فاعلية التجريب في الفن المسرحي

د. بشيري عمار
المركز الجامعي ميلة

ملخص :

يرمي هذا البحث إلى الكشف عن فاعلية مفهوم التجريب في الفن الدرامي، هذا الأخير أي . التجريب . الذي انحدر من القاموس العلمي، ليتسلل شيئا فشيئا إلى عالم الفن وبالضبط عالم المسرح، فيضفي مفاهيم جديدة على النص والعمل المسرحيين، لينتقل التجريب من درجة الفعل /المحاولة، إلى درجة تأسيس كينونة معرفية وجمالية، تسمى المسرح التجريبي،ومنه مسرحة الحياة اليومية.

كلمات مفتاحية: مفهوم التجريب، الفن الدرامي، خصوصية التجريب في المسرح..

Résumée :

Cette recherche vise a decouvrir le dynamisme du concept experimental dans l'art théâtral, ce Dernier ;qui est décliné du dictionnaire scientifique,et s'infiltra petit à petit dans le monde du théâtre;afin d'ajouter de nouveaux concepts sur le texte et sur l'action dramatiques ,où il va transporter l'axperimentation du dègré action/tentative,au dègré de construire une entité cognitive et ésthétique,qui s'applait le théâtre experimental,et d'ici pour arriver a théâtraliser la vie cotidienne.

Mots clés : le concept de l'expérimental, l'art dramatique, la spécificité experimentale dans le théâtre ..

مقدمة:

إن الأصل في التجريب (expérimentation) أنه مصطلح ينحدر من المعجم العلمي، فهو ينتمي إلى حقل العلوم التجريبية، إذ نبت وترعرع فيها، وقد تمّ نقله إلى العلوم الإنسانية، وإلى فضاء الإبداع الأدبي والفني، وكذا إلى مجال الدراسات الأدبية والجمالية، ومن المعلوم أن الأساس في فعل التجريب هو الملاحظة، وهو الإحصاء، ثم ترتيب العناصر وتصنيفها، فهو إذن، الانطلاق من الفرضيات النظرية لأجل الوصول إلى النتائج التي يمكن أن تصاغ في قواعد عامة.

والسؤال المطروح إلى أي مدى استطاعت العلوم الإنسانية (من أدب وفلسفة ومسرح...) التعايش مع الوافد الجديد (التجريب) بل والإفادة منه، والاندماج معه ؟

وإلى أي حد استطاع التجريب أن ينغرس في هذه العلوم الجديدة عليه، والجديد هو عليها، ليغدو جزءا منها؟ يحتاجها وتحتاجه ويتفاعل معها.

ثم ما هي الدلالات الجديدة التي أضافها التجريب على هذه العلوم الإنسانية (أدب، فلسفة ومسرح ...)؟ وهل حقيقة انتقل التجريب من مرحلة الفعل (المحاولة)، إلى مرحلة تأسيس كينونة معرفية وجمالية في مجال العلوم الإنسانية الجديدة عليه؟

دلالات التجريب:

إن لفظ تجريبي (Experimental) مشتق من التجريب، الذي يستند إلى "التجربة" ومنه أيضا "منهج تجريبي"، فهو "يقوم على الملاحظة والتصنيف ووضع الفروض والتحقق من صحتها، والعلوم التجريبية" وهي التي تستخدم التجريب، فيقال طب تجريبي في مقابل طب كلينيكي يقوم على الملاحظة، وعلم نفس تجريبي في مقابل علم نفس استباطي أو نظري[1].

ومدلول التجريب يتقاطع مع مجموعة لا متناهية من المصطلحات، نحو التجربة، الممارسة، الحداثة، الإبداع وغيرها، ومن المؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب[2].

فمصطلح التجريبية ارتبط بنظرية التحول، إذ أكد الناقد مارتن أسلن (Martin Esslin) هذا بقوله: "كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم...العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد عليه أن يجرب..."[3]. ولقد استخدم

نسخة غير قابلة للطباعة

مصطلح التجريب لأول مرة في مجال الرواية وكان ذلك من طرف إميل زولا (Emile Zola) الذي أكد على أن "الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية"[4].

