسوم والمنظور كانت محاولة لكن عندما يتم اكتشاف الكهرباء وتحدث الثورة الصناعية فان الفنان يمكن أن يستخدم التقنيات الحديثة ليوظفها في المسرح، وهو الأمر الذي يساعده على تغيير النمط السائد وكسره ، من هنا كان هناك من يؤكد على استخدام الآلية الحديثة مثل بيسكاتور وبيتر شتاين من بعده.[1]

دور المخرج في العملية الجمالية الإبداعية

الإخراج كلمة ملتبسة، وتعني الكثير، على سبيل المثال رغم أن صناعة الفيلم هي نشاط جماعي، إلا أن سلطة المخرج فيها مطلقة، وبقية المشاركين لا يقفون معه على قدم المساواة، فهم أدوات لا أكثر، عن طريق استخدامها تتشكل رؤية المخرج، فالمخرج يمثل العالم بما فيه نص العمل ليعيد خلقه من جديد.

ولسوء الحظ هذه الفكرة تتجاهل مصادر الثراء الحقيقية الكامنة في شكل المسرح، والمخرج موجود كي يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته: الأضواء والألوان والمشهد المسرحي والأزياء والماكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، ويظم هذه الأشكال التعبيرية معا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة.

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 168

لكن المسرح لديه قدرة كامنة لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفني وهي تقديم وجهة نظر من خلال عديد من الرؤى المختلفة، إن المسرح قادر على أن يعرض عالما في أبعاده المتعددة في ذات الوقت.[1]

لعل أهم هدف يحققه الإخراج الفني، يقوم أساسا على تقديم المسرحية إلى الجمهور، فالإخراج والتمثيل والتصميم الأساسي والديكور والإضاءة والماكياج والموسيقى في العرض المسرحي تمثل هدف المسرحية ومعناها، وإذا كان عرض مجموعة من الطاقات الإبداعية من قبل مجموعة من الممثلين الذين يكونون فرقة تتسم بالانسجام، فان هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أهداف ثانوية بسيطة، بالمقارنة مع الهدف الأساسي، ألا وهو السعي إلى تقديم عرض يتميز بالقدرة على تحقيق المتعة والفكر في آن واحد.

لقد شهدت السنوات الأخيرة تميزا كبيرا لدور المخرج وهذا عائد لما حققه من نجاحات، حتى أصبح أحيانا يلقب بمؤلف العرض المسرحي، بل إن بعض العروض أصبحت تعرف بأسماء مخرجيها الكبار وهذا طبعا على حساب دور المؤلف كعلاقة عكسية، بل إننا نسمع بترديد كلمة (موت المؤلف المسرحي) وهذا تأكيد على أهمية ما يقوم به المخرج من تقديم رؤى، وفي هذا المقام أشار وأكد "عبد الكريم برشيد" إلى أن شروط الإخراج التي تقوم على ضرورة أن يمتد الحوار بين المخرج والنص فهناك حوار جدلي يقوم على التقابل والتضاد، وتفاعل السلب والإيجاب، ولعل ذلك يأتي بقراءة المخرج للنص مرات عديدة، ثم صياغته فهو يقرأ رموزا على الورق، ثم يعيد كتابتها في الفضاء أو داخله بتوظيف كافة المفردات: الممثل، الحركة، اللون، الضوء، ...الخ، إذ يرى البعض أن الإخراج الجيد الذي يضعه المؤلف بين يدي مخرجه عاملا على إعادة كتابته باستنطاق كل ما هو صامت في المسرحية وتجسيدا وتحريكا لكل ما هو ثابت.

تمثل رسالة العرض المقولة التي يردد المخرج طرحها من خلال العرض، أو القضية التي يرغب المخرج في إثارتها، وليس بالضرورة أن تثير كل العروض قضايا اجتماعية أو سياسية، فيمكن أن يقدم الفن لمجرد الفن، لكن مخرج العرض في هذه الحالة سوف يركز على متعة الفرجة، وهنا تلعب اللغة المرئية دورا كبيرا في إثراء الصور التي يقدمها العرض، فالعروض الموسيقية الاستعراضية في المسرح التجاري في لندن وبرودواي لا تهدف إلى طرح قضايا سياسية أو اجتماعية في غالبية الأحوال، لكنها لا

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة/ أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ص 34

تخلو من متعة المشاهدة، ومن هنا فهي عروض سياحية بالدرجة الأولى، حيث يأتي الناس من كل أنحاء العالم إلى لندن وبرودواي لمشاهدة تلك العروض، والمشاهد يدفع ثمن التذكرة لكي يشتري هذه المتع الحسية، ولأن مقدمي هذه العروض يعلمون هذه الحقيقة فأنهم يعملون جاهدين من أجل تحقيق المتعة لجمهورهم.

ويجب أن يحدد المخرج منذ البداية أي نوع من العروض هو مقدم عليه، فإذا قرر أن يقدم العرض المسرحي لمجرد الإضحاك مثلا فعليه أن يدرك أن الإضحاك هو رسالته، ومن هنا لابد أن يقدمها بالصورة التي ترضي جمهور العرض، وتتفق مع القيم المرجعية التي تحكم تكوينه.

يرى بعض الدارسين أن المخرج أصبح بحق قائد العمل المسرحي، بل هو الشخص المسؤول عن قوة العروض الفنية بشكل عام في المسرح الحديث وهذا لتعاظم دوره، لأنه صاحب الكلمة العليا في اختيار المفردات الفنية لتحقيق رؤيته الإبداعية، كما أنه يمتلك سلطة كبيرة في المسرح حتى قيل (إن العرض ملك المخرج)، وحتى يتأتى لنا فهم ذلك أكثر ينبغي لنا تحديد أهم النقاط التي تبرز دوره ووظيفته في العرض المسرحي.

- اختيار النص وتقرير التغيير المناسب الذي سيجدد شكل العرض.

- تكوين الرؤية الإخراجية.

- التخطيط لإخراج المسرحية بمشاركة العمل مع المؤلف والفنيين ومصممي الديكور والإضاءة والأزياء.

- قيادة الممثلين وتوزيع الأدوار.

- تصميم الحركة المسرحية.

- القيادة والإشراف على التدريبات والبروفات.[1]

من الصعب تحديد دور المخرج في العملية المسرحية، وكذلك يصعب تحديد إطار وظيفته لأن ذلك أمر نسبي يختلف حسب الأذواق والأعراف وسائر الحالات.

[1] أحمد يغيث، التكامل المسرحي، مجلة علم النفس الصادرة بالقاهرة، يونيو 1950، مج 6، ع 1، ص 01

لذلك فالإخراج عرف تطورا كبيرا حسب التسلسل الزمني، وحسب التطور التكنولوجي كذلك، فتطور المناهج زاد من تطور العملية الإخراجية، واعتبارا من النصف الثاني من القرن العشرين، صار للمخرج أهمية وأولوية كمؤلف، حيث قام معظم المخرجين بإحياء نصوص كلاسيكية قديمة قدموها برؤية جديدة معاصرة لدرجة أن العمل صار يوقع باسم المخرج.[1]

يشير المخرج الروسي "قنسطنطين ستانسلافسكي" إلى أن المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث وربطها باعتبار أن الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكولوجية ، ومن هنا تأتي في نظره مهمة المخرج التعليمية الصرفة، حيث تبقى مرتبطة بالجانب الإبداعي من المعطيات والتقنيات لدى الممثلين، حيث يكاد المخرج هنا أن يعوض المؤلف المسرحي بما يضيفه أو يعدله في النص المسرحي، ولعل ستانسلافسكي يقصد هنا مسألة الإعداد المسرحي.[2]

إن غاية المخرج هو التأثير في المتلقي خصوصا إذا نجح العرض في توصيل فكرة المسرحية إلى المتلقي، عن طريق استخدام عناصر العرض وتسخيرها للأحداث والبناء الدرامي في المسرحية ، إذن هو عمل إبداعي وفني، وهذه العملية ليست وليدة الصدفة، بل هي جزء من نظام ديناميكي ثقافي تراكمي، شامل ومركب، نضج وتبلور عبر التجارب والثقافات، وضمت الآداب والفنون وأثمرت فنون العرض، التي تتباين بتباين الطرق والمناهج (التقنية والفنية والجمالية) ، وان المشاهد يتلقى أفكار المسرحية من خلال الممثلين وعن طريق الديكور، الإضاءة والمؤثرات الصوتية، إلا أن وراء كل تلك العناصر يكمن عمل المخرج وتوجيهه فهو الوسط بين المؤلف والمتلقي باستخدام أدواته لإيصال فكرة المؤلف إلى المتلقي.[3]

يسعى المخرج إلى إكمال التركيب الصوري للتكوين على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالي والتشكيلي بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا يراعي فيها الاختلاف الإضاءة المستخدمة والألوان والأزياء

[1] ماري الياس، حنان قصب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ص 10

[2] سيزار موليناري، فنان المسرح ورموزه، ترجمة : سعيد الحكيم، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، مجلة الأقلام العراقية، ع 261، 1988، ص 49

[3] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين . أربيا، بغداد 1998، ص 9

المستخدمة، والمناظر، والأكسسوارات، وملاحقاتها، وبذلك يحصل المخرج على تكوين تشكيلي وفني مدعم ومزخرف بالحركة والميزانسين على خشبة العرض المسرحي.[1]

لوحظ أن الفنان كان يقود دفة كل العناصر الإنتاجية وسبك عناصر النص في صورة تشكيلية ومزجه بالشكل المتعدد، إذ فسر النص بواسطة كل الوسائل المسرحية، هكذا تحولت الممارسة الإخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها أحد أفراد المجموعة أو الفرقة المسرحية إلى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى إخراج مسرحيات الفرقة دون غيره، بعد أن كانت مهمة الذي يقوم بالإخراج لا تتعدى تثبيت مواضع الممثلين على المسرح وتقديم الإرشادات من إلقاء وأداء، غير أن الحركة المسرحية المعاصرة أوجدت مدارس ومناهج جديدة اعتقدت أن وضع المخرج بذلك الإطار تحديدا لطاقته وخياله، وبالتالي تطويق لإبداعاته، وبذلك خرج الكثير من المخرجين عن أفكار المؤلف، وأخذوا ينادون بإحلال رؤيتهم الخاصة محل رؤية المؤلف، بذلك يكون المخرج مؤلف ثاني للنص وسندهم في ذلك أن المتفرجين لا يمكن أن يتشابهوا في النظر للأمور، فقد يسجل المؤلف واقعة حياتية خاصة تكون لدى المخرج مسألة عامة وينظر لها من زاوية أخرى، يرى اندريه أنطوان أن هناك نوعا من الإخراج يسمى (بلاستيك) وهو خاص بالديكور والملابس والإكسسوار والإضاءة، وآخر يسمى الإخراج وهو فن مزال مجهولا لدينا.[2]

توظيف التقنيات في الجمالية لدى المخرج

يمكن أن تثبت أهمية التقنيات المسرحية عبر جماليات التشكيل للمنظر المسرحي وارتباطهما بسينوغرافيا العرض، إلا أن التكنولوجيا وتقنياتها لا تقود العرض المسرحي إلى الجمال، إذا لم تقف خلفها شخصية ذات وعي كبير بآلية عمل تلك التقنية من أجل توظيفها بالشكل الذي يخدم ويطور العملية المسرحية داخل العرض المسرحي وخطابه، فدور المخرج في بناء فكرة إخراجية ورؤية تعرف عبر عقلية كيف نوظف المتاح من التقنية فضلا عن دور المصمم والسينوغرافي، لذلك فان ما ينتج من جمال العرض المسرحي وتقنياته المستخدمة ناتج عن وعي العاملين والمسؤولين عن العملية المسرحية.

[1] عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية الإخراجية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1996، ص 170

[2] محمد فرحات عمر، فن المسرح، مصر، السلسة الثقافية، العدد: 268، 1971، ص 90

لذلك يمثل العرض المسرحي لوحة متناسقة متحركة، وتهرع عين المتلقي منذ البدء صوب التكوينات المنظورة كي تشع جماليا عقب تأمل حثيث لمفردات الإنشاء المشهدي، وهو ما يجعل من الصعب تصور العرض المسرحي من دون الطاقة الجمالية الكامنة والمضافة بفعل التقنية الحديثة في المدرك التشكيلي المتحرك.[1]

الرؤية الإخراجية والتجريب

تدخل الفنون الأخرى في تنفيذ العمل المسرحي، إذ تسهم في إيصال التعبير المطلوب إلى المتفرج، ويدخل في مجال التعبير فنان الديكور وفنان الموسيقى وفنان الإضاءة المسرحية، كما أن الجمهور يشارك في صياغة الصورة المسرحية ولا يمكن للعرض المسرحي أن يتم دون تنظيم ،[2] فالعملية المسرحية هي عملية تركيبية بين مختلف وسائط العرض بما فيها ممثلين وديكور وسينوغرافيا، ويتم ذلك تحت إشراف ورقابة المخرج الذي يضمن تنظيم العملية، وخلق التوازن والانسجام بين العناصر من أجل وضع عرض مسرحي مميز تطبعه الرؤية الإخراجية واللمسة الإبداعية للمخرج.

ويعرف "جونثان سويفت" الرؤية الإخراجية على أنها فن رؤية الأشياء المخفية، فالمخرج يشبه النحات الذي يواجه قطعة من الجرانيت، فيرى بداخلها الشكل الذي يريد أن يحرره، ذلك أن المعرفة تحتاج دائما إلى الخيال المنظم الذي يضمن التوازن بين العقل والتقنية، وبالرغم من أن عمل النحات يعتمد على الإزالة، في حين يعتمد عمل المخرج على الإضافة، لكن يتفقان في أن عملهما يعتمد بصورة أساسية على الخيال الذي يخلق عملا كاملا في الذهن في مرحلته التخطيطية كي يتحول هذا الخلق الذهني إلى واقع عملي في المرحلة التنفيذية، والواقع أن هذه الصورة التي تتولد في خيال النحات أو المخرج لا تأتي من فراغ، وفقا لرأي هيجل كمنتج لعلاقة الصراع والجدل بين العالم الخارجي (الموضوعات والأشياء) والعالم الداخلي (عالم الذوات) ، ومن خلال التفاعل بين العالمين تنتج الأفكار التي يتضمنها الفنان، إذن فان الخيال يتجسد في واسطة مادية تنقله بين الناس، فتمثال "فينوس" يحتاج لقطع من الرخام هو الأداة الحسية التي تجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة، وهو ما ينطبق على

[1] عبد الرزاق معاد، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 31، ع1، 2009

[2] باتريس بافيس، قاموس المسرح، م س، ص 71

جسد الراقص، وكمان الموسيقي، والعناصر المادية للعرض المسرحي التي تمثل الأدوات التي يستخدمها المخرج لترجمة رؤيته الإخراجية التي تولدت في خياله فيحولها إلى واقع مادي ينبض بالحياة على خشبة المسرح، وعلى هذا فان جوهر عمل المخرج يتمثل في مقدرته التخيلية التي تمنحه ملكة رؤية الأشياء المخفية.[1]

ربما لا يستطيع أحد في العمل المسرحي أن يحدد الرؤية الإخراجية إلا ذلك المخرج المبدع بعد استيعابه التام للنص المسرحي بجميع تفاصيله، وكما هو معروف لكل فنان رؤيته الإخراجية، وهذه الرؤية هي التي تحدد شكل العرض النهائي وليس معنى هذا أن العرض قد اكتملت صورته كما هو معروف، وإنما المقصود بذلك هو قدرة المخرج على توظيف إيقاع العرض، وتمكنه من تحديد تصميمات العرض الديكور والملابس والألوان وغيرها ويضاف إليها تحديد تأدية الدور من قبل الممثلين.

ومهما تكن صياغة العرض من قبل المخرج ومهما يكن أسلوبه في الإخراج، سواء تعلق الأمر باكتشاف علامات الإخراج من داخل النص أو من خارجه، فان أي مخرج يمتلك خاصية ما وميزة معينة، وتتضح من خلال العرض، بل إن العديد من مخرجي العصر الحديث قد أناروا أعماله بخيالهم والواسع وإبداعهم الفذ، كما يرى العديد من النقاد، ويمكن تحديد مراحل الرؤية الإخراجية من خلال التفسير الإبداعي للنص واختيار المنهج والأسلوب.[2]

المسرح ذلك الفن الشامل حصلت له تطورات نظرية وعلمية على يد المنظرين بدءا من بداياته إلى يومنا هذا، ومفهوم الإخراج المسرحي هو توظيف الوسائل المسرحية من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة الممثلين فوق الخشبة، بحيث يصبح بهذا التعريف نشاطا تنسيقيا ضمن زمان وفضاء الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية لأي عمل درامي.[3]

---

[1] ينظر الأعسم باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة، ع 10228، الاثنين 5 مارس 2000

[2] اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط 2، 1986 ، ص 32

[3] د. فيليب لوربي، علاقات النص بالعرض اليومي، مجلة العمل الفني، عدد 3885، المهرجان الأول للمسرح الجامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، الدار البيضاء، يوليو 1988، ص 71

وبما أن الإخراج شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم ويتحصن بمصداقيته ، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير لمسرحية ، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة، إذن فالإخراج هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح، ولتحقيق هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية، والإشراف عليها حتى اكتمال إنتاج العرض، وتتضمن إعداد الممثلين وتدريبهم على الأداء الصوتي والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم، كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور وملابس، والإشراف عل التصميم وتنفيذ هندسة الصوت والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والعمل وراء الكواليس وصياغة هذا بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج التي تحمل توقيعه.[1]

ارتبط الإخراج بالحداثة والبحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة وبالتجريب، ويعتبر المخرج الروسي "مايرهولد" مجدد على صعيد الإخراج، فقد أكد على الأسلوب والأعراف كردة فعل على الواقعية التي يمثلها ستانسلافسكي الذي طرح منهجا متكاملا في إعداد الممثل سجله في كتاباته ويدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور، حيث يدمج في منهجه التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية، كذلك طور ستان تقنيات جسدية مستمدة من الإيحاء والارتجال للوصول إلى المصداقية.[2] إن تأثيرات الأجزاء الموجودة في فضاء العرض مهمة جدا وتسمى بالسينوغرافيا التي بدورها أصبحت معنية بالتكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناشئة في الفضاء والكتل المتحركة فيه (الديكور، الضوء، واللون) ،[3] هذه العناصر فعالة في تشكيل الرؤيا الكلية للعرض المسرحي عبر الترابط فيما بينهما ، حسب رؤية المخرج وطريقة تعامله مع النص وباقي الوسائط المسرحية، وبهذا نجد التعدد في الرؤى والمناهج والتيارات، مما فسح المجال أما التجريب والتجريب على الأشكال والإخراج والتمثيل.

---

[1] اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط 2، 1986 ، ص 32

[2] ماري الياس، حنان قصب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ص 9

[3] عبد الرحمن دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحرية للطباعة، بغداد 2005، ص 17

2 ـ التجريب والتمثيل

لقد أولى المسرح التجريبي أهمية قصوى لل ممثل، باعتباره أداة ضرورية، وقناة أساسية في لعبة المسرحية لأنه يعد العمود الفقري للعمل المسرحي، ولكي يكون كذلك يجب أن يكون ممثلا متكونا، ويحتاج في هذا السياق لأن يكون مرهف الحس، رقيقا، واعيا بدوره، متحكما في أدواته، وخاصة جسده وحسه، وقد لاحظنا ستانسلافسكي في تجربته المسرحية كان دائم البحث عن ممثل متميز له قدرات خارقة، يستطيع تقديم الكثير.[1]

كما أن أرتو في محاولته لتقديم تجربة فريدة من نوعها في مجال المسرح التجريبي، كان تركيزه منصبا على البحث لإيجاد ممثل من نوع خاص، ممثل مبدع، رياضي وشجاع، بحيث يشكل عنصر بالغ الأهمية في فعالية أدائه، الذي كان يتوقف عليه نجاح العرض المسرحي بالدرجة الأولى.

ومن هنا بدأ نجم الممثل يأفل تدريجيا، حتى أصبح مجرد أداة صغيرة في يد المخرج بعد أن كان سيد العرض بلا منازع، فالمخرج قادر على تطويع جسد الممثل وحركاته لخدمة كل كلمة في النص.[2]

مع العرض (المخرج) يزداد حضور الممثل بوصفه مادة أساسية للتجريب ذلك أن أول مادة يلمسها المخرج من أجل مسرحة النص إنما هي جسد الممثل، وهو لا يكتشف ذلك وإنما يفر به بوصفه ـ أي الممثل ـ المختبر الحقيقي للتجربة التي يخوضها في بحث أفكاره واستكشاف صوره وتثبيت مواقع حدسه.

لا يتم التجريب على المسرح كتابة وإخراجا منهجا وتقنية إلا من خلال الممثل، وإذا قال أحد بأن تقنيات السينوغرافيا والتجريب على المكان أو الصورة أو التكنولوجيا أو الطقس أو ما إلى ذلك يمكن أن يتم في معزل عن الممثل فانه بهذا يناقض حقيقة أساسية وهي أن تلك العناصر والأشياء الواقعة خارج جسد الممثل تكف عن قدرتها على مسرحة النص بمجرد غياب جسد الممثل أو اختفاء روحه عنه.[3]

إننا اليوم لا نعرف "مارون و "سليم النقاش" ولا "أبا خليل القباني " و "عزيز عيد" ولا ستانسلافسكي وجروتوفسكي ولا "بيتر بروك" و"كوكلان" ولا مايرهولد وبريخت إلا من خلال حديث هؤلاء عن الممثل، أو

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حفظ، م س، ص 65

[2] م ن، ص 66

[3] د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج / قراءة لسيرورة التجريب في العرض المسرحي، ص 30

قل حديثهم عن بحث فكرة المسرح والحياة من خلال جسد الممثل ، بل إن كل ما يستنبطه كتاب المسرح ومنظروه من مناهج ومدارس وتيارات عبر التاريخ أن يتمركز حول ظاهرة الممثل.

لا غرابة إذن من أن نحسم فعل التجريب الذي يشتغل عليه الجميع مؤلفين ومخرجين وسيونغرافيين وتقنيين عند بؤرة واحد ة هي عمل الممثل، وأرى أن هذا العمل في مركزيته لم تواكبه كشوف وابتكارات تجريبية توازي كون التمثيل صيغة أساسية للعرض المسرحي.

لقد تأثرت مناهج الممثل بالفلسفة وعلم النفس والحداثة والإبداعية، وخاصة التيارات الفكرية الحديثة من عبثية وتعبيرية وماركسية، وحين جاء ستانسلافسكي ألهب النظرية الأرسطية في التقمص والإيهام واستقر له منهج ربما عده البعض المنهج الوحيد الذي تقود برامجه ودرسه وتدريباته العملية إلى نتائج واضحة خاصة على صعيد التجليات الواقعية للممثل، ومن الأمثلة على ذلك ما تقرره "سونيا مور" حين تقول: " والحقيقة هي أنه ليس هناك طريقة للتمثيل غير طريقة ستانسلافسكي."[1]

ومنذ منهج بريخت بدأ المخرجون التجريبيون يصقلون عمل الممثل بأساليب وطرق جديدة تحاول أن تبقي على التلقائية والطبيعية دون أن تتورط في أساليب مفخمة للتقمص، كما تحاول العمل على تقسيم مسافات وعي الممثل من عقل وروح وعاطفة وهوية وأنا وشخصية، وأنا إبداعية ... الخ دون أن تتورط في إنتاج حركة ميكانيكية مصطنعة للممثل، وهو ما سعت إليه التدريبات المتفانية لجماعات جروتوفسكي وآرتو وغيرهما.[2]

المعمل والتمثيل

يهتم المعمل في التمثيل بالتكنيك الذي يربط بين الحركة والإيماءة وتلوين الصوت وبين صورة محددة، فمثلا يتوقف الممثل أثناء الإلقاء ويتخذ هيئة فارس مثل الصور الشعبية القديمة في أوروبا ، وهذه الطريقة في التمثيل تثير عن طريق التداعي الحر صورا عميقة الجذور في اللاوعي والخيال الجماعي، ويعتقد القائمون على المعمل أنه يوجد ثلاثة أنواع من الممثل: فالأول الممثل المبتدئ الذي نجده ف ي المسرح الأكاديمي ومسارح الجامعات، وثانيا هناك الممثل المحترف وهو ذلك الذي يبني بناء معينا من التأثير

[1] د. إبراهيم عبد الله غلوم، تقنية التجريب، م س، ص 31

[2] م ن، ص 32

المسرحي القائم على الصوت والحركة، وثالثا هناك الممثل الرمزي وهو ذلك الممثل المحترف الذي يستطيع أن يجسم الصور الموجودة في اللاوعي الجماعي ، والمعمل المسرحي يعتمد أكثر ما يعتمد على هذا النوع الثالث من الممثل ويلقن الممثل مبادئ منها:

– استغلال عيوب الممثل بدلا من محاولة تغطيتها أو مداراتها، فعيوب الممثل ونقط ضعفه تعتبر من أهم مميزاته، فمثلا يستطيع ممثل عجوز أن يلعب دور روميو لو استطاع أن يؤكد عيوبه كممثل، وأعطى لدوره تكوينا معينا وعندئذ يصبح دور روميو في شيخوخته.

– الملابس والأثاث هي شريكة للممثل أو هي امتداد له، فالممثل يعطي الحياة للأثاث والديكور بأن يعامله كأنه كائن حي.. ولا يجب أن تستخدم الملابس أو الديكور بأي حال للزينة أو لمجرد تصوير الجو، فهدفها الوحيد أن تزيد قدرة الممثل على التعبير عن معنى العرض.

– تصوير الشخصية عن طريق التأثيرات الصوتية والجسمية: يجسم الممثل رغبات الشخصية وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسمية والصوت، وهو يحاول بكل هذا أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي، وبهذا يحقق التواصل بينه وبين جمهوره.

صلاحية الممثل وتجانسه مع الدور

إن اختيار النص لا يتم فقط حسب طبيعة الجمهور، ولكن حسب الممثلين المعدين أيضا، ففي حالة فريق متجانس وهي حالة نادرة اليوم يجب أن نراعي عدد الشخصيات، يجب ألا يتعدى هذا الرقم عدد الممثلين الذين يكونون الفريق، كما لا يجب أن يكون أقل منه كثيرا، فموليير كتب مسرحياته لشغل الإمكانيات التي تقدمها فرقته، كما أن كثيرا من المسرحيات كتبت بعد ذلك بالتفصيل لفريق بعينه، كما يجب أن نراعي أيضا طبيعة الوظائف التي يجب أن تتجاوب مع الصفات الخاصة لمختلف الممثلين، إذا لم يكن الفريق متجانسا فالاختيار يتوقف على التصرف مع أي ممثل يصلح خاصة ليمثل أحد أدوار البطولة، وبصفة عامة فان الفريق يبحث على أن يمثل معظم أفراده ويعطي بذلك لصفاتهم كل طاقاتها، ثم يختار منهم وفق هذا الغرض.[1] وهذا ما يؤدي إلى خلق نوع من التجانس بين الصفات الفطرية للممثل

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، م س، ص 17

وخصائص الدور الذي أسند له بغية الوصول إلى قدر أكبر من التقمص، وبالتالي التأثير على نفسية المتلقي، من خلال ترجمته لمختلف الأحاسيس بعمق وصدق.

توزيع الأدوار وأثرها في تجسيد العمل المسرحي

توزيع أدوار المسرحية هو تقسيم شخصيات المسرحية بين الممثلين المعنيين بتمثيلها، هذا التوزيع يشمل أعضاء فرقة متجانسة، فيعطي كل منهم الشخصية التي تناسب استعداده أو ممثلين قد استدعوا من جهات مختلفة، فاجتمعوا وقتيا لتمثيل إحدى المسرحيات لمطابقتهم الخاصة للشخصيات أو لشهرتهم إذا كانت ستجذب الجمهور دون أن تكون مطابقة الممثلين للشخصيات فيها شيء من الصعوبة، وحينما يكون ممثل أو ممثلة ذا موهبة كبيرة قد تخصص في دور أي وظيفة فانه يدخل من وقت لآخر ضمن فريق متجانس.

واختلاف الأدوار وتعدد وتنوع نماذج الشخصيات تضمن توزيعا موفقا لها من الممثلين، فحينما نجند ممثلين مؤقتين لا يكونون وحدة، فالتماسك الذي تخاطر هذه الطريقة بهدمه نراه ثانية في سلطة المخرج، هذه القوة الجديدة، قبل أن نولي المخرج سلطانه نحن نعرف أن التماسك التام في الفرقة لا نستطيع الحصول عليه إلا بفضل ممثلي الفرقة الذين اعتادوا التمثيل معا باستمرار، والتوزيع الصحيح للأدوار لا يتأتى من نجاح هؤلاء الممثلين في مسرحية معينة ولكن من شهرتهم السابقة، وبالرغم من التوزيع الجيد للأدوار فان التمثيل الرديء يؤدي بالمسرحية إلى الفشل،[1] لذلك لابد على الممثل استغلال كل ما يملكه من خبرات ومقومات نفسية وجسمانية على غرار قوة الحضور، ومرونة الجسم والصوت من أجل الوصول لأداء راق وجميل.

الإلقاء والتمثيل

إن الممثل يعبر بحركات جسده وبالوجه عن الانفعالات التي يجب أن ينقلها للمتفرجين في جميع درجاتها، كما يعبر عن ذلك بالصوت، فهذان العاملان لهما أهمية نسبية عكسية، فإذا كان النص أدبيا أو فلسفيا فان صفة وسلوك الصوت وتفاوت التنغيم واللهجات الخاصة بالحب والخوف والرقة والانفعال هم في هذه الحالة جوهر التمثيل، وهم الذين يجب أن ينقلوا إلى المتفرجين جمال النص الأدبي أو رقة النص

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، م س، ص 27

الفلسفي، وفي هذه الحالة يجب أن تطابق المواقف والحركات التمثيلية تنوع الإلقاء من الهدوء والشدة، ويعبر الممثل من خلال جسده وتعابير وجهه عن الحقيقة الداخلية للشخصية، ولا يتطلب من الإلقاء في هذه الحالة إلا أن يكون واضحا وصادقا، وفي مقابل ذلك نرى مرونة الجسم وحرية جميع أجزاءه في الحركة، كما أن التعبير بالحركة عن السرعة والبطء وتعبير الوجه وتشكيل أساريره تعتبر الوسيلة الجوهرية التي تعبر عن الشخصية الإنسانية في حبها وانفعالها.

والممثلون الذين يمتلكون هاتين الوسيلتين الإلقاء والتمثيل نادرين فمثلا كان "فرديريك لوتر" مدهشا في تمثيله متوسطا في الإلقاء، والممثلة الشهيرة "بارتيه" فائقة في الإلقاء ولا تستطيع القيام بالأدوار التي تقتضي التمثيل المتقن.[1]

عندما يترجم الممثل النص المسرحي هناك مادتان يرتكز عليهما الإلقاء والتمثيل، أما الإلقاء فيعود للصوت كشارح للعرض، أما التمثيل فان الممثل يعبر بحركات جسده وبالوجه عن الانفعالات التي يجب أن ينقلها للمتفرجين في جميع درجاتها.[2]

لابد أن تتطابق المواقف والحركات التمثيلية، إذ يسترد التمثيل الجسدي والتمثيل بأسارير الوجه حقوقهم في مختلف المواقف، ويعبر الممثل بذلك وعن الحقيقة الداخلية للشخصية في التراجيديا أو الكوميديا، ولا يتطلب من الإلقاء في هذه الحالة إلا أن يكون واضحا وصادقا، في مقابل ذلك نرى مرونة الجسم وحرية جميع أجزاءه في الحركة، كما أن التعبير بالحركة عن السرعة والبطء، وتعبير الوجه وتشكيل أساريره تعتبر الوسيلة الجوهرية التي تعبر عن الشخصية الإنسانية في طبائعها وحبها وانفعالها.[3]

الديكور والممثل

المسرح كما هو معروف عمل جماعي اتحادي مع المخرج في الرؤية والهدف، وفي أحيان كثيرة يخفف الديكور بسبب سلطة المخرج وتدخلاته الكثيرة في تصميم عناصر العرض، وهذا هو السائد دائما في المسرح، لذلك أصبح لتصميم الديكور أهمية كبيرة خاصة عندما تتطابق رؤاه مع رؤية المخرج الذي يقدم الماكيت أو التصميم المصغر للديكور، وكذلك المقترحات التي يطلبها المخرج بغية إجراء التعديلات،

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي ، م س، ص 34

[2] م ن، ص 33

[3] م ن ، ص 34

ويكون الرأي الأول والأخير هنا للمخرج، غير أن قراءة أفكار المخرج من قبل السينوغرافي أو المصمم تعد الخطوة الناجحة للوصول إلى الهدف، إذ يرى "جوردن كريج" أن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند انجاز أي عرض مسرحي ،[1] من أجل خلق مساحات للممثل ضمن الفضاء المسرحي، وإعطاء البيئة المناسبة لإجراء الأحداث المسرحية، وهذا ما يسهل على الممثل عملية الاندماج وتقمص الأدوار، وإعطاء صورا عن مكان وقوع الفعل.

علاقة جسد الممثل بالأزياء

الأزياء هي تلك الملابس التي يرتديها الممثل خصيصا للمشاركة في العرض المسرحي استجابة للحقيقة القائلة: "ما دامت الدراما تتطلب التشخيص فينبغي على اللاعبين إخفاء ذواتهم الأصلية ."[2] ومعرفة الأزياء معرفة دقيقة واستكشاف دلالاتها يأتي من خلال ألوانها ومجمل الأشياء التي تحيط بها في مقاربات لونية تساهم في تعميق الصورة على المستوى المادي والنفسي وكذا الفكري ،[3] كما تعتبر الأزياء المسرحية نسق من الأنساق العلامتية فهي الجلد الثاني للممثل ،[4] والممثل وما يرتديه من زي إلا وله التأثير وله الدلالة البصرية وما يرتديه المخرج من طرح للأفكار من خلال الزي وتشكيلات ألوانه، وقد يساهم المؤلف في تحديد أزياء الشخصية في النص كما فعل "تشيكوف" في مسرحية "النورس" بتوصيفه ملابس سوداء تعبير عن الاضطراب العقلي والعاطفي ،[5] وهناك من المسرحيات الواقعية التي تستخدم في عروضها أزياء واقعية، والملابس الواقعية تستخدم أيضا في المسرحيات التعبيرية، فمسرحية يونسكو (المغنية الصلعاء) عبارة عن سلسلة من الحوادث الخيالية ذات الأسلوب التعبيري بصورة كاملة، ومستر زيرو في مسرحية المير رايس (الآلة الحاسبة) يرتدي ملابس تقليدية بالرغم من الديكور التعبيري.[6]

---

[1] ادوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، م س، ص 43 – 44

[2] فرانك هوايتينج، مدخل إلى الفنون المسرحية، م س، ص 74

[3] م ن، ص 74

[4] أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، دراسة في أصول العرض المسرحي الحي، الهيئة المصرية، الطبعة العامة للكتاب 1988، ص 82

[5] أحمد إبراهيم، الدراما الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2006، ط 1، ص 73

[6] عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص 162

الإضاءة والتمثيل

يعد الضوء العنصر الأساسي لتحقيق العرض المسرحي، وكثيرا ما يختلط مصطلح الإنارة بمصطلح الإضاءة، غير أن الفرق بينهما كالفرق بين الطبيعة والفن، فالإنارة نقصد بها إزالة الظلام من مكان ما، في حين أن الإضاءة تعني ترجيع ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين وذلك باستخدام الضوء الصناعي، والإضاءة المسرحية تبدأ عند انخفاض إنارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي وظهور الضوء على الخشبة ومن هنا يبدأ المتفرج في الإحساس بالجو الدرامي.[1]

لقد شاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض وأنتجت لغة بصرية متميزة، مما جعل السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤى جمالية بما في ذلك الديكور والأزياء والماكياج ... كما أنه لم يعد يحسب للإضاءة على أنها ضوء وظل، أو بأنها تنير الظلام فمن البديهي قول هذا ولكن صار فيما بعد للضوء لغة تعبيرية ووقع خاص، حتى أصبح للإضاءة التأثير الكبير مقارنة بالعناصر الأخرى.[2] ويميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية استعمالية، وأخرى جمالية، فالوظيفة الأولى إضاءة مكان العرض والممثلين وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي، أما الوظيفة الثانية تعبر عن المجازي لتدخل في بيئة الأحداث، وإبراز ما تنطوي عليه الشخصيات من فرح وحزن وخوف أو قلق أو تحول ،[3] ويلعب الضوء الدور الأكبر مع وجود الممثل فيشمل من خلاله دلالات مكتظة بالمعاني والجمال ليوحي إلينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية، ويلعب الدور الفعال في خلق الجو النفسي ،[4] كما تحدد الإضاءة وضعية الزمان والمكان، فالظلام هو النتيجة الحتمية لسقوط الضوء المركز بشكل مباشر على الأجسام، ووجود الظلام يؤدي إلى وجود التجسيم الذي يضيف البعد الثالث لهذا المكان فيعطي الإحساس بالواقع وبالوجود.[5]

---

[1] سهيلة عزوز، السينوغرافيا، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1999، ص 83

[2] إبراهيم زكرياء، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976، ص 219

[3] فونتاني جاك، سيمياء المرئي ، ترجمة : علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط 1، 2003، ص 10

[4] م ن، ص 34

[5] رامي ماهر، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص 20

الممثل والموسيقى والمؤثرات الصوتية

يجب على الممثل أن يتمتع بموهبة موسيقية ففي مدة زمنية قصيرة، تتعاقب على خشبة المسرح أحداث ضخمة مما يضطرنا إلى الاعتراف بوجود قانون زماني ومكاني يفرض علينا ضرورة التأكد من الزمن وإمكانية الاستيعاب دون النظر إلى الساعة، ولا يتوافر لنا ذلك إلا عن طريق حسنا الإيقاعي،[1] فمنذ أن كان الإنسان يحتفل بالطقوس الدينية وهو يستعمل الطبول البدائية ، ثم أصبح يستعمل أجهزة يدوية بسيطة لتوليد بعض الأصوات، كما رأينا في المسرح اليوناني، لكن الأمر لم يبق كذلك خاصة مع اختراع أشرطة التسجيل والأسطوانات والتي بإمكانها أن تعطي كل المؤثرات الصوتية التي يتطلبها العرض.[2]

جمالية التمثيل

إذا كان هدف الإخراج إظهار كمال النص المسرحي وخصاله وتوكيد الإتقان الفني للمنظر، فالمخرج الماهر سيحاول أيضا – وهذا من اختصاص عمله – أن يعطي الممثل جميع مقاييسه بل ويظهر مواهبه. يجب أن يحس المخرج – بشيء من الفطنة – بمواهب الممثل التي لم تستخدم أو التي استخدمت خطأ. ترى أحد الممثلين غير ملحوظ لعدة سنوات ، ثم تظهر صفاته للجمهور كأروع ما يكون ونرى موهبة لم تكن ظاهرة قبل ذلك لأن المخرج عرف كيف يظهرها ،[3] وهذا ما يتطلب من المخرج الذكي ترك فضاءات فارغة للممثل، وإعطائه أكبر قدر من الحرية في إبراز قدراته الكامنة، وغالبا ما يتم هذا من خلال ارتجال بعض المواقف، غير أن ذلك لابد أن يكون مسايرا للمغزى العام للمسرحية.

لم يقتصر فن التمثيل في عصرنا الراهن على الهواية أو الموهبة الذاتية في الإبداع أو على ما يتوصل إليه الممثل من نتائج أو انطباعات في عمله المسرحي، وإنما تجاوز ذلك ليصبح جزء من التخطيط أو التنظيم الاجتماعي الأكاديمي ومن هنا كان اهتمام العديد من الدول بالممثل وفنه وعملها ضمن التخطيط

[1] كافزان تادوز، العلامة في المسرح، ترجمة: ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع 34، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 43

[2] سهيلة عزوز، السينوغرافيا، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1999، ص 87

[3] م ن، م س، ص 48

على مستوى عملي مدروس بتأهيل الممثلين وإعدادهم علميا وأكاديميا ليسدوا حاجة مجتمعاتهم بشكل علمي مبرمج وخصصه لذلك كليات وفروع ومناهج لدراسة علوم التمثيل وإعداد الممثلين بشكل منظم.

ومن هنا تشعبت الاختصاصات وتطورت وتعددت المناهج والأساليب واهتم الباحثون بتربية صوت الممثل وجسمه إلى جانب تأهيله الفكري وتعريفه بالتجارب والطرق لإعداده ذهنيا وجسديا لأداء مهمته الفنية وعمله الإبداعي، فكان من أولئك العديد من الاختصاصات ف ي الأدب المسرحي أو في تاريخ المسرح وتحليل الدراما وفي الابتكار والارتجال والتمثيل الصامت والرياضة الجسدية ولعب السيف والرقص والصوت والإلقاء وتمارين عديدة تدخل ضمن تجارب التمثيل.[1]

يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في العرض المسرحي، فمفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله لما يشكله من حركات وتحركات وإشارات، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس لعبوي ينجزه الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته، ومن أجل إبراز دوره.

وقد اعتبر "بتادوز كاوزان" الممثل جوهر الأنظمة الثلاثة عشر التي وضعها في تصنيفه للعلامات المسرحية، حيث خص الممثل بثمانية منها تندرج في إطار النص المنطوق (الحوار والتنغيم) والتعبير الجسدي (الحركة والإيماء والمحاكاة) والمظهر الخارجي للممثل (الملابس والماكياج وتسريحة الشعر) وحتى الأنظمة الخمسة المتبقية فهي ترتبط بالعالم الخارجي للمثل، لكنها مع ذلك تكون على علاقة به ولو بشكل غير مباشر، وهي الإضاءة والديكور والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

إن الممثل أمامنا عبارة عن صورة مشهدية تحيل على شخصية درامية تلتقي عندها العلامات الركحية التي تنتج خلال العرض من خلال حركاتها وتحركاتها وإشاراتها ومختلف علاقاتها بباقي الصور المشهدية، لذلك كان الممثل محور العلامات المسرحية وتحولاتها وتشكلاتها.

تستدعي الوظيفة التمثيلية وظائف أخرى تتساوق معها:

[1] أسعد عبد الرزاق والدكتور عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، بغداد، م س، ص 9

1 – الوظيفة اللعبوية: لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفه الموضوعاتي، فيقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل الشخصية) بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية الخاصة بالممثل والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية.

2 – الوظيفة الجمالية: التي ينتجها هذا المزج بين السمات الطبيعية والصناعية، وتتضمن علامات دالة ترتبط بالوظيفة التمثيلية، وعلامات غير دالة اعتباطية تلامس إدراك المتلقي ولذته مباشرة، فهي علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم المعرفة بالضرورة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا والتعبير الجسدي من رقصات ولوحات تعبيرية تراهن على المتعة البصرية وجماليتها قبل المعرفة الذهنية.[1]

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 339 – 340

المبحث الثالث: أهم الرواد وسبل التجريب في المسرح الغربي

1 ـ رواد التجريب في المسرح الغربي

أن نجرب يعني أن نرحل في المجهول، ويعد التجريب ذلك الشيء الذي لا يمكن توضيحه إلا بعد الحدث، أن تكون طليعيا يعني أن تخرج خروجا فعليا وحقيقيا على المألوف لتكون في الطليعة ... فالتجريب بالنسبة إلى ستانسلافسكي يعني أهمية الممثل، فحين اعتقد كريج أن الممثل يمكن الاستغناء عنه تقريبا إذ ركز في إمكانيات السينوغرافيا على المسرح، وركز على كل من مايرهولد Meyerhold ورينهارت Reinhardt في أهمية المخرج، في حين ركز آبيا Appia على استخدام الضوء، أما بريخت فقد عني شأنه شأن معلمه بيسكاتور Piscator باستكشاف طبيعة المسرح التعليمية. اعتقد أرتو Artaud كما هي حال ستناسلافسكي أن المسرح لا ينبغي أن يعكس واقع الحياة اليومية، بل تلك الأشياء الجوهرية التي تعجز الكلمات عن التعبير عنها ، وكان معظم ما تنبأ به الرواد الأوائل قد تحقق في الرقص الأمريكي الحديث عندما كان مسرح "الوين نيكوليه" Alwin Nikolais يمثل في مجالات كثيرة تركيبة فكرة آرتو في المسرح الذي لا يعتمد على الكلمات وفكرة كريج Craig في تحريك الكتل التجريدية.

وأخيرا فان كل من جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski و بيتر بروك Peter Brook وأجوينيو باربا Eugenio Barba، مثلهم مثل كوبو Copeau قد رجعوا إلى جوهر المسرح ليعيشوا العلاقة بين الممثل والمشاهد.[1]

من هنا فان التجريب من خلال هؤلاء المخرجين هو خروج عن كل قاعدة، وإذا تأملنا مليا تاريخ المسرح نجده يحوي طرقا ومناهج مختلفة ومتعددة في هذا المجال ولكن هل يا ترى للتجريب رواد ؟

لقد أسهمت حركة التجريب عن طريق أجيال من المبدعين والمنظرين في إثراء الفن المسرحي، ونجد أن الاختلاف قائم من حيث الطرح أو الفكرة التي تعد محور التجريب، وكذا من ناحية الصيغ الخاصة بكل مبدع أو بالأحرى بكل مجرب.[2]

---

[1] جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 2008 ص 6

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 80

وفي الحقيقة أن المسرح التجريبي لم يكن مدرسة مستقلة بذاتها كغيرها من المدارس، نظرا لحداثة نشأته وتنوع وسائله، وتباين أساليبه، لذا يصعب تحديد معالمه بشكل جيد، لأن مجال التجريب واسع ومتنوع ولكل وجهة نظر خاصة به وأفكار جديدة يحاول طرحها فإما أن تكون ناجحة أو غير ذلك ، فنجد على سبيل المثال ستانسلافسكي ولي ستراسبيرج يؤكدان على أهمية الممثل في العرض المسرحي .. ثم نجد جوردن كريج يؤكد على النقيض في أهمية حذف الممثل من التجربة المسرحية واستبدلها بالدمية، وبالمقابل نجد أن بيسكاتور وبيتر شتين يؤكدان على ضرورة استخدام الآلية الحديثة في العملية المسرحية، بينما نجد من يؤكد على الضد أي التخلص منها أمثال جروتوفسكي وجوليان بيك بدعوى أنها تعوق الإبداعات الفنية في المسرح.

ومن هنا فان طرق التجريب إنما ترتبط في الواقع بالمناخ الحضاري والعصر ووجهة نظر الفنان في الكون وموقفه من الإنسان .. والتجريب ليس برفاهية فنية .. ولكنه ضرورة يفرضها قانون تطور الأشياء لكي يصبح الفن عصريا، بل إن يوجين يونسكو يرى في عملية التجريب أنها لا تعدو أن تكون عملية إعادة اكتشاف الأشياء.[1]

إن التجريب في المسرح ليس إلا إعادة اكتشاف جديد للعناصر الأساسية في اللعبة المسرحية وأدواتها الفنية، وفي الواقع لا يوجد شكل محدد أو طريقة محددة لإقامة التجريب في المسرح، إذ أن التاريخ يحوي تجارب عديدة ومتضاربة، وكل تجربة تختلف عن الأخرى وذلك بفعل منهج الفنان ورؤيته للعالم من خلال تفاعله مع مفردات الواقع الحضارية، ونجد أن العديد من الإبداعات أو بالأحرى التجارب تركت آثارا كبيرة على المسرح في العالم ككل كالبرختية والعبثية ، إلا أنها لم تنتقل بذاتها لتصبح المدرسة نفسها في البلدان الأخرى، بل ظلت قائمة في بلدها ولم تنتقل بكل خصائصها وتجلياتها، لتصبح منهجا عالميا رغم كل تأثيراتها الهائلة في شتى أنحاء العالم، فقد ظلت تجربة مايرهولد وزملائه روسية، وظلت البريختية ألمانية، وظلت العبثية فرنسية .. رغم التأثير الذي تركته هذه التجارب في عدد هائل من مسرحي العالم.[2]

كما أن المسرح الطليعي في السبعينات والثمانينات قد جاء ليعنى بهذا المجال على وجه التحديد ، وقد عني علماء النفس، الرسامون، النحاتون، الكتاب، الشعراء والراقصون على نحو متزايد، في هذا القرن

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 82

[2] م ن، ص 82

بمحاولة بناء جسر بين المعلوم والمجهول، بين العالم الواعي (الأنا) والعالم غير الواعي الذي يسكن في الداخل.[1]

في الثلاثينات أعلن آرتو أنه لن يجد المسرح نفسه مرة أخرى إلا من خلال تزويد المتفرج بالرواسب الحقيقية للأحلام .. فاللغة عنده لا تكون لغة المسرح الحقيقية إلا عند الدرجة التي تتجاوز فيها الأفكار التي تعبر عنها حدود اللغة المحكية. كان من المتوقع أن أول من سيطور فكرة أرتو عن المسرح الذي لا يعتمد على اللغة هم رواد الرقص الحديث مثل "مارثا غريام" Martha Graham التي خلقت شكلا جديدا كاملا للمسرح.

فغالبا ما حيرت الجمهور بأعمالها التي وصفتها برسوم بيانية لقلب إنساني، وكما لاحظ "روبرت هوران" في تاريخ الرقص الأمريكي ، فإذا كانت رؤية الصور التي استخدمتها أذهلت الجمهور أحيانا فان ذلك حدث لأن الجمهور لم يكن متهيئا تهيؤا جيدا لمواجهة الواقع السيكولوجي وهو الأساس في فنها. لقد جابهت الجمهور بشكل من أشكال المسرح لم يقتصر على التسلية فحسب بل تعداها إلى ما يترتب عليها من مطالب.[2]

إن الفضاء الفارغ الذي تحدث عنه بيتر بروك هو حقا الفضاء من الداخل ، هكذا يشرح مدير المسرح السحري للبطل في رواية هيرمان هيسه الموسومة "ذئب البراري" (Steppen Wolf) انه عالم روحك أنت الذي تفتش عنه ، لا وجود لذلك الواقع الآخر الذي تشتاق إليه إلا في داخل نفسك ، ليس بوسعي أن أفتح أمامك قاعة للصور الفنية التي خلت روحك منها ، كل ما أستطيع منحك هو الفرصة، الهاجس، المفتاح، أساعدك لتخلق عالمك المرئي الخاص بك.[3]

1/1 – قسطنطين ستانسلافسكي وتدريب الممثل

إذا حاولنا التأريخ لهذا النوع من المسرح، فبعد بعض التجارب المسرحية التي تمثلت في عروض مسارح الشرق الأقصى والعروض اليونانية، نجد ستانسلافسكي الذي بنى فكرة التجريب على ضرورة هدم الواقعية في مقابل الاهتمام بالحياة الداخلية للممثل وبإبداعه الداخلي، فقد كان لزاما عليه وعلى كل

[1] جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك م س، ص 7

[2] م ن، ص 8

[3] م ن، ص 8

المهتمين بفن المسرح، وهم يرون غيره من الفنون تحي في حركة وتطور مستمرة فرضها العصر لكي تبدو فنونا حديثة، و يحاول تطوير هذا الفن للرقي به ليساير عصره، كغيره من الفنون كالرسم والنحت والموسيقى، ومن هنا أدرك ستانسلافسكي أنه لكي يقوم فن جديد لابد من ممثلين جدد، ممثلين من نوعية مختلفة يستخدمون تكنيكا جديدا، لذا نجد هوجه كل اهتمامه وتركيزه إلى الممثل، واعتبره العمود الفقري للعرض المسرحي، لهذا كان ستانسلافسكي يرمي إلى اكتشاف حجم القدرة على الإبداع الداخلي لدى الممثل، مع العلم أن التجريبية عنده بدأت عندما حاول الاستفادة من أكبر عدد ممكن من قوانين علم النفس ثم محاولة تطبيقها في الأداء على الخشبة.[1]

يعتبر ستانسلافسكي (1836 ـ 1938) من أهم المخرجين العالمين الذين ركزوا على تدريب الممثل وإعداده إعدادا جيدا من أجل بناء شخصيته ليشارك بأي كفاءة في عمل سينوغرافي يعرض عليه مهما كان هذا العمل الدرامي ، ومن أهم كتبه المشهورة المتعلقة بتكوين الممثل " إعداد الممثل" و "بناء الشخصية"، ويعرف ستانسلافسكي بأنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث.

ومن المعلوم أن الممثل من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور ومن الذين سايروا هذا الطرح ميرهولد، وجروتوفسكي، وكريج.

وقد أسس ستانسلافسكي أستوديو الممثل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على اللياقة البدنية والعقلية والنفسية، قصد إعدادهم لأداء أدوارهم بطريقة علمية دقيقة تعتمد على الإعداد الأولي والإعداد الثانوي والإعداد النهائي، مع احترام القراءة الصوتية وتحسين النطق والقراءة الحركية والارتجال واستجماع الأحداث الدرامية وتحديد أهدافها والظروف المحيطة بها والالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالمؤثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة الدور الجديد.[2]

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ ص 83

[2] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 5

أ ـ ستوديو الممثلين

في البداية قام "ستوديو الممثلين" على تنفيذ وإتباع تعاليم ستانسلافسكي، ومن أهم المبادئ التي أسهمت بها نظرية ستانسلافسكي في تحديد منهج ستوديو الممثلين هو اكتشاف قيمة الاسترخاء كتكنيك في التمثيل والذي ينقسم بدوره إلى :

1 – تكنيك الاسترخاء الجسدي الذي يستخدم في الفصول الدراسية بأستوديو الممثلين، ومن خلاله يشعر الممثل أنه على وعي دائم ، وأن هناك أشياء تجري في داخله لا يستطيع أن يتحكم هو فيها بالإرادة، والأهم من هذا أنه يصبح واعيا بأن جسده قد يتحرك حركات معينة بفعل العادة ليس غير.

2 – تكنيك الاسترخاء العقلي والنفسي: يتعلق هذا التكنيك بالأعضاء التي تجتمع فيها أكثر المناطق العصبية حساسية في جسم الممثل، فمثل هذه المناطق تستهلك من طاقة الممثل أكثر كثيرا مما يحتاجه العمل وبالتالي فهي تخلق التوتر.[1]

إن الاسترخاء والتحكم في العاطفة والانفعالات هما فقط خطوة أولية نحو تدريب الممثل على التركيز، الذي يعتبر من أهم أدوات الممثل الفنية، والتركيز يعتمد على إرادة الممثل وقدرته على أن يحصر انتباهه في موضوع أو شيء بعينه، وكذلك قدرته على أن يخلق هذا الموضوع أو هذا الشيء بخياله كاملا وبمنتهى الوضوح، ليس فقط باستخدام الحركة الصامتة وإنما من خلال تجسيم هذا الموضوع أو إعطائه وجودا محسوسا، وقيمة هذا التكنيك تكمن في تدريب خيال الممثل وقدرته على التحكم في هذا الخيال.[2]

2/1 – أدولف آبيا والمسرح التجريبي

انطلق آبيا من مفهوم التناول الشعري للمسرح سعيا لشاعرية العرض منطلقا من دعوة "فاجنر" إلى دراما موسيقية وقد أثر ذلك في آبيا وفي رؤيته الفنية للمسرح الذي يعتبره العمل الفني المتكامل والفن الحي.

فقد أراد آبيا للعرض تكامله وجعل عناصره ذات هرمونية وتناغم يصورنا من الداخل وليس من الخارج، ويرجع ذلك إلى رفضه للواقعية ، حيث يرى أن الفن الدرامي أولا وقبل كل شيء هو فن الحياة

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، م س، ص 56

[2] م ن، ص 58

وهذه الحياة يمكن التعبير عنها بدون مبان ي وبدون ديكورات بغض النظر عن عاملي الزمان والمكان وتحت تأثير الرياضة حرر الرقص نفسه تدريجيا.

رغم أن آبيا رفض الديكورات الضخمة والمباني إلا أن رفضه يأتي باعتباره رفض محاكاة الواقع بتفاصيله ورغبته في الغوص في الأعماق، لكنه اهتم بأحد عناصر السينوغرافيا وهي الإضاءة، فقد أعلن أن الشاعر الموسيقي هو الذي يرسم بالضوء والموسيقى ، ووحدهما يستطيعان التعبير عن المظاهر الباطنية، كما نظر آبيا إلى الإضاءة باعتبارها لغة خاصة لها طبيعتها كما هو الحال في الموسيقى، لذلك كانت الإضاءة عند آبيا أهم من رسم المناظر فالإضاءة وحدها تحدد وتكشف طبيعة استجابتنا الانفعالية ويمكن التحكم فيها بالتحكم في درجة الضوء على الخشبة ونوعه.

وتأكيدا على اهتمام آبيا بالسينوغرافيا فانه يرى أن الفن يجب أن يكون ذا إيقاع وليس صحيحا أن يترك الأمر على عواهم للممثل مستندا إلى ما يسمى بالإلهام إذ أن الأصل أن تكون خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته منسقة تماما مع خطوط الديكور حتى يتم الاتحاد بينهما في إيقاع مميز، وعندما اهتم آبيا بتلوين الضوء فقد نجح في وضع خطوة جديدة في السينوغرافيا، حيث أنه بذلك يستطيع أن يبرز الصور المتلاشية الملامح إلى الملامح البارزة الأمر الذي يعطي للضوء معنى جديد.

رغم اهتمام آبيا بالرسم بالنور أو الضوء إلا أنه لم يهمل الديكور فهو عند تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين هما النور والظل من ناحية تصوير الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ، ولكي يعطي حركة الممثل فرصة للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة ، بل داخل تركيب من السلالم والمنحدرات وهو ما نعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي ، لذلك يرى آبيا أن مهمة المصمم تتضمن إقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة.[1]

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا جامعة السودان، م س، ص 171

يعتبر أبيا أول من عمل وفقا لنظرية كاملة في الإضاءة المسرحية والتي تقوم في أساسها على إمكانات حركة الأضواء، على تلك التصميمات البسيطة غير التصويرية والتي يعتمد في رسمها بألوان محايدة.[1]

أ ـ أدولف آبيا والمنظور الثوري للإضاءة

اهتم المخرج السويسري أدولف أبيا كثيرا بالعرض الدرامي ، وقلص من قيمة النص المسرحي، لأن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سينوغرافيا، بل يركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله، لذلك يبقى عرض الكلمة أهم من كلمة النص، أي أنه لا يدعو إلى إلغاء النص، وإنما يولي أهمية كبرى للحركة، وللمخرج المبدع الحرية الكاملة في أن يتحكم في النص ويفسره بالطريقة التي يرتضيها ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه، وقد ثار أبيا على العلبة الايطالية التي تعيق عملية التواصل بين الممثل والجمهور وتخلق جوا من الغموض والسحرية، ودعا إلى بناية مسرحية جديدة تتلاءم مع طبيعة العرض الدرامي المشخص.

وكان أبيا يهدف إلى خلق شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى المرئي في تناغم شاعري منسجم، والغرض من ذلك هو تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة على الإيهام المسرحي وعلى الاندماج بين العرض والمتلقي، انه يؤكد على تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (كبلاغة للمتلفظ) وبين الصورة الحركية (كبلاغة للمرئي) ، ليتحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالديناميكية وبالحركية حتى لا يبقى المتلقي ساكنا في فرجة سكونية تكرارية.

وتحسب لأدولف أبيا أهمية استخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم ، ويقال أن المخرجين اهتدوا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلا من إضاءتها إضاءة مسطحة ومملة بوحي نظريات أبيا.[2]

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا جامعة السودان، م س، ص 87

[2] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 12

3/1 – جوردون كريج و التجريب

لقد اجتهد "جوردون كريج" بالانسجام التام والتناسب الدقيق بين الضوء والخطوط، بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار والمتلقي مسحور بما يراه.[1] استعمل المنظر المتحرك كالستائر والكواليس المتحركة التي تتلاءم حركتها مع حركة الممثل والضوء.[2]

منح كريج وظيفة المخرج دورا أوسع من خلال منظوره لعناصر العرض المسرحي ، إذ أوجد أسسا جديدة للمفهوم المسرحي وعناصر العرض المسرحي الجوهري (الإضاءة، الألوان، التكوين المسرحي، المساحة، الفراغ، الحركة، الشخصيات) عدت هذه العناصر جميعها متساوية في التأثير، لا ينفصل فيها عنصر عن آخر.[3]

أدخل كريج أفكاره إلى خشبة المسرح بهدف تشغيل كل العناصر التعبيرية من أجل صياغة مسرح تكون الحركة فيه ضمن أنساق هذه العناصر إذا تم توظيفها بطريقة تؤدي إلى تحقيق الإبداع عن طريق مكونات العرض ابتداء من نص المؤلف والأسلوب الإخراجي، وباستخدام المكان والفضاء والميزانسين لتخلق التركيبات الصورية المحملة بالدلالات التي يجسدها الممثل ، ويتم تحويل فضاء مسرحي إلى تكوينات بصرية عن طريق نسج جميع العلاقات ما بين عناصر العرض مع حركة الممثل، كما فكر كريج في استخدام الدمى ضيقا بالممثل إذ يقول: "الممثل بالنسبة لي صعوبة تذلل وكلفة لا تطاق."[4]

من أعظم تصميمات كريج تصميمه لمنظر في مسرحية "هاملت" لشكسبير التي عرضت على المسرح الفني في موسكو، ففي المشهد الأول من المسرحية استطاع كريج أن يتفنن بالستائر التي كانت شاهقة ومليئة بالزوايا الغامضة، والممرات والظلال التي عليها نثار من ضوء القمر ليخلق جوا ساحرا وحيث

---

[1] عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد 1982، ص 182

[2] بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد 1980، ص 69

[3] ريجمونت هنبر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 223

[4] جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بروك، ترجمة أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 2008، ص 67

الحراس الذين يمرون بين الحين والحين، ولم تبرز إبداعاته في الشكل المرئي فقط، وإنما خلق مؤثرات صوتية من حيث الأصوات غير المفهومة ومصاحبتها لأصوات الرياح التي خلقت جوا دراميا مؤثرا ، وقد جعل مشهد الأشباح منطوقا ببراعته حيث استخدم الستائر الرمادية اللون في المشهد، جاعلا الشبح يدخل من خلال الستائر إلى خشبة العرض مرتديا عباءة طويلة تنزلق من ورائه، وبواسطة الإضاءة الخاصة استطاع أن يجعل الشبح قطعة من الضوء عندما يظهر من بين الستائر ليخيف الحراس وسرعا ن ما يختفي من بين الستائر، فقد استطاع أن يحقق الإثارة في المشهد من خلال الجو الدرامي المتصف بالرعب و الخوف، فيبقى المتلقي مترقبا لأحداث المسرحية ومندهشا بما يراه من تكوينات جمالية متنوعة تظم مناظر مسرحية وأزياء وإضاءة دقيقة.[1]

يعتبر من الذين تركوا بصمة في المسرح التجريبي، وكان يحلم بمسرح جديد ومغاير يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها لا غير، لأنه يرى بأن أصول المسرح هي الرقص والحركة الصامتة أو الإيماءة، وخلال تجربته حاول استبدال الدمية المسرحية بالممثل الذي حذفه من التجربة المسرحية.[2]

أ – المسرح الشامل والممثل الدمية

تأثر كريج (1872 – 1966) كثيرا بمسرح أنطونين أرتو ألا وهو مسرح القسوة، وطبقه في الكثير من مسرحياته المثيرة للإعجاب، وإذا كان ستانسلافسكي وجروتوفسكي قد أشادا بدور الممثل باعتباره الركن في العملية الدرامية والسينوغرافية، إلا أن كريج اعتبر الممثل دمية خارقة متأثرا في ذلك بالمسرحي الرمزي "ماترلنك"، حيث يمكن أن يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء ويطوعها ، الطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي، وبهذا يتبنى كريج المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره دالا رمزيا، أي أن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية، وبهذا ثار كريج على المسرح وحاول تدميره وتعريته من كواليسه وزخارفه، وحد من نجومية الممثل واعتبره مجرد لعبة في يد المخرج محرومة من كل مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانات والطاقات الذاتية ... وهنا يتأثر هذا

[1] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين، أربيا، بغداد، 1998، ص 28

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 87

المخرج البريطاني الكبير بالروسي ميرهولد الذي اعتبر بدوره الممثل دمية في يد المخرج يؤطرها بالطريقة التي يرتضيها وعلى ضوء الفلسفة التي يتبناها.[1]

وينطلق كريج في كتابه "فن المسرح" من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا، وكان في المقابل يدعو إلى المسرح الشامل خاصة المسرح الذي يبنى على المسرحية الصامتة وشعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة ... ويتحدد المسرح الشامل لدى كريج في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع.[2]

ب – الفرجة عند جوردون كريج

قبل حوالي نصف قرن، توقف كريج عن التمثيل كي يصمم ويخرج عددا ضئيلا من العروض، كان هدفها البسيط خلق الجمال على المسرح، هذه العروض لم يشاهدها سوى حفنة من الناس، لكن ما أبرزها، وأكد أهميتها تلك النظريات والرسوم التي كان ينشرها في ذات الوقت، فانتشر تأثيرها عبر العالم وامتد إلى كل مسرح له أقل دعوى بأنه يقدم أعمالا جادة.[3]

وقبل الحرب العالمية الأولى كان كريج قد انتهى من تصميم آخر عروضه، فانسحب إلى ايطاليا حيث أصدر مجلة أسماها "القناع" (The masque)، وراح يطلق النار على من يعتبره غليظا وزائفا، وبنى لنفسه نموذجا، ثم راح يجرب نظاما جديدا لتصميم المناظر يعتمد على الستائر والأضواء ، كان مفتونا بنقاء الستائر، وبالجمال الشكلي ، كان يدرس ويكتب ويرسم، ويلتهم قوائم باعة الكتب ، كتب مسرحية عنوانها "دراما للمغفلين" في 365 مشهدا للعرائس، وقام بتصميم المناظر والثياب لها إلى جانب رسوم خلابة بألوان بدائية متوهجة، ورسوم عملية نظيفة توضح كيفية بناء المنظر المسرحي، وكيفية إدخال خيوط العرائس وإخراجها عبر الأبواب.[4]

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، م س، ص 11

[2] م ن، ص 8

[3] بيتر بروك النقطة المتحولة، م س، ص 43

[4] م ن، ص 43

ج – الممثل عند جوردن كريج (الممثل الدمية)

يرى كريج أن الممثل بدل أن يكون خادما للنص مقيدا بكلماته أصبح هو النص ذاته ونفسه من خلال جسده، غير أن ذلك يتطلب مجهود فكري وعضلي ، وتركيز كبير لأن الجسم يتحول فوق الخشبة إلى رمز ودلالة في سيمفونية الأداء، علما أن جسد الممثل حسب رأي "مدحت الكاشف" يتعرض لعملية تحول عندما يتحول الممثل إلى الشخصية التي تختلف عنه تماما، وتستند عملية التحول إلى اعتبار الجسد "دال مركب" يمكن تدريبه على توصيل الملامح والمشاعر المرغوبة من خلال مفردات لغته، كما أن جسد الممثل يعتبر وحدة لا تتجزأ بوصفه مولدا للمعاني.[1]

د – الواقعة أو المسرح الجديد

يرى كريج أنه لابد أن نفرق بين ما هو أدبي وما هو كلامي ، فالأخبار أو المعنى من الممكن توصيلها عن طريق الحركة، والديكور والإضاءة ليس بالعنصر الأدبي أو الكلامي وحده، والعرض المسرحي المثالي في نظر المسرح الجيد هو ذلك الذي يتكون من مواد متنوعة، قد تكون متعارضة، ولكنها تعطي في النهاية إحساسا بديمومة الصوت والحركة والانفعال والإحساس.[2]

وقد استمد المسرح هذا الاسم من أحد عروضه التي كتبها "آلن كابر" بعنوان: "17 واقعة في ستة أجزاء" في أوائل الستينات، ومنذ ذلك الحين أطلق اسم "واقعة" على جميع عروض المسرح الجديد التي تتراوح بين المسرحيات والألعاب الأكروباتية والعامل الأساسي الذي يميز الواقعة عن الحادثة هو الاهتمام الذي يعلقه كريج على العناصر البيئية والإخراجية في العرض كتوزيع الصوت مثلا من أماكن متفرقة في الصالة حتى يدخل الجمهور في بيئة مسرحية تلغي البعد التقليدي بين خشبة المسرح والصالة.

ولنضرب مثلا بإحدى التجارب في عرض من العروض كان أحد الممثلين يقف في منتصف الصالة يقرأ شعرا، وعلى سلم في الحائط الأيمن وقف آخر يقرأ بعض المقطوعات النثرية ، بينما تدور أحداث معينة تروي قصة ما على خشبة المسرح، ويصاحب ذلك كله رقص توقيعي في ممرات الصالة وموسيقى خافتة وعالية صادرة من أماكن متفرقة من الصالة .. ومن السقف أحيانا والجدران والأرض أحيانا أخرى

[1] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، 2002، ص 20

[2] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 76

.. والهدف طبعا سواء نجحت التجربة أو لم تنجح، هو خلق خبرة مسرحية معقدة تشبه خبرة الحياة التي نلتقي فيها في اللحظة الواحدة آلاف الانطباعات المتباينة ، والفرق بين الحياة والمسرح الجديد هو أن نعطي هذه الانطباعات شكلا أو نمطا يقوم على الوحدة والتنوع والتناقض ،[1] وهذا ما يخلق انسجاما بين الممثل ودوره من خلال إثارة خبرات وصور ذهنية مماثلة وتجسيدها على خشبة المسرح عبر تجارب متعددة.

