أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية
(المسرح الغربي نموذجا)

محمد خير' الرفاعي، قسم الدراما، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

تاريخ تسلم البحث: 27 /10/ 2008 **تاريخ قبول البحث**: 25 / 2/ 2009

ملخص

تقوم هذه الدراسة على رصد وتحليل بعض عينات الوثائق ذات الصلة بالكتابة الدرامية، ودوافع التجريب في النصية أو في الفكر المسرحي النظري، إضافة إلى الأصول النظرية في العلوم الإنسانية والتكنولوجيات المعاصرة التي دفعت إلى التجريب نفسه. وتم التعرض للسياق في الفكر اللغوي ووسائل التعبير، والتجريب من خلال المحاولات والمحطات والفرق والمسرح التجريبي المبتكر حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وانعكاس المضامين على طبيعة الأشكال ووسائل التعبير وتأثيرها بطبيعة المرحلة. وتعرضت الدراسة لسبل تأسيس أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية؟ عن طريق مراعاة العديد من المتغيرات وطبيعة الخطاب المسرحي وفضاء حرية المبدع المسرحي في التجريب والتجديد. والتعرف على ماهية التجريب ووثائقه التي يمتلكها الكاتب للدخول بفرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف (عمليات البناء والهدم المستمرة) في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر. وتم التعرض لطبيعة العوالم التي تشكل أفعال الشخصية المسرحية التي يقوم المؤلف ببنائها، مما يجعل النص خاضعاً لشروط العرض المادية.

الكلمات المفتاحية: (أدبيات التجريب، الكتابة، الغربي)

The Literature of Experience in the Theatrical Writing (Western Theater Model)

'Mohamad Khair' Al-Refai, *Department of Drama, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The current research paper collects and analyzes samples of documents relevant to dramatic writing, and motivation of experimentation in text or theoretical drama thinking. It also sheds light on the origins of the theory (in current social and applied sciences) that have triggered experimentation in the first place. The issue is discussed in its linguistic and media of expression contexts, emphasizing reflections of content on form, and their impacts on the status quo. Given a whole set of variables, the nature of the theatrical discourse, and freedom of theatrical creativity, the study surveys the channels through which experimentation can be founded. In light of the dramatic changes affecting the modern world, this, no doubt, necessitates being informed about experimentation and its documents so that the author starts off with the theory that the theatre is subject to a continuous state of construction and deconstruction. The study finally surveys some factors that engineer the character's actions on stage..

Keywords (literature experiments, writing, Western)

الإطار العام للدراسة

المقدمة

تقوم هذه الدراسة على رصد وتحليل بعض عينات الوثائق ذات الصلة بالكتابة الدرامية، ودوافع التجريب في الكتابة النصية أو في الفكر المسرحي النظري، إضافة إلى الأصول النظرية في العلوم الإنسانية والتكنولوجيات المعاصرة التي دفعت إلى التجريب نفسه. باعتبار أن التفاعل الثقافي بين الأمم مطلب إنساني عام، في مجال تفعيل الرموز والدلالات؛ فالتجريب جزء لا يتجزأ من حركية المسرح وتطوره... ولذا عد التجريب عنصراً حياً وفاعلاً يراهن على المغامرة من أجل التنبؤ، ولذلك يضحى التجريب الحقيقي صيغة من صيغ الابتكار والتجديد يضيف نقلات نوعية للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغير الاجتماعي قصد تأسيس مشروع نهضوي وخلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن لذا لا يكف الكاتب المسرحي عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي

والبحث عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معاً، ولا يقنع بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدوداً للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة.

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة في تحديد ماهية التجريب المسرحي ووسائله التي يمتلكها الكاتب للدخول بفرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف (عمليات البناء والهدم المستمرة) في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر.

وتنبع **أهمية الدراسة** من مدى إمكانية الاستفادة من تخلخل البناء الدرامي التقليدي لمصحلة الخطاب المسرحي التجريبي لتلبية حاجات وسائل التعبير وطبيعة المرحلة ومتطلباتها. ومدى قابلية الانتفاع بتجارب الكاتب الفنية وتوظيفها في الأعمال المسرحية المحلية.

أسئلة الدراسة

كثيرة هي أسئلة الكتابة المسرحية تجريبياً ومربكة بالفعل ومنها على وجه التحديد:

أولاً: ما هي حدود فضاءات حرية الكاتب المسرحي؟

ثانياً: ما النص المبحوث عنه في ظل المتغيرات المعيشة؟

وماذا يكتب المبدع ولمن يكتب وكيف يكتب؟

ثالثاً: هل هناك تجديد دون علم بالموجود، وهل التأسيس

يبدأ من الإبداع أم من جمهور التأسيس؟

الدراسات السابقة

من خلال استعراض الدراسات والبحوث ذات العلاقة بالموضوع تبين أن بعضها قد أخذ جانباً تحليلياً، وآخر تناول تحليل العوامل المؤثرة في شكل العرض المسرحي، إلى جانب دراسات مقارنة واستطلاعية للتجريب في الكتابة المسرحية.