أما في المسرح فقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في شهر مارس من سنة 1894، وذلك عندما وصفت صحيفة فرنسية المسرح الحر لأندريه أنطوان" (André Antoine) بأنه مسرح يرمي في المستقبل أن يكون مسرحا تجريبيا"[5].

فالتجريب هو ما يأتي بالجديد دون إلغاء القديم، وإنما يكون بدلالات مغايرة ومتجاوزة لما هو قائم، وإذا انتفى عنه ذلك فلا يستحق أن يسمى تجريبيا، وإنما هو تخريب للأصل وتشويه له، وهو ما أكده أدونيس بقوله:" التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى"[6].

ثم إن التجريب بدلالات العامة يستعمل في كثير من الخطابات التي لا تخص بالضرورة مجالا معرفيا أو أدبيا أو فنيا خاصا، فيصبح بذلك مرادفا لصيغ من قبيل "تجاوز المألوف، الإتيان بالمختلف وضرب الجاهز، الخروج عن المتداول"... إلى غير ذلك من التعبيرات العامة التي يصعب قياسها لمعرفة ما يمكن ضمن سياق التجريب وما ليس كذلك[7].

-التجريب بين العلم والفن:

لا شك أن التجريب قد ازدهر في العصر الحديث، وذلك بعد أن "ضعفت الرؤية الأسطورية وكادت تتلاشى مع بزوغ الثورة العلمية والتكنولوجية في القرن العشرين"[8]. وفي العلوم الطبيعية، تكتشف الحقيقة العلمية في المعمل دائما، أو في المختبر، وفي هذا المعمل المختبري تقاس الظواهر، ويكتشف القانون في تجربة معملية[9]. فيكون ما يحدث داخل هذا المعمل صورة مصغرة لما يحدث في الطبيعة الخارجية، ومثل هذا المعمل أو المختبر الذي تدرس فيه العناصر المادية دراسة تجريبية، هل يمكن أن تدرس فيه الحياة والحيوية، ويُدرس الإنسان والإنسانية، وذلك بالمناهج نفسها، والأدوات نفسها، والآليات نفسها، أم أن الأمر يختلف؟ وهل يمكن دراسة الظاهرة الإنسانية، بمثل ما تدرس به الظاهرة الطبيعية؟

كان الكثير من الفلاسفة على قناعة من أن الظاهرة الإنسانية ليست كالظاهرة الطبيعية، وأن الظاهرة الفيزيائية مختلفة عن الظاهرة النفسية، فهي ليست شيئا ملموسا تقاس كما تقاس الظاهرة الفيزيائية، فإذا كانت هذه الأخيرة ترتبط بالكم، فالظاهرة النفسية ترتبط بالكيف، وإذا كانت الظاهرة الطبيعية يمكن التنبؤ بمجراها ووقوعها، إذا علمنا قانونها، فالظاهرة الإنسانية تند عن القانون، وتتميز بحرية باطنية فيها لا يمكن التنبؤ بمجراها وزمن وقوعها، وإذا كانت الظاهرة الطبيعية موضوعا، فإن الظاهرة الإنسانية أقرب إلى الذات، فالإنسان ذات وليس موضوعا، وهو ما عناه الوجوديون بعد ذلك بلفظ التعالي[10].

ويختلف العلم الحديث عن الفكر والفن في مقاربة الإنسان وقضاياه، إذْ "يتجه (العلم) في مشروعه المعرفي نحو العالم الخارجي، حيث بدائية الإنسان، بينما تتجه فلسفة المعنى إلى الذات الإنسانية، لتبدأ من الداخل، حيث جوانية الإنسان مرتدة إليه، فالوجود من أجل الوجود... العالم من –أجل- الإنسان، ليس الإنسان من –أجل- العالم"[11].

