التجريب المسرحي بين مركزية النص والرؤية الإخراجية والسينوغرافية

-قراءة في التجارب العالمية-

Theatrical experimentation between the centrality of the text and the directorial and scenographic vision

- Reading in global experiences-

زبيدة بوغواص*

جامعة قسنطينة3 صالح بوبنيدر

Zebida.boughouas@univ-constantine3.dz

تاريخ الإرسال:2023-07-06 **تاريخ القبول: 17-12-2023**

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في إشكالية التجريب في المسرح، من خلال مختلف الممارسات والنظريات الإخراجية العالمية التي اعتمدت على اتجاه مغاير للمسرح الأرسطي، فلم يعد النص هو المركز، فقد أضحت الرؤية الإخراجية أكثر ما تعتمد على السيينوغرافيا ولغتها الأيقونية بغية الخروج عن المألوف ومسايرة تطورات العصر الحديث.

الكلمات المفتاحية: تجريب؛ مسرح؛ رؤية إخراجية؛ نص؛ سينوغرافيا.

Abstract:

This study seeks to investigate the problem of experimentation in theater, through various international directing practices and theories that relied on a different direction to the Aristotelian theater, the text is no longer the center, the directorial vision has become the most dependent on scenography and its iconic language in order to get out of the ordinary, keeping up with modern developments.

Keywords :Experimentation ; Theater; Directorial vision; Text; Scenography.

* المؤلف المراسل

مقدمة:

يأتي مصـــطلح التجريب في المســـرح الذي ينزع نحو الحديث أو إتباع نظرية معرفية أو خلفية نظرية أو قصدية معينة، أو الرؤية للعالم والفن بغرض دفع حركة الحياة للأمام ، وهو المفهوم الذي ارتبطت تأطيراته المنهجية بالاجتهادات العديدة التي قدمت في أماكن متباينة، بحثا عن تصـــور معمق يدعو إلى الاختلاف في الرؤية الإخراجية للمســـرح وســـينوغرافيته، على اعتبار أنه حركة مســـتمرة تتخذها الفنون للخروج عن المألوف والعادي، لتتجه نحو الإبداع والابتكار والتغيير في تجديد القوالب والأفكار والتعبير.

وعليه جاءت الممارسات والمدارس المسرحية الحديثة والمعاصر، كتنظيرات أيضا من قبل المخرجين العالميين، حاولوا من خلالها النزوح عن الشعرية الأرسطية، والتمرد على المسرح الغربي التقليدي وعن النص الدرامي، والبحث عن مسرح بديل، ومثلت فيه السينوغرافيا أهم عناصر التجريب في هذا المجال، بوصفها العنصر المهم في اللعبة المسرحية، لما لها من دور في تأثيث الخشبة، وإضفاء رؤية بصرية وسمعية لها دلالات سيميائية.

وعليه اتجه هذا البحث إلى دراســـة الرؤية الإخراجية في علاقتها بالســـينوغرافيا في المسرح وفي علاقتهما مع النص الدرامي، من هنا تأتي أهمية هذه الورقة من الإشكالية التي تبحث في مختلف الممارسات والنظريات الإخراجية التي اعتمدت على سينوغرافيا مغايرة، والكيفية التي تشتغل عليها استنادا إلى مختلف التجارب العالمية التي يمكن الاستشهاد بها في هذا المجال.

وهي الإشكالية التي تطرح أسئلة من مثل:

- ما مركزية النص بين الرؤية الإخراجية والســـينوغرافيا في التجربة المســـرحية العالمية الحديثة والمعاصرة؟

- كيف اســـتطاعت الرؤى الإخراجية المعاصـــرة أن تغير من مفهوم المســـرح من النص إلى سينوغرافيا مغايرة؟

سنحاول في هذه الورقة تسليط الضوء على التجريب في المسرح العالمي، وفق الرؤية الإخراجية والسينوغرافية واللغة المشتركة بينهما، والبحث في ملامح هذا التجريب في بعض التجارب العالمية، من حيث محاولة قراءتها واستنطاقها، وفق العناصر التالية:

1. التجريب في المسرح/ (المرجعيات والدوافع)

تبلور مفهوم التجريب في عالم الأدب والنقد في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وبدأ مقترنا بمفهوم الحداثة Modernité ، وكان وجها بارزا من أوجه المشروع الحداثي[1]، وهو ما عبر عنه أدونيس بقوله بأنه " المحاولة الدائمة للخروج من زرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا وحركيا" [2]، مما يعني أن التجريب هو حركة مستمرة تتخذها الفنون للخروج عن المألوف والعادي، لتتجه نحو الإبداع والابتكار والتغيير في تجديد القوالب والأفكار والتعبير.

كما ينطبق هذا المفهوم على ميدان الفنون التشكيلية (الرسم، التصوير، العمارة، النحت)، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر متمثلا في الحركة الانطباعية على يد مانيه ومونيه بتحررهما من طريقة التصوير القديمة، واكتشافهما أساليب جديدة تعتمد تأثير ضوء النهار بانعكاسه على الطبيعة في الهواء الطلق، وكان هذا تمهيدا لظهور الأبحاث العلمية في مجال اللون، مما أدى إلى ظهور مدرسة الانطباعية الحديثة على يد سيزان وسوران، مما مهد بالضرورة لظهور حركات أخرى جديدة في الفنون التشكيلية في بداية القرن بظهور الحركة الوحشية على يد ماتيس، والتكعيبية على يد براك وبيكاسو، والتجريدية على يد كاندنسكي، والمستقبلية على يد مارتني، والتعبيرية على يد أوجست ستريندبرج، وغيرهم، وكان هذا بداية لظهور حركات تجريبية أخرى تبدأ من النقطة الأخيرة لتطور الفنون، إما ثائرة عليها أو مطورة لها[3].