ومن هذه الدراسات دراسة لابراهيم حمادة بعنوان (التقنية في المسرح اللغات المسرحية غير الكلامية). دراسة لايفانز بعنوان (المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم)، دراسة لفرحان بلبل بعنوان(المسرح التجريبي عالمياً وعربياً) دراسة لكمال عيد بعنوان (المسرح بين الفكرة والتجريب) دراسة لكريستوفر آينز بعنوان (المسرح الطليعي من 1893 حتى 1992)، دراسة لعبدالكريم برشيد بعنوان (حدود الكائن والممكن) ودراسة لجوليان هيلتون بعنوان (اتجاهات جديدة في المسرح) ودراسة لكيبول كينج بعنوان (مؤلفو المسرح الحديث). ولعل دراستي هذه توجه عناية المهتمين للمسرح التجريبي من نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين من خلال قراءة في المسارات الخاصة بأدبيات التجريب في الكتابة المسرحية ووثائقه حصرياً.

حدود الدراسة

تتحدد الدراسة بالحدود الزمنية من نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين.

في بداية القرن عام (1910-1933) وبعد أن صاغ الرسام الفرنسي جوليان هيرفي Julian Herve مصطلح التعبيريه Expressionism انتقل هذا المفهوم إلى كل الفنون الأخرى وعلى رأسها المسرح.

وفيما بين 1907 - 1922 قدم المسرحيون الألمان خاصة تجاربهم التي غيرت بشكل نهائي طبيعة المحاكاة المسرحية والدرامية، من محاكاة العالم المادي المظهري إلى محاكاة الواقع بكل تكويناته الأفقية والرأسية، بهذا المعنى جاءت أعمال الفنان التشكيلي والكاتب كوكشكا Kokoschka وكيزر Kaiser وتوللر Toiler حتى فيدكيند vedekind وستريندبرج Strindberg بهذا يصبح التجريب المسرحي هو القاعدة وليس الاستثناء.

وانضمت في وقت متأخر من القرن الـ 20 (الأربعينات تقريباً) علوم اللغة من ناحية والتاريخ الاجتماعي الثقافي من ناحية أخرى والمنطق الدلالي وعلوم النفس ما بعد المدرسة التحليليه والاجتماع النقدي ونقله للحداثة الغربية، انعكس هذا كله على التجريب المسرحي. (خشبة ، 2006).

والآن يقف الجيل الإنساني المعاصر على بوابة القرن الواحد والعشرين، قرن التطور التكنولوجي والميكانيكي، الذي انعكس تأثيره على المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها، وإذ بالإنسان يعيش في كون دلالي –رمزي- تتعذر عليه المعرفة لأي موضوع من دون تدخل وسائط هذا الكون.

والكتابة المسرحية التي تشكل شكلاً معرفياً تأثرت بصوره مباشرة بهذا الكون الدلالي، لأنها إعادة صياغة لمفاهيم الحياة بصورة فنية قصديه بالمكان والزمان المحددين بالعرض المسرحي القائم على وجود الممثل والمتفرج. فمن النص التراجيدي إلى الواقعي واللامعقول والسياسي والاستعراضي والاحتفالي والتجريبي، والتي أسهمت ولا تزال كذلك سعياً نحو التأسيس لتحديد تلك الخصائص في ظل التحولات المعرفية في عالمنا المعاصر والتي هدمت الكثير من الحواجز جاء التجريب على النص المسرحي ليواكب هذه التغيرات، وأصبح من الضروري لمبدع النص البحث عن منهج فعلي يأخذ على عاتقه بناء إستراتيجية معرفية نظرية وتطبيقية قادرة على إيجاد بعد ترفيهي ومعرفي مع المتفرج القائم على البيئة المعاشة خارج حدود المسرح، تلك البيئة التي أصبحت في هذا العصر تعاني من عدم الاتزان في معظم جوانبها نتيجة لتطور المعرفة وازدياد متطلبات الحياة الفردية والاجتماعية.

ذلك أن الفن في إحدى وظائفه الأساسية هو تعويض عن فقدان أو انعدام التوازن في الواقع الراهن لتتضح لنا الحاجة إلى توطيد العلاقة بين المتفرج والمسرح الجاد على أساس فكري وترفيهي، ويؤكد ذلك أيضاً أن الشخصية المسرحية تقوم على عدة عوالم تكونها، قد تجتمع في آن واحد جميعها أو بعضها، هي:

- العالم المعرفي المتمثل في معارف الشخصية واطلاعها وثقافتها.
- العالم المضطلع بالمعتقدات.
- العالم القائم على الحاجات الإراديه والآمال والمخاوف والدوافع.
- العامل التخيلي والحلمي الذي يعتبر من أهم عوالم الشخصية المسرحية.
- العالم السلوكي القائم على التصرفات وتنفيذ الأوامر.

هذه العوالم تشكل أفعال الشخصية المسرحية التي يقوم المؤلف ببنائها، إنّها مستمدة من الواقع المعيش في معظمها بطريقة أو بأخرى، مما يجعل النص المسرحي خاضعاً لشروط العرض المادية.