4/1 – فسيفولود مايرهولد والتجريب

بعد ستانسلافسكي جاء "نيقولا مايرهولد" تلميذه ومعاصره في نفس الوقت الذي اعتمد في تجريبه على منطلقين أساسيين اعتبرهما الركيزة الأساسية في تطبيق أفكاره ويتمثلان فيما يأتي :

الأول اكتشاف فكر المؤلف، والثاني هو تقديم هذا الفكر في شكل مسرحي أسماه (لعبة المسرح) على أساسه يقوم العرض المسرحي كله، وقد ركز مايرهولد في تجاربه على تجنب نقل المشاعر الفردية، والسعي إلى نقل خلاصة تقنية للانفعالات، وكان لزاما عليه تحديد الملامح الفردية للجماعات مما جعل جماعاته تتحرك في كتلة واحدة متناغمة من انفعالاتها وأدائها، واستبدل من الناحية الشكلية الستائر بالمناظر المسرحية، وكان يتحرى إبقاء أنوار الصالة مضاءة ليزيد من حرارة الجمهور، وقد كان مؤمنا بأن الأداء الصامت أرقى من الكلمات التي هي مجرد زخرفة على الحركة .. ثم إن التجريبية لدى مايرهولد ركزت على علاقة الممثل بالجمهور، حيث جعل الممثلين يتحركون وسط الجمهور من خلال بنائه لممرات توصل الخشبة بالصالة، بل انه كان يؤمن بأن الجمهور إنما وجد كي يرى ما يريد له المخرج والممثلون أن يرى لا غير.[2]

كانت محاولات مايرهولد في مجال توظيف السينوغرافيا رائدة، وقد تجلى ذلك عبر توظيفه إمكانيات المناظر المسرحية، فقد اهتم بالمناظر وبمفردات سينوغرافية ووظائف متعددة تخدم ح الات شتى في العرض المسرحي، إذ يوليها اهتماما خاصا ويبني حولها تفاصيل تقنية تدعمها من أجل أن تكتمل الحالة التي يجسدها، ويطمح إلى التمكن من رشاقة الخط وتكوين المجموعات وتكوين الأزياء، ويخضع أداء

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 77

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 84

الممثل لإيقاع اللفظ و"الحركة البلاستيكية" ويحلم بانبعاث الرقص، وجذب الممثل إلى المشاركة الحيوية في الفعل عبر الحركة الفنية الفاعلة المعبرة.[1]

كما استخدم مايرهولد المناظر الموحية بدلا من الواقعية، فقد استخدم أبنية متنقلة كالجدران المتحركة والشاشات الدوارة إضافة إلى المسرح الدوار، الموزع على حلبات متحدة المراكز يمكن أن تتحرك كل واحدة منها على انفراد، لتوحي بذلك بخلق استمرارية على المسرح مشابهة للاستمرارية في السينما. [2] ودعا مايرهولد إلى البساطة في استخدام المنظر وعلى نحو تسمح للممثل أن يتحرك بحرية، وتمسك بالإيقاع كعنصر مهيمن في العرض المسرحي، وقد سمي مسرح مايرهولد بالمسرح الشرطي كونه مشروطا بآلية أعضاء الجسم الإنساني وتركيب هذه الأعضاء بحيث تؤدي وظيفة خاصة، لذلك فقد استخدم مناظر متميزة يتعامل معها الممثل كما يتعامل مع أعضاء جسمه المركبة تركيبا عضويا حتى تؤدي وظيفة تعبيرية، ورافقت استخدامات مايرهولد لـ البايوميكانيك محاولته في تحقيق المنظر التركيبي المستند إلى تقنية مدرسة "النحت التركيبي" التي كانت سائدة في روسيا وكان الهدف هو إيجاد المنظر المسرحي ليكون شبيها بماكينة يعمل عليها الممثل، وكان مايرهولد مهتما بالحركة والتمثيل الصامت والكوميديا(ديلارتي) وبالتجريب على الإيقاع والاكروباتيك.[3]

قد عمل مايرهولد على رفع وتكسير الحدود الفاصلة بين المسرح والمتلقي عن طريق إنشاء ممرات مؤقتة، ونصب سلالم تنزل من خشبة المسرح إلى أسفل القاعة ، وجعل الممثلين يتحركون أثناء التمثيل بين ممرات تفصل بينهم وبين مقاعد الجمهور، أي أراد أن يخلق ارتباطا بين الجمهور والمتلقي، فعلى سبيل المثال عند إخراجه لمسرحية (بيت الفواصل) التي جرب فيها الكثير من أفكاره المعاصرة، إذ رتب القاعة على شكل حانة وجعل الجمهور يجلسون على موائد يتناولون شرابهم في حين يقدم عرض المسرحية بينهم وكأنهم في ناد ليلي.[4]

---

[1] فسيفولود مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت 197، ص 85

[2] جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ترجمة : فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة 1979، ص 47

[3] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، م س، ص 29

[4] جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بروك، م س، ص 39

يتضح من أسلوب مايرهولد تأكيده على جعل المتلقي يشارك في منطقة التمثيل، إذ استطاع أن يخلق صلة حميمة بين المتلقي وأحداث المسرحية في جغرافية عرض الحدث، يوحي بالبعد التشكيلي الذي استند إليه المخرج في تكوين المناظر المسرحية، والتي لا تشمل فقط الأدوات وإنما تضم خشبة العرض والممرات الممتدة بين الجمهور الذي أصبح هو أيضا جزء من التكوين المنظري للمسرحية، مما حقق جمالية خاصة تتسم بالتكوين الجمالي للعرض المسرحي، ومن أساليب الإخراج عند مايرهولد خروجه على الروتين وتغييره طرق و أساليب تقديم العرض ، والتأكيد الدائم على أهمية مشاركة الجمهور أثناء العرض ودوره في العملية الإبداعية ..كما خلق فضاء أرحب لمهمة التكوين وجعله أكثر مرونة وديناميةفي التشكيلات الحركية والبصرية.[1]

وقد طور مايرهولد في العشرينات نظريته في الحركات على خشبة المسرح وأسماها "البيومكانيكية" وهي شكل من أشكال التدريب الرياضي البدني للممثل يهدف أساسا إلى تطوير قدراته الجسدية تلك المتمركزة في الفعل الحركي، أي الاعتماد بشكل كبير على القوانين الميكانيكية محاولة لاكتشاف إمكانيات أخرى للتعبير المسرحي باستثناء الكلمة ،[2] لكون الحركة أو التعبير الجسماني أبلغ من الكلمة في إيصال الرسالة إلى المتلقي.

يعتبر فسفولد ميرهولد من أهم تلامذة ستانسلافسكي، وقد ثار على حصانة المؤلف والنص معا، واهتم بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته وإعداده إعدادا جيدا، ورفض واقعية أستاذه ستانسلافسكي، ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح، كما استغنى عن الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع الدرامية، وأثبتت التجربة أن الممثل هو المحرك الأساس إذ يمكن أن ينقذ نصا ضعيفا من الفشل، ويمكن للممثل الضعيف أن يفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان، لذا لابد من تدريب الممثل وإعداده إعدادا حسنا ليؤدي الدور المنوط به، ومن المثبت كذلك أن الممثل يساعد المخرج على الابتكار وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الركحي الذي يليق به.

[1] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، م س، ص 30

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 85

هذا ويعد مسرح ميرهولد علامة كبرى على التجريب المسرحي في روسيا ، ويعرف تقنيا بأنه انتهج أسلوب الماريونات في تحريك الممثلين مع ابتداع الأسلوب الشكلاني في التفاعل مع الظاهرة المسرحية بعيدا عن الواقعية الباطنية كما عند ستانسلافسكي.[1]

5/1 – ماكس رينهارت تصميم المناظر

برزت في عروضه إيحاءات كثيرة كمصمم للمناظر ومن الأمثلة على استخداماته للمنظر استعماله بساط اخضر للتعبير عن سهل من السهول، وكان يعمل ما بوسعه على أن يكون كل ما يقع عليه النظر ممثلا للحياة، كأن تكون حدائق أو غابات أو قصور فخمة لكي يقدم شيئا متسما بالطبيعة في الحياة، وكان رينهارت يتخذ له مظهرا من مظاهر الكلاسيكية الجديدة دون أن يفقد شيئا من قوته وانسجامه ،[2] إذ يسعى لتحقيق الإبهار والدهشة عند المتلقي، معتمدا الجانب البصري في العروض مستخدما كافة الحيل المسرحية لأجل منح العرض المسرحي أكثر تشويقا في إظهار التكوينات البصرية ذات جمالية ودلالية في فضاء العرض، حيث استطاع رينهارت أن يجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار،[3] وقد كان يهتم بإيجاد العلاقة المناسبة بين المتلقي والممثل وخلق التآلف بينهما، أنه يقصد بأفكاره التقارب الجسماني والروحي بين الاثنين ويعمل على تقوية العلاقة بينهما، ومن أبرز عروض ه (أوديب ملكا) و(الأوريستيا)، فقد اختار صالة السيرك ليعرض فيها المسرحية والتي أراد فيها أن يقترب مما كان عليه في المسرح الإغريقي، ففي هذا العرض استطاع رينهارت أن يغادر المسرح التقليدي عندم ا قدم عروضه في صالة السيرك، فقد كان المنظر المسرحي أشبه بالقصر اليوناني وحتى جلوس المتلقين كان على المدرجات ، وقد استخدم رينهارت المسرح الدوار في الكثير من مسرحيات شكسبير، وكان المنظر ثريا بالنحت والزوايا، يغير مظهره بتغير زاوية النظر، وقد قيل أن رينهارت قد نجح فيما فشل فيه شكسبير في خلق استمرارية توالي المشاهد وتتابعها متحاشيا الفصل بين مشهد وآخر في تغيير المنظر.[4]

---

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، م س، ص 7

[2] عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص 165

[3] فرانك م. هويتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار المعرفة، القاهرة 1970 ، ص 204

[4] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط 1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2001، ص 190

كان رينهارت بارعا فـي ربطه المشاهد المسرحية من ناحية الإضاءة والموسيقى، وقد حدد تأثيرات مرئية جريئة، بحيث أثارت تصاميمه شعورا بالدهشة والحدة والعاطفة لكونها حافلة بالتكوينات البصرية، إذ لجأ إلى توظيف مجمل الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح، وقد تفنن بالإضاءة وتنوع في ألوانها واستخدامها في المشاهد، وقد استبدل المناظر المرسومة بقطع من القماش، واستخدم الأكسسوارت والستائر تأثرا بـ كريج ومجامع الممثلين بأعداد ضخمة خالقا جوا احتفاليا ،[1] وكان هدفه في ذلك تحرير المسرح من قيود الأدب، كان يقدم المسرح من أجل المسرح.[2]

6/1 – هاورد باركر التجريب والثورة في المسرح الانجليزي

يرتبط المسرح التجريبي بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة السائدة والمسيطرة على عالم المسرح في واقع ثقافي ما، بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق كبرى واستكشاف عوالم مجهولة، والتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما عراها الشحوب أو سيطرت عليها الروح التجارية، غير أن المسرح التجريبي الانجليزي في السبعينات يرتبط إلى جانب هذا بفكرة الثورة.. الثورة كمحتوى تقدمي يستهدف تغيير الواقع ويستشرف المستقبل، ولما كانت الثورة في حد ذاتها عملية خروج على المواصفات السائدة ورفضها من أجل تأسيس عالم أكثر عدالة وحرية، فقد كان من الطبيعي أن تقدم فنها وأن تطرح رؤاها خارج حلبة العروض التقليدية وأن تكون جدة التناول في هذا الفن هي أحد وجوه الرؤية الجديدة التي تطرحها الثورة.

لذلك ما إن تذكر حركة التجريب في المسرح الانجليزي في السبعينات حتى تذكر معها فكرة الثورة في هذا المسرح لأنه إذا كان جيل جون أوزبورن، وروبرت بولت، وجون أردن، وادوارد بولد، وبيتر شيفر، وشارولد بينتر وغيرهم قد طلع على الحركة المسرحية الانجليزية في منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط وفقدان الوازع والهدف على السواء، فان الجيل الجديد الذي بدأ في أواخر الستينات وأوائل

[1] فسيفولود مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت 197، ص 14

[2] جيمس رووز افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بروك، م س، ص 102

السبعينات والذي يقدم الآن الكثير من الأعمال الجادة في المسرح الانجليزي تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف الأبعاد الفلسفية والفنية لفكرة الثورة..[1]

7/1 – ألكسندر تاييروف

جمع "ألكسندر تايروف" في تجربته عناصر الفنون لتوسيع مفهوم المسرح ، وكان يركز على ضرورة أن تتكون الفرقة المسرحية من راقصي باليه ومغنيين أوبرا ولاعبي السيرك، وكان يؤكد مثل مايرهولد على الحركة التي هي أهم من الممثل.[2]

يولي تاييروف الحركة أهمية كبيرة لذلك نجده اعتمد إلى حد بعيد على تدريب الممثل وإبراز طاقاته الدفينة من خلال رقصات وحركات جسمانية، لأن الرقص من أكثر الفنون ترابطا واتصالا بفن المسرح وهو البداية الأولى لانبثاق الفن المسرحي كونه استجابة آلية للتعبير عن حالة نفسية حزينة كانت أم سعيدة، ومع بررو ملامح المسرح الحديث والمسرح التجريبي طغت الحركة على الخطاب المسرحي، وأصبح لجسم الممثل دور كبير في التعبير وتبليغ الرسالة للمتلقي.

8/1 – ارفين بيسكاتور والفن السينمائي

ابتكر "ارفين بيسكاتور" المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن، وكان الرائد الأول لما يسمى بالمسرح الوثائقي، أما هدفه فلم يكن في أن يقدم المسرح متعة تجربة جمالية فحسب، بل في أن يدفع ويحث المتلقي على اتخاذ موقف عملي وجدي من قضايا الوطن والمواطن وكل القضايا المصيرية، مستغلا في ذلك كل الوسائل التي تخدم فكرته حتى الرافعات والآلات الضخمة .. كما على الممثل ضمن نظريته أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية، ويجب أن يفكر لا أن يشعر كي يتحقق التغريب لدى المتفرج بمقابل التطهير الأرسطي.[3]

---

[1] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 45 – 46

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 85

[3] م ن، ص 88

يعرف ارفين بيسكاتور (1893 – 1966) بأنه من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة، وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية.

وعلى مستوى العرض كان بيسكاتور يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفيا مع عرضه المسرحي، ومن أهم التقنيات التي استعملها بيسكاتور في عر وضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني، فقد كان بيسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتنعكس على الستارة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفوندو"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي.

9/1 – بيرتولد بريشت والمسرح الملحمي

من الأسماء التي لا يمكن تجاهلها أو إسقاطها من قائمة التجريبيين في ميدان المسرح الألماني "بيرتولد بريشت" صاحب المسرح الملحمي، والذي أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة، وسعى في سبيل تحقيقه إلى وسائل عدة، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة، و أن يقطع بذلك استمرارية الحدث ويحاول استخلاص نتائجه.[1]

يعد برتولد بريخت من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري، ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل شراسة وضراوة، وقد كان يمارس المسرح في برلين في الشق الاشتراكي من ألمانيا، وقد ثار بريخت على المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير النفسي مستبدلا إياه بالاندماج أو التغريب أو التباعد وتكسير الإيهام المسرحي، أي أن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية، ويبين للجمهور أنه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه، وبهذا يرفض بريخت نظرية التقمص والتطهير، ويستوجب أن تبقى خشبة المسرح للمسرح والتمثيل.

وتتميز مسرحيات بريخت بغياب الديكورات التقليدية واستخدام أغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع ... كما تبنى بريخت المادية الجدلية ومسرح الشهادة والاستشهاد ويدعو إلى تغيير الواقع

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 88

عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الإدلاء بآرائهم في أحداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش، وقد كسر بريخت الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور، وهذه التقنية وظفها المخرج الفرنسي "أندريه أنطوان "، وقد استخدم بريخت في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض المشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية "عظمة الرايخ الثالث وبؤسه" ، كما اعتمد على تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة.[1]

10/1 – مسرح يونسكو وخصائصه التجريبية

لقد وقع "أوجين يونسكو" تحت تأثير ماترلنك مؤسس المسرح المعاصر دون منازع منذ عام الرابعة عشرة، لذلك نجد أن ماترلنك أبدع مع "ستندبيرغ" المسرح القائم على التعبير عن القنوط والأسى، حيث تتسيد الحتمية وتعم الأسرار.

ماترلنك أفاد من الرموز و الإشارات للتعبير عن حتمية الموت وتهديد القدر الدائم للحياة. كان يهب قيمة كبرى للديكور والأصوات والأنوار، وكان يتوسل أدوات مسرحية خاصة. وهو الذي أحل المسرح اللاواقعي محل المسرح الطبيعي، والمسرح الماورائي الذي تنعكس فيه الأفكار الثابتة والهموم الكابوسية والتقمصات السرية، والأشخاص في ذلك المسرح مسيرون بخيوط قدرية غامضة وكأنهم الماريونات.[2]

كان يونسكو لا يزال يكرر بأن العمل المسرحي يقوم لديه على الحدس والبداهة، وكان يسعى إلى نوع من المسرح الذي يقوم على التعبير عن تجربة حياتية معينة أو نوع من الخبرة والاختبار، انه أشبه ما يكون برحلة نفسية، يقتفي الكاتب أثرها في نفسه وفي الآخرين وفي الحياة.[3]

---

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 11

[2] اليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، الطبعة الأولى 1986، بيروت، لبنان، ص 507

[3] م ن، ص 509

11/1 – أنتونين آرتو ومسرح القسوة

ينسب إليه إرساء دعائم مسرح "القسوة" الذي اعتمد في أفكاره على تجارب كل من آبيا ومايرهولد وراين هارت، نجده قد ثار على مسرح الكلمة والمؤلف، ذلك المسرح المنمق لغويا بكل أساليب البلاغة ليعوضه بمسرح قائم على الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماءة والغناء والأشكال البدائية.[1]

تقوم نظرية "أونطونين آرتو" على رفض الواقعية سواء في الأداء أو في البناء النفسي للشخصيات وهو يعتبر أن الأسطورة والسحر هما أساس العرض المسرحي ، ويعتقد أرتو أن وظيفة المسرح هي تحرير النوازع الموجودة في عقل الجمهور الباطن بأن يعبر تعبيرا مباشرا عن أحلامهم والعقد النفسية التي تتحكم فيها حتى تلك التي لا يعترف الفرد العادي من أفراد الجمهور بوجودها وا عتقاد الحركة بدلا من الحوار المسرحي، وبذلك فان مهمة الدراما عند أرتو هي التعبير عما لا يمكن التعبير عنه من خلال اللغة.[2]

يدعو أنطونين آرتو في تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية إلى مسرح جديد ، وهو مسرح القسوة الذي يعتمد على اللاشعور الجماعي بدلا من اللاوعي الفردي الذي يتبناه السرياليون، كما يتوسل هذا المسرح بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، والاعتماد على شعرية الحركة بدلا من التركيز فقط على شعرية الكلمة.

ويدعو مسرح القسوة إلى استخدام السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي، ومن هنا يستند هذا المسرح إلى الشكل والحركة والإضاءة واعتماد البلاغة الحركية، وعلى الرغم من ذلك فقد كان يدعو إلى المسرح الشامل، ويرفع من مكانة الممثل، وينفتح على الجذور الأنثربولوجية للمسرح الشرقي وخاصة الاندونيسي والصيني والهندي والمكسيكي والبرازيلي...[3]

ويتحول مسرح أرتو إلى صرخات وحركات عنيفة تستخدم بطريقة مباشرة للتأثير على الجمهور والاستحواذ عليه واجتياحه بحرارة شديدة.

---

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 89

[2] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 105

[3] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، م س، ص 11

ومعظم النصوص التي شغلها آرتو هي تراجيديات للكاتب الروماني الفيلسوف "سينكا"، وهو باستحضاره لشياطين النزوات والانفعالات في هذه المسرحيات كان يسعى إلى تطهير جمهور المتفرجين منها.

هذا وقد كفر آرتو بالمسرح الغربي، بعد أن تأثر بطقوس واحتفالية المسرح الشرقي حينما شاهد لأول مرة سنة 1931 عروض المسرح الاندونيسي بجزيرة بالي، ثم ارتحل إلى المكسيك للبحث عن لغة مسرحية نقية وعذراء ... وذلك لخلق مسرح يجمع بين السحر الشرقي والمنطق الغربي في بوتقة احتفالية متناغمة بشعرية الروح واللاشعور الجماعي المتأصل في ذاكرة الإنسان.[1]

أ – أهمية جسد الممثل

يعتبر آرتو الحضور الجسماني للممثل المادة الأولى لإبداع تلك الاحتفالية التي يشعر من خلالها الممثل بتلك العلاقة الحميمية التي تربطه بالمتفرج ، وقصد الوصول إلى تلك العلاقة وضع آرتو مجموعة من القواعد التي ألزم الممثل على ضرورة تطبيقها ، تلك المتعلقة بحركات وطريقة تنفسه واستخدامه لطبقات صوته المختلفة.

رفض آرتو كل الأنماط الجسدية المرتبطة بالحياة اليومية للممثل، داعيا إلى ابتكار حركات خاصة ذات تأثير، لذلك فهو يطالب الممثل أن يكون متمتعا بلياقة بدنية عالية تستطيع أن تمنح الجسد طواعية قصد الاستجابة لمختلف الحركات، بالإضافة إلى اهتمامه بنبرات صوته التي ستخضع هي الأخرى لتقنية خاصة ذات دلالة ميتافيزيقية.

لقد حاول آرتو إعطاء جسد الممثل الحرية المطلقة في التعبير دون مراقبة للعقل لذلك فقد اعتمد على فكرة الشيء وبديله الذي يجمع بينهما القرين، والقرين هو صورة أيقونية للأصل (الممثل) [2] إلى استخدام الدمى ذات أحجام مختلفة تقوم مقام الممثل، وهي فكرة استوحاها من كرريج على اعتبار أن الدمية المتحركة قادرة أن تحل محل الشخصية وأن تؤدي وظيفتها.

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، م س، ص 11

[2] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق . مغرب، ط1، 1994، ص 108

12/1 – جيرزي جروتفسكي والمسرح الفقير

تتصل خيوط التجريب بينه وبين ستانسلافسكي من حيث التركيز على الممثل، إذ يرى أن الفن الدرامي الحقيقي والمؤثر لا تقوم له قائمة إلا على يد سيد الخشبة الممثل الموهوب، فقد ركز اهتمامه على الممثل الذي يرى فيه جوهر المسرح، وكذا على علاقته بالمتفرج، كما أنه حاول الاستغناء عن الأزياء والماكياج والديكور والمؤثرات الصوتية والإضاءة وغيرها .. في سبيل أن يقوم مسرحه على مواهب الممثل لا أكثر ولا أقل.[1]

يعتبر"جيرزي جروتوفسكي" من أهم المخرجين الذين اهتموا بالممثل إلى جانب ستانسلافسكي وميرهولد وكريج، ويعد هذا المخرج البولوني أول من بلور نظرية المسرح الفقير الذي يعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية البصرية والسمعية والصوتية.

يرى جروتفسكي أنه من الممكن أن نستغني عن مجموعة من المكونات المسرحية، ولكن لا يمكن أن نستغني على عنصرين أساسيين: الممثل والجمهور، ويمكن كذلك أن نستغني عن كل التقنيات الصوتية والتقنيات البصرية وذلك بتدريب الممثل على تعويض هذه الإمكانيات عن طريق كفاءاته الحركية البصرية عبر تشغيل جسده وحركاته، ويمكن تعويض التقنيات الصوتية والغنائية والإيقاعية عبر استثمار الطاقة الصوتية لدى الممثل، ويعني هذا أن الممثل سيكون أما م تحديات كبرى لابد أن يكون كفئا لكي يقنع الجمهور بجسده الحي وإمكاناته الصوتية المؤثرة، وكل ذلك في غنى عن الديكور المترف وزخرفة المناظر والإكسسوارات والتقنيات ذات التكاليف الباهظة، كما يعمد هذا المسرح إلى تكسير خشبة المسرح والاتصال مع الجمهور بطريقة حميمية.

ويركز جروتفسكي على الممثل الذي يجب أن يكشف عن نفسه ويضحي بالجزء الحميم منه، أن يكون قادرا على العطاء بالصوت والحركة، وعليه أن يؤسس لغته النفسية التحليلية بالأصوات والحركات، وبنفس الطريقة التي يخلق بها شاعر كبير لغته وكلماته.[2]

---

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 91

[2] م ن، ص 7

إن الممثل له دور هام في مسرح جروتوفسكي الفقير إذ يتحمل عبئاكبيرا في خلق التفاعل الايجابي بين الخشبة والمتلقي، لذلك لابد أن يسخر كل طاقاته وإمكانياته ليحقق النجاح في أدائه وأن يكون مقنعا ويتقن مجموعة من الأدوار لإيصال الفرجة الدرامية.[1]

تعتبر مدرسة جروتفسكي من المدارس الراسخة والمعتمدة في الفن المسرحي مثلها مثل مدرسة ستانسلافسكي، وقد شرح جروتفسكي نظريته في مقال أسماه "نحو مسرح فقير" حيث يقول: "ينفذ صبري أحيانا حينما يسألني سائل: ما هو الأصل في عروضك المسرحية التجريبية ؟ فمثل هذا السؤال يفترض مسبقا أن العمل المسرحي التجريبي لابد أن يستخدم تكنيكا جديدا في كل مرة ، ويفترض أيضا أن نتيجة العمل التجريبي لابد أن تكون إسهاما جديدا في فن المسرح المعاصر مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار من فن النحت المعاصر أو من الإمكانات الالكترونية، أو مثل استخدام الموسيقى المعاصرة أو أن يجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكباريه النمطية أو مهرجي السيرك.[2]

أ – توظيف السينما في مسرح جروتوفسكي

السينما والتليفزيون يتفوقان على المسرح في استخدامهما للإمكانيات الآلية كالمونتاج وتغيير المكان والمشهد فورا، وحاول المسرح الغني تعويض هذا النقص بالدعوة إلى المسرح الشامل ، وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي أثناء التمثيل على الخشبة يعني إيجاد إمكانيات تكنيكية متقدمة تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية ، وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر.[3]

ب – الجمهور والمسرج عند جروتوفسكي

لقد حاول جروتوفسكي التأكد على مسألة أن المسرح يختلف اختلافا كبيرا عن بقية الفنون الأخرى لأنه مطالب بأن ينمي ذلك الاتصال الفيزيولوجي مع الجمهور وأن يصبح فنا مكشوفا ، فالمسرح فن يتولد

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج ، م س، ص 8

[2] م ن، ص 154

[3] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 159

من خلال ردود الأفعال الإنسانية ودوافعها، لذلك فهو يقترح استكشاف النقاط المجهولة في الحياة الإنسانية.[1]

إن عمل جروتوفسكي يبدأ من فكرة مجابهة الممثل للنص لذلك غالبا ما يلجأ إلى المسرحيات الكلاسيكية والأساطير التي تحمل ضمنيا بعدا إنسانيا يبحث عن فكرة تتخطى الحدود المكانية والزمانية لتعكس تجاربنا وتعبر عن اللاوعي الجماعي من خلال تلك الرموز والدلالات التي تحملها والتي تضمن من خلالها استجابة واضحة لدى لجمهور.

لذلك فهو يطالب المخرج والممثل في أن يتعاملا مع النصوص القديمة بوعي فيصبح نص المؤلف بالنسبة للممثل والمخرج عبارة عن شرط يساعدنا على الكشف عن أنفسنا وعلى تجاوز أنفسنا وعلى إيجاد ما خفي في أعماقنا والقيام بمجابهة الآخرين، بعبارة أخرى تخطي عزلتنا.[2]

حاول جروتوفسكي أن يحرر الممثل من كل مصادره الإبداعية كي يستطيع إعادة تشكيل الشخصية جسديا وسيكولوجيا، فالممثل عنده ليس مطالبا بأن يبحث في تجاربه وخبراته ليتم إسقاطها على الشخصية، وإنما عليه أن ينطلق من ذاته من خلال إتباعه لمجموعة من التمارين الفيزيقية والصوتية التي تجعله قادرا على إيقاظ تلك الرموز والدلالات المرتبطة باللاوعي الجماعي بغية إشراك المتفرج في العرض.

وبغية تحقيق ذلك اتبع جروتفسكي مجموعة من التمارين البدنية الهدف منها إعطاء نوع من الليونة والطواعية لجسد الممثل كتمارين التأليف التي تساعد الممثل على إعادة تشكيل الصورة والرموز من عملية الترابط الفكري العضلي أي محاولة لإبداع لغة عضوية، والشيء نفسه بالنسبة لتقنية الصوت، فقد اهتم جروتوفسكس بعملية التنفس كونه عملية تساعد الممثل على كيفية استخدام جهاز النطق لديه من حيث التفخيم.[3]

---

[1] Odette Aslane. L'acteur au XXI eme siècle. p 268 – 269

[2] جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة : د. كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 53 – 55

[3] الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب اللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، جامعة السانيا، وهران، الجزائر 2005 . 2006، ص 42

13/1 – بيتر بروك والتجربة الإخراجية

أما فيما يخص الممثل الانجليزي "بيتر بروك" الذي قام بتأسيس فرقة شكسبير الملكية سنة 1963 بمعية المخرج "تشارلز ويتز"، والتي ضمت مجموعة من الممثلين التي سعى بروك من خلالها إلى البحث في المشاكل التي قد تعيق الممثلين أثناء أداء مهامهم، ومن ثمة إيجاد الوسائل الكفيلة بخلق الجو المساعد المناسب لتفجير طاقاتهم الإبداعية، وقد تبنى بروك من أجل ذلك فكرة الجماعة التي مفادها تدريب الممثلين على لعب أدوار وشخصيات مختلفة بهدف التوصل إلى مدى تحكم الممثل في الشخصية،[1] وكان بروك يرى في روح الجماعة السبيل إلى تجسيد العرض ونجاحه فوق الخشبة.

في البدء لم يكن المسرح عند هذا أو ذاك، كانت تجربة وجدتها ممتعة ومؤثرة ومثيرة، من وجهة نظر حسية خالصة. لكان الأمر أشبه بمن يبدأ العزف على آلة موسيقية، لأنه مفتون بعالم الأصوات، أو بمن يشرع في الرسم لأنه يحب رائحة الفرشاة والأصباغ. بالنسبة للسينما كان الأمر كذلك، يقول بروك قد كنت أحب بكرات الشرائط والكاميرات وأنواع العدسات المختلفة، وكنت أستمتع بها من حيث هي موضوعات، وإنني أعتقد أن كثيرين ممن تجذبهم السينما إنما تجذبهم لنفس السبب ، أما في المسرح فقد أردت خلق عالم من الأصوات والصور، وكنت شغوفا بالعلاقات مع الممثلين.[2]

كان العمل التجريبي الأول على مسرح لامدا عام 1960 والذي ربما كان أكثر التدريبات التي قدمناها أمام الجمهور أهمية ودلالة، وإنما جاء نتيجة وجود شخص على الخشبة لا يفعل شيئا، على الإطلاق.

كانت تجربة جديدة وهامة في تلك الفترة أن يجلس رجل على الخشبة، مديرا ظهره للجمهور أربع أو خمس دقائق، ولا يفعل أي شيء، وفي كل ليلة كنا نجري تجارب منوعة حول تركيز الممثلين كي ترى ما إذا كان يمكننا تصعيد هذا الموقف، وما إذا كان ممكنا التوصل لطريقة تزيد من هذا العدم البادي وتقويه، وكنا نراقب بدقة تلك النقطة التي يبدأ عندها الجمهور في الإحساس بالضجر ثم الهمهمة بالشكوى ، وقد أوضحت التجارب المسرحية التي قام بها "بوب ويلسون" في السبعينات كيف أن حركة بالغة البطء كأنها

[1] د.سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، طباعة ونشر دار الشؤون العامة " آفاق عربية " العراق، ص 86

[2] بيتر بروك النقطة المتحولة، م س، ص 28

غير موجودة بالمرة يمكن أن تكون مثيرة للاهتمام الجمهور على نحو لا يمكن مقاومته، دون أن يفهم المشاهد السبب.[1]

قد بدأ بيتر بروك أولى تجاربه في الإخراج المسرحي في منتصف عامه الأول بجامعة أكسفورد ، حيث أخرج مسرحية مارلو المعروفة.. ومنذ هذه التجربة الأولى بدأ بروك يبلور أسلوبا متميزا في الإخراج وتدريب الممثلين وتفسير العمل المسرحي، أسلوبا يعتمد على الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للممثلين وردود أفعالهم وعلى تمارين تشريح وتمزيق سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف نبض الحوار وتيارات المعنى والأحاسيس التحتية التي ينطوي عليها، وواصل بروك العمل في ميدان الإخراج مقدما العديد من العروض مبلورا أسلوبه المتميز في التدريب والإخراج.

غير أن تجاربه الهامة في الإخراج لم تبدأ إلا عام 1960، وبعد خمسة عشر عاما من العمل المتواصل في إخراج مختلف ألوان المسرحيات القديمة والحديثة، المأساوية والملهاوية، الاجتماعية أو الواقعية أو الرمزية أو التجريدية، واستقى تجربته من العمل في ميدان السينما والباليه، وقد لجأ إلى أسلوب الارتجال في العديد من اخراجاته حتى يتبلور فهم الممثل للدور وإحساسه بالشخصية.[2]

أ ـ بيتر بروك والتلفيق المسرحي

لعل أبرز الشخصيات المسرحية البارزة في عالمنا المعاصر هو المخرج الانجليزي بيتر بروك وهو من أصل روسي، وقد شهد له العالم بكفاءته حتى أن منظمة اليونسكو أسست له معملا مسرحيا تجريبيا بباريس يمارس فيه نشاطه الفني والحرفي مع بداية السبعينات، وقد استفاد بيتر بروك من أسلافه السابقين، واستوعب نظريتهم في تكوين الممثل وتقديم الفرجة السينوغرافية المتكاملة، وكان بيتر بروك مخرجا سياسيا كما في مسرحيته الناجحة "نحن والولايات المتحدة" كما تأثر بمسرح القسوة لدى آرتو كثيرا وبالمسرح الملحمي لدى بريخت، واشتغل على هذه النظرية في كثير من مسرحيات شكسبير، وكان بيتر بروك يركز على الصوت والحركة والمونتاج، علاوة على الارتجال والبحث عن أصول المسرح، وقد أخرج مسرحية بيتر فايس التسجيلية "مارا – صاد" وقد وجد فيها ضالته لاحتواء النص على عناصر بريختية

[1] بيتر بروك النقطة المتحولة، م س، ص 31

[2] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 12 – 13

وأرتودية وحركية وموسيقية وغنائية ولغوية وسيريالية وطبيعية وبيراندلية وطقسية، بمعنى آخر مسرحية شاملة العناصر ومسرحية داخل مسرحية، ونحن هنا أمام مسرحية تربط المسافة بين ماضي بروك التجاري وحاضره التجريبي على حد تعبير الناقدة الأمريكية "مارجريت كرويدون" مسرحية صورت عالم ما وراء عبثية بيكيت وتكنيك بريخت، مسرحية تضرب جذورها في التاريخ وأمراض البشر والتي مكنت كلا من بريخت وفايس من التعامل مع تصورات المسرح كوسيلة للعلاج.[1]

وبهذا فان بيتر بروك يشتغل كثيرا على التوفيق بين صورة القسوة في مسرح آرتو والصورة الشعرية المجردة عند بريخت، كما يوظف جميع التقنيات المسرحية الصوتية والبصرية والكو ريغرافية وخاصة الميم والتلوين والأقنعة والماكياج.[2]

ب – بروك ومسرح القسوة

كون بيتر بروك رفقة زميله "شارلز مالوويتز" فرقة تجريبية وبدأ تدريباته ونظرياته المستمدة من نظريات آرتو .. وبعد شهور طويلة من التدريب الشاق خرجت عروض الفرقة إلى الوجود.. وأطلق النقاد على العروض"مسرح القسوة".

ومن أهم التدريبات التي يجريها بروك لتخليص الممثل من الاستجابات المسرحية التقليدية التي تعود عليها من طول تمثيله رؤيته للمسرح التقليدي هو ذلك التدريب الذي يطلب فيه إلى الممثل أن يقوم بأداء قطعة شهيرة لمدة دقيقتين، ولتكن مثلا مونولوج هاملت ، ومن المؤكد أن الممثل سوف يحاول تقليد أحد الممثلين الكبار الذين قاموا بهذا الدور ، ولكن بروك يقاطعه بعد ثواني ويطلب منه أن يمثل في نفس الوقت سطرا من الملك لير فيفاجئ الممثل بخروجه من حالة ودخوله في حالة نفسية أخرى ، ثم بعد ثواني يطلب منه تمثيل سطر من مشهد الشرفة في روميو وجولييت الخ. وفي هذه الحالة يكون على الممثل كما يقول بروك أن يلعب بثلاث كرات في وقت واحد، وصعوبة التدريب تكمن في أن الممثل لابد أن يحتفظ بتسلسل وتماسك المشهد الأصلي، بينما هو يمثل مشاهد أخرى مختلفة تماما.. وأهمية التدريب تكمن في امتحان قدرة الممثل على الاستجابة العاطفية السريعة والتحكم في خروجه ودخوله في حالات نفسية متباينة.

[1] جميل حمدواي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 13

[2] م ن، ص 14

وهناك تدريب آخر يساعد الممثل على الربط بين الأشياء والانفعالات التي تولدها هذه الأشياء في نفسه على خشبة المسرح ، ويبدأ التدريب بأن يقذف المخرج إلى المسرح شيئا ما .. فأس مثلا أو سكين ويطلب من الممثل أن يبني على هذا الشيء أو يولد منه انفعالا معينا يقوم بأدائه بالتمثيل الصامت ، وما أن يستقر الممثل على استخراج انفعال ما من هذا الشيء حتى يرمي له المخرج شيء آخر، وبذلك يضطر الممثل أن يخلق انفعالا جديدا..[1]

14/1 – لويجي براندييللو بين الارتجال والمسرح داخل مسرح

يعتبر لويجي براندييللو (1867 ـ 1936) من أهم الكتاب المسرحيين الايطاليين الكبار الذين جمعوا بين الكوميديا المرتجلة وتقنية المسرح داخل مسرح، ومن أهم مؤلفاته المسرحية "ستة شخصيات تبحث عن مؤلف" و"الليلة نرتجل" و"لكل شيخ طريقته" ، وكلها مسرحيات تحيل على نسبية الحقيقة واختلاط الواقع بالوهم.

ويطرح براندللو في مسرحية "ستة شخصيات تبحث عن مؤلف" تقنية المسرح داخل مسرح، ويعني هذا أن الكاتب يمسرح الأحداث والواقع في آن واحد، ومن هنا فقد جزأ مسرحيته إلى مستويين: مستوى الواقع ومستوى التمسرح.[2]

تبدأ المسرحية بمسرحة الممثلين لقصتهم فوق الخشبة مع فضح أسرار اللعبة الدرامية وكشف تقنيات الفرجة السينوغرافية، وفي نفس الوقت يمسرح الممثلون الواقع الحقيقي الذي يعيشونه في الخارج، وبتعبير آخر تبين لنا المسرحية صراع الواقع والفن على خشبة الركح وصراع ممثلي الواقع مع ممثلي المسرح المحترفين.

وينطلق براندللو من الفن التكعيبي من خلال تكسير الحدود المعروفة للحبكة السردية التقليدية مستخدما أسلوب المنظور الجديد أو المنظور الحركي، وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنها الواقع ، والأحداث الواقعية كأنها مجرد مشاهد تمثيلية، فنحن نرى في بداية ذلك العمل الذي يصعب أن نسميه مسرحية، نرى مجموعة من

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 86

[2] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 8

الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين في فرقة مسرحية أثناء بروفة مسرحية من مسرحيات بر اندللو نفسه، وهكذا نجد أن تفتيت الواقع على مستويات متغيرة قد بدأ منذ البداية، وأثناء البروفة تدخل على المستوى العاري أسرة مكونة من ستة شخصيات أب وأم وأبناء شرعيون وأبناء غير شرعيين، وتطلب الأسرة من المخرج أن يسمح لهم بتمثيل أو تحقيق حياتهم على المسرح في صورة درامية.[1]

15/1 – أندريه أنطوان والجدار الرابع

يعد "أندريه انطوان" (1858 – 1943) من المخرجين الفرنسيين الكبار الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثر كثيرا بساكس مينننغن صاحب المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم التصاميم والأزياء من أجل توفير فرجة مسرحية أصلية يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة ، كما يعد أندريه أنطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية إلى جانب مبدعها الأستاذ الأديب الجامعي إميل زولا، وخير ما يعبر عن انجازاته وأعماله مسرحه الحر الذي أنشأه عام 1887.

ويقترن أندريه أنطوان بنظرية الجدار الرابع، حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج ... والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وأن تكون مقدمة المسرح شفافة وواضحة في إقامة التواصل بين العامل الدرامي والمتلقي مراعيا انطباعات كل منهما، وهنا تصبح الستارة مجرد جدار رابع عبرها تشخص الحياة الطبيعية كما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص، وعلى المتفرج أن يندمج في الفرجة الركحية وأن يتخلل الصور الحركية في مخيلته وعقله ، حيث سعى إلى التنسيق بين مختلف الوسائط المسرحية من أجل جلب انتباه المشاهد، وإشراكه ضمن اللعبة المسرحية، مما جعل تجربته المسرحية تأخذ أبعاد فرجوية واحتفالية بغية تحقيق اللذة والمتعة، وبالتالي التأثير على نفسية المتلقي.

16/1 – جان فيلار والمسرح الاحتفالي

يعد المخرج الفرنسي "جان فيلار" من المخرجين السباقين إلى تأسيس النظرية الاحتفالية في المسرح الغربي خاصة في الخمسينيات من القرن العشرين، إذ حول مهرجان أفنيون الصيفي إلى مهرجان مسرحي

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 9

احتفالي خيالي، وجعله فضاء اجتماعيا وإبداعيا مفتوحا وفضاء للاحتفال الجماعي الشعبي للتعبير الحر والارتجال التلقائي، وقد كان مسرح جان فيلار شعبيا احتفاليا في خدمة الحفل والجمهور على حد سواء، وقد تأثر بنظريته الاحتفالية الكثير من المغاربة منهم الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد.[1]

17/1 – بيتر شومان ونظرية مسرح الدمى

أسس "بيتر شومان" مسرح الدمى والخبز سنة 1962، وقد قدمت عروض هذا النوع من الدراما في المسارح والشوارع، وبهذا يتجاوز هذا المسرح فضاء القاعة لتنقل العروض إلى الفضاءات المفتوحة، وتركز هذه النظرية على تشغيل الدمى على غرار تجربة الدمى اليابانية.

ويعتمد العرض في هذا النوع من المسرح الجديد والطليعي على توظيف الأقاصيص والخرافات والفولكلور والحكايات الرمزية التعليمية وأدب الأطفال، وتتسم لغة بيتر شومان في عروضه المسرحية بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية رفيعة المستوى، وكان يخاطب بمسرحه كل فئات الجمهور، ويراعي مستوى تلقيها للعمل المسرحي.

هذا وقد تأثرت فرقة ايرلندية بهذا المسرح، حيث قدمت في المسرح الجامعي بالدار البيضاء مسرحية يقوم فيها الممثلون بتشغيل الدمى المتفاوتة الأحجام على الركح لتقديم العرض عن طريق تشخيص الأدوار عبر إصدار أصوات رمزية دالة والدخول في حوار سيميائي تواصلي مع الدمى.[2]

18/1 – مدرسة المنهج والتمثيل

إن "لي ستراسبيرج" هو مبتدع ما يسمونه في أمريكا مدرسة "المنهج" والمنهج فضلا عن كونه تجربة أو شريط معمل تجريبي لتخريج الممثل المحترف، فهو أيضا قد تعدى مرحلة التجريب بمعنى أنه أصبح له نظريته الخاصة ليس في المسرح الأمريكي فحسب وإنما في جميع أنحاء العالم الغربي.[3]

يؤمن ستراسبيرغ بأن الاحتراف يقضي شيئا فشيئا على موهبة الممثل التي دفعت به إلى الشهرة.. ولابد للممثل المحترف أن يمارس طول حياته الفنية اكتشاف ذاته واكتشاف قدراته كل يوم، حتى لا يتحول

---

[1] جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، ص 12

[2] م ن ، ص 13

[3] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 63

إلى نمط يكرر نفسه ثم يموت، ولأن الأستوديو يؤمن بأن فن التمثيل أصبح الآن "تكنيك" إلى جانب كونه موهبة ... والموهبة ضرورية كبداية ولكن "الصناعة" أصبحت في مثل أهمية الموهبة .. وأول ما ي بدأ به ستوديو الممثلين في تطبيق نظريات ستراسبيرغ تقسيم الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مراحل : الدافع ، والإيمان، والتركيز ، والدافع أو ما يمكن تفسيره بالقدرة على التخيل قد يكون نشاطا ذهنيا ونفسيا واعيا أو غير واع ولكنه يفقد أهميته بدون الإيمان، الإيمان بالشخصية كحركة وسلوك داخل موقف معين .. على الممثل أن يؤمن بأن ما يقوم يقوله ويفعله ويشعر به هو شيء صادق ومناسب للحظة المعينة داخل المواقف وإلا أصبح الخيال عديم الجدوى ، ثم هناك التركيز وهو ينشئ من الدوافع والإيمان وهو السبب فيهما في نفس الوقت ، وبما أن عمل الممثل يعتمد أكثر ما يعتمد على خلق المشاعر التي توحي بمرور الشخصية في تجربة معينة، فان هذه العملية تتضمن بحثا معتمدا على الوسائل المناسبة التي يستطيع الممثل أن يحصل بها على التركيز المطلوب.[1]

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 64

المبحث الرابع: جماليات العرض المسرحي وتقنيات التجريب

تقنيات التجريب

جاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات الإخراج المسرحي، وبدأت ترتسم معالم الإخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وأدوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في انجاز العرض المسرحي، ومن أهم ما أفرزته تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء في العرض المسرحي.[1]

إن التقنية هي عملية تشكيل النص وهندسته على الخشبة من خلال عملية انتقاء للعناصر، وإعادة صياغتها بطريقة تقنية من طرف المخرج، ثم ربطها بباقي الوسائط المسرحية بما فيها السينوغرافيا والتمثيل وكل ما يدور في حيز الفضاء المسرحي.

ليس التجريب مجرد الاعتقاد بأن التقنية المسرحية هي محض تكنولوجيا تدخل على المسرح فتكتمل بخلق العرض، غير أن تقنيات المسرح مواد وصور وأشكال ترتهن بحدس البحث الذي يصوغه مخرج العرض المسرحي، وهي لذلك ذات منبع مسرحي تلقائي محض، ولهذا السبب لا يمكن القبول بكثير من التقنيات التي لها وجود في أشكال وابتكارات منفصلة عن المسرح إلا إذا اقتضى ذلك أفق العرض المسرحي، وأخص هنا تقنيات التكنولوجيا من صور والكترونيات ونحوها .. وأرى أن صناعة التقنية على المسرح تختلف اختلافا شديدا عن صناعتها خارج أفق العرض.

هناك علامات عديدة من التجارب الإخراجية من الصعب إحصائها في هذه الورقة وان كان من الممكن الإشارة إلي بعض هذه التجارب والعلامات، لما لها من دور في تطور فن المسرح ي خلال تقنيات المخرج التجريبية، فقد كانت هناك تجارب مهمة لبعض المخرجين اتسم معظمها بأنها تهتم بالممثل وتبدأ

[1] عبد الرحمن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2001، ص 269

هذه التجارب بـ ستانسلافسكي الذي اهتم بتدريبات الممثل ، والصدق الفني الذي يرغب في الوصول إليه، إلا أن الثورة على الواقعية أحدثت نوعا من التغيير في التقنيات منها تقنيات التمثيل بل وأسلوبه وهدفه.

بدأت هذه الثورة بعد استقرار دور المخرج ، وذلك عندما حدثت المعارضة الشديدة لتياري الطبيعية والواقعية النفسية، وقد انطلقت في هذا المناخ دعوتان: الدعوة إلى الرمزية، والدعوة إلى الشعر والموسيقى، وهذا ما قلص من وجود الممثل كعنصر مهيمن ، بل ومن وجود الكلمة ذاتها ، حيث أن المسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى بجب أن يقتصر على نوع من هرمونية الحركة والإشارة واللون والصوت، وأن يكتفي بالإيماء بالرمز ، وألا يتخطى ذلك إلى تجسيد الأشياء بالأشخاص، وهذا ما يؤكد على مسرح الصورة ومسرح يمكن أن نسميه السمع ي بصري، ذلك ما نراه في الاتجاهات المسرحية التي قامت كاتجاهات مضادة للطبيعة مثل التعبيرية والسريالية والدادية والرمزية وغيرها، وهذا يأتي انطلاقا من إدراك أن المسرح لا ينقل الواقع حرفيا وأن تقديم تفاصيل دقيقة للواقع ليس من الفن في شيء ولكن الفن هو خلق عالم جديد يأخذ جمهوره إلى عالمه، عالم ساحر يحلق به بعيدا عن عالم الواقع وهمومه حتى وان قدم مشاكل هذا الواقع فهو لا يقدمها بشكل جاف ، بل بطريقة فنية لا تقليد حرفي لها من هنا كان بعض من المخرجين يبحثون عن تجريب في العرض المسرحي يثري العملية المسرحية بكافة عناصرها ومنهم آبيا الذي يعد أحد أقطاب المسرح الحديث[1].

1 – تقنيات المسرح الحديث

وبما أن كيج في المسرح الحديث يدعو إلى إلغاء الحدود بين الفن والحياة ، فانه يسمح في عروضه للمصادفة أن تلعب دورا كبيرا، فما دامت المصادفة جزء لا يتجزأ من الحياة فهي أيضا جزء رئيسي من الواقعة، وقبول دور المصادفة هو في جوهره قبول لقانون الطبيعة ، وكذلك فان إلغاء الحدود بين الحياة والفن يقلب رأسا على عقب القانون التقليدي.

إن مصير المسرح الجديد كتجربة هو مصير غامض للغاية، فكيج مؤسس المسرح يعطي الحرية لتلاميذه يفعلون ما يشاءون ويجربوا إبداعا جديدا في كل واقعة، لذلك فان مفهوم كيج يتطور ويختلف مع

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 169

كل واقعة جديدة.[1] ونزولا عند أهم الآليات التي أنتجتها الثورة التكنولوجية التي قفزت بالمسرح قفزة نوعية، وخطت به خطوات لا يمكن أن يبلغها المسرح التقليدي الذي بقي بعيد عن التقنيات التي ولدتها التكنولوجيا، والتي استثمرها جل المخرجين في عروضهم المسرحية.

1/1 – التكنولوجية الحديثة

إن العروض المسرحية التي ساعدت التكنولوجيا الحديثة في تقديمها، لم يكن لينسى العاملين في المسرح أن العرض بجمالياته هو الأساس، وهو الهدف، وأن التكنولوجيا وسيلة وليست الغاية، لذلك فقد وعى المخرج المسرحي، أن التمتع بجمالية العرض المسرحي يمثل خاصية غريزية، ويقتضي قدرا من الفهم والاستيعاب لمكونات العرض ذاته التي أصبحت أكثر فعالية بفضل تطورات التكنولوجيا الحديثة التي دعمت الجوانب الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي، فجمالية العرض المسرحي تتوقف على قدرة الإمكانات التي توفرها التقنية المستخدمة، وأنها مسألة جمالية ذاتية، وأن الإحساس يرتبط بالجمال عبر الاستعداد الذاتي والناحية السيكولوجية لدى المتلقي فلا يكون بمقدوره إلا الاستمتاع بمعطيات التقنيات الحديثة ومعطيات العرض المسرحي عبر حواسه المدركة.[2]

لقد أعطت التكنولوجيا المسرح دفعا قويا، خاصة في مجال السينوغرافيا التي أضحت تصنع الفرجة على الركح، وتبهر المشاهدين من خلال ما تقدمه من تقنيات حديثة من خلال استعمالها للإضاءة في مواضع متعددة، مما أعطى العرض المسرحي دلالات ورموز إيحائية تجسدها الألوان والحيل المسرحية عبر الضوء.

لقد ساهمت التكنولوجية في اختزال الدلالة والرمز المسرحي من خلال ما تقدمة التقنية في مجال الإضاءة لإبراز الأحداث وتقليل الديكور وتزيين الفضاء المسرحي، من أجل إمتاع المشاهد، وإرسال إشارات ضوئية تبرز إيحاءات ودلالات أدق من الكلمات، من خلال التركيز على الجانب المرفولوجي والجسدي للممثل، وصقله بمختلف التقنيات.

---

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، م س، ص 80

[2] جبار جودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، ط 1، بغداد، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي 2012، ص 16

أ ـ التكنولوجيا والعرض

لابد أن للتكنولوجيا الأثر البالغ في اكتمال الصورة الفنية للعمل المسرحي من خلال الثورة التي شهدتها الأجهزة الحديثة التي عملت على صياغة تقنيات جد متطورة وذات دلالة أعمق على مستوى السينوغرافيا والديكور والملابس والموسيقى والفضاء المسرحي ككل.

هل يعني تواجد التكنولوجيا ضياعا لتقنيات أخرى كالزمن والمكان وتأثيثه على المسرح الذي مازال باقيا بسبب استخدام شاشة عرض تذهب بنا بعيدا جدا وفي آفاق يصعب تقديمها على المسرح، وبالتأكيد سيكون الجواب لا، لأن على المخرج أو مصمم العرض أن يستخدم التكنولوجيا لخدمة أهداف فكرية جمالية تشكيلية تسعى إلى تقديم عرض مسرحي متميز يخرج من فضاء المألوف إلى فضاء الإبهار والجذب وهذه حقيقة قد يعيها كل مخرج مسرحي يسعى نحو الإبداع والتجدد،[1] وبالتالي تشكيل لوحات فنية بإمكانها خلق الفرجة وترك انطباع لدى المشاهد.

ب ـ الصناعة الفنية

ونحن في زمن طغت فيه التجهيزات والمعدات الحديثة التي من شأنها صنع الفرجة المسرحية ، و مهما كان موقفنا تجاه راي "ديدرو"، والذي يقول بأن الفن ينبع من الجمال وليس من الصناعة، فالمعروف أن أي ممثل لا يخلق تمثيله ذاتيا وأن تعلم هذه الصناعة الفنية واجب لنحصل على التأثير.

أما الممثل الذي يندمج مع دوره فعلى عكس رأي ديدرو ، وبعد مقابلته مع جاريك أن جزءا من نفس الممثل يظل حرا بصفة شاهد أو محرك للتمثيل المسرحي والواقع أن الممثل يلزم له في الحالتين أن يملك الصنعة والفن، فمطابقة الممثل لشخصية مسرحية لا ينتج عن ارتجال ولكن في إطار الدراسة والمهنة.[2] والاستغلال الأمثل للصناعة السينمائية وتوظيفها في مجال المسرح لكونها عنصر فعال في التأثير على المتلقي وإبراز مختلف المضامين التي يعجز المسرح عن إيفائها وإيصالها للمتلقي على غرار الأحداث والمحطات التاريخية.

[1] مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 23، ع 1، 2015، ص 494

[2] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري ، ص 20

ج ـ توظيف السينما

لقد أصبح المسرح الحديث يعتني بالصورة بفضل التقنيات الآلية الحديثة حتى أنه أصبحت هناك تداخلات بين الفنون بما يعرف بالميديا أو الوسائط ، فنجد في المسرح استخدامات عديدة لفنون السينما والفيديو بروجيكتور وهو ما فعلته كريس نيكلسون في عرضها "يقال عني"، حيث تم استخدام ثلاث شاشات عرض تصوغ منها فراغ عرضها المسرحي ، بل تصبح هذه الصور المرئية بتوزيعها على ثلاث مناطق لها دلالات التعددية والكثرة ، ولعل المادة التي تستخدمها المخرجة لشاشة العرض تؤكد على المضمون الفني، حيث أنها مادة تلتصق بالملابس فتجذب الممثلة فتدخلها داخل العالم الخارجي الذي تطرحه الشاشة فتجمع بين العالمين العالم الداخلي الذي نراه من خلال الممثلة والعالم الخارجي المتخيل وهو العالم الخارجي المحكي عنه.[1]

د ـ أهمية الصورة

قد تكون الصورة أحيانا أبلغ تعبيرا من الكلمة، وهذا ما عكف عليه معظم المسرحيين المحدثين، حينما تبنوا الصورة بدل الكلمة، فجاءت جل عروضهم المسرحية مفعمة بالحركة والتعبير الجسدي والرموز والإيماءات وكل ما له علاقة بالصورة المرئية، ويمكن القول أن هناك لغة صورة تحاول تحديد روح المسرح وتقدم تجارب جديدة تخاطب الجمهور وتثير في وجدانه الكثير من الأحاسيس ولذلك فهي لغة لها معناها تضيف للعرض المسرحي ولها ضرورتها و أهميتها فيه، وليست كما يحلو للبعض من أنصار ما بعد الحداثة إطلاق أنه لا يوجد اهتمام بالمعنى، فالحقيقة أن هذه العروض في بنيتها لها معناها وصورها المرئية التي تحدد لغة ومعنى العرض.[2]

جمالية الاشتغال التقني

يعتبر الاشتغال التقني وأدواته مظهرا جماليا يبرز العرض الجمالي في العرض المسرحي، وهذا لأنه اشتغال مغاير للاستخدام الكلاسيكي، لاكتسابها لأهميتها الفنية والجمالية بالوعي بقدرتها على أن تكون

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 174

[2] م ن، ص 174

أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، واعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد انتبه المسرحيون إلى هذا الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه هذه العناصر من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تمديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبه والى قيمتها الفنية والجمالية التي يمكن أن تضيفها إلى العمل المسرحي، فاعتبروها مكونا مركزيا في اهتمامهم الجمالي.[1]

2/1 – الحركة

اعتبارا من القرن الثامن عشر تم التأكيد على أن تكون الحركة طبيعية وغير مصطنعة موحية بالحقيقة، وجاء ستانسلافسكي في بداية القرن العشرين ليطالب الممثل بمحاكاة الحركة في الحياة، وبعده ظهر التيار الملحمي مع بريخت الذي يدعو إلى التقدمية في التمثيل معتمدا على عامل التغريب في المسرح.

وعرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة ودور الجسد، وتعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في التنظير للمسرح والابتعاد به عن سيطرة النص والكلام ،[2] ومن بين المهتمين بالحركة نجد جوردن كريج الذي يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة، والرقص والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية، وتكشف عن الفكر من خلال إيقاع الحركة وهذا ما يسعى له مسرح كريج الذي تأثر بحضارة المسارح الشرقية ،[3] كما ظهرت اتجاهات تنادي بالعودة بالمسرح إلى أصوله الطقسية الأولى إذ كانت الحركة والجسد ذات طابع قدسي، وأهم من دعا إلى ذلك الفرنسي أنطونين أرتو والبولوني جيرزي جروتوفسكي، كما ظهرت محاولات

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 334 – 335

[2] حنان قصاب، د ماري الياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1997 ، ص 170

[3] حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطويرس للطباعة والنشر، ط ،2010، ص 25

لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماء وأداء المهرجين في السرك.[1]

يؤدي جسد الممثل في الأداء التمثيلي إلى إظهار دلالات اللغة الجسدية، ونجد ذلك في عدة أشكال كالباليه، والمسرح الراقص، والبانتوميم، ومسرح الحركة، وإذا نظرنا إلى المسرح كفن الأداء على الخشبة لتوصلنا إلى أن التحرك الجيد والأمثل للممثل من الضرورات الأولى في العمل المسرحي، وهذا لا يعني أن جميع الحركات التي يقوم بها الممثل جيدة ومفعمة بالرشاقة بل يقصد بالحركة الجيدة النشاط الذي يتحكم فيه الممثل، أي الحركة السلسة المتحررة مما يعتريها من تقلصات وتوترات عضلية يسببها الرعب من خشبة المسرح.[2]

أ – فنتازيا الحركة

إذا عولنا كثيرا على معطيات النص والمنظومة الجمالية للعرض في محاولة خلق توافق بينهما وبين الأداء الحركي.. لأن الحركة في أشكالها المتعددة تفرض علينا نمطا تمثيليا منسجما مع الشكل العام للعرض.. فليس من الصحيح أن نجد مجموعة من المكملات التقنية تكون أقوى فعلا من الممثل، نحن نؤكد على الفعل الفيزيقي الخارق للجسد عند الممثل في إعطاء الحركة حقها، فالحركة المتقنة تعطي زخما تعبيريا يأخذنا إلى ما وراء الطبيعة وما هو مألوف، إذن لابد من دراسة تلك الحركات مقتربة بما يشابهها في الواقع لأن التقرب من الواقع يولد القناعة عند المتلقي، ومن هنا لابد من أن يعمل الممثل على تدريب الجسد يوميا ويحاول اكتشاف حركات جديدة تغني العرض.[3]

يقول آرتو من وجهة نظره أنه إذا كنا ننوي أن نقيم المسرح على العرض قبل كل شيء آخر سندخل على العرض فكرة جديدة على الفضاء بالاستناد إلى مستويات ممكنة وكل الدرجات المنظورة في العمق والارتفاع، وفي نطاق هذه الفكرة ستضاف فكرة معينة عن الزمن إلى مجال الحركة، وفي مجال معين

[1] حنان قصاب حسن، د ماري الياس المعجم المسرحي، م س ، ص 170

[2] هند قواص، مدخل إلى المسرح العربي، م س، ص 120

[3] محمود أبو العباس، بوابات المسرح طفولة المسرح شباب المسرح، مجلة دبي للثقافة، ط 1، يناير 2014، الاصدار 99، ص 28

سنضيف إلى أكبر عدد ممكن من الحركات، أكبر عدد ممكن من الصور والمعاني المادية المتصلة بهذه الحركات.

إن تلك الصور والحركات المستخدمة لن يكون الغرض منها إمتاع العين أو الأذن الخارجية فحسب بل الإفادة السرية لإمتاع الروح.

إن تداخل الصور والحركات سترقى إلى الذروة من خلال صدام الأشياء ولحظات الصمت والصراخات والإيقاعات، أو في لغة مادية أصيلة ذات إشارات لا كلمات، كما يجب أن يكون مفهوما أننا سندخل في كمية الحركات والصور المنظمة لوقت ما، الصمت والإيقاع وبعض الذبذبات المادية والاضطرابات المؤلفة من أشياء وحركات إيمائية وجدت حقا واستخدمت كذلك.[1]

ب – جروتوفسكي وأهمية الحركة

يعتقد جيرزي جروتوفسكي أن عناصر العرض على الأغلب هي زائدة ويمكن الاستغناء عنها ومن ضمنها الأزياء، لأنه يعتقد أنها تعيق حركة الممثل على خشبة المسرح، وأن جمالية التكوين في العرض تتبني من خلال الاعتماد على الجسد ومرونته والحركات التي يقوم بها الممثل لأنه يطالب من الممثل أن يهبه نفسه كاملة، وأراد أن يربط ويعمل على تقوية الصلة بين الممثل والمتلقي.[2]

لقد أعار جروتوفسكي الممثل أيما عناية لدرجة أظنه آثر الاستغناء عن كل ما من شأنه إعاقة حركة الممثل على الخشبة بما فيها الأزياء، ثم أولى عناية كبرى للتدريبات الخاصة بالممثل لضمان مرونة جسدية، من أجل جلب ولفت انتباه المتلقي من خلال الحركة التي من شأنها التأثير على المتلقي بشكل أبلغ من الكلمة، وهذا ما يولد فيه الثقة في النفس، ويجعله ليس متمكن من دوره فحسب، وإنما في ارتجال بعض المواقف والأدوار.

[1] اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ص 59 – 60

[2] جيرزي جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982، ص 19

3/1 ـ لغة الجسد

إذا كان التمثيل هو أساس العرض المسرحي الذي يقوم به الممثلون كونهم العناصر البشرية النابضة بالحياة فوق منصة العرض، بحيث يتنافس هؤلاء وأولئك من ذكور وإناث، في إبراز عروضهم على خشبة المسرح وفقا لرؤية وإشراف المخرج، فان هناك جمهور يستقبل العمل بطريقة مباشرة، ولم يكن هناك حيز بين فصل العرض وفصل الجمهور في بدايات المسرح الديني الذي ظهر في الغرب داخل الكنيسة والمعابد.[1]

والعرض المسرحي لا يحصل على صيغة ولا دلالة إلا بوجود المتفرج الذي يشكل بدوره أحد العناصر الثلاثة الرئيسية للمسرح : المكان والممثل وكذا المتفرج، كما أن عدم وجود حاجز مادي بين الجمهور يناظره وعدم وجود حاجز روحي أيضا، وقد شكلت كلا من الخشبة والأوركسترا وقاعة المشاهدة قاعة واحدة.[2] ومع ظهور المسارح الخاصة في القرن السابع عشر حدث فصل تام بين عالم خشبة المسرح وصالة الجمهور، ولكن مع نهاية القرن العشرين ومع بروز المدارس الجديدة قوبلت هذه الحركة بالرفض من خلال ما أفرزته من مناهج ونظريات أغنت المسرح وحاولت بدورها إرجاع للمتفرج دوره الغائب باعتباره مولد للدلالات، وذلك حينما اعتبر المسرح مرآة تعكس بشكل متكسر العلامات المرسلة إليه بوصفه مرسلا مضادا يعكس علامات طبيعية مختلفة ،[3] وينتج هناك تبادل فيما بين لغة جسد الممثل وبين المتلقين وهو من بين أهم مظاهر الخيال المسرحي، إذ يأخذ هذا التبادل مكانه عندما يستحضر المتفرج الشفرة الجمالية والتاريخ السابق لتجربة العرض، كما يعرض "بيير جيرو" أثناء دراسته للشفرات نمطين كبيرين من العلامات الاجتماعية التي يرتبط أحداهما بالهوية والآخر بالسلوك لأن الاهتمام بتقاليد الثقافة الخاصة بمجتمع معين في فهم عرض ما كما يجب أن تكون ضرورة الوعي بتقاليد الدراما التي تعرض في إطار هذه الثقافة كي يتسنى للمتفرج فك رموز وشفرات دلالات العرض التي تطلق من قبل

---

[1] Armand colin. Le théâtre en France sur la direction de jaquelin de jamaro. 1789. deuxième édition. Page 49

[2] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي، ترجمة : سامح فكري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، 1995، ص 21

[3] آن برسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة : سامي التلمساني، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994، ص 40

مبدعو هذا العرض على رأسهم الممثل بلغته الجسدية والتي باستطاعتها إظهار النوايا الداخلية للشخصية المسرحية.

ومن ثمة يمكننا التسليم بضرورة الاعتماد على الحركة الجسدية أي (أيقونة الحركة) علما أنها حاملة للمعلومات المحددة حول الموضوع، كما أن اللغة الجسدية هي اللغة الأكثر بلاغة في الإفصاح عن المعاني الدقيقة التي تستدعي انتباه ا لهتلقي، كما أنه في حالة ما إذا كان الأداء الصامت يجسد للممثل مقصوده بشكل صارم يكون عندئذ حاملا لدلالات قابلة للقراءة من طرف المتلقي.[1]

أ – أرتو ولغة الجسد

حاول آرتو البحث عن اللغة الجسدية المسرحية السمعية والبصرية التي تعتمد على الصمت والصرخة والإثارة، ليكون باستطاعة هذه اللغة أن تحول الكلمات إلى نوع من التعاويذ السحرية عن طريق الذبذبات الصوتية والإيقاعات الموسيقية والتوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد ،[2] والمراد هنا عند آرتو الوصول بالممثل إلى الذروة من حيث انفعاله الصوتي والجسدي، وبذلك يتحول العرض إلى كومة من الشفرات، وبالتالي التواصل مع الجمهور بواسطة تأثيرات صوتية وجسدية بدلا من الحوار والكلام.

قلل آرتو من قيمة الكلمة وجعل من الحركة الأساس في العمل المسرحي، لكون اللغة الجسدية لدية أقدر تعبيرا من الخطاب المسرحي الذي يعد من سمات المسرح التقليدي، لهذا نجده قد عاد إلى النبش في طقوس الحضارات الشرقية وإعادة بعث ما كانت تتسم به من رقصات وسحر وشعوذة من أجل إثارة عواطف المتلقي من خلال ما أساه بالصدمة.

ب – بروك ولغة الجسد

حاول "بيتر بروك" إكساب صوت الممثل قيمة انفعالية واستهدف تشكيل قوالب صوتية لها نفس صفات الفعل الجسدي للممثل، ومن أهم تجاربه التي قام بها توظيف إمكانيات وقدرات الممثل من حيث

[1] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية، م س، ص 216

[2] مدحت الكاشف، اللغة الجسدية، م س، ص : 173

الصوت والحركة، و طالب جروتوفسكي بالتآخي بين الحركة والصوت لتحقيق الانفعال المحدد، وطلب من ممثليه أن يجيدوا التعبير الحركي والصوتي، وبالتالي بناء لغته عن طريق الأصوات والإيماءات.[1]

يتفق بروك مع معظم مخرجي المسرح الحديث على غرار آرتو وجروتوفسكي في قيمة وأهمية الحركة مقابل الكلمة، لكنه سعى إضافة إلى ذلك إلى المزاوجة بين الكلمة والحركة لإحداث انفعال أكبر وتجاوب أوسع لدى المتفرج، لذا نجده كثيرا ما كان يعتمد على قدرات الممثل الصوتية والجسمية، وهذا ما عكف عليه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان هو الآخر.

ج – التعبير الجسدي لدى أنطوان

وقف أنطوان في وجه التمثيل السائد في معهد الفنون المسرحية بباريس ومدرسة التمثيل الفرنسية الكوميدية والمسرح الفرنسي الكلاسيكي ككل. كان الممثل الفرنسي يشجع على تطوير نمط يلبي حاجات الريبرتوار، ويدرب على فن الإلقاء، ثم يعد لإلقاء دوره أكثر من أن يعيشه، وهكذا يلقيه بطريقة خطابية تؤكد على الكلمات الرئيسية أكثر من اهتمامه بالكلام الطبيعي، فهو يستخدم الإيماءات نفسها بغض النظر عن الشخصية التي يملكها، وقلما يتكلم أثناء الحركة، وكان يفترض به أن يتقن الدور ومئات غيره، ونتيجة لهجوم أنطوان على الأساليب القائمة، كان ممثله يبدو غير مبال بحضور جمهوره، فكان يمثل بكامل جسده وليس بصوته وإيماءاته فقط، ولم يكن أنطوان يسمح له بقطع الدور والالتفات للملقن أو التوقف أو الاهتمام بتأثير أدائه، كما كان مهيئا بتنويع هذا الأداء حسب المقتضيات التي يتطلبها تمايز أي جزء من العمل، كان يستخدم الإيماءات الطبيعية ليبدو في تصرفه وكأنه يعيش حياته العادية.[2]

كان أنطوان كمخرج يؤمن بإضفاء الكمال على أدق التفاصيل في الحديث والإيماءة وكل ما يجري على الخشبة، فعمل على خلق نتيجة تشكل كلا مركبا، فهو يقول: " إن إعادة قلم رصاص أو عملية قلب فنجان" هامة وعميقة التأثير على الجمهور، اقتنع أنطوان بضرورة تدريب ممثليه على العمل بروح الجماعة مع وجود أثاث وأدوات حقيقية على الخشبة ،[3] من أجل وضع الممثل في جو مناسب لإبراز إمكانياته وقدراته الجسمانية، وأداء دوره من خلال ما يسمى بفنتازيا الحركة.

---

[1] Jennifrer kumis. the teatre of Grotowfski. London Bengnim books Inc. 1987.p 130

[2] م ن ، ص 50

[3] Jennifrer kumis. the teatre of Grotowfski. London Bengnim books Inc. 1987.p 51

4/1 – الارتجال في التمثيل

الارتجال هو جزء من التكنيك الذي يتبعه "كازان" في تدريب الممثل ، والمقصود بالارتجال هو أن يترك الممثل قليلا أثناء البروفات النص ، ثم يبدأ في ارتجال كلماته الخاصة التي تؤدي معنى كلمات النص، لكي تساعده أكثر من التعمق شعوريا في الموقف المسرحي المعين، كما أن الارتجال عند كازان هو تكنيك يستطيع الممثل من خلاله، وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص، وأن يعثر لنفسه على طريقة في السلوك أصدق وأكثر أصالة وأكثر إشباعا بالمعنى وأقدر على التعبير مما يحدث بالفعل في النص ، والهدف الوحيد من الارتجال هو أن يضع يد الممثل على ما تريده الشخصية والظروف والعناصر المكونة لها، وكازان يستخدم تكنيك التحرر من النص لكي يخلص الممثلين من التقاليد المتأصلة فيهم.[1]

إن كازان من المخرجين الذين يتركون جانب من الاستقلالية والتحرر للممثل من قيود النص، وهذا ما يمكنهم من إبراز قدراتهم الفنية وملء الفراغات التي يتركها النص، وشحنها بتعابير أكثر صدقا وإبلاغا وتأثيرا في نفسية المتلقي، كما يحرر الارتجال الممثل من الارتباك على الخشبة أثناء نسيانه لدوره، ويجعله يتصرف بكل طلاقة وتلقائية.

5/1 – الإيماءة

إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام فيكون لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي،[2] فمن خلال تعابير الوجه يمكن للممثل إرسال دلالات رمزية للمشاهد تعبر عن مشاعره وحالاته النفسية، فمن خلال تعبير الوجه يمكننا معرفة إن كان الممثل سعيدا أو حزينا أو غاضبا أو قلقا وغيرها من المشاعر النفسية التي يصعب إيصالها من خلال الكلمة، لذلك يلجأ الكثير من المخرجين إلى تدريب الممثلين على تقنيات تعابير الوجه التي تعبر بصدق عن حالة الممثل.

---

[1] د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 39

[2] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح، م س، ص 62

ونقصد بتعابير الوجه مختلف هيئات الوجه ومظاهره، فهو يؤدي وظائف دلالية هامة ويؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية ، وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي.[1]

جمالية الممثل

كانت للممثل عبر مسارات تاريخ المسرح أهمية كبرى في منظور الجمهور من خلال تحريك العرض وبنائه، بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العمل المسرحي، حتى أن الجمهور في بعض الأحيان يقدم على قاعات العرض من أجل أن يرى ممثلا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن ممثل، ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسيين هما الممثل والمتفرج، فبهما يكون المسرح ويحي، وإذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية، وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فان الممثل لابد أن يجند كل إمكانياته وطاقاته وموهبته ليعوض هذا النقص التقني والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية، ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتيا وبصريا.[2]

أصبح الممثل يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة ومتنوعة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة، وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية، منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الوجود المادي والمعنوي على حد سواء، وأصبح يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي.[3]

والحقيقة أن الممثل لا يتمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناء مكتملا، بل هو يحصل على بنائها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدنية والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية، فثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ، ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب 2006، ص 45

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2004، ص 143

[3] عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 104

الصورة يتوجب على الممثل تطوير حواسه الخمسة وصقلها وتهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة، لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي له المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي،[1] وهذا ما يتم ضمن أطر ومناهج يسعى إلى إتباعها المخرج أثناء تجربته المسرحية.