أما التجريب في المسرح فلا نجد له مفهوما محددا وهذا مقارنة مع الأدب، فقد نجد له غموضا وإبهاما في مجال المسرح، ولا نكاد نقبض له على مفهوم واحد، فقد تعددت مفاهيمه، بتعدد أطروحاته، وتراكماته المعرفية، ولكن ما تم الاتفاق عليه أنه عملية

[1] -أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيا الدولي للفنون، وزارة الثقافة، إصدار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1 سبتمبر 1989، ص68.

[2]-أدونيس، (1983)، زمن الشعر، ، دار العودة، بيروت، ط3، ص287.

[3]-أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيا الدولي للفنون، المرجع السابق، ص6.

تطوير للأدوات القديمة، وفق متغيرات العصر الذي يقدم العمل التجريبي عبره، لكي تصبح العلوم والفنون والفلسفات متطورة مع التطور التاريخي، وبحيث يصبح ما تم اكتشافه ملكا للزمن بالتقادم، ويصبح ذا طابع وتقنية محددة واضحة متعارف عليها، ويصبح آنذاك تقليدا وإرثا، وتنسحب من عليه كلمة التجريب.

هو ما حدث عندما أدخل ثسبيس الممثل الأول، وإسخيلوس الممثل الثاني...إلخ، فلقد اعتبرا في عصرهما مجربين في أحد عناصر العملية التمثيلية، ولكننا الآن نعد ذلك تراثا متعارفا عليه، نظرا لتقادمه، وهكذا الحال بالنسبة لباقي عناصر اللعبة المسرحية.

يعد المسرح التجريبي –بهذا المعنى- مسرحا يثور على الأنظمة المسرحية التقليدية السائدة المتعارف عليها، بوصفها أنظمة غير قادرة على مسايرة حركة التطور التكنولوجي والتاريخي، ولذلك فإن المسرح التجريبي يعتمد على استكشاف طرق جديدة في مجال توظيف وتطوير عناصر اللعبة المسرحية جميعها أو أحد عناصرها، حيث إن وظيفتها الأساسية هي إيجاد صيغة جديدة في أحد عناصرها أو جميعها، كالنص المسرحي أو الإخراج، أو الأداء، أو علاقة الخشبة بالجمهور، أو غير ذلك من مفردات العرض المسرحي، على أساس أنه "فعل واع واضح القصد والفكر، مبني على رؤية فكرية وجمالية جديدة للعالم"[1]، وبذلك وجب عليه إيجاد صيغة جديدة، تتعدى الصيغ المسرحية المتعارف عليها منذ أرسطو حتى اليوم، وذلك محاولة لتجاوز الأدوات القديمة، وتطوير طرقها لتتناسب مع تطور المجتمع وحركته ونموه "ذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي، فكل ثورة من هذا القبيل تعد تجريبا، لأن أصحابها خرجوا من شرنقة القديم ليطؤوا أماكن بكرا، يتوخون من خلال رحلة البحث والتجديد تلك، تحقيق الجديد على مستوى مفردات العرض المسرحي"[2].

إن مصداقية التجريب لا تتحقق إلا على أساس معرفي سليم –من منظور تاريخي- أن كل شكل مسرحي كان في إطار التجريب قبل أن يصير نمطيا ومألوفا، وبالنتيجة تقليديا، وعليه فإن التجريب والتقليد هما على طرفي نقيض، يقول صبري حافظ: "والجمود في

[1]-عبد الفتاح رواس قلعة جي، سحر المسرح، هوامش على منصة العرض، الموقف الأدبي، المجلد 33، العدد 390، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، أكتوبر 2003، ص68.

[2]-ليلى بن عائشة، (2005)، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز رؤيا للنشر، القاهرة، ص42.

قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية، ولا غرو فإن المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول، ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق، وهو ليس رفاهية فكرية، ولكن ضرورة حتمية يفرضها الظرف التاريخي، ليواكب الفن المسرحي وعصره، فيتولد من الواقع، ليعود إليه ويؤثر فيه، ويشكل ملامحه الحاضرة والمستقبلية[1].

يرتبط التجريب بالمعملية، حيث إن المكتشف أو العالم يفترض فرضية ما، ويحاول أن يختبرها معمليا بإجراء عدة خطوات في معمله، ومن خلال تغيير خطواته في أثناء العملية التجريبية المعملية، حتى يتسنى له أن يثبت صحتها أو خطأها، أو يغير فرضيته، طبقا للخطوات المعملية، حتى يصل إلى تقنية يمكن تطبيقها في أي دولة من الدول، وأي مجتمع من المجتمعات، رغم اختلاف الثقافات، واختلاف البيئات، وحين تقنن التجربة –حينئذ- تصبح ملكا للجميع وللتاريخ، وعلى الباحث أن يبدأ من جديد في خوض غمار التجربة مرة ثانية.