وعند هذه النقطة، وعند غيرها، يفترق الفن والعلم، ويفترق تجريب الأشياء، من أجل الإنسان، أو - قل- تجريب الإنسان، من أجل هذا العالم، وفي كثير من الاجتهادات التجريبية الحديثة يضيع الإنسان داخل موضوع التجريب، ويصبح مادة للاختبار العلمي، ليس إلّا، "وبذلك يفقد الإنسان الحسي إنسانيته، وتضيع حيويته، ويخسر ذاتيته الفاعلة والمنفعلة والمتفاعلة مع موضوعها ومع شروطها الموضوعية، ومع سياقاتها التاريخية المتعددة والمتنوعة"[12].

نسخة غير قابلة للطباعة

-خصوصية التجريب و طبيعته في المسرح:

إن طبيعة البحث التجريبي تتجسد في اعتماده على "أسلوب استقرائي، أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، إنه التجريب المفسر لمعلومات ممنوحة على أساس افتراضي، لكي يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى"13.

أما إذا أخذنا مثلا، عملية الاستقراء في المسرح العربي التجريبي، فلا يمكن أن نجد لها وجودا إلا في حدود ضيقة جدا، كما أن ممارسة التفسير انطلاقا من الفرضيات النظرية التي تنتهي إلى النتائج، لا نجد لها وجودا إلا عند أسماء قليلة جدا في هذا المسرح، ونتساءل عن الفرضيات التي يتم "تأكيد صحتها بمساعدة التجريب الذي يستخدم حلولا جديدة"[14].

من هنا أضحى "التجريب بهذا المفهوم حاجة، بل ضرورة لكل نشاط إنساني، ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية"[15]، لنتساءل، أين يتجلى التجريب؟ هل في الأسماء (الأشخاص) أم في الأفعال؟ لاسيما في مجال المسرح.

هل يتمظهر أي التجريب- في الإنسان، الذي قد يكون مؤلفا أو مخرجا أو ممثلا على الخشبة أو سينوغرافيا...؟

أو يكون ذلك الفعل، الذي يقوم به ذلك الإنسان المبدع المجرب؟!

لقد مارس "أوغستو بوال" المسرح من أجل التغيير، وباشر عملية التغيير تلك من المسرح، وحاول أن يحرر مسرحه من المختبر، وأن ينزل إلى الساحات والاسواق، وأن يمسرح الحياة اليومية، "لقد هتفنا من على خشبة المسرح، ما الذي يجب أن يتغير في الخارج، في الشارع، في المصانع، في الحقول، وفي الحياة اليومية؟"[16].

فبعبارة أخرى، كيف يمكن أن ينتقل التجريب من درجة الفعل المحاولة، إلى درجة تأسيس كينونة معرفية وجمالية، تسمى المسرح التجريبي؟

وهل هذا الانتقال واقعي وحقيقي ومنطقي، أم إنه مجرد وهم خادع، وأنه لا وجود له في واقع الأمر، إلا للمحاولات التي يتجاوز بعضها البعض، وينسخ بعضها البعض؟

-التجريب مغامرة محفوفة بالمخاطر:

يتقاطع فعل التجريب عند شيئين متضادين، شيء فيه قليل من النجاح والنجاة، وشيء فيه قليل من السقوط والفشل، ذلك باعتبار التجريب يحمل في داخله نجاحه وإخفاقه، ويحمل جديته وعبثيته، ويحمل جديده وقديمه، ويحمل أفقه المفتوح، وأفقه المغلق.

إن مثل هذا التجريب، يمكن أنْ يكون مغامرة حقيقية، وذلك عندما يكون المجرب في مستوى التجريب الحق، أي عندما يكون قائما على المعرفة، وعلى الذوق وعلى المنهج الصحيح، وعلى الرؤية الواضحة، وكذا على الأدوات الاختبارية، أما إذا لم يكن كذلك، فإن هذا الفعل التجريبي لا ينتج إلا الادعاء والتطاول، والتراجع إلى حدود المغامرة السلبية، عوض التقدم إلى درجة المخاطرة الحقيقية، وذلك في كل أبعادها ومستوياتها المختلفة، الأدبية والفنية والعلمية والتقنية[17].