6/1 – السينوغرافيا والتجريب

من هنا نستطيع أن نؤكد أن السينوغرافيا أصبحت عنصرا أساسيا بل دخلت وظيفة السينوغراف مع وظيفة المخرج، وأصبح من الواجب أن يكون هناك تفاهما فيما بينهما أو يكون القائم بكل هذه الأعمال أي بالإخراج والسينوغرافيا شخص واحد، وهو ما فتح المجال لوجود المخرج السينوغراف إضافة إلى كونه مؤلف العرض فهو الذي يخطط لكل عناصر العرض ويعرض تصوره الكامل ثم ينفذه.[2]

إن وظيفة السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي، وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق أغراض العرض المسرحي،[3] واستغلال كل ما أتيح له من وسائل فنية لتحقيق الفرجية المسرحية وجلب أنظار المشاهدين طيلة مدة العرض.

– كريج وأرتو والسينوغرافيا

رغم أن الشائع عن آرتو أنه اهتم بمسرح القسوة وأراد العودة إلى الطقس البدائي متأثرا بما رآه في بالي من رقصات إلا أن آرتو اهتم بالمسرح باعتباره فنا مرئيا، وهو نفس ما فعله جرودون كريج فهما مثل آبيا يخرجان إطار الواقعية التي فقدت قدرتها التعبيرية والتأثيرية في الجمهور إلى ثورة تجريبية جديدة في المسرح، فكريج يرى أن جمهور المسرح يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات وعلى فالمسرح

[1] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط 1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2001، ص 65

[2] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، م س، ص 174

[3] عبد الرحمن الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا والمسرح، دار الحريري للطباعة، 2005، ص 17

عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي ، أو كما يقول كريج نفسه "رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية" ، لقد حاول كريج تهميش دور الكلمة المنطوقة والاستعاضة عنها بالصورة المرئية كلغة من لغات الخشبة ، بل هي لغة أساسية باعتبار أنها لغة حسية ، وهو هنا يدرك أنه يقدم العمل للمشاهد، فالتجريب هنا وكما سبق عند آبيا يتخذ من المشاهد منطلقا له فهو يريد الجماهيرية ولا يريد الخصوصية ، بمعنى أن التجربة تبحث عن مخاطبة الجمهور بلغة أكثر تأثيرا فيه وليس بلغة غامضة، ومن هنا كانت لغة الصورة عند كريج لغة مفهومة ومأثرة في المتلقي ، ورغم أن مسرح كريج هو إرهاصة للمسرح المستقبلي الذي نراه الآن، فان مسرح كريج لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام وبإحساس عام، ثم يترجم هذا المعنى وذاك الإحساس مستعينا بأقل القليل من الكلمات ومبرزا الوسائل العضوية الأخرى كالإشارة وحركة الممثل وقطع ولون الزي المسرحي وغير ذلك من الوسائل المسرحية ليحصل على شكلية ولونية لهذا المعنى العام وهو أمر يقربنا من فن التعبير الصامت (البانتوميم) ، وقد جعل بإشارات وابتكارات خيالية وسحرية تحقق من خلال تركيب ساحر من الديكور والإضاءة والأزياء عرضا مسرحيا ساحرا، ويعني ذلك أن العرض عند كريج يعتمد على كافة عناصر العرض، وخاصة السينوغرافيا واعتبار الممثل جزءا من الصورة المرئية لكن لا يعني الاستغناء عن الحوار المنطوق كليا فهو عرض تذوب فيه عناصره لتجعل من لغة الصورة هي اللغة السائدة باعتبار أنها الأكثر تأثيرا في المتلقي، لكن كريج في تصميمه للديكور راعى قدرات الجمهور التخيلية لذلك عمد إلى استخدام تقنيات عديدة تعطي العمق وتعطي فرصة للمتفرج كي يتحرك بخياله ويسرح ويشرد ويعيش مع لغة الصورة.

لقد وضع كريج الجمهور نصب عينيه وأراد تقديم أعمال تخاطبه وتخلصه من سيطرة الكلمة غير المجدية لذلك فكر في إلغاء الممثل وإحلال الماريونات محله سعيا منه إلى عرض مرئي بكل عناصره السمعبصرية.

أما آرتو فانه يقول: "مجال لمسرح لا يتعلق بعلم النفس وإنما بالفن التشكيلي والبدني، ينبغي علينا أن نقول ذلك". لقد وضع آبيا وكريج الخطوات الأولى للتجريب كثورة على الواقعية وبحثا عن لغة شعرية للمسرح تتداخل فيها كافة الفنون، لذلك ما طرحه فيما بعد استفاد منه الكثيرون مثل مايرهولد و آرتو وغيرهما.

إن علاقة الإخراج بالسينوغرافيا نراها منذ القدم وبصفة خاصة منذ رسوخ دور المخرج وهي علاقة متأصلة تعي دور السينوغرافيا بمفهومها المعاصر الذي يعني "خلق فضاء فوق خشبة المسرح.. " ورغم أن المصمم المسرحي يكون قد درس الفنون الجميلة وربما كان رساما أو نحاتا با لفطرة فان السينوغرافيا عمل غير كامل دائما حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور، علاوة على ذلك فالسينوغرافيا هي البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملا متحدا.[1]

7/1 – تقنية الإضاءة

الإضاءة هي إحدى الوسائل التكنيكية في المسرح ولها شبكات معقدة ومصممة ، بحيث تتيح للمخرج كافة احتياجاته، كما أن مسرح اليوم مزود بوسائل ميكانيكية حديثة لا حد لإمكانياتها عندما يقارن دور الإضاءة في القديم ،[2] وتأثيرها في المسرح وبين دور الإضاءة في الوقت الحالي المتسم بالتطور والتقنية العالية، وتظهر الإضاءة وأهميتها البالغة في العرض المسرحي ومن خلال التكنولوجيا الحديثة ، حيث أصبح لمهارات الكومبيوتر دور فعال وبارز في التصاميم في العرض المسرحي والتفنن به.

أما فيما يتعلق باللون، فللون قيمة تتعدى موضوعة الكشف عن صورة المسرحية، فاللون يسهم في بلورة الأفكار والقصد منه تشكيل علاقة قريبة تتسم بالحيوية بين التكوين المسرحي من جانب وتأثير بقية العناصر والمتلقي من جانب آخر ، واللون يمنح المتلقي انطباعات حسية مختلفة، ولكي تحقق الإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح، يطالب بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح وبين منطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته بحيث يعطى لكل من هذه الأشياء قدرا من الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي.[3]

بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة هكذا عبر ناقد بولندي يدعى "جيرس كونج" عن أهمية الإضاءة في الانجاز المسرحي التي تتجاوز وظيفة إنارة ما هو مظلم، وتقدم نفسها بوصفها نسقا تعبيريا يساهم في إبراز دلالات الإنتاج المسرحي، من حيث كونها عضوا ضمن الأنساق

[1] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، م س، ص 172

[2] جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، نور للطباعة والنشر والدراسات، دمشق، 2006، ص 261

[3] عثمان عبد المعطي عثمان، م س، ص 169

العامة التي يقوم عليها العرض المسرحي، فهي واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور، فهي اللغة الأكثر مرونة وديناميةكونها:

- تلعب بالألوان.

- تتحرك وتتنوع في الكثافة.

- تستخدم الإسقاط الثابت والمتنقل.

- تستوحي بعض الحالات السينمائية.

- تضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تسقط عليها.

- تحدد إيقاع المسرحية.

ـ تشي بالحالات النفسية غير العادية كأن تعبر عن العزلة اليائسة لشخصية ما عن طريق بقعة ضوئية مركزة.

- تبرز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات.

- تبرز التسرب الزمني.

- الانتقال من الواقع إلى المتخيل بما تمتلكه من قيمة مجازية ورمزية.

- مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعائها لاختيارات المخرج.

ويعتبر "جوليان هيلتون" الإضاءة من العناصر التي تشكل سياق العرض وإظهاره من جانبين:

- الأول يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العلمية (إضاءة الممثلين، إنارة مساحة العرض).

- الثاني يشتغل إيحائيا للاحاءة على الجو التخييلي للعرض المسرحي (التأشير على الزمن وتحولاته، إبراز الحالات المجردة).

ومن أهم الاستعمالات الوظيفية التي أبرزت جمالية اشتغال الإضاءة نجد:

أ – الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضي: بقدرتها على خلق فضاءات متعددة على الخشبة المسرحية الواحدة دون عناء أو تكلف، وبطريقة جمالية تحقق متعة نوعية، بالتمييز بين فضائين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقي أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا تنبثق عنه فضاءات مختلفة ومتناقضة أحيانا على امتداد العرض.

ب – الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني: لأن عملية التفضي هي في ذاتها عملية انتقال في المكان وتحول في الزمان، وهذا التمظهر الجمالي للإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال المكاني تعبير عن التحول الزمني يأتي من قدرتها على المرور من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر دون جهد تقني كبير يستدعي تغيير الديكور والممثلين، إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية بأخرى سواء باستعمال اللون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية.

ج – الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية: إن البعد الجمالي الأكثر تميزا في استعمال هذه اللغة المسرحية ذات المادة التقنية هي قدرتها على تمثل العوالم المجردة والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطاعتها استجلاء الدواخل وملامسة الشعور والإحساس لأجل التعبير عن الحالات النفسية والمكنونات الداخلية، إن الإضاءة على هذا المستوى تصل بدرجة أقوى إلى إقرار نفسها لغة مسرحية ذات بعد جمالي أكثر من كونها تقنية تقوم بوظيفة معينة، لأن فكرة الضوء تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المصادر الرئيسية الهامة للصور الاستعارات المسرحية فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات، لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية التي تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس.. ولم يكن اشتغال المخرجين على نظام الإضاءة مفصولا عن وعيهم بهذه التصورات عن جمالية الضوء والإضاءة، لذلك اعتمدوها في رؤاهم الإخراجية وسيلة للاقتراب من هذه المتعة الجمالية التي توفرها الإضاءة لعين المشاهد.[1]

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 335 – 336

- جماليات الإضاءة

تتجلى جماليات الإضاءة وأبعادها الدلالية في المسرح المعاصر، وتأكيدها لا على التقنيات فحسب، وإنما تستند على خلفيات فلسفية وجمالية عديدة في بعدها الفني، إذ تختلف باختلاف الأساليب الإخراجية ورؤية المخرج وخياله وكيفية إيصال أفكاره عن طريق استخدام عناصر العرض ، إذ تركز اهتمام المخرج على الإضاءة لما تمنحه للعرض من إمكانيات ومرونة وفي مساندتها وتداخلها وتفاعلها مع التقنيات الأخرى: مناظر، أزياء، ماكياج، الديكور، لذا إن استخدام الإضاءة وكيفية تصميمها قد يرتقي بالعمق الدرامي أو يقلل منه في المسرحية.[1]

تكون الإضاءة فعالة بمساعدة عناصر العرض، سواء استخدمت للكشف عن الزمان أم المكان أم تعميق الأبعاد الثلاثة للتكوينات الفنية على المسرح من (منظر مسرحي، الأزياء، إكسسوارات) سواء كانت بألوانها الداكنة أم الفاتحة، وبجو واضح أم معتم، والإضاءة تعطي من خلال اللون وحركتها وتنويعها إيقاعا حسيا ينسجم مع إيقاع العرض، وبالتالي يؤثر في المتلقي ، كذلك تساعد الإضاءة على التصاعد الدرامي للمسرحية.[2] كما تكشف عن الحقب الزمانية، وتبرز ملامح الممثل وتعابير وجهه، وبالتالي إبراز حالاته النفسية ومشاعره الداخلية سواء سارة أو حزينة، كما تخلق نوعا من المتعة من خلال ما تحدثه من زركشة الألوان وبهرجها.

8/1 - تصميم الديكور

يعتبر الديكور عنصرا أساسيا تتمظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، وتأرجحه بين الحضور والغياب والتضخيم والاقتصاد ، هو ما جعله يأتي بعد الإضاءة في الاعتبار، وان كانا متلازمين في بعض الأحيان يندرج ضمن ارتباطهما با لعناصر التقنية الأخرى من ملابس وماكياج ومؤثرات صوتية، وحتى اللعب الذي يخلقه التمثيل، فينصهر الكل ضمن الرؤية الإخراجية عموما، والتصور السينوغرافي على الخصوص، ولأن الديكور هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي فهذا جعله يختلف بين تصورين:

[1] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد 1975، ص 8

[2] طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد 2009، ص 105

أ – تصور واقعي يريد أن يكون حقيقيا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، من سلبياته تراكم عناصره حد التضخم الذي يشحن الخشبة، بحيث يصعب تحويله أو تحريكه فيظل ثابتا على امتداد لحظات العرض.

ب – تصور إيحائي أو الديكور الإيحائي : الذي يترك حرية الخيال للمتفرج، موحيا بجو خاص شاعري ، وبهذا فان ميزة التصورات الإخراجية راهنت على المبدأ الجمالي في تشكيل الديكور من خلال مظهرين :

أ – مظهر الانتقال من السكون والثبات إلى الحركية والدينامية.

ب – مظهر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء.[1]

9/1 – تصميم الملابس

تعد الملابس عنصرا جماليا وقاعدة مركزية في التأسيس السينوغرافي، بل يمكن أحيانا المراهنة عليها بشكل أولي في السينوغرافيا المتحركة التي يلعب فيها التشكيل الجسدي للممثلين الدور الأول، إذ عبر ألوانها وأشكالها والحقب التاريخية التي تحيل إليها والرمزية التي تشير إليها ضمن سياق سوسيوثقافي معين، تقدم شحنة دلالية كثيفة، ثم مظهرا جماليا لافتا، فدورها الدلالي يتمثل في قدرتها على التأشير الشامل على السمات المميزة للشخصية على مستوى الجنس والسن والانتماء الطبقي والذوق الذي تمتلكه، في حين أن البعد الجمالي لهذا المكون التقني يتجلى في كونه الامتداد التشكيلي للمنظور المسرحي، من هنا فان تزاوج الملابس ضمن الفاعلية المسرحية بين الدور الدلالي والبعد الجمالي فهي تساهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض.[2]

كما تعتبر الأزياء من أهم عناصر التكوين المسرحي، والمرتبطة بالشخصية، وهي أكثر العناصر التي تقدم للمتلقي أفكارا مباشرة حولها ، وأن التكوين الجمالي للأزياء تكتمل معه الشخصية التي يؤديها الممثل، لذا ينبغي أن تتطابق الأزياء المصممة مع مراكز الشخصية الاجتماعية لأنها تعكس الشخصية ووضعيتها

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 337

[2] م ن، ص 338

الاجتماعية.[1] وأحيانا تكون الأزياء ذات دلالات اصطلاحية ترتبط جوهريا بالشكل الفني للعرض واستراتجيات المخرج، لهذا قد يتحرر المخرج أو المصمم، أو السينوغرافي من الدلالات المألوفة للزي ويبحث عن دلالات رمزية ملتفتا للمعنى الجديد للزي ولونه، وبذلك يغير من المعنى المألوف أو المتداول إلى معنى اصطلاحي جديد، يؤسس إليه ثنايا العرض من حيث خطة المضمون وخطة الشكل الجمالي للزي المرتبط بعمق في التكوين، وقد كان الإغريق يولون الأزياء والأقنعة اهتماما أكبر، وكان ذلك واضحا في عروضهم المسرحية التي كانت تعرض في الهواء الطلق .. وكان مثلا البطل الفكاهي يظهر محشوا من ناحية البطن بطريقة تبرز الفظاظة والهزأ ليثير عند المتلقي الضحك ويملأ فضاء العرض بالسعادة والمرح، ويلفت النظر ويحقق التأثير الجمالي البصري.[2]

يعد المخرج الدوق ساكس مينينغن أول من أعطى الأزياء دورا كبيرا، فقد اهتم ساعيا لتحقيق الواقعية في الأزياء المسرحية، وبحث عن الأصالة والصدق في الأزياء، والدقة التاريخية في تنفيذ الأزياء حتى أصبحت تؤدي وظيفتها في الإطار البصري للمسرحية، وكان مينينغن يهتم بالأزياء التاريخية لأنها لا تستر الممثل على خشبة المسرح فقط، وإنما تتعدى وظيفتها إلى الإيحاء عن فكرة وتشكل عنصر فعال في التكوين الجمالي والفكري والمعنوي للعرض المسرحي.. كما تلعب ألوان الأزياء دور بارز في تحليل الشخصية وانعكاس عوالمها الداخلية.[3]

كما تلعب الأزياء دورا حاسما في تفسير الدلالات وفك شفرات العرض، حيث تفصح عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي، ويمكن التعرف على الحقبة الزمنية والمرحلة التاريخية ،[4] والهدف من هذا كله هو إيصال فكرة أو معنى معين لذا لا ينبغي استخدام الأزياء لمجرد الزينة أو لمجرد تصوير الجو، وإنما تقوم بزيادة قدرة الممثل ومساندته للتعبير عن معنى العرض.[5]

---

[1] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين . أربيا، بغداد، 1998 ، ص 33

[2] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين، م س، ص 33

[3] رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة، ص 165

[4] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد 2004، ص 65

[5] سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة 2000، ص 12

وللأزياء وظيفة جمالية فهي تشارك في تشكيل الصورة الإجمالية العامة للعرض، وأصبحت دعامة يتكأ عليها المشهد إلى أن يصل إلى أقصى معانيه، فإذا ما وظفت الأزياء بالشكل المطلوب تقلب توقعات المتلقي رأسا على عقب، وتترك عنده العديد من الاستفهامات لذا ينبغي أن يتعاون المخرج مع مصمم الأزياء في اختيار اللون والدقة التاريخية من أجل توظيفها بالصورة الجميلة وبالشكل المطلوب.[1]

لذا اختيار الأزياء مع نوعية الحركة أو التكوين على خشبة المسرح له دور فعال في اختيار الأزياء الصحيحة بحسب نمط المسرحية وبتناسق مع الديكور، وانسجام الأزياء مع الإضاءة وألوانها التي لها تأثير كبير على بناء التكوين الجمالي في التركيب العام للمسرحية. [2] إن تأثير اللون كبير وواسع لتكملة بناء الصورة المسرحية أو تحقيق جمالية التكوين أثناء العرض المسرحي، والمخرج هنا يحاول إبراز القيم الفنية لتوضيح رؤيته وأفكاره في أكثر من موقف، فلا يمكن أن تظهر القيمة اللونية والشكلية وتصاميمها دون الاهتمام بالفكرة أو الأسلوب، بل يجب أن تتناسب شخصيات المسرحية مع أزيائها وألوانها والمنظر.[3]

إن أهمية الأزياء هي إظهار انسجام الصورة المركبة في الإطار المسرحي، وللأزياء وتصاميمها دور فعال في العرض المسرحي سواء كان المخرج يسعى إلى تجسيد أجواء الشخصيات وأبعادها أم طرازها، إلا أن هناك مصممين يصممون أزياء تبتعد عن السائد والمألوف.. حيث تكون فكرتها حاملة لرؤية المخرج أكثر من كونها حاملة لأبعاد الشخصية، والزي سواء حرص المصمم على أن يكون مجسدا للشخصية والأحداث والزمان والمكان أم متحررا من هذه الحدود، فان البعد التشكيلي يكون هو الأساس في عملية اختيار الزي ولونه وشكله وحجمه اعتمادا على عناصر التكوين، وبالتالي فان الأزياء تدخل طرفا في تكوين الصورة المسرحية ببعدها التشكيلي وتحقق تكوينات جمالية لها دلالاتها.

يقول "جون جورج أوريول" في الأزياء: "لقد تطورت الملابس فأصبحت ثورة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة، وبذلك أصبحت قوة دافعة ودخلت في نطاق العمل المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح، كما ساعدت على إبراز فكرة المؤلف"، وان تداخل الأزياء مع العناصر الأخرى تتحد لتكون تكوينات بصرية تساهم في خلق التكوينات المتكونة من المنظر المسرحي والإضاءة

[1] إيمان عز الدين محمود، جمالية التكوين، م س، ص 35

[2] طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد 2009، ص 95

[3] طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، م س، ص 96

والإكسسوارات لتحقق حزمة جميلة تتعلق بعين المتلقي عند رؤيته أو مشاهدته العرض المسرحي .. ويؤكد رينهارت أن الأزياء تتناسق في الفضاءات الكبيرة التي تعرض فيها المسرحية وتنال إعجاب المتلقين رغم كبر المكان والفضاء. [1] ويقول كريج: "إذا كنت تريد تصميم الأزياء فإياك أن ترجع إلى كتب متخصصة مثل كتب تاريخ الأزياء مثلا ، بل أترك لخيالك العنان، وألبس شخصيتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الإبداعية." ويؤكد على قدرة الخيال على تصميم الأزياء لدى المصمم أو المخرج وعلاقتها في تفعيل المخيلة عند المتلقي أثناء العرض.

10/1 – الفضاء المسرحي

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فانه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال أكبر عدد من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وهو أول عنصر يواجه المتلقي، فالفضاء هو الذي يؤثث الفرجة ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا ،[2] من خلال التناسق الانسجام بين وسائط العرض المسرحية التي يعمل على صياغتها مهندس الديكور تحت إشراف المخرج، ويخضع الفضاء المسرحي لعدة اعتبارات حسب ما تتيحه التكنولوجيات الحديثة على مستوى السينوغرافيا التي يتم من خلالها تأثيث الخشبة وتزين الفضاء المسرحي حتى يترك بصمة جمالية في نفوس المشاهدين، لذا نجد أن الفضاء المسرحي حظي باهتمام كبير من قبل مخرجي المسرح الحديث الذي يعتمد بصورة أكبر على ما هو مرئي وملموس بغية إحداث قفزة نوعية في المسرح من خلال الانتقال من مجال الكلمة إلى مجال الصورة، وهذا ما يستدعي العمل على ابتكار أشكال فنية جمالية تطلب أنظار المشاهد وتجعله رهن اللعبة المسرحية.

– بروك المساحة الفارغة

لقد بلور بروك رؤاه النظرية حول الظاهرة المسرحية في كتاب صغير قيم سماه "المساحة الخالية" انطلاقا من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاد

[1] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين، م س، ص 37

[2] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، م س، ص 74

الظاهرة المسرحية في فصول أربعة الأول بعناوين "المسرح المميت" تناول فيه العناصر التي تحولت إلى تقاليد وأعراف في العمل المسرحي، أما الفصل الثاني "المسرح المقدس" فانه يتناول الظاهرة المسرحية التي تستهدف تحويل اللامرئي في صورة مرئية التي تمد جذورها في مسرح الشعائر والطقوس وفي بدايات المسرح الأولى ، وسار على هذا النهج آرتو وجروتوفسكي من خلال العودة إلى المنابع الشعبية في المسارح البدائية التي تنتقل بين القرى وتحطم بتقشفها وبساطتها الكثير من الشكليات ولا تستبقي غير كل ما هو جوهري.

عاد بروك بتجربته إلى لندن بعد باريس، حيث لقي هناك نجاحا كبيرا دفعه إلى العمل على تأسيس مركز دولي للمسرح والتجريب.. وتحقق ذلك عام 1970 في باريس بعد أن وافقت وزارة الثقافة الفرنسية على تمويل هذا المشروع بالاشتراك مع اليونسكو، وهذا المركز حسب بروك مكان للبحث والخلق المسرحي والبحث.[1]

وعند عرض مسرحية "وليم تل" أبدى أرشر ارتياحه لأن كل ورقة رسمت بلون مختلف، ولنجاح تصوير المطر باستخدام أنوار موجهة على قماش خلفي متحرك، وأبدى إعجابه باستخدام البخار للإيحاء بوجود الغبار المتصاعد من قلعة نمساوية دمرها السو يسريون، كما أثنى على مشهد الأولاد الصغار وهم يلبسون لحي ويجلسون على مقاعد في مؤخرة المسرح لخلق الانطباع بوجود المسافة.[2]

- تصميم المناظر

كان لتفاعل الثقافتين الأوروبية والعربية، وهذا عن طريق الترجمة أو عن طريق عمل النخبة المثقفة المتخرجة من المدارس العليا، وبالتالي فان تعاملهم مع المنظر المسرحي كان وفقا للاتجاه الذي اختاره كل واحد من رمزية، واقعية، ملحمية ... بل إننا قد نجد في العمل الواحد أكثر من اتجاه وربما هذا ما عناه عبد الكريم برشيد لما تحدث عن التجارب العربية التي تستعير محركها من الخارج، ومن خلال نقده يضع بديلا لهذه التجارب في المسرح العربي هو المسرح الاحتفالي الذي يريد من خلاله التحرر من القوالب الغربية وإعطاء الهوية الحقيقية للمسرح العربي ، ومن بين سمات هذا المسرح نجد خصوصية

[1] د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 15 - 16

[2] ج ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، م س، ص 27

المنظر الاحتفالي فهو يدعو إلى أن يتم تأثيث للفضاء المسرحي سينوغرافيا بنفس ما يؤثث الواقع اليومي من الأشكال والأحجام والكتل والألوان.. وأن نعيد إنتاج الواقع مسرحيا من خلال مفردات سينوغرافية مأخوذة من العمران والأزياء والوشم والحناء والكتابات والصور الشعبية والرموز السحرية والمنمنمات والمطروزات والحلي.[1]

إن الإيحاء بالمكان في المسرح لا يقف عند وجود الممثل من خلال لغة الجسد (حركته، صوته)، وإنما في المسرح المعاصر ومع تطور التقنيات أصبح الإيحاء يتم عن طريق الصوت والإضاءة واستخدام الليزر، والصور دون استخدام الشاشات.

وضمن الإيحاء دوما تتحقق الاستعارة في المسرح، حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائيا، إيماءة أو حركة، بهدف إعطاء بدائل تدل على المكان دون التعريف به (مثل ساحة حرب يتم التعريف بها من خلال حركات المعركة).[2]

الأشكال الجمالية في تأثيث الفضاء تجارب البعد الجمالي

من خلال استقراء مجموعة من التجارب التي اعتبرت تعبيرا عن البعد الجمالي في المسرح تبين أنها تراهن على ثلاثة أشكال جمالية في التأثيث الفضائي، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي.

أ – الفراغ

أصبح الفراغ في الفضاء أو الفضاء الفارغ ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور واختزالها في أقل العناصر الممكنة، وقد تم تبني الفراغ في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلاكها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي.

[1] صالح لمباركية، المنظر المسرحي والسينوغرافيا في المسرح الجزائري، م س، ص 16

[2] م ن، ص 17

وعلى مستوى آخر فان اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق تنتج دلالتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة الميتافيزيقية التي تقود فيها الرموز البصرية إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

ب – التجريد

يلازم التجريد الفراغ أحيانا "فضاء مسرحي تجريدي فارغ" ويتساوق معه أو يتمم وظائفه أحيانا، وهو خاصية أخرى لإبراز جمالية التأثيث الفضائي للمسرح، لأنه يعكس تحولا عميقا في الرؤية المسرحية بعيدا عن التقرير والمباشرة اللذان يرفضهما الإبداع ولا يقدمان متعة الإيحاء التي تعد مدخلا حقيقيا لجمالية العمل الفني عموما وضمنه الإبداع المسرحي، فالتجريد يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، وغيابه يحول العمل المسرحي إلى مجرد نقل فوتوغرافي للواقع أو الطبيعة الحية.

والتجريد وان كان في شكل من أشكاله اختيار فرضته قلة الإمكانات المادية على المبدع المسرحي، لكن يعززه وعي جمالي يختصر العنصر الواقعي فيما هو جوهري، فاكتسب عنفا تعبيريا وقوة إيحائية حررت المتفرج من الفضاء التقريري المباشر ومنحته فرصة التجادل مع العرض للمساهمة في إنتاج دلالته المختلفة انطلاقا من تعدد أشكال التلقي للعنصر المجرد، كما كان الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لن تعد تستجيب للحركية والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية سببا من أسباب التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي، حيث تراجع النص الكلاسيكي المباشر لتحل محله لغة الرموز الكثيفة، وبذلك لم يعد التجريد نقيصة، بل ساهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة.

ج – العجائبي

عنصر مميز، ومؤشر دال على اللعبة المسرحية التي تحاول أن تنفصل عن العادي والمألوف وتخلق عوالم إبداعية خاصة تستوعب أفكار وأحلام واست لهامات المبدع الطامحة باستمرار إلى تجاوز حدود الواقعي والطبيعي دون أن تشكل معه القطيعة، إنها عملية استيحاء للواقع والطبيعة بأدوات إبداعية تستحضر الرمزي والإيحائي، وتراهن مباغتة المتلقي، فالعجائبي هو ما يتحقق عندما يأخذ العرض

المتلقي إلى الحيرة والتردد أمام ما يشاهده لما يجد ذلك مخالفا لقوانين الطبيعة/الواقع. انه يقف عند المسافة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل، وتحققه يشترط في المتلقي عنصرين:

– أن يعتبر ما يشاهده عالما حيا وشيئا حقيقيا، غير أنه ليس من الطبيعة ولا ينتمي إلى الواقع.

– أن يستبعد التأويل المجازي أو الشعري لما يشاهده، وينخرط في هذا العالم فوق الطبيعي على أنه الحقيقة المباشرة وليس مجرد ترميز أو إيحاء بالحقيقة غير المباشرة عن طريق الاستعمال المجازي.

فالعجائبي توليف بين الغريب والعجيب، عنصران يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعة، فان سلم بها في عوالم غريبة غير م ألوفة، وأن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة، وبهذا يشكل الفضاء العجائبي فضاءات لعبوية تشكلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها تتميز بالغرابة في توزيعها غير المتجانس على مساحة اللعب على المسرح، حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، وتمتد إلى الجمهور، كما أن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الإكسسوارات وأجساد الممثلين إضافة إلى اللباس والأشياء ...[1]

إن جمالية العرض المسرحي تكمن في خلق المخرج لعرض جمالي متكامل متناغم تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة، ويكون العرض كذلك جميلا عندما يترك وقعا جماليا لدى المتفرج ويحقق لذة ومتعة أثناء العرض المسرحي.

ويكون العرض إمتاعا عندما يستجيب لأفق انتظار المتفرج إمتاعا وتكيفا أو يؤسس ذوقه من جديد من خلال تمثل مسافة جمالية جديدة ذات وقع جمالي غير معهود من قبل، إن الجمال في الأداء يجعل المتفرج يغوص في أعماق العمل الفني لأنه يشعر بلذة مسرحية، فالمهارة في أداء أي حركة تخلق للمتفرج المتعة والإثارة، فمثلا في عروض السيرك هناك المئات من المتفرجين يذهبون للمشاهدة من أجل الاستمتاع بجمالية أداء الحركات من قبل المؤدين، وهذا ما نجده في المسرح، حيث هناك عروض تعتمد على الحركة الجسدية أو البانتوميم أو الأكروبات التي يتطلب أدائها مهارة عالية في الحركة.

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 334 – 335

في المسرح هناك أنواع من الحركات تحتاج إلى مهارات جسدية، فمثلا حركات الرقص والسيرك والأكروبات والحركات التعبيرية والبانتوميم جميعها تدخل ضمن سياق الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي في كيفية تعامل الممثل مع جسده، ففي تمثيل البانتوميم تكمن جمالية الأداء الحركي في إظهار جزئيات الحركة والتعامل معها كأنها حقيقة، فكلما أظهرت جزئيات كلما كان الأداء أجمل وأقرب إلى الواقع، فالممثل المحترف هو الذي يسيطر على كافة أجزاء جسده بإحكام ومهارة عالية، مما يجعله يقوم بحركات تبهر المتفرجين.[1]

ثمة وسيط في العملية الفنية الجمالية وهي أداة الفنان التي يستخدمها في بناء العمل الفني، وكل فن حسب أدواته الخاصة به فالراقص والممثل جسد، والمخرج فكر ورؤية إخراجية، والمصمم فكر وتخطيط ورسم، والرسام فرشاة ولون ولوحة ... وهو ما يظهر العلاقة بين الفنان وأدائه وفكره وهي ذات أهمية كبرى في علم الجمال والقيم الجمالية.[2]

- جمالية الفضاء المسرحي

الفضاء المسرحي هو المكون الذي يفرض لنفسه أولوية لا مناص منها في الانجاز المسرحي، وأشكال التأثيث الفضائي هي التي تعكس الاهتمام الجمالي في التصورات والرؤى الإخراجية، وهو مع ذلك تكتنفه صعوبات كثيرة من حيث كونه عنصرا مركبا يتم ظهر من خلال مستويات متعددة معمارية وسينوغرافيا ودرامية، وبذلك فانه يجمع بين فضاء ركحي مرئي (مادي) وفضاء خارجي غير مرئي (تخييلي) كما يقابل بين المدرك وغير المدرك، ومن حيث كونه أيضا حقيقة معقدة تبنى بطريقة مستقلة . فهو في الوقت نفسه محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية ولنص مسرحي (أدبي) ثم انه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور، مما يعني أن مقاربته ليست بالأمر السهل، لأنه يفرض استيعاب النسق العام تنتظم وفقه عناصر مكان الحدث المسرحي وكذلك ضبط العلاقات والروابط التي تتأسس من تلقاء ذاتها أثناء العرض المسرحي بين ما يقدمه / يعرضه الممثل وما يستقبله / يدركه المتفرج، أي العلاقة التي يبنيها

[1] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط3، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 1997، ص 24

[2] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، م س، ص 24

العرض بين الركح والقاعة، ثم أخيرا من حيث كونه متعدد الأبعاد يفرض الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته المتجلية في طريقته النوعية في الإرسال والتلقي.[1]

يعد الالتباس بين مفهوم الفضاء المسرحي والمكان من أهم الصعوبات التي تعترض الباحث، ذلك أن الحديث عن الفضاء يطرح إمكانيات ثلاثة على الأقل:

1 – المكان المسرحي (المعمار)

2 – المكان الركحي (السنوغرافيا)

3 – الفضاء الدراماتورجي (الاستعمال الخاص للمكان الركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك)

ومع ذلك ظل الفضاء المسرحي يشكل الحيز الاستثنائي الفارغ ما يسميه بيتر بروك الذي لا يكتفي بأن يوحد بين الممثلين والمتفرجين في علاقة حية فحسب بل آلية تشكيل هذا الفضاء التخييلي والمرئي دراميا ومسرحيا وهو المكون الذي يرى فيه السيميائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه في تحليل المسرح، فكل شيئ في المسرح يمكن أن يقرأ ويفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره مكانا(ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية ، فالفضاء المسرحي يشكل أول نص جزئي يجب أخذه بعين الاعتبار والذي يمكن انطلاقا منه أن تحلل العلامات التي تنسج بين كل العلامات الركحية.

وقد اهتم باتريس بافيس بمفهوم الفضاء المسرحي وقسمه إلى أربعة أنواع في المعجم المسرحي:

1 – الفضاء الدرامي Espace Dramatique : وهو الفضاء الذي يتضمنه النص المسرحي، ويقوم المتلقي ببنائه عن طريق التخييل.

2 – الفضاء الركحي Espace Scénique : وهو الفضاء المدرك فوق الخشبة الذي يشغله الممثلون، وتتداخل فيه كل الأنظمة والأنساق لتجسيد الفضاء الدرامي.

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص 330

3 – الفضاء السينوغرافي Espace Scénographique : وهو فضاء دامج يجمع بين الفضاء الركحي وفضاء المتلقي، ويتشكل انطلاقا من العلاقة بينهما، لذلك يمكن اعتباره الفضاء المسرحي العام لأنه يشمل كل عناصر الفرجة المسرحية.

4 – الفضاء اللعبوي Espace Ludique : وهو فضاء حركي بامتياز، أي فضاء الحركة والتحرك الذي يخلقه أداء الممثلين ولعبهم ضمن مجموعات التمثيل، لذلك يعتبر الممثل فيه هو المركز الأصل.[1]

– تصاميم العرض

نجد حاليا أن تصميم المناظر المسرحية ألحق بمجال أوسع هو السينوغرافيا التي تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل والمتفرج) بالفضاء المسرحي وعلاقة كل العناصر المسرحية بعضها بعض بما فيها الخشبة والصالة، لذلك نجد في قراءة النصوص المسرحية حاليا من المنظر الزي والإكسسوار والإضاءة والصوت وغيرها كلها تنطوي تحت عنوان السينوغرافيا ، وبالتالي نجد تصاميم المناظر أسندت للسينوغراف الذي يتتبع العمل المسرحي ككل من النص الدرامي إلى مرحلة تنفيذه نهائيا.[2]

– علاقة الممثل بمنظومة العرض الجمالية

إن المنظومة الجمالية هي السيمفونية البصرية في المسرح لأن عين المتلقي تحتاج للتدريب أيضا، وهذا لا يتأتى من فراغ، بل يأتي من اشتغال جميع العناصر بتناغم واضح مع عمل الممثل، لذا نجد من الضروري أن يتعامل الممثل مع الديكور مثلا باعتباره البيئة الحاضنة للحدث ومن ثمة التمرس في التعايش معها واستغلال مفرداتها بالشكل الأمثل، فالديكور كائن متحرك يسهم في الشحن العاطفي والحركي للممثل، حيث يقوم الممثل بالتعرف على أجزاء الديكور أثناء التمارين، بل يحاول استغلاله في إبراز القيم الجمالية لأداء الممثل، والحال نفسه بالنسبة للأزياء، إذ يجب أن يتدرب الممثل عليها ليس كغطاء بل كجزء من فعل متدفق للممثل بأزيائه منذ مدة، الشيء نفسه في الإكسسوارات التي ينبغي التعامل معها بأسلوب مؤثر.

[1] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، م س، ص 331

[2] صالح لمباركية، المنظر المسرحي والسينوغرافيا في المسرح الجزائري ص 15

إن التدريب المكثف والعلمي يسهم في إظهار الممثل الراقي، والموسيقى والألحان تجعل من الممثل متذوقا موسيقيا لأنها تضبط الإيقاع ليس الموسيقي فحسب، بل الإيقاع الأدائي للممثل، ولابد من محاولات للممثل لإجادة الغناء ليس التطريبي بل المسرحي، كما يحتاج الممثل إلى دراسة وافية في علم الإضاءة، ومعرفة القيمة الرمزية والتعبيرية للألوان.. ولأن الإضاءة تلعب دورا في الإبهار ولكنها تؤدي وظيفة عميقة التأثير حين نفهم أن المكان مرتبط بالشعور والضوء هو روح المكان.[1]

- مستويات التركيب الجمالي في العرض المسرحي

ترى "آن أوبرسفيلد" أن المتلقي في مشاهدته العرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن طريق الامتلاك أيضا، الشيء الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره عالما ممكنا بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، وبين الخشبة والقاعة من جهة أخرى والأشياء Les Objets وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجا لخطاب كلامي اشاري يستدعي بالضرورة نسقا رابعا من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي، وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الانجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وهي مجال تمظهر الاشتغال الجمالي.[2]

- جمالية العرض المسرحي

يرصد الباحث عبد المجيد شكير في كتابه "عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي" التحول الذي انتقل بالممارسة المسرحية من ممارسة تعطي الأولوية للمضمون الفكري والبعد الإيديولوجي إلى ممارسة تهتم بالمنحى الفني والجمالي، في ردة فعل طبيعية أمام تضخم الحضور الإيديولوجي ، ومن أسباب بروز هذا الاهتمام سؤال المتلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية، فقد انتقل من صيغة ماذا يقول العرض المسرحي؟ إلى صيغة كيف يقول العرض المسرحي؟ أي الانتقال بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية أو ايديولوجية أو سياسية إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني والصوغ الجمالي، وهذا الانتقال من سؤال "ماذا" إلى سؤال "كيف" يعكس تحولا في شروط

[1] محمود أبو العباس، بوابات المسرح طفولة المسرح شباب المسرح، مجلة دبي للثقافة، ط 1، يناير 2014، الاصدار 99، ص 32 – 33

[2] د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، م س، ص 330

التلقي والخبرة الجمالية التي يمتلكها الجمهور في علاقته بالظاهرة المسرحية، والتي كان لها بالطبع انعكاساتها وتأثيرها على الإنتاجية المسرحية فوجهتها بالتالي نحو الاهتمام بالبعد الجمالي في تقديم العرض المسرحي.

إن الجماليات المتاحة بفضل التكنولوجيات الحديثة كثيرة وداعمة لتشكيل عرض مسرحي يمنح المتلقي فسحة كبيرة في التنقل بين الصورة والأحداث المتباعدة والتي تعمل التكنولوجيا على لملمتها ليكون العرض المسرحي يختصر فيه الزمان إلى أزمنة متعددة، ويختصر فيه المكان إلى أمكنة متباعدة وهو من أهم سمات العرض المسرحي الراهن سواء أكان في العالم أو في الوطن العربي مع عدم إغفال من يتمسك بالمسرح التقليدي ذي الإمكانات المحدودة والتي لازالت تحفل بالمركزيات وبالمواضيع ذات الخطوط الدراسية الساكنة، إلا أن فعل التكنولوجيا الجمالي هنا قد قارب بين السينما والمسرح وبين الإضاءة الليزرية واللون، لون الملابس والديكور، عبر تقنية نافذة ومبهرة، وتشترك السينما مع المسرح في أوجه العرض وفي حاجتها لإثارة الجمهور وفي روحيتها، حيث تتلاءم روحيا مع روح الجمهور.[1]

يرتهن التجريب في العرض المسرحي بعمل التقنيات لدرجة لا يمكن لنا أن نتصور تجريبا على المسرح دون تقنيات، وعلى الرغم من أن هذه قضية محسوسة لكن حالات كثرة من الالتباس اقترنت بعمل التقنيات في العروض التجريبية خاصة بمنهج العرض (بنية أفكار العرض) أو منهج النص (بنية أفكار النص).[2]

عندما يتنازل المخرج عن وضع حدسه الفكري فوق أرض الاختبار (المختبرات) والتدريبات واستحضار المادة الثقافية تتحول التقنيات إلى غاية مستقلة منفلتة من زمام التحكم المعرفي سواء في النص أو العرض، وتبدو في آخر الأمر شكلا من أشكال الرفاهية والاستعراض الشكلاني، وقد أشرت من قبل إلى أحد مظاهر إشغال التقنيات اشتغالا برانيا من خلال مسرحة التراث التي انهمك المسرح العربي بها طوال عقود.

---

[1] تيونز روبيرتس وايمي هايت، من الحداثة إلى العولمة، ترجمة : سمر الشيشكلي، سلسلة عالم المعرفة، ع 310، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر 2004، ص 170 ـ 172

[2] د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج ، م س، ص 23

لقد استخدمت على سبيل المثال تقنيات الراوي والمسرح داخل المسرح أو القصة داخل القصة، كما استخدمت شخصيات الحكواتي ونماذج الحياة الشعبية، واحتفالات الحياة الاجتماعية، وأنماط القصص الشعبي، ثم استحضار نماذج الحياة التقليدية السياسية والاقتصادية والثقافية في أجواء تتسم بالافتعال أحيانا والتلقائية أحيانا ...

ورغم أن تقنية التجريب على التراث هي واحدة من أهم ما أنجزته الظاهرة المسرحية العربية الحديثة إلا أن تقييمها من زاوية منزعها التجريبي لم توضع موضع بحث ومراجعة إذ لا تزال بعض التقنيات التي اقترحتها العقود الأربعة الماضية مجالا للتوظيف إلى حد جعلها تستهلك وتفقد معناها وسياقها التجريبي.[1]

المنهج والتجريب في العرض المسرحي

قد تثير كلمة المنهج المستخدمة توقعا بأني أدفع الملاحظات في هذه الورقة نحو أسئلة أكاديمية نظرية عامة في حين أنني لا أعني بالمنهج حين يقترن بالعرض المسرحي سوى الجانب المعرفي الذي يؤسس أفكار العرض ... إنها قناعات صاحب العرض المسرحي ومرجعياته الثقافية ونزعاته الموضوعية والذاتية، وفي المجمل العام هي منظومة من الأفكار التي يولدها من أجل إنتاج دلالة يرى إليها من زاوية، ويمكن أن يرى إليها آخرون من زاوية أخرى.

المنهج بهذا المعنى طريقة في التفكير والفلسفة من أجل توليد رؤية معمقة للحياة وللفن، وحين يستخدمها المبدع المسرحي لا يجره إلى استخدامها إلى فذلكة براقة أو تنظير مجرد، وإنما يجعله ذلك واعيا بشكل جاد إلى مسألة غاية في الأهمية وهي أنه لا يحفز في البحث عن أفكاره وتأملاته سوى في منطقة الإبداع المسرحي نفسها.[2]

يفترض المنهج الأدوات والتقنيات مثلما يفترض امتلاك المعرفة والثقافة ، والقدرة على تصور الأفكار وتجسيدها، كما أنه يفترض الجرأة والمغامرة، والقدرة على صياغة الافتراضات والأسئلة، والقناعات التي

[1] د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيّ التجريب والمنهج في العرض المسرحي ، م س، ص 24

[2] م ن، ص 14

تضعه جميعها على حافة التجريب ... كل هذه شروط إبداعية محضة قبل أن تكون شروط نظرية تدرس وتلقن.[1]

المنهج الذي نعنيه ليس ركاما من النظرية، وليس مجرد أفكار يتعسف تأويلها وتجسيدها وإرغامها على الظهور فوق خشبة المسرح، المنهج هو كل ما أودعه النص أو العرض من أفكار وصور وشخصيات تؤسس بنية العرض بأكمله ... إن كل تجربة من تجارب العرض المسرحي ترتهن بمنهج نظرها وتكوينها الفكري أيا كانت صورتها النهائية وقد تبني نموذجا لمنهج له تقاليد وقواعد معروفة من أرسطو إلى ستانسلافسكي وجروتوفسكي وكوكلان و أرتو وبيتر بروك وبريخت وغيرهم. إن كل تجربة من تجارب العرض سواء اعتمدت نموذجا أو لم تعتمد تنتمي إلى ولاء معرفي خاص.[2]

أسرف البعض في إعطاء صفة التجريب حالة من الخصوصية التي لا يدركها إلا الندرة من الناس، كما أسرف آخرون في توسعة تلك الصفة، بحيث أصبحت تشمل كل عمل إبداعي على المسرح ... لدرجة أن البعض يقرن صفة الإبداع بصفة التجريب ... ومن جهة ثالثة حاول البعض أن يعطي حالة التجريب في المسرح العربي صفة تختلف عن حالة التجريب في المسرح الأوروبي ... ففي الأولى مثلا يبحث عن الهوية الثقافية وأصالة الشكل العربي للمسرح ... وفي الثانية يبحث عن طرق جديدة لمواجهة الطرق المسدودة التي وصل إليها المسرح الأوروبي والثقافة البورجوازية.

وحقيقة الأمر أن محددات صفة التجريب تقترب حقا من شروط عمل الإبداع لكنها تنفرد بخصوصية أساسها أن "التجريب" يضفي على الإبداع في حالة المسرح سلسلة من الإجراءات التي تقترب من تقنيات التجريب في مجال العلوم كالحدس والتنبؤ والاكتشاف ...

تلتقي صفة التجريب مع صفة الإبداع عند ضرورة الإقرار الأساسي بعمق فكرة المسرح وخصوصياتها، ولا تعني الخصوصية انغلاق المسرح دون غيره من أجناس التعبير وإنما تعني انفراده في البحث عن معنى الحياة بلغة خاصة وتقنيات وصور وأشكال، لذا لا يكتفي الشعر على المسرح بلغته الشعرية المكتوبة وإنما يتحول إلى طاقة شعرية تتعدد منابعها من المكتوب من خلال تقنيات الصورة

[1] د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنية التجريب والمنهج في العرض المسرحي ، م س، ص 16

[2] م ن، ص 17

والشكل المسرحي ومن تقنيات التمثيل ... إن الشعر هنا إزاء شعريات جديدة متناسلة ينتجها ممثلون وتقنيون ومخرجون ... الخ.[1]

لا تتعين صفة التجريب بمجرد إقرار نظري ... وإنما تتعين بإقرار عملي ... وممارسة وتجربة ودخول متصل في متاهة البحث عن عمق فكرة المسرح/الحياة وخصوصيته دون الخروج منها أو مجرد الاكتفاء بإحدى تجلياته البراقة ... ومن هنا لا يأتي التجريب على المسرح إلا بسلسلة متصلة من الأسئلة التي يقضي التجريبيون عمرهم من أجل الإجابة عليها دون أن يتحققوا من الإجابة عليها بشكل نهائي.

وفي ضوء ما سبق يمكن القول أن التجريب هو عملية ذات شقين: الأول طبيعة منهجية تنبني على منظومة مغامرة من الأفكار والصور، والثاني طبيعة إجرائية تنبني على منظومة من التقنيات التي تستهدف استبار أسئلة الأفكار وتختبر قدرتها على الحدس بقدرتها على إنتاج أفكار جديدة وصور جديدة وأشكال جديدة.[2]

إن العودة إلى سير المخرجين والمؤلفين العظام تثبت أن عملية التجريب لا تتم من فراغ، وإنها تجري نتيجة سلسلة متصلة من عمل العقل وإنهاك الروح، وهناك مادة ثرية خلفها لنا أمثال ستانسلافسكي وجروتوفسكي وبيتر بروك وآرتو وغيرهم تشير إلى النماذج المنهجية الصارمة التي اعتمدوها في اصطياد إحساسهم الداخلي العميق بفكرة المسرح والحياة في آن واحد، وتصوغ التقنيات والأساليب الدقيقة التي اشتغلوا عليها من أجل امتلاك التحكم في تقنيات مسرحية لا تزيح الأفكار التي ينتجها النص وإنما تجعلها في قلبه وأقصى تجلياته.

العرض التجريبي مقابل للعقل التجريبي ... انه عرض لا يكف عن التنبؤ والاستكشاف والاختيار والحدس، انه لا يسعى إلى الاستهداء بعقل لا روح له أو روح لا عقل لها، ولا أبالغ إن قلت بأن العرض التجريبي يستحضر أمامه أنثوجرافيا كاملة.[3]

[1] د. إبراهيم عبد الله غلوم، تقنية التجريب والمنهج في العرض المسرحي، م س، ص 20

[2] م ن، ص 22

[3] م ن، ص 23

الفصل الثانـي

التجريب في المسرح العربي

- المبحث الأول: ملامح التجريب في المسرح العربي
- المبحث الثاني: الأشكال المسرحية الغربية وأثرها على المسرح العربي
- المبحث الثالث: آليات التجريب في المسرح العربي
- المبحث الرابع: آفاق التجريب في المسرح العربي

المبحث الأول: التجريب والمسرح العربي

1 – التجريب من وجهة نظر المسرحيين العرب

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عموما ينطبق أيضا على المسرح العربي باعتبار أن التجريب ليس ملكا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقاد .. الخ.

ولا بأس من محاولة رصد لبعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون العرب ، بحيث سنعرف في ضوئها موقفهم من التجريب وما يطمحون إليه من خلاله، يقول ألفرد فرج: "المسرح بطبيعته فن متحرك ومتطور، فالمسرح فن تجريبي بطبيعته، ففي كل لحظة من لحظات التاريخ يتربع على القمة نموذج مسرحي، ففي عصر النهضة كان شكسبير، وفي العصر الرومانسي كان هيجو، وفي العصر الواقعي جاء ابسن..."، فحسب ألفرد فرج فان التجريب موجود منذ الأزل ومواكب لوجود المسرح، وبالتالي فلا ضير عنده من اعتبار شكسبير تجريبيا في أعماله المسرحية ضمن حقبة معينة.[1]

أما "عبد الكريم برشيد " فيتناول التجريب من خلال مفهومين أحدهما عام وشامل والآخر خاص ومحدود، فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع، والإبداع الحقيقي عنده هو إبداع تجريبي، فشكسبير كان مجربا وموليير كان مجربا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بالخمسينيات.

أما المفهوم الخاص والمحدد للتجريب فهو ذلك الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات طرحها الغرب في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي في أوروبا.[2]

ومن بين المفاهيم التي يمكن أن نرصدها ما قاله "بيار" من أن التجريب هو "تجاوز للقوالب والمعايير المتعارف عليها، واستشراف لأقاليم عذراء في أرضها تنبت لغات أخرى وقيم مخالفة، انه إعادة اختراع المستقبل"، كما أن التجريب عند "جابر" عصفور يجب أن ينطلق أساسا من الواقع المعيش ومن الهموم التي يحملها الفنان المجرب والمبدع والتي يواجهها في حياته اليومية، ويقول "سعد الله ونوس" في مفهوم التجريب: "التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت ، أو هو محاولة الخروج من الباب

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 92

[2] م ن ، ص، 93

المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية، أما بالنسبة لنا فان التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن ". فسعد الله ونوس يقرن هنا التجريب في المسرح العربي بما أسماه بالمناخ الاجتماعي والسياسي، أي أن التجريب يجب أن يولد من رحم المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية.[1]

أما التجريب عند "السيد حافظ" فيلخصه في قوله: "المسرح التجريبي في رأيي هو غزو للمجهول لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصار على ما هو في متناول اليد، إنما ينزع إلى قهر المحظورات وتخطي الصعاب وتجاوز المتناقضات"، ويربط السيد حافظ التجريب بالوعي التاريخي الذي يرى فيه بأن الإنسان يجب أن يكون معاصرا لعصره لا مسجونا فيه، بل هو مطالب أن يندمج في الواقع الذي يع يشه، لكي يكون روح عصره ويتكلم بلسانه.[2]

2 – أهمية التجريب في المسرح العربي

إن ظهور التجريب في المسرح العربي بصفة عامة كان ضرورة ملحة جاءت كنتيجة حتمية للتغييرات التي طرأت على هذا المجتمع، بما يستدعي مسايرة كل الفنون بما في ذلك فن المسرح للعصرنة والتطور الملحوظين، بل إن دخول التجريب ضمن إبداعات المسرحيين العرب كان من قبيل التخلص من الإحساس بالدوران دائما وأبدا في فلك التجارب المسرحية الغربية، لذا كان السؤال المطروح آنذاك هل ما يقدم من إبداعات أو تجارب مسرحية هي من صميم المسرح العربي؟ وهل ما رقدمه من التجارب أو الإبداعات من مواضيع تخدم هذا الجمهور أم أنها محض تكرار واجترار للتجارب الغربية لا غير؟

إن هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي تصب في ن فس الاتجاه كانت المفتاح السحري لمسرح جديد متميز، وهي نفسها الأسئلة التي ولدت حركة تجريبية جادة في المجال الدرامي ابتداء من الإبداع مرورا بالنقد وصولا إلى التنظير، إذ أن الإجابة عن تلك الأسئلة استدعت إعادة النظر فيما قدم من أعمال مسرحية لا لتجريم وتغريم أصحابها، بل للبناء على أنقاضها، بناء مسرح يليق بهذا المجتمع الذي كانت ولا تزال له تركيبته الخاصة وبنيته المميزة .. ففي الستينات من هذا القرن تبلورت محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحين المصريين، وظهرت نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح المائة كرسي

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 95

[2] م ن، ص 121

ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين، وقد كان جيل الستينات من الكتاب المسرحيين المصرين يحاول تجاوز الانجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء أمثال توفيق الحكيم سعيا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامحهم الفنية والاجتماعية، وذلك من خلال استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التي عرفها المجتمع العربي قبل اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستخدمة في المسرح الغربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مثل المسرح الملحمي، ومسرح العبث، والتراجيكوميدية، والمسرح التسجيلي، ثم صيغة المسرح داخل مسرح.[1]

علاقة العرب بالمسرح التجريبي علاقة فريدة لم تشبه ما سبقها من تأثر المسرح العربي بغيره، فالمسرح العربي منذ ولادته كان يركض لاهثا وراء المسرح الغربي منذ عصوره القديمة حتى ما قبل العقد الأخير من القرن العشرين، وكثيرا ما كانت المدرسة المسرحية الغربية تعيش عند العرب بعد أن تنتهي موجتها وتأثيرها في الغرب، ومثال ذلك أن جورج أبيض نقل أسلوب الممثل "بسوليفان" الفرنسي الكلاسيكي المفخم، في حين كان المسرح الفرنسي يهجر هذا الأسلوب إلى أساليب جديدة في التمثيل، وتأخر انتقال المنهج الملحمي البريختي إلى العرب حتى سبعينيات القرن العشرين.

أما المسرح التجريبي فقد ولد مع بداية عقد تسعينيات القرن العشرين، فقد ولد عندهم في اللحظة نفسها التي ولد فيها هذا المسرح التجريبي في العالم، وإذا لم تكن عروضهم كلها من نوع المسرح التجريبي فإنها تحاول استخدام أكثر أركانه وتتأثر بنهجه الفكري كما تتأثر بنهجه الفني، أي أن المسرح العربي المعاصر ينحل إلى المسرح التجريبي.[2]

أ – ضرورة التجريب في المسرح العربي

لقد تنوعت المفاهيم وتبلورت لدى المشتغلين بالمسرح عن التجريب وما رصدناه وعي كلي بضرورة وجود الفعل التجريبي المسرحي على الساحة العربية، وهذا لا يعني أبدا عدم وجوده بل هو موجود ولكنه يسقط أحيانا في أسر بعض الظروف التي تحول دون إقامته على الوجه الصحيح، وما هذه الآراء والمفاهيم إلا دليل قاطع على وعي وإدراك الجميع لضرورة السمو بالفعل التجريبي إلى مستواه الحقيقي

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 126

[2] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 110 – 111

على كافة الأصعدة بتجاوز تلك العراقيل التي مازلت تقف في وجه التجريب المسرحي، الذي يتطلب بالدرجة الأساسية التحرر من القيود، وها هو ذا "ريمون جبارة" يقول: "إني رغم كل شيء مؤمن بمسرح عربي أفضل، إذا تيسرت له الحرية أولا، إذ لا مسرح صحيح من دون حرية .. كما نجد أن عبد الكريم برشيد يقدم من حيث الأهمية عنصرا آخرا على الحرية ألا وهو الجرأة التي تعتبر حسب رأيه شرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامي، حيث يقول: "هي مطلب ضروري وحيوي، ذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك فقد كان التجريب في معناه الحقيقي في حاجة إلى أن يكون صداميا بالضرورة، والأمر يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وتقديم ما لم يقدم، بالدخول في الفضاءات الجديدة والمتجددة."[1]

تشير آراء المسرحيين العرب، كما هي الحال في واقع التجربة المسرحية العربية، إلى ثلاثة تيارات تحيط بآفاق النهوض المسرحي المرتجي، وتستند في الوقت نفسه إلى موروث أو تراث حديث في الممارسة المسرحية العربية، الأول يدعو باستمرار إلى أشكال مسرحية عربية كانت في الظاهرة المسرحية المتواترة في الشعائر والتقاليد والمأثورات والأدب، وبرز هذا التيار فعالا ومؤثرا في الستينات ومطلع السبعينات في المغرب وتونس ومصر، ومن ممثليه الطيب الصديقي وألفريد فرج وعز الدين المدني، ومحمود دياب والطيب العلج وعلي الراعي.

والتيار الثاني لا يرى فائدة تذكر في نبش الماضي، وعلينا أن نرسخ استخدام الشكل المسرحي السائد في الغرب بوصفه شكلا عالميا ونتاجا حضاريا سارت عليه الشعوب، ومن أبرز ممثلي هذا التيار صلاح عبد الصبور الذي كتب مقالات عديدة تأييدا لدعوته، وجمهرة عريضة من المسرحيين في لبنان عبر الممارسة ..

والتيار الثالث اتجه إلى عناصر المسرح باعتباره "فرجة" ووسيلة اتصال جماهيرية أصلا، فمن المفيد أن يخلق المسرح العربي تقاليده أثناء التجربة التي لابد أن تصقل جوهر الظاهرة المسرحية، وهذا واضح في أعمال الفنانين وفرق عربية معتبرة في سوريا ولبنان والمغرب والعراق مثل روجيه عساف (مسرح الحكواتي)، وسعد الله ونوس ، وفاضل الجعيبي ورفاقه (المسرح الجديد) وعبد الكريم برشيد (الواقعية

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 122

الاحتفالية)، وقاسم محمد، إلا أن العديد من هذه التجارب لم ينجز تقليده المسرحي معتمدا على عرض أو موسم ثم ينتاب عمله الخذلان والكسل واليأس.[1]

إن واقع التجربة المسرحية العربية هو حصيلة الاتجاهات الفكرية التي كان لها تأثيرها البالغ على البحث في تأصيل المسرح العربي المعاصر، إذ يشير أغلب دارسي المسرح العربي ومؤرخيه إلى بدايته الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر، وهذه البداية تعني بالضرورة المسرح حسب تعريف الدراما الغربية، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، شهدت دور العرض نشاطا ملحوظا للفرق الفنية التي كان المسرح بعض برامجها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض من خلال إحياء لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص.[2]

إن التجربة المسرحية العربية غلبت عليها الفردية التي على الرغم من قيمتها وتمايزها، لم تؤهلها للتطور والتعميم، لكنها كلها تجارب أصبحت اليوم تاريخا أو جزءا من التاريخ المسرحي، تستحق أن تدرس بالجدية التي تليق بها ، ولكن المراهنة عليها لحل معضلات التلقي والتوطين ليست أمرا صائبا، لم تعد هذه التجربة سواء الحلقة أو الاحتفالية تغري الكثير من الشباب المتطلع إلى تجارب أخرى جعلت العولمة الثقافية ووسائل الاتصال الحديثة ترتبط أكثر بما يمارس عالميا مع القبول المسبق بالحقيقة المرة والتي مست كل الفنون والآداب، والتخلي عن الممارسات الماضية التي على الرغم من حداثتها لم تخرج أيضا من القديم الذي تلتها أكثر مما أفادها، والقبول بالنموذج الغربي وتأصيله بمحلية تجعل من تقبله أمرا ممكنا وتضع التجربة المسرحية العربية قابلة للتسويق عالميا. إن الأشكال المعاصرة التي تتناغم فيها القصة بالسينوغرافيا المتحررة من كل القيود والإضاءة المشبعة بالتكنولوجية الحديثة أصبحت مبغى مهم في المسرح الجديد.

من هنا نكتشف أن التجربة المسرحية العربية والمغاربية تحديدا، طرحت مجموعة من المعضلات أكثر مما قدمت حلولا لمشكلة التوطين التي ظلت تشغل جيلا بكامله لأنه بني على فكرة التوطين كل

[1] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر / قضايا ورؤى وتجارب، م س، ص 13

[2] م ن، ص 14

مشروعه التجريبي، كيف تجلب جمهورا غير مكون مسرحيا بالمعنى الغربي نحو مسرح يستجيب لثقافته ونوازعه الخاصة وثقافته التي تلقاها عبر القرون.[1]

إن التجربة المسرحية العربية كانت اقتباسا من المسرح الغربي، على يد مارون النقاش 1817-1855 بمسرحيته البخيل عام 1847، فالمسرح العربي بدأ باستيراد المسرح الغربي إلى بلاد العرب، كما كان الشأن عند شكسبير، حينما جلس يكتب مسرحياته مستندا إلى فن الأقدمين من اليونان والرومان، كما استمد النبع الشعبي الكبير الذي تراكم في بلاده، كما اعتمد موليير على فنون السيرك والكوميديا المرتجلة الايطالية، وبرنارد شو قدم الفرجة في مسرحه إلى جوار الأدب، ومضى في كتابة مسرحياته على أساس من سبقوه في استخدام التراث المسرحي الشعبي كالمهرج والبهلوان والأنماط الشعبية كالسيرك.[2]

إن التجريب عند العرب لم يخلو من التأثيرات الغربية، فجل التقنيات المستعملة في العروض المسرحية مستوردة من الغرب، فقد كان كل من موليير وراسين وبريخت وأرتو وجروتوفسكي وبراندياللو جلهم حاضرين في المسرح العربي.

ب – جهود المسرح التجريبي العربي

ألم يبدأ مسرح التجريب مع مارون النقاش؟ وبالإشارة إلى بداية المسرح التجريبي في سوريا عام 1976 والذي كان ونوس مديرا لهذا المسرح الذي أوجدته وزارة الثقافة، فعند تقديم العرض المسرحي الثاني تقدمت إدارة المسرح التجريبي بكلمة ورد فيها: أثار العمل الأول الذي قدمه المسرح التجريبي وهو "يوميات مجنون" عددا كبيرا من الالتباسات، وكان مرد هذه الالتباسات في مجملها نقطتين أساسيتين: الأولى تركزت حول تحديد مفهوم التجريبية، والثانية حول اختيار نص يوميات مجنون، وح ول النقطة الأولى كان ثمة خلط بين التجريب كما تحدد في سياق التجربة المسرحية الأوروبية وبين مفهومنا الخاص عنه، ففي أوروبا المسرح التجريبي هو في معظم الأحيان بحث شكلي ونخبوي يرمي إلى شق ثغرة في الطريق المسدود الذي وصل إليه المسرح هناك، أما بالنسبة لنا فالتجريب يعني البحث عن المسرح الذي يلبي حاجاتنا الثقافية والتاريخية، يعني خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ السياسي والاجتماعي الراهن، كنا

[1] د. واسيني لعرج، الحلقة الغائبة / معوقات مسرح التجريب في المغرب العربي، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 217 – 218

[2] د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، 1999، ص 69

نحلم بتجربة مفتوحة تتحقق مع جمهورها الحقيقي متنامية كل مساء، لا شيء ثابت، لا الكتابة الدرامية ولا طرق تدريب الممثل ولا مكان العرض.[1]

نستطيع أن نقول أن هناك لدينا مسرحا كائنا في حياتنا، ولكننا لا نراه مشابها ومماثلا للمسرح الإغريقي والأوروبي الذي عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا.

كل ما ينقص مسرحنا هذا كي يوجد ويأخذ مكانه في حياتنا هو أن نعيد النظر في أنفسنا وفي حياتنا لنفرق بين الأصيل فيها والمكتسب، هو أن نتعلم كيف نحترم ذاتنا وما تفرزه تلك الذات من فنون، إننا شعب كامل متكامل له أغانيه وموسيقاه ورقصاته ومسرحه.

لا يكفي لإيجاد مسرحنا أن نعثر على الموضوع المسرحي الخاص بنا، وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له الذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى ابعد وأوسع مدى.

وهذا العمل يستغرق لانجازه أعمارا بأكملها، فهو عمل ليس سهلا أبدا، انه في حاجة إلى جهد وعرق وقدرات ضخمة على الخلق والابتكار، مسرح في حاجة إلى تنظيمات مسرحية على هيئة جمعيات صغيرة متآلفة تبحث وتنقب وتجرب.[2]

ج – التجريب في مرحلة السبعينات عند العرب

تميزت فترة السبعينات بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، أما أول عمل تجريبي بالمعنى الأصلي للكلمة حسب النقاد يعود إلى سنة 1970 ممثلا في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" لـ السيد حافظ، وان كانت هناك إرهاصات أولى فإنها لم ترق إلى مستوى التجريب الحقيقي، كما تميزت فترة السبعينات بهوة عميقة بين المسرح والجمهور، نظرا لارتياد الكتاب والمخرجين المسرحيين لأساليب تجريبية جديدة للتعبير عن الواقع المتردي المعيشي آنذاك، فالتجريب في هذه الفترة كان تجريبا فنيا يصبو إلى تقديم رؤية فنية مغايرة بأدوات وتقنيات جديدة.[3]

---

[1] هيثم خواجة، لقاء مع عبد الرحمان بن زيدان، مجلة نزوى، ع 7، 2009

[2] يوسف إدريس، الفرافير، دار مصر للطباعة، ص 41 – 42

[3] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 132

غير أنه مع نضج الوعي الفكري والمسرحي، وانفتاح الثقافة العربية على الثقافات الغربية والنهل من تجاربها وتقنياتها الحديثة، خصوصا مع بروز التكنولوجيات المتطورة على مستوى السينوغرافيا والديكور، وكذا والاعتماد بدرجة أكبر على الحركات الجسمانية من خلال التحكم في المرونة الجسدية، لذلك نجد بروز العديد من الورشات التكوينية ومعاهد تعمل على تطوير قدرات الممثل وتماشيها مع المستجدات الطارئة على الساحة المسرحية العالمية.

د – التقليد والتجديد في المسرح العربي

ما يزال المسرح العربي يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقليد والتجديد التي أفضت من طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين والمسرحيين العرب، وقد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب والمحاولات، والقليل من الانجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل إلى وقتنا الحاضر ، ثم صار هذا الهاجس إلى حساسية نامية فعلت فعلها في تطور الحركة المسرحية ، مما جعل المسرح يتبادل التأثير وغالبا وعلى نحو مباشر، مع الحياة السياسية والاجتماعية العربية، وعبثا يستطلع المرء ملامح الحركة المسرحية بمعزل عن حاضنتها الاجتماعية والثقافية، فقد امتزج حلم المسرح بأمل تحقيق الذات العربية، وغدت شواغل الوجود العربي في تطلع رجال المسرح إلى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي، ولاسيما مساعيه الوظيفية، حيث ارتبطت قضية التأصيل بإلحاح ملفت للنظر بقضية المعاصرة.[1]

إن التجديد ليس أمرا مقتصرا على المسرح العربي أو الحياة العربية أو على المسرح أو الفن أو الأدب، بل شمل كل جوانب الحياة في أي زمان وفي أي ركن من أركان الدنيا، فهو جوهر الوجود الإنساني الذي كان صراعا بين القديم والجديد، فجميع أمور الحياة منذ القديم كانت تندرج تحت تسميتين قديم وجديد، وما الجديد إلا الحديث، والقديم هو مجموعة من القواعد والأعراف التي أصبح لها تأثيرها بعدما فرضت وجودها بفعل قوتها وبفعل تقادم الزمن عليها، والجديد أو الحديث هو مجموعة من الأعراف القواعد التي تخالف هذا القديم القوي وتحاول أن تحل محله، وتكون النتيجة أن الحديث ينفي القديم بعد أن يتضمنه، وهذا التجديد للقديم قد يسير بهدوء كأنه التوالد للجديد من رحم القديم، وقد يتخذ شكل هبات

[1] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر / قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 11

عنيفة، فالرومانسية مثلا كانت حربا على الكلاسيكية مع أنها في حقيقتها استمرار لأصول الفن والأدب القديمين بعد إضافة بعض القواعد والتخلص من بعضها.[1]

هـ – التجريب في العروض المسرحية العربية

لعل العروض العربية قد نحت منحى التجريب كموضة ، لذلك كانت معظم الأعمال المسرحية تقليدا للأشكال التجريبية الغربية دون التأكيد على المضمون وعلى الحاجة الفنية له ، لذلك نجد الكثير من العروض الراقصة التي تنفي لغة الكلمة مثل عروض وليد عوني في مصر وهي عروض تقدم لغة بصرية جسدية، مع المزج بينها وبين السينوغرافيا سواء في الديكور أو الإضاءة ومصادرها المتنوعة، لكنها تبقى عروضا مستعصية على الفهم كونها عروض تعتمد على لغة غير معتادة وتق لك المسرح الغربي في اتجاهاته الجديدة، وهو ما فعلته أيضا جني الحسن اللبنانية في عرضها "برمة الحوض" الذي لا ينفي اللغة نفيا مطلقا لكن تبقى لغة الجسد لغة مستغلة لأنها لا تأتي بحركات من البيئة لكنها لغة عربية في حركاتها، ورغم ذلك فهناك عروضا حاولت تقديم أشكال تجريبية حقيقية تعمل على التواصل مع الجمهور.[2]

يتأسس مسرح الفنان التونسي "فاضل العجيبي" على الإبهار، سواء أكان على مستوى الصورة أو العبارة، وفي افتتاح مسرحية "خمسون" نجد نفس الترددات من ضوء كاشف ومبهر يكاد يقول: " أفيقوا أيها المتفرجون" لأنه يفيد الإبداع ويمثل المرايا العاكسة للجمالية والتقنية المستعملة، حيث نلتقي في كل مسرحية للعجيبي نزهة للألوان تذرع آفاق الرمز وتؤرخ لعصب الاغتراب، وقد أحسن فاضل استعمالها بذكاء وموهبة خارقة.[3]

"خمسون" مسرحية تندرج ضمن المسرح التجريبي، فهي تعتمد لغة الجسد كمنطلق أساسي للعمل الإخراجي من حيث البنية والشكل وتستفيد من تجارب عالمية خاصة منها تجربة انطونين أرتو الذي يرى

---

[1] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 96 – 97

[2] عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012، ص 175

[3] د. لخضر منصوري، كتابة الجسد في مسرح فاضل الجعيبي، مجلة المخبر، ص 39

بأن الجسد وسيلة حقيقية للإيهام فيها تقام حوارية بين النص ونص العرض، بين السلفية والصوفية. حوارية بين شخصيات جاءت إلى الركح بتاريخ واحد ولكن بقراءات مختلفة، كل شيء قد قيل انطلاقا من حركات الصلاة إنها رقصة الموت، رقصة الحجاب يتمايل على إيقاع خطاب حداثي وآخر سلفي يحاول أن يكرس الشعرية الإسلامية كحل لاسترجاع مجد الأمة، ذلك الصراع الموجع الذي دار بين شخوص جليلة في خمسون وفي استعمال لغة الجسد كخطاب رمزي يحمل عدة دلالات تفجر النص من الداخل لتروي للمشاهد حلقات حديثة واقعية في استنطاق ذاكرة المناضلين اليساريين والنقابيين والمجتمع التونسي والإسلامي عامة.