هذا التجريب المعملي لا يختلف كثيرا عن التجريب في المسرح، فالتجريب في المسرح هو البحث المعملي في مفردات الظاهرة المسرحية، من أجل تطويرها وتجديد شكلها مستقبليا، فهو الخروج من التقنية الأكاديمية التي لم تعد عصرية، فالتجريب يحاول استخدام وتوظيف ما يريده من فنون العصر المستحدثة والتكنولوجيا، أو يثور عليها، ليصبح مسرحا فقيرا ثائرا على مفردات العصر الحديث، فيكون بذلك النقيض، كأن يرفض استخدام أحدث ما وصل إليه العلم، ويعتمد أساسا على الطاقة البشرية عارية من أية وسائل زخرفية أو خارجية مساعدة، وهو ما يتفق ورؤية باتريس بافيس لمفهوم التجريب في المسرح، فهو "مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير وعمل الممثل، وطرح

[1]-حمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيا الدولي للفنون، مرجع سابق، ص13.

للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي"[1]، وقد يكون التجريب –كما يشير يونسكو- "إعادة اكتشاف جديد لعناصر اللعبة الأساسية في المسرح*.

وعليه يمكن أن نجمل أهم مواصفات المسرح التجريبي كما يلي:

-إنه مسرح لا يهتم بالصراعات بقدر ما يهتم بوسائل التعبير.

-إنه مسرح لا يرتكز على مبدأ "الحدث" والحكاية" وإنما يقدم موقفا أو حالة، تكتسي فيه السينوغرافيا أهمية كبيرة، إذ لم يعد النص المسرح وحده الدعامة الأساسية للإنجاز المسرحي.

-إنه مسرح يسعى إلى تغيير المتفرج.

في السياق نفسه فإن التجريب يرتبط بالتحول الذي يعيشه الإنسان من خلال إحساسه القوي بضغط سلطة الواقع، ومحاولة تحديده، أو التغلب عليه، كما هو الشأن في المجال الدرامي، وهو هنا "عملية جادة ومتواصلة عن صيغ مسرحية جديدة تتلاءم وقضايا اللحظة الحضارية الآتية"[2]، وإذا كان هذا التحديد يطرح مسألة التنقيب والاستكشافية عن توالدات درامية متعددة، لظاهرة مسرحية مرتبطة بحدث حضاري ما،

---

[1] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre éditions sociales, Paris, 1980, p413.

*فهناك في الظاهرة المسرحية من اهتم بالممثل بالدرجة الأولى، من خلال الصوت أو الحركة أو الأداء، مثلما فعل ستانسلافسكي، وجروتوفسكي، وهناك من لم يهتم به، بل حذفه من العملية المسرحية، واستبدله بالدمية مثلما فعل جوردن كريج، وهناك من اهتم بالإضاءة كما فعل أودلف آبيا، ومنهم من اهتم بالموسيقى داخل سياق العمل الدرامي كما فعل فاجنر، كما أكدت تجربة بريخت على تكنيك العرض الملحمي الذي طوره فيما بعد، وتجاوزه بتكنيك المسرح الديالكتيكي، بينما كان هنالك من يهتم باستخدام التقنية الحديثة بشكل أساسي في العرض المسرحي، مثل بيسكاتور بتجربته المسرحية التي تمت ببرلين، بينما كان هنالك من يرفض الاستعانة بالوسائل الحديثة من التكنولوجيا، والفنون الأخرى في مسرحه، إذ كان يؤمن أن الممثل هو جوهر الفن المسرحي مثل جروتوفسكي، ومن كان يرفض دار العرض المسرحي، وفكرة الديكور بالمفهوم التقليدي مثل جوليان بيك، للمزيد ينظر: إينز كريستوفر، المسرح الطليعي (1892 حتى 1992)، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح (18)، ص25.

[2] -عصام الدين أبو العلا، التجريب في الفن المسرحي، المسرح، ع 45، أكتوبر 1991، مصر، ص23.

فإنه يستدعي بالتالي تحفيزا لابد من استحضاره، وقد اختزلها عصام الدين أبو العلا في دوافع[1]، خمسة ، وهي:

الدافع الأول: يتمثل في الظرف الحضاري الذي يدفع المسرحيين لأن يبحثوا عن تلاؤمه مع أشكال التعبير المعرفية، وقد ظهر هذا من خلال تعالقات أساسية كانهزام نابليون بونابرت والرومانسية وتراجيديا الحربين العالميتين واللامعقول.

الدافع الثاني: ويستند على فكر أيديولوجي واضح، وصوغ مدقق لأساسيات المسرح ودوره، وارتبط هذا باجتهاد برتولد بريخت وخاصة الملحمية في علاقتها بالماركسية.

الدافع الثالث: وهو إعادة تقديم الأعمال المسرحية العظيمة بأسلوب يراعي متطلبات العصر ومقتضياته، بحيث إنه لا يمكن إعدادها إعدادا تقليديا، وإنما يستلزم الأمر تحويلها إلى صياغة جديدة وفق شروط عصرية.