إن من طبيعة التجريب سواء في الأدب أو في الفن، عندما يكون تجريبا عالما، أن يؤسس المعرفة العلمية، تماما كما أن من طبيعة الامتلاء الجمالي فيه أن يؤسس "الامتلاء الجمالي والفني، وبغير هذا تصبح المخاطرة مغامرة، وتكون المغامرة ارتماء في المجهول، وتكون أقرب من معنى الانتحار المعرفي، ومعنى الانتحار الجمالي، ومعنى الانتحار العلمي"[18].

في هذا المنحى، نتساءل أيضا بخصوص هذا الفعل التجريبي في المسرح العربي الحديث مثلا، وذلك عندما يكون هذا الفعل إعادة لفعل سابق، أو استنساخاً لاجتهاد مسرحي لا يمكن أن يتكرر مرتين، أو أن يكون عودة لنقطة البدء، وليس انطلاقا منها، نحو عالم أوسع وأرحب.

نسخة غير قابلة للطباعة

ولهذا ما فتئت تطرح الأسئلة على هذا النحو:

هل يصح أن نجرب ما وقع تجريبه من قبل؟ ولماذا؟ ولأي غاية؟

وما الفائدة من التكرار الذي لا يضيف فكرة، أو موقفا جديدا، أو تقنية...؟

هل يمكن أن يشكل نجاح أي فعل تجريبي نهاية التجريب وينقلب مسرحه إلى الكلاسيكية المدرسية؟

يتصدى لهذه الأسئلة المخرج ألفريد فرج، بقوله "بعض العاقلين سيقولون لنا ما دمنا قد عثرنا على صيغة للنجاح فلماذا نبحث عن غيرها"[19]، إن المسرح هو الحياة، وذلك في حيويتها وتدفقها، وهو مثلها لا يتوقف عن التحول وعن التغير وعن التجدد، وعليه فإنه لا أحد يمكن أن يقبض على هذا المسرح- الحياة- وذلك لأنه حركة، قبل أن يكون ذاتا، كما يقول عنه ألفريد فرج "لو دام لغيرنا من الفنانين ما آل إلينا"[20].

-التجريب ينزع إلى الحرية:

إن التجريب حرية، وهو فعل في الذات وفي الطبيعة وفي التاريخ وفي الأشياء، وإذا لم يكن من الممكن القبض على هذه الحرية، أو تقييدها في تعريفات مدرسية، محددة ونهائية ومغلقة، فإنه - في المقابل- يمكن ملاحقتها وتتبعها في مساراتها المختلفة، وذلك من خلال تمظهراتها وتجلياتها اللامتناهية الوجوه والمستويات والتعدد.

إن المبدع الحق في أي مجال، هو أساسا حيوية متدفقة، وهي – أي الحيوية- عنوان وجود الإنسان الحي، "وأن هذا الوجود هو ما يؤسس الإبداع الآخر، إنه يؤسس المختلف والمغاير بالفيض الحيوي أو بالعربدة النفسية والوجدانية والفكرية والروحية، أو ما يسميه الاحتفاليون بالهذيان الخلاق"[21].

فحرية المسرح مثلا، تنطلق أساسا من حرية الممثل، وحرية هذا الممثل تستند إلى حرية الروح وإلى حيوية الجسد على السواء، فقد تصل إلى آفاق بعيدة، وربما تبلغ مدارج غريبة وعجيبة ومدهشة ومستحيلة في آن واحد.

يتحدث رولان بارت عن مسرح الطليعة الفرنسي الذي يشكل تجريبا حقيقيا، "إن الأساس في هذه الحرية أن تفرض نفسها في مجتمع غير حر، إلا أنه يظهر أنه لكي توجد حركة طليعية، فعلى المجتمع أن يوفر شرطين تاريخيين، الأول: فن سائد ذو طبيعة محافظة إلى حد ما، والثاني: نظام ذو بنية ليبرالية، بمعنى آخر، يجب أن يجد التحدي في نفس الوقت مبرره وحريته، ولهذا نجد الطليعية مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب خاضعة لرقابة عامة، مثلا، في نظام من نمط لويس الرابع عشر، وكذلك في المجتمعات التي يكون الفن فيها حرا تماما، لا يكون للطليعة مبرر، وهذا التحرر الأخير هو في جملته تطور طوباوي، لكن يمكن أن توجد تحررات جزئية"[22].