تضمنت مسرحية "خمسون" الكثير من الشعرية لشخصيات حمالة محبطة وخاوية، إذ أن المسرح الجعيبي مسرح ممثل بامتياز تعمل فيه الدقة على اختيار تشكيلات حركية مميزة، يلعب فيها الجسد دور الريادة، لإخراج مضامين النص والرؤية الإخراجية، وهذا ما يتفق معه باتريس بافيس حينما يقول: "إن الأجساد تختلف بتلوينها والأهم من المسرح هو الجسد الاجتماعي الذي يحمل قيم نتجها التبادل بين الأشخاص، فتنير الإنارة مجموع الأجساد في حركتها على الركح لتخلق نوع من الهرمونيا بإيقاعات كوريغرافية تشد المشاهدين".[1]

"خمسون" مسرحية تشهد على العصر، بسينوغرافيا الجسد وضمن خطاب مسرحي حداثي يوظف تقنيات تنتج علامات مسرحية يقوم الممثل بمجهود جبار يتجلى في خلق عالم سحري يعبر فيه عن الإنسان عن نفسه بواسطة حضوره الجسماني ليتمكن من توصيل كل ذلك بهدف المشاركة.[2]

3 – شروط التجريب

يقول عبد الكريم برشيد: " إن التجريب حرية بالأساس" ، فالحرية في معناها الحقيقي هي القيام أساسا على الاختراق، وبذلك الإبداع المسرحي يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، ويتضمن محاولة تدمير القوانين والقواعد البالية والأعراف المسرحية القديمة والمتوارثة، وتأتي على رأسها جملة من القوانين من بينها قانون الجاذبية، وقانون وحدة الهوية، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة داخل المسرحية الواحدة وهذا ما تعودنا عليه في البناء المسرحي القديم، ومن المؤكد أن التجريب يجب أن يتغلغل إلى كل

[1] د. لخضر منصوري، كتابة الجسد في مسرح فاضل الجعيبي، م س، ص 42

[2] م ن، ص 43

مفردات العرض المسرحي والفعل التجريبي، لبناء أشكال جديدة تبتعد عن ما هو مألوف، حتى وان أنبتت على أنقاض القديم ومعرفة أبعاد وحدة القوانين السالف ذكرها، وحقيقة تأثيرها في العمل المسرحي، يكفل للمجرب أن يخالف أو يستغني عنها، ويحاول البناء من جديد وبطريقة علمية "، فالتجريب الحقيقي يعتمد عند عبد الكريم برشيد على شعار خالف تعرف إلى جانب الحرية والجرأة، ويرى بأن التجريب من شروطه أو سماته الخروج عن المألوف لأنه في أحد معانيه ما هو إلا محاولة لمسابقة الزمن، لذلك نجد كثيرا من الأفعال غير مفهومة بشكل جيد، والسبب يكمن في أنها سبقت زمانها وبذلك خرجت عن الوعي العام الموجود.[1]

ويضاف إلى هذه السمة سمة العنف، حيث يرى بأن المسرح لا يمكن أن يكون إلا عنيفا، نظرا لكونه مبني على الحقيقة، والحقيقة في كل وجوهها لا يمكن أن تكون إلا عنيفة وقوية، ويرى بأن العنف في المسرح التجريبي يجب أن يكون عنفا في المعرفة، فالبحث عن معرفة جديدة تدمر عن طريقها القناعات والبديهيات القديمة، وعنفا في الخيال بإبراز وابتكار صور جديدة وغريبة ومثيرة، صور تعتمد في مجملها على التحدي، تحدي الواقع وتحدي الطبيعة، ومن ثمة يتم إعادة تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف ومغاير.[2]

لا شك أن سمة التحدي هي إحدى السمات التي يرتكز عليها الفنان المبدع والمجرب في ممارسة الفعل التجريبي، والتحدي بطبيعة الحال يكون ضد الظروف التي يمكن أن يواجهها الفنان العربي باعتبار أن الانطلاق من الواقع أحد الشروط التي تحدد هوية الفعل التجريبي.

كما تعد الحرية إحدى الشروط الأساسية للعملية التجريبية إذ يقول عبد الكريم برشيد: " إن الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة" ، وبهذا لا يمكننا أن نتصور الكاتب المسرحي التجريبي مقيدا بأي نوع من القيود.[3]

---

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 123

[2] م ن، ص 124

[3] م ن، ص 161

4 – التيارات المسرحية عند العرب

يمكن أن نرجع مولد التيارات المسرحية المعروفة إلى وجود المجتمع الحر والتسامح، وهكذا ظهر مسرح الحكواتي في لبنان، وظهر مسرح الفوانيس في الأردن، وظهر مسرح السرادق في مصر، وظهر المسرح الاحتفالي في المغرب.

وإذا كانت بعض الشعوب لا تختار أنظمتها السياسية، ولا تختار أنظمتها الحياتية، فكيف تنتظر منها أن تنتج أنظمة فكرية وأدبية وجمالية جديدة ؟

إن العالم الذي أنتج كل هذه التيارات الغاضبة المدمرة هو عالم يسير بسرعة جنونية، وتتغير فيه العلوم والفنون والآداب والصناعات بسرعة الآلة الجديدة، ولعل هذا ما جعل الأشياء الجديدة تفقد جدتها بسرعة، وجعل الإنسان الجديد يلهث خلف كل جديد، وفي هذا المعنى يقول "أندريه بيرتون" مؤسس السوريالية: " قيل أني أبدل الناس كما يغير المرء حذاءه، اسمحوا لي بهذا الترف، رأفة بي، فأنا لا أستطيع أن أتحمل الحذاء ذاته إلى ما لا نهاية له، عندما لا يعود يلائمني أتركه لخدمي، سامحوني إذا فكرت أني بعكس اللبلاب أموت إذا ارتبطت ..."[1]

كما كان للمدينة دور فعال في بروز التيارات المسرحية من خلال التكامل والتفاعل كونها فضاء للحوار الثقافي الحضاري ومكان للإبداع والابتكار والخلق والتجديد، وهذا ما يفسر أن تكون للتيارات المسرحية المعاصرة عواصمها الكبرى، والتي هي باريس وروما ومدريد، وبرلين وزوريخ، وموسكو وسان بترسبورغ وبراغ وفيينا ونيويورك وشكاغو، كلها أوساط أنتجت كل ما هو جديد في الفكر والفن نتيجة للتوترات الصراعات الفكرية التي كانت سائدة فيها وقتئذ.

وهناك العديد من التجارب والتيارات الأدبية والفنية المجددة دارت في فلك الأحياء العربية مثل شارع محمد علي القاهرة والحي المحمدي في الدار البيضاء، وبالخصوص في المقاهي في البلدان العربية، منها ما هو معروف مثل مقهى ريش ومقهى الفيشاوي في القاهرة، ومقهى لاكوميدي في الستينات بالدار البيضاء، ومقهى اكسيلسيور الذي خرج منه المسرح الاحتفالي في أواسط السبعينيات من القرن الماضي،

[1] كميل قيصر داغر، أندريه بيرتون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، بيروت 1979، ص 31

ويبقى كثير من المقاهي العربية بحاجة إلى التعريف بالدور الذي قامت به من أجل ظهور الجديد في الأدب والفن والفكر، وفي ظهور الأفكار الجديدة.

كما ارتبطت الدادئية والسوريالية والعبثية ومسرح الغضب والمسرح الحي والمسرح التجريبي والمسرح الوجودي والمسرح السوريالي ومسرح الموت والمسرح التعليمي والمسرح الملحمي والمسرح الوثائقي والمسرح الأنثربولوجي والمسرح الفقير بهذه العواصم الأوروبية، فقد ارتبط مسرح الحكواتي ببيروت، وارتبط مسرح الفوانيس بعمان، وارتبط المسرح الاحتفالي بمراكش وبالدار البيضاء وبتطوان وبالرباط.[1]

إن هذه التيارات المجددة هي جزء حيوي من الغنى الثقافي والحضاري العام، وهذا الغنى هو أهم ما ينقص النقد المسرحي حاليا، ويمكن أن نسجل أن حظ المسرح العربي في النقد قليل جدا، وذلك بالقياس إلى حظ الشعر والقصة والرواية، ربما لأن المسرح جديد وحديث، وأنه غير متجذر في الثقافة العربية بما يكفي، وأنه بذلك يبقى البحث العلمي فيه مختلفا عن الفنون والأجناس الأدبية التي لها تاريخ قديم وعريق جدا.[2]

وولادة هذه التيارات في مدنها وفي إطار شروطها الخاصة، لا تتم دفعة واحدة، ولا تخرج إلى الوجود إلا بعد حمل طويل، وبعد مخاض عسير، يقول "ليوناردو برونكو" عن مسرح الطليعة الفرنسي: "بعد فترة حمل طويلة دامت عشرين سنة تقريبا، تمخض المسرح الفرنسي في منتصف القرن العشرين، عن ولادة سليمة لنوع من الدراما كان قد سبق أن حمل بها ودبت فيها معالم حياة مبكرة سنة 1896، حينما هز ألفريد جاري جمهور النظارة الهادئ في مسرح اللوفر".[3]

---

[1] د. عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 46 ـ 47

[2] عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي بين الاختلالات والأعطاب والاقتراحات من كتاب " الندوة الأولى في مشروع الإستراتيجية العربية لتنمية المسرحية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة 2011

[3] ليوناردو برونكو، مسرح الطليعة المسرح التجريبي بفرنسا، ترجمة أمير اسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص 10

وهذا ما يجعلنا نتساءل أن التيارات المسرحية العربية الحديثة، والتي ظهرت في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي كم دام حملها؟ وكم دام مخاضها؟ ألا يكون ذلك ابتداء من تجربة مارون النقاش الأولى، والتي كانت بحثا عن التعدد والتنوع، وعن الجديد في الثقافة العربية؟

إن تأسيس المسرح العربي في صيغته الحديثة، هو بالتأكيد إضافة أخرى تضاف إلى رصيد المسرح العالمي، وقد لا يكون هذا المسرح أتى بشيء جديد في بداياته الأولى ولكنه قرأ الثقافة الغربية قراءة شرقية، وتفاعل مع المسرح القديم تفاعلا جديدا، وأضاف له دهشته الخلاقة، وأعطاه شيئا من عبقرية الثقافة العربية القديمة والحديثة، وبهذا فقد كان قدر هذا المسرح أن يكون جديدا دائما، وأن تكون له تقنيات الغرب وتوابل الشرق، وأن يكون جسدا بروحين، وهذا ما لم ينتبه له النقد المسرحي العربي.[1]

5 – الاحتفالية والتيارات المسرحية

ترى الاحتفالية كونها إحدى التيارات القديمة الجديدة أن إدراك حقيقة التيارات المسرحية لا يمكن أن تتم إلا بالعيش والمعايشة، والمكابدة والمعاناة، وبالكشف والاكتشاف، وبالخطأ والتصحيح، والغموض والتوضيح، والتجربة والتجريب، وقد يكون هذا التجريب ميدانيا ومفتوحا، وأن يتم ذلك في الفضاء العام، كما يمكن أن يكون فعلا مختبريا مغلقا على نفسه وعلى أسراره، بخلاف ما قد يعتقد بعض التجريبيين الشباب، فان فعل التجريب هذا ليس مضمون النتائج دائما، بحكم أساسا أنه مخاطرة، وأن كل مخاطرة علمية أو فنية أو فكرية يمكن أن تصاب بالفشل، وقد يضل هذا الفشل إلى درجة الجنون أنطونين آرتو أو الانتحار فان كوخ أو الإعدام مایاكوفسكسي أو الموت كما حدث لعباس بن فرناس الذي جرب أن يطير في السماء، تمام كما انتهت ملايين التجارب بالفشل، لتنجح العشرات منها فقط،[2] هذه التجارب انتهت إلى تشكيل مختبرات البحث بغية الإتيان بما هو جديد في مجال المسرح من خلال العمل على تكوين الممثل والعمل على تنقية الجسد والحركة والصوت والإلقاء من أجل خلق جمالية ضمن العرض المسرحي.

[1] مصطفى رمضاني، قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص 170

[2] د.عبد الكريم برشيد، التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، ط 1، فبراير 2014، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي الثقافية، ص 36

6 ـ المختبرات المسرحية العربية

إن المختبرات المسرحية في البلدان العربية خاصة في دول الخليج تسعى إلى تأسيس نظام معرفي جديد في مجال المسرح على مستويين، أولهما العرض وثانيهما التلقي، وفي مجال العرض تحاول هذه المختبرات تلمس الطريق الصحيح في مجال إعداد الممثل جسديا وذهنيا وجماليا وصوتيا، وتمنحه فرصة حية للتجدد والتطور، حيث أن عددا كبيرا من المساهمين في الفرق المسرحية وهبت فنها وجهدها لتطوير حركة المسرح، ومن المخرجين الذين يسعون للاستمرار بالتعلم والتأهيل والتطور في مجالات عديدة من تخصصات العرض المسرحي مثل الإخراج والسينوغرافيا أو حتى المتمرسين الذين يرغبون في التعرف على التجارب الجديدة والحديثة.[1]

لقد أسفرت هذه المختبرات عن عدة تجارب جديدة تماشيا مع المستجدات الطارئة على الساحة المسرحية العالمية، كما استفادت هي الأخرى من مختبرات المسرح العالمي على غرار مختبر بيتر بروك وجروتوفسكي الذي تأثر بهما معظم المخرجين العرب، وراحوا ينسجون على منوالهم ويطبقون أهم مناهجهم على الممثل والسينوغرافيا وغيرها من عناصر العرض المسرحي التي من شأنها ضمان الفرجة المسرحية من جهة وتخريج ممثلين أكفاء قادرين على القيام بالمهمة المسرحية على أكمل وجه من خلال التحكم في حركة ومرونة الجسم والصوت وارتجال مواقف تخدم البناء العام للعمل المسرحي.

[1] د. عوني كرومي، مختبر المسرح التجربة والمنهج إلى أين، ص 139

المبحث الثاني: الأشكال الغربية وأثرها على المسرح العربي

1 – المسرح العربي في ظل التيارات الغربية

من بين القراءات الفكرية والجديدة للحركة المسرحية المعاصرة نجد قراءة د. "هدى وصفي" وهي تتأمل بنية هذا المسرح وتقرأ إبداعاته، رأسيا وأفقيا، متمثلة في ذلك منطقاته المعرفية والجمالية، مستحضرة أمام عينيها خرائط العالم المعاصر الكبرى، خرائط الفلسفية والإيديولوجية والسياسية، والشيء الذي جعلها تقرأ هذا المسرح في ضوء حركية المسرح العالمي المعاصر في رأيها أن التيارات المسرحية المؤثرة في المسرح العربي هي كما يراها بريخت المسرح إدارة تحرير سياسي واجتماعي، وآرتو من خلال مسرح القسوة، وهناك تيار آخر وهو مسرح الاحتفالية مسرح ثوري، مسرح التمسرح، مسرح احتفالي.[1]

وبالنسبة إلى المسرحيين العرب فإننا نجد أغلبهم لا يعرف موقعه الحقيقي، سواء داخل حركية المسرح العربي، أو داخل خرائط المسرح العالمي، وهذا ما يفسر أن يكون المسرح بريختيا وعبثيا في الوقت نفسه، وأن يكون واقعيا وطبيعيا، وأن يكون رمزيا وسوريراليا في الآن ذاته، وأن يكون تراثيا وتجريبيا بغير حرج فكري أو فني، ونجد بعض المسرحيين يخلطون في انتمائهم الفكري والمسرحي والإبداعي.[2]

2 – الأشكال الغربية وأثرها على المسرح العربي

إن التجريب في المسرح العربي يبين إشكالية المثاقفة التي أدت إلى الانخراط الكلي في تجربة الغرب المسرحية المأخوذة عن انجاز المسرح اليوناني، في تقديم مسرحيات حسب المفهوم الأوروبي، وخفت صوت التأصيل قبولا لواقع الحال، وشاع رأي مفاده أننا نور في حلقة مفرغة، واكتملت الدائرة في إعلان العجز هنا وهناك عن الهدف ألا وهو خلق مسرح عربي.[3] إن المثاقفة تقودنا إلى مقولة التأثر والتأثير،لا توجد هناك ثقافة في مجملها لم تتأثر بثقافة أخرى، وهذا دليل أوضح على التواصل المعرفي والثقافي بين المجتمعات، وهذا ما كان في المسرح العربي من تأثر كبير بالمسرح الغربي بدءا من البدايات الأولى حتى الآن.

---

[1] د. هدى وصفي، قضية المسرح المعاصر، بين التقليد والتجريب، ندوة مستقبل المسرح المسرحيون يناقشون، نشرة المسرح التجريبي، ع6، سبتمبر، ص 21 – 22

[2] محمد الرافعي، الحقيقة والقناع، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991، ص 4

[3] عبد الله أبو هيف، كتاب المسرح العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص 158

وعندما نتحدث عن التأثير فهو مثاقفة لا يعني النظرة الاستعمارية أي العلاقة ما بين المستعمر وأصحاب البلد المستعمر، وهذا لا يعني المحاكاة والنسخ، ومهما كان التأثير الغربي في المسرح العربي ستبقى هناك ميزات تجعله يوجه مسرحه إلى فئات مستهدفة وهنا الحديث عن الشعب العربي لما له من خصوصيات تختلف عن شعب آخر.

وفي الستينات نجد بريخت قد أثر كثيرا على التيارات المسرحية العربية مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجة والحكواتي، والمسرح الاحتفالي، حيث تجاوبت مع المد البريختي كقضية المصير العربي والاهتمام بقضية الحرب والسلام، وكذلك الظروف الاقتصادية ونقد السلبيات ونقد الذات العربية.

إن آراء المسرحيين العرب حول المسرح في الوطن العربي تمثلت في ثلاث تيارات: الأول يدعو باستمرار إلى أشكال مسرحية عربية تمثلت في الظاهرة المسرحية المتوارثة في الشعائر والتقاليد والمأثورات والأدب، وبرز هذا التيار فعالا ومؤثرا في الستينات ومطلع السبعينات في المغرب وتونس ومصر، ومن ممثليه الطيب الصديقي، وألفرد فرج، وعز الدين المدني، ومحمود دياب، والطيب العلج، وعلي الراعي، والثاني لا يرى فائدة تذكر في نبش الماضي، وعلينا أن نرسخ استخدام الشكل المسرحي السائد في الغرب بوصفه شكلا عالميا ونتاجا حضاريا سارت عليه الشعوب، وما يزال من أبرز ممثلي هذا التيار صلاح عبد الصبور الذي كتب مقالات عديدة تأي بها لدعوته، وج مهرة عريضة من المسرحيين في لبنان عبر الممارسة، والثالث اتجه إلى عناصر المسرح باعتباره "فرجة" ووسيلة اتصال جماهيرية أصلا، فمن المفيد أن يخلق المسرح العربي تقاليده أثناء التجربة التي لابد أن تصقل جوهر الظاهرة المسرحية، وهذا واضح في أعمال وفناني وفرق عربية معتبرة في سوريا ولبنان وتونس والمغرب والعراق مثل روجيه عساف في مسرح الحكواتي، وسعد الله ونوس والفاضل العجايبي ورفاقه في المسرح الجديد، وعبد الكريم برشيد في الواقعية الاحتفالية ... إلا أن العديد من هذه التجارب لم ينجز تقليده المسرحي معتمدا على عرض أو موسم ثم ينتاب عمله الخذلان والكسل واليأس.[1]

لقد جرب الكتاب المسرحيون المصريون، في الستينات، أشكالا متعددة من الدراما الغربية، فغلب التراجيكوميدي على أعمال عدد من مسرحيي تلك الفترة مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ومن بعدهما

[1] منصور عمايرة، وقائع الملتقى العلمي 25 . 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 43

علي سالم، وقد أظهر الفحص العام لأعمال هؤلاء الكتاب أنهم، في خلقهم للعنصر التراجيكوميدي كانوا متأثرين بالوسائل الفنية المستخدمة في التراجيكوميدي ة الغربية ، ففي مسرحيات عاشور يتحقق العنصر التراجيكوميدي بصورة رئيسية عن طريق مقابلة شخصيات ملهاوية ببيئة مأساوية، في حين يتحقق ذلك العنصر في مسرحيات علي سالم من خلال وضع شخصيات مأساوية في محيط ملهاوي، مع عدم استبعاد الوسائل الفنية الأخرى المستخدمة لخلق هذا العنصر، كالتناقض بين نظرة المرء المثالية إلى شخصه وبين حقيقته في الواقع.

وكانت الدراما الملحمية شكلا آخر من أشكال الدراما الغربية تأثر به بعض مسرحي مصر في الستينات، وأن اختبار المسرحيات الملحمية المصرية بصورة عامة، وتحليل مسرحية لومبا لرؤوف مسعد و آه ياليل يا قمر لـ نجيب سرور وبلدي يا بلدي لـ رشاد رشدي كشف عن استخدام وسائل فنية بريختية فيها.

فالتغريب الذي يمكن الجمهور من أن يتأمل فيما يراه ثم يحكم عليه لكي يغيره يتحقق في لومبا بعدة طرق منها: التاريخية التي تدعو الجمهور إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع في المسرح الذي يؤكد مسرحية المسرح ويمنع الجمهور من أن يندمج مع الشخصيات أو الأحداث ، وتقدم المسرحية للجمهور وجهات نظر متناقضة تتطلب التفكير المستمر وإصدار الأحكام.

وقد أثر مسرح العبث واللامعقول في بعض المسرحيات المصرية التي كتبت في الستينات ، وتستخدم مسرحية يا طالع الشجرة لـ توفيق الحكيم ومسرحية الفرافير لـ يوسف إدريس عددا كبيرا من الوسائل الفنية في مسرح العبث واللامعقول الغربي، فمسرحية الفرافير تعكس عبثية الحياة وفشل أغلب الأنظمة السياسية والاجتماعية الموجودة، ولا جدوى من جهود الإنسان لإحداث أي تغيير ، أما من حيث الشكل فالمسرحية لا تمتلك قصة تقليدية ، وإنما وضعية مطت لتأخذ مكان العقدة ، وشخصياتها ليست فردية وتفتقر إلى هويات ثابتة.[1]

وكان المسرح داخل مسرح من الأشكال التي جربها الكتاب المسرحيون في الستينات في مصر، وقد ظهر تأثير بيراندياللو واضحا في الأساليب الفنية التي استخدمتها مسرحية ليالي الحصاد لـ محمود دياب

[1] د. حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960 ـ 1970 والتأثير الغربي عليها، منشورات دار الآداب، بيروت 1983، ص 231

من خلال تداخل الوهم والحقيقة في حياة الناس، وكذلك تهدم الحواجز التقليدية التي تفصل الجمهور عن المسرح وتحرص على التفاعل بين المستويين بصورة مستمرة، كما تقضي على الوهم السائد بأن المسرح هو الحقيقة نفسها وتؤكد على مسرحية المسرح.[1]

وقد أثرت الدراما التسجيلية الغربية في مسرحية النار والزيتون لـ ألفريد فرج من ناحية الموضوع والأساليب الفنية، فمن حيث الأساليب تلجأ إلى المواد الموثقة كالوثائق الرسمية والإحصائيات، وتختار بعضا منها وترتبها وتقدمها بطريقة تعزز موقف العرب من النزاع العربي، وتستفيد من الأغاني والتمثيل الصامت والصورة السينمائية بوصفها أجزاء أساسية تتكامل مع باقي المكونات وتعين عنصر الحقيقة في توثيق الموضوع.[2]

لقد تبنى الباحثون والمجربون المسرحيون العرب دعوة البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبيا لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوروبي أو يلهموه كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي بوسائله إلى أنماط عربية، وإسلامية تلتصق بالجمهور العربي، الذي له طبيعته الخاصة في الاستقبال، وذلك عن طريق حب المشارك والاحتفال، وإذا كان المسرح العربي قد شهد تطورا في النصف الأول من هذا القرن فان أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربي من تقنيات فنية أو توجهات فكرية في كثير من الأحيان.[3]

1/2 – المسرح الملحمي

راح الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد 1952 يترجمون إعجابهم بالدراما الملحمية مجسدين بذلك مواصفات المسرح الملحمي كالتزامه في مواقفه إزاء القضايا السياسية والاجتماعية .. ، وتعد عروض "بيسكاتور" التجريبية أول الأعمال المسرحية التي أطلق عليها مصطلح المسرح الملحي، وقد استعمل ذات المصطلح من قبل بريشت لأول مرة عام 1926.

وإذا حاولنا حصر الأعمال التي كتبت من قبل الكتاب المسرحيين في مصر، والتي تندرج ضمن المسرح الملحمي نجد مسرحيات "القناع والخنجر" لـ رؤوف مسعد 1965 و "تفرج يا سلام" لـ رشاد رشدي

[1] د. حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر، م س، ص 232

[2] م ن، ص 232

[3] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، ص 109

1965 و"آه ياليل يا قمر" لـ نجيب سرور 1967 و "الزير سالم" لـ ألفريد فرج ... [1] كما ظهر جليا تأثير المسرح الملحمي على المسرح الجزائري في أعمال عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي.

- التغريب

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي ، إذ يقول بريخت: " تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح المعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابة منه" والهدف الرئيسي للتغريب هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية، ولتمكينه من أن ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية. المسرح وهم، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا بهذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح. المسرحية ليست حقيقية، وإنما هي توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية.[2] وقد عكف معظم الكتاب والمخرجين العرب خاصة الهواة منهم على العمل بهذه التقنية كونها تستقطب المشاهد وتجعله عنصرا فاعلا وعلى وعي تام بما يجري على الخشبة من أحداث.

2/2 - دراما العبث واللامعقول

تعد دراما العبث واللامعقول مصدر التأثير على دراما الستينات في مصر، وقد اهتمت الهيئات الثقافية بجلب فرق مسرحية لتقديم بعض العروض الت ي تندرج ضمن هذا الإطار، وقد عرض مسرح الجيب على سبيل المثال مسرحية "لعبة النهاية" لـ صمويل بيكيت ومسرحية "الخراتيت" لـ يونسكو .. وترجمت العديد من المسرحيات الغربية العبثية، كما خاض بعض الكتاب المسرحيين مغامرة الكتابة في هذا المجال، ومن بين المسرحيات التي جرى كتابها فيها وفق منحى العبث نجد: مسرحية "يا طالع الشجرة" لـ توفيق الحكيم 1962 ومسرحية "الفرافير" لـ يوسف إدريس 1964.[3] كما تجدر الإشارة إلى مسرحية "انتظار غودو" التي أحدثت ضجة كبيرة في الوطن العربي من حيث العرض والاقتباس.

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 127

[2] د. حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر، م س، ص 69

[3] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 128

3/2 – شكل التراجيكوميدي

يعد هذا الشكل الدرامي من أبرز الأشكال الدرامية التي ظهرت في مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية في الغرب، والتي ضرب فيها عرض الحائط بتلك الحدود التي تفصل فصلا صارما بين المأساة والملهاة، ليظهر هذا النوع من الدراما الذي يحمل في طياته تزاوجا بين النوعين، أي مزج المأساة بالفكاهة، ووضع المؤلم والمضحك جنبا إلى جنب، وقد برز في هذا الاتجاه العديد من الكتاب على غرار نعمان عاشور، سعد الله وهبة، علي سالم، ومن أهم المسرحيات نجد "عائلة الدوغري" لـ ألفريد فرج 1963 و"كفر البطيخ" لـ سعد الدين وهبة 1967 و"أنت اللي قتلت الوحش" لـ علي سالم 1970.[1]

لا يكاد يجد الكتاب المسرحيون المعاصرون إلا فرقا ضئيلا بين المأساوي والمضحك، ففي التراجيكوميدي الحديثة يتقابل المؤلم والمضحك داخل التجربة الواحدة، وتفرض الضحك والدموع على الجمهور في ترتيب متنافر، وفي مسرحيات من هذا النوع يكون تفاعل المأساوي والملهاوي جوهريا، فيغدو العنصران واحدا، ويمكن أن يخلق العنصر التراجيكوميدي عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة ومحيط يقع ضمن حدود الملهاة، والعكس صحيح، وينبثق العنصر نفسه من استخدام التنافر بين الشخصية ومحيطها، فالصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية يولد التأثير التراجيكوميدي، كذلك يتولد هذا العنصر من السخرية الناجمة عن مجرى الأحداث.[2]

لقد تبنى هذا النوع المسرحي العديد من الفرق المسرحية بغية تخفيف الضغط على المتلقي جراء ما تخلفه المأساة وما تتركه في نفسية هذا الأخير من أثر حزين، وكي تدفع عنه الملل وتخفف من حدة التوتر التي قد تنتابه طيلة مدة العرض.

4/2 – الدراما التسجيلية

قد تسرب هذا النوع من الدراما إلى مصر نتيجة اتصالها بالدول الغربية التي نما وتطور بها كألمانيا خاصة في أوائل الستينات، إذ ترجمت في تلك المرحلة مسرحية "مارا ـ صاد" لـ بيتر فايس إلى العربية عام 1967، وقد ظهر مصطلح التسجيلي لأول مرة حين استخدمه جون جريسون الذي وصف هذا الشكل

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 130

[2] م ن، ص 35

بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع، وتعد مسرحية ألفريد فرج "النار والزيتون" الوحيدة في فترة الستينات التي تندرج في أسلوبها وموضوعها ضمن المسرح التسجيلي، وقد تبنى هذا النوع من الدراما ثلة من كتاب المسرح العربي وعلى الخصوص في الجزائر على غرار كاتب ياسين الذي لا تخلو مسرحياته من أسلوب الدراما التسجيلية.

5/2 – المسرح داخل مسرح

هو شكل من الأشكال التجريبية الدرامية التي تأثر بها بعض الكتاب المسرحيين المصريين وحاولوا تطبيقها، وقد ظهر هذا الشكل في الدراما الغربية، وكان الايطالي بيراندييللو المسؤول عن تأصيله، وفي الستينات ترجمت أعمال هذا الكاتب إلى العربية في مصر، وأثرت في المسرحيات العربية التي كتبت في إطار هذا الشكل الدرامي والتي نذكر منها: "الطعام لكل فم" لـ توفيق الحكيم 1963 و"ليالي الحصاد لـ محمد ذياب 1967 و "يا بهية خبرين" لـ نجيب سرور 1967، ويقول محمد الحديني واصفا مسرح الستينات بمسرح الزمن الجميل والفن الرائع : "فقد توهج المسرح لأننا كنا نعيش حلما قوميا، واتحدت بذلك أحلامنا وآمالنا وطموحاتنا مع أهداف ثورة يوليو".[1]

لقد برز شكل المسرح داخل مسرح بشدة في العروض المسرحية في الوطن العربي، فمعظم العروض المنتجة مؤخرا خاصة تعمل على جعل المتلقي جزء من العرض المسرحي، بل غالبا ما يتحول المشاهد إلى ممثل والممثل إلى مشاهد، وهذا ما عكف عليه أغلب المخرجين في المسرح الهاوي بالجزائر.

6/2 – مسرح الجيب

كان مسرح الجيب ذا تأثير كبير في تقديم الدراما الغربية التجريبية إلى مصر، إذ أسسه عام 1962 جماعة من طلاب المسرح ممن درسوا في أوروبا، وجعلوا منه منتدى للمسرحيات الطليعية والتجريبية، وقد واجه مسرح الجيب في موسمه الأول، الدراما المصرية وكتابها ومشاهديها بمسرح العبث واللامعقول، مركز التجريب الغربي آنذاك، فقدم في موسم 1962 مسرحية لعبة النهاية لبيكيت، والكراسي ليونسكو، كما قدم الاستثناء والقاعدة لبريشت مع بعض المسرحيات التجريبية المصرية.[2]

---

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 130

[2] حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر، م س، ص 29

وفي عام 1964 دعا مسرح الجيب أول فرقة تجريبية لتمثل في مصر، وكانت فرقة انجليزية يديرها هارولد لانج. ثم زارت فرقة ألمانية القاهرة عام 1967 وعرضت فيها عدة مسرحيات، وبذلك برز التأثير الغربي على الدراما المصرية في الستينات بقوة، ليكتشف بعدها الجيل الجديد من كتاب الدراما في مصر الأشكال التجريبية في المسرح الغربي وشرعوا يبحثون عن أشكال وأساليب جديدة، فأبدعوا مسرحيات عكست في الشكل بعض مظاهر الدراما الغربية.[1]

7/2 – الدراما الملحمية

الدراما الملحمية اتجاه آخر مهم من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر، وقد استعمل بريشت مصطلح "المسرح الملحمي" لأول مرة عام 1926، لكنه لم يكن أول من استخدم هذا المصطلح، إذ أطلق من قبل على عروض بيسكاتور التجريبية ، على الرغم من تلك الحقيقة يظل بريخت منظر المسرح الملحمي.[2]

وقد حضي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريخت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي.[3]

[1] حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر، م س، ص 32

[2] م ن، ص 67

[3] م ن ، ص 71

المبحث الثالث: آليات التجريب في المسرح العربي

1 – آليات التجريب في المسرح العربي

يقوم المسرح التجريبي في مجمله على تمزيق أصول الدراما في كل أركانها، ويؤدي ذلك إلى بناء عرض مسرحي جديد مختلف كل الاختلاف عن بناء العرض المسرحي المتكامل، وهذا العرض المتكامل لم يصل إليه العرب إلا بعد تطور طويل وتعلم كثير لفن المسرح، وقد استوى المسرح العربي على تكامل عناصر العرض المسرحي منذ بداية ستينيات القرن العشرين، وتجلى ذلك في عروض المسارح القومية في الأقطار العربية وفي بعض الفرق المسرحية التي أتقنت علم المسرح، وبذلك تحول المسرح العربي من نسق الهواية التي كان عليها إلى نسق الاحتراف الذي صار إليه مع بداية ذلك العقد المثير، وهذا يعني الهواية في العمل المسرحي الذي يعتمد على الموهبة وحدها والتي قام المسرح العربي منذ نشأته على أكتافها، وأصحابه هم الهواة.

إن بناء العرض المسرحي المتكامل كان يعني أن المسرح العربي وصل إلى الحالة التي أخذ فيها يحتل مكانته المتساوقة مع المسرح في العالم، ويعني أيضا أنه أخذ يمتلك أدواته ليصبح فنا عريقا في الثقافة العربية وفي النشاط الاجتماعي، ومن هنا بدأ يحظى بجماهيرية واسعة تختلف في نوعيتها عن جماهيرية المسرح في المراحل السابقة.

هذا العرض المسرحي المتكامل ضربه المسرح التجريبي وعصف به وألغاه، ولكي يحقق هذا الإلغاء فقد دمر عناصره كلها وأقام بدلا منها عناصر جديدة، وأول عنصر ألغاه هو النص المسرحي، فمنذ بداية تسعينيات القرن العشرين وهي لحظة ولادة المسرح التجريبي في الوطن العربي وفي العالم غابت النصوص المسرحية عن خشبات المسرح العربي، واستبدلت بمادة نصية يكتبها المخرج في أغلب الأحوال، وهي أشبه بسيناريو العرض المسرحي، وهذه المادة الكلامية تموت بمجرد انتهاء العرض ولا يمكن لفريق مسرحي آخر أن يقدمها.

هذا الإلغاء لفن كتابة المسرح أوقف تطور فن الأدب المسرحي الذي سعى العرب طوال قرن ونصف قرن إلى امتلاك أدواته حتى حققوه منذ بداية ستينيات القرن العشرين.[1]

غير أن الأمر لا يقتصر على إلغاء فن التأليف المسرحي الأدبي بل تجاوزه إلى واحد من أخطر مشاكل التأليف المسرحي والتي يمكن أن تؤدي بهذا الفن عند العرب إلى مشكلة اللغة المسرحية.

وهذه المشكلة معروفة في التأليف المسرحي، وهي قائمة لأن العرب في أقطارهم المختلفة يتكلمون في حياتهم اليومية بلهجات مشتقة عن الفصحى، ويكتبون أدبهم وثقافتهم كلها باللغة الفصحى التي تبدو كأنها لغة ثانية يتعلمها الطلاب في المدارس كما يتعلمون اللغات الأجنبية.

جاء استخدام اللغة الفصحى مؤكدا للجانبين الجمالي والقومي، فلما جاءت مرحلة تسعينيات القرن العشرين وبرز المسرح التجريبي الذي يقوم على تدمير عناصر العرض المسرحي القديمة، جاء استخدام العامية بحجة اقتراب المسرح من تصوير الحياة اليومية.[2]

إن إلغاء بناء العرض المسرحي المتكامل أدى بالضرورة إلى تدمير وجود الممثل بطلا للعرض المسرحي، فلم يعد الممثل سيد العرض المسرحي الذي تنصب حوله وفي دائرته حكاية المسرحية وحوارها وهدفها الأعلى، بل صار جزءا ثانويا من بناء العرض التجريبي، ولا تزيد مكانته عن مكانة قطع الديكور والإضاءة فبدا الأمر في عروض المسرح التجريبي أن الممثل عدو المخرج، لكنه عدو لا غنى عن ه، فاستخدمه المخرج بطريقة تخفيه عن عيون المشاهدين إلا في حدود ضيقة، وتم هذا الإخفاء بدوائر الظلام التي تحيط بالممثل بدلا من دوائر الإضاءة التي كانت تتمركز حوله، وتم أيضا بأنواع الماكياج السميك التي تخفي ملامحه أو بالأقنعة التي تخفي الملامح تماما.

لكن الإخفاء الأكبر للممثل هو أنه صار محروما من أداء دور مسرحي وكلنا نعرف أن القيمة الكبرى لإبداع الممثل هي إتقانه لدوره الذي من أجله أنشئت معاهد التمثيل.[3]

---

[1] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 114 – 115

[2] م ن، ص 116 – 117

[3] م ن، ص 118 – 119

وحين استغنى مخرجو المسرح التجريبي عن النصوص المسرحية المتقنة حرموا الممثل من أداء الدور المسرحي، وصارت مهمتهم أن يستخدموا جسده لاستكمال التكوين الجمالي للعرض، وكان ذلك انهيار لما بناه المسرحيون العرب قبل عصر المسرح التجريبي.[1]

أما أخطر ما دمره المسرح التجريبي هو علاقته بالجمهور، فلأول مرة في تاريخ المسرح العربي منذ نشأته حتى بداية تسعينيات القرن العشرين يصبح المسرح دون جمهور إلا من نخبة قليلة، وسبب هذه الحالة أن بناء العروض التجريبية يقصد منها إظهار إبداعات المخرج وبهلوانية الممثل في الدرجة الأولى، ولكي تظهر هذه الإبداعات لجأ الطرفان الممثل والمخرج إلى اختيار الإيماءة المسرحية بغض النظر عن دلالتها الاجتماعية أو تأثيرها النفسي في الذاكرة الشعبية للمواطن المتفرج، وفي المسرح التجريبي حلت الإيماءة الغريبة بعد أن حلت لعبة الشكل الخارجي محل التشكيل الفني الذي ساد في مرحلة بناء العرض المسرحي المتكامل، ونقصد بالإيماءة الغريبة تلك الأفعال والأشكال المثيرة بجماليتها وتشكيلاتها الفنية دون أن ترتبط بفكرة المسرحية أو بضرورة تطوير الحدث المسرحي، واستكمالا لهذه الإيماءة الغريبة ظهر مع المسرح التجريبي لفظ مقدس أحيط بهالة من التبجيل والاحترام هو السينوغرافيا وتعني مجموع المساعدات الفنية في العرض المسرحي، لكنها مع المسرح التجريبي لم تعد مساعدات فنية ، بل أصبحت بطل العرض المسرحي بديلا عن الممثل والفكرة والحكاية والصراع، وصار الممثل واحدا من مفرداتها، بل صار الممثل أقل قيمة من بقية المفردات، وكانت الغاية النهائية من استخدام الغريب في الإيماءة ومن الاعتماد على الشكل المدهش وإثارة السينوغرافيا لخلق المشهد البصري، أن الجمهور وقف غريبا عن اللعبة لأنه وجد الصلة مقطوعة بينه وبين العروض المبنية على هذا الأسلوب.[2]

أ – مسرح الصورة

يشكل مسرح الصورة قطب واسع النطاق في مجال العروض المسرحية المعاصرة، وذلك أثر التطور الهائل الذي شهد تلك العروض التي تتراوح في إعلانها عن موت النموذج المسرحي المألوف، ونشأة العرض المسرحي الجديد في تجلي أبعاده السمعية والبصرية، ولكونه أيضا يتملص من كل القيود المتمثلة بالأساليب والاتجاهات الإخراجية التي تمسكت بها عروض المسرح التقليدي، فالعرض الصوري يستبعد

[1] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط1، 2012، مجلة دبي الثقافية، م س، ص 120

[2] م ن، ص 121 – 123

أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم غالبا في عروض المسرح التقليدي، كما أنه ينسف أي شكل من أشكال الحوار الدرامي، ويستعيض عنه بلغة الحركة والتكوين والإيماءة، إذ يتأسس العرض الصوري انطلاقا من مرتكزات حلمية، على مستوى الإخراج والتلقي على حد سواء، فالإخراج في مسرح الصورة يتشكل من خلال عملية افتراضية مقاربة للأحلام، إذ تعمل المنظومة الإخراجية على تكوين التراكم الصوري المرتبط باللاوعي فيكون بحثه في الصورة عن الممكنات الغائبة والمغيبة من خلال قوة وشهوة الحلم الذي يهيمن على الصورة ويشكلها ابتداء من المراحل الأولى للإنتاج الصوري وانتهاء بمرحلة الاستقلال الصوري للمتلقي، فالصورة تحفز طاقة المخرج على التخيل وإعادة بناء المشاهد المتلاحقة.[1]

- التلقي في مسرح الصورة

لما كان التلقي بمفهومه الجمالي عملية ذات وجهين إذ تشتمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل المتلقي، فان المتلقي في مسرح الصورة يستجيب للبث الصوري من خلال إنتاجه بلا وعي عملا جديدا أو متغيرا في كل لحظة من لحظات العرض، فالعرض لا ينتمي ولا يستمد أعماقه من أرض الواقع... وإنما من أرض ضبابية ساحرة تنتمي إلى عوالم أخرى مجهولة، فتلك العوالم تتحقق بفعل صورة مبعثرة وغير خاضعة للتحليل العقلي، وبذلك ينأى المتلقي عن فعل إدراك العرض ويتجه نحو فعل المشاركة الحالمة في إنتاجه، مما يمنح الصورة التعدد والتجدد الدائمين إلى ما لا نهاية، هذا التعدد والتجدد المتواصل كفيلين بأن يحقق ا مسافة جمالية رحبة مع المتلقي، ففي العرض المسرحي "الحلم الضوئي" نلاحظ منظومة تشكيلات صورية تعتمد على اللاوعي في تأسيس مرتكزاتها الدلالية من خلال بث ارتسامات متداخلة في ملامحها ومفتوحة في أزمانها فتتحول الصورة من مستوى تأويلي إلى آخر لأن القدرة الكامنة للتخيل في ذلك المسرح تعتمد على إمكانيات المزج بين تناقضات الشكل الذي يتسم بالبدائي والطقسي من خلال تفعيل مكامن الشعور عند المتلقي، وهذا يعني أن الخيال والذاكرة يتداخلان في تكرار عملية إنتاج الدلالة، وهذا يمثل بشكل أو بآخر الاشتغال على عملية الهدم والبناء المستمر في تشكيل الصورة وانفتاح تأويلها كما يبدو جليا في مسرحية "هاملت" التي أخرجها القصب ، إذ ترتسم الرؤية الإخراجية من خلال انزياح الأحداث النصية الكامنة في تاريخ التلقي النصي لهاملت

[1] د. ثائر بهاء كاظم، المتلقي الحالم في الصورة وعوالمه المتخيلة. (قراءة في مسرح الصورة عند صلاح عبد الصبور) وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 116

شكسبير واستبدالها بالمصحة النفسية، وما يتعلق بفرضيات الجنون من خلال لعبة المرايا والرمز البدائي المتمثل في الأواني الفخارية والجلد الحيواني، فضلا عن التلميحات الطقسية الكامنة في الإيقاع الشمسي (البخور).

إن الاشتغال على المفردات الصورية وتوظيفها في العرض لا يفترض ثبات مدلولاتها عند المتلقي، لاسيما تلك التي يستخدمها الممثلون بأجسادهم لإعطاء أشكال غرائبية حلمية حيث التكوينات الجسدية التي تغادر الحركة التقليدية لإنتاج صورة تكتب تكوينها الخاص وذلك أن جسد الممثل في العرض لا ينقل الأفعال، بل يبتدعها ليشكلها ويتشكل معها في آن واحد.[1]

ب – الفرجة المسرحية

يمتزج في العرض الفرجوي التمثيل بالغناء، والسخرية باللعب، والألعاب البهلوانية، والحركات الكاريكاتورية بغرض استدراج الجمهور للدخول في لعبة التمثيل والمشاركة في تكوين لحظات التواصل بما يخدم البعد الفرجوي.

شروط اللعب في الفرجة وشروط تفعيل قوة مشاركة الجمهور هو الذي يجعل دهشة المحكي تلتقي بغرائبية الأحداث، وتتقاطع مع مستوى ال لعب المسرحي بالقدرة على تلوين نبرات الصوت بما يخدم المشاهد، واللوحات الفنية وهي تهندس أفق توقع الجمهور بما يحافظ على حيوية التواصل.[2]

لقد صار اختلاف الفرجة من ثقافة إلى أخرى محكوما بانتقالها من مدينة إلى مدينة، ومن بيئة إلى أخرى، لأن كل نوع من أنواعها يغامر بالاستمتاع المستمد من فكرة الفرجة ذاتها، ومن الشخصية، ومن الفعل، ومن تقنيات اللعب بالجسد، وبالصوت، وبالصياغات اللغوية التي تولدها راهنية اللحظة، وهي الأصول التي قدمت المنظومة الفرجوية المغاربية للتمثيل الذي صار بعد تراكم الخبرات مهارة فنية وكفايات تم اكتسابها من الممارسة العملية اليومية لفن التمثيل، فصارت هذه الخبرات مرجعا أساسيا لمن

[1] د. ثائر بهاء كاظم، المتلقي الحالم في الصورة وعوالمه المتخيلة (قراءة في مسرح الصورة عند صلاح عبد الصبور)، م س، ص 117 – 118

[2] عبد الرحمن بن زيدان، أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب الغربية، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 191

أراد كسر نمط المحاكاة التقليدية، وأراد كسر القوانين الموضوعة سلفا لتعلم التمثيل، فصارت هذه الكفايات، وصارت بنيات الفرجة تسعف الكتاب والمخرجين المسرحيين العرب وغير العرب كي يدمجوا هذه الأصول في العرض المسرحي فوق الركح، بعيدا عن الساحات العمومية التي هي رحم الفرجة، حيث لا توجد ستائر ولا توجد جدران وهمية تفصل بين الحكواتي والجمهور، لأن كل ما هو موجود قائم على التعري، وقائم على كشف المستور، وقائم على جعل كل تحول التمثيل وانتقال الشخصية من دور إلى دور يتم بالوضوح دون كواليس، وأمام جمهور يعيش التغريب أحيانا، انه الجمهور الذي يجد نفسه موجودا في عالم فرجة تشده إلى جمالياتها.[1]

2 – جهود ولمسات المسرحيون العرب

1/2 – يوسف إدريس

أحس المسرحيون العرب أن هناك قصورا في المسرح العربي، وذلك لأنه يتمثل بالمسرح الغربي، فارتفعت أصوات تطالب بتغيير هذا النهج لاستحداث مسرح عربي خالص، معتمدة بذلك على التراث بكل أنواعه، ومنها التراث الشعبي، فكانت جهود يوسف إدريس في مسرحية الفرافير عام 1964، هذه المسرحية التي تعتمد على التراث، حيث ناد إدريس بالتمسرح كنظرية للمسرح العربي، وتكمن هذه النظرية بأن يكون الجمهور مشاركا في العرض المسرحي، فلجأ إلى الأسلوب المسرحي الشعبي، فأعطى الفرفور صفة مهرجي السيرك باللباس والتعبيرات اللفظية، ويعطي هذه الشخصية صفات الكوميديا الشعبية ، حيث يتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجمهور، ومثل تعبير المهرج عن نفسه وعواطفه بالحركات الصامتة، والقيام بحركات بهلوانية ليضحك الجمهور لأن هذه الحركات تؤدي إلى مآزق، ويستخدم إدريس مواقف من الكوميديا المرتجلة مثل أن يقوم الخادم بدور السيد والسيد بدور الخادم بعد أن يتنافس السيد مع خادمه.

2/2 – عبد الكريم برشيد

يرى عبد الكريم برشيد أن المسرح ليس حبيس علبة كلشيه cliché تبدو متغطرسة بوجودها في حالتها الخام، ومع حالة التغيير التي طرأت على المسرح بدأ المسرحيون الحداثيون ينظرون إلى الشرق

[1] عبد الرحمن بن زيدان، أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب الغربية، م س، ص 193

للتخلص والانقلاب على المسرح الغربي، وقد بدأ هذه اللفتة آرتو وبريخت، بالنظر لما في الشرق من مسرح، فكان حضور الجسد كصورة تنوب عن الكلام هي حالة جديدة أتى بها آرتو من أجل تطعيم المسرح الغربي برؤى جديدة، فالمسرح لم يعد كلاميا بالدرجة الأولى، بوجودية أشياء وأساليب تعبيرية قد تكون أكثر تعبيرا عن الكلام من الكلام، وهذا ما تمثل في حضورية الجسد فهو"ساحة تصورات لكل ما يؤثر فينا هنا وهناك، ومجال رهانات سياسية وثقافية واجتماعية ودينية".[1]

إن المسرح الاحتفالي العربي قد خطا خطوات كبيرة، ويؤكد عبد الكريم برشيد في حديثه عن التيارات المسرحية التي أثرت في المسرح العربي، أن المسرح الاحتفالي "صناعة عربية وأن الذين اختاروه أرادوا أن تكون جرعة الاجتهاد في تجاربهم أكبر وأخطر."[2]

إن أهمية الاحتفالية تتمل بحضورها "الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة ..." إن مصطلح الاحتفالية يعني وجود في كلمة احتفال ما يلاءم الإرث الحضاري العربي الإسلامي خاصة في مجال الإبداعات الشعبية ويلاءم الطقوس التي عرفها الإنسان، والاحتفالية مصطلح قادر على استيعاب الإبداعات العالمية كيفما كانت، ويمثل الأداة التعبيرية الشاملة ، كما تعد الاحتفالية صناعة مسرحية تمثل حالة تأسيس المسرح العربي، من خلال التجديد للتراث "رؤيتنا للتراث وتجديد علاقتنا به استجابة لتغيرات العصر ومستجداته."[3]

3/2 – الجعيبي وسينوغرافيا الفضاء المحتمل

يوضع المتفرج منذ الثواني الأولى لانطلاق العرض، في شبه قلق ننتظر بداية العرض لكن الصمت يغلب على المكان... يدخل الممثلون من أبواب القاعة من خلف المتفرجين ويجبرونهم على الالتفات

[1] إبراهيم محمود، الجسد والزمن، مجلة كتابات معاصرة، 1997، ص 81

[2] عبد الكريم برشيد، توظيف التراث في المسرح المغاربي، الملتقى العلمي 2010، الجزائر، ص 24

[3] منصور عمايرة، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 35

رمزيا إلى الوراء. في تلك اللحظة تبقى الأنوار مشتعلة داخل القاعة إلى آخر العرض ولا تطفأ إلا نادرا للتدليل على أن فضاء السرد هو أيضا فضاء الجمهور الحاضر.[1]

استعمل الجعيبي أجساد الممثلين، المتقمصين لشخوص عديدة، وألوان ملابسهم (أبيض وأسود) وحركة رمزية الكراسي السوداء والبيض المتحركة طوال العرض، والسكوت لفرض إيقاع يتقدم بالحكي في تصاعد. الفضاء في المسرحية شبه عار خال من أي عنصر من عناصر الديكور ، ولا يوجد ستار إلا ستارة خلفية. كل ما في الأمر سواد اللون، الأسود يسود تراه في أرضية الخشبة، في الجدار الخلفي، أي في ظهيرة الركح وفي جانبيه الذين يجسدان عمقه، وفي جناحيه أي جانبيه على اليسار واليمين لا نجد سوى مجموعة من الكراسي بيضاء اللون أو سوداء في بعض المشاهد، داخل مساحة سوداء واسعة، وكأن الجعيبي يضعنا أمام مفارقات الألوان أبيض أسود ليجردنا من كل قراءة مسبقة للفضاء المسرحي، حتى إن دخول الشخصيات من وراء المشاهدين يشكل في حد ذاته دعوة للمشاركة وكسر لكل معهود في عروضه المسرحية.[2]

أ – الكوريغرافيا عند الجعيبي

تشكل الكوريغرافيا أحد مميزات العرض الأساسية التي يمرر من خلالها الجعيبي جل خطاباته المسرحية، إذ أنها تسهم في بلورته ، و في إبطال أي تذبذب في الإيقاع المسرحي، الذي ينتاب المشاهد أثناء العرض المسرحي، لكثافة العلامات التي يستعينها في رؤيته الإخراجية، فنجد جل المشاهد تسبقها حركات متوازنة مركزة تخدم الفعل الأساسي.[3]

3 – أهم التقنيات وسبل التجريب في المسرح العربي

منذ عقد الثمانينات أصبح الشرق الأوسط يمتلك تقنيات عالية منحت المخرجين طرق اشتغال واسعة وجمالية، فالديكورات المعلقة والإضاءة الحديثة المركزة، والخشبة الدوارة في المسرح، والألوان الزاهية التعبيرية، فضلا عن استخدامها (الداتاشو) لاسيما بعد التسعينات كلها تقنيات أضفت روح الجمال

[1] لخضر منصوري، كتابة الجسد في مسرح فاضل الجعيبي، فضاءات المسرح، تصدر عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري، العدد 6، نوفمبر 2015، جامعة وهران، الجزائر، ص 45

[2] لخضر منصوري، كتابة الجسد في مسرح فاضل الجعيبي، م س ، ص 47

[3] م ن، ص 47

والروعة على العروض، وجعلت منها عروضا مبهرة من خلال لفت الأنظار إليها عبر الاستخدام المنبثق عن أفكار ورؤى جديدة.[1]

إن التقنيات بكل مكوناتها في الضوء واللون والصوت وأدوات الماكياج، أدت إلى تكوين فضاء عرض مسرحي بتشكيلاته الفنية وتنافس مكونات السينوغرافيا لتوحيد صورة العرض الجمالية، فكلما كانت تلك المواد ذات جاذبية وأثر ، كلما كانت أكثر تعبيرا وتجسيدا للفعل المسرحي داخل فضاء الصورة الجمالية، لذلك فان هناك هيمنة جمالية دفعت بالعروض المسرحية إلى تقديم كل ما هو إنساني واسع، بل منحت العروض مناخية واسعة تهتم بالإنسان في كل زمان ومكان معتمدة لغة الصورة، والإشارة، وتفعيل إمكانات الجسد الذي يملكه المحلي والعالمي ، لذلك فان هذه اللغة يمكن أن تكون مفهومة لدى الجميع لأنها تقدم صور بالعرض الذي يسعى لأن يكون إنسانيا كونيا، ليس إنسانيا محليا بفعل ممكنات التكنولوجيا وتقنياتها الكبيرة.

وبالنظر لتجارب المخرجين العرب فإنهم اعتمدوا واستثمروا في التقنية المتوفرة اليوم لإظهار جمال العرض بشكل أبهى، وهو ما يبرز تقدما كبيرا في أسلوب استخدام المناظر المسرحية وعامل تبشير في ظهور اتجاهات جديدة في المسرح العربي، لذلك يهتل جل المخرجين بفضل التقنيات الحديثة إلى تشكيل المنظر جماليا.[2]

وبذلك فان الحديث عن العرض المسرحي أخذ بعدا آخر، وانتقل من سكونه ومألوفية الأداء إلى حراك إبداعي يسعى إلى فعل تنافسي يبث الحياة ويثير تساؤلات المتلقي في العرض المسرحي، ويجب أن لا نغفل أسس التحديث العربية العراقية التي سعى إليها مخرجون ومفكرون مسرحيون عرب، فقد عمد قاسم محمد إلى اعتماد شكل العرض التراثي في مسرحية "بغداد الأزل بين الجد والهزل" وفي تونس وجد عز الدين المدني تجربة (الاستطراد) والمسرح "الاحتفالي" في المغرب على يد عبد الكريم برشيد والطيب الصديق، ومسرح "الكراكوز" لـ عبد الرحمن كاكي في الجزائر، و"الحكواتي" في لبنان لـ روجي عساف، وفي الأردن مسرح "الفوانيس" لـ خالد الطريفي، و"السامر" لـ يوسف إدريس في مصر، وهي كلها محاولات حثيثة للخروج بعرض مسرحي يعتمد على الذائقة الفكرية التراثية الأصيلة للعرب، وكانت بمثابة الشرارة

[1] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، ط1، السليمانية، فرقة مسرح سالار 2006، ص 106

[2] باسم الأعسم، مقاربات في الخطاب المسرحي، ط1، دمشق، دار الينابيع 2010، ص 150 – 151

للتجديد والتحديث وصولا إلى المسرح العربي العراقي الراهن، ودخوله إلى فضاءات استثمار التكنولوجيا الداعمة لخطاب العرض.[1]

وبذلك نجد أن العرض المسرحي الراهن وفق كل ممتلكاته لاسيما في العرض المسرحي العراقي اليوم المتأثر بالطروحات العريضة للمسرح العالمي والفضاء المفتوح على التبادل اللامحدود وما وفرته فرصة الانتقال والاطلاع من جانب، وما وفرته فضاءات الانترنت ومواقع التواصل الاجتماعي في الاطلاع على التجارب من جانب آخر ساعد كثيرا على أخذ المسرح العراقي أبعادا أخرى وينتقل من صرامة الأسس الدرامية إلى التشظي في القصة والأحداث التي غيرت أجزاءها من خلال اعتماد الصورة والجسد أكثر من المنطوق الحواري في كثير من العروض.[2]

[1] شفاء العمري، التجريب المسرحي في الألفية الثالثة، مجلة دجلة، ع 22، بغداد، وزارة الثقافة، 2006، ص 42 – 43

[2] عبد الجبار العتابي، مسرح المستقبل، مسرح ما بع التغيير، جريدة المؤتمر، ع 2983، 5 حزيران 2014

المبحث الرابع: آفاق التجريب في المسرح العربي

1 – البحث عن الهوية والتحرر من التبعية

سعى المسرح العربي منذ انحصاره بقيود المسرح الغربي إلى الانعتاق من هاته القيود، واثبات هويته وكيانه، وذلك من خلال توطيد أواصر الاتصال والتواصل مع أفراد المجتمع والعمل على محاكة واقعه المعيش بكل حيثياته، وحمل همومه وآلامه وصياغته في قالب فني يتلاءم وعقلية المجتمع العربي، ومهما كان تأثر روجي عساف بتجربة المخرجة الفرنسية أريان منوشكين، إلا أنه مثل تجربة مسرحية من خلال فرقة الحكواتي سعت ليكون المسرح حاضرا في تبني القضايا التي تعيشها الأمة العربية وينقلها إلى الناس، حيث عملت فرقة الحكواتي على التواصل مع الناس لمعرفة آماله وآلامه، والارتجال من صلب عمل الفرقة، وعملت على رفض المسرح السائد في لبنان بحجة أنه يمثل فكرا دخيلا لا يتواءم وذوق الجمهور الشعبي العربي. [1] لهذا لجأت الفرقة لإيجاد المسرح البديل عن المسرح الأوروبي، ولجأت لاستخدام أدوات بسيطة وغير مكلفة في الديكور والأزياء والإضاءة والتجهيزات بالاعتماد على جهود الجماعة في الفرقة، ليتيح لها الاستقلال والتخلص من أثر الأساليب الداخلية وانتشار الوسط الجماهيري لإبراز المسرح الشعبي. [2] ويمكن أن نستنتج من تجربة الحكواتي العمل الجماعي وقدرة الممثل على الارتجال وعدم الخروج على الموضوع الأصلي للحكاية، وإنشاء علاقة بين الممثل والمتلقي من خلال كسر الإيهام وإزالة الجدار الرابع، وعرض الأعمال بعيدا عن المسرح مثل المقاهي والساحات العمومية والحدائق، وارتداء الشخصيات أزيائها أمام الجمهور، ويكاد يخلو العرض من الإضاءة ويكتفي باللون الطبيعي لإشعار المتفرجين بأن ما يجري ليس تمثيلا، وإنما هو اجتماع بالممثلين لاسترجاع الاحتفالات التاريخية وتجسيدها في إطار فني احتفالي، والمغزى من العرض هو إشراك المتفرجين، واستخدام الدمى والأقنعة و فنون السيرك، وكل ما يحقق الفرجة المسرحية ويعمق الإحساس بالجو الاحتفالي، ويكون

[1] شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ص 181

[2] م ن ، ص 187

تصميم الديكور بالغ البساطة عند التركيب والتفكيك، وهذا ما دعا إليه توفيق الحكيم ويوسف إدريس وعبد الكريم برشيد والصديقي وعلولة والمدني ...[1]

2 ـ التحفيز والحث على التجريب في المسرح العربي

إن ما يتعلق بالجوائز المسرحية والحصول عليها عملية تجريبية، فبعضهم يحلو له القول بأن المسرحيين العرب على مستوى النص والعرض والتمثيل والإخراج نافسوا الغربيين بالحصول على الجوائز وربما فازوا عليهم . متى كانت الجوائز تعبر عن أن هذا مسرح تجريبي وهذا مسرح غير تجريبي؟ ولا ننسى أيضا أن هذه الجوائز قد يدخلها الشيء الكثير من التحوير، تحت دائرة الشهرة والتنفيع والواسطة والمحسوبية والتوازنات، وكل هذه الأشياء كما ندركها جميعا يحاربها المسرح لأنها تمثل فسادا، ولا ننسى أن بعض العروض المسرحية لم يسمح لها المشاركة في المهرجانات لأسباب كثيرة، ربما التجريب ينطلق أصلا من تأصيل المسرح، أو وجود نواة أصلا، مادام أنه خلق وابتكار وبهذا الصدد يقول صبري حافظ: "الجمود في القوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحوة وحيوية، لذلك فان المسرح يدين بوجوده إلى تلك النزعة المتشوقة لاستشراف المجهول ولتجاوز كحل ما أنجز وتحقق، فلولا هذا التجريب الذي دفع شسبيس إلى إجراء حوار بين رئيس الجوقة وأفرادها في الاحتفالات الديونيزوسية القديمة لما ظهرت الإرهاصات الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا رغبة أرستوفان في تقديم شيء مغاير عما قدمه عمالقة التراجيديا الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا، فالملهاة المسرحية كالمأساة تماما تدين بوجودها إلى تلك الجذوة صبوة الخلق والتجريب."[2]

3 ـ مستقبل المسرح التجريبي العربي

لقد نشأ هذا النوع المسرحي في نهاية العقد الثامن من القرن العشرين، وكان مختلفا كل الاختلاف عن التجريب المسرحي الذي امتد على عقود القرن العشرين، وكانت له أهداف إنسانية تطمح الى تغيير العالم نحو الأفضل، أما المسرح التجريبي الذي توصل إليه العالم هو تعبير عن يأس الإنسان وعزلته

[1] منصور عمايرة، وقائع الملتقى العلمي 25 ـ 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 29

[2] م ن، ص 41

وعجزه عن التغيير، فهو إذا شيء مختلف تماما عن نوعية وأهداف ما سبقه، فكان نوعا جديدا لا يجمعه بما سبقه إلا الاسم، وهو الذي يمثل الحداثة في المسرح.

هذا المسرح هو الذي نقول عنه أن العرب لم يستطيعوا الوصول إليه ولا تحقيق خصائصه الكاملة إلا في القليل النادر، وهو الذي لن يستطيعوا الوصول إليه مهما جهدوا، وكل ما فعلوه في هذا الميدان أنهم تركوا بناء العرض المسرحي المتكامل الذي توصلوا إليه في سبعينيات القرن العشرين، فخسروا بذلك الدروس التي تعلموها من فن المسرح منذ بداية نشأة مسرحهم، فإذا أرادوا اليوم أن يهجروا ما فشلوا في تحقيقه في ميدان المسرح التجريبي فلن يستطيعوا العودة إلى بناء العرض المسرحي المتكامل.

أما سبب عدم إتقانهم لهذا النوع من التجريب المسرحي فهو أن العروض العربية التي دارت وتدور في فلكه تشكو من عطب أساسي، هو أنها لم تحقق أهدافه الفكرية بالشكل الذي يتحقق في عروض المسرح الأوروبية والأمريكية وغيرهما من البلدان، وسبب ذلك أن العرب لا يستطيعون مهما بلغوا من اليأس في حياتهم الاجتماعية والسياسية أن يقفوا من أحلامهم وآمالهم بالمستقبل المشرق موقف الضائعين العاجزين، فهم يشعرون باليأس لكنهم في أعماقهم لا يستعطون الاستسلام لهذا العجز، وهم مقهورون لدرجة الشعور بالعزلة، لكنهم غير قادرين على الانصياع لهذه الحالة، وبما أن المسرح التجريبي الحديث لا يقوم إلا على نزعة اليأس المطلق والعجز المطلق، فانه لا يكتمل بكامل خصائصه وصفاته إلا باكتمال حالة الشعور باليأس والعجز، ففي هذه الحالة يستطيع المخرج أن يحقق ما حققته العروض الأوروبية والأمريكية التي اكتملت حضارتها بمقدار ما اكتمل طغيان أنظمتها.

من هنا فان الحالة النفسية والاجتماعية التي يقوم عليها المسرح التجريبي مفقودة عندهم أو ناقصة، لذا سيظل مسرحهم التجريبي ناقصا، وكل ما يفعلونه أنهم يحاولون تقليده دون امتلاك ناصيته، ويأخذون من عناصره أشتاتا هي ما نراها متفرقة على خشبات مسارحهم.

ولهذه الحالة أسباب تعود إلى طبيعة مسرحهم ذاته، الذي طبع نفسه بطوابع الدخول في مشاكل الأمة العربية والدفاع عنها، وطبع جمهوره بأن ظل هذا الجمهور يطلب من المسرح أن يكون ميدان تلك الحرب، ومادام المسرح العربي غير قادر على التخلي عن مهامه الاجتماعية والوطنية، فلن يستطيع الولوج إلى عالم المسرح التجريبي بشكل صحيح.

إن ما قدمه أصحاب المسرح التجريبي في الوطن العربي سوف يؤدي وظيفة مفيدة بعد طول ضياع وتضييع للمسرح العربي، وهي أنه قدم تقنيات واسعة وخبرات في استخدام هذه التقنيات، وسوف توضع هذه التقنيات بين أيدي الممثلين المخرجين لبناء عروض متكاملة سوف تزدهي بها خشبات المسرح العربي.[1]

4 ـ خلاصة التجريب في المسرح العربي

إن التجريب موجود في المسرح العربي، ولكن ليس بالشكل الذي يطمح إليه الكتاب المسرحيون والمخرجون العرب وغيرهم ممن يهتمون بهذا المجال، لذلك فاهتمامات الأغلبية تتوجه نحو محاولة تجسيد التجريب الحقيقي، والبعض إن لم نقل الكثير منهم يرى في تأصيل المسرح العربي السبيل الأول الذي يقود إلى ذلك، أي بمعنى إكساب الأعمال التجريبية والمسرحية العربية هويتها بما هي مسرح تجريبي عربي من خلال إثبات الهوية المتكونة من التاريخ والتراث والميثولوجية الدينية حسب رأي "رياض عصمت".[2]

كان التجريب من أبرز ملامح الستينات خاصة لدى المصريين الذين كانت رغبتهم في ذلك نابعة عن الحركة التي مست مجتمعهم على كل المستويات اقتصادية كانت أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، وهذا ما أدى بالبعض إلى وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب،.. مستخدمة بذلك التجريب كنمط إبداعي، حيث أصبح الصفة المميزة لهذا العقد من الدراما المصرية، والتي كان تأثرها بالدراما الغربية واضحا وجليا، وان حاول بعض الكتاب أن ينكروه رغبة في الاستقلالية والتميز والتفرد.[3]

لقد أدى المسرح التجريبي نسبيا الدور الذي اضطلع به الممثل في إسقاط الأقنعة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف، وشملت هذه الأعمال الكثير من القضايا بما فيها القومية، والوطنية والعالمية، وكذا القضايا السياسية والاجتماعية ...[4]

---

[1] فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71، ص 127 - 130

[2] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، م س، ص 125

[3] م ن ، ص 131

[4] م ن، ص 134

الفصل الثالث

تجليات التجريب في المسرح الجزائري

-المبحث الأول: التجربة المسرحية في الجزائر

-المبحث الثاني: التجارب الحديثة وأثرها في المسرح الجزائري

المبحث الأول : التجربة المسرحية في الجزائر

مسار التجربة المسرحية الجزائرية

لا شك أن المطلع على مسار المسرح الجزائري وتاريخه سيقف على حقيقة مفادها أنه مسرح سعى إلى أن يجد لنفسه صبغة منذ المراحل الأولى ، وذلك عبر عدد متواصل من التجارب من إبداع نخبة من محبي المسرح أمثال كاتب ياسين، رويشد، عبد القادر علولة، ولد عبد الرحمن كاكي الذي عاد إلى التراث لاستلهامه واستغلاله بطريقة واعية، مما يحوله إلى تجريب سعى من خلاله إلى التجريب على مادة تراثية، مع استحضار الأشكال المتوارثة لكي يصنع فرجة حقيقية لا يحس معها المتفرج بالاغتراب، لم يكن كاكي الوحيد الذي سعى نحو هذا الاتجاه، لكنه كان من أوائل المدركين لطبيعة ما تتطلبه عملية تأصيل المسرح الجزائري، فكانت تجربته المسرحية إضافة بحق لسير الأبحاث الجادة في المسرح الجزائري، بل إن تجربته نحت منحى تجريبي حداثي، فانطلق بفرقته نحو الشعب الجزائري، يدرس أحواله ويسجل الأساطير والأغاني والأهازيج الشعبية .. فجمع منذ البداية عددا من الموشحات، وتعلم الرقصات، وسجل الأشعار، وعاش مع الفلاح في الحقل، ومع العامل في المصنع، ومع الصياد في البحر، ومع التاجر في الدكان.[1]

1 – بدايات المسرح الجزائري

يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري على أن البدايات الأولى للحركة المسرحية الجزائرية تعود إلى مطلع القرن العشرين أي في الفترة الممتدة من (1921 إلى 1925)، بحيث شهدت الساحة الثقافية الجزائرية تقديم بعض العروض المسرحية في بداية القرن الماضي ، إلا أن ما لم يذكره هؤلاء الدارسين، ومن بينهم محمد يوسف نجم، ويعقوب لاندو ، وعلي الراعي ولا حتى تمارا ألكسندر بونيتسفا، وحتى كتابات سعد الدين. ورويشد بن شنب، ومذكرات علالو ، ومحي الدين بشطارزي هو عدم إشارتهم إلى مسرحية الكاتب الجزائري اليهودي "إبراهيم دانينيوس" التي كتبت وطبعت في مدينة الجزائر في السنة نفسها التي قدم فيها مارون النقاش أول عرض لمسرحية "البخيل" لموليير سنة 1847.

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية (عرض وتوثيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2005، ص 102

ففي هذه السنة بالذات حسب بعض الدراسات المسرحية الجزائرية، طبعت بالجزائر مسرحية "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق"، التي اكتشفها وترجمها الباحث البريطاني فيليب ساد جروف فعدت بالنسبة إليه أقدم مسرحية عربية معاصرة.[1]

من هنا نستطيع القول أن تاريخ بدايات المسرح الجزائري يعود إلى ما قبل فترة العشرينيات، مادام أن هذا النص المسرحي المطبوع سنة 1847 يشكل البداية الحقيقية للمسرح الجزائري حسب رأي هذا الباحث البريطاني.