"وتلك هي على سبيل المثال حالات: كازانتزاكس في (عطيل يعود) ويونسكو في (مكبث)، واينر فابندر في (إيفيجينيا في تاوريس) و (آجاكس)، وهايز موللر في (هرقليس) و (آلية هملت)، وتوم ستوبارد في (موت رونكرانتس وجيلدنشيترن)... الخ". (حافظ، 1995)

وفي عملية التفاعل الاتصالي للممثل مع الشخصية التي يمثلها أولاً ثم مع الشخصيات المسرحية المشاركة في الحدث الدرامي. نجد أن شخصيات مسرحية (أكوناجا، 1967) – مثلاً - أو شخصيات (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) (بيراندللو، د.ت). تعطي رسالة مغايرة بمعان مغايرة لموقت واحد أو قضية واحدة؛ فكل شخصية تحكي القصة نفسها من وجهة نظرها الذاتية، وكل شخصية تشخص الموقف الواحد ومن ثم تعطي كل منها رسالة مختلفة ودلالات مغايرة لرسائل الشخصيات الأخرى في موضوع شاهدوه جميعاً أو عايشوه، فتصبح الحقيقة هنا نسبية ومن ثم يكون الاقتناع بها نسبياً. (سلام، 1994)

لذا لا يكف الكاتب المسرحي عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي والبحث عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معاً، ولا يقنع بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدوداً للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة، "إني أتساءل أيضاً عما إذا كان الأدب والمسرح يستطيعان، حقاً أن يدركا ويستوعبا هول تعقيدات الواقع وعما إذا كان لا يزال هناك من يستطيع اليوم أن يرى بوضوح ما في ذوات الآخرين أو ما في ذاته... والأدب لم يعد كذلك مصدراً للمعرفة. طالما أنه يجري في قوالب جاهزة، يحبس نفسه في القوالب الجاهزة، ولا يلبث أن يتجمد على الفور. والتعبير في تأخر بدلاً من أن يتقدم" (الحاوي 1986) فهو يحاول أن يعطي الخشبة إمكانية استيعاب العالم الخارجي بصورة جديدة لا تحاكيه وإنما تقدم شهادة عنه بتناقضاته وقضاياه.

والتجريب في مجال النص الدرامي ليس جديداً على تاريخ المسرح من حيث كونه منهجاً إبداعياً، يرجع إلى القرن السابع عشر، حين بدأ ترسيخ مفهوم التقاليد ومذهبتها. وفي مفهوم إليوت عن التقاليد والموهبة الفردية كما أشار روس إيفانز " إن العمل التجريبي الحقيقي، له أصوله، وليس مجرد طفرة متدفقة، ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا في ضوء ما أنجزه الآخرون فعلاً في الحقل نفسه. ذلك أنه كي نتقدم فلا بد أولاً من النظر إلى الوراء. فمعرفة ما تم إنجازه في أزمان مختلفة وفي أجزاء مختلفة من العالم، تدعم الإحساس بالتقاليد وبالجذور الثقافية والإبداعية لدى (صاحب العمل التجريبي)، والعقول المبدعة الحقيقية مثل جروتوفسكي وبريشت تعترف بدينها للماضي. فمثل هؤلاء الرجال يشيدون بناءهم على ما يجدونه بالفعل قائماً. فنحن لا يمكننا أن نهرب من ديننا للماضي حتى ولو اقتضت الضرورة قطع كل صلتنا به.

ونحن لا ننكر أن النص المسرحي كان ولا يزال واحداً من العناصر المتعددة التي تخلق الاحتفالية الجماعية (العرض)، لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية ولمتلقيها، فهو يقود عناصر العرض المسرحي جبراً فيفرض على الممثل أسلوب الأداء وعلى المخرج أسلوب الإخراج وتفاصيل العرض. وأن محاولة الخروج سوف تواجه بالفشل ذلك أن (النص) يفرض مناخه وأسلوبه الصارم، فإذا ما أراد المخرج وفريق العمل التمرد على سلطة النص كان خيارهم التدمير الكامل وتحويله إلى (كلام حواري) خالٍ من التأثيرات البصرية لطاقة مفرداته.

إلا أن الخطاب النصي يغادر جنسه الادبي إذا ما صعد خشبة المسرح فيدخل عندها في فرضية خطاب العرض المسرحي القابل للتعديل والإضافة والحذف، فلغة التفاعل ولغة الجسد معاً تشكلان محور الفعل الإتصالي، الذي من الضرورة بمكان أن يكون ذا إيقاع متناغم وغير متناقض- إلا إذا تطلب أسلوب مسرحي ما كما في مسرح العبث غير ذلك- ومثال ذلك (فلاديمير) و (ستراجون) في نهاية الفصل الأول من مسرحية (في انتظار جودو) حيث يخاطب (فلاديمير) (استراجون) بقوله:

"هيا بنا نذهب" ويجيبه (استراجون):

"هيا بنا نذهب" (بيكت، 1964)

غير أنهما – وفق إرشاد النص- لا يذهبان، بل يقعدان على الأرض ليغلق عليها الستار، فمسرح العبث- يريد تصوير عبث المعنى وعبث الفعل البشري في تناقضه مع القول.

السياق التجريبي في الفكر اللغوي ووسائل التعبير

الكلمة يحدد استعمالها في اللغة أو الطريقة التي تستعمل بها أو الدور الذي تؤديه، لهذا فإن المعنى قد لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة.

وبيان ذلك أن معظم الوحدات تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها.

مما يتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها، حتى ما كان منها غير لغوي... ومعنى الكلمة – على هذا- يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها، أو بعبارة أخرى لتوزعها اللغوي. ذلك أن الكلمة تحمل معنى غامضاً لدرجة ما، ولكن المعنى ينكشف فقط عن طريق ملاحظة استعماله، الاستعمال يأتي أولاً وحينئذ يتقطر المعنى منه، وهذا ما أيده الكثير من علماء علم النفس حيث النظرة السياقية أو القرينية.