كما يشير رولان بارت بقوله عند حديثه عن الفن التشكيلي المعاصر، بأنه متحرر "حتى أنه لم تعد تعرف له طليعة"[23]، فالدعوة إلى التحرر لا تستقيم إلا في مجتمع غير متحرر، فلا معنى للدعوة إلى التحرر في مجتمع يعاني التخمة من التحرر، وهذا ما نلاحظه اليوم في كثير من المجتمعات الغربية التي وصلت الحرية فيها أحيانا إلى حد الفوضى والتسيب المطلق.

من هنا فإن شرط التجريب أن يتأسس في بيئة محافظة، وذلك حتى يمكن أم يكون فعلا لتثوير الوجود والحياة، وتثوير الفكر والآداب والفنون، وذلك بشيء من التسامح داخل المجتمع، وتكون الثقافة السائدة غير مستبدة وغير مغلقة، بل مستعدة للحوار والتفاعل مع كل ما يمكن أن يجيء فعل التجريب، من أفكار وتصورات جديدة، قد تكون غريبة وعجيبة ومدهشة ومثيرة.

فشرط التجريب إذن، حسب رولان بارت، هو أن تكون أعماله مرتبطة وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون أن تكون هذه المحافظة مستبدة، وهذا سبب ازدهارها بسهولة في المجتمع البرجوازي الليبرالي في أوائل القرن العشرين"[24].

نسخة غير قابلة للطباعة

-النتيجة المبتغاة من التجريب:

مما سبق الإشارة إليه، نستنتج أن الأساس في هذه الحرية التجريبية، هو أن ترتقي بالإنسان في مدارج المعرفة، وأن تصل به إلى عتبات الجمال والكمال، وأن تدفع به نحو مشارف المتعة الفنية، وأن تخلصه من حيوانيته، لتحقق له إنسانيته الكامنة والخفية، وأن تبدأ مسارها انطلاقا من مدنسه الكائن إلى مقدسه الممكن، وبحثا عن فردوسيته الضائعة أو المضيعة، "ففي المسرح الغربي المعاصر تتجه هذه الحرية صوب المادة، وتتحرك صوب الحس، وصوب الوهم، وصوب الصنعة والسلعة، وصوب الجنس، وصوب المدنس، وصوب التخريب، وصوب الاحتفاء بالمتعة البصرية وحدها، وصوب الخروج عن كل القيم، سواء أكانت دينية أم فكرية وجمالية"[25].

إن التجريب – بحسب رأي جابر عصفور – "يؤسس نوعا من الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة، فيؤكد حضوره الضدي بانعكاسه على نفسه بوصفه، ابتداءً، فاعلا للرفض وموضوعا له في آن، غايته في ذلك أن ينتقل بنفسه، قبل غيره، من مستوى الضرورة إلى مستوى الاختيار"[26].

فالتجريب بطبعه، يعادي الثبات والانغلاق دائما، كما يعادي الاجترار والتكرار والتصنيف المريح، فهو ضد الكسل العلمي والفني، وهو ضد القواعد المدرسية الثابتة والجامدة، وضد القوالب الإبداعية الجاهزة، وهو ضد التخندق المذهبي والسياسي والشعوبي والعشائري، وهو أيضا ضد السلطة القائمة، في كل وجوهها المختلفة والمتنوعة، السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية على السواء، "تماما كما هو ضد الطرق السيارة للمعرفة، والتي تؤدي –وبشكل مريح- إلى الغايات البعيدة، وذلك بالوسائل المريحة والقريبة"[27].

وبكل تأكيد فإن لهذا التجريب المشاغب، ضريبته وثمنه، ولعل هذا ما جعل كاتبا يتساءل "هل يمكن لمبدع واقع بين أضلاع مثلث العسكرية، البيروقراطية، السلفية، أن يمارس إبداعه وتجريبه دون أن يتعرض للسجن والتشريد، أو الموت كمدا"[28].