وتعد فترة العشرينيات والثلاثينيات مرحلة مهمة في تاريخ المسرح الجزائري، حيث جرب فيها الرواد الأوائل شكل المسرح الكلاسيكي، وذلك بتواصلهم ثقافيا ومعرفيا مع بلدان المشرق العربي بفضل زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921، ونتيجة هذا التواصل والتأثر بهذه الفرقة تأسست سنة 1921 أول فرقة مسرحية جزائرية هي فرقة المذهبية أو" جمعية الآداب للتمثيل العربي" بتقديمها لثلاث مسرحيات باللغة العربية هي مسرحية "الشفاء بعد العناء" و"خديعة الغرام" ومسرحية "بديع" من تأليف رئيسها طاهر علي شريف.[2]

ومن الأرجح أن هذه المسرحيات هي أول النصوص المسرحية التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث، بحيث كتبها صاحبها بلغة عربية فصحى متأثرا هو وأعضاء فرقته بفرقة "جورج أبيض" الذي قدم مسرحياته بالفصحى "صلاح الدين الأيوبي" و "ثارات العرب" لمؤلفها نجيب الحداد.

كما قدمت أيضا جمعية "الموسيقى المتربية" سنة 1922 مسرحية من فصلين عنوانها "في سبيل الوطن" لكاتبها "محمد رضا المنصالي " المتأثر بالنهضة العربية الحديثة، وقد كتبت بالعربية الفصحى كالمسرحيات السابقة ل "علي الشريف الطاهر "، وهذا ما يؤكده "الطاهر فضلاء" بقوله: "ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر

[1] إبراهيم دانينيوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق، ترجمة مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2003، ص 23 – 24

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، الجزائر، 2000، ص 41

مثلا في سبيل الوطن، وفتح الأندلس، وغيرهما ، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا ..."[1]

وانطلاقا من هذا القول، حاول بعض رواد المسرح الجزائري الأوائل تجريب الشكل المسرحي الكلاسيكي لإعطاء البدايات الأولى للمسرح الجزائري الحديث، والمحافظة على القيم الوطنية والمثل العليا، من خلال مضامين المسرحيات المقدمة في هذه الفترة.

2 – مظاهر التجريب في المسرح الجزائري

في تجريب الأشكال اتخذ الهواة الساحات العامة والجوامع وأضرحة الأولياء كفضاء مسرحي يعكس الروح العميقة والدينية للشعب، كما نجد في مسرحية "الوعدة" ، ووظف الهواة أشكال التراث وجربوه كالمقامة والقصص والأمثال والأشعار والأغاني، حيث استخدمت كتجريب وأعطت ما يعرف بمتعة النص أو الفرجة، كما نجد ذلك بارزا في مسرحية "ابن بعطوش" المطعمة بضروب التراث العربي، وكذلك مسرحية "ديوان القراقوز" المشبعة بالروح الشعبية والأسطورة والحكاية.[2]

ولما كان التجريب تمردا، فمن المؤكد أنه إبداع في النهاية، ومرادف للتطوير وللتغيير، فالإنسان بطبيعته يجرب ويخترق عوالم جديدة، والفنان أكثر الناس ممارسة للتجريب وخاصة في المسرح، وبالرغم من المحاولات التجريبية لم يتخلص مسرحنا من رواسب الأشكال القديمة.

وهناك من يتخذ من التجريب مجالا للتهريج وخرقا للقوانين الفنية والأصول الجمالية لفن المسرح، فكل شيء جائز عندما نجرب، وقد أنتج المسرح التجريبي بدائل للغة الكلامية، وأصبح الجسد والحركة والإيماءة لغة مشتركة تعبر لوحدها ، لذلك تحقق العروض الحركية والبصرية تفوقا على العروض التي تعتمد على النص، فهناك مستويات عديدة للتعبير الدرامي، أهمها التعبير بالحركة والجسد، وتكمن قوة هذه العروض في كيفية ضبط الجسد بالإيقاع والرقص والحركة، بحيث يتم الاستغناء كلية عن اللغة، ويفسح المجال بالتالي لعناصر جديدة تصبح اللغة عبرها بمثابة معادل مرئي يستطيع الكشف عن أفكار الشخصيات.

---

[1] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، ع 87، الجزائر، 1985، ص 283

[2] د.حفناوي بعلي، أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الطبعة الاولى 2002، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة ، ص 359

والمسرح الجزائري غني بأشكاله التراثية التي وظفت بصفة عقلانية وبرؤية فنية جديدة سوف تحقق الغرض من التجريب، فالتراث هنا يشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر لتقديم أفكار جديدة تخدم التجريب، وقد بدأ المسرح العربي منذ فترة في الاتجاه نحو التراث والاغتراف من الأشكال التراثية، وما من مناسبة مسرحية إلا وكان التراث حاضرا.

إن المسرح التجريبي مغامرة تتطلب الحركة وتتنافى مع كل ما هو ساكن وخامد، والمسرح الجزائري مطلوب منه أن يحرك طاقاته البشرية والإبداعية ليدخل المغامرة من بابها الواسع ويفتح بالتالي آفاقا جديدة،[1] وقد بدأ مسرح الهواة في السنوات الأخيرة ينتعش بطريقة جديدة، وقد لاحظنا منذ مهرجان الثاني والعشرين لمسرح الهواة بمستغانم، تحولا من فكرة الخطاب السياسي إلى فكرة المسرح التجريبي، أي بحث وتجريب وجماليات فنية، وانطلقت محاولات التجريب في مسرح الهواة بشكل مكثف، وهذا ما تجلى في نادي المسرح التجريبي بقسنطينة من خلال محاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي.[2]

لقد برزت النزعة التجريبية بشدة خصوصا مع الانتشار الهائل للجمعيات الثقافية والتعاونيات والنوادي المسرحية، وبروز عدة مهرجانات دولية ومحلية، مما فسح المجال للاحتكاك من خلال المشاركات والمنافسة، وبالتالي تبادل التجارب والخبرات، وهذا ما انعكس إيجابا على الحركة المسرحية في الجزائر وجعلها أكثر ثراء ونضجا وتفتحا على التجارب الغربية الحديثة.

3 – أهم تجارب المسرح الجزائري

وابتداء من سنة 1926، ظهر أقطاب المسرح الجزائري الذين جربوا الشكل المسرحي الشعبي، فحاولوا إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري الذي تعرض إلى الطمس من طرف الاستعمار الفرنسي بمساهمتهم في تأسيس مسرح شعبي يهتم بقضايا كل الطبقات الشعبية، ويضطلع بكل المهمات المنوطة به، وفي هذا السياق يلاحظ عبد القادر جغلول: "أن المسرح الجزائري في بداية ظهوره كان يمثل ثلاثة أمور جديدة، فهو يتضمن موقفا جديدا تجاه العمل الثقافي، فمع "جحا" لا تبقى الثقافة عملا معياريا، بل تصبح مشهدا قائما على أداء الممثلين، وعلى لغة عربية تعمل من جديد لتعبر عن الواقع المعيش ..."، وبناء على هذه الملاحظات، حاول رواد المسرح الجزائري الأوائل تكوين مسرح شعبي يعبر بصدق عن

[1] د.حفناوي بعلي، أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 360

[2] م ن، ص 361

قضايا الإنسان الجزائري، وذلك نظرا للوضع الثقافي الذي كانت تعيشه الجزائر، والمتمثل في تفشي الأمية في أوساط المجتمع الجزائري الذي لم يكن يسمح باستمرار التجربة المسرحية باللغة الفصحى، الأمر الذي جعل حركة المسرح الشعبي تتخذ اللغة العامية أداة للتعبير الدرامي، واستلهامها لمواضيع من الأدب والحكايات الشعبية المحلية والعربية، وأول تجربة في هذا المجال هي مسرحية "جحا" لعلالو ودحمون التي عرضت سنة 1926، فلاقت نجاحا كبيرا في الأوساط الشعبية.[1]

1/3 – تجارب قسنطيني وبشطارزي

هناك تجارب مسرحية شعبية أخرى تلت تجربة علالو ودحمون وهي أعمال محي الدين بشطارزي ورشيد قسنطيني، فإذا كان علالو قد أعطى ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالعامية، فان رشيد قسنطيني قد طبع هذه البداية وأعطاها شخصيتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات واللغة والحوار، أما محي الدين بشطارزي، فيعد أحد أقطاب المؤسسة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف والتمثيل والإخراج والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية بإنشائه فرقا عديدة وتكوينه جيلا مسرحيا، وتركه تراثا مسرحيا ضخما وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية.[2]

ومن هنا تميز كل من علالو ورشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية وللأغاني، وقد قدموا عروضا ناجحة طوال عقدين من الزمن، وهم في نفس الوقت مؤلفين وممثلين، غير أن نصوصهم المسرحية غير مدونة لأنها كانت تؤدى ارتجاليا ولم يهتم أصحابها بطبعها.

وقد اتسمت تجربة قسنطيني المسرحية بأسلوبه المنفرد عن أقرانه المؤلفين والممثلين، فهو مبتكر لحوار خاص ونثر منعش جد حيويي، وإيقاع للصور وحركات وطاقات مرحة، بالإضافة إلى صوته المتميز وتقليده البارع، كما اتسم مسرحه أيضا بطابعه الشعبي الوطني الموجه إلى عامة الناس مهما كان وضعهم الاجتماعي، ومستواهم الثقافي، وينتمي مسرحه إلى الحيز الثقافي للشفهية، ولا يخضع للقواعد الصارمة للمسرح الكلاسيكي الأوروبي، بحيث تمتزج سائر الأنواع الفكاهية في أعماله المسرحية.

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016، ص 10 – 11

[2] Mahiedine Bachtartzi , Mémoire, Tome 1, Alger, SNED , 1968

ومن هذا المنطلق قدمت تجربة قسنطيني المسرحية نوعا ثقافيا جديدا متكئا على التراث في استخدام عناصر كأدوات تعبيرية في شكل فني جديد ليتأقلم مع الجمهور ، وبذلك تمكن من التسلل إلى قلوب الجماهير التي صارت تهتف باسمه بعد نهاية كل عرض.

وتجدر الإشارة إلى أن تجريب رواد المسرح الجزائري، واستلهامهم التراث الشعبي لم يكن في مصاف كتاب المشرق العربي لأنهم لم يكونوا من المتعلمين ومن خريجي المعاهد والمدارس العليا كنظائرهم في المشرق العربي، وهذا ما نجده في تعليل سعد الدين بن شنب القائل : "إن تعامل الكتاب المسرحيين الجزائريين مع النصوص التراثية في صياغة أعمالهم المسرحية أقرب من حيث الانتماء إلى المذهب الطبيعي ولكن هذهالطبيعة لا تظهر إلا بشكل متقطع، لأن أي فن بالنسبة للذهنية الشرقية يتضمن تغييرا مستمرا، وهو بحث عن الحقيقة المثلى وليس صور مطابقة للواقع ... "[1]

2/3 – تجربة علالو

وبناء على هذا نجد علالو قد استمد موضوعات مسرحياته من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفاهي الشعبي الذي تزخر به قصص كتاب "ألف ليلة وليلة "، فعبر عن بطولة هذا الشعب الحالم بمستقبله المشرق من خلال هذه القصص الهزلية التي تعتمد على المغامرة والفنتازيا في تحرير هذا الشعب من واقعه المثقل بالهموم والآلام، فقدم بعض الأعمال المسرحية الهزلية ومن بينها مسرحية "أبي الحسن المغفل" التي استقى موضوعها من حكايات ألف ليلة وليلة.

وقد تميز علالو بالطابع الشعبي الكوميدي الساخر الذي أضفى على أعماله المسرحية سحرا بالنكتة اللاذعة والغرض منها إيقاظ النفوس وإحياء الضمائر والهمم.

4/3 – عبد القادر علولة بين التجريب و التجديد

اقترن اسم عبد القادر علولة بالحلقة، واشتغل على الاحتفالية، لأنه سعى نحو مسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد ، فواكب التجارب العالمية في المسرح ليغوص في مواضيع شتى

[1] سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، عائشة خمار، مجلة الثقافة، ع 55، وزارة الثقافة، الجزائر، 1980، ص 35

يحاكي فيها هموم شعبه خاصة الفئات المحرومة .. [1] فعلولة يستمد نظرته من التغيير من خلال المسرح الملحمي، فاستلهم التراث الشعبي في مسرحيات "القوال، الأجواد، اللثام"، أما مسرحية "حمق سليم" فهي مقتبسة من المسرح العالمي واعتمد فيها على السرد الملحمي. [2] إن الحلقة التي عمل عليها علولة مستفيدا من المسرح الملحمي تعتبر شكلا أدائيا قديما في شمال إفريقيا وهي تتجلى كفرجة شاملة : تمثيل، رقص غناء، يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور، التي تصدر عن المداح أو الحلايقي أو القوال ،[3] لذا ما سعى إليه علولة من خلال مشاركة الآخرين لإحداث تغيير وتوعية الشعب وهو يبين ذلك في حديثه عن الأجواد: "من أجل كل الذين يبدعون في بلدي بغية الوصول إلى مجتمع حر وديمقراطي خال من استغلال الإنسان للإنسان"،[4] ويبدو أن بريخت أثر كثيرا في علولة، وهو يقدم مسرحياته مبنية على التراث الجزائري في الأقوال والأجواد واللثام، حيث يقول: "بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص".[5] من هنا نجد أن مسرح علولة بني على التراث متأثرا بما يحمله الفكر البريختي من إحداث تغيير، مشاركة الجمهور في العرض المسرحي لإحداث التغيير المطلوب من خلال الفرجة المسرحية.[6]

يعد عبد القادر علولة من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي وتأصيله وتأسيسه على أسس تراثية، ومن هذه الأسس الفنية والجمالية والدرامية نستحضر فن السيرة ، والحلقة، والقوال، وفن السرد كتابة وتمثيلا وإخراجا وتنظيرا.. أما بالنسبة للجزء الفني في مسرح علولة استعمل الفضاءات المفتوحة، والخطوط الدائرية، والفرجة الشعبية القائمة على الحكي، واستعان ببساطة

[1] لخضر منصوري، الحلقة فضاء قديم جديد للتجريب المسرحي، ملتقى المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة، الجزائر 2009، ص 57

[2] عبد الكريم برشيد، توظيف التراث في المسرح المغاربي، الملتقى العلمي 2010، الجزائر، ص 74

[3] منصور عمايرة، وقائع الملتقى العلمي 25 ـ 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 32

[4] عبد القادر علولة، ديوان أعماله الكاملة، الجزء2، وزارة الثقافة، الجزائر 2009، ص 457

[5] م ن، ص 474

[6] أحمد العشيري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 21، ع 3، 1993، ص 14

الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، ملامح المسرح البريختي، وبعض خصائص المسرح الاحتفالي فيما يخص الجمع بين الملقي والمتلقي في احتفال جماعي مباشر. [1] إن الحكي عند عبد القادر علولة يتميز باستغنائه عن الحوار لأنه استند إلى التراث الشعبي الجزائري "القوال" ويعتبر هذا التراث قريبا من وجدان الشعب، وخاصة أنه استطاع أن يوظفه للقضايا المعاصرة في وطنه، القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ففي مسرحية حمق سليم وهو يتحدث عن العساس : "دخلت تجري مع الدرج خوفا إذا كان يشدني بالهدرة بحيث هدار وعنده مشاكل قوية، عنده مشاكل السكن مشاكل النقل، مشكل الدراري ..."[2] هذه الأشياء التي تحدث عنها علولة في قضايا مجتمعه تبحث عن حلول من أجل راحة الإنسان وحصوله عن حقوقه، ويقول عندما يدخل مكتب المدير: "وحطيت الملف فوق المكتب، المكتب واسع يلمع لميع، يقدروا ينعسوا فوقه ستة من الناس وإلا سبعة، مداورين بيه كراسي كلهم جلد، تمنيت يكون عندنا في الدار كرسي مثل هذا الكرسي نترايحو عليه أنا والوالدة "،[3] وهذه الفقرة تبين حالة الفقر وعدم مقدرة الإنسان في امتلاك الأشياء التي تعين على الراحة، وتشير إلى حالة التمييز ما بين شخص وآخر، ولم يبق علولة في هذه المسرحية يوجه النقد الاجتماعي ، بل تعداه إلى الثقافي وهو يتكلم عن المسرح: "مشيت للمسرح وشاهدت تمثيلية اجتماعية وهزلية لاحظت بلي الممثلين كانوا يلعبوا الأدوار متاعهم بخشونة كأنهم مشي مأمنين بلكلام لينطقوا بيه وبالخصوص ذوك اللي يمثلوا في لعبهم رجال الشعب، ولاحظت أن مؤلف المسرحية هربان شوية على الحقيقة استعمل معاني ومواقف هزلية تجلب الضحك وإنما خارجة عن الموضوع".[4] نجد توجيه النقد للممثل الذي يجعل فاصل كبير بينه وبين الدور الذي يمثله، وتقمص الشخصية سمة رئيسية للتواصل ما بين المتلقي والممثل، وقضية إعداد الممثل قضية شغلت الكثير من المخرجين الغربيين، وبخصوص النص يعلق علولة على إقحام مشاهد لا تخدم المسرحية من حيث البناء الدرامي وإنما تشتت انتباه الجمهور وتحرفه عن متابعة المغزى الحقيقي للمسرحية، لذا فقد جاء نقده لاذعا للذين يقحمون مواقف كوميدية في العمل المسرحي ضنا منهم أنها الوسيلة الفعالة لشدّ انتباه المشاهدين وإضفاء المتعة على العمل المسرحي.

---

[1] د. جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، موقع دنيا الرأي، 11/04/ 2010

[2] عبد القادر علولة، ديوان أعماله الكاملة، الجزء2، وزارة الثقافة، الجزائر 2009، ص 14

[3] م ن، ص 15

[4] م ن، ص 25

استطاع عبد القادر علولة أن يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية لأنه استفاد من تجاربه المسرحية الماضية وأخذ منها، ما يساعده على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي يطمح إليه، مسرحا يستمد ويستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر، والوطن العربي.

وكما سلف الذكر فان تأثره بدى واضحا بالمسرح الملحمي عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي "القوال، المداح، الراوي" داخل فضاء ايطالي حاول تكسيره بجلب فضاء قديم/جديد متمثل في "الحلقة"، ويعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح علولة، هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي، خاصة بالجزائر والمغرب، وقد لاحظ علولة دور القوال وأهميته في إنتاج بنية سردية تؤسس على الحكي وفي كيفية تعاملها مع الجمهور، من ثمة جاءت فكرة نقلها للفضاء المسرحي في طبيعتها البدائية الأولى برؤية درامية جديدة تجعل من القوال نموذج مسرحي جديد ينتج علاقة تواصلية تستند على مشاركة المشاهد الجزائري. لقد حاول علولة من خلال شخصية القوال كسر الإيهام لدى الجمهور، وهذا نابع من التوجه العام لرؤاه المسرحية الإخراجية، فالقوال شخصية حرة تتحرك ترقص، تشخص وتروي الأحداث.

إن توظيف التراث الشعبي في مسرح علولة، قد جعله فـي الكثير من الأحيان يصادف مشاكل كثيرة، أرهقت تفكيره في التوصل إلى سبيل يجعله يكسر الأنماط الكلاسيكية للمسرح، فحين أخذ القوال من بيئته الواقعية إلى القاعة الايطالية، أفرغه من محتواه التراثي، ومن الأساسيات التي ترتكز عليها شخصيته، فالقوال داخل هذا الفضاء صار في بداية الأمر مجرد ممثل من بين الممثلين الآخرين، لولا تفطن علولة بخصوصية القوال في طبيعته الأولى، وهي خصوصية الإلقاء والتخيّل وجلب المستمع عن طريق الصوت، وكذا شكل الفضاء من الناحية الهندسية في تحلق الجمهور حول العرض، إضافة إلى الحركات الإيحائية التي كانت في أغلب الأحيان تفسر وتترجم مضمون الحكاية التي يريد القوال إيصالها للجمهور، فالصعوبة الكبرى التي واجهها علولة هي ازدواجية مسرحين، الأول يعتمد على الحوار وعلى إبراز دلالات ذات منطق معين والثاني شعبي يعتمد على السرد.[1]

[1] د. لخضر منصوري، القوال في مسرح علولة، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 130 – 132

وقد ارتكزت الوسائل التقنية المعتمدة في التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة تأليفا وتمثيلا وإخراجا على خلفية استلهام التراث وتوظيف الأشكال الراثية الشعبية مثل القوال والمداح والحلقة.

إن اعتماد علولة في تجريبه المسرحي على هذه الأشكال التراثية الشعبية مكنه من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال وبين الفن والواقع، استطاع من خلاله طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري في شكل فني جمالي، فعاد إلى الحلقة كوسيلة فنية وتقنية حتى يخلق نوعا من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية.

من هنا أخذ علولة شكل الحلقة التقليدي ، وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمة فكرية وجمالية جديدتين وبعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخا كبيرا بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية، بالإضافة إلى اعتماده المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية، وهذا ما نجده جليا في ثلاثيته المسرحية (الأقوال، الأجواد، اللثام) بحيث تشكل لنا نوعا من البحث عن مجموعة من العناصر المختلفة في الثقافة الشعبية الشفوية كالقوال، المداح، الحلقة والحكايات الشعبية الملحمية بوصفها أشكالا تساعد على تكوين فن مسرحي أصيل وإعداد قالب مسرحي ملائم، واستطاع علولة من خلال هذه الثلاثية المسرحية أن يحقق عملا إبداعيا، وشكلا مسرحيا أساسه التراث الشعبي، فكانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير هذا التراث وتطويعه ليصبح شكلا واقعيا يكسب جمهوره الذي يتذوقه تعبيرا جماليا يكشف عن همومه وتطلعاته.

وانطلاقا من هذا القول حاول علولة ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية الأصيلة باستلهامه وتوظيفه للحلقة والقوال في صياغة أعماله المسرحية، التي اتخذت بناء خاصا يعبر عن انشغالات الطبقة الاجتماعية الكادحة، وبهذا يصبح القوال شخصية مركزية في العرض المسرحي الحلقوي، فيمسك بخيوطه في تشويق وأصالة.

تميزت تجربة عبد القادر علولة في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية استقاها من مناهل الثقافة الشعبية، فأصبح توظيف القوال واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي

الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغني عن الخشبة الايطالية وعناصرها السينوغرافية مثل الديكور والملابس والمؤثرات المسرحية.[1]

وفي الأخير يمكن القول أن القوال عند علولة يكتسي أبعادا أخرى من حيث أنه يمزج بين وظيفة الجوقة الإغريقية والراوي البريختي، إذ ليست له وظيفة الرواية فحسب، بل يمثل ويعايش تلك الحكاية عن طريق استخدام الصمت والحركات وغيرها.[2]

أ – الفرجة عند علولة

لقد راهن علولة على المسرح المفتوح الذي يقبل الأحياء الفرجوية الشعبية المشرعة على الجماليات البسيطة التي تعوض البذخ في استعمال الديكور والملحقات وكل عناصر الإيهام المسرحي، وقد حقق عبد القادر علولة هذا المشروع الفرجوي بكل مفرداته وتقنياته وأصوله التراثية مع ولد كاكي عبد الرحمن ، حينما أقدم على تأسيس التعاونية المسرحية الموسومة بـ "الفاتح مايو" التي جعل منها وسيلة فنية سعى بها إلى تحرير الفعل المسرحي الجزائري من القوالب والأشكال الفنية المستوردة التي مارست هيمنتها على كل انطلاقة جادة لهذا الفعل دون إلغاء قنوات الحوار الثقافي مع نظريات المسرح التي قدمت أشكالا جديدة، ورهانات فنية بديلة عن المسرح الأرسطي.

مع هذه التجارب أوجد عبد القادر علولة للمسرح الجزائري حلقته المفقودة التي كان يخفيها المسرح الأرسطي بعد هيمنة الزمن الاستعماري الفرنسي على شكل المسرح، وترويجه بالصيغة الغربية، وأظهر أن الحلقة التي كانت مغيبة من الحركية المسرحية الجزائرية يمكنها أن تعود إلى الحياة الأدبية والفنية والتجريبية، وأن تقوم بمهامها التاريخية.[3]

---

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016، ص 15 – 16

[2] د. لخضر منصوري، القوال في مسرح علولة، س، ص 130 – 132

[3] عبد الرحمن بن زيدان، أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب الغربية، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، ص 199

5/3 – تجربة ولد كاكي عبد الرحمن

يعد ولد عبد الرحمن كاكي من رواد المسرح الجزائري، بل انه من الفنانين الذين أعطوا دفعا للمسرح، لو استمر الإبداع والاجتهاد فيه على نفس الوتيرة لكان المسرح الجزائري قد خط ى خطوات كبيرة في الإبداع والتجريب بشكل حداثي، إذ ما فتئ هذا الفنان يوظف الأساليب الحداثية في المسرح، باحتضان مسرحياته وعروضه لتجارب واتجاهات عالمية ، لكنه استطاع أن يو فق بينهما وبين ما هو محلي آخذا بعين الاعتبار طبيعة الجمهور، فلم يضق وعاء الفن المسرحي عنده بما توفر لديه من عناصر هي الأساس كما نعتقد في بناء مسرح متميز، فقد برع ولد عبد الرحمن كاكي في الاقتباس الممنهج والمبني على رؤية فنية جمالية تبتغي الوصول إلى الطرف الأساسي في العملية المسرحية ألا وهو المتلقي، حيث سعى جاهدا إلى بناء مسرح يستوعب بحكمه طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه بأعماله، باحثا عن السبل التي تكفل له لاستمالته، والاستحواذ على اهتمامه ليتمكن من تمرير الرسائل التي يود أن يمررها إليه عبر قناة هي المسرح، مدركا في الآن نفسه ضرورة الاضطلاع بمهمة أكبر تتمثل في التأصيل للمسرح الجزائري، حيث كانت وجهته هي العودة إلى التراث الشعبي والتنقيب في ثناياه لجمعه ومن ثمة استثماره في الفن المسرحي ولم يقتصر في بحثه ذلك عند حدود الفنون القولية ، بل تعداها إلى البحث في الأشكال الفرجوية الحياتية التي اعتاد الجزائريون ممارستها في مناسبات محددة وبطقوس معينة، فمنها ما هو متكرر بشكل متواصل كما في الحلقة التي تعقد في الأسواق أسبوعيا، أو تلك المتعلقة بمناسبات على فترات متباعدة كالوعدة والزردة وغيرها مستغلا في ذلك اطلاعه على المذاهب الغربية والاتجاهات المسرحية العالمية ليدعم بها رحلة البحث عن مسرح جزائري أصيل، ككاتب ومخرج في الوقت نفسه، حيث كان له كبير الأثر في مسار المسرح الجزائري، لذا يصنف كاكي كأبرز الشخصيات المسرحية ذات التأثير الكبير في مسرح الستينات بالجزائر، بل كان من أكبر الداعين والمؤيدين للمسرح الشعبي ..[1]

ولعل أبرز اتجاه أو مسرح تبناه ولد عبد الرحمن كاكي هو المسرح الملحمي، وان كان لا يتعمد انتهاجه إلا أنه يجد نفسه يسبح في تياره ولا أدل على ذلك من قوله: "كلما أردنا أن نؤصل، نسقط في أدب بريخت."[2] غير أن كاكي لم يكن في مسرحه نسخة طبق الأصل لبريخت الذي أنشأ المسرح الملحمي

[1] السعيد الروقي، تطور البناء الفني في المسرج المعاصر، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، 2002، ص 288

[2] Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique du théâtre A – K, page 911

بناء على المسرح الجزائري . وجد كاكي المسرح الملحمي الأنسب لبلوغ هذا الهدف فكان أن كيف هذا الاتجاه حسب ما توافق مع مجتمعه، بالاستناد إلى الموروث الشعبي بشتى أشكاله، ومختلف فنونه، ويمكن أن نجمل تجربته الملحمية في جملة من النقاط أبرزها التزام كاكي في نصوصه الملحمية بتوظيف حكاية من البيئة الجزائرية.

أما من ناحية البناء الدرامي فقد عمد كاكي إلى استغلال دور الراوي عبر مختلف شخصيات العمل المسرحي راميا من خلال ذلك إلى كسر الإيهام بواقعية ما يعرض من خلال عملية التداول على الرواية، كما لجأ من جهة أخرى إلى توظيف أساليب العرض المحلي كالمداح والقوال الذي يعد خاصية مميزة خاصة بالبيئة المغاربية ولا نجد لها أثر في مسرح بريخت إلا فيما يخص الوظيفة التي وكلت لها فالأسلوب خاص لكن الوظيفة تبقى دائما مأخوذة من المسرح البريختي.[1]

لقد أدت هذه الرؤية التأصيلية للمسرح الجزائري بفضل استلهام التراث إلى تجريب بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين الهواة منهم والمحترفين أشكالا متعددة من المسرحية التجريبية، وذلك لتأثرهم بالوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الغربية والعربية، ومن بين هذه الأشكال التجريبية نجد الشكل الملحمي الذي ظهر ابتداء من السبعينات على يد مجموعة من هؤلاء الكتاب، ومن بينهم ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته التجريبية "القراب والصالحين" التي استخدم فيها وسائل فنية بريختية مثل تقنية التغريب، وهي دعوة للجمهور إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع ليؤكد للجمهور مسرحة المسرح، ويمنعه من الاندماج مع الشخصيات والأحداث.[2]

ولقد استخدم كاكي في تجربته للشكل الملحمي بالإضافة إلى هذه التقنيات الراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام ليؤكد للمشاهد بأن ما يراه ليس حقيقة بل تمثيل.

استلهم كاكي موضوعاته المسرحية التي أثرت اللعبة المسرحية، خاصة في جانبها الفرجوي، فأعادت تجربته المسرحية للعناصر والأشكال التراثية كالحلقة والمداح، والغناء والرقص مكانتها في الثقافة المسرحية لأنها عناصر مكونة للفرجة التي تشد المشاهد إليها وتبهره.

---

[1] في ندوة الواقع الراهن للمسرح، مجلة الموسم الأردنية، ع13، تاريخ 19 فيفري 2000، مهرجان بترا للمسرح العربي، ص 8

[2] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 357

وقد قدم ولد عبد الرحمن كاكي الأعمال المسرحية التجريبية الأولى ابتداء من سنة 1951، مثل مسرحية "تاريخ الزهرة" ثم "الكوخ" و "الشبكة" و "السفر" و "ديوان القراقوز" وهي أعمال مسرحية من تأليف جماعي لأنها اعتمدت على البحث والتنقيب في التراث الشعبي.

ومن هنا استمر كاكي في البحث والتجريب عن صيغ مسرحية ذات قالب جزائري أصيل، فأثمرت عدة مسرحيات نابعة من غوص هذا الفنان في أعماق الطبقة الشعبية للبحث عن جوهر الشخصية الوطنية القومية وهذه نظرة تأصيلية للمسرح الجزائري.

إن تجريب كاكي للشكل المسرحي الملحمي، تجاوز حد الاقتباس، بإعادته النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد، حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلا ومضمونا، فاكتسبت أعماله المسرحية طابعا تجريبيا حاول من خلاله ولد عبد الرحمن كاكي أن يأخذ القالب المسرحي الأوروبي ليصب فيه مضامين جزائرية مستوحيا ومستلهما فيها بعض الأشكال الفرجوية الشعبية.[1]

6/3 – تجربة كاتب ياسين

جرب كاتب ياسين شكل المسرحية الملحمية التسجيلية في عدة أعمال مسرحية منها "الجثة المطوقة" التي ركز فيها على تسجيل الوقائع الثورية المتعلقة بالثورة الجزائرية، ومسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناول فيها كفاح الشعب الفيتنامي بشكل توثيقي.

وقد أدى التجريب في المسرح الملحمي عند كاتب ياسين بالدرجة الأولى إلى مسرح نضالي ثوري يدعو إلى التحريض ضد الاستعمار الفرنسي، ليصور بكل براعة كل أنواع الضغط الاستعماري والإرهاب والتعسف الذي عانى منه الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، انه مسرح يدفع القارئ أو المشاهد دفعا من خلال أحداث المسرحية إلى الثورة ضد الاحتلال الغاشم.[2]

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016، ص 14

[2] سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1997، ص 61

لقد كان تأثر كاتب ياسين في تجربته بالشكل المسرحي الملحمي واضحا من خلال أعمال الكاتب الألماني برتولد بريخت الداعي إلى الحرية والثورة ضد كل أشكال الظلم والاستعباد، وهذا ما تجسد في مسرحية "الجثة المطوقة" من خلال طابعها الملحمي التسجيلي الثوري.

7/3 – تجربة فرقة مسرح البحر وأهم التقنيات

من الخصائص الفنية لتجربة فرقة مسرح البحر، اعتمادها على مبدأ التأليف الجماعي لتغطية أزمة غياب النص المسرحي، وتبنيها للشكل الحلقوي أثناء العرض للخروج من شكل العلبة الايطالية والتخلص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرجين زوايا شتى يشاهدون منها العرض، فيلامسون الممثلين، فتعود متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني الفنان والمتفرج.

وقد توصلت الفرقة بفضل ممارستها التجريبية إلى صياغة آليات مختلفة على مستوى العرض المسرحي، وذلك لاعتمادها على تقنيات العرض الحلقوي الذي يؤدي إلى الشكل الفرجوي، بحيث يسمح للمتلقي بالالتفاف حول مكان الفعل المسرحي فيصبح هذا الأخير مشاركا في اللعبة المسرحية، ومكسرا لحاجز الخشبة الايطالية.

كما استخدمت هذه الفرقة أيضا تقنية المسرح داخل مسرح وتطعيمها للمسرحية بفواصل تمثيلية صامتة، ورقصات في حركات عنيفة وغريبة.[1]

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات الى التجريب، م س، ص 15

المبحث الثاني: التجارب الحديثة وأثرها في المسرح الجزائري

1 – الأشكال المسرحية الغربية وأثرها على المسرح الجزائري

لقد استفاد التجريب المسرحي الجزائري من التجريب المسرحي العالمي استفادة تجاوز فيها حد الاقتباس والترجمة، فطال تجريبه مختلف الرؤى والمناهج والنظريات الحديثة على مستوى الفن الدرامي، سواء ما تعلق بتقنيات الكتابة الدرامية أو ما تعلق بالكتابة الركحية من أداء وسينوغرافيا وتجاوزه للفضاء الدرامي الايطالي إلى فضاء يتلاءم وثقافة وبيئة المجتمع الجزائري.

وبناء على هذا فقد أصبحت لهذه الأشكال المسرحية التجريبية قيمة لا يستهان بها، وخاصة منها التجريب المسرحي الحلقوي، بالتفات جل التجارب المسرحية منذ الاستقلال إلي تجريب هذه الأشكال التي تباينت في تجربتها، فمنها من ركز في تجريبه المسرحي على الموروث الشعبي ومختلف أشكاله التعبيرية، ونجد هذا عند كل من كاكي وعلولة، ومنها من وظف مثل هذه الأشكال التراثية كتقنية فقط مثل استخدام تقنية الحلقة كمعمارية للعرض المسرحي وأنموذج للتشكيل الحركي والسينوغرافي، ونجد هذا عند فرقة "نادي المسرح التجريبي " بقسنطينة، وفرقة "خميس مليانة" في عرضها المسرحي "ليل الليل" الذي أخذ شكل دوائر متوالية من خلال تبنيه لتقنية الحلقة.

ومن هنا يمكن القول أن جل التجارب المسرحية الجزائرية لم تخرج عن إطار تجريب الأشكال التراثية الشعبية مستلهمة عناصرها كتقنية تجريبية خلخلت قواعد المسرح الأرسطي، وذلك لإعطاء المسرح الجزائري قالبه الفني والجمالي الخاص به والنابع من أصالة وتراث الشعب الجزائري والمعبر عن هويته وثقافته ومجتمعه وتطلعاته وآماله.[1]

1/1 – الشكل الملحمي في المسرح الجزائري

ظهر تأثير المسرح الملحمي جليا على المسرح الجزائري، الذي استلهم أفكاره واتجاهاته ووظفها في عروضه المسرحية، وقد حظي الشكل الملحمي بتقدير كبير من قبل المسرح الجزائري عموما والمسرح

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016، ص 18

الهاوي خصوصا، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية،... حيث كان أثر بريشت جليا على المسرح الجزائري، حتى أن بعض الآراء تذهب إلى أن ظاهرة مسرح الهواة برشتية.[1]

والمتتبع للحركة المسرحية بالجزائر نصا واخرجا يتجلى له ذلك الأثر الكبير الذي خلفه المسرح الملحي على العديد من أعمال الكتاب والمخرجين، على غرار عبد القادر علولة وولد عبد الرحمان كاكي وغيرهم ممن تبنوا هذا الشكل كونه يتماشى وقضايا المجتمع الجزائري السائر على نمط الاشتراكية والدفاع عن الطبقة الكادحة ضد الاستغلال والطغيان البورجوازي.

- الشكل الملحمي ومسرح الهواة

نجد معظم المسرحيات على غرار مسرحية "المقصود" من إنتاج فرقة "المستقبل" عام 1974 تتكلم عن نضال العمال ضد الطبقة البرجوازية والبيروقراطية والاستغلال ، ومن الناحية الفنية استطاعت هذه المسرحية أن تحقق حوارا حقيقيا بين خشبة المسرح والقاعة، وتزاوج بين الحوار الهادف الخفيف والغناء الثوري والرقص التعبيري في شكل ملحمي أكثر منه احتفالي.

وأنتجت فرقة محمد التوري بالبليدة "القاعدة والاستثناء" لـ بريشت، ويعد هذا العمل بمثابة نقطة تحول في تاريخ الهواة للبحث عن أشكال جديدة تتماشى مع جمهور تلك الفترة (السبعينات)، وقدمت فرقة "شبان ناظم حكمت" مسرحية "المحقور" من تأليف سليمان بن عيسى عام 1985، والتي تحتوي على عناصر ملحمية كثيرة تروي قصة عائلة يشرف عليها والد انتهازي وأم تعيش في البيت وتخضع لتسلط الزوج وابن (المحقور) وبنت مضطهدة.[2]

وكان الشكل الملحمي شكلا آخر من أشكال المسرحية التجريبية، ظهر عند الهواة ابتداء من السبعينات، وان دراسة مسرحية "القراب والصالحين" لـ عبد الرحمن كاكي كشفت عن استخدام وسائل فنية بريشتية، فالتغريب الذي يمكن الجمهور من أن يتأمل فيما يراه، ثم يحكم عليه لكي يغيره، وهدم الجدار الرابع يؤكد مسرحة المسرح ويمنع الجمهور من أن يندمج مع الشخصيات والأحداث، ويؤدي الراوي

[1] محمد الزاوي، أثر بريشت في مسرح الهواة، الوحدة، ع 126، سبتمبر 1982، ص 40

[2] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 209

المستخدم في المسرحية بطريقة بريشتية دورا فعالا ، فهو يعبر عن أفكار معينة وينصح ويتهم ويصدر أحكاما، وتتكامل الموسيقى والأقنعة مع مكونات المسرحية.[1]

ويستخدم كاكي بالإضافة إلى بعض الوسائل التي سبق ذكرها هدم الجدار الرابع، ويؤكد للمشاهدين أن ما يرونه ليس حقيقة بل تمثيل وقدم حوادث تناقض بعضها بعضا لكي تلفت انتباه الجمهور إلى احتمالات مختلفة ولتعرض حالات الحياة والإنسان نفسه باعتبارها متغيرة ثابتة.[2]

2/1 – شكل فن الملحمة

بالرغم من أن الملحمة فن قديم، فإنها في عصرنا هذا عادت بقوة واستغلها رجال المسرح ووظفوها بنجاح في مسرحياتهم التي تتغني بالأمجاد والبطولات المستمدة من تاريخ ثورتنا المجيدة التي كانت بالأمس واليوم منهلا للعديد من الكتاب المسرحيين.

وفي هذا النطاق مسرحية بيتر فايس الملحمية "مارا . ـ صاد" والتي تحمل أطول العناوين في تاريخ المسرح العالمي "قصة اضطهاد ومقتل جان بول مارا تقدمها الفرقة المسرحية لمصح شارنتون بإدارة السيد ديساد" وهي من النصوص المتميزة في الحركة المسرحية الحديثة، كشفت المسرحية يوم تقديمها للمرة الأولى عام 1964 عن لغة مشهدية جديدة جعلت بيتر فايس في مصاف المؤلفين المعاصرين الكبار، وقد حمل فايس الملحمة اجتهادات تقوم على العمل التوثيقي الروبورتاجي ، فقد انكب من جهة على وثائق ومن جهة على تواريخ الثورة الفرنسية.[3]

كما نجد أغلب المسرحيات التي أنتجتها فرقة "مسرح الشمس" للم خرجة الفرنسية أريان منوشكين من نوع المسرحية الملحمية، ولابد من الإشارة إلى أن الفرقة في عروضها وأبحاثها الجمالية لجأت إلى الأقنعة والدمى العملاقة لخلق مسافة بين الحاضر وزمن الرواية، وبين الممثلين من خلال تقنية المهرج والسيرك وكل ما يضفي على العمل لمسة الأعياد الشعبية، والأهم من ذلك اعتماد المسرحية على تقنية السرد التي اختبرها ممثلو الفرقة طويلا، فهم يعيشون في الملحمة كرواة ويتقمصون ملامح أبطال الثورة.

---

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 357

[2] م ن، ص 385

[3] م ن ، ص 218

إن هذه المسرحية تعتبر ثمرة بحث جماعي على مستوى التعبير والسينوغرافيا والإخراج والتمثيل وعلى مستوى المراجع والوثائق وزاوية القراءة السياسية للماضي على ضوء الاهتمامات الراهنة.[1]

- فن الملحمة والهواة

إذا كان المسرحي الكبير بيتر بروك أخرج الملحمة الهندية المهابهارتا وعرضها في مهرجان أفديون عام 1985، هذه الملحمة التي نالت كل النجاح في اقتباسها المسرحي فنكتشف من خلال الملحمة جزءا من التراث الإنساني، وفي موضوع الملحمة نجد المغاربة قد أنتجوا ملحمتين الأولى بعنوان "ملحمة العهد" والتي حوت أكثر من 180 ممثل، وهي لوحات تمثيلية تحكي تاريخ المغرب وعلاقته مع الشعوب من افرنج وأفارقة وعرب، والملحمة الثانية ملحمة "فاس".[2]

وعلى غرار هذه الملاحم فإننا نجد ملحمة "مستغانم" هذه التحفة الفنية التي أعدها الهاوي جمال بن صابر بمساعدة المسرحي عبد الله مداح،... وتجسد الملحمة أهم الأحداث التي شهدتها مدينة مستغانم من ظهور الإنسان البدائي، ومن ثمة الإقطاع المرتبط بالرقيق إلى مرحلة الاحتلال والغزوات المتتالية وسقوطها في يد الفاتحين وانتقالها مدا وجزرا من حكم إلى آخر.

وباستعمال تقنيات متقدمة في الإضاءة ولعبة الأنوار يصل العرض الدرامي قمته عندما يجسد المأساة التي خلقها الاسبان الغزاة، لتليها فترة الاستعمار الفرنسي والثورات الشعبية الرافضة للذل والهوان، فالجهاد البطولي إبان الثورة التحريرية إلى عام 1959.[3]

3/1 - الشكل الاحتفالي

يعرف عبد الكريم برشيد الاحتفالية بأنها محاولة لتأسيس مسرح يكون مخالفا لكل المسارح في العالم، وهذا الاختلاف ينبع أساسا من طبيعة الظرف التاريخي الذي نعيشه ومن طبيعة المنظور الفكري لأن كل الشعوب تحتفل بأنماط مختلفة، فهناك خصوصيات تميز كل الشعوب وكل أمة.

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 219

[2] م ن، ص 220

[3] م ن، ص 221

وترتبط الاحتفالية بالطقوس الاجتماعية والدينية وبالأغاني والرقصات والمواكب، والمسرح الاحتفالي يسعى إلى التطلع للمستقبل من خلال الموروث الشعبي ومن خلال دراسته للوجدان، هذا الوج دان الذي يزخر بألوان كثيرة من الفرجة (المداح، والقوال، والقراقوز، و خيال الظل)

ويعتبر عبد الكريم برشيد المسرح الاحتفالي الوحيد المشاكس المشاغب في المسرح العربي ، ويرى أن الاحتفالية علمت على إقصاء سلطة النص وسلطة الإخراج وسلطة الإدارة من أجل أن تجعل من المسرح لقاءا إنسانيا مفتوحا يتحرر فيه ويحرر فيه المسرح.[1]

- الشكل الاحتفالي والهواة

من المسرحيات الهامة والاحتفالية مسرحية "القراقوز" التي أدتها فرقة القراقوز بإشراف عبد الرحمن كاكي سنة 1964، وهي اقتباس عن الكاتب الايطالي كارلو غو لدوني، وهي مطعمة بأجواء ألف ليلة وليلة وعلى الخصوص حكايات شهرزاد، ومشبعة بأشعار لكبار شعراء الملحون من الغرب الجزائري، كما أن المسرحية وظفت الكثير من عناصر الخرافة عندما يتكلم الحج.[2]

ويعود كاكي ليخرج مسرحية "كل واحد وحكمه" التي تصور أسطورة الفتاة التي حاول والدها إرغامها على الزواج من شيخ عجوز متزوج بثلاث نساء وله اثنتي عشر ولدا وتنتحر ليلة زفافها، فتسرع الشياطين إلى إنقاذها كما تقول الأسطورة، وتنتهي المسرحية بموت الرجل العجوز قبل أن يحقق ما يطمح إليه.[3]

المسرحية تعكس حسا احتفاليا ترجم الديكور الجزء الأكبر منه وشارك في التمثيل أكثر من عشرين ممثل، وما ميز العرض هو الفضاء المرفوق بلعبة الضوء والموسيقى الرهيبة ، كما نجد مسرحية "قيمة الاتفاق" من إنتاج فرقة مسرح البحر، والتي تناقش في شكل احتفالي صلب العلاقات الإنسانية في عصر الفضاء وتتساءل ماذا يحدث عندما تسقط سفينة فضائية بروادها في مكان ما من العالم ويطلب الرواد معونة، كل ذلك في شكل احتفالي شامل لأنواع التعبير: الكلمة، والإيماءة، والرقص، والغناء.[4]

---

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 228

[2] م ن، ص 229

[3] مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، الطبعة 2004، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص 44

[4] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 230

4/1 – شكل اللامعقول

يمثل اتجاها جديدا في المسرح المعاصر وهذا الاتجاه الجديد يدعوه النقاد "النزعة المسرحية المضادة للمسرح"، حيث تحل الحركة النفسية مكان مطابقة الشخصيات للواقع، وليس ثمة مكان للدراما أو المأساة، فالمأساوي يصير هزليا والهزلي مأساوي.

ومسرح العبث ذو نوع مزدوج، فموضوعه من ناحية الوجود، أو "رهبة الفراغ" في الكون، رهبة يعنى بها العقل من ناحية، ومن الناحية الأخرى يعنى بها تصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث، عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية على الإدراك، لذلك نجد هذا النوع من المسرح يستعين بالإيحاءات الفرويدية، فيما وراء عالم المنطق كالأحلام كما يلجأ إلى وسائل العبث المنطقي، أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين ...

ووسائل التصوير الفنية السابقة تسخر من المنطق، وتثير بذلك جوانب العبث في ادراكات الإنسان، فلا يصح أن نفهم تسمية أدب هذا المسرح بـ "العبث"، انه في ذاته عبث وهراء، وذلك أن دعاته هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث يريدون أن يصفوا العبث بوسائل غنية تتجاوز حدود المنطق المألوف.[1]

إلى جانب تجريب الشكل التراثي، نجد تيار اللامعقول حاضرا هو الآخر كشكل تجريبي في بعض الأعمال المسرحية التي كتبت أثناء فترة الثمانينات منها مسرحية "وين بيها" و"لعبة الموت" باستخدامهما لعدد كبير من الوسائل الفنية المستخدمة في مسرح العبث الأوروبي ،[2] وانتشر هذا الشكل في العديد من الأعمال المسرحية الجزائرية المتفتحة على الأعمال الغربية الحديثة، وهذا ما نجده بصفة خاصة لدى مسرح الهواة.

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الطبعة الثانية 1968، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 42

[2] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016، ص 17

- شكل اللامعقول والهواة

لقد جرب الهواة شكل مسرح اللامعقول في بعض المسرحيات التي كتبت في فترة الثمانينات، واستخدمت مسرحية "وين بيها" ومسرحية "لعبة الموت" عدد ا كبيرا من الوسائل الفنية في مسرح العبث الغربي، حيث نجد شخصيات المسرحيتين نمطية لا فردية تجسد مواقف إنسانية، ويتخذ المكان فيها طابع العمومية، والزمان صفة المرونة كما في الأحلام ، لكن مسرحية "وين بيها" تختلف عن مسرح العبث في مظاهر أخرى، إذ أن لها قصة ذات بداية ونهاية محددتين، تبدأ بالسجن وتنتهي بالسجن، وتقوم على تتابع الأحداث.[1]

مسرح العبث أو اللامعقول شكل آخر من الأشكال التي طرقها مسرح الهواة ، وجرب كتاب الهواة الكتابة في هذا الشكل، ومسرح اللامعقول يظهر فيه إحساس الإنسان بالعبث من جراء التكرار الرتيب لأحداث الحياة اليومية، التي تبدأ بالاستيقاظ والعمل ووجبة الطعام والنوم والشعور بالضجر والقلق، ثم اصطدام الإنسان بالموت وشعوره بمرور الزمن ومضيه إلى نهايته، كما يشعر الإنسان بنوع من العزلة والغربة عن الناس أو إحساس إنسان بغربته عن نفسه، هذا الإحساس الشامل بعبثية الوضعية الإنسانية موضوع لكثير من الكتاب الأجانب من بينهم صمويل بيكيت و يونسكو واقتبس عنهم الهواة كثيرا ومن الكتاب العرب كذلك أمثال توفيق الحكيم ، وتتميز مسرحية العبث بأنها لا تتوفر على قصة ذات موضوع واضح وبداية ونهاية، إنما يوجد بدلا من ذلك أنماطا لوضعيات تتكرر إلى ما لا نهاية، والشخصيات في مسرح العبث نوع من الدمى تتحرك بدون معنى ونتيجة لذلك فان الشخصيات لا تمتلك هويات ثابتة ، وغالبا ما تتبادل الأدوار وتتحول إلى شخصيات أخرى، وتعتبر اللغة من المشكلات الأساسية في هذا المسرح، ولم تصبح هي الأداة المهمة، والحوار يستخدم للتعبير عن تفكك اللغة وتحللها بحيث تسبب سوء التفاهم وعدم التواصل وتكرار المترادفات وفقدان البناء النحوي.

ويعمم المكان والزمان في المسرحية العبثية، فأغلبها تحدث في موقع رمزي وفي فراغ أو في مكان منعزل منسي من العالم المادي، وينعدم في مسرح العبث التمييز التقليدي بين الأشكال الدرامية وغالبا ما يمزج بين المأساة والملهاة.[2]

---

[1] د.حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص 358

[2] د. حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير، دار الآداب بيروت، 1983، ص 127

ويبرر توفيق الحكيم دخول مسرح العبث إلى بلادنا في كونه موجود في الشعر الشعبي، فهناك أغاني شعبية كلماتها ليس لها معنى، وهو موجود أيضا في التراث الفني في أثواب النساء، نبصر رسوما لا معنى لها، بل مكعبات ودوائر وخطوط وألوان مجردة من كل معنى ، كما أن التكعيبية فن اللامعقول موجود في زخرفة المساجد والمباني والأواني.[1]

وفي هذا الصدد نجد مسرحية "النائمون" أو أهل الكهف التي أنتجتها فرقة المسرح الحي بـ غرداية عام 1985 تعرض نفس القضايا التي عالجها مسرح العبث، وهي مسرحية تجمع كثيرا من التقنيات والأشكال، وتعالج الواقع العربي وما حدث، وتحلل الوضع الاجتماعي والسياسي وبشكل لا معقول، وتبحث عن الأسباب ومن المسئول في حوار يجري بين البيضة والدجاجة.

ومن المسرحيات التي سارت على نمط اللامعقول عند الهواة مسرحية "الجدار" عام 1987 من إنتاج فرقة جمعية الكوكب سوق أهراس وهي مقتبسة عن "الجدار" لـ جان بو ل سارتر، وتعالج عدة قضايا منها السلم والعدالة والمساواة ومحاربة الاضطهاد، وتجري في فضاء محدود في السجن حيث "الغمري" البطل المحوري الذي يحاول أن يخلق وعيا جماهيريا في أوساط المضطهدين.

هذا ونجد مسرحية "الكمال" التي قدمتها فرقة الفن المسرحي لمستغانم عام 1988 وهي مقتبسة عن مسرحية الكاتب صمويل بيكيت والتي عنوانها "لعبة الموت" وهي تجربة في مسرح العبث، وقد عرضت عدة مرات عام 1975، وقد سبق لـ عبد الرحمن كاكي أن اقتبسها في أواخر ثورة التحرير، وقيل له يومها أنت مجنون، ثم اقتبست مرة أخرى من طرف فرقة مستغانمية عام 1969، وهاهي تعود بعد 14 سنة برؤية مغايرة فرضتها طبيعة النص وطبيعة المستجدات.

في المسرحية أربع شخصيات تحتضر تحت ضوء رمادي قاتم، ويأتي من جهتها صوت وأنين ونواح، سخرية منكسرة، في المسرحية نرى الأم والأب في صندوقي قمامة لا يظهر منهما سوى الرأسين تماما كالعجوزين في بحر الوحل القذر ، وقد قطعت سيقانهما، والابن مشلول على مقعد طول الوقت بجانب خادمه الذي لا يدري أيبقى أم يذهب ؟ والخادم بدوره متصلب الساقين لا يستطيع القعود.

[1] حنا عبود، مسرح الدوائر المختلفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص 374

النهاية، اللانهاية من اللازمان إلى اللامكان يصبح الألم وحده هو الزمن ويصبح القائم في الطبيعة وخارجها هو المكان، وتصبح أداة اللغز لعبة النهاية.

المسرحية ربما هي النخاع في فلسفة اللامعقول، فالعمل ككل دعوة إلى امتطاء التجريب، والفرقة تعتمد أدوات مسرحية مدهشة، تعطي إشارة الضوء الأخضر لأولئك الذين مازالوا يمسكون بمقولة الصراخ في المسرح .. انه فتح جديد.[1]

5/1 – المسرح داخل مسرح

ظهر في الدراما الغربية، وكان رائده الكاتب الايطالي "بيراندييللو"، فمسرح بيراندييللو ينشأ بين مكونات المسرحية، الشخصية، الممثل، الجمهور، المخرج، المؤلف ، وقد هدم بيراندللو الحائط الرابع ، وحرر المسرح من الوهم بأن ما يحصل على الخشبة هو الحقيقة فالشخصيات قد يدخلون جميعا بين المقاعد الأمامية في المسرح، حيث يجلس المشاهدون، وقد يسير أحد الممثلين في الممر الوسط بين المقاعد قبل أن ترفع الستارة ويشرح للمشاهدين ما سيحصل على الخشبة، وقد يقاطعه بعضهم ممن لا يتفق معه.

إن هدم الحاجز بين المسرح والجمهور الذي يقوم عليه بناء شكل المسرح داخل المسرح يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقية في أحد جانبيها ووهم في الجانب الآخر ، فان شكل المسرح داخل المسرح يعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان، وكيف ينتقل الناس بين الحياة والفن، ويقوم الممثلون بتمثيل الشخصيات على المسرح، ولكن الجمهور يشاهد الشخصيات لا الممثلين وأن حقيقة أدوار الممثلين تتغير من ممثل إلى آخر، في حين أن حقيقة الشخصيات تظل نفسها، وعلى هذا يكون الممثلون أقل حقيقة من الشخصيات التي هي مخلوقات خيالية.[2]

وفي هذا النوع من المسرح يرى النقاد أن القصة الداخلية (المسرح الداخلي) أهم من المسرحية الخارجية، لأن الممثلين يخرجون من أدوارهم ويعودون إليها من الخيال إلى الحقيقة وبالعكس، وفيه تكون مهمة الكاتب أو المخرج في كل عرض أن يقدم موجزا لقصة مسرحية والشخصيات التي تتطور أحداثها ، فالجمهور الحقيقي في الصالة يشاهد جمهورا يجلس في قسم من الصالة يطل على الأوركسترا ويشاهد

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 245

[2] م ن، ص 252

المسرحية الداخلية، وجمهور المسرحية الداخلية دائم الحضور والتفاعل بين الجمهورين مستمر، وعادة في مثل هذا النوع تكون المسرحية الداخلية مرتجلة ، وليس لدى الممثلين نص مكتوب أو أدوار سيتذكرونها ولكنهم يعرفون بعضهم بعضا، وقد عاشوا الأحداث التي يقومون بها على خشبة المسرح.

نجد أن بيراندياللو يلح كثيرا على اختلاف الحقيقة من شخص إلى آخر وعدم استقرار الإنسان ومراوغتها، ولكن بيراندياللو حالة خاصة أثرت خارج ايطاليا أكثر من تأثيرها داخلها.[1]

لقد ترجمت أعمال بيراندياللو المسرحية إلى أربعين لغة، وتعتبر مسرحية "ستة شخصيات تبحث عن مؤلف" قمة أعماله الرائعة، ففي هذه المسرحية يؤكد الكاتب أسلوبه في الدراما، وما ذهب إليه بعض النقاد، وكان تأثير بيراندياللو في المسرح في هذا العصر أقوى من نفوذ أي كاتب مسرحي آخر.[2]

لقد غير بيراندياللو النظرة إلى المسرح تماما، فالنسبة له كل شيء غير مقيد بنظام ثابت، وفي مسرحه الأشياء التافهة جدا تؤدي إلى حوادث جسيمة، .. كما حاول أن يحطم البنى المسرحية التقليدية ويطمح إلى تفكيك الواقعية في مستوى المضمون إلى مستوى الشكل، والوصل من ثم إلى وحدة شبه تامة بين الأفكار والبناء المسرحي.

وقد نبعت الفلسفة التي يدين بها بيراندياللو من إيمانه أن المسرح هو الحياة نفسها، وأن الممثلين فوق الخشبة هم الناس الذين يعيشون فوق الأرض، .. وقد انتهت به هذه النظرة إلى أن يسوي بين المسرح والحياة أو بين الوهم والحقيقة، .. ويؤمن بيراندياللو بأن الحياة في جميع مظاهرها مهزلة كبرى، وقد انتهت به هذه الفلسفة إلى الإيمان بنسبة الحقيقة ونزوعها دائما إلى التغيير.[3]

- المسرح داخل مسرح والهواة

كان من الأشكال التجريبية التي جربها الهواة في التسعينات، وقد ظهر تأثير بيراندياللو واضحا في الأساليب الفنية التي استخدمتها مسرحية "المهرج" التي توضح التعددية في الشخصية الإنسانية وتداخل

[1] جيمس لانر، الدراما، أزياؤها بناؤها، ترجمة مجدي فريد، مؤسسة الكتاب والترجمة، 1963، ص 216

[2] عوض شعبان، " بيراندياللو " مؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979، ص 69

[3] محمد أمين حسونة، " بيراندياللو "، الطبعة 2، 1979، دار المعارف مصر، ص 9

الوهم والحقيقة في حياة الناس، وكذلك تهدم الحواجز التقليدية التي تفصل الجمهور عن المسرح، كما تقضي على الوهم السائد بأن المسرح هو الحقيقة نفسها، وتؤكد على مسرحية المسرح.[1]

إن الشكل المسرح داخل المسرح يعتمد على المهارة والذكاء سواء في التأليف أو في الإخراج لأنه دائما يرتكز على عنصر واحد هو الصراع، صراع الحقيقة المسرحية وتوهم الحقيقة فوق المسرحية، ولم يوجد مثل هذا الصراع بالنسبة لـ سوفوكليس أو شكسبير، إلا أنه انتشر بين الكتاب في عصرنا، ولم يوجد هذا الانقسام في المسرحية الكلاسيكية ومسرحية عصر النهضة، أو الكلاسيكية الجديدة لأن التساؤل عما هو المسرح وما هي الحياة وما هي حيل المنصة وأساليبها، وما هي أساليب ما هو خارج المسرح. لم يكن هذا الموضوع يستثير اهتمام المسرحيين قبل بيراندييللو، كما أنه لم يظهر أي اهتمام خاص بأي انقسام قائم بين الحياة والمسرح، أو حول إمكانية الخلط بين الاثنين مثلما فعل بيراندييللو فهو الذي مزج بين المسرح والحياة وتتوقع الحقيقة من متفرجيه أن يتبعوه في اهتمامه بالطبيعة المسرحية الحقيقية.[2]

6/1 – شكل البانتوميم

الإيماءة هي أداة تعبير غير لفظية لنشاط الإنسان، وقد كانت الإيماءة ومازلت على مدى تاريخ التطور الحضاري الإنساني الطويل ظاهرة سلوكية واجتماعية وفنية تساعد على التواصل بين الناس ، و تقدم الإيماءة دائما تعبيرا جسديا خارجيا لحالة الإنسان، حيث تنقل بواسطتها المعلومات من إنسان إلى آخر، وتتمتع بإمكانية نقل الكم الأكبر من المعلومات في الفترة الزمنية المحددة بالمقارنة مع النطق.[3]

هناك ثلاثة أساليب لاستخدام الإيماءة:

- الحركة الحية في الرقص والمسرح والمادة في الرسم والنحت.
- السينما والتصوير الفوتوغرافي.
- الوصف في الأدب، حيث تنشأ الإيماءة في التصوير الداخلي للقارئ.

---

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 359

[2] جان جانستر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي دريني، الدار المصرية للكتاب، 1967، ص 776

[3] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 263

تتطلب الإيماءة دراسة خاصة بين الأنواع المختلفة للفن التمثيلي وخاصة مجال إبداع الممثل الذي يحتل مركزية في الثقافة الفنية، ففي المسرح يتم التواصل بين المبدع والمشاهد عن طريق الممثل الوسيط، وكذلك يجب على الممثل أن يجد التعبير الإيمائي الخاص لتمثيل اللازمة لتحقيق الحوار الحركي على المسرح إلى جانب الحوار النطقي، ومن خصائص إيماءة الممثل أنها توجه بشكل مزدوج إلى زملائه الممثلين على الخشبة والى المشاهدين المشتركين في الفعل الروحي العام، إذ على الممثل أن يستوعب الشخصية التي يمثلها ، إلا أن فهمها من قبل المشاهد المشارك في العملية الإبداعية يبقى متعلقا بحالته وكفاءته العقلية والنفسية.[1]

كما يعد البانتوميم والأداء الصامت وسيلة الممثل لتصوير الشخصية أو إلقاء الضوء عليها وعلى الممثل أن يتحكم في انتباه الجمهور فيركز انتباههم على ما هو بصري أحيانا وعلى ما هو سمعي أحيانا أخرى، وينقلهم من التركيز على جزء من الجسم إلى التركيز على جزء آخر وهكذا.. ومن الوسائل الهامة في الأداء أيضا إيجاد التناقض المسرحي، كأن يكون هناك تناقض بين عنصرين مثل الموسيقى و الممثل، أو الممثل والنص، أو الممثل والملابس، وهناك أسلوب آخر يعتمد على تغيير الأدوار بين الممثلين لتوصيل إيحاء معين، فمثلا الممثل الذي يلعب دور روميو في النصف الأول من المسرحية يلعب دور جولييت في النص الأخير والعكس صحيح، أو أن يلعب الممثل الواحد عدة أدوار في العرض الواحد، وكل هذه الأساليب تعتمد على قدرة الممثل الفائقة في التعبير عن طريق الأداء الصامت والتحكم ف يه بالحركة والصوت.[2]

في عملية التواصل المسرحي التي تشكل العمل الفني للممثلين لا يجوز أن تبقى الإيماءة غير مدركة، لأن تشبعها بالمعلومات الروحية يشكل شرطا ضروريا لفعاليتها، وتساعد الإيماءة المسرحية على اكتشاف جوهر الشخصية، لأن حركات الجسم هي تعبير فعلي عن تصورات الروح.

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 264

[2] د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، م س، ص 12

وتعتبر الإيماءة مؤشرا موضوعيا ودقيقا للغاية لحالة الإنسان، ونستطيع أن نكشف عن قوة انفعال الشعور وعمقه عند الممثل بإيماءاته، وتتميز بأنها تملك قدرة على أن تكون وحيدة للتواصل الفني في (البانتوميم) أو وسيلة تعبيرية مرتبطة بالكلمة في المسرح عموما.[1]

- شكل البانتوميم والهواة

ظهر هذا الشكل مع الإيمائي "دييرو" في بدايات القرن التاسع عشر في فرنسا ومزال تأثيره حتى اليوم على مسرح الهواة، وقد جعل دييرو الإيماءة فنا مسرحيا قائما بذاته وقدم قصصا كاملة ذات عقدة وشخصيات بالمفهوم العصري، واختار لنفسه شخصية "دييرو"، وأصبحت الإيماء في أوروبا فنا ثانويا رغم أنه استمر كجزء من تدريب الممثل، وأصبح الايمائيون يقدمون عروضهم في المسارح ونوادي الشباب الهاوي.

ولكن الأب الحقيقي للإيماء المعاصر هو "ايتيان ديكرو" الذي درس في باريس وفي بداية 1920 أصبح مهتما بالحركة الدرامية والإيماءة، ثم قام ببحثه الذي قاد إلى التكنيك الحديث، انه منظر عظيم وله القدرة على أن يكون نجما استعراضيا وعلى كل فقد حقق تلاميذه أحلامه من بعده.[2]

يعتبر "مارسو" أعظم إيمائي في العالم، حيث يرينا كيف يتصرف الإنسان، كيف يركب قطارا، أو يمسك فراشة، أو يدرب أسدا، أو يرينا صورا مختلطة لوجوه عديدة نصادفها في الحديقة العامة.

ومادام المسرح الميمي هو التعبير عن الفكرة دون كلام، فانه يعتمد بقسط كبير على الحركة التي يؤديها الممثل، هذا النوع من التمثيل صعب جدا، لأنه يتطلب من الممثل خفة كبيرة في الجسم، وكذلك الحركة، الدقة والقدرة على الخيال والذاكرة والتعبير، وقد أثر هذا النوع في مسرح الهواة، حيث ظهر عام 1967 مع فرقة "المسرح الإيمائي لسيدي بلعباس"، وبرز في هذا النوع المسرحي الشاب الهاوي لطفي بن السبع، ومنذ 1978 أخذ وجهة جديدة تمثلت في المسرح الميمي، وهذا بفضل بوزيد بوشعيب الذي اكتشف قدراته التعبيرية والفنية.[3]

---

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 265

[2] م ن، ص 266

[3] م ن، ص 268

7/1 – شكل المسرح التسجيلي

جرب الهواة المسرحية التسجيلية في مسرحية "الجثة المطوقة" ولكن بشكل محدود جدا، لم يتحول إلى شكل فني مكتمل، فالمسرحية من ناحية الموضوع تعني عناية شاملة بالثورة الجزائرية، ومن حيث الأسلوب تلجأ إلى الوثائق الرسمية، ويمكن أن ندرج ضمن المسرح التسجيلي مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تتناول بدورها كفاح الشعب الفيتنامي بشكل توثيقي.[1]

2 - الأنساق الجمالية في المسرح الجزائري

أ – الداخل / الخارج

غالبا ما نجد هذه التقنية عند عبد القادر علولة الذي استخدم المنظر المسرحي من أجل استحضار ما هو خارجه، إذ لم يكن المكان مغلقا على نفسه، إنما كان مفتوحا على ما هو خارجه .

ففي مسرحية الأجواد في لوحة الربوحي لحبيب، حيث يكون المكان في حديقة الحيوانات، فانه ضمن حوار الربوحي وحارس هذه الحديقة يرد حديث عمن وراء سياج هذه الحديقة، وهم مجموعة من شباب الحي الذين تضامنوا مع الربوحي للخروج بحديقة الحيوانات من أزمتها.

نجد أيضا هذه التقنية في لوحة عكلي ومنور والإشارة إلى خارج قاعة الدراسة، من خلال حوار لمنور والمعلمة، حيث تلقي هذه الأخيرة درسا عن الهيكل العظمي لعكلي صديق لمنور، في حين يقوم هذا الأخير بسرد تاريخ صديقه النضالي أثناء الثورة التحريرية ونشاطه النقابي بعد الاستقلال.[2]

ب – المنظر متعدد الأماكن

استعمل علولة إحدى التقنيات الأساسية وهي تعدد الأماكن من خلال منظر واحد، ويظهر ذلك من خلال تركيب النصوص عنده، حيث نجد لوحات تضم عينات من الطبقة الكادحة المقهورة اجتماعيا، فتعددت الأماكن في المنظر الواحد بتعدد الشخصيات.

---

[1] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 359

[2] صالح لمباركية، المنظر المسرحي والسينوغرافيا في المسرح الجزائري، م س، ص 19

ففي مسرحية "الأقوال" مثلا نجد النص يضم ثلاثة مقاطع، كل مقطع يمثل شخصية معينة لها حيز مكاني: الشركة، البيت، المحطة...كما نجد أيضا في مسرحية "اللثام" الحي، البيت، المقبرة ... تبعا لتنقلات الشخصيات المحورية، غير أن هذه التقنية تبرز كثيرا في مسرحية "الأجواد" أين نجد تعدد الأماكن: الشارع، حديقة الحيوانات العمومية، المصنع، المدرسة، المستشفى...وهدف الكاتب هنا هو رصد صورة شاملة للشرائح الاجتماعية الفقيرة عموما والطبقة العمالية خصوصا، من خلال علاقتها بالمجتمع وبالسلطة. [1]

هذه التقنية نجدها في المسرح الملحمي، حيث يكون خضوع المشاهد لمبدأ التجاوز الذي يجعل منها وحدات مستقلة.[2]

وبهذا تصبح خشبة المسرح عبارة عن استعارة مكانية تبعا لما تم تحديده من قبل عن العلامة المسرحية، أي أن الخشبة لا تمثل نفسها وإنما تمثل شيئا آخر حيث يمكن الإشارة إلى تغير الأماكن بعناصر منظرية بسيطة وقليلة دون تفاصيل، ودون نسخ للواقع الطبيعي، وهذا ما ذهبت إليه جماعة المسرح الاحتفالي، حين أقروا أن الطريق إلى الإدهاش لا يمكن أن يمر إلا من خلال التمرد على الشكل واللون والحجم والقياسات الطبيعية، الشيء الذي يجعل من الجمهور لا يرى العالم، وأنه يعيد اكتشاف هذا العالم من جديد.[3]

هذه التقنية لها هدف آخر هو الخروج بهذه المسرحيات من الحيز المكاني المغلق (بناية المسرح) لتقديمها على الهواء مباشرة في الشارع و المدارس والمستشفيات...وقد أصبح عدد كبير من رجال المسرح العربي يصبون إلى هذا الهدف، بعد أن ضاقوا ذرعا بالأماكن التقليدية التي تقدم فيها العروض المسرحية، وراحوا يخرجون من بين جدران المسرح التقليدي و يقدمون عروضهم في أماكن أخرى غير معدة في الأصل للعمل المسرحي.[4]

---

[1] صالح لمباركية، المنظر المسرحي والسينوغرافيا في المسرح الجزائري، م س، ص 21

[2] عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 74

[3] محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، ص 143

[4] سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980، ص 122

ج – اللاوجود والاتساع

تم وضع هاتين التقنيتين معا لأن اللاوجود الحقيقي على خشبة المسرح يؤدي إلى تحقق الاتساع فيها على أن كل تقنية منهما بعدها الجمالي.

فاللاوجود يحيل إلى أن جمال المنظر في طبيعته وفي استغلال الإكسسوارات الخام دون تزويق، مما يساعد على تحويله إلى ما يريد المخرج والممثل، وهذا يحيلنا إلى قابلية العلامة المسرحية للتحول، فخشبة المسرح العارية قد تمثل أكثر من مكان استنادا إلى قدرتها على الإيحاء بهذه الأماكن، فقد تمثل شارعا، ثانوية، مصنعا، مستشفى، بيتا من خلال الإكسسوارات.

وقد خدمت تقنية الاتساع الذي يعني من جهة حرية الممثل على الخشبة، حيث يكون هو سيدها بأن يبرز إبداعاته وقدراته التمثيلية والإيحائية، وبالتالي يكون لوجود الأغراض فيها خاصة إذا كانت كثيرة العدد سببا في إعاقة حركة الممثل وانسيابها، فللفراغ كما للكتلة دور في الإيحاء بإيقاع الحركة أو في الحد من انسيابها على خشبة المسرح.[1]

3 – خلاصة التجريب في مسرح الهواة

ومهما يكن من أمر فان الموضوعية تقتضي أن نلفت الأنظار إلى مفهوم التجريب لدى الهواة لازال محصورا في محاكاة بعض التجارب العالمية التي اطلعوا عليها عن طريق القراءة أو المشاهدة، وما يقدمونه بوصفه تجريبيا يبقى محليا، أي أن دائرة التجريب عند الهواة حتى الآن لم تخرج عن دائرة المحاكاة بمفهومها الواسع.[2]

لقد افتكت التجارب الغربية الحديثة مكانتها في أعمال المسرحيين الجزائريين بما فيهم الهواة الذين استلهموا من أعمال المحدثين العالميين أمثال بريخت، براندياللو، آرتو، بكيت، يونسكو، ... محاولين بذلك المزج بين أهم التقنيات الحديثة وخصوصيات المجتمع وسيماته النابعة من عمق البيئة الجزائرية، فحاولوا إسقاط المضامين المحلية في قوالب وأشكال غربية، وهذا ما تجلى في العديد من الأعمال المسرحية الجزائرية.