الدافع الرابع: وهو تأكيد على خصوصية المبدع ضمن عمله الإبداعي، إذ يتضح هذا المعطى من قبل الكتابات النقدية بالأساس، ومن تم يبقى دائما هو الحريص والوفي على أداته التعبيرية المفضلة كوسيلة أو غاية، ومن هنا كانت الملاحظات التالية:

شكسبير (Shakespeare) ← الكلمة

صموئيل بكيت (S.Bechett) ← الصمت

ق.ستانسلافسكي (K.Stanislawski) ← الممثل وإعداده

جوردون كريج (G.Graig) ← المنظور (بكل ما يحتوي عليه)

الدافع الخامس: ويعتمد على فعل الخلق والابتكار الذي يحصل في إطار المسرح الهاوي، وهو ما يدفع المسرحيين لأن يتبنوا كافة الوسائل الضرورية والذاتية الخاصة لإنجاز أعمالهم.

استنادا إلى هذه الدوافع التي تجمع بين ما هو سياسي، وأيديولوجي، ونقدي، واجتماعي، يبرز تطبيق التجريب المسرحي في الوعي بضرورة الوصول إلى تمثيل الذات في الحياة

[1]- عصام الدين أبو العلا، التجريب في الفن المسرحي، المرجع السابق، ص23.

اليومية، وحياة الإنسان عامة، باعتبارها مصدر التلقائية والاختلاف أيضا، من خلال التحول في الأداء على الركح إخراجا وتأثيثا سينوغرافيا.

ثانيا/ تحولات التجريب المسرحي: بين النص والرؤية الإخراجية والسينوغرافيا

حاول المسرحيون التميز في إطار التجريب الدرامي بين خصوصيات النص الفنية والجمالية للعمل المسرحي، ومنهم محمد الكغاط، الذي نجده قد تمثل ثلاثة بناءات تعرفها الكتابة المسرحية[1]، وخاصة في ارتباطها بمفهوم النص، وهي على الشكل التالي:

1-النص الدرامي

2-النص السينوغرافي

3-نص العرض/الرؤية الإخراجية

إذا ما حاولنا استقصاء الاختلافات التي يعرفها هذا التمايز النصي لأمكننا الوقوف على مجموعة من التجارب التي شكلت هذا المعطى، إذ لابد من استحضار مثلا ما تحقق من تحول درامي في المراحل الحضارية الأولى، فقد بدأ الصراع في المسرح اليوناني عموديا بين السماء والأرض، ليتحول إلى صراع أفقي، ثم صراع دائري، ثم إلى مزيج بينهما، وهو ما تم تأكيده من خلال اعتبارات اجتماعية وثقافية ودينية أحيانا، وربما سياسية بعض الأحيان، بحيث إن التجريب كان نتيجة حتمية لمتغيرات الواقع والمجتمع، الشيء الذي جعل النص المسرحي في معظم الدراسات والبحوث مقروءا بنفس القراءات التي اعتمدت الأدوات في دراسة المتن الحكائي والشعري[2].

بهذا ونحن نتحدث عن هذه التحولات، نرى أن أهم تغير مس الشكل النصي المسرحي هو خضوعه إلى رؤية تجريبية استطاعت بدورها أن تؤثر بصورة عميقة في نص العرض وإخراجه على الركح، ومن هنا كان الحديث عن النص الدرامي يقابله حديث آخر يرتبط بنص يؤسسه المخرج من خلال تمثل شمولي فكري وفني وجمالي وتقني، ومن هذا المنطلق يصبح التجريب في علاقته بالنص ممارسة مفتوحة على أشكال فنية متعددة، "وذلك أنه نص غير منته، ولأنه نص يدعو نصا آخر، نص يسعى إلى الاكتمال بالنص الثاني ليجد

[1]- محمد الكغاط، (1989)، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، العدد 3، المغرب، ص19.

[2]- محمد الكغاط، التجريب ونصوص المسرح، المرجع السابق، ص19.

طريقه إلى المســـرح..إلى أذن المشـــاهد وعينه في نفس الآن"[1]، وهذا يعني أن نصـــية ما هو مســـرحي لا تقف على شـــكل ما، وإنما قد تشـــمل الشـــعر والرواية والتشـــكيل والســـينما والنحت، أو قد تستدعي بالضرورة حضورا مكثفا يتجاوز المباشر إلى الإيحائي.

لذلك، كان التجريب روح أي عمل يهدف إلى الخلق والتجدد والابتكار، وإذا كان العلم يجرب من أجل الوصول إلى نظريات علمية، فإن الفن يجرب من أجل ضمان استمراريته، إذ لا يمكن تصور فنا يضمن لنفسه الحياة والاستمرار دون أن يقوم على التجريب، سواء أكان ذلك بوعي المبدع أم بغير وعي منه[2]، لهذا كان من الضـــروري التفكير في صـــياغات تجريبية في الكتابة والرؤية الإخراجية والتأثيث للخشبة، تراهن على طرح شمولي للظاهرة المســـرحية، وذلك من أجل تطويعها لتصـــبح مواكبة لتحولات العصـــر، ورغم ما عرفه المســـتوى التجريبي في علاقته بالفن أســـاســـا، فإنه اســـتطاع أن يســـتثمر كإنجاز دلالي، أو كاشـــتغال بصـــري تولدت عنه خطابات رمزية جد مكثفة، ولعل هذا ما جعل النص الســـينوغرافي مجـــالا خصـــبـــا للتجريـــب ســـواء أتعلق الأمر بـــالـــديكور أم الملابس، أم الإكســـســـوارات أم الإنارة، أم الماكياج، أم الحركة، أم الصـوت، أم الصـمت، أم المؤثرات الصوتية، أم تعلق الأمر بمجالات التدريبات والعروض[3].