ويمكن أن نتساءل بخصوص هذه الحرية الإبداعية التي هي روح التجريب ودافعيته، ما هي حدودها في مجتمعنا العربي الحديث؟ حدودها الكائنة والممكنة معا؟ وما هي أبعادها ومستوياتها وآفاقها، المحتملة الوجود أو المستحيلة التحقق في الواقع؟

لعل الحد الأول، في هذه الحرية، هو حد الدين، وذلك في ترجمته الرسمية طبعا، فهو كما يقال (خط أحمر)، والحد الثاني، هو حد السياسة، وذلك في معناها العام، والغامض والملتبس، وأن الحد الثالث هو حد الجنس، وذلك طبعا في بعده الأخلاقي فقط. ولذلك فقد لوحظ في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية، أنه سيتم توقيف عرض المسرحية النرويجية (هيروشيما حبّي) وذلك لأن العرض يضم مشاهد لا تتفق مع تقاليد وعادات المجتمع المصري، وكان أحد أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان قد اجتمع مع مسؤولي الفرقة وطلب إليهم إجراء بعض التعديلات لكي لا يصدم العرض بمشاعر الجمهور، ولكنهم لم يستجيبوا لذلك"[29].

إن حرية المسرح التجريبي تنطلق أساسا، من حرية الممثل، وهذا الممثل في المسرح العربي- لا يملك ذاته، و"ذلك لأنه سلعة في المسرح التجاري، أو أنه أجير في مسارح الدولة، ولذلك فهو لا يفعل ما يريد، ولكنه يفعل ما يراد به، وما يراد له، وهو بهذا يمثل – داخل المسرحية الواحدة- نصين مختلفين، النص الأول هو عمل إبداعي أوجده كاتب من الكتاب، أوجده بشكل حقيقي، أو ترجمه أو اقتبسه، أو اختلسه، أو أعده، أو عربه، أما النص الثاني، فهو ذلك السيناريو الخفي والذي يهيأ في الظلام، وذلك من أجل "أهداف غير مسرحية" وغير إبداعية بالتأكيد"[30].

فلا يمكن لهذا الممثل أن يبشر بالحرية وأن يحرص عليها، وهو محاصر ومقموع، جسديا ونفسيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا ودينيا، ولعل هذا ما جعل أصحاب المسرح الاحتفالي يرفعون شعار "تحرير الإنسان بالمسرح، وتحرير المسرح بالإنسان"، كما

نسخة غير قابلة للطباعة

أنه لا يعقل أن يكون هذا الجسد المبدع بالتجريب، مسيجا ومحاصرا بالمواضيع الممنوعة والمحرمة، أو أن يكون مخنوقا بالخطوط الحمراء.

إن هذا الممثل الذي يمتطي صهوة التجريب، ليس له إلا جسده المادي المحسوس، يعبر به عما هو معنوي ومتخيل، وهو بهذا لا يخشى شيئا أكبر وأخطر من أن يخذله هذا الجسد، وألا يطاوعه في التعبير أو في اللاتعبير، وهذا هو العيب الموجود في المسرح العربي التقليدي الذي يركز على الإلقاء أكثر من الأداء، "فيختزل جسد الممثل، ويختصره، ويجعله مجرد جهاز لإخراج الأصوات، ولتركيب الكلمات والجمل فقط"[31].

يقول علي الراعي عن المخرج الكويتي صقر الرشود بعد موته "فقد كان صقر الرشود روحا قلقة في المسرح، كان يملك القلق المقدس، تلك العطية الثمينة التي تدفع بالفنان دائما إلى التقدم...إلى التجريب، إلى كسر الحواجز، إلى اجتياح الحدود"[32].

فهذا القلق، هو الذي يجعل المبدع يخاف القادم، ويجعله يردد السؤال، وماذا بعد؟ فينتقل من تجريب إلى آخر.