[1] أبو الحسن سلام، فنون التمثيل والاخراج المسرحي، م س، ص 364

[2] د. حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 372

وقد شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال في ظل إرهاصات التحول الاجتماعي، تطورا ملحوظا شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، بحيث حاول المهتمين بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بفلسفة جديدة ونظرة جاءت بفعل الظروف التي ساهمت في تأصيل هذا المسرح بواسطة العودة للتراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في الجماهير، وذلك لقرب هذه الأشكال من أحاسيسهم ومشاعرهم.

ومن هنا يعد تأصيل المسرح الجزائري غاية أساسية في البحث عن تجربة مسرحية تراثية تسعى إلى إيجاد أشكال ومضامين مناسبة للوصول إلى المتلقي الجزائري لإعطاء قالب مسرحي شعبي بعيد عن الأشكال الغربية التي لازال ينفر منها هذا المتلقي، فالعودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية من خلال إحياء تراثنا التليد وتكييفه فنيا وجماليا ليلاءم واقعنا المعيش.[1]

حاولت بعض التجارب المسرحية الجزائرية إلى جانب تجريبها للأشكال المسرحية الغربية، التركيز على تجريب الأشكال التراثية مثل المقامة والقصص والأمثال والأشعار والأغاني الشعبية والمداح والحلقة، فحققت ما يسمى بالفرجة.

ومن هنا انطلقت هذه المحاولات التجريبية التراثية بشكل مكثف عند المحترفين الهواة، فعادت إلى البحث والحفر في الذات العربية عامة والجزائرية خاصة، لتوظف ظواهر وأشكال في عروضها المسرحية، كتوظيف شخصية المداح والحلقة، واستعمال الشعر الملحون، والرقص وحركات الجسد.[2]

برز الشكل التجريبي للأشكال التراثية الشعبية بشكل جلي عند بعض الفرق المسرحية الهاوية ومنها على وجه الخصوص فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وذلك بإنتاجها أسلوبا جديدا اعتمد على التجريب المحض، ومحاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي.

وبهذا ثار أعضاء الفرقة بقيادة عمار سيمود بتجريبهم المسرحي على الأشكال المسرحية الجاهزة، في اعتمادهم على النصوص المرئية المركبة، التي تمزج بين شاعرية الحركة وعنف الكلمة وقسوة الصورة، وذلك كله في طقوس اعتمدت فيها أغاني ورقصات العيساوة.

---

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات الى التجريب، م س، ص 12

[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت 1999، ص 479

وهذا ما نجده في مسرحية "البعد السابع" التي اتخذت ملمحا تجريبيا طقوسيا أساسه مسرحة الجسد وحركات العيساوة الطقسية، بالإضافة إلى توظيف الحلقة والقوال كمرجعية أساسية في بنائها الفني.

وهناك فرق مسرحية هاوية أخرى حاولت إقحام الشكل التراثي في تجريبها المسرحي مثل فرقة الموجة بمستغانم، وفرقة البليري بقسنطينة، وفرقة مسرح سيدي بلعباس وغيرها من الفرق المسرحية الأخرى التي أعطت للتجريب المسرحي في مختبراتها المسرحية أهمية بالغة تتماشى مع تحديث التراث وعصرنته مسايرة للتيارات التجريبية المسرحية العالمية.[1]

[1] د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، م س، ص 17

الفصل الرابع

دراسة نقدية تحليلية

العرض المسرحي: "افتراض ما حدث فعلا "

ملخص المسرحية

نص مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" من تأليف الكاتب العراقي عبد النبي الزيدي عام 2002، وهو ضمن مناخ أسماه في وقته بـ (تعرية الديكتاتورية) ، والديكتاتورية هنا بمفهومها الأشمل لا تعني مكانا محددا، بل ذهبت إلى ما هو إنساني بالتأكيد يقول الكاتب، من هنا فان النص يحاول أن يقرأ واقع الشعوب المستلبة التي تحكمها الديكتاتورية والعسكرتاريا مفترضا أن ما فعلته السلطات القامعة هو جنون حقيقي، وقد ذهب النص ليضع الحدث في مصحة مجانين تجمع العديد من الساسة الذين يعتقدون أن الحياة وجدت أصلا من أجل الحرب وقتل الآخر، وسواها من هذه المفردات، وراحت تدمر الواقع الاقتصادي لهذه البلدان من خلال الترسانة العسكرية الضخمة وبالمقابل تجويع الشعب واستلابه وجعله حطبا لتلك الحروب العبثية.

في نص "افتراض ما حدث فعلا" يتداخل الواقع مع الافتراض ويتحول إلى شيء ملموس عاشته الكثير من الشعوب في هذه الأرض، فأغلب الحروب مثلا بدأت بأسباب تافهة ومضحكة ولكن نتائجها كارثية ومدمرة لكل شيء، ومن هنا نجد هذا النص يتخذ من السخرية ملاذا له في بث أفكاره، أي السخرية من الساسة، وآرائهم وقراراتهم المثيرة للضحك وهي هنا محاولة لتعرية وكشف ما يحدث في أروقة قصور الديكتاتوريات التي هي أشبه بمصحة مجانين كما يشير النص.[1]

السيرة الذاتية للمخرج لطفي بن سبع

لطفي بن سبع من مواليد 1958 بباتنة، بدأ ممارسة النشاط الفني والمسرحي عام 1969، أي في سن الحادي عشر من عمره ضمن فرقة "شبيبة الهلال الأحمر الجزائري" لباتنة التي ترعرع فيها وفجر مواهبه وأظهر قدراته الفنية، تحت إشراف كل من الأستاذ بوعكاز ووارس عبد المجيد، واستمر في النشاط تحت لواء الفرقة إلى غاية 1972 سنة توقف الفرقة عن النشاط، فانظم إلى "اتحاد الشبيبة الجزائرية" عام 1973 و باشر فيها النشاط المسرحي تحت إشراف بوزنيتة نوح إلى غاية 1976، حيث توقفت هي الأخرى عن النشاط، مما أدى به إلى البحث عن سبل أخرى وإطار آخر يجسد من خلاله إبداعاته، ويستمر في صقل مواهبه وإثراء مساره الفني، فدفعه حب النشاط الثقافي والفني والرغبة في الإبداع وإمتاع الجمهور إلى ممارسة العمل المسرحي خارج الإطار الجمعوي ضمن فرقة مستقلة، وذلك بإحدى الحدائق

[1] حوار مع الكاتب العراقي عبد النبي الزيدي، عبر شبكة التواصل الاجتماعي، 17 جوان 2018، الساعة : 23:00 ليلا

وسط مدينة باتنة، وباشر نشاطه ضمن الفرقة إلى غاية 1977 سنة افتتاح دار الثقافة لولاية باتنة، لكن الشيء المؤسف لم هناك فرع خاص بالمسرح، مما اضطره إلى الانضمام لفرع الفولكلور، فانكب على ممارسة الرقص الفولكلوري إلى غاية 1978 سنة قدوم أحد المنشطين وهو شعيب بزيد أحد خريجي المعهد الوطني للفنون الدرامية برج الكيفان الجزائر العاصمة بغرض ت أطير ورشة المسرح، والذي يعزى إليه الفضل في إدخال المسرح الأكاديمي إلى ولاية باتنة، ولديه من التجربة المسرحية ما يؤهله لقيادة وتنشيط الفن والحركة المسرحية بالولاية، كونه عمل لعدة سنوات بالمسرح الجهوي لوهران، ففي أول لقاء له مع لطفي بن سبع سأله عن رغبته وعما يريده بدار الثقافة، فأجاب بن سبع بأنه يريد ممارسة المسرح، فبادره سائلا: هل تعرف المسرح؟ فرد بن سبع: نعم أعرف المسرح، فقال المنشط: إذن هات معك كراسة وقلم وتعالى لتقرأ المسرح، تعجب بن سبع لكلام الرجل لأن في اعتقاده المسرح هو اعتلاء الخشبة واللعب وإضحاك الناس، وإذا بالمنشط يطلب منه جلب كراسة وقلم، ولكن مع مرور الوقت أدرك بن سبع معنى كلام الرجل، وأصبح يفقه معنى الخشبة والإضاءة والستائر والتشكيل الحركي وال ديكور والملابس ... واكتسب أبجديات الممارسة المسرحية كالإلقاء والتعبير الجسدي، ومع الأستاذ شعيب تعرف على المسرح الأكاديمي، حيث كانوا يؤدون بعض المشاهد لـ سوفوكليس و يوربيدز، وأثناء الممارسة والتعبير الجسماني اكتشف شعيب قدرات هائلة لدى بن سبع، فاقترح عليه عرض في البانتوميم سمي ب . "الصرخة الصامتة" والذي لا يزال صداه إلى يومنا هذا.

وبقي بن سبع يزاول نشاطه بدار الثقافة إلى غاية 1984، وقد كللت تلك السنوات بعطاء ونتاج فني لا يستهان به، حيث تم إخراج عدة مسرحيات منها "الصراع" للمؤلف عبد الله بلفول، ومسرحية "الحمامة" تأليف جماعي وهي مسرحية للأطفال، ومسرحية "سلسلة الملهوفين" من تأليف بوزيد شعيب، و"عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار" لـ محمد الطاهر فضلاء، ومسرحية "الرشوة" من تأليف صالح لمباركية، وعند افتتاح المسرح الجهوي لولاية باتنة سنة 1984، كان بن سبع من الأوائل الذين انظمو ا إلى المسرح الذي كان يديره آنذاك صالح لمباركية، وقد شارك في إنتاج العديد من المسرحيات على غرار مسرحية "القلقة" التي قدمت من قبل لدار الثقافة وتم إعادتها بالمسرح الجهوي بصفة محترفة، ثم إعادة مسرحية "الصرخة الصامتة".

شارك بن سبع مع المرح وم عز الدين مجوبي في مسرحية "عالم البعوش" في دور سيدي عبد الناصر، كما شارك في مسرحية "الملك هو الملك" للكاتب سعد الله ونوس إخراج نور الدين عمرون،

وكانت معظم أعماله مع جمعية "آفاق" التي بدأ العمل معها سنة 1991 بمسرحية "حانة الأعراب" تأليف نصر الدين بن عنيسة، بعدها مسرحية "قالوا على الظفار" ، تلتها مسرحية "الطيحة" المقتبسة من طرف نصر الدين بن عنيسة، بعدها مسرحية "عودة هولاكو" للسلطان القاسمي إنتاج جمعية آفاق إخراج لطفي بن سبع، ثم مسرحية "الجلسة" لـ معامرية عبد القادرية وإخراج بن سبع، ومسرحية "حكاية مسدس" إخراج بن سبع، ليكلل نشاطه المسرحي بتجربة إخراجية ولجها من بابها الواسع.

كانت البدايات الأولى لتجربته المسرحية مع مسرحية "حانة الأعراب" في 1991، وذلك من خلال إخراج جماعي، فتكونت لديه نظرة إخراجية ورغبة عارمة في اقتحام مجال الإخراج المسرحي، فكانت له الفرصة مع جمعية "آفاق"، التي فسحت له المجال ليعبر عن قدراته الفنية لتكون بذلك انطلاقته الفعلية في خوض غمار التجربة الإخراجية.

عين مديرا للمسرح الجهوي أم البواقي لمدة خمس سنوات بداية من 2009 إلى غاية 2014، وفي تلك المرحلة تمكن من منافسة أكبر المسارح الجهوية بفضل حنكته وتجربته في الميدان، حاز على العديد من الجوائز الوطنية والدولية، على غرار جائزة أحسن عرض متكامل و أحسن دور رجالي بمسرحية "افتراض ما حدث فعلا" في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة سنة 2012، وبعدها بأسبوع أي في نفس السنة حاز نفس العرض على جائزة أحسن أداء رجالي في مهرجان المسرح الفكاهي في مدية، كما حاز على جائزة أحسن أداء رجالي وأحسن أداء جماعي بمسرحية "الطيحة" في المهرجان العربي بـ عمان الأردن.[1]

التجربة المسرحية للمخرج لطفي بن سبع

لم يتلق المخرج لطفي بن سبع أي تعليم فيما يخص الإخراج المسرحي لا في مدرسة ولا في أي معهد من معاهد الفنون الدرامية، فهو فنان عصامي، يطالع ويشاهد مسرحيات ويقرأ الكتب الخاصة بالمسرح، ويتابع التربصات كثيرا، فكلما كان هناك مهرجان فيه تربص إلا وكان من الأوائل المشاركين فيه لأنه واع جدا بدور التكوين بالنسبة للممارسة المسرحية مهما كانت سواء على مستوى السينوغرافيا أو الكتابة أو التمثيل أو الإخراج، فهي ليست مهمة فقط وإنما ضرورية ولابد منها لكل من يخوض غمار

[1] حوار مع المخرج المسرحي لطفي بن سبع، باتنة، 24 جوان 2018، الساعة 11:00 صباحا

التجربة المسرحية، كونها تعمل على صقل موهبة الممثل والمخرج وتنمي قدراته في الإبداع، إذ يقول المخرج في هذا الصدد : "فأنا كونت نفسي بنفسي، إذ بادرت في البحث على التكوين".[1]

وفيما يخص النشاط المسرحي ضمن الحركة الجمعوية يقول المخرج: "قمت بإخراج عدة مسرحيات مع جمعية آفاق بباتنة، فهي الجمعية الوحيدة التي تستد عيني للعمل معها حتى قيل أن لطفي بن سبع لا يعمل إلا مع جمعية آفاق رغم أنه ليس عضو فيها، غير أن معظمهم أصدقائي بحكم المعاملة."[2]

اكتشاف النص

لقد ظل الكتاب العظام والمخرجون العظام يعتقدون دوما بانفتاح طرق البحث عن المعنى العميق للمسرح والحياة، ولذا أجازوا لأنفسهم أن يأخذوا من مدارس متنوعة، ومناهج مختلفة، لذا كانت حدود المخرج المبتكر والذي يعمل بمنهج التجريب لا تتحرك في معزل عن الآخرين ... إن بيتر بروك مثلا يستكمل إحساسه العميق بالمسرح من خلال مقارباته الشديدة الدقة لمسرح شكسبير، لقد أعاد اكتشاف هذا الكاتب العظيم حين وضع نفسه في صيغة تكمل صيغة مسرح شكسبير، وقلب الفكرة الزائفة عنه من أنه كاتب ذو حبكات بعيدة الاحتمال يزخرفها ويجملها بالعبقرية من شعر وفلسفة... لقد رأى إليه كاتبا "يصوغ أسلوبا متقدما عن أي أسلوب آخر في أي مكان قبله أو بعده، أتاح له أن يخلق في فسحة زمنية مضغوطة جدا وباستخدام واع ورائع لمختلف الوسائل صورة واقعية للحياة" ، وقد قاد ذلك نحو حقيقة هامة وهي أن الحقيقة العميقة التي تنطوي عليها النصوص الكلاسيكية لا تفصح عنها هذه النصوص وحدها وإنما تفصح عنها جهود وطرائق البحث التي كانوا يلج أون إليها في مركز أبحاث المسرح... إنها إذن صيغة تستكمل أجزاءها من بحث النص الكلاسيكي، وبحث المخرج التجريبي.[3]

عملية اختيار النص

يقول الممثل إن بداية العمل مع النص كانت على الطاولة من خلال القراءة الايطالية التي كانت تتم يوميا بالمسرح الجهوي، حيث أمكننا الولوج إلى خفايا النص ، وتفكيك رموزه ودلالاته ، وقراءة ما وراء

[1] حوار مع المخرج المسرحي لطفي بن سبع، باتنة، 24 جوان 2018، الساعة 11:00 صباحا

[2] م ن، الساعة 11:00 صباحا

[3] د. إبراهيم عبد الله غلوم تقنية التجريب والمنهج، م س، ص 18

السطور، وفك بعض الشفرات التي كان يرمي إليها الكاتب، وذلك بمساعدة المخرج الذي أجرى بعض التعديلات على النسخة الأصلية للنص دون الإخلال بمعناه العام، وذلك طبعا بعد استئذان الكاتب الذي منح الفرصة للمخرج للتصرف في نصه حسب ما تقتضيه رؤيته الإخراجية، وبالتالي وتجسيده فوق خشبة المسرح.[1]

حول نص "افتراض ما حدث فعلا"

يقول المخرج بأنه وجد في النص جل المقومات التي من شأنها بلوغ أعلى مراتب النجاح، فقد استحوذ عليه النص وجلب انتباهه منذ الوهلة الأولى، فراودته فكرة إخراجه التي بدأت تتمخض في ذهنه يوما بعد يوم، فمنذ عامين تقريبا وهي مكبوتة في أعماقه شاغلة باله تتحين فرصة الانفجار فوق الخشبة، يضيف المخرج أن النص أعجبه كثيرا لدرجة أنه سلبه الأكل والنوم، فأراد إخراجه في باتنة ولكن الظروف حالت دون ذلك، ولما استدعي إلى ولاية أم بواقي للعمل كمدير للمسرح الجهوي سنة 2009، جاء ومعه النص وكله عزم وإصرار على إخراجه، لكنه اصطدم مرة أخرى بظروف قاسية جدا، مما أخر ولادة المسرحية فوق الخشبة، فنسي المخرج قصة إخراجها، وترك النص جانبا إلى غاية 2011، حيث تهيأت له الظروف وعاوده الحنين والرغبة في إنتاجه وجاءه المخاض سنة 2012، فقرر إخراج العمل، وقال في قرارة نفسه: "إذا لم أخرجه الآن فسوف يموت"، وبالتالي تم إخراجه وكان له في ذلك لمسته الإبداعية ورؤيته الاخراجية.[2]

يقول المخرج النص جميل جدا، لكنه تصرف فيه وعدله حتى يتماشي ورؤيته الإخراجية، فقام بحذف بعض الشخصيات الذي هو في غنى عنها، وقد تم إخراج العمل في قسم بإحدى المراكز الثقافية كون المسرح الجهوي لم يكن مفتوح آنذاك.[3]

يقول المخرج بأن كاتب النص نفسه اندهش من الطريقة التي قدم بها نصه على الخشبة، وأبدى إعجابه الكبير بالرؤية الإخراجية حتى أنه في إحدى الحصص التليفزيونية صرح قائلا: "أنا لم أعرف نصي، ذلك النص لم أكتبه، بل كتبه لطفي بن سبع" ، أما فيما يخص قضية التصرف في النص يقول

[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، عين البيضاء، أم البواقي، 24 مارس 2018، الساعة 10:30 صباحا

[2] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، بالمسرح الجهوي عين البيضاء، أم البواقي، 04 أفريل، الساعة 09:00 صباحا

[3] م ن، الساعة 09:00 صباحا

الكاتب لم أتعامل معه بحرية تامة، بل استهدفت بعض العناصر التي كنت في غنى عنها فحذفتها، وكنت قبل كل خطوة أضع في الحسبان المتفرج لكونه عنصر من عناصر العمل المسرحي.[1]

النص يفرض نفسه

في بداية العمل يقول المخرج: "لابد أن يكون النص هو من يفرض نفسه عليا، وليس أنا من يختار النص، فنص افتراض ما حدث فعلا فرض نفسه عليا مدة ثلاث سنوات كاملة، فمذ قرأته وهو محتل مخيلتي وشاغل ذهني وبالي، فعودة هولاكو والجلسة وافتراض... وجل المسرحيات التي قمت بإخراجها لست أنا من اختارها، و إنما النص وقوته في الطرح هو من يفرض نفسه عليا ، نفس الشيء حدث معي في نص افتراض فمن سنة 2009 إلى غاية 2012 وهو يشغل حيز كبير من مخيلتي وبالي واهتماماتي، فقررت أخيرا خوض تجربة إخراجه بأم البواقي، أين كنت مديرا للمسرح الجهوي آنذاك."[2]

لا يوجد عرض مسرحي بدون نص أو بدون ممثلين، ومهما كانت مخيلة القارئ فإنها لا تستطيع أن تعطيه الانفعال الخاص الذي يقدمه عرض المسرحية على المسرح، هذا الانفعال الخاص لا يستبدل بشيء آخر، فالممثل يترجم بلغة مرئية وسمعية كلمات ووقفات النص المسرحي بطريقة غير متوقعة تتفق قليلا أو كثيرا مع تلك التي يتخيلها قارئ النص المسرحي، انه يترجمها بجسده ووجهه وصوته مظهرا الحزن أو السرور، كما يترك له النص المسرحي حرية كبيرة في التعبير، وذروة فن التمثيل تكمن فيما يفرضه على الممثلين من الإحساس بأنه لا يستطيع بأي حال أن يعطي للنص معنى أو مغزى آخر، كما لا يستطيع أيضا ترجمته بدقة بالرغم من غنى النص، والنص المسرحي والتمثيل يجب أن يظهر ا غير منفصلين، حيث يجب أن يبدو النص المسرحي كأنه نص خلق من أجل التمثيل، خلق قبل أن يشكل في كلمات.[3]

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، بالمسرح الجهوي عين البيضاء، أم البواقي، 04 أفريل، الساعة 09:00 صباحا

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[3] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، م س، ص 19

المعالجة الدرامية

في الواقع أن النص الأصلي المعد للمسرح لا يبقى في حالته الأولى، إذ يطالب المختص بالمسرح من المؤلف تعديلات تكون أحيانا جسيمة وغالبا قاسية، وذلك لأن وجهة نظر المؤلف وهو غير الخبير بالمسرح تختلف عن وجهة نظر رجل المسرح الذي يرى ويسمع المسرحية المعروضة أفضل من قراءتها.[1]

وهذا ما عكف عليه المخرج لطفي بن سبع، حيث حور وعدل وغير في النص الأصلي حسب ما تقتضيه الضرورة، وحسب ما تمليه عليه رؤيته الإخراجية، والوسائط المسرحية، وبالخصوص المتلقي كونه إحدى أهم العناصر الفاعلة في اللعبة المسرحية.

البطاقة التقنية

العنوان: افتراض ما حدث فعلا

التأليف: الكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي

الإخراج: لطفي بن سبع

السينوغرافيا: رزيق بن نصيب

الموسيقى: بلعيدي عصام

التعبير الجسماني: عيسى شواط

الممثلون:

1 – مرزوق لوصيف

2 – نوادري أنور السادات

3 – بركاني سيف الدين

4 – لمودع وليد

[1] فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، ص 13

5 – قاسمي الخطاب

6 – زايدي عنتر

7 – عاشور رمزي

8 – قرقاح هشام

إنتاج 2012

دراسة نقدية تحليلية للعرض

لقد أراد المخرج أن يقدم مغامرة عرض مسرحي مغاير بكل ما أوتي من إمكانيات تقنية حديثة ، انفصام شخصية الإنسان، تزعزع كيانه، عواطف متراكمة، تشضيات كبيرة ومتداخلة، أفكار وقرارات تترجم الأزمات السياسية الاجتماعية الراهنة وما يحمله هذا العصر من تكنولوجيات متطورة ، حاول المخرج إبرازها بشكل فني بسيط من خلال قطع القماش التي تجسد لنا صور ا وأفكار ومفاهيم نستطيع أن نمسك بها خيط الحكاية أو أحداث القصة، انه عالم الصورة الذي يعبر عن المفردات التقنية بطريقة بسيطة وسلسة، وأضفت على الفضاء أبعاد جمالية، وجعلته فضاء مفتوحا على تأويلات وقراءات متعددة، وهنا يعمل الفن على استظهار الجمال الذي هو انسجام بين الشكل والمضمون، مما أدى إلى تفعيل عناصر الجمال في التلقي، فكان للمتلقي جماليته الخاصة به عبر الإثارة والمتعة والسرور، وكان الإحساس فاعلا وملاحقا لتطورات الصورة داخل المحطة وهو ما ينتج صورة جميلة، ولابد هنا من الإشارة أن الحراك كان بديل السكون الذي ساد الفضاء من خلال التقنية الحديثة، وهو ما يشير إلى سعي المخرج نحو الابتكار وتوظيف التقنيات الحديثة في العرض المسرحي، وهذا ما يشكل انتماء حقيقيا لهذا المسرح الذي اتسم اليوم بسمة الحركة والشكل والصورة والتقنية الحديثة المستعملة كوسيلة مهمة من وسائل تغيير الشكل المسرحي في العرض.

لقد حاولت رؤية العرض التي أنتجها المخرج أن تمزج وتقارب بين عوالم متباعدة وتقدمها في عرض مسرحي يحتويها، فنجد ثمة نوازع إنسانية متلاطمة تعكس هشاشة الشخصية العربية في اتخاذ المواقف، وقد أبدع المخرج في ترجمة الدواخل النفسية على الخشبة من خلال الإيماءات والحركات المتسارعة والمتدفقة، وهذا ما توحي إليه بداية العرض الذي يعطينا خشبة فارغة تماما من ديكور وإكسسوارات، الجو

مظلم، إنارة خافتة، جندي مقطع الأشلا ء في خلفية الفضاء، مج موعة من الممثلين موزعين على الخشبة جاثين على الأرض مغطين رؤوسهم بقطع القماش كأنهم تماثيل أو قبب من الحجارة.[1]

1 – أبعاد الشخصيات وتفاعلها

شخصيات العرض في حركة مستمرة ومتدفقة، وفي تفاعل دائم مع حوار الشخصيتين الرئيسيتين.[2]
الشخصيات تعبر عن حالتها الجنونية، وهي بذلك تبدو منفصمة الذات منشطرة بين الوعي واللاوعي، فتارة تبدو مجنونة تعايش جنونها فوق الخشبة ، وتارة أخرى تبدي اهتمامها وتركيزها وتتحسس وتتجاوب مع حوار المستشار والماريشال.[3]

1/1 – شخصية الماريشال

أ – البعد النفسي: شخصية مضطربة تشوبها كل صفات الجنون، متوترة، قلقة، تائهة من حين لآخر، يسودها الخوف من الخطر القادم ، دائمة التفكير في الحل الأمثل للخروج من الأزمة، انشطار في الذات تنتقل من شخصية إلى أخرى سرعة، إضافة إلى التقمص والتقليد من خلال انتحال صفات حيوانية على غرار الكلب من خلال عملية النباح وحك الأذن، ثم التمادي في اللعب واللهو في تقليد الدراجة النارية، وغالبا ما يسود الشخصية الثقة والارتياح ولا تأبه بما هو آت، بل تتطلع إلى شيء أعظم مصيبة.[4]

ب – البعد الفكري : تبدو شخصية مثقفة وذكية، وتتسم بنوع من الحنكة والدهاء، ما يؤهلها لإصدار الأوامر وإعطاء التعليمات، ولديها باع من الخبرة و الاطلاع على عالم الفكر والسياسة والحر وب، وذلك ما يظهر من خلال الشعارات والحوارات التي ترددها في كل مرة.[5]

ج ـ البعد المرفولوجي: شخصية الماريشال كما تبدو في العرض المسرحي نحيفة الجسم، ذات لياقة بدنية عالية، لديها من المرونة وخفة الجسم ما يجعلها تتحرك كالذبابة طيلة العرض، وهي كثيرة التنقل على

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريك DVD، تصوير المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، 2012
[2] م ن، 2012
[3] م ن، 2012
[4] م ن، 2012
[5] م ن، 2012

الخشبة، خفة الوزن جعلها قادرة على تقمص الأدوار والانتقال من شخصية إلى أخرى بكل سهولة من خلال مرونة الجسد والتحكم الكبير في الحركة، فهي في إتقانها للغة التعبير الجسدي والإيماءة عن طريق تعابير الوجه بامتياز تقوم بترجمة أحاسيسها ومشاعرها بكل صدق وعفوية.[1]

2/1 – شخصية المستشار

أ ـ البعد النفسي: شخصية هشة تابعة ومغفلة، يسودها الخضوع والخنوع والولاء للماريشال، و تسعى دوما لإرضائه، ينتابها خوف وقلق وضعف في الشخصية، غير أنها تتسم ببعض الحكمة والنباهة في ترويض المستشار، والإدلاء برأيها في الكثير من القضايا.[2]

ب – البعد المرفولوجي: شخصية معتدلة القامة والوزن، ثقيلة الحركة عكس المستشار.[3]

ج – البعد الفكري: شخصية تتميز بخيال واسع، وتشخيص للأمور، تنم عنها نوع من الحكمة في إقناع المستشار وإمداده بالأخبار والآراء والمعلومات.[4]

3/1 – الشخصيات الثانوية

أ – البعد النفسي: تبدو شخصيات مضطربة تائهة في عالم مجنون خاضعة لسلطة المستشار تتابع ما يجري على الخشبة باهتمام.[5]

ب – البعد المرفولوجي: شخصيات نحيفة الجسم ترتدي زي واحد ذو لون واحد يوحي إلى المجانين، تتميز بلياقة بدنية عالية تؤهلها لتقمص الأدوار، وتشكيل الديكور على الخشبة.[6]

---

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] م ن، 2012

[4] م ن، 2012

[5] م ن، 2012

[6] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، بالمسرح الجهوي عين البيضاء، أم البواقي، 04 أفريل، الساعة 09:00 صباحا

ج – البعد الفكري: شخصيات تابعة لا علم لها بما يجري، لذا نجدها طيلة العرض تتابع بنهم وفضول ما ينبأ عنه حديث المستشار والماريشال، فحين ينادي الماريشا: "جنوووودي" تستجيب بالعوي مثل الذئاب، كما أنها تبدو كشخصيات آلية وضعت لتشكيل الديكور وكأنها مبرمجة آليا.[1]

2 – حول العمل المسرحي

ندوة صحفية مع المخرج لطفي بن سبع

يقول المخرج لطفي بن سبع بخصوص عمله المسرحي لقد كانت أكثر من تجربة، بل مغامرة لأن شكل الفضاء الفارغ الذي اعتمدناه في إخراج المسرحية من أصعب الأشكال في المسرح، لأن تأثيث الخشبة بدون أثاث ليس بالشيء الهين،[2] ويضيف المخرج بأن المسرحية ترتكز على ممثلين، إذ كان في مقدوره أن يجعلها ثنائي، ويتم بذلك الاستغناء عن باقي الشخصيات والإبقاء على شخصية المستشار والماريشال، لكن يضيف المخرج أبقيت على المجوعة كاملة، وأردت أن تكون كل المجموعة ذات قيمة وأهمية خلال العمل الدرامي، فالشخصيتين الرئيسيتين بدون المجموعة لا تساوي شيء، والمجموعة بدون الشخصيتين لا تساوي شيء، لنشكل بذلك مجموعة كاملة متكاملة يقوم عليها العمل الدرامي، ولكن ارتأيت أن تكون البداية بشخصيتي الماريشال والمستشار لبناء باقي الشخصيات من خلالها وبناء النسق العام للمسرحية، ولما شرعت في العمل معهما في اليوم الأول والثاني والثالث والرابع، خيم القلق والضجر على الشخصيات الأخرى التي بدأت تتساءل عن دورها ومحل إعرابها فوق الخشبة، فكنت في كل مرة أطلب منها المشي فوق الخشبة، المشي وفقط، حيث كنت أتعامل معهم نفسيا من أجل الحفاظ عليهم وتحضيرهم سيكولوجيا ووضعهم في جو اللعبة المسرحية حتى يحين دورهم، ولما انتهيت من العمل مع الشخصيتين الرئيسيتين شرعت في بناء باقي أجزاء العمل المسرحي ، فبدأ باقي الممثلون يدخلون شيئا فشيئا في جو اللعبة المسرحية، وانتابهم الإحساس بروح المسؤولية والرسالة الملقاة على عاتقهم، وصاروا يبدعون ويقترحون المشاهد والأفكار.[3]

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] م ن، الساعة 09:00 صباحا

[3] م ن، الساعة 09:00 صباحا

3 – منهج المخرج وأسلوبه في العمل

أ – ديناميكية الفوج: يرى المخرج بأنها من أنجع تقنيات العرض المسرحي، وهي مهمة جدا لكل عرض، لذلك ارتكز عليها وعمل عليها بشكل كبير لدرجة أنه قدم خلال التربص مداخلة حول "ديناميكية الفوج" حتى يلفت انتباه الجميع لأهمية هذه التقنية كونها تعطي أدوات لإمكانية تسيير المجوعة وليس فرض السيطرة، لأنه في آخر المطاف يبقى العمل المسرحي عمل جماعي من إنتاج فرقة أو جماعة، فلا مجال للفردية في المسرح، ويعتبر المخرج المسرحي هو المحرك لذلك العمل الجماعي، فهذه الجماعة في ديناميكية الفوج تعتبر جسد ا واحدا، ولابد أن يكون المخرج على علم بالأدوات التي يستخدمها لالتحام الفوج، وذلك باستعمال نون الجماعة والضمير "نحن" حتى يحس الممثل بملكيته وأحقيته في العمل وهذا ما يدفعه إلى المبادرة واستمرارية الإبداع كأن نقول مثلا: عملنا ، إنتاجنا، إبداعنا ... وبهذا ينسلخ الفرد من فرديته وذاتيته ويذوب شيئا فشيئا في الجماعة، وهذه قاعدة من قواعد ديناميكية الفوج ال تي تتدرج ضمن الهدف الأسمى للمجموعة، إذ لابد لعمل المجموعة ككل أن يصب في هدف واحد، وبالتالي لا أحد يفكر في ذاته ضمن المجموعة، حتى الممثل المنعزل لوحده في زا وية ما من خشبة المسرح هو في حد ذاته جزء لا يتجزأ من الجماعة، حيث هناك بعض التقنيات والأساليب الخاصة بديناميكية الفوج التي من شأنها استدراك ذلك الممثل وإدماجه ضمن الجماعة، وهذا الأسلوب الفعال يرتكز عليه المخرج ويعمل به في كل أعماله وانتاجاته أينما كان لأنه سر من أسرار نجاح أعماله المسرحية.[1]

ب – أهمية التكوين : يقول المخرج عندما قررت إخراج العرض المسرحي سنة 2012 قمت بإجراء تربصين للممثلين من تأطير دكاترة لمدة عشر أيام، خصصنا الفترة الصباحية للمحاضرات والفترة المسائية للورشات، وشمل التربص كل من الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا والإلقاء، وكان لدينا خمسين متربص قسمناهم إلى مجموعات في كل مجموعة خمسة أفراد، و كل يوم تمر على اختصاص أسميته تربص منشطي الفنون الدرامية.[2]

كان الهدف من هذا التربص هو إعداد وتجهيز الممثلين من خلال تكوينهم وتأطيرهم وصقل مواهبهم، ولعل المخرج حذا حذو ستانسلافسكي، وجروتوفسكي وبيتر بروك فيما يخص المعمل المسرحي،

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

وذلك لأهمية الصوت والإلقاء والحركة ودورها في صياغة الرسالة الدرامية وتسويقها للمتلقي في ظل سيادة الحركة على العرض المسرحي وتراجع الكلمة، لذلك نجد أن المخرج كان يبحث عن ممثل متكامل ومتحكم في صوته وحركاته وذو قدرات عالية، وثقافة مسرحية واسعة، وهذا ما لا يتأتى للممثل إلا بعد مروره بتكوين شامل يؤهله لان يكون من أبرز الممثلين على الخشبة، وهذا ما يؤدي حتما إلى تحقيق النجاح واستمرارية العمل.

4 – التدريبات وأثر التيارات المسرحية الحديثة

يصرح المخرج أنه بعد انقضاء فترة التربص ، قام باختيار الممثلين وشرع في عملية توزيع الأدوار، ولكن الإشكال الذي وقع فيه المخرج يقول كيف له أن يخبر المتربصين بما فيهم من لا علاقة له بالمسرح بتاتا لا من حيث الممارسة ولا الدراسة بأنهم سوف يعملون على منهج جروتوفسكي ومايرخولد، وكيف تطلب منهم أن يلتزموا مبادئ المدرستين أو ما يسمى بالمسرح الفقير، أو إخراج الخشبة الفارغة، إذ لم يكن ذلك بالشيء الهيّن في ظل مستواهم المسرحي المحدود، فلم يكن مني يقول المخرج إلا أن طلبت من كل ممثل – الممثلين الذين تم اختياره م للعرض – أن يجلبوا معهم قطعة قماش من بيوتهم، لنستهل بذلك بداية العمل.[1]

– بداية التدريبات

يقول المخرج كنت أترك الفترة الصباحية لراحة الممثل حتى يكون في الفترة المسائية مهيأ للعمل، وكنا نعمل بشكل مكثف إلى غاية منتصف الليل أي ما يعادل عشر ساعات في اليوم، تستطيع القول أننا كنا نعمل بوتيرة عسكرية من حيث الانضباط والصرامة في العمل، حتى أن هناك من الممثلين من يغمى عليه من كثرة التدريبات ، فنؤيحه جانبا ونواصل التدريبات ، إلى أن يستفيق وينظم إلى المجموعة من جديد، كنا نعمل في إطار جماعي وموضوعي ، فلا أحد يؤثر على الآخر ، ولا أحد يريد الظهور على حساب الآخر، بل كانت روح الجماعة هي السائدة، والتآزر هو سيد الموقف على العمل ككل.[2]

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] م ن، الساعة 09:00 صباحا

- التدريبات تتواصل

استغرقت التدريبات على العرض قرابة شهرين ونصف، وكانت يومية من الصباح إلى المساء، حيث يقول الممثل نوادري أنور السادات: كنا نقوم بعملية الإحماء وهذا ضروري كما تعلمون لأي ممثل قبل اعتلاء الخشبة، أما فيما يخص قضية الحوار فهناك ممثلين فقط بحوزتهما النص الحوار المسرحي، أما باقي الشخصيات منتشرة فوق الخشبة بدون حوار مسرحي، وكان المخرج في البداية يتعامل فقط مع الممثلين الذين بحوزتهم نص ، خاصة فيما يخص التشكيل الحركي والتوزيع على الخشبة، مما ولد وفينا قلق كبير ونوع من الضجر، حيث أحسسنا نحن بقية الممثلين بعدم أهميتنا على الخشبة لكون المخرج يتعامل فقط مع الشخصيتين الرئيسيتين دون سواها، وكلما حاولنا الاستفسار عن ذلك، طالبنا المخرج بعدم التسرع وأن الوقت لم يحن لأخذ أدوارنا، وكان من حين لآخر يطمئننا أنه سوف يكون لكل منا دوره حينما يحين الوقت، وكان يقول: إن الدور الفعال والحقيقي هو دوركم أنتم لأن النص تحمله مجموعة وليس ممثلين اثنين، والجلي في الأمر أننا كنا نتحلى بروح الجماعة والمبادرة، والجدية والانضباط أثناء التدريبات وأداء الأدوار.[1]

5 – الرؤية الإخراجية للمخرج

يقول المخرج بعد هضمي للنص بدأت أحور فيه حسب رؤيتي الإخراجية، وحسب ما تقتضيه قريحتي، فعندما قدم مثلا في مصر جاؤ وا بمستشفى فيه أسرة ومرضى وممرضة وطبيب، وهذا في رأيي ما قمع الإبداع، ولم يسمح ببروز جرأة ولمسة إبداعية أو شكل جديد، وإنما طغت الطبيعة على العمل أي مجرد نقل حرفي للنص كما هو، فالكل يعرف المستشف ى كبناية ولكن ما يهمنا نحن الفنانين هو الرمز والإيحاء والدلالة الفنية التي استعملناها كثيرا أثناء عملنا المسرحي، لهذا أزلت الممرضة وكذا الطبيب، واحتفظت بما هو ضروري وما أحتاجه فقط لإنتاج المسرحية حسب منظوري الإخراجي، فالقصة الأصلية تدور أحداثها حول الواقع العراقي ولكن نحن في العرض جعلناه يحاكي أحداث الواقع العربي، وهذا ما أثار إعجاب الكاتب، فالجندي المجهول مثلا دلالة على الجنود المجهولة التي ماتت في الوطن العربي، ونجد أيضا الدلالة في مقطع "وطني حبيبي وطني الأكبر" الذي يرمز إلى الوطن العربي، فبمجرد سماع هذا النشيد نحس بنخوة وبنزعة عربية دافقة، هذا النشيد الذي كان يبعث في أنفسنا الحماس والشجاعة

[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا

والقوة صرنا اليوم نرقص على أنغامه، لهذا نجد في العرض أثناء انتهاء الرقصة الماريشال يقول: ألهذا هزمتم؟ فهذه دلالة على التلاعب والاستهتار بالقضاي ا المصيرية، حيث أنه لما صرنا نتغنى ونرقص بالقضايا المصيرية والجادة لحقنا الذل والعار والهزيمة، والأمر يقاس على شعار القرارات الدولية فكل ما نخرج به ايجابي فهو لصالح الغرب ، وكل ما هو سلبي من إرهاب وتخريب وقتل وحرب فهو للعرب. العرض المسرحي ككل كسر جل الطابوهات في كل ما هو فني، ففيه جدة وابتكار وإبداع وجرأة ودلالة، فهذه رايتي البيضاء لديها دلالة قوية وهي استسلامنا كلنا لأمريكا وبقينا نتفرج.[1]

6 – العملية الإخراجية والتجريب

يقول المخرج في بداية كل عمل أطرح على نفسي سؤال: ما هو الجديد الذي سآتي به؟ إذا كنت سآتي بما هو موجود فلا داع لخوض غمار التجربة ، فانا لا أجتر ولا أقلد الأعمال والتجارب التي سبق عرضها، فكلما قدمت عرض مسرحي أحاول قدر الإمكان التميز والانفراد و ترك لمستي الإبداعية ولو بقدر ضئيل من أجل ترك انطباع خاص في نفسية المشاهد، ففي افتراض عند قراءة النص تساءلت عما يمكن القيام به، ماذا سأفعل؟ هل سأضع جدران زرقاء خاصة بالمستشفى ؟ هل أضع أسرة للمجانين وأقوم بصبغ الكل باللون الأزرق، وأجلب الممرضة والطبيب وأتقيد بما هو موجود في النص ؟ ولكن ما الفائدة أين بصمتي من كل هذا؟ أين الجديد في ذلك؟ أين رؤيتي الإخراجية؟ أين أنا من العرض ؟ فلما آت بالمستشفى وأضعه أمام أعين المشاهدين، كل هذه التساؤلات خلقت في داخلي ثورة عارمة وفجرت فيا الإلهام والإبداع، فعمدت إلى قلب الموازين من خلال إزاحة هذا الركام السينوغرافي فوق الخشبة واستبداله بالدلالة والرمز والإيحاء من خلال الأقمشة والحركة والحوار والأزياء.[2]

7 – أهم التقنيات المنتهجة في العرض

من خلال العرض المسرحي تتجلى لنا عدة ملاحظات منها: التأثر الواضح للمخرج بتقنيات ومناهج المسرح الغربي الحديث، واستعماله لأشكال مسرحية أوروبية وحاول أن يصب فيها مضمون النص المسرحي، كما تجدر الإشارة هنا إلى لمسته الإبداعية ورؤيته الإخراجية كاستثمار الأقمشة في الإيحاء

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

والرمز والدلالة عن أمكنة وأفكار متعددة، وقد شارك الممثلون في إنتاج بعض هذا الأفكار حسب قول المخرج، كونه وفر لهم جانبا من الحرية للإبداع واقتراح أفكار تخدم العرض.

1/7 – الخشبة الفارغة

إن المسرح عند جروتوفسكي يعتمد في جوهره على أداء الممثل في الفضاء الذي عرف باسم (المسرح الفقير)، إذ يجعل أزياء المسرحية تتحول أمام المتلقي وتكشف عن وجوه اختلاف صارخة حسب ما تقتضيه مهمة الممثل، وبرأيه أن إهمال العناصر التشكيلية المستقلة بذاتها يقود الممثل إلى خلق أشياء أساسية وواضحة ،[1] لذا يؤكد على أهمية الحركة عند الممثل والإيماءات التي تؤثر برأيه في الممثل وبالتالي في انجازه للفعل الدرامي.

إن ذلك فتح بابا واسعا للتفكير باستخدامات الجسد وما يمتلك من القوة في التعبير بوصفه جسدا متحررا، ويتشكل من الجسد الواحد مجموعة من الأجساد تؤدي مجموعة أفعال وبدورها تضفي المعنى المطلوب الوصول إليه. إن حرية الجسد بهذا المعنى يكون له القدرة على التعبير بنحت الأزياء المتخيلة في الجسد فضلا عن دقة الحركة وكثافتها العالية ، مما جعلها غير متقيدة بزي ويجعل الجسد متحررا بدفع المتلقي لتخيل الزّي على ذلك الجسد الذي ينتقل بين لحظة وأخرى من جسد إلى جسد.[2]

وقد ظهر تأثر المخرج بأسلوب جروتفسكي جليا من خلال الاستثمار في الحركة ولغة الجسد، فالعرض من البداية إلى النهاية مفعم بالحيوية والحركة والتعابير الجسدية التي تترجمها خفة الحركة لدى الممثلين فوق الخشبة، أما الفضاء المسرحي فقد كان بسيطا جدا يوحي بأمكنة خالية سوى مجسم لشخصية الجندي المجهول الذي وضع في خلفية الفضاء والذي يعبر عن تشتت الأمة العربية وانقسامها، ويتجلى تأثر المخرج أيضا بالمسرح الفقير من خلال الخشبة الخالية تماما من الديكور، كونه لم يكلف نفسه عناء تأثيث لخشبة، وهذا ما جعله يستعمل تقنيات بديلة كأجساد الممثلين وقطع القماش واستثمارها في تشكيل الديكور.

[1] جيرزي جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، ترجمة : سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ص 19

[2] إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين . أربيا، بغداد، 1998، ص 39

2/7 – المسرح داخل مسرح

لا يخفى على النقاد ومتتبعي العرض التأثر الجلي بالمخرج الايطالي براندياللو من خلال استعمال تقنية المسرح داخل مسرح، حيث تبدو منذ الوهلة أن هناك مسرحية تدور حول شخصيتي الماريشال والمستشار، وباقي الشخصيات تشكل عنصر المشاهد بمتابعة الأحداث و التعليق عليها، ثم نجدها من حين لآخر تندمج في العرض لتشارك الشخصيتين وتتفاعل معها في بعض المواقف والمشاهد، كما تعتبر عنصرا فعالا في تجسيد بعض الأفكار من خلال التعبير الجسدي والإيماءات الموحية بالوضع والحالة النفسية المضطربة التي تعتريها، فهي تنذر بقلق وخوف رهيب عن طريق الحركة واللعب بالقماش واستثماره في أغراض تخدم أفكار ومضامين العرض المسرحي، فغالبا ما نجدها تعمل بواسطته على تشكيل قطع الديكور وتأثيث الخشبة.

العرض المسرحي لم يخل من بدايته إلى نهايته من تقنية المسرح داخل مسرح، فكثرا ما نشاهد مسرحيتين داخل الخشبة، من خلال انفصال الشخصيات الرئيسية عن الثانوية وانفرادها بأداء الأدوار وترجمة معاني النص، بينما تقف الشخصيات الثانوية موقف المشاهد تترقب وتتابع الأحداث، ويتجلى ذلك في المشهد الذي يحضر فيه الجندي المجهول أين يتم الحوار بين الثلاثة حول الرفات، وباقي الشخصيات تتابع العرض باهتمام من خلال حركات الرأس التي تبديها من حين إلى آخر تجاه الشخصية المتحدثة:

المستشار: أضف إلى ذلك سنضع رفاتك في تابوت من الذهب الخالص.

الماريشال: الموقف حرج جدا يا مجهول.

الجندي: المعذرة لقد اعتدت أن أطيع أوامر أهل هذه الحظيرة فقط.

المستشار: لكنه الماريشال أيها الجندي.

الجندي : يجب أن أخضع الأوامر لسلسلة المراجع المحترمين.

المستشار : مجنون ..مجنون .. مجنون.[1]

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، تصوير المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، 2012

3/7 – البيوميكانيك

لجأ المخرج لأجل بعث ديناميكية في العرض من خلال تحريك الممثلين على الخشبة إلى تقنية البيوميكانيك للمخرج الروسي "مايرخولد" ، حيث نجد الممثل في العديد من الواقف والمشاهد يجسد العديد من الأدوار، ويتحول إلى "الماشينيست" على طريقة "أريان مونشكين" ، فيغير في وضعية جسده ويستثمر فيه ويصنع منه عدة أشكال وديكورات تخدم المنحى العام للعرض المسرحي، وقد لاحظنا ذلك أثناء عملية تغيير الديكور الخاصة بكل مشهد، وسيظهر ذلك بالصور في صورة الملحق لاحقا.[1]

استعمل المخرج الشخصيات الثانوية بمهارة، حيث جعلها تخضع وتنصاع لحوار الشخصيتين الرئيسيتين، وتخدم البناء العام للمسرحية من خلال ترجمتها للأفكار أو تكمل ة الفكرة من خلال الحركة، وكأنها وضعت من أجل إيصال الرسالة عن طريق الإيماءة ولغة الجسد، حيث نشاهد عرضين في عرض واحد أو مسرح داخل مسرح، عرض يتضمن حوارات وعرض إيمائي، وهذا ما يوحي بأهمية وفعالية جلّ الشخصيات وانفعالها بما يدور فوق الخشبة، وكأنها ليست هي الصانعة للحدث، وإنما تكتشف الحدث ثم تقوم بإبلاغه بطريقتها الخاصة، فحين يقول الماريشال: "تقدموا أيها الجنود" تلتفت باقي الشخصيات حولها باحثة عن الجنود، ثم تبدو مشغولة البال وحائرة عند كل تساؤل يطرحه الماريشال وكأنها تعيش معه قلقه وتوتره وتساؤلاته، ففي كل تساؤل يطرحه تبدي حركات وإيماءات تنبئ بحيرة ودهشة واستفسار، ثم تواصل تجاوبها مع الحوار، فعند قوله أيضا: "اضطرابات"؟ تهز رأسها وتقوم بحركات كأنها أصيبت باضطرابات، وحين يقول: "هناك قصف معادي" ؟ نجدها تشد انتباهها وتصوب نظرها نحو الجو تتحسس وتنتظر القصف، كما تقوم الشخصيات الثانوية بتجسيد بعض الآليات الحربية التي يتلفظ بها المستشار وتشكلها من خلال قطع القماش ، وفي ذلك تقنية لتحوير القماش وتجسيد صورة الفكرة انطلاقا من الحوار إلى الصورة، فينقلنا بذلك المخرج من الصورة الكلامية إلى الصورة البصرية ، ويجد المشاهد نفسه وكأنه أمام شاشة السينما يتابع باهتمام، فعند قول الماريشال: "طائرة "؟ تتحرك الشخصيات بطريقة آلية مجسدة صورة الطائرة ومشكلة إياها من خلال قطع القماش، وعند قوله: "طائرات اقتحمت أجوائنا" ؟ تبدأ الشخصيات بعملية التحليق و الدوران فوق الخشبة وكأنها تكتسح المكان مجسدة بذلك الفكرة من خلال الحركة وتعابير

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، م س، 2012

الجسد، وعند قوله: "أو مدفعيات ثقيلة" ؟ تنبطح الشخصيات على الأرض مشكلة مدفعيات حربية، وعند قوله: "أو صواريخ عابرة للقارات"؟ تقوم بتجسيد شكل الصواريخ، ثم تسقط دفعة واحدة لما يقول الماريشال: "لقد سقطت على رؤوسنا" ، وفي ذلك كله لعبة وتقليد ومزج للخيال بالواقع ، وكل هذا نابع من حالات لاشعورية تعيش في كنفها الشخصيات، مما يوحي بجو من الخيال وال جنون واللعب والعبثية فوق الخشبة.[1]

4/7 – الشخصية الماشينيست

استعمل المخرج تقنية ذكية من أجل تغيير الديكور، وهذا ما نلمسه أثناء العرض وفي سياق الحوار فعندما يبدي الماريشال غضبه في قوله: "أمثلي يقال له هناك مشكلة؟ مثلي يقال له هناك أزمة ؟ كارثة، مأساة، فاجعة، نار، طوفان، فيجن جنونه ، ويحطم الكرسي بعدما يرمي الممثلين برجله ليمنح لهم فرصة تغيير الديكور بعدما كان مشكلا لكرسي وطاولة ، ليتحول إلى منبر يصعد فوقه الماريشال ويلقي خطابه، وكان في ذلك إتقان كبير بحيث لم يؤثر على البناء الدرامي للمسرحية.[2]

تقوم الشخصيات في كل مرة بتغيير الديكور من خلال أجسادها وقطع القماش لتضع بدلك المشاهد في جو الحدث والانتقال من مكان إلى آخر دون أن يحس هذا الأخير بعبء الحركة أو ثقل الأحداث ، ودون أن يؤثر ذلك على البناء الدرامي وتسلسل الأحداث، فحين يتم الاحتفال مثلا بدخول الجندي المجهول، وبعد الرقصات التهريجية التي ملأت أرجاء المنصة، نشاهد كيف تتحرك الشخصيات بعد أن كانت طرفا في الاحتفال لتتحول إلى قطع من ديكور مجسدة الخيمة التي يخرج منها الممثلون الواحد تلوى الآخر لمشاركة زملائهم الاحتفال ،[3] وهذا ما يستدعي الخفة في الحركة والتحكم الكبير في وضعيات الجسد وخيال واسع وخلاق من أجل صياغة لمثل تلك الأشكال والمجسمات التي يتشكل منها الديكور، وقد أبدع فيها الممثلون وأبرزوا قدراتهم الفنية.

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريك DVD، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] م ن، 2012

5/7 – العمل على الممثلين

يقول الممثل نوادري أنور السادات أن العرض اعتمد على البيوميكانيك، غير أنه لم تكن لدين ا نحن الممثلين فكرة على هذا النوع من المسرح، ولأول مرة نتعامل معه من خلال مسرحية "افتراض ما حدث فعلا"، فذلك نمط وأسلوب المخرج ورؤيته الإخراجية وتجربته أثناء العرض.[1]

ويضيف الممثل : لقد وفسح لنا المخرج نحن الممثلين حرية الإبداع والابتكار واقتراح أفكار تخدم الفحوى العام للعرض المسرحي، وقد كان في كل مرة يحفزنا معنويا لإنتاج أفكار ومشاهد، وبالفعل كانت النتيجة، حيث ساهمنا في ابتكار بعض الأفكار والمشاهد على غرار قصة الكرسي، والسرير، والخيمة.[2]

يقول المخرج بهذا الصدد أنه منذ أن بدأ العمل مع الفريق لمس نوع ا من التآزر والتلاحم والصدق والجدية في العمل، وهي عوامل أساسية لنجاح أي عمل مسرحي، لدرجة أن المخرج كان يلقب أفراد الفرقة "بالكومندوس" أو أصحاب اللحظات الأخيرة والتدخل السريع لما يكون المسرح بحاجة إليهم لإيصال الرسالة بكل صدق ونزاهة، وكانت بين الممثلين طيلة أيام العمل علاقة حميمية وروح أخوية وهذا ما أدى بالفرقة الى بلوغ المبتغى والهدف المنشود ، وبالتالي تسجيل مشاركتهم في العديد من المهرجانات الدولية على غرار مهرجان "قرطاج"، وحصاد العديد من الجوائز بفضل المثابرة والاستمرار والتفاني في العمل.[3]

– اختيار الممثلين

يقول المخرج لما كان النص بحوزتي عملت على تحليل كل شخصية على حدا، وتقصي أبعادها السيكولوجية والمرفولوجية، وهذا ما ساعدني في عملية توزيع الأدوار، فاختيار الممثلين لم يكن اختيار عشوائي، بل قمنا منذ البداية بتنظيم تربص لصالح منشطي الفنون الدرامية، وكانوا آنذاك حوالي خمسين متربص، التربص كان مغلق ولمدة عشرة أيام كاملة دون انقطاع، وي ضريف المخرج فسحنا المجال أثناء التربص لكل الشباب على مستوى التراب الوطني، وقررت حينها ألا أحد يعتلي خشبة المسرح دون أن يجتاز فترة التربص التكويني ، حتى يتسنى له معرفة الجانب العلمي والأكاديمي للمسرح ، وبالتالي إزالة فكرة أن المسرح عبارة عن تهريج أو مجموعة من السكاتشات الغرض منه إضحاك الناس وتسليتهم، بل

[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، عين البيضاء، أم البواقي، 24 مارس 2018، الساعة 10:30 صباحا

[2] م ن، 10:30 صباحا

[3] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، بالمسرح الجهوي عين البيضاء، أم البواقي، 04 أفريل، الساعة 09:00 صباحا

المسرح أكبر من ذلك بكثير، فهو قضية ورسالة تصاغ في قالب فني له أسسه وقواعده، وحتى نقدم هذا النوع من المسرح لابد من التكوين الأمثل والعمل الجاد، وكذلك الدراية ببعض المبادئ الأولية التي يرتكز عليها الممثل لممارسة المسرح، وبالتالي تأدية الدو ر على أكمل وجه والاندماج في الجماعة وتقديم المسرحية بصفة مهذبة.[1]

- سمات الممثلين

يقول المخرج بأن الممثلين يتسمون بخفة ومرونة خارقة وتحكم في الجسد ، خصوصا أن العرض يحتاج إلى هذه الميزة من الديناميكية لدى الممثل، وقد برز على الخصوص الممثل هشام قرقاح الذي أظهر إمكانيات خارقة على الخشبة كونه ممثل بالفطرة ، وكان يغذي موهبته بالإبداع والاجتهاد والمثابرة في العمل.[2]

- توزيع الأدوار

يقول الممثل نوادري أنور السادات بأن عملية توزيع الأدوار لم تكن خاضعة لأية نزعة ذاتية أو رغبة فردية، وإنما كان المخرج هو سيد القرار، لكونه على دراية كاملة بجزئيات النص وحيثياته، فا لنص كان بحوزته لمدة ثلاثة سنوات، فهو العارف بعناصره المسرحية ومقوماته، وطبائع شخصياته وأبعادها السيكولوجية والمرفولوجية، وهذا ما أهله ووفقه للاختيار الأمثل للممثلين، كما كان على علم مطلق بقدرات الممثلين وإمكانياتهم، والعارف من هو الممثل المناسب والقادر على تجسيد الدور وإيصال الرسالة على أكمل وجه،[3]وهذا التوزيع المناسب والأمثل الذي وفق فيه المخرج هو الذي قاد العرض إلى التألق وتحقيق نجاحات محلية ودولية.

6/7 - التشكيل الحركي

يقول المخرج في قضية استغلال الحيز المسرحي وتوزيع الممثلين على الخشبة لم يكن عشوائيا، بل جاء تحت دراسة واعية ونظرة دقيقة وتحكم كبير في آليات التشكيل الحركي، وكذا التعمق في تحليل

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] م ن، الساعة 09:00 صباحا

[3] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا

أفكار النص وخطاباته وتفكيك معانيها من أجل ملائمتها مع حركة الممثل فوق الخشبة، علما أن الممثل يستمد إحساسه ونوازعه الداخلية من طبيعة ومضمون النص، ويتحرك وفق ما تمليه عليه الخطابات المسرحية، وبهذا تمكن المخرج من ملأ الفراغات واستغلال كل جزئيات الخشبة التي كانت منسجمة طيلة مدة العرض، مما خلق لوحة فنية تدور في فلك العرض المسرحي.[1]

اشتغل المخرج على المكان المسرحي، وأبدى تحكما كبيرا في التشكيل الحركي واستثمار وسائط الخشبة من خلال التوزيع المحكم الشخصيات، فلا وجود لمساحات فارغة أو ثغرات طيلة مدة العرض المسرحي، ففي البداية قدم لنا كل الشخصيات وجعلها تظهر دفعة واحدة على الخشبة بدقة وإحكام، دون أن يخلّ بالمظهر والنسق العام للخشبة التي بدت على شكل لوحة فنية، حيث وضع ثلاثة شخصيات على اليمين وثلاثة على اليسار انطلاقا من يمين خلف الخشبة ويسار خلف الخشبة في خط مستقيم مائل، لتكون نقطة الالتقاء وسط الخشبة، ووضع شخصية على يمين وسط الخشبة وأخرى على يسار وسط الخشبة، ليفسح بذلك المجال إلى بروز كل الشخصيات على الخشبة دون أن تخفي إحداها الأخرى.[2]

8/7 – إبداع الممثل

يقول المخرج بأنه حاول منذ بداية العمل الدفع بالممثلين إلى الإبداع، وقد فسح لهم المجال وأعطاهم أكبر قدر من الحرية لتفجير إمكاناتهم وقدراتهم وإبراز مواهبهم، وهذا ما أدى بكل ممثل إلى استغلال طاقاته الكامنة وتفجيرها من خلال المساهمة باقتراح المشاهد والأفكار التي يقوم عليها العرض المسرحي، خاصة فيما يتعلق بالحركة وتشكيل المجسمات المكونة للديكور، ففكرة السرير مثلا كانت من إبداع الممثلين، ونفس الشيء بالنسبة للخيمة، وذلك ما يقر به المخرج نفسه، إذ يقول: لما دخلت صباحا لمباشرة العمل التف حولي الممثلون وعرضوا عليا الفكرة، فلنبهرت فعلا لكونها تتماشى والسياق العام للعرض، وأصرت على أن يكون المشهد ضمن العرض المسرحي ، لذلك جاء جلّ العمل جماعي، كوننا اعتمدنا بشكل كبير على ديناميكية الفوج، حيث لا يجب على المخرج أن يفرض سلطته على الممثلين، كما أنه لابد أن يكون على دراية بالمدارس المسرحية ومراحل إنتاجها، وملما بشتى عناصرها، ولديه نظرة

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[2] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

عامة حول العلوم الإنسانية، لأن العمل المسرحي ليس كباقي الأعمال الفنية كونه تتداخل فيه الفنون، وتتزاوج فيما بينها لتشكل فسيفساء فنية تضمن الفرجة للمتلقي من خلال أهم التقنيات الحديثة.[1]

9/7 – لغة الجسد ورمزية الحركة

العرض اعتمد بشكل كبير على الحركة التي طغت على الحوار، فقد أبدى الممثلون طيلة العرض مرونة جسدية كبيرة كأنهم آلات تتحرك فوق الخشبة، فالتعابير الجسمانية ولغة الجسد والإيماءات كانت أحيانا تعبر بصورة أبلغ من الحوار خصوصا لما يتعلق الأمر بالحالة النفسية كالقلق والغضب وإظهار حالات الجنون التي تستدعي حركات عشوائية وحالا ت اللاوعي، ومع ذلك نجد الجسد كله يتحرك تحت تأثير الحالة النفسية ، ليصبح هو المترجم لمكبوتات كل شخصية من خلال حركات الأيدي والأرجل والأنامل وتعابير الوجه.[2]

يقول المخرج في نفس السياق: أشتغل كثيرا في عروضي على الريتم السريع وخفة الحركة لدى الممثل حتى لا يعطي الفرصة للجمهور للانقطاع عن العرض أو الشرود أو تشتيت الانتباه، فهو يستهدف المشاهد، ويسعى منذ الوهلة الأولى أن يجعله يتابع العرض بكل اهتمام إلى غاية النهاية، وأهم وسيلة في ذلك استمرارية الريتم وتسلسل الأحداث منطقيا، لهذا يطغى دائما على مسرحياتي يقول التحرك السريع للممثلين وهذا ما عملنا عليه كثيرا وبجدية أثناء التدريبات، وهذه الأفكار يقول المخرج كانت تتبادر إلى ذهنه ومخيلته أثناء عملية القراءة، مما جعله يسعى إلى تجسيدها على مستوى العرض، فهو يعتبر العملية الإخراجية عملية إبداعية والإبداع وليد اللحظة يتحكم فيه سياق ووضع معين وحالة نفسية معينة.[3]

10/7 – تداخل الشخصيات

تتداخل الشخصيات في العرض في الكثير من المواقف متناسية نفسها ومن تكون، وفي ذلك إشارة إلى عبثية الأوضاع وغياب روح التحلي بالمسؤولية، وغياب المبادئ والقرارات الشجاعة الصارمة، وسيادة جو من الخذلان، وهشاشة الشخصية العربية بصفة عامة، فنجد الماريشال يقوم بأداء التحية رفقة الجندي والامتثال لأوامر المستشار بطريقة عفوية متناسيا نفسه بأنه هو صاحب القرار، وذلك في قول المستشار:

[1] ندوة صحفية للمخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 09:00 صباحا

[2] م ن، الساعة 09:00 صباحا

[3] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

استعد، استقم، أسكت، لا تتحرك، لا تتنفس ... فيستعد الماريشال ويستقيم ويؤدي التحية رفقة الجندي، وفي ذلك دلالة عن عدم الثقة في النفس وعدم الاكتراث بالمسؤولية والعبث بالقضايا المصيرية، ولكن سرعان ما يستدرك ذلك ويعود إلى صفته الأصلية.