فهو يشبه الكتابة الأتوماتيكة أو التداعي الحر كما وظفه روبرت ويلسون في مسرحية "نظرة الرجل الأصم" حيث كولاج الشخصية:

"الرحلة، العجوز، الجسد، الحكايا.

الميلاد، المحيط، بداية الحركة.

بداية الصوت، مقعد، خط الأفق.

الربيع، دفن في الشتاء، جبل أبيض.

حديقة خضراء، العجوز يعود، الجسد.

الذي يموت وهو يرقص ست مرات

حتى اليوم السابع، يوم الأحد، مدينة الشمس" (آينز، 1996).

ولعل التضمينات هنا تكون واضحة ومن بينها خلق العالم الذي يتوازى مع الأيام السبعة، ودورة الحياة والميلاد والموت والبعث، ومن ثم على كل متفرج أن يستخلص المعنى الخاص به من خلال تيار الوعي هذا، ذلك أن الصيغة العشوائية، والتكرار، وحالة الثبات التي تنطوي عليها الصور الدرامية هنا تجعل من الصعوبة بمكان تكوين أية علاقات زمنية "خارجية".

ويؤكد البعض ذلك فيقول لا تتمتع الكلمات بمعنى، ولكنها تتمتع بوظائف، ومعلوم أن الوظيفة لا تشكل أو تؤدى إلا في سياق الموقف الكلامي وخلق الإدراك العام بالذات والمحيط "الأصوات الإنسانية تنطلق، وتبدو الوحشة بالشعر والغناء، العيون ترى" فتدرك، الآذان تسمع، فتفهم، الأيدي تلمس، فتتأكد من وجود الأشياء، الحواس جميعها تبدأ عملها لإدراك كنه العالم المحيط". (الحوامدة ، 1995)

فالاتجاه العبثي في المسرح إذ ينطلق من اللغة فإن ذلك ليس بغرض استخلاص المعاني، التي تشكل الكليات، حيث يكون المعنى نتيجة تجميع لفظي لغوي عبر الأسلوب الكلامي، ولكنه يقصد تخفيف تلك اللغة، وتفجير مدلولاتها أو (كلياتها) تفجيراً ذاتياً من خلال طبيعة السياق والموقف الدال، ومن كتاب المسرح الطليعي من يبدأ بالجزئي لينتهي إلى تغيير الكلي، كما في المسرح الملحمي، وكما في المسرح التسجيلي، ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ من الجزئي لينتهي إلى الكلي المتعارف عليه مثل مسرح القسوة والمسرح الحي في أمريكا وإنجلترا، على أن الاتجاه وفق الفكر

الوجودي المادي في كتابة المسرحية ينطلق من الكليات عبر الجزئيات إلى إثبات الجزئي (الشخصية نفسها) لتكون كلية في ذاتها.

وقد يتخلق الإبداع النصي من جو أو من حالة تهيمن على الكاتب فيكتب بشكل مسرحي لا يسيطر فيه عنصر على آخر كما يكتب (جان جيردو) أو (بيراندييللو) أو (جان آنوى) أو (جاك أوديبرتي).

التجريب: محاولات في محطات وفرّق

ففي فرقة مسرح الرور (مسرح الثقافات المتعددة والمختلفة والمتنوعة) التي تأسست عام 1980 في مدينة ''ميولهايم'' تجري المحاولة للانطلاق من فكرة كيف يفهم النص نفسه؟ وكيف نفهم النص بذاته؟ وعند هذه النقطة – والكلام للفرقة - نكتشف ضعف النص وسلبيته وإثارته لسلبية المشاهد، سيبقى النص في العرض المسرحي دائماً ذلك المتن الملفوظ والمؤدي، وليس المتن المكتوب، وإن التحليل والتفسير وإظهار المعنى، سيأتي من خلال التعبير الجسدي والصوتي للكلمة ولهذا يجب علينا، أن نطور كل موضوعة من موضوعات النص على حدة... يعني هذا أن هناك موضوعات، لم تأت من النص ذاته إنما من خلال قراءة العاملين له ، وهذا ما يؤكده هلموت شيفر فيقول: ''أنا نفسي لا أعراف كيف يكون النص قائماً بذاته بمعزل عن قراءتي، كما أني لا أستطيع أن أتيقن مما قصده المؤلف بذاته، أنا لا أعرف ما يعني المؤلف وما يعنيه هو ما أفهمه أنا وهذا كله بالنسبة لي، لا يلعب دوراً مهماً:

مارتا: هل أنتم كفريق عمل تقتنعون بأننا ممثلون أجانب نمثل معكم على المسرح؟

الطريق في العمل: نهاية السيرك وإعادة تقديم المشاهد في مكان آخر.

السادة والعبيد.

لا يمكن أن نقدم لك سوى أن تكون... أنت... (كرومي، 1998)

عملت المسرحية الطليعية على تجديد الصيغة المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل والمضمون، فكانت الملحمية وكانت العبثية والقسوة والسريالية وكانت الصيغة الشعبية للبحث عن مسرح .الخ. وعلى ذلك كان التجديد في الصيغة المسرحية ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما هو نتاج معارضة مع رفض للصيغة الموجودة وهو نتاج معارضة مع رفض واجتياز للصيغ المسرحية الموجودة.