2- البحث عن رؤية إخراجية معاصرة:

تتحدد معطيات العرض المســـرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه، فهناك نوع واحد من الدراما، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث الرؤية، ولابد أن يكون هناك رؤية إخراجية مناسـبة لكل اتجاه مسـرحي، يكون نابعا من فكر المخرج نفسـه، وبما أن الإخراج المسـرحي فعالية إبداعية مدركة، ذات صلة بقدرة الخيال، فلا بد أن تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الإخراج، ويعد عنصر التأثيث السينوغرافي للخشبة من أهم العناصر، فهو أيضا تعبير عن الرؤية الإخراجية للعمل المسرحي، وفي هذا السياق

[1]-المرجع نفسه، ص19.

[2]- المرجع نفسه ، ص23.

[3]- محمد الكغاط، التجريب ونصوص المسرح، المرجع السابق، ص23-24.

يكون البحث الدائم من قبل المخرج قائد العمل المسـرحي عن رؤية تضـمن له نجاح هذا العمل بتوفير كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي، بعيدا عن التقليد، فمثلا عندما يكون التعبير عن اتجاه واقعي يفترض من المخرج أن يوظف ما يلائم من السمات السينوغرافية ما يعبر عن هذا الاتجاه، والأمر نفسـه مع النظريات التجريبية الحديثة والمعاصـرة، حيث يأتي العرض ينبض بالنزعة التجريبية من خلال علاماته البصـرية التي تؤثثه، بداية من الممثل.

وضـمن هذا التجريب للرؤية الإخراجية والسـينوغرافية يحدد المخرج الروسـي ألكسـندر باكشي اتجاهين في الإنتاج المسرحي يخص هذين العنصرين في العمل المسرحي وهما:

1- التمثيلي الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الإيهام المختلفة.

2- التقديمي: الذي يعتمد على تقديم صـورة ممسـرحة للحياة على خشـبة المسـرح من غير استخدام عوامل الإيهام.[1]

إنهـا الرؤيـة الإخراجيـة التي تبنـاهـا بـاكشـي، من حيـث هـذين العنصـرين: التمثيلي والتقديمي، حيث إن الأول يجد تعبيره في صـيغ حياتية، يعتمد المشـابهة مع الحياة أو الإيهام بمحاكاة الصور الحياتية، في حين أن الإنتاج التقديمي لا يعتمد مثل تلك المشابهة بل يقدم صـوراً ذات طابع مسـرحي، وقد كانت الأعمال المسـرحية قبل ظهور الواقعية في النص والعرض تصـنف على أنها مسـرحيات تقديمية أي أن صـورها لا تمثل أو لا تشـابه صور الحياة الواقعية بل هي صور ممسرحة.

إن مصـطلح التمثيلي لم يطبق إلا عنـد ظهور المـذهـب الواقعي والطبيعي في الفن المسرحي، حيث استدعى الأمر إقناع المتفرج بصدق عناصر العرض المسرحي وسينوغرافيته (النص والإخراج والتمثيـل والمـاكيـاج والأزيـاء والمنظر والملحقـات والإضـاءة والمؤثرات الصـوتية)، إنها الإضـافة النقدية التي أسـهمت في تحويل العرض المشـهدي إلى فاعلية يوظف فيها المخرج رؤيته بشـكل مناسـب والعرض المسـرحي، وفق مكونات الظاهرة التي

[1]- ريتشـارد موريل، (2002)، أسـاليب التمثيل، تر سـامي عبد الحميد، دار الكتب للطباعة والنشـر، الموصل، ص31.

تشمل السينوغرافيا وكل المكونات سواء الظاهرة أم المضمرة التي تتضمن أفكار المخرج على أساس أنه رجل المسرح القادر على اكتشاف أشكال جديدة للمسرح.

إن هذه الأشكال الجديدة يمكن إبداعها من خلال حرية المخرج في إعادة النظر في تتابع النص المسرحي، حسب التفسير الجديد[1]، ذلك أنه يعد ذلك الباحث الذي يسعى في بحثه إلى تطوير آلياته من خلال مختلف التجارب التي تتميز بالحداثة والمعاصرة، ضمن وجهة نظر فنية وجمالية وفلسفية سواء على مستوى التنظير أم التطبيق.

لذلك، فالبحث عن مختلف مناهج التمثيل والصيغ والأنواع الدرامية، والتنوع الواسع في الأساليب المسرحية العالمية، قد جعل النقاد يعلنون عن وصول المسرح إلى ما بعد الحداثي Postpodern Theater، ولعل هذا الوصول لهذا النوع من المسرح كان نتيجة عملية تقطير طويلة، حين ساد المخرج، وأضحت الخشبة عبارة عن علامات بصرية، في كثير من الأحيان يتم فيها طرد المؤلف، "فالعرض يفكك السلطة التأليفية وإيهام حضورها، ويشتت طاقاتها الكمية، ويوزعها بين المؤدين والمتلقين، باعتبارها المصدر الكامن للسلطة المرجئة والافتراضية والجوهرية"[2]، وهي الثنائية التي مثلت الرؤية الإخراجية في التجريب المسرحي، ثنائية الحضور والغياب: حضور العرض وغياب النص الدرامي.