11/7 – حركة الشخصيات وتفاعلها

هناك تفاعل كبير بين الشخصيات التي تتحرك ضمن نمط معين يفرضه النص المسرحي، فتستجيب بكل عفوية إلى الرسائل والمؤثرات التي يطلقها الخطاب المسرحي، فكثيرا ما نجد هذه الشخصيات تتفاعل مع الماريشال بشكل تلقائي عند قوله مثلا: أهناك عراقيل؟ انقلاب مدني، انقلابات، ومظاهرات؟ تتحرك الشخصيات على وقع هذا الخطاب فتقوم بتشكيل جدران من خلال قطع القما ش مجسدة فكرة الماريشال التي تعبر عن الانسداد وتأزم الأوضاع، فتتصرف كل شخصية حسب ما تمليه طبيعة الحوار، ثم تعمل على ترجمة الفكرة من خلال ما أتيح لها من إمكانات مادية لتشكيل أجزاء الديكور ذات علاقة بمغزى الحديث، وفي ذلك رمز ودلالة عن الانسداد، ثم تجلس على الأرض مديرة ظهرها إلى الجمهور عند قول الماريشال: محاولة اغتيال، تمرد؟ وكأنها غير معنية بما يدور فوق الخشبة.[1]

12/7 – انتحال الشخصية وتقليد المواقف

في العرض تقليد لعدة أدوار من قبل الشخصيات التي نجدها طيلة المسرحية تنتقل من شخصية إلى أخرى فمن تقليد الماريشال للكلب يقوم بتقليد الدراجة النارية عند سماعه البشرى معبرا عن فرحته خاصة عند سماعه قول المستشار: الأرض غطت بالأحجار الكريمة ، ليتحول إلى دراجة نارية يجول بها أرجاء الخشبة يزيد ويقلل من السرعة ويكبح الفرامل من خلال الحركة والصوت، وفي ذلك كله حيوية ونشاط وفرجة مما يستدعي لياقة بدنية ومرونة جسدية من الممثل.[2]

يتحول الماريشال رفقة المستشار إلى صبيان، ويقومان بتقليد الصبيان من خلال الحركة ونبرات الصوت لإدخال المشاهد في جو اللعبة المسرحية عند قول الماريشال: يجب أن تكتمل هذه اللعبة ، وفي ذلك دلالة على أن كل ما يجري مجرد لعبة يلعبها صبيان صغار، وعند قول الماريشال: يجب أن نخوض

[1] عرض افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، م س، 2012

[2] م ن، 2012

حربا حتى يسقط أحد جنودنا في ساحة القتال ، فتسقط الشخصيات على الأرض تتلوى وتتقلب كأنها في ساحة القتال أصيبت بجروح، لتشارك هي الأخرى في التمثيلية وتجسيد أحداث اللعبة، وعند مناداة المستشار: إلى الحرب، إلى الحرب من أجل إنقاذ الشرف ، يستعد الجميع وفي مقدمتهم الماريشال والمستشار، فيقومان بحركات بهلوانية مقلدين مشية الجنود وأجسادهم تتمايل بشكل يثير السخرية والضحك، وفي ذلك دلالة عن صورة الجنود المغرر بهم من قبل مسؤوليهم.[1]

كما نجد في العرض تقمص الشخصيات الثانوية لأدوار الزعماء العرب مربعة الأرجل وملتحفة رؤوسها بقطع القماش، وتتظاهر بأنها مشغولة البال باحثة عن حلول للأزمات، وذلك عند قول المستشار: فلنعثر على رفات لجندي مجهول ندفنها وسط النصب كما هو معمول به دوليا ، تضحك الشخصيات باستهزاء وتقوم بحركات عشوائية غير واعية كأنها فاقدة الوعي أو جن عقلها، وتهز رأسها مبدية تض امنا مع الماريشال عندما يقول: أزمة وعي، أزمة إدراك، أزمة معرفة ، ولما يجلس متوسطا الشخصيات المجنونة يبدأ بالبكاء تبدأ الشخصيات أيضا بالبكاء كأن المصيبة واحدة وقد لحقها ما لحقه من هم وغم، ثم تتجاوب وتتفاعل معه عند قوله: جهل بمكانة المرأة في المجتمع الإلهي فتطلق الشخصيات زغردات طويلة جراء ذلك ،[2] وعند قول المستشار: أتركني فقد أكون المشكلة نلاحظ كيف يخرج الماريشال عن شخصيته وينتحل شخصية الديك التي يقلدها من خلال الحركة وكأنه جن جنونه.[3]

جاءت الشخصيات الثانوية لتجسيد بعض الأفكار أو صياغتها من خلال الحركة والإيماءة كأنها صورة جاءت لترافق الحوار أو اللغة، فعند قول الماريشال: نستسلم لأعدائنا ... لنرفع أيدينا ، تقوم باقي الشخصيات برفع أيديها كأنها رهائن ممتثلة لحوار الماريشال مجسدة أفكاره، وعند قوله: لا يمكن لأي معركة حرجة أيها القائد أن تحسم ، تجثوا باقي الشخصيات على ركبتيها ، وتقف في وضعية الجندي المحارب، وتصوب السلاح نحو شخصية المستشار الذي يرتعد خوفا ورعبا رافعا يديه مستسلما عند قوله:

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] م ن، 2012

سيدي أنا... أنا مستشارك، محاولا لفت انتباه الماريشال من يكون، ويقوم الماريشال بتهدئة الجنود بعد أن تعرف إليه ويمنعهم من إطلاق النار عليه، وفي ذلك تمثيلية لمعركة تدور في ساحة القتال.[1]

13/7 – لغة الإيماءة ودلالة الإشارة

تعتبر الإيماءة الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة، يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا الغنى والتنوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله متر ابطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور ، وحتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى.[2]

يبدو من خلال العرض أن المخرج اعتمد بصفة كبيرة على الإيماءة والحركة على حساب الحوار، فعند محادثة الماريشال مع المستشار حول الجندي المجهول نجد أن الماريشال جالس على كرسيه والمستشار يحاوره مديرا له بظهره وكأنه يحاور الجمهور لا الماريشال ، وفي ذلك تعمد من المخرج لأجل إبراز ملامح الوجه والإيحاء بالحالة الجنونية من جهة ، والإشارة إلى عدم جدية المواقف بين الشخصيات من جهة أخرى.[3]

تبدو الشخصيات طيلة العرض في حركة مستمرة ، حركة الجسم ككل في دوامة متواصلة من النشاط والحيوية، خفة التنقل، ومرونة الجسم، وتلقائية الحركة والإيماءة كلها مؤشرات ودلا لات رمزية توحي بجنون الشخصيات وما تعيشه من هواجس نفسية مقلقة، كما تعكس المكبوتات الم ترسبة في لاوعي الشخصيات وعدم استقرارها، وهذا ما تترجمه بشكل جلي حركة الماريشال عند قول المستشار: ولكن هناك مشكلة، فيصاب الماريشال بهستيريا من الحركات العشوائية كأنه لا يعي ما يفعل فيقوم بحركات تعبر عن

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب 2006، ص 40

[3] عرض افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، م س، 2012

ثورة داخلية تكاد تنفجر، فتنقبض عروق وجهه ويتلوى جسمه، ثم يبدأ بالسير بطريقة آلية كأنه جندي عند قوله: مشكلة أم صدر قرار دولي لمنع نصب الجنود المجهولين؟[1]

كانت الشخصيات الثانوية تتفاعل م ع الماريشال عن طريق الحركة والإيماءة فحين يقول: تقدموا أيها الجنود إلى أهدافكم ... هيا اضربوهم بقوة " تتجاوب الشخصية بحركة الجسم والرأس وتعابير وجهها وكلها حيرة ودهشة إلى أين نتقدم ومن نضرب بقوة؟ ويخيم عليها الذهول ويدخلها في حركة دورانية كأنها تائهة فوق الخشبة و نبحث عن الهدف ملوية رئسها يمنة وشمالا، وعند تساؤ ل الماريشال عما يريده المستشار في قوله: ما وراءك أيها المستشار؟ انقلاب عسكري، هجوم مسلح، اقتحام جماهيري غاضب ؟ كانت الشخصيات تومئ بالنفي بحركة من رأسها كأنها هي من تحمل النبأ وليس المستشار.[2]

14/7 – الفكاهة والعرض المسرحي

يقول المخرج أدخلت بعض المشاهد الفكاهية من حين لآخر والتي لا هدف منها إلا إضحاك المشاهد لتمكينه من الراحة والتنفيس وتجديد النفس، ومتابعة الأحداث من جديد، أي خلق مشاهد كوميدية مضحكة، وثم العودة إلى صلب الحدث في ظرف وجيز، وقد لاحظنا في بداية العرض أن الماريشال لا يستفيق إلا بالبزاق، وفي ذلك دلالة لتقويم وتأديب الماريشال المستبد من طرف المخرج.[3]

استثمر المخرج في تقنية الفكاهة كونها من أبرز العوامل التي تستقطب الجمهور، كما يتضح ذلك جليا في بعض المواقف الهزلية المتمثلة في حركات المستشار عند حواره مع الماريشال ، حيث يقوم بحركات هزلية راقصة لإثارة الضحك، فكلما نطق بكلمة أتبعها برقصة مثل قوله: هي ليست بمشكلة، ولكنني لم أجد مفردة مناسبة سواها.[4]

يستمر المخرج في انتهاج هذا الأسلوب المرح الذي يتلاءم وشخصيات العرض التي اختارها فهي تنتقل من دور إلى آخر بكل خفة وعفوية، ف عند قول المستشار: أعتقد أن هناك من قام بسرقة جثث جنودنا المجهولين ، ينفجر الماريشال بالبكاء مفتعلا حالة حزن شديدة، ولا يلبث أن يعود إلى وضعه

[1] عرض افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[4] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

الأصلي بعد لحظة، وفي ذلك انتقال من موقف لأخر بطريقة خاط فق وإبراز للحالة النفسية من خلال الإيماءة والحركة، فيهز أجزاء بدنه بطريقة خفيفة وسريعة تثير الضحك لدى الجمهور، ويواصل التمثيل فيحمل قطعة قماش ويطويها على شكل علم ويتقدم إلى وسط الخشبة بحركات عسكرية كأنه جندي تصاحبه في ذلك موسيقى عسكرية، والمستشار يؤدي التحية العسكرية، وفي ذلك كله تجسيد وتمثيل وتقمص لشخصيات عسكرية، ثم يضع القماش على الأرض ويرتكز عليه بركبتيه ويصيح على طريقة الذئاب: جنوووووودي... ويقوم بحركة دورانية سريعة ثم يعاود النداء: جنوووووودي... فتجثوا الشخصيات على ركبتيها مغطاة بالقماش فتعوي مثل الذئاب وكأنها تستجيب للنداء، ثم تخر أرضا كأنها جثث هامدة عند قوله: أيها المقطعون النائمون بلا أذرع ولا سيقان ولا أنوف، وهو يتدحرج فوق الخشبة يتلوى ويبكي من الحسرة والأسى والحزن على جنوده، وفي ذلك امتزاج بين عالم الحقيقة والخيال، ثم يخلد الجميع إلى النوم ويغطون أجسادهم بالقماش عند قوله: اذهب إلى الجحيم ولا تأتي إلا ومعك رفات، وفي ذلك تجسيد عن طريق الحركة والإيماءة ومشاهد صامتة تصاحبها موسيقى، ثم يستغرق الجميع في النوم وصوت الشخير يملأ أرجاء الخشبة إلى أن يستفيق الماريشال وكله فزع وذعر مناديا: سيدي الماريشال ... سيدي الماريشال ... فيذهل الجميع كأنهم استفاقوا من حلم مرعب، وفي ذلك تقنية البناء التراجعي وكأن أحداث المسرحية تعود بنا إلى البداية وتبدأ من جديد، أو كأن المشهد نفسه يتكرر، ويبدأ الماريشال في الصراخ وإسداء الأوامر: تقدموا أيها الجنود، هيا اضربوهم بقوة ...[1]

15/7 – الدعابة والمواقف الهزلية

لجأ المخرج إلى إدخال أسلوب السخرية والتهكم والدعابة على العرض المسرحي من أجل التسلية، وفي ذلك رمزية ودلالة لشخصيات المجتمع العربي الخاضعة والتابعة والمنصاعة لقرارات الدول الغربية المتحكمة في زمام أمرها، حيث نرى انسلاخ الماريشال عن شخصيته وتقمصه لشخصية الكلب بكل إتقان من خلال الحركة والإيماءة عند قوله: ألا تنقصني سوى رائحة الجثث! فيجثو على ركبتيه ويدور حول الكرسي، ويحوم حول الخشبة مقلدا صفة الكلب، يشتم رائحة الجثة إلى أن يصل إلى المستشار، فيشتم رائحته ويمقتها بطريقة هزلية حين قوله: ما أبشع هذه الرائحة، وفي ذلك إثارة للضحك.[2]

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] م ن، 2012

كما عمد المخرج إلى عدة حيل من أجل إثارة الضحك وتمرير بعض الشفرات التي تتضمنها الخطابات المسرحية، فـعند حديث الماريشال مع المستشار في كل مرة يقوم بصفع نفسه كأنه ابتلع الكلمات ويحاول استرجاعها من خلال عملية الصف ع، أو عله يفك بذلك عقدة البكم حين يقول: نحن مضطرون، وعندما نضطر نضحي بكل أبناء بلدنا ، ويرافق ذلك حركة هزلية يقوم من خلالها بتجسيد وتقليد شخصية شيخ متقدم في السن هرم لا يقوى على المشي إلا بشق الأنفس وجسمه كله يرتجف أثناء المشي، وفي ذلك دلالة عن احتكار السلطة على حساب الشباب الذي يتم التضحية بهم من خلال الزج بهم في أدغال الحروب، والتلاعب بمصير الشعوب.[1]

تتجلى لنا أيضا بعض المواقف الفكاهية في حديث الماريشال عن الجندي المجهول وهو يتفحصه بدقة ويتلمس جسده عند قوله: هكذا هم جنودي العظام يضحون بكل ما يملكون ، ويصفعه على مؤخرته، ثم يضيف: وبما لا يملكون، وفي ذلك دلالة عن ضياع وفقدان الشرف.[2]

كما نجد مواقف كوميدية في تجسيد المشهد الغرامي الذي ساقه المخرج إلينا على شكل تمثيلية حين يجثو الجندي على ركبتيه ويمسك بيد الماريشال بكل لطف ويقبلها كأنه حبيبته، والماريشال يدخل في جو اللعبة ويجسد دور الحبيبة من خلال الحركات والإيماءات، وذلك عند قوله: ستعشق كل الفتيات فارسهن، وعند قوله: كل الأمهات يتمنون أن ينجبن أبناء من طرازك ، ويتحول بعد ذلك من حبيبة إلى امرأة حامل، وفي ذلك تجسيد للأفكار من خلال الصورة والحركة، وإثارة للضحك، وأثناء محاولة المستشار رفقة الماريشال إقناع الجندي بفكرة دفنه، تجلس باقي الشخصيات على الأرض كأنها عجائز في منكب جنائزي متلحفة القماش مربعة الأرجل تتابع الحوار باهتمام كأنها تتفرج على عرض مسرحي، وتبدي تجاوبها من حين لآخر وتتفاعل مع الحوار من خلال حركات وإيماءات متتالية، من هنا يتبين أن المخرج استعان بشكل الحلقة، حيث نجد الشخصيات جالسة على شكل حلقة تتباع أحداث المسرحية باهتمام.[3]

استعمل المخرج بعض المواقف الهزلية لقطع اندماج المشاهد ، فحين كان المستشار مثلا يبحث بين الشخصيات عن الماريشال، ظهر هذا الأخير ليستفيق تحت بزقهم وهو يسبح على أرضية الخشبة كأنه

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] م ن، 2012

في بركة ماء، كما نجد الفكاهة في تقليد بعض المواقف والحيوانات كالماريشال الذي يقلد الكلب بحركة يده التي يحك بها أذنه كل مرة، وكذلك حين يخبره المستشار في قوله: جئت أزف إليك البشرى سيدي، يفرح الماريشال ويبدي سروره، ويجثو على ركبتيه مقلدا جرو ا صغيرا معبرا عن فرحته وشوقه لمعرفة البشرى، ويتناسى بذلك شخصيته ويتحول إلى كلب ويجاريه في ذلك المستشار ويتحول كليهما إلى كلب فيدور بينهما حوار عن طريق النباح ثم غناء بنباح تسوده حركات راقصة.[1]

16/7 – التهريج والحركات البهلوانية

لجأ المخرج إلى أسلوب التهريج والدعابة في العديد من الأحيان، فقد ظهر مثلا في اعتداء الماريشال على المستشار عند قول الماريشال: أتسمي ذاك مشكلة؟ فيضربه الماريشال على مؤخرته ويدوس على قدمه، ثم يدفع به ويسقطه أرضا والمستشار يتوجع ويتألم، وفي ذلك هزل وسخرية و دعابة من أجل إثارة الضحك لدى المشاهد، وكذلك عند حديثه عن الملاحم البطولية أين يسقطه أرضا بحركة رياضية ك أنه في حلبة مصارعة، ثم ينتفض وينهال عليه ضربا، ويشبعه لطما على خده، إلى أن تتدخل إحدى الشخصيات الثانوية لتمسك الماريشال من يده وتجره وتدور به حول خشبة المسرح، ثم تقوم برميه كأنه دمية، بينما باقي الشخصيات ملقاة وموزعة عبر الخشبة مغطاة بالقماش تغط في نوم عميق كأنها جثث هامدة، وهذا ما يوحي بعبثية الحياة والسخرية من المواقف والأحداث ، ويواصل الماريشال تجسيده للدور فيحوم حول الشخصيات النائمة، ويدخل أنفه تحت القماش ويشتم روائح ة الرفات في قوله: أين الرفات ؟ ثم يتحول إلى كلب مسعور، يجثو على ركبتيه ويزحف نحو المستشار الذي يبدو عليه الذعر والرعب من الكلب الذي يقترب منه محاولا افتراسه، وهو يدافع عن نفسه بحركة رجله محاولا صرف الكلب عنه، وقد استعمله المخرج في أكثر من مرة كدلالة للافتراس والهجوم وتحسس الخطر الداهم من خلال عملية الشم، وبطريقة سريعة وخاطفة يخرج الماريشال من شخصية الكلب ويعود إلى حالته السابقة ويقف على رجليه بطريقة هزلية كوميدية تثير الضحك لدى المشاهد، فيقول: ابحث في كل الأمكنة التي تحفظ فيها الجثث الوطنية علك تجد عظما أو بقايا جمجمة، فينزل بجسمه مت لهسا ومتحسسا جمجمة إحدى الشخصيات، وفي ذلك تناسق بين اللغة والصورة.[2]

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريك DVD، م س، 2012

[2] م ن، 2012

يدخل الجندي المجهول ويقوم بلقطات وحركات تهريجية تصاحبها موسيقى، فالعرض لا يكاد يخلو من التهريج من خلال الحركات العبثية التي تصدر عن الشخصيات، مما يوحي بعبثية الأحداث وهشاشة المواقف والمبادئ، فتبدي الشخصيات حركات راقصة عند موافقة الجندي المجهول على خطة المستشار دون علمه بها ضنا منه أنه سيدخل التاريخ من بابه الواسع، وفي ذلك دلالة عن شخصية الجنود المغفلة التي يتم الضحك عليها والزج بها في غياهب الحروب، ويحتفل الجميع بذلك من خلال رقصات تهريجية تصاحبها موسيقى، وفي ذلك تجسيد لاحتفال بهيج لا وجود له في الحقيقة.[1]

استعمل المخرج بعض الحركات التهريجية التي تدل على عبثية الأحداث وعدم جديتها عند قول المستشار: ولكنني أود إخبارك يا سيدي بأن ميزانية البلاد قد تم تصفيرها ، ويقوم خلالها المستشار رفقة الماريشال بحركات بهلوانية تشبه حركات رياضية، وفي ذلك دلالة عن عدم الاكتراث بميزانية الدولة، كما يتحرك الماريشال بطريقة آلية كأنه رجل آلي عند قول المستشار: ولكن هناك مشكلة.[2]

تتواصل الدعابة والتهريج والحركات البهلوانية في العرض لحظة دخول الجندي المجهول بعد مناداته من طرف المستشار في قوله: الجندي المجهول يدخل. يدخل الجندي ويقوم بحركات آلية تهريجية، ويدور حول الخشبة كأنه شخصية كرتونية تصاحبه في ذلك موسيقى ،[3] ومن هنا نلاحظ حركة بهلوانية مثيرة للضحك وكأننا أمام عرض لفيلم كرتوني، فأثناء تشبث الماريشال بقدم الجندي ي رفعه هذا الأخير برجله ويتنقل به على الخشبة، وكأن الماريشال علق بقدم عملاق أو كأنه قزم متشبث برجله، وذلك عند قوله: لالالا أنت تمزح، قل أنك تمزح .... يجب أن تكتمل هذه اللعبة ، وفي ذلك دلالة على أن الأحداث مجرد لعبة تطغى عليها العبثية والجنون، فيصفه الماريشال بالمجنون.[4]

[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريك DVD، م س، 2012

[2] م ن، 2012

[3] م ن، 2012

[4] م ن، 2012

18/7 – الرمز والدلالة

العرض المسرحي غني بالدلالات اللغوية والمرئية التي جاءت في سياق الحركة واللباس وتعابير الجسم بغرض ترجمة المشاعر الداخلية للممثلين، وبث بعض الرسائل والشفرات، وإدخال المشاهد في قلب اللعبة المسرحية، كما أن هناك عدة إحالات تجعلنا نفكر في حالة الوطن العربي.[1]

يقول المخرج بأن اللوحة كانت عبارة عن علامة استفهام، ماذا نريد أن نقول؟ أين نحن ذاهبون؟ بدون شك الجواب سوف يأتي في العرض كيف ستكون حالة الوطن العربي في نظر أمريكا من خلال كلام رمسفيلد، وتم إعادة المشهد في نهاية المسرحية حتى نوحي أن هناك استمرارية وتكملة لمشروع رمسفيلد وافتراضات أخرى في الوطن العربي فرمسفيلد غادر ولكن أمريكا بقيت.[2]

8 – الزمان والمكان

أ – **المكان** : لم يتقيد المخرج بشكل المسرح الكلاسيكي الذي يقتضي وحدة المكان والزمان والموضوع، وإنما تعددت الأمكنة في العرض حسب الحوار ومجريات الأحداث، فتارة يكون في ساحة القتال، وتارة في القصر أين نجد كرسي الماريشال الفخم، وأحيانا يكون مكان الحدث ساحة المعركة أين نجد المنبر الذي يصعد فوقه الماريشال ليخاطب جنوده، وتارة في الغرفة، و يتجلى ذلك في قول الماريشال: مرة أخرى تقتحم غرفتي، فتقوم باقي الشخصيات بتشكيل غرفة ولو ازمها مثل الكرسي والسرير والجدران، وأحيانا يتراءى لنا المكان كأنه مقبرة من خلال الجثث، وتارة قاعة الاجتماعات في قول الماريشال: والآن ليدخل الجندي المجهول، وذلك ما يوحي بمكان القصر أو قاعة الاجتماعات، وتارة تتراءى لنا خيمة أثناء تجسيد مشهد الاحتفال بدخول الجندي المجهول التاريخ.[3]

وبهذا نجد أن المخرج ضرب بالقواعد الأرسطية عرض الحائط، وخطى خطاه نحو المسرح التجريبي من خلال تنقله بين الأمكنة والأزمنة، فمن مكتب الماريشال، إلى النصب التذكاري المبني من أجل دفن

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، باتنة، الجزائر، 19 جوان 2018، الساعة 10:30 صباحا

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[3] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريك DVD، م س، 2012

جثة الجندي المجهول، إلى ساحة المعركة أين لاحظنا الطائرات والصواريخ المشكلة من الأقمشة، والخيمة مكان العرس.[1]

ب – الزمان: يبرز لنا المخرج أيضا تمرده على الشكل الكلاسيكي والمسرح الأرسطي الذي يقتضي وحدة الزمان المقدرة بدورة شمسية واحدة، غير أن المخرج تجاهل ذلك وتخطاه، حيث تدور الأحداث تارة في الليل وتارة أخرى في النهار، ويتجلى ذلك من خلال نوم الجنود واستيقاظهم.[2]

9 – الإضاءة

تعد الإضاءة من العناصر التشكيلية الهامة في العرض المسرحي، فهي لغة فنية لعدد من الدلالات في فضاء العرض وظيفتها الكشف عن الحالات الدرامية وتنويعها ، والعمل على تفاعلها مع العناصر الأخرى، وتشكل تكوينات جمالية تغذي المتلقي بجمالية من خلال انسجامها مع المنظر، الأزياء، الإكسسوارات، الماكياج، الأقنعة، الشعر المستعار وباقي العناصر الأخرى التي تساهم في تكوين جمالية العرض المسرحي، لهذا تعد الإضاءة أكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية نظرا للدور الذي يلعبه التجسيد الدرامي وخلق اللحظات الأكثر دراماتيكية.. . وكانت الإضاءة سابقا وسيلة تغطي بالدرجة الأولى مساحة العرض ليرى المتلقي ما يجري على خشبة المسرح من أحداث، أما في المسرح الحديث فقد أصبح دورها كبيرا وواضحا في نقل الأفكار والأحاسيس ، وخلق الجو النفسي المطلوب في إطار تطور تكنولوجيا العرض.

للإضاءة أهمية بالغة في تجسيد الصورة المسرحية ، وبذلك تساهم في تهيئة المكان لتضفي عليه معاني اللحظة النفسية المطلوبة للتأثير على المتلقي ،[3] فهي تشكل قيمة داخل العرض وما تثيره من إمكانية استجابة المتلقي، لذا فان مصمم الإضاءة يشكل سينوغرافيا مهمة من خلال كيفية استخدامه للإضاءة من حيث البقع الضوئية والألوان وكثافة الضوء ودرجته وأثرها على التكوين الجمالي ،[4] وتبرز

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[2] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[3] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية والأصول)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية 2009، ص 113

[4] طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد 2009، ص 103

فاعلية الإضاءة ودورها في خلق التأثير الدرامي في المتلقي من خلال العمل على تشكيل قيمة جمالية فكرية، وتقنية عالية في العمل المسرحي بطريقة تؤثر على المتلقي وفي استجابته لنوعية العرض المقدم. إن وظيفة التكوينات الضوئية تساعد على تركيز أو تأكيد الضوء على منطقة دون أخرى أو على مجموعة ممثلين دون غيرهم، لذا تعمل التكوينات في تأكيد البعد التشكيلي والحركة الفردية والجماعية التي يصممها وينفذها مصمم الإضاءة للممثلين.[1]

اعتمد المخرج بساطة الإضاءة، حيث لم تعتمد تقنيات كبيرة في هذا المجال، لكون المخرج اعتم د بدرجة كبيرة على الممثل، فهو يعتبر هذه المسرحية مسرحية ممثل، وفي التشكيل الحركي حاول مراعاة توازي تقسيم الخشبة من خلال توزيع الإضاءة، لأنه في المشهد الأخير من المسرحية تتجلى لنا ثمانية شخصيات مقابل شخصية واحدة، فحاول المخرج استدراك هذا الخ لل وعدم التكافؤ عن طريق الإضاءة، حيث سلط ضوء خافت على المجموعة وفي المقابل إضاءة أكثر تركيز وقوة ونصاعة على الشخصية المقابلة كي يخلق توازن بين الجهتين من الناحية التقنية، ويصرح المخرج بأن هاته التقنية ليست بقاعدة مسرحية، إنما هي رؤيته الإخراجية الخاصة.[2]

- استثمار المساحة والإنارة

في الوقت الذي يقوم فيه الماريشال رفقة المستشار بتمثيل مشهد الجنود وهم يخرجون لساحة القتال من خلال حركات بهلوانية، تقوم باقي الشخصيات في الجهة المقابلة بتشكيل الديكور المتمثل في السرير، وعمد المخرج في ذلك إلى تقسيم الخشبة إلى قسم تدور فيه الأحداث، وآخر يتم فيه تشكيل الديكور، مستعينا في ذلك بالإنارة، حيث ركز الإنارة على جهة الحدث، بينما بقيت الجهة الأخرى مظلمة إلى غاية تشكيل الديكور، وقد تم ذلك دون الإخلال بالسير العام للبناء الدرامي أو تشتيت انتباه المتفرج.[3]

[1] عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية الإخراجية زعند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1996 ، ص 169

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[3] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

وجاءت الإنارة في معظم الأحيان مظلمة خاصة في البداية حتى تدخل المشاهد في نسق المسرحية، كما استعمل المخرج إنارة خاطفة على شكل برق لبعث الدهشة والفضول لدى المشاهد، لتتحول بعدها إلى إنارة خافتة تسلط على تمثال الجندي الذي تتطاير أشلاءه.[1]

10 – الديكور

الديكور كما هو ملحوظ منعدم تماما ، إلا أن المخرج عمد إلى توظيف الشخصيات بدل الديكو ر، فجاءت الشخصيات الثانوية من أجل تأثيث الخشبة باستعمال قطع القماش، فبعد المشهد الأول وخلود الشخصيات للنوم يبدأ الظلام في الانقشاع تدريجيا كأنه بزوغ الص بح، ولما يبدأ الضوء يلفح أوجه الشخصيات، تبدأ في عملية التقلب والتدحرج على الأرض ، فتارة تستعمل القماش كغطاء ، وتارة تستعمله كفراش، ثم تقوم برقصات صامتة وتدور حول نفسها متلاعبة بقطع القماش كأنها تعيش حلما إلى أن تبرز شخصية المستشار وتبدأ في المناداة على الماريشال: سيدي الماريشال ... سيدي الماريشال ...هنا تستفيق باقي الشخصيات ، وتبدأ أحداث المسرحية في التصاعد، تبدو الشخصيات عند استفاقتها حائرة مدهوشة يشوبها جو من الغموض كأنها لا تعرف في أي عالم هي وكأن المخرج يريد أن يفجر فيها كل ما يحمل الجنون من صفات.[2]

11 – الفضاء المسرحي

يبدو من الوهلة الأولى أن المخرج اعتمد شكل الخشبة الفارغة، فالفضاء المسرحي خال من العناصر المسرحية التي من شأنها عكس طبيعة الأحداث والزمان الذي تدوره فيه ومكان حدوثها، فقد كانت الخشبة خالية تماما من أي مادة أو أثاث عدا خلفية الفضاء التي يظهر فيها تمثال لجندي معلق في الوسط وكأنه صورة على الحائط، وبهذا يبدو جليا أن المخرج ابتعد كل البعد عن الطبيعة و أنتج أسلوب المسرح الفقير لرائده جروتوفسكي الذي أبدى تأثره الكبير به ، وحاول السير على منواله معتمدا مهارات الممثل في صنع الفرجة.[3]

---

[1] م ن، 2012

[2] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[3] م ن، 2012

- المجسم و خلفية الفضاء

اشتهر أنطوان، بشكل خاص، لعنايته بالخلفية، حيث كانت ترمي إلى إعطاء صورة كاملة عن الحياة،[1] وقد سار على هذا النهج المخرج حينما وضع لنا مجسم في خلفية الفضاء يختزل لنا أحداث المسرحية ومغزاها، ويتمثل المجسم في جسد إنسان مشتت، كل أعضاء بدنه منفصلة عن جسمه ومتطايرة في كل ناحية الأيدي والأرجل مقطوعة، وتعابير وجهه وحركة فمه المفتوح توحي بدهشة وذهول وحيرة كبيرة كأنه إنسان في عالم آخر أو في حالة جمود، هذا هو حال الوطن العربي، هذا العملاق، هذا الرجل القوي بهندامه وعضلاته، بطوله وعرضه الذي بإمكانه النزول إلى الماريشال والمستشار وسحقهما ، لكنه مشتت وضعيف وفي حالة اللاوعي، في حالة هذيان، في حالة دهشة، عاجز عن اتخاذ أي قرار من أجل استجماع أعضاءه والنزول إلى الماريشال.[2]

12 - الكوريغرافيا

اعتمد المخرج لوحات من الكوريغرافيا خصوصا في بداية العرض أين تبدأ الشخصيات في عملية التحرك والتدحرج على الأرض والقيام ببعض الحركات الرياضية تنبطح تارة على بطنها ثم تقوس ظهرها مرتكزة على الأرجل والأيدي.[3]

13 - العمل على الجمهور

يقول المخرج أنه اهتم بالجمهور ووضعه في حسبانه طلية العرض المسرحي كونه متلقي للعمل المسرحي والأحداث التي تدور فوق الخشبة، ولهذا ينبغي حسب المخرج مراعاة مشاعر المشاهد ومزاجه النفسي ومدى قدرة استيعابه ومتابعته للعرض المسرحي المشحون بالحركة والأحداث الدرامية، لهذا حاول المخرج أن يخلق فترات من الراحة والاسترخاء من خلال تقنيات وجماليات في العرض خاصة على مستوى الإضاءة، وبالتالي خلق صورة فنية تشد انتباه المشاهد، حيث عمل على تنويم الممثلين في بداية العرض، وخلق نوع من الهدوء والسكينة تعايش معها المشاهد، ثم أطلق إنارة خافتة زرقاء ليوحي بحالة من الحلم، ككل ذلك تحت تأثير السياق الدرامي وليس عشوائيا، لأن هؤلاء المجانين حسب المخرج لابد

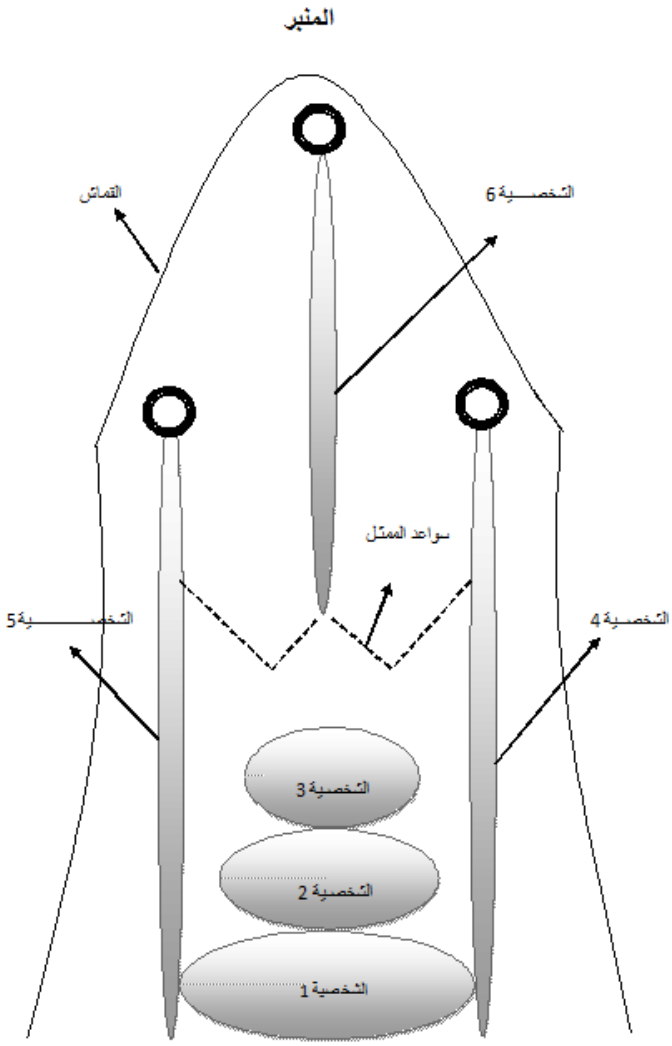
[1] الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ج ل. ستيان، ترجمة محمد جمول، مصادر وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 51

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

[3] م ن، 2012

أن يناموا ويخلدوا للراحة، كما اعتمد المخرج الأحداث المتصاعدة في العرض والتي جعلت من الجمهور يتابع العرض باهتمام أكبر ويتشوق لمعرفة باقي الأحداث والمضي معها نحو التأزم والذروة، ولابد من اعتبار المشاهد عنصر ذكي وفعال في عملية التلقي، يقول المخرج لم يكن لزاما عليا اعتماد الواقعية وتجسيد الديكور بحيثياته، وإنما اكتفيت بدلالات وإيحاءات تعتمد على الممثل والأزياء ومن خلالها يفهم المشاهد أن الشخصيات مجانين ومكان الحدث مستشفى المجانين.[1]

14 – اللعب على القماش: ومن حين للآخر تبدو بعض الشخصيات وكأنها غير معنية بالعرض تماما، ففي الوقت الذي يحتدم فيه الصراع نرى إحدى الشخصيات تجلس على القماش وتقوم بعملية التجديف وكأنها تمتطي زورق، والمستشار يراقبها باستغراب ، في حين نرى شخصية الماريشال تمسك بقطعة القماش وتذرف الدموع ثم تأخذه بين ذراعيها وتحتضنه كأنه طفل رضيع عند قوله: "لن تتدفأ بي مرة أخرى أيها اللحاف" وفي كل ذلك تمثيل داخل تمثيل لأن الشخصيات سرعان ما تعود إلى حالتها بعد الانتهاء من تجسيد تلك المشاهد على الخشبة.[2]



***تقنية الأقمشة لتجسيد الأفكار وتشكل الديكور**

أهم تقنية في العرض هي تجسيد الأفكار وتشكيل الديكور من خلال قطع من القماش، وهذه تقنية اهتدى إليها المخرج حسب قوله بعد بحث متواصل وتفكير عميق، فبعد عملية القراءة وتوزيع الأدوار والتشكيل الحركي بدأت تتسم معالم العرض من خلال تركيب الأحداث، ولما كان الحوار متمحور بين أربع شخصيات الماريشال والمستشار والجثة والجندي المجهول، بينما العدد الإجمالي لشخصيات المسرحية تسع شخصيات، ومن خلال مشاهدة وتحليل العرض يتبين بأن القصة مبنية

[1] م ن، 2012

[2] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 ص

على شخصيتي الماريشال والمستشار، أما باقي الشخصيات تدور حولهما مكتفية بالحركة والإيماءة، يقول المخرج تبادر إلى ذهني إشكالية الماريشال الذي ليس من المعقول أن يبقى طيلة العرض واقفا، إذ لابد له أن يتحرك ويجلس وينام، مما جعلني أفكر مليا في خلق آليات و أجواء تملأ الفضاء كجو المكتب ، والكرسي، والسرير، وغرفة النوم، وقاعة الاجتماعات، وساحة القتال، ...فطلبت من كل ممثل جلب قطعة قماش أثناء التدريبات، ولم أكن أدري بعد لماذا طلبت منهم ذلك، ثم طلبت منهم اللعب بالقماش والتحرك به واستثماره في صياغة أشكال ذات دلالة، ثم بد أنا في عملية تشكيل وإبداع الأشكال من خلال عدة محاولات وبشكل جماعي، وشيئا فشيئا بدأت تتجسد الأشكال، حيث كنا نقوم بتشكيل شكل معين ونطلق عليه القماش فيبدو في صورته النهائية كأنه صورة حقيقية، فشكلنا نصب تذكاري ، وكرسي الماريشال ، وطاولة، وسرير ، وخيمة ، وجمل ... [1] فاندمج الممثلون في العمل وصاروا يبدعون ويشكلون أشكالا تتماشى والعرض المسرحي، وكانوا يلتحقون بالخشبة قبل التدريبات ويبحثون في الأشكال وكنت أحثهم على ذلك، فمشهد السرير مثلا كان من تشكيل الممثلين أنفسهم، وتجدر الإشارة أن كل هذه الأشكال لم تكن م عدة ومجسمة من قبل ، وإنما جاءت في سياق الأحداث، فعندما نصل إلى لوحة الصحراء مثلا أبحث عن أشكال تعطي دلالة وإيحاء للبيئة، فعملنا على تشكيل الجمل من خلال أجسام الممثلين والقماش، ففي كل لوحة كنا نفكر في الشكل الذي يوحي لها ويدل عليها ونعمل على تشكيله من أجل تدعيم الفكرة، وهذا الأسلوب الذي اعتمده المخرج (استثمار الأقمشة) يقول كان له دور كبير جدا في صياغة الأثاث فوق الخشبة.[2]

1 – شكل المنبر: استعمل المخرج الشخصيات والقماش لتجهيز الخشبة، وتشكيل بعض قطع الديكور المتمثل في المنبر، حيث لجأ إلى استغلال جسد الممثل كركيزة لتشكيل المنبر، وقد جعل ثلاثة شخصيات تجثو على كبيتيها وتحني ظهورها واحدة بعد الأخرى على شكل أدراج ليصعد فوقها الماريشال، وجعل شخصيتين في الخلف، واحدة على اليمين وأخرى على اليسار، وتكون وضعية الشخصيتين جنبا إلى جنب عند الشخصية التي تشكل الدرجة الأخيرة، وتقوم شخصية أخرى باعتلاء هاتين الشخصيتين أي

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، م س، الساعة 10:30 صباحا

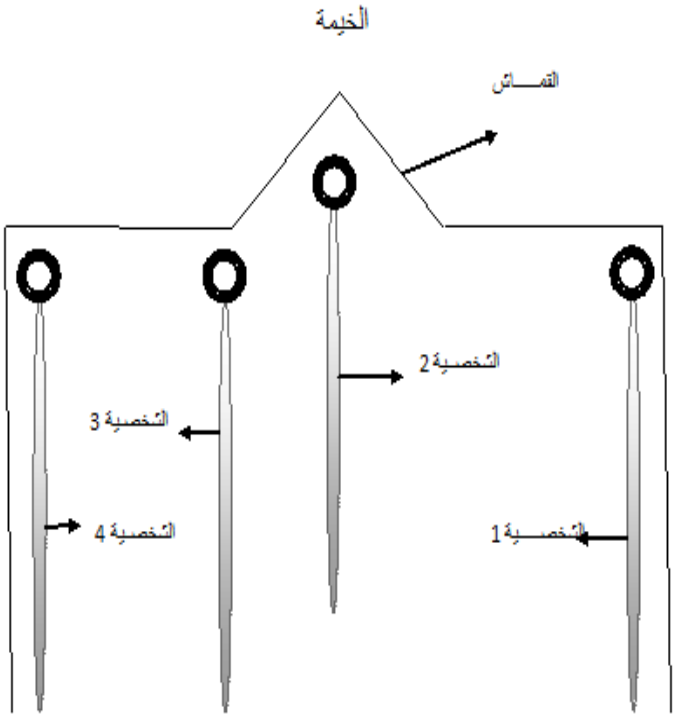
[2] م ن، الساعة 10:30 صباحا

تصعد برجليها على أيدي الشخصيتين مشكلة بذلك شكل مثلث، فيرتكز عليها الماريشال عند صعود الأدراج ليلقي خطابه.[1]

3 – تشكيل الإكسسوار: اعتمد المخرج قطع القماش من أجل تشكيل بعض الإكسسوارات التي توحي بفكرة المشهد مثل استثمارها في تشكيل العمائم، والأغطية ... ، حيث يلتحف الممثلون بقطع القماش تارة، ثم يستعملونه كغطاء تارة أخرى، ثم كعلم وطني، وذلك من أجل إنتاج دلالات سيميائية في أشكال وصور مرئية، وعند مناداة المستشار على الماريشال يصيح هذا الأخير: تقدموا أيها الجنود، هيا اضربوهم بقوة ... يمسك الماريشال بقطعة قماش، يشكل منها رشاشة يصوبها نحو الشخصيات، ويطلق النار فتتساقط الشخصيات الواحدة تلوى الأخرى كأنها جثث هامدة، ثم تنهض وتعود إلى مباشرة دورها في المسرحية وتجسيد باقي الأفكار.[2]

4 – تشكيل جثة بالقماش : هناك تمثيلية وعبثية في العرض ، وانتقال من موقف إلى آخر وتجسيد لمشاهد مختلفة، ويتجلى ذلكم خلال قول الماريشال: " إنما نقوم بدفنه يصبح ميتا" ، فيتناول قطعة قماش ويجسد من خلالها جثة ميت ويشتغل في تسويتها كأنه يعد لدفنها.[3]

5 – ديكور الخيمة : تقف شخصيتان متقابلتان الأولى على اليمين والأخرى على اليسار، وتمد كل واحدة منها طرفي القماش على طوله يمنة ويسارا مشكلة منه جداري الخيمة، كما تشد كل واحدة منها الطرف الأمامي للقماش صانعة منه سقف الخيمة، في حين تقف شخصيتين في الوراء الواحدة تشكل الجدار الثالث الذي هو خلفية الخيمة والثانية تجذب طرف القماش من الأعلى



[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، السا

[2] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[3] م ن، 2012

على شكل قبة أو مثلث لتعطيه شكل الخيمة.[1]

لقد وفق المخرج في توظيف تقنية القماش التي رافقت العرض منذ البداية إلى النهاية، والتي جسدت أشكال متعددة من الديكور والإكسسوارات، حيث عمد من خلالها إلى خلق مستويات وأشكال توحي بوضعيات وأماكن وأزمنة الحدث، وذلك بعد تدريبات متتالية للممثلين الذين تمكنوا من التأقلم مع التقنية وتجسيدها بإحكام، ويضيف الممثل نوادري أنور السادات في هذا الصدد: كان المخرج في كل مرة يحثنا على الإبداع وابتكار أ فكار وأشكل من خلال قطع القماش تلك، وكنا نحن الممثلين معه في المبادرة والإبداع وتجسيد أي فكرة تخطر على بال أحدنا ، فكنا في كل مرة نترك العنان لمخيلتنا لتداعب القماش وتطاوعه لتصنع منه تحفا ومواد تدخل في تشكيل الجو العام لديكور المسرحية مثل الكرسي والطاولة والخيمة والجدار والجمل ... الخ. لقد كان للجميع دور فعال في بناء العمل الدرامي، إذ لم يكن هناك ممثل دون عمل أو وظيفة أو دور على الخشبة، ولم يكن المخرج يقترح الأفكار فحسب، وإنما كان يشجع ويحفز الممثلين على الخلق والإبداع بما تمليه عليهم قرائحهم وإنتاج أفكار تخدم العرض ، وهذا ما دفع بالممثلين إلى ابتكار بعض الأفكار والمشاهد التي تم تجسديها على الخشبة.[2]

إن خشبة الفضاء الفارغ ألهمت وأوحت إلى المخرج بأن يجلب كل ممثل معه قطعة قماش لكون هذه المادة أي القماش سهلة التحوير والتحكم به ا وتطويعها حسب مقتضيات الحاجة، فكان الممثلون يتدربون عليها يوميا من خلال وضع معالم ونقاط ارتكاز سواء على القماش أو على الأرضية كوضع أ زرار على القماش مثلا لتسهيل عملية تشكيل الطاولة، وذلك ما كان يستدعي كثيرا استحضار المخيلة وتصور الأشياء على صورتها الأصلية.[3]

6 – السرير: شارك في تجسيده كل من الممثلين نوادري أنور السادات، وخطاب، منصف، رمزي، عاشور،عنتر، وليد، حيث تبدأ شخصيتي أنور السادات وخطاب في السير إلى الأمام جنبا إلى جنب إلى غاية بلوغ نقطة معينة، النقطة التي تم تحديدها قبل بداية العرض، بعدها تبدأ الشخصيتين في التباعد فيما بينها نوعا ما، وتمد كلا منها بظهرها للأخرى، ثم تجلس كلاهما على ركبتيها مطأطأة الرأس والظهر ،

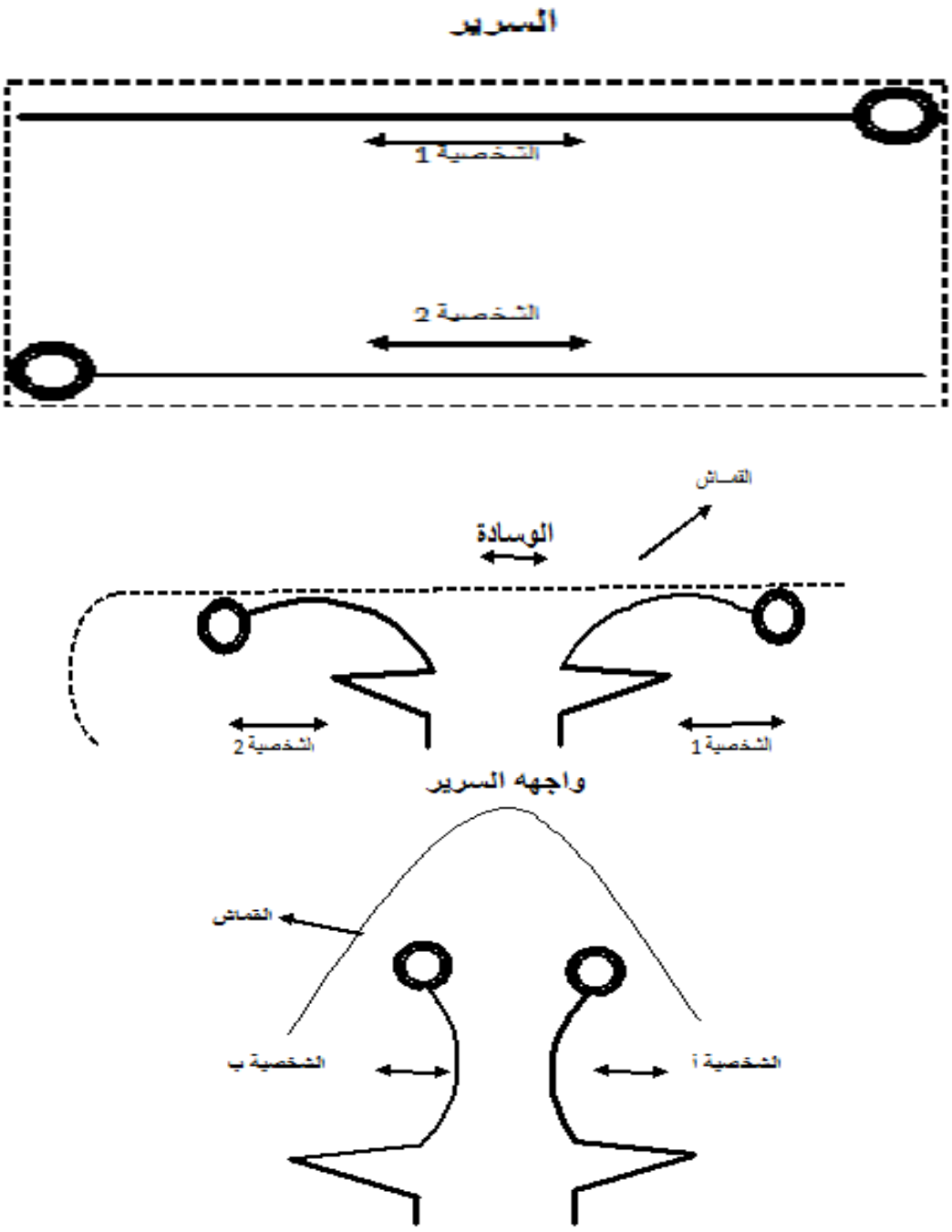
[1] عرض لمسرحية افتراض ما حدث فعلا، م س، 2012

[2] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا

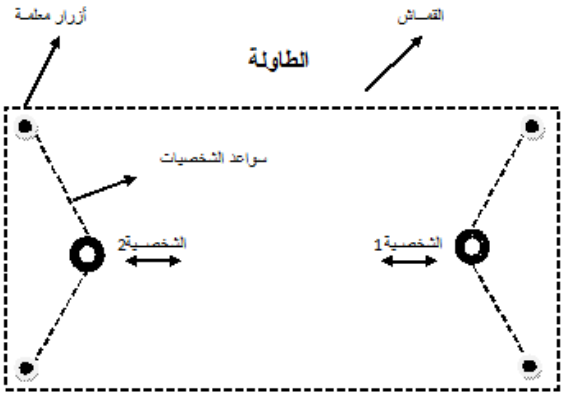
[3] م ن، الساعة 10:30 صباحا

بينما حافتي القدم ملتصقتان يبعضهما البعض، ويحرص الممثلين هنا على أن يكونا على نفس المستوى من العلو حتى لا يختل الديكور، ثم يقومان بمد القماش المتدلي على ظهريهما حتى يبدو للمشاهد على شكل وسادة، ثم تأتي الخطة الثانية المتمثلة في صناعة السرير الذي ينام عليه الماريشال، حيث تعمل على تجسيده شخصية رمزي ومنصف وعاشور، ولابد أن تتوفر فيهم قامة الطول حتى يتسنى لهم وضع السرير في حجمه وقياسه المناسب، وبذلك تكون وضعيتهم وراء الشخصيتين المشكلتين للوسادة، فيستلقي كل منهما على ظهره بشكل مستقيم، ووضع عكسي أي الأرجل مقابل الرأس، فيلصق منصف رجليه بشخصية

أنور السادات، بينما يرمي عاشور برأسه عند منصف، وذلك بغرض مد القماش من كل الجوانب ، فيبدو على شكل سرير، ثم تلتحق شخصية وليد وعنتر من أجل تشكيل خلفية السرير، فيجثو وليد على ركبتيه، إذ تكون ركبته اليسرى ملتصقة بالجنب الأيمن لنوادري حتى تمكنه من الحفاظ على توازنه، بينما يقف عنتر عند رأسه ويضع القماش على شكل مثلث، ويكون بذلك السرير قد صيغ في شكله النهائي.[1]

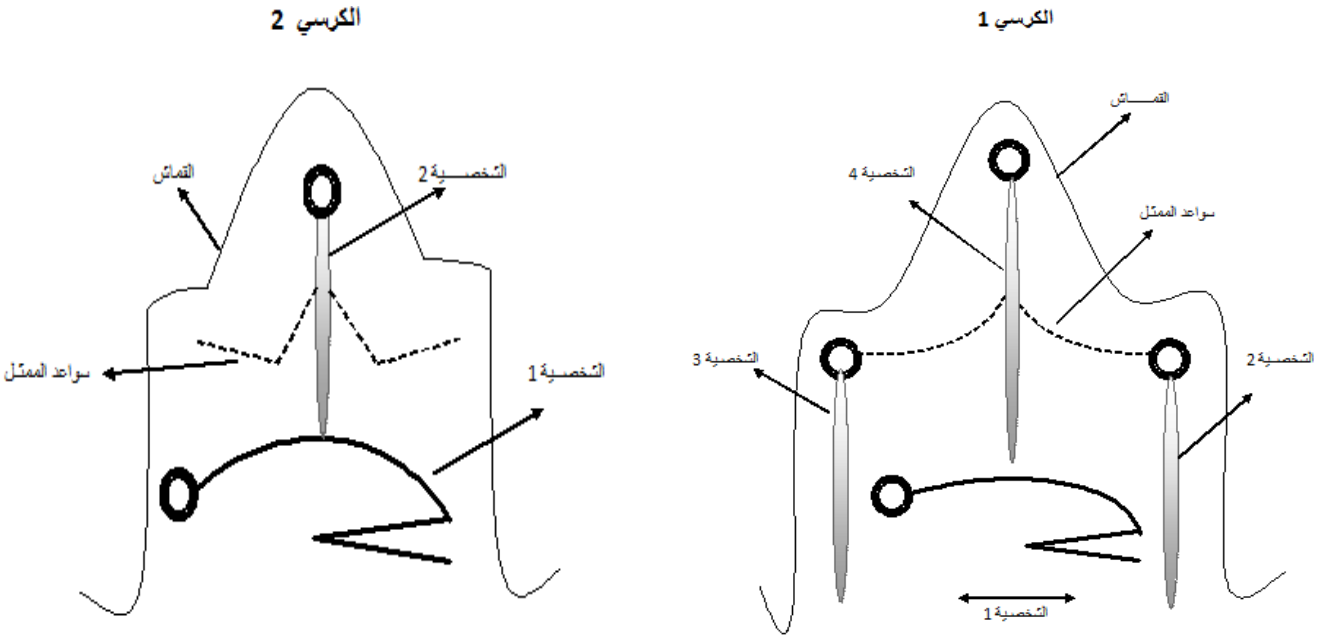


[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا



7 – الطاولة: يتم وضع أزار على الجهة الداخلية للقماش لتكون كمعلم يحدد صياغة الشكل الفني للطاولة، وتكون المسافة الفاصلة بين زر وآخر حوالي متر طولا و 80 سم عرضا لتكون بذلك على شكل مستطيل، فعند بداية التشكيل تكون وضعية الممثلين بتربيع الأرجل والأظهر تكون مقابلة لبعضها البعض، وتقوم كل شخصية بمسك الأزرار من جهتها ، ومد القماش ليتم بذلك تشكيل الشكل النهائي للطاولة.[1]

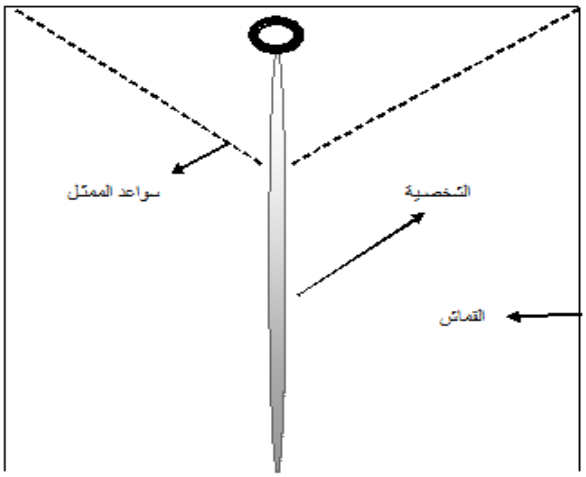
8 – الكرسي: تكون وضعية الممثلين أثناء صياغة شكل الكرسي على شكل مثلث، حيث يجثو عنتر على ركبتيه ويحني ظهره ليجلس عليه الماريشال، بينما يقف وليد عند رأسه ويدعمه كي لا يفقد توازنه ، ويطلق عليه القماش الذي يبدو على شكل مثلث ، ثم يطلق ذراعيه ليشكل مسندي الكرسي، وفي ذلك جهد ولياقة كبيرين، لابد من التعود عليهما أثناء التدريبات.[2]



[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا

[2] م ن، الساعة 10:30 صباحا

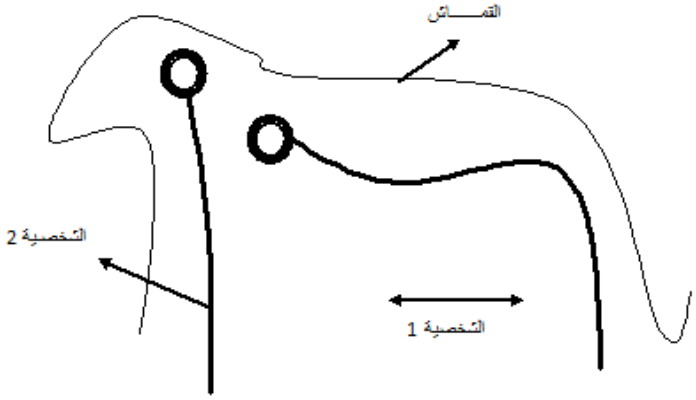
الجدار



9 – الجدار: تختار الشخصية الزاوية التي من خلالها يتم تشكيل الجدار ، ويستحسن أن تكون الشخصية نحيفة وطويلة القامة، تنتصب الشخصية في نقطة معينة كالعمود ، ثم تطلق ذراعيها يمنة ويسارا بشكل مستقيم ومتوازي، وتمد القماش مشكلة من جدار.[1]

10 – الجمل: تعمل الشخصيات من خلال استغلال قطع القماش والجسد على تشكيل جمل يركب فوقه الماريشال، وباقي الشخصيات تترجم حوارات الماريشال عن طريق الإيماءة والحركة، وفي ذلك رمز ودلالة عن اختفاء الرفات والبحث عنها متلمسة الأرض بكفيها و هي عملية توحي بالبحث الدقيق المستمر، وعند قول المستشار: لكننا بحثنا في كل مكان لم نجد ولا رفات، ولم نجد عظما صغيرا، ويبدأ في البكاء تحسرا على عدم وجود رفات، وباقي الشخصيات تواصل بحثها مشكلة بذلك فرق بحث جاثية على ركبتيها مغطية رأسها بقماش، وعند قول المستشار: لم نجد نخاعا شوكيا واحدا، تستقيم باقي الشخصيات وتنزع القماش عن رأسها وتكشف وجهها وتضرب كفيها بعضها ببعض وتقول بصوت واحد: بح، أي لا يوجد أي نخاع مؤكدة بذلك نبأ المستشار، ثم تعود وتتغطى بالقماش وتنبطح أرضا كأنها تغوص في نوم عميق.[2]

الجمل



[1] حوار مع الممثل نوادري أنور السادات، م س، الساعة 10:30 صباحا

[2] م ن، الساعة 10:30 صباحا

خاتمـــــة

الخاتمة

لقد استفاد التجريب المسرحي الجزائري من التجريب المسرحي العالمي استفادة تجاوز فيها حد الاقتباس والترجمة، فطال تجريبه مختلف الرؤى والمناهج والنظريات الحديثة على مستوى الفن الدرامي، سواء ما تعلق بتقنيات الكتابة الدرامية أو ما تعلق بالكتابة الركحية من أداء وسينوغرافيا وتجاوزه للفضاء الدرامي الايطالي إلى فضاء يتلاءم وثقافة وبيئة المجتمع الجزائري.

وبناء على هذا فقد أصبحت لهذه الأشكال المسرحية التجريبية قيمة لا يستهان بها، وهذا ما أدى بجل التجارب المسرحية منذ الاستقلال إلي تجريب هذه الأشكال التي تباينت في تجربتها، فمنها من ركز في تجريبه المسرحي على الموروث الشعبي ومختلف أشكاله التعبيرية، وهذا ما يتجلى في تجارب كل من كاكي وعلولة، ومنهم من وظّف مثل هذه الأشكال التراثية كتقنية فقط مثل استخدام تقنية الحلقة كمعمارية للعرض المسرحي وأنموذج للتشكيل الحركي والسينوغرافي، ونجد هذا عند فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وفرقة خميس مليانة في عرضها المسرحي "ليل الليل" الذي أخذ شكل دوائر متوالية من خلال تبنيه لتقنية الحلقة.

ومن هنا يمكن القول أن جل التجارب المسرحية الجزائرية لم تخرج عن إطار تجريب الأشكال التراثية الشعبية مستلهمة عناصرها كتقنية تجريبية خلخلت قواعد المسرح الأرسطي، وذلك لإعطاء المسرح الجزائري قالبه الفني والجمالي الخاص به والنابع من أصالة وتراث المجتمع الجزائري والمعبر عن هويته وثقافته وتطلعاته وآماله.

لم يكن المسرح الجزائري بمعزل عن التجارب العالمية الحديثة، حيث كانت جل الأشكال والقوالب الغربية حاضرة في مختلف العروض الجزائرية في عدة مناسبات على غرار المهرجانات الخاصة بالمسرح المحلية منها والدولية، وهذا ما أثرى الحركة المسرحية من حيث التقنية والجمالية.

ومن خلال اقتفاء آثار الحركة المسرحية الحديثة بالجزائر والغوص في متونها انطلاقا من دراستنا هذه تتجلى لنا أهم سماتها التي تصب بها ضمن خانة التجريب، ونذكر منها على سبيل المثال:

– محاولة المسرح الجزائري مسايرة التغيرات الطارئة على المجتمع، والتي أدت بدورها إلى بروز رؤى وأفكار وذهنيات جديدة، وبالتالي وضعها في قوالب وأشكال تتماشى وتلك الأحداث والمستجدات.

– بروز نزعة مسرحية نحو التجديد والتمرد على ما هو قديم بفضل الاطلاع على أهم التقنيات الغربية الحديثة بغرض الاستفادة منها وتوظيفها في العروض المسرحية بالجزائر، مع مراعاة خصوصيات المسرح الجزائري، وهذا ما يعكس الاطلاع الواسع والاهتمام الكبير لعشاق الفن المسرحي، بالخصوص الشباب الهاوي، ورغبته الملحة في استكشاف الجديد في خضم التجارب العالمية من خلال عملية الاحتكاك بممثلين ومخرجين عالميين في مهرجانات وندوات دولية.

– تفطن معظم المخرجين والممثلين المسرحيين إلى ضرورة التفتح على التجارب والخبرات العالمية من خلال مشاركتهم في مسابقات دولية من خلال العروض والندوات المسرحية المقامة على هامش المهرجانات والملتقيات العلمية، وبالتالي اكتساب المهارات التقنية والسعي إلى توظيفها في عروضهم المسرحية، وهذا ما أدى إلى المزاوجة بينها وبين تراثنا المحلي.

– السعي نحو التكوين والممارسة من أجل خلق ممثل متكامل جسديا وفكريا، وذلك بإشراكه في مختلف الورشات التكوينية، سواء داخل الوطن أو خارجه، وبالخصوص في المهرجانات الدولية على غرار ورشة التمثيل والإخراج والتعبير الجسدي والسينوغرافيا...، مما يصقل العرض المسرحي بأهم التقنيات الحديثة عالميا.

إن هذه النزعة والرغبة الملحة من طرف المسرحيين الجزائريين، وخاصة الشباب الهاوي أثبتت جدارتها وأحقيتها في الوجود على الركح المسرحي، ومواكبتها لمجريات الواقع وأهم الأحداث التي يزخر بها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، مرتكزين في ذلك على التقنية الغربية الحديثة التي أوجدها مخرجون عظام ممن انتفضوا على القواعد الكلاسيكية، غير أن التمرد على القديم والإتيان بالجديد فيه نوع من المخاطرة، وذلك ما وقع فيه العديد من الشباب الهاوي الذين راحوا ينسجون ويخرجون عروضا بداعي التجريب، فبقيت غريبة وبعيدة عن آمال ورؤى المجتمع الجزائري.

لقد باتت عملية التجريب ضرورة ملحة أمام الأحداث المتراكمة والمستجدات الطارئة على الساحة الدولية والمحلية بكل ألوانها وأشكالها، مما يستدعي الحرية الكاملة في صياغة الأشكال والمضامين التي تتماشى مع الأفكار والتطورات الحاصلة في المجتمع، وهذا ما طبع التجربة المسرحية بالجزائر وأدى بالشباب الهاوي إلى ركوب موجة التجريب والحذو حذو رواده وتفجير مواهبهم الفردية والجماعية من خلال تعاونيات وجمعيات ثقافية ونوادي وفرق مسرحية، فأنتجوا عروضا مسرحية بأساليب وآليات حديثة.

غير أن موجة التجريب هذه لا تؤدي دوما إلى بر الأمان وتحقيق النجاح والهدف المنشود، ما لم تتوفر فيه عدة شروط، وهو ما وقع فيه غالبية الشباب الذين انساقوا وراء قرائحهم الذاتية وحماسهم القوي بدافع التجريب ظنا منهم بأن التجريب مجرد تلفيق وتركيب لآليات مسرحية جديدة تسعى إلى ضمان الفرجة والإبهار من خلال البهرج الذي تظفيه الحركة والسينوغرافيا على العرض، إلا أن التجريب في حقيقة الأمر ينمّ عن اطلاع واسع على الأشكال القديمة قبل الحديثة، ودراية بأهم المذاهب المسرحية الحديثة، فلا يصح الانطلاق نحو الجديد والخوض فيه دون اطلاع ومعرفة بالقديم، وإلا كيف لنا التمرد على القديم وتجاوزه ما لم نكن على دراية به، فكسر القواعد الأرسطية تستدعي معرفتها واستيعابها ثم البناء على أنقاضها، وهذا أنتج خلطا وشرخا في الأشكال والأفكار في بعض العروض المسرحية الجزائرية وحال دون رقيها إلى المستوى المطلوب، غير أنه يمكن الإشادة ببعض العروض المسرحية لمخرجين ذوي زاد طويل وخبرة لا يستهان بها، وخير دليل على ذلك حصدهم لعدة جوائز دولية ومحلية على غرار العرض الذي تناولته الدراسة للمخرج لطفي بن سبع.

العرض المسرحي "افتراض ما حدث فعلا" للمخرج لطفي بن سبع يحمل في طياته بذور التجريب، كون المخرج ملمّ بأهم جوانب الفن المسرحي، ومطلع على جلّ المذاهب المسرحية والمدارس الإخراجية العالمية وأهم التقنيات الحديثة في المسرح، كما بدا تأثره جليا برواد التجريب ومخرجي المسرح الحديث، وهذا ما استخلصناه من دراستنا للعرض المسرحي، ولا بأس بذكر أهم الملاحظات والخصائص التي طبعت العرض.

– بدا التأثر جليا بأهم التجارب والأشكال الغربية الحديثة كالمسرح الفقير أو الخشبة الفارغة.

– طغيان الحركة والإيماءة والرمز والدلالة في العرض على حساب الكلمة، وذلك من خلال التعبير الجسدي الذي عمل عليه المخرج كثيرا رفقة الممثلين.

– الإبداع الجمعي والخلق والتجديد من خلال استعمال قطع بسيطة من القماش وتوظيفها بطريقة سيميائية في تشكيل الديكور وتجسيد الأفكار والإيحاء بزمان ومكان الحدث.

ملحـــق



د. علي عبد النبي الزيدي

مواليد العراق 1965
عضو اتحاد الأدباء العراقيين
عضو نقابة المسرحيين العراقين

بعض الأعمال المسرحية من تأليفه :

- مسرحية (نقطة البداية) إخراج جاسم الصكر عام 1984.
- مسرحية (الذي يأتي) أخرجها ستة مخرجين عراقيين في مختلف محافظات العراق .
- مسرحية (عودة الرجل الذي لم يغب) ترجمة للكردية واخرجها رعد سعيد تقديم فرقة زاخو للتمثيل 2010.
- مسرحية (العد التنازلي لكيث) اخراج احمد حسن موسى تقديم الفرقة القومية للتمثيل – بغداد عام 2010.
- مسرحية (ثامن ايام الاسبوع) اخراج فائز ميران 2010 قدمت في كركوك والديوانية .

بعض الجوائز التي تحصل عليها :

- الجائزة التقديرية في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام 1999 .
- جائزة أفضل عمل متكامل بمسرحية (ثامن أيام الأسبوع) إخراج الدكتور فيصل عبد عودة – في دولة اليمن 2004 .
- جائزة (الجيل الواعي) عن مسرحية (المستنسخون أو مطر صيف) في دولة الكويت عام 2005 .
- جائزة درع الإبداع (الأولى) عن مسرحية (ثامن أيام الأسبوع) مهرجان الجامعات العربية في القاهرة إخراج الدكتور فيصل عبد عوده في جمهورية مصر 2007 .

كلمة المؤلف :

الدكتاتورية هي التي صنعت مني كاتبا مسرحيا ! ما أحزنَ ذلك .. وهي التي أغرقتني بموضوعاتها القامعة وقد كنتُ لا أملكُ سلاحا سوى السخرية منها و الضحك على رموزها . والمشهدُ السياسيُّ بامتياز كان منتجاً متواصلا في معاملهِ لصناعة العديد من الدكتوريات في واقعنا العربي، ربما كانت مسرحية (افتراض ما حدث فعلا) واحدة من سلسلة مسرحياتي التي وجدت من السخرية ملاذاً لفعلها ، تصرخ بالقتلة ، تحاول أن تنبّه لما يحدث ، تشيرُ بدقة الى أن الإنسانَ داخل منظومة الدكتاتور مجرد روبوت يرسلهُ الى حروبه العبثية متى ما يشاء ، يمسخهُ ، يدمرُ اقتصاده ويحوّلهُ الى آلة متحركة ليس إلا ، هذا النصُ هو واحدٌ من نصوص المحنّة التي عشتُها ، وأعني عمري كلهُ ، نعم .. عمري كلهُ محنة !

المؤلف المسرحي العراقي
د. علي عبد النبي الزيدي

إفتراض
ما حدث فعلا

ملخص المسرحية :

في مستشفى للمجانين، تقرر لعبة، لعبة البحث عن جثة لدفنها في نصب الجندي المجهول. الماريشال يأمر، المستشار ينفذ،لكن ..... لا وجود لجثة الجندي المجهول . لعبة مجانين ..... مجانين يتهيأ لهم أنهم يحكمون العالم.

THEATRE REGIONAL OUM EL BOUAGHI
BP 652 Ain Beida 04200
TEL : 032477198 | www.troeb.com
FAX : 032476200 | Info@troeb.com

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة الثقافة

المسرح الجهوي أم البواقي

إفتراض ما حدث فعلا

تأليف: د . علي عبد النبي الزيدي

إخراج

لطفي بن سبع

إنتاج 2012

www.troeb.com

الممثلون


سيف الدين بركاني


هشام قرقاح


زايدي عنتر


مرزوق لوصيف


وليد لمودع


قاسمي الخطاب


نوادري أنور السادات


رمزي عشور

التعبير الجسماني : عيسى شواط

تقني الصوت : حفصي علي

تقني الإضاءة : جابر حجاب

تقنيا الخشبة : قابوش صلاح الدين

محمد فراح

الرؤية الإخراجية



لطفي بن سبع

مخرج المسرحية

أخذونا بين أيديهم ، في أحضانهم اعتصرونا ، رحبوا بنا عنوا ثم ... أبكونا رفعونا رفعونا رفعونا ، ثم... تركونا ، نزلنا إلى أرض بور أعلمونا ... هي خضراء ... قحلاء ، سوداء ... فقيرة ، ثم أطعمونا ... خبزا وليمونا ليمونا ... ليمونا ، مفيد صحي...علمونا ، السواد لهم ، والرمل منحونا خوفهم علينا ... أو منا أظهرونا ، لم يشتمونا ... بل شتمونا لم يحبسونا ... بل حبسونا ، لم يضربونا ... بل قتلونا ، واليناشين أهدونا نحن بحبهم...لانخافكم ، والله بقلبنا ... مسخونا .



أمحمد عقيدي
مساعد المخرج

رزيق بن نصيب
سينوغرافيا

رفيق بلعيدي
تأليف موسيقي











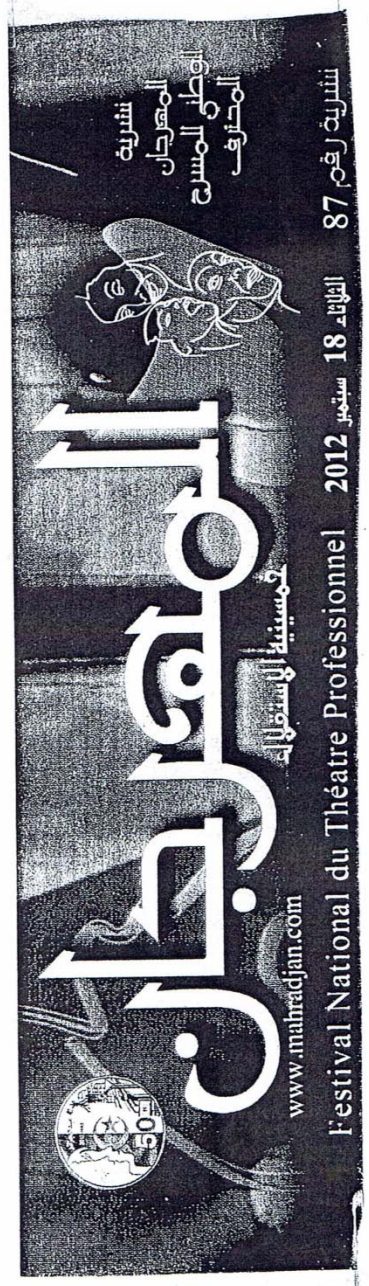












Deg ass wis tlata n-faska taghenawt n-umezgun asadur

Hataya wayen id-yellan





Idali sb3tac seg agur n septembre, di was wis tlata n-tfaska taghenawt n-umezgun asadur di durt-is tis seb3a, kemlen lecghal s-wahil amerkanti yebdan ghaf nsbah nwas di sin ni-sawkewnen deg ass nsen wis sin,asakwen amezwaru dwin ye3nan tamacahut itwasawalen iwegrud, dagi tin idtefka t-mekfadut ines massa Asma Mustafa idyerzan si tmurt nl-ordon,tamekfadut agi atas itefka iwegrud ladgha degayen ya3nan timucuha lak dusmekfed n-tinight. Asakwen wis sin dwin y3nan asufegh n-tcequfin n-umezgun id yesmekfad mass Maher Salibi idiruhen si tmurt n-surya. Wagi yefka atas n-teqnyin n-usufagh iynelmaden idyusan sya wsya.

Ghaf tlata denafs n-tmedit tekcem terba3t n-umezgun iwumi Karen "nawariss" idyerzan si-temdint n-bougara si lblida; tagi turar tacequft iwumi qaren «Nisaa bila malamih» negh «Tulawin mbla asenzagh» id-yesufagh mass Abbes Mohammed Islam. Tacequft agi ttis reb3a yetwuraren i waken ateteki di-temzizelt. «Tulawin mbla asenzagh» tacequft yura mass Abdelamir Chemkhi anda yetmeslay ghaf ighilifen ya3nan tamettut di-tmetti nnagh. «Nisaa bila malamih» tesawal tamacahut n-tlata tulawin yzran ussan iberkanen imi latxalisant ayn urxdiment, aqrah nsent, aghvel nsent madwident isentiksen ayen ghlayen refden iman nsen ruhen amaken kra udyadri. Tulawin agi ditlata udrent ayen umi urzmiretnt.

Di wayen ye3nan ahil nu-hedad n-wawal idihega mass Kada Benchmissa, terzad yiwet n-tarba3t yernan zedwa tamoqrant zdat n-wexam n-umezgun aghenaw "Mehiedine Bechtarzi" uqbel atebdu tcequft tis snat nwas wis tlata, zdwa yagi s-dcna ntama n-sahra nledzayer yes3an awrit amerkanti dinnul nujewaq delghida lak dwawal yes3an lma3na dlmizan.

Ahil netseka idyerzan tinebgit ghaf umezgun, y3ardad deg ass wis tlata n-tfaska ghaf lxamsa tmedit, tazmamt diyiwn wahil iwumi yefka mass Abderrezak Boukebba: « tazmamt tinebgit ghaf umezgun /tamedit n-Hamid Sekkif» tin id-smekfaden imaruyen idyusan Lkheyer Chouar si temdint n-Setif, Hamid Abdelkader siledzayer tamanaght, Abdelwahab Ben Mansor si temdint n-Tlemcen lak d-Mohammed Ben Ziane si temdint n-wahran.

Di tagara n was wis tlata netfaska, terzad terba3t n-umezgun amawi n-temdint n-Oum-Lebouagui ghaf uxam n-umezgun aghenaw iwaken aturar tacequft yernan ghar timzizelt, tacequft « Iftiradh ma hadata fiaalan » nagh « ayen ilaqen adyi yedra », tin idyura Dr.Ali Abdenbi Zidi w idyesufagh ghar telwihin n-umezgun mass Lotfi Bensbaa. Tacequft agi tetezi di sbita nwigad yemxellen, dinna lanted atas ntaqsidin ya3nan ayen yet3ici weg-dud ussan agi ig netader.

Lilya Ait-Ouali



Théâtre régional d'Oum El-Bouaghi

Quand la folie l'emporte sur la raison



La compétition se poursuit sur les planches du TNA dans le cadre de la 7e édition du Festival national du théâtre professionnel. La soirée d'hier a été marquée par l'entrée en lice du Théâtre régional d'Oum El-Bouaghi avec la pièce *Suppose que ce qui est arrivé soit vrai*. Le texte est de l'Irakien Ali Abdenabi Ezaydi et la mise en scène de Lotfi Sbaâ. Les événements se déroulent dans un asile de fous. Tout commence lorsque les «pensionnaires» se livrent à un jeu aussi drôle que macabre, celui de chercher un cadavre et de le trouver pour l'enterrer. C'est le cadavre d'un soldat inconnu. Une question se pose : y a-t-il vraiment un cadavre ? Ce soldat inconnu existe-t-il vraiment ? Il s'agit bien d'un jeu de fous, est-ce réellement un jeu de fous ? Et ces fous qui croient qu'ils sont les maîtres du monde, sont-ils effectivement fous ou donnent-ils simplement l'impression de l'être ? La pièce est faite d'impressions autour de l'illusion, d'où une autre question : sommes-nous dans le réel, le vrai, ou bien dans le rêve, le fantasme ? La pièce nous donne d'ailleurs cette curieuse impression de vivre dans l'ailleurs qui est imperceptible, dans l'inexistant. Il y a ce sentiment de l'impensable, de l'irrationnel. Nous sommes emportés par la déraison, poussés vers les cimes de la folie, jusqu'à la dépossession.