اما في المسرح التجريبي المبتكر حيث يشكل الجسد اهمية للنص، وتشكل اللغة الإيمائية من خلال المزج بين النص المكتوب والروائي والحركة الجسدية مفردات العرض بالنسبة للعمل، تتكون صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام أشياء أو الأشياء المستخدمة في العرض المسرحي بأساليب جديدة. وسيلة مختلفة لاستخدام لغة العرض، تتطلب بدورها لغة نقدية تتعلق برؤية العمل والأطر التي تستخدم ، الجسد الصور الذهنية الجسدية والبصرية محور العرض، وهكذا، يكون هناك حاجة إلى شكل من أشكال اللغة أو المفردات النقدية لتحليل العمل الذي يدمج أنواعاً مختلفة من ''النص'' سواء كانت جسدية أم بصرية أم لغوية. ويتطلب المسرح المبتكر بشكل ضروري أيضاً علاقة جديدة بين الكتابة وصناعة العرض.

النص المسرحي عبر تاريخ المسرح الطويل هو (المسرح) وظل تقديمه للجمهور هو الغاية الأساسية من إنشاء العرض المسرحي رغم تطور أساليب وأشكال الأداء الفني. فكان نتيجة ذلك أن ظهر أفق جديد لجماليات مسرحية مغايرة على مستوى النص أو الإخراج أو التمثيل. وعلاقتها جميعاً بالجمهور ومبادئ التلقي.

وكان كتاب المسرح بنصوص ذات طابع حداثي أوجدت أصولاً جديدة لفن العرض المسرحي، وقد استمر ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن ظهور المخرج كسيد للعرض المسرحي في بداية القرن العشرين وبدأ ثورته على العرض المسرحي التقليدي، ورغم ذلك بقي الكتاب يقدمون مادة درامية مجددة تخلق تياراً جديداً في الإخراج

وتتالت ثوراتهم على الدراما وبرزت أسماء عديدة ممن أسهموا في دفع عجلة التأليف المسرحي، وانتزعوه من أيدي كتاب المسرح، فكان المسرح التجريبي لا نصوص له.

وأصبحت المحاولات التجديدية في القرن العشرين تدور حول نصوص أدبية، أتاحت المجال للمخرجين فرصة انتقاء الأفضل منها من حيث الرؤية الفكرية والجمالية ومساحة التجديد الإخراجي والتجريب.

وبدأت مرحلة التمرد على المواضعات والثوابت، وهي مرحلة دشنها الفريد جاري Alfred Garry بمسرحية آوبو ملكا سنة 1896 التي أثارت السخط والدهشة في آن واحد.

فقد سخر من المسرح ذاته، ومن أشكاله السائدة، ومن أبطاله، ومن أفكاره وأهدافه، إنّ ما يقدمه "جاري" هو مسرح (الباتافيزيقي) وقد مهد لمسرح العبث منها هو (آوبو):

" ملك قديم لآراجون كان يشغل منصب قائد الحرس لبولندا.

ملامحه تختلف كل الاختلاف عن صورة الأبطال والملوك العظام فهو "بدين له كرش ضخم، يتميز بالغباء والقسوة، وهو عيّ كاذب حانث للوعود والعهود، لا يدرك معنى ما يقول فتخرج منه الألفاظ في معظم الأحيان نابية مضحكة لا معنى لها". (جاري، 1985)

من هنا اعتبر جاري المؤسس الحقيقي للجماليات الغربية الحديثة التي سرعان ما تحددت لتصبح تيارات في أشكالها وأساليبها أفرزت قطبين جماليين: جماليات تجريبية وأخرى طليعية للأنعتاف من رواسب المسرح التقليدي وخلق رؤى جديدة. وسرعان ما ظهر كتاب مسرحيون يقدمون نصوصاً تلبي حاجة التجديد، وجاء أنتونان آرتو بمشروع مسرحي قائم على الهدم والبناء أسماه "مسرح القسوة" فيه يصبح العرض وظيفة بدنية، مثل حركة الدم في العروق أو مرور صور الأحلام في المخ، وفيه أيضاً يختفي التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ خلق جديد يكون مسؤولاً عن العرض كله، بما فيه من حرفة وقصة، وفيه تصبح للكلمات الأهمية ذاتها التي تتخذها في الأحلام والرؤى وفيه تختفي المنصة والصالة ويصبح المسرح عرضاً يقوم في أي مكان في مخزن في حاصل في جراج.

قاده هذا الشكل المقترح إلى البحث عن لغة مسرحية توازيه في الادهاش، لغة بعيدة عن الكلام العادي، الذي أثقل المسرح الكلاسيكي وجعله مملاً، لغة تنتمي لخصوصية خشبة المسرح، لغة ملموسة موجهة للحواس.

تأسست الجماليات البريشتية عبر مراحل من الرقي ورفض الإيهام ببرنامج كامل يمتد من النص إلى التلقي (نظرة مسرحية ذات شمولية للمجتمع والتاريخ). ورفض الإيهام الذي اعتبر حجر أساس في المسرح الكلاسيكي يحضر في الكتابة الدرامية والنظام السينوغرافي وأداء الممثل وتلقي الجمهور.فجاءت اللغة (لغة صوتية منطوقة عبر الممثل ومكتوبة في النص أو في العرض عبر اللفتات والعناوين وإيقاعية عبر الإنشاد والأغاني ومرئية عبر الصور السينمائية التي توظف في العرض).