والفكرة أن هذه التطورات والتغيرات الأسلوبية والمفاهيمية قد وسعت في إبداع أنواع جديدة من اللغة الدرامية، والتطور في اتجاه المزيد من أساليب التمثيل الجسدي، والتجارب الإبداعية في استخدام الزمان والفراغ المسرحي والميزانسين –الحركة المسرحية Mise-En-Scéne، مما أدخل اللعبة المسرحية في إطار درامي بشكل مميز، أوصلها إلى أوج ازدهار العرض التجريبي.

---

[1]- سعد أردش، (1987)، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة العربية للكتاب، ص54.

[2]- مايكل فاندين هيقل، (2013)، الدراما بين التشكل والعرض، ترجمة عبد الغني داود، وأحمد عبد الفتاح، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص14.

إنه التجريب الذي كان يشكل نوعا من التحدي للأشكال التي كانت سائدة في المسرح خلال القرن العشرين (الواقعية، التعبيرية، البريختية...)، وحيث أراد التحرر من الشكل، وممارسة التجريب بأساليب أكثر تعبيرا، وإن كان المسرح الملحمي قد شكل مع بريخت خطوة هامة في سبيل التجريب، فقد كسر الكثير من القيود الأرسطية في المسرح، حين أسقط الجدار الرابع، وبعث الجمهور ليكون طرفا في اللعبة المسرحية، وغيَّر من الخط الدرامي، وحتى الهدف من الدراما ذاتها، إنها الآفاق التي فتحت التجربة أمام المخرجين "لينتجوا نصا جديدا، ومراجعة العلاقة الاصطلاحية بين الدراما والعرض"[1].

هكذا تشكلت الممارسات والمناهج والمدارس المسرحية الحديثة، لتكون مصادر للعديد من المخرجين المعاصرين الذين تأثروا بها في إخراج عروضهم، وإعداد سينوغرافيتها، وهذا بحثا عن مسرح جديد يعبر عن الإنسان المعاصر وتجربته مع الحياة.

3-الرؤية المسرحية من خلال قراءة في التجارب

تلك هي المسارح التجريبية المعاصرة التي مثلتها الرؤية الإخراجية للكثير من المخرجين مثل: بيتر بروك، إليا كزان، تادووش كانتور، ألكسندر تايروف...وغيرهم، وسنحاول أن نعرض لتلك الرؤى الإخراجية التي أثرت في تأثيث الخشبة.

3-1- بيتر بروك Peter brook والرؤية الإخراجية:

يعد بيتر بروك من المخرجين المعاصرين الذين قضوا حياتهم في التجريب والبحث عن فلسفة وشكل جديد للمسرح، حتى يساير العصر، ويكون أكثر عمقا مما كان عليه عند كل من ستانسلافسكي، كريج، مايهولد، وقروتوفسكي، وآرتو... وغيرهم، رغم أنهم كانوا من أهم المصادر التي أخذ عنها نظريته في المسرح، فهو يقول في ذلك: "هناك دائما مدارس مختلفة، فمدرسة مايرهولد تضفي أهمية فائقة على تطوير الجسد، وهو ما أدى أخيرا بفضل قروتوفسكي إلى الاهتمام بلغة الجسد، ومن ناحية أخرى أكد بريخت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذي يفترض أن يكون في القرن التاسع عشر، وأن يصبح

[1]- المرجع نفسه، ص22.

أنسانا عاقلا، كما يليق بزمانه، وثمة مدارس أخرى من ستانسلافسكي إلى أستوديو الممثل، وبطبيعة الحال ليس هناك أي تناقض، فكل هذه الثلاثة ضروري"[1].

إنها الرؤية الفنية التي انطلق منها بروك، بعد أن مارس الإخراج لمسرحيات من عصور قديمة وحديثة (أوديب، هاملت، فاوست...)، ليتجه نحو البحث عن مسرح جديد يجمع فيه كل الجنسيات والفنون، وهو المخبر الذي أقامه، بغية الاتجاه نحو مسرح يتميز بالبساطة في سينوغرافيته، بقوم على الممثل والجمهور، حيث انتقل إلى الفضاء المفتوح، واشتهرت تجربته بالفضاء الفارغ من خلال عروض ترتجل النص وتتخلى عن الكلمة لصالح الصوت والإيقاع والحركة والطقوس، ومحاكاة الجمهور، مهما كانت ثقافته وأفكاره[2]، هو الاتجاه الذي كان يسعى لإيجاد مسرح بسيط، يخاطب الجماهير المتعددة اللغات والثقافات، وجعل أداء الممثل يزخر بالعلامات والدلالات والرموز.