فالمبدع لا يمكن أن يكرر ذاته مرتين، وإذا حدث ولم يجدد ذاته، فإن وجوده السابق سيلغي وجوده اللاحق، فإما أن يتجدد وإما أن يتبدد، إذْ إن الإبداع التجريبي هو في الأصل حركة دؤوبة لا تتوقف، لها حيزها الزماني والمكاني، ولها فاعل فيها ومنفعل بها، ولها غاية تسعى لها، وفلسفة أو فكرة تستند إليها، وبغير هذا يكون التجريب كلعب الصبيان، ويغدو فعلا بلا معنى، ويستحيل حركة باتجاه الفراغ والمجهول.

وربما هذا القلق هو الذي تغشى الشاعر ابن الرومي وتجلى في قوله :

ألا من يرمي غايتي قبل مذهبي ... ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

استنتاج :

نلاحظ مما سبق كيف انتقل التجريب من مصطلح القاموس العلمي، إلى ميادين الأدب والفن، وقد كان التركيز في بحثنا هذا على التجريب في المسرح، أو في الفعل الدرامي، و الخصوصيات التي انطوي عليها فعل التجريب، من مغامرة ومخاطرة وحرية ورفض الجاهز والراهن، من غير بذل جهد ونشاط، فهو ينشد دائما التجدد والتطور والنماء.فإما أن يتجدد الإنسان بما ينتجه في حيويته المتدفقة وإما أن يتبدد،فيصبح من الماضي،فالتجريب حياة للإنسان الحي.

هوامش وإحالات البحث:

1. مراد، وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط 3، 1970، ص 90.
2. حنان، بومالي، المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، 2012-2013، ص 71.
3. بن عائشة، ليلى، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص 46.
4. أوغسو، بوال، مسرح المقهورين، تمرينات عملية، تر: أسامة أبو طالب، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1991، ص 16.
5. فرج، ألفريد، أضواء المسرح العربي، دار الهلال، د.ت، ص 192.
6. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005، ص 287.
7. يوسفي، حسن، الصورة أفقا للتجريب في المسرح المغربي "قراءة في تجارب إخراجية جديدة"، مجلة علامات، المغرب، ع 35، 2011، ص 22.
8. منى أبو سنة، ما هو التجريب؟ المسرح التجريبي، نشرة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ع8 سبتمبر 1989، ص6.
9. حسن حنفي، الظاهريات وأزمة العلوم الأوروبية، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، ع 59، 1970، ص 39.

نسخة غير قابلة للطباعة

10. المرجع نفسه، ص 39.
11. باربارا، لاسوتسكا، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 16.
12. عبد الكريم، برشيد، المونودراما بين التأصيل والتجريب، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، ع 05، 2009، ص 14.
13. المرجع السابق، ص 16.
14. المرجع نفسه، ص 40
15. أوغسو، بوال، مسرح المقهورين...، ص 7.
16. المرجع نفسه، ص 14-15.
17. عبد الكريم، برشيد، المونودراما بين التأصيل والتجريب...، ص 16-17.
18. المرجع نفسه، ص 14.
19. فرج، ألفريد، أضواء المسرح العربي...، ص 292.
20. رشيد، بناني، مسرح الطليعة الفرنسي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع 17-18، خريف، صيف، 1981، ص 04.
21. عبد الكريم، برشيد، المونودراما بين التأصيل والتجريب...، ص 18.
22. المرجع السابق، ص 04.
23. المرجع نفسه، ص 04.
24. المرجع نفسه، ص 04.
25. ينظر:عبد الكريم، برشيد، المونودراما بين التأصيل والتجريب...، ص 20.
26. جابر عصفور، معنى التجريب (المسرح التجريبي)، نشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ع1، سبتمبر 1989، ص 06.
27. المرجع السابق، ص 21.
28. المرجع السابق، ص 07.
29. كواليس، لماذا توقف هيروشيما، (المسرح التجريبي)، النشرة، ع 6، سبتمبر 1989، ص 02.
30. عبد الكريم، برشيد، المونودراما بين التأصيل والتجريب...، ص 22.
31. المرجع نفسه، ص 23.
32. علي، الراعي، شهادة، مجلة الحياة المسرحية، ع 7-8، ربيع 1979، ص 202.

نسخة غير قابلة للطباعة