كان بريخت بين الحين والآخر يعلق على الحدث الدرامي في المسرحية أو يعلن عن أجزائه مقدماً، وذلك بتدخل أحد الممثلين أو بعرض الصور على شاشة سينمائية، لكي يسمح للمتفرج رؤية حركة الممثلين وعمال المسرح فيما بين الفصول أي وراء الكواليس.

ففي مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) صنع بريخت جبلاً يقتضيه المشهد بتكويم الكراسي بعضها فوق بعض، وفي الهورايتون والكورياتيون) استعاض عن مشهد إشراقه الشمس بكشاف يحمله أحد الفنيين خلف ستارة شفافه وفي (الرجل هو الرجل) عرض صور الممثلين على لوحات كبيرة طوال العرض. وفي مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ارتدى الممثلون الجنود أقنعة بعيون جاحظة... (عثمان، 1992)

ثم كانت مسرحيات السريالية والدادائية رغم ضعفها الفني ملبية لحاجات التجديد، تلتها المسرحيات الطليعية في منتصف القرن العشرين لإمداد المسرح المتجدد بنصوص قوية البنية . وامتد التجديد في كتابة النص المسرحي إلى بقية أنحاء العالم؛ ففي الأمريكيتين وآسيا وأفريقيا ظهر كتاب يكسرون إطار الدراما التقليدية، وبذلك عرف القرن العشرون موجة من الكتابة التي حطمت الدراما التقليدية عرفت فيما بعد باسم (ما بعد الدراما).

وما من شك في أن مثل هذه التوجهات المسرحية الطليعية قد وجدت من يؤمن بها بتفرعاتها ومنابعها الفكرية والشكلية. الامر الذي أوجد توجهاً نحو الكتابة التجريبية والدعوة إلى نفي النص المسرحي من عالم المسرح. والعودة إلى المسرح المرتجل (فكرة النص وإطاره العام). حيث لم يعد هناك نص ثابت، فكل تناول يتأسس على نظرية أو توجه نظري موافق لروح العصر والبيئة؛ فالنصوص التجريبية الطليعية قد أخذت تسميات مختلفة، مثل الكوميديا السوداء ودراما اللامعقول ومسرح العبث. والكل يصب في إظهار عبثية التجربة الإنسانية بعيداً عن تنوع المسميات، ومحاولة الاستفادة من الصيحة الفرويدية التي فضحت الإنسان وأصله الحيواني الكامن في اللاشعور، وصرخة الإلحاد التي أطلقها نيتشة، وصيحة دارون التي شككت في الأصل السامي للانسان وأخضعته لقانون النشوء والارتقاء، والأفكار الماركسية التي حللت الوجود الإنساني. كل ذلك كان من شأنه أن يخلخل الثوابت البشرية الإنسانية ويفقد الإنسان ثقته بالقيم والمبادئ السامية ويفرز نصوص مسرحية عبثية يسودها التهكم والسخرية واختيار الكوميديا للتعبير عن المأساة لتعميق الحس المزري بالوضع الإنساني. حيث يقوم يونسكو نفسه بتمثيل دوره في الحياة باعتباره مؤلفاً مسرحياً ويتطرق إلى مشكلاته مع النقاد".

باراً (1): "مخاطباً يونسكو" انتبه، يجب أن تؤدي مشهد ذهابك لفتح الباب طبقاً لمبادئ البعدية.

يونسكو: وكيف يكون ذلك"؟

بارا (1): لاحظ نفسك، وأنت تلعب، حاول أن تكون يونسكو دون أن تكون يونسكو.(يونسكو ، 1973)

وفي هذه طرح لقضية نقدية تتعلق بتقييم المتفرج والناقد للكتابة الدرامية بناء على معتقداته ومدى القيود التي تفرض على الكاتب الدرامي.

لهذا واجه كثير من كتاب مسرح اللامعقول الإنسان مجرداً عن طبيعته الاجتماعية أو بيئته التاريخية أو تجاربه الجزئية اليومية وواجهوه من خلال أساسيات مركزه في الوجود، فنراه في مواجهة الزمن ينتظر كما في مسرحية صموئيل بيكيت "في انتظار جودو" أو يفر من الموت فيصعد جبالاً شامخة ويغوص إلى أعماق سحيقة، أو يتمرد عليه ثم يرتضيه ويسلم أمره إليه" كما في "القاتل بلا اجر" ليونسكو... "أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ، وحتى يقوي من اثر أكذوبته يتردى في سلسلة لا حصر لها من الأكاذيب" كما في مسرحية "الخادمتان" لجان جينيه" أو يكسر القيود ليتردى في قيود أخرى" أو يقاوم الجدب والإخفاق بلا جدوى" وحيداً أعزل في قوقعة غير قادر على التجاوب والاتصال برفاقه البشر" كما في مسرحية "الغزو" لأرتورادموف.

وابتدع السيرياليون طريقة "الكتابة التلقائية" محاولين إفساح الطريق لإنبثاق فيض من الكلمات من العقل الباطن بلا رقابة أو تدبير، ودون مساس بالحذف أو الإضافة أو التعديل (عطية، 1992)، ولم تكن مسرحية "أوبو ملكاً" كاريكاتيراً صارخاً يسخر من أنانية البورجواوزية وغبائها فحسب، بل صورة مرعبة لنزعة الحيوانية في الإنسان لقسوته وحماقته

كما عرفت "المرتجلة" كصيغة مسرحية تجريبية نذكر منها الليلة نرتجل لبيراندييللو 1930، مرتجلة باريس لجيرودو 1937 مرتجلة ألماً ليونسكو 1956، ومرتجلة القصر الملكي لكوكتو 1962 ومحاولة استعادة بعض النصوص السابقة في الزمان من خلال تجارب في الكتابة الدرامية (الميتا مسرح، التناص Intertextnalite) في إطار منظورات جمالية محددة تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى حداثية، كما هو الشأن في

نماذج من المحاكاة الساخرة (كما فعل يونسكو ب ماكبث شكسبير) أو تضمين رؤية جديدة عبر استحضار نص آخر وذلك في إطار صورة (تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج).