حاول تطبيق نظريته في مسرحيات مثل مسرحيات :"الأيك Ik"، و" مؤتمر الطيور" والمهابهارتا"، اقتبس الأولى من كتاب للكاتب الإنجليزي (كولين تيرنبول) الذي عنوانه "أناس الجبل"، واقتبس مسرحية "مؤتمر الطيور" من قصيدة للشاعر الفارسي (فريد الدين العطار)، أما مسرحية المهابهارتا، فقد أخذها من الميتولوجية الهندية، وقد اعتمد في طريقة إخراجها وعرضها على سينوغرافيا بسيطة في الديكور، وأداء الممثل، فقلص دور الكلمة، وارتجل النص، وارتكز على لغة الجسد والطقوس"بغية تفعيل أنواع معينة من الأشكال الثقافية العابرة من خلال أداء لغات متعددة، أو لغات ميتة، تتمثل باعتبارها لغة عامة تتحدث مباشرة إلى الرغبة والغرائز فضلا عن العقل"[3]، وهو التجريب الذي ارتبط بتوظيف اللغة المسرحية عند "أنطونين آرطو" في مسرح إيمائي باعتبار أن "الحياة في الصمت"، ليكون الاختلاف عن الدراما الأدبية.

2-3- تادووش كانتور والرؤية السريالية في الإخراج.

---

[1]- بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر 1991، ص321-322.

[2]- المرجع نفسه، ص154.

[3]- مايكل فاندين هيقل، الدراما بين التشكل والعرض، مرجع سابق، ص87.

يتواصل التجريب في المسرح على مستوى الرؤية الإخراجية وأيضا السينوغرافية على مستوى النظريات والاتجاهات، من ذلك ما يمثله كانتور من اتجاه سريالي ناهض المسرح التقليدي، وطالب بإصلاح المسرح، بتقديم عروض مسرحية تقوم على التشكيل الجمالي السينوغرافي، ذلك أن الأساليب التقليدية لم تعد قادرة على توصيل الفكر الجديد، فطليعة المسرح يجب أن تتخلص من الوظيفة الأدبية التي تعتبر العرض مجرد خادم للنص الأدبي.

لذلك اعتمد كانتور في رؤيته الإخراجية وسينوغرافيته على الكتابة البصرية، وكانت السريالية هي اتجاهه، وقد كانت الحرب وما خلفته من دمار في أوروبا العامل الأساس في هذا الاتجاه الذي يعتمد على التعبير عن طريق الحلم والهذيان، نتيجة الخوف، ثم الهروب من مواجهة الواقع الخارجي المليء برائحة الموت والبؤس والضياع.

ويشكل الممثل عند كانتور مركزية اللعبة المسرحية، حيث رغب في أن يمثل نفسه، لا الشخصية التي يتقمصها، في علاقة متكاملة مع الجمهور من خلال تنظيم الفضاء المسرحي، وكل ما على الخشبة من عناصر السينوغرافيا، التي تعد شريكا للمثل، يتماهى معها عن طريق الجسد ولغته (الصمت، الهمس، الهذيان، الأصوات المبهمة، التأوهات الساخرة... وغيرها)، ينظر (الصورة رقم 1)

(الصورة رقم: 1) من مسرحية "موت صف دراسي"

المصدر: الموقع الإلكتروني: https://www.google.com/search?

إنها الرؤية التي تجسدت في مسرحياته منها مسرحية" موت صف دراسي" التي أخرجها عام 1975، التي" استقى مادتها عن مسرحية "تومور" للكاتب موزوجوفيتش، مقدما

عرضا مسرحيا معتمدا على رؤياه الفنية[1]، هذه الرؤية التي تجسدت في عناصر الدراما، منها المكان المسرحي الذي كان أحد أنفاق مدينة كراكوف البولونية المهجورة، وظف المكان الفارغ، إلا من الكراسي وإكسسوارات بسيطة، ومانيكانات التي عبرت عن الأجساد التي التهمتها الحرب، كما كسر الجدار بين الجمهور والممثل، حين يدور الجمهور بمكان العرض، فسخَّر بذلك عناصر العمل المسرحي (الممثل، الديكور، الإكسسوار، الإضاءة الطبيعية المنبعثة من سقف النفق...) كعلامات بصرية دالة على واقع بائس، يسكنه الموت والخراب.

3-3- المسرح الصامت Pantomime وجماليات السينوغرافيا

يعد المسرح الصامت أو الإيمائي من فنون الأداء المسرحية التي أسهمت في تطور الحركة المسرحية العالمية، وإسهام السينوغرافيا كركيزة أساسية يستند عليها المخرج في تقديم عروضه، وهذا نتيجة التطور في الرؤية أن السينوغرافيا لها القدرة على الوقوف جنبا إلى جنب مع الإخراج، خاصة في المسرح الصامت، على الرغم من أن هذا النوع من التمثيل قد وجد مع الإنسان الأول، والبداية المبكرة لظهور المسرح، مع ظهور الرقصات الإيقاعية التي كان يمارسها الإنسان في طقوسه الدينية واليومية مثل القنص، إلا أنه لم يتبلور فنيا إلا مع الممارسات المسرحية الحديثة والمعاصرة "التي حاولت أن تحتفل بالجسد باعتباره علامة مركزية في العروض المسرحية"[2].

إنه الاحتفاء بالجسد ومركزيته في العملية الإبداعية المسرحية الذي تضاعف الاهتمام به مع المخرج الحديث والمعاصر بداية من مايرهولد، حين راح يبحث عن ممثل المستقبل، فشكل منهجه الجديد الذي أطلق عليه "البيوميكانيكا" ، معتمدا على فيزيائية الجسد وإمكانياته، وفق قيم جمالية تنتج من التنوع والتغير النابع من تطورات عناصر السينوغرافيا من ديكور وأزياء، وإضاءة وأداء تمثيلي، وهو ما يتحقق عن طريق "الاستمتاع الذاتي المتموضع أو المتجسد في موضوع جمالي، وهذا الاستمتاع الجمالي يعني أنني أستمتع

[1]-نادر عبد الله دسه، (2016)، الإخراج المسرحي، ط1، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ص104.