Cette folie transparaît dans l'incohérence comportementale des protagonistes et aussi dans la scénographie : il n'y a pas de décor, le seul élément scénique est l'arrière-fond sur lequel est figuré un corps humain démembré – les membres sont éparpillés ça et là sur la toile de fond. Ce corps serait-il celui – il s'agit là d'une représentation métaphorique – du soldat inconnu ?

L'originalité de la pièce, c'est que ce sont les protagonistes qui sont la scénographie elle-même. Elle évolue tout au long de leur jeu. Les protagonistes, au nombre de huit, occupent une scène vide par leur jeu désarticulé, incohérent – c'est la mise en scène qui le veut ainsi –, remplissant l'espace, lui donnant progressivement des proportions sémantiques, ainsi qu'une portée symbolique. Ce symbolisme s'illustre dans l'interprétation à travers laquelle chacun s'est distingué d'une façon saisissante, tout à fait significative. La pièce, en arabe classique, renferme une dimension intellectuelle. Elle nous interpelle, nous fait réfléchir et nous fait interroger sur ce que nous sommes réellement. Elle interroge, par la même occasion, l'homme. Une pièce à revoir. Bravo !

Nawfel Guesmi



La Tribune
Quotidien national d'information
Mercredi 19 septembre

Un jeu de fous pour dire la réalité du monde

En mettant le monde entre les mains d'un groupe de fous, l'auteur de la pièce a tout simplement dit que réalité n'est pas tellement différente de la fiction et que notre monde est effectivement dirigé par des fou sauf qu'au lieu d'être dans des asiles, ils sont à la tête d'Etats, de groupes industriels, banques, armées.

Par

Wafia Sifouane

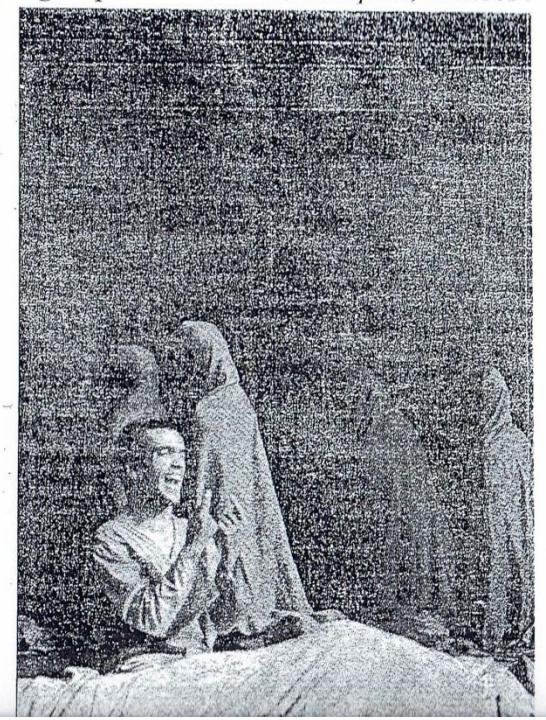
Pour le troisième jour de la compétition officielle de la 7e édition du Festival national du théâtre professionnel (Fntp), le public a eu droit à une délicieuse surprise, offerte par la troupe du théâtre régional d'Oum El Bouaghi. Présentée à 20h30, face à une salle archicomble, la pièce *Supposition sur ce qui s'est réellement passé* est une œuvre étonnante, autant sur le plan de la mise en scène que sur ceux du texte et de l'interprétation des comédiens.

Ecrite par l'irakien Ali Abed Ennabi Ezzidi et mise en scène par le talentueux Lotfi Ben Sebâa, la pièce relate l'histoire d'un groupe de fous qui se prête à un jeu de rôles. S'autoproclamant maréchal, un d'entre eux, parodiant la dictature militaire, décide d'ériger une stèle en l'honneur du soldat inconnu tombé en martyr en défendant la nation. Mais un problème surgit. Le groupe de fous n'a pas la dépouille de ce soldat inconnu. Fou de rage, le maréchal fou ordonne à son subordonné de trouver ce soldat et de le inconnu mais vivant, et propose qu'on le tue. Le maréchal tente alors de convaincre le soldat de la nécessité de se sacrifier pour la nation et d'accepter d'être enterré vif. Pas si fou que ça le fou ! Il refuse. Le chef décide alors d'employer les gros moyens. Pour avoir une dépouille de soldat, le seul moyen est de mener une guerre contre un pays. Il en choisit un au hasard, après un tirage au sort ! La bataille est engagée, mais elle se termine par une grande victoire pour notre maréchal qui n'a perdu aucun homme. Ses soldats trouvent la solution : prendre la dépouille d'un soldat adverse. Le maréchal accepte, car, expliquera-t-il, une fois enterré, personne n'ira chercher l'identité du mort. C'est, après tout, le soldat inconnu ! Aussi, ordonnera-t-il la mise en terre de la dépouille et l'inauguration en grandes pompes de la stèle commémorative. Coup de théâtre, le mort se réveille et se révolte. Il refuse d'être enterré dans la terre de ses ennemis.

Surprenante parodie de l'autoritarisme, la manipulation, la falsification de l'histoire et

rythme soutenu et les a fait suer sur scène. Ces derniers ont été très réalistes dans leurs interprétations des rôles d'aliénés et ont parfaitement rendu leurs tics et mimes, ce qui a fait bonne impression sur le public, qui a bien perçu le malaise du monde que la pièce voulait rendre, mais tout en nourrissant de la sympathie pour ce groupe de fous et leur maréchal, qui, finalement, ne sont pas plus fous que tous ces va-t-en guerre. On aurait presque eu de l'affection pour ce tyran si vériste et loufoque à la fois. Jouée en arabe classique, le texte est plus percutant et réaliste. Pour la scénographie le metteur en scène a utilisé des draps blancs, que portaient les comédiens qui, voilés, se transformaient tantôt en chaise, tantôt en table ou en mur.

En mettant le monde entre les mains d'un groupe de fous, l'auteur de la pièce a tout simplement dit que la réalité n'est pas tellement différente de la fiction et que notre monde est effectivement dirigé par des fous, sauf qu'au lieu d'être dans des asiles, ils sont à la tête d'Etats, de groupes industriels, banques,



L'EXPRESSION
Le Quotidien

Culture

MERCREDI 19 SEPTEMBRE 201

FESTIVAL NATIONAL DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL

Humanisme dites-vous !

SI LA PREMIÈRE pièce s'est évertuée à casser le tabou de la femme violée, la seconde a mis en exergue la cruauté de la guerre qui se passe de tout bon sentiment.

O. HIND

La salle Mustapha-Kateb du Théâtre national algérien Mahieddine-Bachtarzi continue à accueillir, depuis samedi dernier, les différentes représentations théâtrales entrant dans le cadre de la compétition créant une ambiance des grands jours au niveau de cet antre du 4e art algérien pour lequel se précipitent outre des dramaturges et des comédiens, des cinéastes de tous bords, presse, critiques et artistes. Lundi après-midi, le public a eu à apprécier relativement une pièce de théâtre de l'association Enawaris des arts dramatiques de Blida. Adaptée d'une œuvre de l'écrivain irakien Abdelamine Chemkhi, la pièce soulève la problématique de trois jeunes filles unies par une même destinée après avoir été victimes de viol dans des sociétés autoritaires. L'œuvre adaptée par Rabah Houadaf fait la lumière sur plusieurs conflits et maux sociaux dont souffre la femme à travers les tourments de ces trois victimes. « J'ai peur des chiens », dit l'une. « Mon cœur bat à nouveau, on va être sauvées », dit la deuxième, tandis que la troisième crie : « Il faut qu'on cesse de pleurer et surpasse nos malheurs ». Mais l'une d'entre elles meurt. L'homme qui les séquestre leur impose ses conditions. Il demande à l'une de tuer son fiancé et à l'autre son père après qu'il eut assassiné le frère de cette dernière. « La pièce met en scène des vies tragiques de femmes abattues par l'égoïsme masculin totalitaire. Elle constitue un appel à mettre un frein à cette culture de préjugés. C'est une nécessité de réhabiliter ces victimes, soit du passé ou du présent, et en même temps adopter un comportement communicatif qui dénonce l'intégrisme, l'arrogance et tout esprit limité », fait remarquer le metteur en scène, Abbas Mohamed Islam. Les femmes se meuvent dans un décor sommaire de carton pâte mais bien exploité



La guerre du bien contre le mal

tagonistes, outre la théâtralité tragique, font appel à des gestes chorégraphiques signés Samar Bendaoud, ce qui accentue le côté artistique de la pièce et lui confère un aspect contemporain sauvage. Si d'aucuns ont apprécié la pièce qui traite un sujet sensible, la plupart regrettent l'usage de l'arabe classique qui dénature de facto l'histoire et forme comme un voile au niveau de la compréhension de la pièce qui aurait méritée un discours moins conventionnel. Mais peut-être que le mélo a besoin de cette distance pour exister surtout au niveau du 4e art algérien qui s'appesantit beaucoup sur l'emphase. Notons que cette pièce avait décroché en avril dernier la 1re place lors de la 6e édition du Festival régional du théâtre professionnel organisée à Sidi Bel Abbès. « On est mortes », ne cesse-t-on d'entendre dans cette pièce. En parler sur scène c'est déjà passer un tabou. La deuxième pièce d'obédience davantage politique, quoi qu'avec une force tout aussi humaniste que la précédente. «Iftirad mahadata fiêlan » est le nom de cette production du Théâtre régional d'Oum El Bouaghi, mise en scène par Lotfi Bensbaâ d'après l'œuvre de l'Irakien Ali Abd Nabi Zidi. L'histoire se passe dans un asile psychiatrique où les malades mentaux s'adonnent à un drôle de jeu : tenter de retrouver le çorps du soldat inconnu. On ramène un soldat à qui on demande de se sacrifier pour entrer dans l'histoire. Mais ce dernier refuse tout compte fait et se rebelle. Parmi les personnages, il y a le maréchal, son conseiller et son armée. La pièce met en scène la fourberie de la guerre qui ne fait pas dans les sentiments et le fait savoir haut et fort à son ennemi. « C'est à cause de ça que vous n'irez pas très loin ! », crie le maréchal. En effet comme dit l'adage

gagner. Est-ce une parabole [illegible] contre les pays arabes ? Ces messages sont suggérés par ces hommes [illegible] ces hommes vont parler à un moment donné dans la pièce. Bien qu'elle devienne intéressante vers la fin, sa mise en scène [illegible] cutablement bien soignée et [illegible] sée faisant appel à une idée [illegible] tout simplement. Etait-ce [illegible] moyens ? C'est avec un [illegible] de tissu qu'on crée ici des [illegible] et le travail final revient à [illegible] naire du spectateur. Personnellement qui restitue à l'art sa place [illegible] par magie. Des [illegible] flés dans un bout de tissu et [illegible] qu'apparaissent sous nos yeux [illegible] lit, une chaise ou encore un [illegible] vent. Les comédiens [illegible] le rôle d'attardés [illegible] parvenant dans l'[illegible] un discours cohérent, [illegible] grane et applaudi au final par [illegible]

LIBERTE

"IFTIRADH MA HADATHA FIÊLAN" DU THÉTRE RÉGIONAL D'OUM EL-BOUAGHI

La folie est le début de la lucidité

Le monde dans lequel nous vivons est complètement fou ! L'échelle des valeurs y est totalement renversée, les hommes se font la guerre sans trop savoir pourquoi, et il n'y a presque plus de place pour la sagesse, la modération ou le consensus. Tout est conquête. Dans ce contexte alarmant, beaucoup pensent que la folie est le début de la lucidité.

En tout cas, c'est ce qui apparaît clairement dans le spectacle, "Iftiradh ma hadatha fiêlan" (hypothèse de ce qui s'est réellement passé). Une pièce incarnée par huit comédiens, produite en 2012 par le Théâtre régional d'Oum El-Bouaghi, et présentée, lundi soir, à la salle Mustapha-Kateb du théâtre national algérien Mahieddine-Bachtarzi, dans le cadre de la compétition de la VIIe édition du Festival national du théâtre professionnel d'Alger. L'intrigue de cette pièce, mise en scène par Lotfi Ben Sebaâ, d'après un texte du dramaturge irakien, Ali Abdennebi Al-Zidi, se déroule dans un hôpital psychiatrique, dans lequel huit internés profitent de l'absence du directeur pour jouer à un jeu. Comme une sorte de théâtre dans le théâtre, le spectateur est invité à suivre les aventures de ces huit aliénés qui se transforment, à la faveur de ce jeu, en une milice qui obéit à un Maréchal (incarné par le comédien très agile, Hichem Kerkae), conseillé très subtilement par son conseiller et homme de confiance (rôle joué par Seif Eddine Berkani). L'intrigue de ce jeu démarre lorsque le conseiller du Maréchal vient lui apprendre qu'un monument au Soldat inconnu a été érigé, mais qu'il n'y a aucun soldat à enterrer, puisque leurs contrées vivent de paisibles et prospères jours. Le Maréchal tente de convaincre une de ses "ouailles" d'être enterrée vivante, mais il se heurte au refus catégorique de cette personne, qui ne souhaite pas se sacrifier pour une abstraction : mourir pour l'histoire est un concept abstrait…même pour un fou.



Le théâtre régional d'Oum El-Bouaghi signe une entrée spectaculaire au Fntp.

Une décision est alors prise : Faire la guerre à un autre pays. Comme l'armée du Maréchal est largement supérieure à son adversaire, aucun soldat ne meurt au combat. "Iftiradh ma hadatha fiêlan" appartient au registre de l'absurde. Mais l'originalité de ce spectacle réside dans le fait que les comédiens ont évolué sur une scène épurée, et ont eu même servi de scénographie à ce spectacle, qui se rapproche du théâtre de l'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski.

Tout le jeu était basé sur les comédiens, qui ont offert une véritable performance avec des tableaux de grandes factures. Mais la première partie du texte a été totalement sacrifiée avec une mise en scène et une scénographie trop sophistiquée, le plus souvent distrayante.

Le metteur en scène a utilisé une technique de cinéma (le "replay", le retour en arrière), mais la pièce manquait de créativité. "Iftiradh ma hadatha fiêlan" critique, parfois subtilement et souvent frontalement, l'absurdité du monde d'aujourd'hui.

Elle appuie là où ça fait mal sur des plaies encore ouvertes, et s'intéresse à plusieurs problématiques d'une brulante actualité, notamment l'idée du sacrifice, la personnification de concepts abstraits comme l'histoire, ou encore la trahison et la guerre qui a des raisons mais aucune justification. L'approche est un peu trop frontale parfois avec un pastiche de la réalité, mais les propositions restent intéressantes.

S. K.

El Watan
29/09/2012

El Watan - Samedi 29 septembre 2012 - 14

FESTIVAL DU THÉÂTRE

Iftiradh ma hadatha failen décroche le Grand prix

Le Théâtre régional d'Oum El Bouaghi a décroché, haut la main le Grand prix du 7e Festival du théâtre professionnel s'étant déroulé du 15 au 27 septembre 2012, au Théâtre national algérien Mahieddine Bachtarzi, jeudi soir lors d'une cérémonie, en présence de Mme Khalida Toumi, ministre de la Culture.

La troupe du Théâtre régional d'Oum El Bouaghi s'est distinguée lors du 7e Festival du théâtre professionnel, et ce à travers un double [illegible] récompense du meilleur comédien, Ridouane Bouamra, pour la pièce ayant fait sensation parmi le public et sûr le jury avec la pièce *Iftiradh ma hadatha failen* (Supposition de ce qui est malheureusement arrivé). Une production mise en scène par Lotfi Ben Sliti [illegible] irakien Ali Abdelmaby Al Zaydi, très salué par les spécialistes et autres amateurs du 4e art. Un [illegible] et très actuelle. Car traitant de l'[illegible] du Monde arabe contre les dictatures.

Le Théâtre régional de Guelma, lui aussi, a [illegible] toute attente, avec la pièce *Rahnat Asma* (La Prophétie de Rome) et ce, de par deux distinctions. Le prix de la Meilleure musique pour Salah Sendi et la Meilleure mise en scène signée par Ahmed Rezig. Le Théâtre régional de Guelma a fait [illegible] le prix de la Révélation féminine, [illegible] au talent avéré pour sa prestation [illegible] *Hamlet*.

Le Théâtre régional de Sidi Bel Abbès, [illegible] culer l'establishment» avec deux awards [illegible] deux fois, lui aussi. Le prix de la Meilleure [illegible] phie, Hamza Djabbellah, et celui de la Révélation [illegible] culine, Moussa Lakrout, pour la pièce *Mazal* [illegible] (Que fais-tu maintenant ?). «*Je tenais pour [illegible] remercie beaucoup Haroun Kilani* [illegible] prometteur comédien Moussa Lakrout.

Le Théâtre régional de Annaba s'est [illegible] performance de Lydia Laïrani ayant reçu le prix de la Meilleure comédienne pour son rôle de [illegible] la pièce *Imaraâ min waraâ* (une Femme en [illegible] adaptation du dramaturge de Mourad Senouci [illegible] l'œuvre de Waciny Laâredj intitulée *Ouerdia Dahmani*.

Le prix du Meilleur texte est revenu à [illegible] med Bourahla, sous les auspices du Théâtre [illegible] de Skikda ayant participé avec la pièce *El Malek yel'ab* (*Le Roi joue*). Tandis que le prix du Jury est revenu par le Théâtre régional d'El Eulma avec la pièce adaptée par Guechi Rabia.

Cette 7e édition, c'est 50 représentations, [illegible] tateurs, 150 comédiens, 11 ateliers et conférences. Et 12 jours de pur bonheur ! Lors de la cérémonie de remise de prix, on pouvait croiser le directeur du TNA, M'hamed Benguettaf, les auteurs Abdelkader Djeghloul, Saïd Hilmi, les dramaturges [illegible] Mourad Senouci, Bouziane Ben Achour, [illegible] Meftah, Sonia, la comédienne et [illegible] régional de Annaba. Dans une allocution [illegible] les efforts consentis par le [illegible]



PHOTO : DR

Scène de pièce Iftiradh ma hadatha faâlen

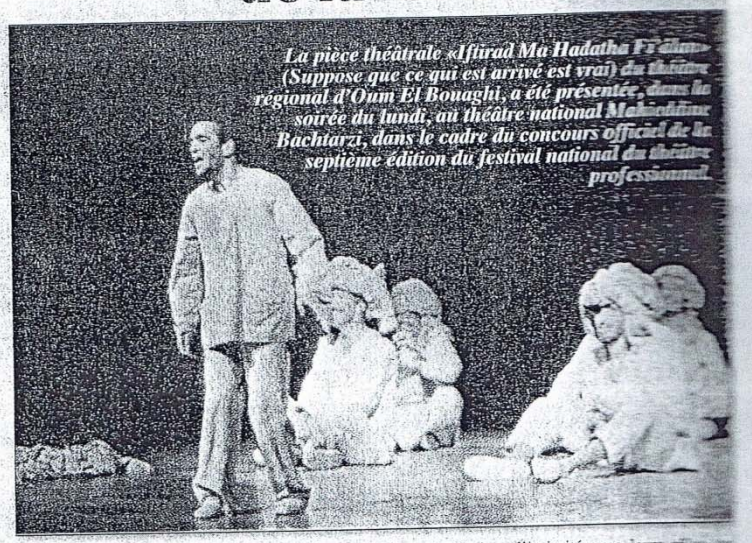
3 Dhou el Qi'da 1433 - Mercredi 19 Septembre 2012 - N°14618 - Nouvelle série - www.elmoudjahid.com - ISSN 1111-0287

EL MOUDJAHID

LA REVOLUTION PAR LE PEUPLE ET POUR LE PEUPLE

7e ÉDITION DU FESTIVAL NATIONAL DU THÉÂTRE PROFESSIONNEL

L'impitoyable univers de la folie



La pièce théâtrale «Iftirad Ma Hadatha Fi'ilmo» (Suppose que ce qui est arrivé est vrai) du théâtre régional d'Oum El Bouaghi, a été présentée, dans la soirée du lundi, au théâtre national Mahieddine Bachtarzi, dans le cadre du concours officiel de la septième édition du festival national du théâtre professionnel.

Adaptée du texte de l'auteur irakien, Ali Abdenabi Ezaydi et la mise en scène de Lotfi Sbaâ. La pièce en question évoque des événements qui se déroulent dans un asile de fous. Tout commence lorsque les pensionnaires de l'établissement se livrent à un jeu aussi drôle que macabre, celui de chercher un cadavre et de le trouver pour l'enterrer. Il s'agit de la dépouille d'un soldat inconnu.

Mais il se trouve qu'une question les gênent vraiment : est-ce qu'il y a vraiment un cadavre ? Ce soldat inconnu existe-t-il vraiment ? Il s'agit bien tout simplement d'un jeu de fous, mais est-ce qu'il est réellement un simple jeu de fous ? Ces fous ont la conviction qu'ils sont les maîtres du monde, qu'ils sont imbattables, et qu'ils ont le droit absolu de faire ce qu'ils veulent dans ce monde. Sont-ils vraiment des fous ? Ou donnent-ils simplement l'impression de l'être ?

La pièce nous donne d'ailleurs cette curieuse sensation de vivre dans un ailleurs qui est imperceptible, dans l'inexistant. Il y a ce sentiment de l'impensable, de l'irrationnel. Nous sommes désarçonnés, emportés par la déraison, poussés vers les cimes de la folie, jusqu'à la dépossession. Cette folie transparaît dans l'incohérence comportementale des protagonistes et aussi dans la scénographie : il n'y a pas de décor, le seul élément scénique est l'arrière-fond sur lequel figure un corps humain démembré. En toile de fond, les membres sont éparpillés ça et là. L'originalité de la pièce, c'est que les protagonistes constituent la scénographie elle-même. Celle-ci évolue tout au long de leur jeu. Les protagonistes qui étaient huit : Hisham Kerkeh, Sifeddine Borkani, Walid et Lamwadaâ, Marzough Lawssif, Zaidi Antar, Zamzi Achour, Nouadri Anour Essadat et Kassemi El Khatab Ghasemi occupent une scène vide et par leur jeu désarticulé, incohérent – c'est la mise en scène qui le veut ainsi – ils remplissent l'espace, lui donnent, progressivement, des proportions sémantiques ainsi qu'une portée symbolique. Ce symbolisme s'illustre dans l'interprétation à travers laquelle chacun s'est distingué de façon saisissante, tout à fait significative. Ils avaient atteint un degré d'intimité avec leurs rôles au point de sentir à la fois la présence de leur propre existence en eux et eux-même dans la peau de leur personnage. Ils étaient totalement absorbés par un objectif qui les passionne, la troisième. Pour cela ils se sont donné entièrement pour parvenir à un état d'inspiration où on avait l'impression qu'ils étaient vraiment ses personnages.

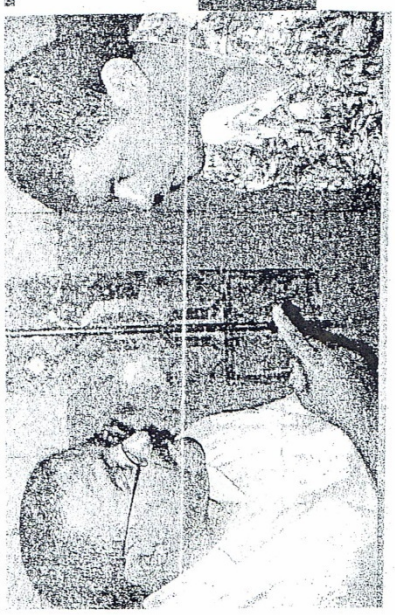
La pièce, en arabe classique renferme une dimension intellectuelle. Elle nous interpelle, nous fait réfléchir et nous interroge sur ce que nous sommes réellement. Elle interroge, par la même occasion, l'homme. Elle revêt alors un discours sociopolitique, investi de sens, et ce sens est relevé explicitement ou bien à travers des sous-entendus, le tout nous fait penser à ce que nous vivons actuellement. C'est notre réalité, ce vécu auquel nous sommes douloureusement confrontés. Le sujet de la pièce invite bien l'assistance à réfléchir et à se poser des questions sur ce qu'ils endurent réellement. Un sujet parfait avec une mise en scène parfaite et surtout un excellent jeu. Bravo les artistes !

Kafia Ait Allouache

المحرر المسرحي
المحرر
إخبارية وطنية
كلما ازددت علما ازددت علما بجهلي
الاربعاء19 سبتمبر 2012م، الموافق لـ03 ذو القعدة 1433هـ

شخصية بن لادن لم أفكر فيها.. ويمكن للمسرحية أن تؤرخ احتلال بوش للعراق

المخرج المسرحي لطفي بن سبع لـ المحرر اليومي



حاوره عمر ملايلي

شاهدنا ثمانية مجانين لأداء المسرحية ماهو مبرركم لاختيار هذا العدد ؟

العدد لا يوحي لأي هدف كان، ولا يحتمل أي أخرى. هذا راجع لإمكانات المسرح الجهوي قاعة، وكذا من أجل تفادي كثرة عدد الممثلين صعب عليك التحكم في مجموعة كبيرة العدد، سيخلق صعوبة تسييرالممثلين فوق في الحقيقة أنا فكرت أن أشرك 14 ممثلا ، هذا العدد إضافة إلى التقنيين، سيخلق لنا كما مشكلا.

اخترتم اللغة العربية الفصحى في " ماحدث فعلا " ؟

الجع إلى أن النص المكتوب باللغة العربية الفصحى، وأنا لم أرد تحريف النص لأنني رأيت أن الفصحى يُوفي بالغرض الذي كنت أبحث عنه.

رأيك ماهو الفرق في أن تستخدم اللغة الفصحى أو الدارجة من حيث التأثير الجمهور المتلقي ؟

الفصحى أو الدارجة يعود حسب الإطار، الظروف لأنه مهم جدا اختيار اللغة المناسبة الجمهوربالمحتوى أو الموضوع، فضلا الاختيار يعود حسب ما يقدمه النص الأصلي.

المسرحية اعتمدتم على حوار الفصحى تخصية الماريشال والمستشار هذا الاختيار ؟

الفصح في عقل مجنون . الذي هو القائد يحتاج هو الآخر إلى مجنون ثاني لكي يطبق الحرب أي بمعنى: مجنون يملي الأوامر بمعنى آخر (الذي هو المستشار) يطبق، في النهاية.

يمكن القول أن شخصية الماريشال هي الفصحى أوباما أو جورج بوش أو أي آخر ؟

عرضا مسرحيا، وأعطيت دلالات و المتفرج أن يُشغل ذهنه قليلا التي أراى أنها واضحة للغاية، والدليل الشهيد الأخير الذي يتعرض فيه الوطني بالأحذية... أعتقد أنا الصورة

المسرحية كانت تبحث عن استغلالها على جثة أسامة

أفكر فيه. ويصراحة هذه الرمز إلى بن لادن، ... هذه ويمكن جدا أن تحيل الشخصية، بكل صراحة لم أفكر حتى لا أتفلسف

إذن ماذا أردت أن ترمز بالجندي المفقود ؟

ز يضحك "، لماذا (تخربش هكذا...هذه هي مهمة الصحافة ؟) يقولها مازحا...الجندي المجهول أنا أقول في الحوار..." لهذا هُزمتُم "، " وطني حبيبي " الذي كان نشيد الأمة العربية، هذا النشيد تألم له الأولون لمّا كانوا يسمعون نشيد العروبة " وطني حبيبي وطني الأكبر" ، هناك في المسرحية مشهد صنعوا فيه عرائس ليرقصوا معها، في حين كان عليهم ان يدافعوا على هذا الوطن، رغم أننا نملك جيوشا كبيرة.

هل ممكن أن تعطي لنا الإطار الزمني الذي مثلته مسرحية " افتراض ماذا حدث فعلا " ؟

المسرحية تنفتح على عدة قراءات، العمل يتكلم على وضع معين، وهذا الوضع ربما لا نعرفه، فممكن أن تشير إلى حرب 1973، ممكن تؤرخ لحملة هولاكو لاحتلال العراق في عهد الخليفة المستعصم، أو ربما دخول بوش إلى العراق... في رأيك ألم تتكرر حادثة المروحة الشهير مؤخرا في ليبيا، كيف لا وحاملات الطائرات المدعمة بـ 5000 جندي رست على شواطئ ليبيا، ألم يحدث هذا عندنا بعد قصة المروحة، وعليه أنا أرى ان الحادثة المشهورة تكررت في ليبيا.

ماهو وجه الشبه بين مروحة الجزائر ومروحة ليبيا ؟

الشبه هو أن فرنسا كانت تبحث عن السبب المباشر لاحتلال الجزائر، وأمريكا هي الأخرى تبحث على السبب المباشر لاحتلال ليبيا، وأعتقد أن الليبيين أعطوا فرصة للولايات المتحدة الأمريكية بعد أن قتلوا السفير، كان يمكن لليبيين أن يكونوا أذكياء أكثر.

تكرر مصطلح ـ مضطرين ـ كثيرا في المسرحية، واللافت للأمر أن كل من ينطق هذه الكلمة يحاول نطقها بصعوبة...لماذا هذا التوظيف ؟

لأنها ليست الحقيقة، ففي خطاب المسرحية يقول ـ الماريشال ـ نحن دخلنا الحرب مضطرين أي وكان هناك دافع حقيقي يدفعهم للدفاع عن أنفسهم، لكنها ليست الحقيقة، فهم يدخلون الحرب ويحاولون تبرير فعلهم بقولهم دخلنا الحرب مضطرين وهذا افتراء.

هل تطمحون لنيل احدى الجوائز في ختام التظاهرة ؟

شيء مبكر أن نتكلم عن الجوائز، فنحن مازلنا في اليوم الثالث، ومازال عشرة أيام (الحوار أجري أمس الأول)، وبقية الفرق يطمحون كذلك لنيل الجوائز، هم كذلك هنا للمنافسة عليها، إضافة إلى أن هناك فرق تمتلك في جعبتها عملا جديا لعرضه في المنافسة الرسمية، وقد سمعت بانه تم عرض مسرحية (يقصد مسرحية ماذا ستفعل الآن للمخرج هارون الكيلاني) حيث كان العرض جميلا جدا حسبما أطلعوني به أصدقائي، الذين قالوا لي بأن المسرحية كانت في المستوى، الذي يهمني شخصيا هو أننا قدمنا عرضا محترما، أعجب الجمهور وأعجب المختصين، والذي يأتي، نرحب به.

الجزائر نيوز

الجزائر نيوز • الأربعاء 19 سبتمبر 2012

المخرج لطفي بن سبع:

«الوضع العربي الراهن شجعني على إخراج النص"

اعتقد أنك نجحت إلى حد بعيد في ترجمة نص عبد النبي الزيدي، وعلى طريقتك الخاصة؟

نص الزيدي نص قوي وكبير وملفت، فمنذ أن قرأته أحب كثيرا واحاجي، لكني لم أستطع الاقتراب منه أكثر فكتبي يمكنني سنتين أفكر فيه، وفي كيفية إخراجه كنت أن أفعل ذلك بداية في مسرح بلدية إلا أن تعييني على رأس مسرح أم البواقي جعلني أقرر إنتاجه مع المسرح أخيرا.

كيف تعاملت مع محلية النص؟

في الأصل كان النص محليا يتحدث عن العراق لكني استعملت دلالات سيميولوجية لأعطيه بعدا عربيا، أبرز الوحش الذي يرقد في كل حاكم. ما تحسسني في النص هي الرسالة القوية التي يبعثها الزيدي إلى العالم تأفيك عن مرونته التي ساعدتني في التعامل معه وفق نظرتي الإخراجية خاصة الأحداث العربية أثرت في اختيار النص السنوغرافي لا شك أني تأثرت بالوضع العربي الراهن لو كانت التطورات غير التي حدثت لكنت ربما اشتغلت بالبعد العلمي للنص.

من هو "الارشال" في آخر المطاف؟

الارشال هو تركي العالم الذي يريد أن يتحكم في كل حركات الدول، والمسرحية أيضا هي دلالة على الدول التي لا تفكر على حماية نفسها من مد هذا العنصر.



اعتمادك على المسرح الفقير جعل سينوغرافية المسرحية مدهشة للعيان؟

فكرة الاشتغال على غروتوفسكي ساورتني من زمن بعيد، وكنت أتحين الفرصة التي أجد فيها نصا يساعدني على تحقيق ذلك، وكان الأمر مع "افتراض ما حدث فعلا"، الذي حقق طموحي، فتخليت على عناصر ديكورية كثيرة، وفكرت رفقة الشباب في أسلوب آخر لاستغلال الخشبة، قمنا ببحث وتوصلنا إلى هذه الفكرة. لا بد أن أشير إلى أن أعضاء الفرقة لم يتأقلموا سريعا مع منهج غروتوفسكي، كان يبدو لهم العمل تجريدي محض، لم يكونوا يعرفونه إلا أنهم وثقوا في واتبعوا إرشاداتي فانفجرت فيهم طاقة إيجابية. فنحن اشتغلنا على العرض مدة شهرين متواصلين دون انقطاع فاختزلنا عمل أربعة أشهر.

الطاقة القصوى التي لعب بها الجميع ألم تكن مجازفة؟

صحيح أن العرض اعتمد على طاقة الممثلين وعلى قدرة تحملهم، وهي فعلا مجازفة خاصة وإنهم لم يغادروا المنصة مدة العرض كاملا، إلا أني كنت واثقا في قدراتهم بحكم اشتغالنا على البنية الجسدية وعلى التحمل، كان ذلك لازما لأننا ألغينا الديكور، وما دمنا اتفقنا على الشكل كان علينا أن نملأ الفضاء بجسد الممثل.

هل هناك برنامج لتقوية معارف هذه الطاقات في أم البواقي؟

نعم. في برنامج المسرح الجهوي جدول تربصات ودورات تكوينية بدأت السنة الفارطة، حيث استفادت مجموعة من تربص حول التنشيط الثقافي، وآخرين في تقنيات التمثيل، هذا العام سنركز على مسرح العرائس والعام المقبل الإخراج ثم السنوغرافية فالكتابة الدرامية.. لنمد عجلة المسرح في أم البواقي.

حاورته: نبيلة. س

وقت الجزائر

www.wakteldjazair.com

يومية إخبارية وطنية

السنة الرابعة • العدد 1100 • الأربعاء 19 سبتمبر 2012 الموافق لـ 03 ذي القعدة 1433هـ • الثمن 10 دج

قدمه ثمانية ممثلين هواة لمسرح أم البواقي الجهوي

"إفتراض ما حدث فعلا" يرفع أسهم الإبداع

رفع مسرح أم البواقي الجهوي أول أمس، أسهم الإبداع في بورصة المنافسة الرسمية لفعاليات الطبعة السابعة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وذلك من خلال عرضه المسرحي "إفتراض ما حدث فعلا"، الذي بثمانية ممثلين هواة. أشرف على توجيههم ركحيا لطفي بن سبع، هذا الأخير الذي قام بإخراج العرض عن نص للكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي، الذي صور عالم الدكتاتوريات والعولمة على لسان نزلاء مستشفى الأمراض العقلية.



ملصقة المسرحية

يزيد بابوش

● تعالج مسرحية الكاتب العراقي الدكتور علي عبد النبي الزيدي عالم الدكتاتوريات التي يتهيأ لها حكم العالم، والتصرف فيها كيفما شاءوا، وذلك على لسان ثمانية مجانين في مستشفى الأمراض العقلية، يلعب أحدهم دور الماريشال الذي أمر ببناء نصب تذكاري ضخم -استنفذ ميزانية الدولة كلها- ليدفن فيه رفات الجندي المجهول.

تتصاعد الأحداث، وتبدأ الحبكة في المسرحية، عندما لم يجد مستشار الماريشال، الذي ينفذ كل الأوامر أي جثة لجندي مجهول لتدفن في النصب، لتبدأ رحلة البحث عنها بكل الوسائل بداية من محاولة دفن جندي يدعى مجهولا، وصولا إلى إعلان الحرب على أكبر دولة في العالم للحصول على جثة، مرورا بشن حرب على أضعف دولة في العالم، خربت فيها عن آخرها، ولم يمت فيه أي جندي.

اللعبة وإن كانت لعبة مجانين حكموا العالم، أمروا، نهوا، طبقوا وغزوا العالم على طريقتهم، إلا أنها كان مطعمة حد التخمة بالرسائل السياسية التي حملها النص، حيث وضعنا النص والعرض ككل وسط السخافات التي تفتح الشهية وتزيد الأطماع في السيطرة على كل شيء وأي شيء.

حمل العرض من جانب آخر جرعة زائدة من الإبداع والتميز من خلال السينوغرافيا وطريقة الإخراج الجميلة، وسط خشبة عارية، استخدمت فيها أجساد الممثلين لتمثيل الديكور، من كراسي، طاولات، أرائك، وحتى أسرة وأبراج.

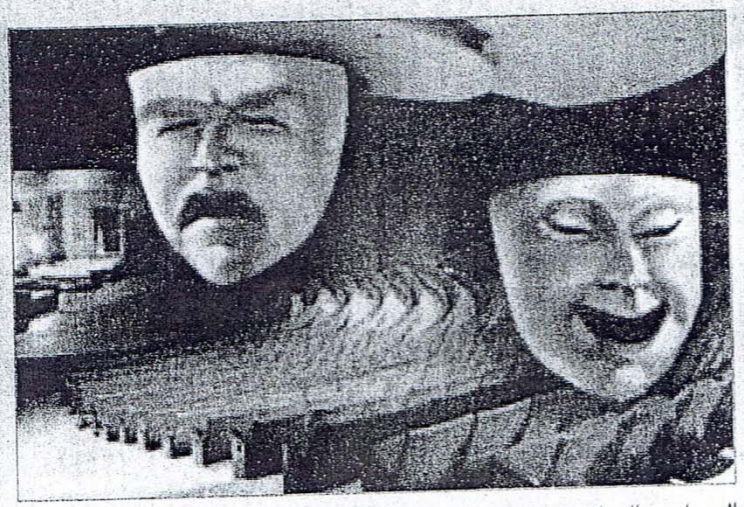
للتذكير، فقد شارك في تجسيد المسرحية مجموعة مكونة من 8 فنانين هواة، شارك كلهم في ورشة لفن التمثيل المسرحي، ليقطف المسرح الجهوي لمدينة أم البواقي هذه المواهب الشابة هي كل من هشام قرقاح، سيف الدين بركاني، وليد لودع، مرزوق لوصيف، بالإضافة إلى كل من زايدي عنتر، رمزي عشور، نوادري أنور السنادات وقاسمي الخطاب تعد بالكثير، كما ساعد في الإخراج أحمد عقيدي، في حين قدم السينوغرافيا رزيق بن نصيب، ورفيق بلعيدي في التأليف الموسيقي.

الأحداث
يومية وطنية مستقلة
الثمن 10 دج ■ رقم الإيداع 955-2002 ISSN 1112-3877
■ www.elahdath.net ■ Email:info@elahdath.net

عادت جائزة أحسن عرض متكامل لجمعية "أفراح" في مهرجان المسرح الفكاهي بالمدية

المسرح الجهوي بأم البواقي يفتك ثلاث جوائز شملت الإخراج والفن الكوريغرافي وأحسن تمثيل رجالي

افتك سهرة أمس الأول المسرح الجهوي لولاية أم البواقي ثلاث جوائز شملت جائزة أحسن اخراج، عادت للمخرج لطفي بن سبع و جائزة أحسن فن كوريغرافي حاز عليها معد الرقصات التعبيرية الموحية عيسى شواط و كذا جائزة أحسن تمثيل رجالي فاز بها الممثل الصاعد هشام قرقاح.



■ حسيبة بوخروفة

جاء هذا التتويج عقب حصد ذات المسرح لجائزة أحسن عرض متكامل بعد مشاركته في فعاليات الطبعة السابعة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف عن مسرحية "افتراض ما حدث فعلا"، لتنعطف القافلة المسرحية إلى ولاية المدية وتُرابض بدار الثقافة "حسن الحسني"، حيث تسنى لها المشاركة في المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الفكاهي في سابع طبعة له والذي نظم ان الثاني إلى السابع من الشهر الجاري، ليحصد ذات المسرح الجوائز الثلاث التي أسلفنا ذكرها. وحسب المتتبعين فإن عرض مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" نال قسطا وافرا من اعجاب الجمهور الحاضر، الذي أثنى على هذا العمل و اعتبره راق خاصة وأن كاتب النص السناريست العراقي الدكتور علي عبد النبي الزيدي حاول تسليط الضوء على الوضع السياسي السائد في الساحة العربية وشعوبها التي باتت تقبع بين مطرقة الحكم الفاسد وسندان ما يفرضه الغرب من هيمنة...

وبالمقابل توجت جمعية "أفراح" لولاية المدية بجائزة أحسن عرض متكامل عن مسرحية "الطبيب رغما عنه" للفيلسوف والكاتب المسرحي الفرنسي "جان باتيست بوكلان" الملقب بـ"موليير"، حيث عاد اخراج هذه المسرحية على الركح للمخرج أحمد خوذي.

15/04/2012

الخبر
EL KHABAR
الأحد 15 أفريل 2012 م
الموافق لـ23 جمادى الأولى 1433 هـ

"افتراض ما حدث فعلا" لمسرح أم البواقي

محاكاة ظاهرة العولمة في ظل "الربيع العربي"


لطفي بن سبع

● يتنقل طاقم مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" لكاتب النص العراقي علي عبد النبي الزيدي، والمخرج الجزائري لطفي بن سبع، حاليا، ما بين المركز الثقافي "الأمير خالد" لعين البيضاء وقاعة "سيدي رغيف" بأم البواقي، حيث يجري التحضير للعمل المقرر عرضه الشرفي في غضون شهر أفريل الجاري بأحد مسارح الشرق الجزائري (بجاية أو عنابة)، نظرا لأشغال الترميم التي يخضع لها المسرح الجهوي لأم البواقي منذ فترة. وقال المخرج لطفي بن سبع، في اتصال مع "الخبر"، إن العرض الذي سيمتد عمره الزمني إلى نحو 70 دقيقة، يحاكي ظاهرة العولمة، وكذا الأطراف التي تتبناها، وتعطي لنفسها حق تنظيم وتسوية متاكل العالم دون استئذان أحد، في محاولة لإسقاط تدخل الولايات المتحدة الأمريكية وحلفائها في شؤون الدول العربية، في ظل ما يسمى "الربيع العربي".

يحرك مجريات المسرحية الناطقة باللغة العربية الفصحى، ثمانية ممثلين من هواة الفن الرابع بأم البواقي، هم: هشام قرقاح، فارس بيركاني، وليد لمودة، وقاسمي خطاب، إلى جانب عنتر زايدي، لوصيف مرزوق، عاشور رمزي وأنور السادات نوادري، وذلك فوق خشبة خالية من الإكسسوارات، أي وسط ديكور فارغ.

وسيأتي العرض الذي ينتجه المسرح الجهوي لأم البواقي، في قالب فكاهي فرجوي مفعم بالرسائل والمغازي السياسية، التي يحاول طاقم العمل تمريرها بأسلوب مباشر داخل مستشفى للأمراض العقلية، حيث تدور أحداث المسرحية التي يتقمص فيها الممثل هشام قرقاح دور البطولة، المتمثل في دور "ماريشال".

كما ترتكز مشاهد "افتراض ما حدث فعلا" على التعبير الجسدي للممثلين، أي على اللوحات الكوريغرافية التي ضبطها عيسى شواطي، في الوقت الذي ستتخللها وصلات موسيقية من إنتاء عصام بلعيدي.

للعلم، فإن مسرح أم البواقي يعتزم تقديم العمل بعدد من الإقامات الجامعية، كتلك المتواجدة بأم البواقي، باتنة وقسنطينة، ما بين 15 و30 أفريل القادم، وذلك فيما يشتغل على مسرحية موجهة للأطفال تحمل عنوان "صاحبة الكنز" لكاتب النص رشيد شبلي والمخرج محمد إسلام عباس.

كهينة شلي

الشروق
إخبارية وطنية
رأينا صواب يحتمل الخطأ ورأيكم خطأ يحتمل الصواب
ثقافة
الشروق
الأحد 30 سبتمبر 2012 / الموافق لـ 14 ذي القعدة 1433 هـ / العدد 3791

اختتام الطبعة السابعة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف

أم البواقي تفتك الجائزة الكبرى والجمهور ينصف معسكر

انتقدت لجنة التحكيم في الطبعة السابعة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف برئاسة أحمد خودي، عدد العروض المبرمجة وعمر المهرجان الذي أسدل ستاره مساء الخميس. فيما رحب جمهور بشطارزي بفرقة "سيرتا تاقر" الموسيقية التي خطفت الأضواء من المسرحيين بالمزج السحري بين الأغاني الوطنية والموسيقى الإفريقية والأمازيغية.

إفتك المسرح الجهوي لأم البواقي الجائزة الكبرى للطبعة السابعة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف واستطاع إقناع الجمهور ولجنة التحكيم بمسرحية اقتراض ما جدث الآن، إخراج لطفي بن سبع التي دخلت غمار المنافسة مع 16عملا مسرحيا آخر. ونال الفنان احمد رزاق - أخيرا - جائزة أحسن إخراج عن مسرحية ربيع روما للمسرح الجهوي لقالمة. فيما عادت جائزة لجنة التحكيم للمسرح الجهوي لمدينة العلمة عن مسرحية هاملت لربيع قشي. ونال جائزة أحسن ممثل هشام من مسرح أم البواقي ونالت نفس الجائزة من العنصر النسوي الممثلة نادية لغريبي عن دورها في مسرحية امرأة من ورق للمسرح الجهوي لعنابة. وتشجيعا للممثلين قدمت جائزة أحسن أداء نسوي واعد للممثلة الخامسة مباركية عن دورها "اوليفيا" في مسرحية هاملت لمسرح العلمة. وقدمت نفس الجائزة عن الأداء الرجالي للممثل موسى لاكروت عن دوره في مسرحية "ماذا سنفعل الآن" للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس. استطاع الكاتب محمد بورحلة أن يفتك جائزة أحسن نص بمسرحية الملك يلعب للمسرح الجهوي سكيكدة في الوقت الذي فاز فيه حمزة جاب الله بجائزة أحسن سينوغرافيا عن عمله في مسرحية ماذا سنفعل الآن. لمسرح بلعباس. ونجح صالح سمعيني في افتكاك جائزة أحسن موسيقى من خلال مسرحية "ربيع روما" لمسرح قالمة.



لجنة التحكيم تنتقد عدد عروض المنافسة وترافع لجائزة الجمهور

المسارح الجديدة تتألق والوطني والمسارح العريقة تعود بخفي حنين

تفاعل جمهور المسرح الوطني محيي الدين بشطارزي مع المتوجين مصفقا وهاتفا معبرا عن رضاه من لجنة التحكيم التي أشرفت على تقييم17عملا مسرحيا في طبعة 2012 التي حضر فيها الكم وغاب فيها الكيف.

مستوى العروض المسرحية لم يرق إلى انتظارات جمهور الفن الرابع وأكد مرة أخرى على تراجع خطير على كل المستويات. فقد سجل الإخراج المسرحي غيابا شبه تام في اغلب الأعمال التي غرقت في مجملها في الرؤية الفلسفية وشتتت المستقبل وحتى لجنة التحكيم. الإخراج والنص أصبحا نقطة ضعف واضحة لا يمكن إخفائها بسينوغرافيا معقدة أو موسيقى صاخبة أو رقص مبتذل أو مواضيع سياسية أو إيديولوجية. فقد أبانت المسرحيات عن مستوى لا يبشر بالخير ولا يعكس جهود التكوين والتأطير نصا وإخراجا إلا من رحم ربي. كما سجلت الطبعة تقهقرا حرا للمسارح الجهوية المتواجدة في الساحة منذ سنوات والتي طالما احتكرت المنافسة لتعود بخفي حنين وتستحوذ المسارح الجهوية الجديدة على جوائز المهرجان من خلال ما قدمت من مسرحيات مقبولة بشكلا ومضمونا.

لجنة التحكيم أفشلت محاولة بعض المخرجين الذين حاولوا استمالة الجمهور بالضحك أحيانا وبالابتذال أحيانا أخرى، وقطعت الطريق أمام استغلال المسرح. لتطبع جدا لمثل هذه المحاولات اليائسة.

وللإشارة فإن الجمهور الذي رحب بفوز مسرح أم البواقي بجائزة أحسن عرض متكامل، ثار غاضبا من حرمان المسرح الجهوي لمعسكر من الجوائز، وهو الانشغال الذي رفعته الشروق لأعضاء لجنة التحكيم الذين تأسفوا بدورهم ولكنهم اجمعوا على أن مسرحية "المرأة" افتقرت لبعض التفاصيل التقنية ما حرمها من الجائزة في ظل غياب المنافسة.

■ آسيا شلابي

الفهـــرس

شكر وتقدير

الإهداء

مقدمة..... أ – هـ

مدخل

ماهية التجريب..... 8

تعريف التجريب..... 10

فعل التجريب..... 11

المسرح والتجريب..... 12

تعريف المسرح التجريبي..... 12

ندوة القاهرة وأراء متباينة حول التجريب..... 16

أهمية التجريب في المسرح..... 18

الغاية من التجريب..... 19

التجريب بين النص والعرض..... 20

قيمة العرض وتراجع النص..... 23

الفصل الأول: تجليات التجريب بين التمرد والإبداع

المبحث الأول: بوادر التجريب والثورة على التقاليد..... 26

بوادر التجريب في المسرح..... 27

الحداثة في المسرح التجريب والتمرد 28

الاستخفاف بالوحدات الثلاثة 29

الثورات وأثرها على التجريب والإبداع والتجديد..... 29

الخروج عن المألوف..... 31

التجريب انطلاقا مما هو موجود..... 32

التجارب المسرحية واتجاهات المسارح الحديثة 33

تجربة المسرح الحر..... 35

مدرسة اليا كازان..... 37

تجربة المسرح الحي 38
تجربة المعمل والجمهور 39
تجربة المختبر المسرحي 40
تجربة الرسم في المسرح..... 41
التيارات المسرحية في ظل التجريب والتجديد 42
التيارات المسرحية وضرورة التجريب 45
المبحث الثاني: مظاهر التجريب في الإخراج والتمثيل..... 47
الإخراج والتجريب 47
أهمية الإخراج 48
فضل ميننغن والتمرد على التقاليد 50
الاتجاه التجريبي والإخراج 51
دور المخرج في العملية الجمالية الإبداعية 53
توظيف التقنيات الجمالية لدى المخرج..... 57
الرؤية الإخراجية والتجريب 58
التجريب والتمثيل..... 61
المعمل والتمثيل..... 62
صلاحية الممثل وتجانسه مع الدور..... 63
توزيع الأدوار وأثرها في تجسيد العمل المسرحي..... 64
الإلقاء والتمثيل 64
الديكور والممثل..... 65
علاقة جسد الممثل بالأزياء..... 66
الإضاءة والتمثيل..... 67
الممثل والموسيقى والمؤثرات الصوتية..... 68
جمالية التمثيل..... 68

المبحث الثالث: أهم الرواد وسبل التجريب في المسرح الغربي..... 71
رواد التجريب في المسرح الغربي..... 71
قسطنطين ستانسلافسكي وتدريب الممثل 73
ستوديو الممثلين ستانسلافسكي 75
أدولف آبيا والمسرح التجريبي 75
أدولف آبيا والمنظور الثوري للإضاءة 77
جوردون كريج والتجريب 78
ادوارد جوردون كريج المسرح الشامل والممثل الدمية 79
الفرجة عند جوردون كريج 80
الممثل عند جوردن كريج (الممثل الدمية) 81
الواقعة أو المسرح الجديد 81
فسيفولود مايرهولد والتجريب 82
ماكس رينهارت تصميم المناظر 85
هاورد باركر. التجريب والثورة في المسرح الانجليزي 86
ألكسندر تاييروف..... 87
ارفين بيسكاتور والفن السينمائي 87
برتولد بريخت والمسرح الملحمي 88
مسرح يونسكو وخصائصه التجريبية 89
أنتونين أرتو ومسرح القسوة 90
أهمية جسد الممثل أرتو..... 91
جيرزي جروتفسكي والمسرح الفقير 92
توظيف السينما في المسرح جروتوفسكي 93
الجمهور والمسرح عند جروتوفسكي..... 93
بيتر بروك والتجربة الإخراجية 95
بيتر بروك والتلفيق المسرحي..... 96
بروك ومسرح القسوة 97

لويجي براندياللو بين الارتجال والمسرح داخل مسرح 98
أندريه أنطوان والجدار الرابع 99
جان فيلار والمسرح الاحتفالي 99
بيتر شومان ونظرية مسرح الدمى 100
مدرسة المنهج والتمثيل..... 100
المبحث الرابع: جماليات العرض المسرحي وتقنيات التجريب..... 102
تقنيات التجريب في المسرح 102
تقنيات المسرح الحديث..... 103
التكنولوجية الحديثة..... 104
التكنولوجيا والعرض..... 105
الصناعة الفنية..... 105
توظيف السينما..... 106
أهمية الصورة 106
جمالية الاشتغال التقني..... 106
الحركة..... 107
فنتازيا الحركة..... 108
جروتوفسكي وأهمية الحركة..... 109
لغة الجسد..... 110
آرتو ولغة الجسد..... 111
بروك ولغة الجسد..... 111
التعبير الجسدي لدى أنطوان..... 112
الارتجال في التمثيل..... 113
الإيماءة..... 113
جمالية الممثل..... 114
السينوغرافيا والتجريب..... 115
كريج وآرتو والسينوغرافيا..... 115

تقنية الإضاءة..... 117
جمالية الإضاءة..... 120
تصميم الديكور..... 120
تصميم الملابس..... 121
الفضاء المسرحي..... 124
بروك والمساحة الفارغة..... 124
تصميم المناظر..... 125
الأشكال الجمالية في تأثيث الفضاء تجارب البعد الجمالي..... 126
الفراغ..... 126
التجريد..... 127
العجائبي..... 127
جمالية الفضاء المسرحي..... 129
تصاميم العرض..... 131
علاقة الممثل بمنظومة العرض الجمالية..... 131
مستويات التركيب الجمالي في العرض المسرحي..... 132
جمالية العرض المسرحي..... 132
المنهج والتجريب في العرض المسرحي..... 134
الفصل الثاني: ملامح التجريب في المسرح العربي
المبحث الأول: التجريب والمسرح العربي..... 138
التجريب من وجهة نظر المسرحيين العرب..... 138
التجريب في المسرح العربي..... 139
التجريب وضرورته في المسرح العربي..... 140
جهود المسرح التجريبي العربي..... 143
التجريب في مرحلة السبعينات عند العرب..... 144
التقليد والتجديد في المسرح العربي..... 145
التجريب في العروض المسرحية العربية..... 146

شروط التجريب..... 147
التيارات المسرحية عند العرب 149
الاحتفالية والتيارات المسرحية..... 151
المبحث الثاني: الأشكال الغربية وأثرها على المسرح العربي..... 153
المسرح العربي في ظل التيارات الغربية..... 153
الأشكال الغربية وأثرها على المسرح العربي..... 153
المسرح الملحمي..... 156
التغريب..... 157
دراما العبث واللامعقول..... 157
شكل التراجيكوميديا..... 158
الدراما التسجيلية..... 158
المسرح داخل مسرح..... 159
مسرح الجيب..... 159
الدراما المحلية..... 160
المبحث الثالث: آليات التجريب في المسرح العربي..... 161
آليات التجريب في المسرح العربي 161
مسرح الصورة 163
التلقي في مسرح الصورة..... 164
الفرجة المسرحية..... 165
جهود ولمسات المسرحيين العرب..... 166
يوسف إدريس..... 166
عبد الكريم برشيد..... 166
الجعيبي وسينوغرافيا الفضاء المحتمل..... 167
الكوريغرافيا عند الجعيبي..... 168
أهم التقنيات وسبل التجريب في المسرح العربي..... 168

المبحث الرابع: آفاق التجريب في المسرح العربي..... 171
البحث عن الهوية والتحرر من التبعية..... 171
التحفيز والحث على التجريب في المسرح العربي..... 172
مستقبل المسرح التجريبي العربي..... 172
خلاصة التجريب في المسرح العربي..... 174
الفصل الثالث: تجليات التجريب في المسرح الجزائري
المبحث الأول: التجربة المسرحية في الجزائر..... 176
مسار التجربة المسرحية الجزائرية 176
بدايات المسرح الجزائري..... 176
مظاهر التجريب في المسرح الجزائري 178
أهم تجارب المسرح الجزائري..... 179
تجارب قسنطيني وبشطارزي 180
تجربة علالو 181
عبد القادر علولة بين التجريب والتجديد..... 181
الفرجة عند علولة 186
تجربة ولد كاكي عبد الرحمان..... 187
تجربة كاتب ياسين..... 189
تجربة فرقة مسرح البحر وأهم التقنيات..... 190
المبحث الثاني: التجارب الحديثة وأثرها في المسرح الجزائري..... 191
الأشكال المسرحية الغربية وأثرها على المسرح الجزائري..... 191
الشكل الملحمي في المسرح الجزائري 191
الشكل الملحمي ومسرح الهواة 192
شكل فن الملحمة 193
فن الملحمة والهواة..... 194
الشكل الاحتفالي..... 194
الشكل الاحتفالي والهواة..... 195

شكل اللامعقول 196
شكل اللامعقول والهواة 197
المسرح داخل مسرح 199
المسرح داخل مسرح والهواة 200
شكل البانتوميم 201
شكل البانتوميم والهواة 203
شكل المسرح التسجيلي..... 204
الأنساق الجمالية في المسرح الجزائري..... 204
خلاصة التجريب في مسرح الهواة..... 206
الفصل الرابع: دراسة نقدية تحليلية
ملخص المسرحية..... 210
السيرة الذاتية للمخرج لطفي بن سبع..... 210
التجربة المسرحية للمخرج لطفي بن سبع..... 212
اكتشاف النص..... 231
عملية اختيار النص..... 213
حول نص افتراض ما حدث فعلا..... 214
النص يفرض نفسه..... 215
المعالجة الدرامية..... 216
البطاقة التقنية..... 216
دراسة نقدية تحليلية للعرض..... 217
أبعاد الشخصيات وتفاعلها..... 218
ندوة صحفية مع المخرج لطفي بن سبع..... 220
منهج المخرج وأسلوبه في العمل..... 221
التدريبات وأثر التيارات المسرحية الحديثة..... 222
الرؤية الإخراجية للمخرج..... 223
العملية الإخراجية والتجريب..... 224

أهم التقنيات المنتهجة في العرض..... 224
الخشبة الفارغة..... 225
المسرح داخل مسرح..... 226
البيوميكانيك..... 227
الشخصية الماشينيست..... 228
العمل على الممثلين..... 229
التشكيل الحركي..... 231
إبداع الممثل..... 232
لغة الجسد ورمزية الحركة..... 232
تداخل الشخصيات..... 232
حركة الشخصيات وتفاعلها..... 233
انتحال الشخصية وتقليد المواقف..... 233
لغة الإيماءة ودلالة الإشارة..... 235
الفكاهة والعرض المسرحي..... 236
الدعابة والمواقف الهزلية..... 237
التهريج والحركات البهلوانية..... 239
الرمز والدلالة..... 240
الزمان والمكان..... 241
الإضاءة..... 242
استثمار المساحة والإنارة..... 243
الديكور..... 243
الفضاء المسرحي..... 244
المجسم وخلفية الفضاء..... 244
الكوريغرافيا..... 245
العمل على الجمهور..... 245
اللعب على القماش..... 245

تقنية الأقمشة لتجسيد الأفكار وتشكيل الديكور..... 246
الخاتمة..... 254
ملحق..... 258
الفهرس..... 284
قائمة المراجع..... 297

قائمـــة المراجـــع

المصادر العربية

1 – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت 1984

2 – حنان قصاب، د ماري الياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1997

3 – جعفر الحسيني، معجم مصطلحات المنطق، طهران، مطبعة بقيع

4 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج 2، منشورات ذوي القربى1385 هـ

المصادر الأجنبية

1- Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique Du théâtre A – K- 152
2- Mahiedine Bachtartzi , Mémoire, Tome 1, Alger, SNED , 1968
3- Michel Corvin, Dictionnaire encyclopédique Du théâtre A – K
4- Mahieddine bachetarzi, Mémoire, Tome2, ENAL, ALGERIE, 1984
5- Patris pavis, dictionnaire du théâtre,

المصادر المترجمة

1 – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1982

2 – هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي، ترجمة ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق 1988

3 – جيرزي جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982

4 – جيرزي جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، ترجمة : سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة.

5 – قنسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة شريف شاكر، الهيئة المصرية للكتاب 1997

6 – جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة : د. كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986

7 – إبراهيم دانينيوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق، ترجمة مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2003

المراجع العربية

1 – أسعد عبد الرزاق الدكتور عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

2 – أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، ج 1، الحوار المتمدن، الأدب والفن، 31 مارس 2012

3 – أبو الحسن سلام، معمار النص ومعمار العرض المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب

4 – أوديت أصلان، فن المسرح، ج 2، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة 1970

5 – أحمد إبراهيم، الدراما الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2006

6 – د.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مهرجان القراءة للجميع 97 مكتبة الأسرة

7 – د.إبراهيم عبد الله غلوم، تقنيات التجريب والمنهج / قراءة لسيرورة التجريب في العرض المسرحي

8 – ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة

9 – فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار

10 – سيد احمد الإمام، حول التجريب في المسرح / قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

11 – هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول، ع 1، ربيع 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

12 – د.حفناوي بعلي، أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الطبعة الأولى 2002، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة.

13 – عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الطبعة الثانية 1968، دار الفكر العربي، القاهرة.

14 . حنا عبود، مسرح الدوائر المختلفة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978.

15 – عوض شعبان، "برنديللو"، مؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1979.

16 – محمد أمين حسونة، "برنديللو"، الطبعة الثانية 1979، دار المعارف، مصر.

17 – د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة.

18 – د. حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها، منشورات دار الآداب، بيروت 1983.

19 – عبد الله حسن الغيث، المسرح التجريبي والسينوغرافيا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم والثقافة، نوفمبر 2012.

20 – اليا الحاوي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، الطبعة الأولى 1986، بيروت، لبنان

21 – صالح لمباركية، المنظر المسرحي والسينوغرافيا في الجزائر، فضاءات المسرح، تصدر عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري، العدد 6، نوفمبر 2015، جامعة وهران، الجزائر.

22 – عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة 1977.

23 – محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، ملتقى المسرح العربي، القاهرة 1974.

20 – سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

24 – عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر / قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

25 – عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية الإخراجية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة .1996

26 – عبد الرحمن دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحرية للطباعة، بغداد 2005.

27 – صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة 2003.

28 – جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي.

29 – لويس مليكة، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة.

30 – بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد 1980.

31 – رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة.

32 – سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة 2000.

33 – طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد 2009.

34 – شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية والأصول)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية 2009.

35 – محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد 1975.

36 – جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، نور للطباعة والنشر والدراسات، دمشق، 2006.

37 – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة، 2002.

38 – مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح، القاهرة 2002.

39 – حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطويرس للطباعة والنشر، ط ،2010.

40 – عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

41 – سهيلة عزوز، السينوغرافيا، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1999.

42 – إبراهيم زكرياء، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة 1976.

43 – سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت 1979.

44 – محمد أبو الخير صلاح، الإخراج في مسرح الطفل، مجلة المسرح المصرية، ع 72، 1994.

45 – محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دار البويكلي للطباعة والنشر، ط 1، 1996.

46 – الأعسم باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة، ع 10228، الاثنين 5 مارس 2000.

47 – نهاد صليحة، المسرح بين الفكر والفن، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

48 – سامي عبد الحميد، قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه، ط1، بغداد، مهرجان بغداد الدولي للمسرح 2011.

49 – جبار جودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، ط1، بغداد، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي 2012.

50 – عبد الرحمن زيدان، التجريب في النقد والدراما، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2001.

51 – عبد الرحمن الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا والمسرح، دار الحريري للطباعة، 2005.

52 – د. صبري حافظ، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

53 – عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر 2012.

54 – عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن 2001.

55 – أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2004.

56 – محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب 2006.

57 – د. عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، دار الحداثة، بيروت . لبنان 1984.

58 – د. هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لـ عبد المجيد شكير، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016.

59 – أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق . مغرب، ط1، 1994.

60 – حسن المنيعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطويريس للطباعة والنشر، ط2، المغرب.

61 – نبيل رغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

62 – عبد الكريم برشيد، توظيف التراث في المسرح المغاربي، الملتقى العلمي 2010، الجزائر.

63 – أحمد العشيري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 21، ع 3.

64 – د. جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، موقع دنيا الرأي، 04 / 11 / 2010.

65 – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية (عرض وتوثيق)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2005.

66 – عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، الجزائر.

67 – د. مباركي بوعلام، حركية المسرح الجزائري من البدايات الى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العام الثالث، ع 21، يوليو 2016.

المراجع الأجنبية

1- T. Kowzan, Littérature et spectacle, édition scientifique de Pologne, paris, Lahaye - 1975

2- G. GIARARD, R. Ouellet- Rigault- Univers du théâtre, PUF, Coll , Littérature moderne, paris, 1976

3- A. Ubersfeld, lire theatre, ed social, Paris 1982

4- Armand colin, le théâtre en France sur la direction de jaquelin de jamaro, 1789, deuxième édition

المراجع المترجمة

1 – فيليب قان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري.

2 – ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق 1990.

3 – بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل ناصف، دار الحرية، بغداد.

4 – جيمس لانر، الدراما : أزياؤها بناؤها، ترجمة مجدي فريد، مؤسسة الكتاب والترجمة 1963.

5 – جان جانستر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي دريني، الدار المصرية للكتاب 1967.

6 – س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط1، منشورات عويدات، بيروت 1980.

7 – بيتر بروك، النقطة المتحولة/ أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

8 – جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة : أنعام نجم جابر، الطبعة الأولى، دار المأمون للترجمة والنشر، جمهورية العراق، بغداد.

9 – فرانك م. هويتنج، مدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار المعرفة، القاهرة 1970.

10 – مريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، ترجمة لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1980.

11 – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة 2000.

12 – ريجمونت هنبر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.

13 – جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بروك، ترجمة أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 2008.

14 – فسيفولود مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت 197.

15 – تشيني تشلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة : دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.

16 – جيمس روز ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة : فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة 1979.

17 – باي رولف، كتابات في فن التمثيل الصامت، ترجمة سامي صلاح، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة 2001.

18 – فرانك هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة : كامل رمزي ويوسف مصطفى وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970.

19 – كولن ولسون، الإنسان والقوة الخفية، ترجمة : سامي خشبة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1978.

20 – هيندريك هونزل، ديناميكية الإشارة في المسرح، ترجمة: أدمير كوريه، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1987.

21 – فونتاني جاك، سيمياء المرئي ، ترجمة : علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط 1، 2003.

22 – كافزان تادوز، العلامة في المسرح، ترجمة: ماري اتلياس، مجلة الحياة المسرحية، ع 34، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

23 – سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي، ترجمة : سامح فكري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، 1995.

24 – آن برسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: سامي التلمساني، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994.

25 – اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط 2، 1986.

26 – هارولد كليرما، ترجمة: ممدوح عدوان، مراجعة: علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر.

27 – سيزار موليناري، فنان المسرح ورموزه، ترجمة: سعيد الحكيم، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، مجلة الأقلام العراقية، ع 261، 1988.

28 – تيونز روبيرتس وايمي هايت، من الحداثة الى العولمة، ترجمة: سمر الشيشكلي، سلسلة عالم المعرفة، ع 310، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر 2004.

29 – اريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد.

30 – برتولد بريخت، الأرغانون الصغير، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2000.

31 – ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرح، ترجمة: لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط 2.

32 – فيسفولد مايرهولد، في فن المسرح، الكتاب الأول، ترجمة: شريف شاكر، دار الفرابي، بيروت، 1979.

33 – ليوناردو برونكو، مسرح الطليعة المسرح التجريبي بفرنسا، ترجمة: أمير اسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967.

34 – وول سوينكا، مسرحية الطريق، ترجمة وتقديم: فريد النقاش، من المسرح العالمي، الكويت.

35 – ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

المجلات

1 – فاروق أوهان، التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، ع 4، شتاء 1995.

2 – عطاء عبد العزيز، التجريب والشكل الشعائري المقدس، مجلة فصول، ع 1، ربيع 1995.

3 – لخضر منصوري، كتابة الجسد في مسرح فاضل الجعيبي، فضاءات المسرح، تصدر عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري، العدد 6، نوفمبر 2015، جامعة وهران، الجزائر.

4 – محمد فرحات عمر، فن المسرح، مصر، السلسة الثقافية، العدد: 268، 1971.

5 – د. فيليب لوربي، علاقات النص بالعرض اليومي، مجلة العمل الفني، عدد 3885، المهرجان الأول للمسرح الجامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، الدار البيضاء، يوليو 1988.

6 – عبد الجبار العتابي، مسرح المستقبل، مسرح ما بع التغيير، جريدة المؤتمر، ع 2983، 5 حزيران 2014.

7 – شفاء العمري، التجريب المسرحي في الألفية الثالثة، مجلة دجلة، ع 22، بغداد، وزارة الثقافة، 2006.

8 – مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 23، ع 1، 2015.

9 – فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، ط 1، 2012، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 71.

10 – د. واسيني لعرج، الحلقة الغائبة / معوقات مسرح التجريب في المغرب العربي، وقائع الملتقى العلمي 25 – 27 أكتوبر 2011 بجاية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر.

11 – محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، ع 87، الجزائر.

الرسائل الأكاديمية

1 – إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين . أربيا، بغداد، 1998.

الملخص

يتناول هذا البحث آليات التجريب في العرض المسرحي بالجزائر، كون المسرح الجزائري يتأثر ويؤثر بما حوله، وهو في نهاية المطاف لا يزدهر بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، فقد كان منذ بداياته الأولى ميدانا للتجريب والتغيير والتجديد من خلال الطقوس المسرحية النابعة من بيئة المجتمع الجزائري، وتأثره بالمذاهب والتيارات المسرحية العالمية الحديثة التي جاءت للإطاحة بالقوانين والقواعد والنظريات السابقة والتمرد عليها، وقد ظلت نزعة التجريب مصاحبة للفن المسرحي بالجزائر في أساليب التعبير وأهم التقنيات الحديثة المصاحبة للعرض المسرحي من أجل طرح أفكار جديدة تساير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع، اعتمادا على العناصر البصرية واللغة الجسدية والرمز والإيحاء واستغلال أهم التكنولوجيات الحديثة واستثمارها في مجال السينوغرافيا والعرض. وتسعى هذه الدراسة إلى الإحاطة بكل الجوانب التقنية والفنية المتعلقة بالتجريب المسرحي، بداية من تحديد المفاهيم والمصطلحات، وإبراز ماهيته ونشأته واهم الآراء المتباينة حوله و رواده عبر العالم من خلال التطرق لمختلف تجاربهم الإخراجية واهم المناهج التي انتهجوها في عروضهم المسرحية، والتي تبناها ثلة من المسرحيين العرب وساروا على نهجها خصوصا في عصرنا هذا. لقد كان للتجريب بمختلف تقنياته وأساليبه وأشكاله نصيبه في التأثير على المسرح الجزائري الذي استعان بالتقنيات الغربية ليس من أجل مواكبة التطورات الطارئة في مجال التقنية المسرحية فحسب، بل لكون التجريب أصبح ضرورة حتمية أمام التغيرات التي يشهدها المجتمع وأمام التدفق الهائل من الأفكار والمفاهيم التي تنتجها الحروب والصراعات الإيديولوجية، وهذا ما حاولنا أن نوثقه من خلال الدراسة التطبيقية التي قمنا بها لأهم الإعمال المسرحية التجريبية والمتمثلة في عرض افتراض ما حدث فعلا للمخرج لطفي بن سبع. إن النزعة التجريبية في المسرح الجزائري أثبتت جدارتها وأحقيتها على الركح المسرحي، من خلال مواكبتها لمجريات الواقع واهم الأحداث التي يزخر بها مرتكزين في ذلك على التقنية الغربية الحديثة التي أوجدها مخرجين عظام غير أن التمرد على القديم والإتيان بالجديد يبقى فيه دوما نوع من المخاطرة، وهذا ما وقع فيه بعض الشباب الهاوي الذين انسلخوا نحو التجريب فبقيت أعمالهم غريبة وبعيدة عن رؤى وآمال المجتمع الجزائري.

الكلمات المفتاحية :

التجريب؛ المسرح؛ التمثيل؛ الجسد؛ التيارات المسرحية؛ الحركة؛ الإبداع؛ العرض المسرحي؛ التقنية المسرحية؛ الفن.

نوقشت يوم 09 سبتمبر 2020