وهذا أدى إلى إنتاج تفاعلات بين البنيات الأدبية والفكرية للمسرح الغربي، ترتب عليها ظهور "حوار النصوص، الذي ساهم في أخصاب التجربة المسرحية" باعتباره عملاً إبداعياً معقداً، يتمثل في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح الذي يطرحه المخرج، ثم النص كما يتلقاه المتفرج كل ذلك في إطار العمل المسرحي الواحد الذي يطرح مجموعة من النصوص – التعددية-.

إذن هل النص المسرحي قائم بالفعل الدرامي، أو قائم بالحركة أو بالصمت أو باللافعل في بعض الحالات، أو قائم بالتحريض أو بالطاقة الكامنة فيه، ليست بعبارات ومفردات بقدر ما هي الحياة التي تخلق في ذهن قارئه والصور التي تتداعى إلى مخيلته، وأن كل ما من شأنه أن يسهم في رسم هذه الصورة هو نص أساسي يحمل حياته بمفرداته الممكنة بالصور والسيناريو النصي... على اعتبار أن اللغة المسرحية هي المشهد وليست الكلمة. والنص المسرحي هو المشهدية التي تتحول بكيمياء الطاقة من حالة إلى أخرى مروراً بدافعية الفعل باحتمالاته المتعددة (التحريض).

خاتمه

تبين من الدراسة ان كل المتغيرات في المضامين والاشكال المسرحية كانت ولا تزال وستبقى تهدف الى كيفية التوجه الى الجمهور، وبالتالي لا بد وان تكون وسائل التغيير وتقنياته متناسبة مع تلك الرغبة وطبيعة المرحلة ومتطلباتها وذلك عن طريق:

- **المضمون**: نصوص مؤلفة، مترجمة، معدة، مقتبسة
- **المكان:** فضاء تقليدي، فضاء تجريبي (الذهاب الى الجمهور)
- **التقنية**: دمى، تأليف جماعي

وما من شك في ان التوجهات المسرحية قد أدركت ان الواقع الحياتي المعيش هو الذي يؤثر في المسرح وليس العكس، فهو ينبه ويوقظ ويحرك؛ فلولا الثورة الصناعية التي حدثت في بداية القرن التاسع عشر ونقلت المجتمع الاوروبي من حياة الريف الى تحدي المدنية لما ظهر المسرح الواقعي، ولولا نضال الشعوب ضد الاستعمار والحروب والثورة العمالية ضد العبودية وهيمنة الاستعمار لما ظهرت كتابات برشت حول المسرح الملحمي التعليمي... والسعي نحو التجديد وايجاد عقلانية للمعنى المسرحي.

ولولا انعكاس المضامين على طبيعة الاشكال ووسائل التعبير وتأثيرها بطبيعة المرحلة لما ظهرت مسرحيات تعالج مشاكل الأفراد وحياتهم اليومية بالاستفادة من الفلسفة الوضعية لـ (كانت) ونظرية (داروين) في اصل الانواع كما في مسرحية (هيدا جابلر) و (بستان الكرز) و (الاب) وغيرها.

ولولا ظهور مدارس علم النفس ونظرياته التي عبرت عن اضطراب حياة الانسان وتأثيرات اللاوعي في مصيرة وافعاله لما ظهرت المدرسة التعبيرية ومحاولة الاستفادة من الصيحة الفرويدية – تحديداً – التي فضحت الانسان وأصله الكامن في اللاشعور، وصرخة الإلحاد التي اطلقها نيتشة، وصيحة دارون التي شككت في الآصل السامي للانسان واخضعته لقانون النشوء والارتقاء والافكار الماركسية التي حللت الوجود الانساني، كل ذلك كان من شأنه أن يخلخل الثوابت البشرية الانسانية ويفقد الانسان ثقته بالقيم والمبادىء السامية ويفرز نصوصاً مسرحية لسارتر وكامو في الوجودية وبعدها مسرحيات ليونسكو وبيكت في العبث وغيرها الكثير الكثير من النصوص المسرحية التي يسودها التهكم والسخرية وتستمر المسيرة. **كما لوحظ ان:**

- قراءة النص مرهونة بوجود المتن لذاته، بل تعدته الى ما يسبغ عليها القاريء من نشاط تأويلي يسمح به المتن دون آعاقة أو كبت.
- تخلخل البناء الدرامي التقليدي لمصلحة الخطاب المسرحي التجريبي لتلبية حاجات وسائل التعبير وطبيعة المرحلة ومتطلبتها.
- " المعنى النهائي للنص " آصبح يتجاوز بالضرورة أي منظور فردي ويسمح بالتجوال وفق تعددية المعنى والاشارة والدلالة، ويساعد القاريء على أكتشاف عوالمة الداخلية
- أصبحت نظرية القرءة الحديثة تفترض البحث في اثر القاريء نفسة في النص، بعد ان كانت تبحث في أثر النص في المتلقي.
- تحققت حرية النصوص بعد أن أصبح نشاط القراءة والتأويل جزءاً متمماً للتأليف ولا يطا بقه بالضرورة ولا يفرض نموذجاً موحداً للشرح والتفسير. كيف يدل النص ؟ وما الذي يدل عليه ؟