[2]-سمير عبد المنعم القاسمي،(2012) جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مؤسسة دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ص7.

بنفسي موجودا في، أو من خلال موضوع حسي، يختلف عن ذاتي من أجل أن أتجسد أنا فيه أو أتقمصه، وما أتقمصه أو أتوحد معه هو، بشكل عام تلك الحياة الموجودة في هذا الموضوع الجمالي.."[1].

إنها القيمة الجمالية لسينوغرافيا المسرح الإيمائي على اعتبار أنه فن بصري بحت، يعتمد الصورة، دون أن تكون للغة أي دور درامي، يقوم الممثل بخلق الانسجام والإيقاع بينه وبين كتل الديكور التي تحفه، بحيث يجعلها لغة ناطقة للمتلقي، وعلى اعتبار أن المسرح الصامت يمتلك "أفعالا حركية تختزن طاقات تعبيرية وإيحائية لا يستهان بها"[2]، فالمسرح الصامت مسرح بصري، تجاوز مشكل اللغة. التي بقيت حاجزا بين الشعوب، التي تشكل الجمهور الذي أضحى يشارك عن طريق الإدهاش، وتحفيز الخيال، وإعادة ترجمة الرموز والإشارات والدوال إلى دلالات، من خلال من ينتجه هذا المسرح من السرد الحركي والبصري، وما يهتم به من جماليات العرض ومكوناته السمعية البصرية، في إطار سينوغرافية مقننة ودالة.

الخاتمة:

من خلال هذا العرض الذي تم فيه تقديم التجريب في المسرح، كمفهوم ومشروع حداثي، محاولة للخروج من النمط التقليدي الذي لم يعد يعبر عن الراهن، بالإضافة إلى استخلاص بعض النتائج التي يمكن عرضها كما يلي:

-إن التجريب في الممارسة المسرحية كان منذ العصور الأولى، وهي تلك الإضافات التي وقعها المسرحيون في المسرح اليوناني القديم، فاعتبروا بذلك مجددين.

- في العصر الحديث والمعاصر أضحى مفهوم التجريب يحمل مفهوما آخر: يحمل معنى الثورة على القديم، والبحث عن صيغ جديدة على مستوى مفردات العرض المسرحي، خاصة على مستوى المخرج والسينوغراف، بفعل ما يطرأ على الحياة والواقع والتاريخ من تحولات وارتحالات في اللحظة الحضارية الآنية.

---

[1]-عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق لفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع267، 1990، ص49.

[2]- صباح الأنباري، (2004)، ارتحالات في ملكوت الصمت، دار الشؤون الثقافية العامة، ص5.

-إن قاطرة التجريب لم تقف عند تجربة أو تجارب، بل إنها ما فتئت تستمر في السير، كإنجاز دلالي واشتغال بصري، وهي التجارب التي تم عرضها وقد مثلها بيتر بروك، وكانتور، والمسرح الصامت.. وغيرها، وقد حاول هؤلاء وغيرهم إيجاد مسرح خاص بهم، يعبر عنهم وعن أفكارهم وواقعهم الذي سادته الفوضى والبؤس واللامنطق، نتيجة الحروب والظلم والاغتراب النفسي.

-إن التجريب المعاصر قد جعل النص السينوغرافي مجالا خصبا للبحث، سواء ما تعلق بالديكور، أم الملابس، أم الإضاءة، أ الحركة، والمؤثرات الصوتية، أو ما تعلق بمجالات التدريب والعرض التي يضطلع بها المخرج.

المصادر والمراجع:

1. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

2. أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيا الدولي للفنون، وزارة الثقافة، إصدار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1 سبتمبر 1989.

3. إينز كريستوفر، المسرح الطليعي (1892 حتى 1992)، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح (18).

4. أحمد الكغاط، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، العدد 3، المغرب، 1989.

5. بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر 1991.

6. ريتشارد موريل، أساليب التمثيل، تر سامي عبد الحميد، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 2002.

7 . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة العربية للكتاب، القاهرة، 1987.

8. سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مؤسسة دار الرضون للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

9. صباح الأنباري، ارتحالات في ملكوت الصمت، دار الشؤون الثقافية العامة، 2004.

10. عبد الفتاح رواس قلعة جي، سـحر المسـرح، هوامش على منصـة العرض، الموقف الأدبي، المجلد 33، العدد 390، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، أكتوبر 2003.
11. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق لفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع267، الكويت، 1990.
12. عصـام الدين أبو العلا، التجريب في الفن المسـرحي، المسـرح، ع 45، أكتوبر 1991، مصر.
13. ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز رؤيا للنشر، القاهرة، 2005.
14. مايكل فاندين هيقل، الدراما بين التشـكل والعرض، ترجمة عبد الغني داود، وأحمد عبد الفتاح، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
15. نادر عبد الله دسـه، الإخراج المسـرحي، ط1، دار الإعصـار العلمي للنشـر والتوزيع، عمان، 2016

16.Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre éditions sociales, Paris, 1980, p413.