وعليه يمكننا القول أن:

- الكتابة المسرحية ليست النص وحده، وإنما كلية العرض مروراً بالتدريبات وصولاً للعرض الذي يتجدد كلما استمر.
- النص المسرحي هو مشروع عرض يقضي هيمنة المكتوب لفائدة أكثر شمولية متعددة الرؤى لمصلحة نص العرض والفرجة الجماعية.
- مواصفات النص المسرحي الدرامي، تكتمل بعد عرضة وليس قبل ذلك.
- الكتابة المسرحية يجب أن تخلق توازناً بين الحالة وبين اللغة المسرحية للبعد عن اللامسرح أو الشكلانية.

مقترح: كيف تتأسس آدبيات التجريب في الكتابة المسرحية ؟

عن طريق مراعاة الآتي:

1 - الحرية: حرية التفكير واقتحام المجهول واعادة التفكير، وصولاً الى محطات جديدة مغايرة بالضرورة لمحطات المألوف والمعروف.

2 - التغيير: في العلائق والمفاهيم والرؤى والعناصر والبناء والآدوات والآليه

3 - الجرأة: وهو فعل صدامي بالضرورة يحتاج الى تمرد واقتحام لفضاءات فكر تتجاوز لوائح الممنوعات (البروتوكولات)

4 - عدم الانحياز: الاحتكام الى معطيات الواقع والعقلانية وتحكيم المنطق والنزاهة والحياد كي لا تصادر حق الاشياء في التعبير عن نفسها بنفسها.

كما لوحظ ان الخطاب المسرحي كان يهدف وما يزال الى تطوير المسرح وتحقيق حيويته وفعاليته على حق العرض في التجدد والابداع والتحديث... والعمل على زيادة فعاليته وتخليصه من الافكار والنظم التي أعاقته وحولته الى انماط واشكال فيها من الاعادة والتكرار والاجترار الشيىء الكثير.

وتبين للباحث ان الخطاب المسرحي يكون فعالاً ومؤثراً ويعبر عن وجوده عندما يستطيع أن يرتقي بالعرض المسرحي، كي يلعب دوراً مهماً في خلق المثل العليا للحياة التي يطمح المشاهد الى معايشتها... فالخطاب المسرحي يعمل على تكوين الانسان وتنشئته، وتحقيق أهميته الأجتماعيه فهو الذي يفجر العرض المسرحي ثقافياً ومعرفياً وجمالياً.

وأن التجريب على النص المسرحي بلا معرفة حقيقية بأسس وتقاليد وأعراف مسرحية، لن يستطيع أن يرسخ التأسيس، وبهذا قد يتحول إلى ترف وبذخ فكري لا مبرر له، وأن غياب المنهج أو الرؤية الواضحة للنص يجعله في مهب الريح.

المصادر و المراجع

ابراهيم، حمادة (د. ت) التقنية في المسرح (اللغات المسرحية غير الكلامية) مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.

آودي أليسون (2002) الدليل العملي والنظري للمسرح المبتكر، ترجمة د. آيمان حجازي مركز اللغات والترجمه، أكاديمية الفنون، القاهرة.

إينز، كريستوفر (1994) المسرح الطليعي (من 1892 حتى 1992) ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة.

إيفانز، جيمس روس (1979) المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة.

بلبل، فرحان (2003) المسرح التجريبي عالمياً وعربياً، دار حوران، دمشق.

زكي، احمد (1998)، اتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سلام، ابو الحسن (1991) حيرة النص المسرحي مكتبة النسيم المركزية، الرياض.

سلام، ابو الحسن (1991) المسرح التفاعل الاتصالي بين التوظيف الابداعي العلمي للمعرفة، القاهرة.

عطية، نعيم (1992) مسرح العبث مفهومة جذوره وأعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

كرومي، عوني (1998) روبرتو توتشوللي وفرقة مسرح الرور، منشورات وزارة التقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق.

عيد، كمال (1982) المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشآة العامة للنشر، طرابلس.

خشبة، سامي (2006) اصول ودوافع التجريب المسرحي في الأدبيات الدرامية وتغيير مفهوم المحاكاة، مهرجان القاهرة التجريبي، الندوة النقدية دورة " 18 " القاهرة.

عطية، نعيم (1992) مسرح العبث مفهومة جذورة أعلامة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.

حافظ، جلال (1995) ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، ج " 1 " المجلد 13، العدد 4 .

الحاوي، أيليا (1986) يونسكو في مسرحياته ومسرحة، سلسلة الثقافة للجميع " دار الثقافة " بيروت.

الحوامدة، مفيد (1995) البحث عن صيغة مسرحية جديدة، مجلة فصول ج 1 المجلد 13 العدد 4.

جاري، ألفرد (1985) من الاعمال المختارة أبوبوملكاً، من المسرح العالمي، وزارة العدل، الكويت .

عثمان، احمد (1992) قناع البريختية والشيوعية، أيجبتوس للنشر والتوزيع، القاهرة.

يونسكو، يوجين (1973) مرتجلة ألما، ترجمة حمادة ابراهيم، المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت.