العرض المسرحي المعاصر والعودة إلى الأصول

أ.م.د عبد الكريم عبود عودة
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة
أ.م.د عبود حسن المهنا
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

المقدمة : ــ

نشأة المسرح وبداياته الأولى ارتبطت بالاحتفال والطقس وانتقلت عبر مراحل تاريخية عديدة وصولاً إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى أهمية النص المسرحي على طبيعة البنية الدرامية للعرض ، وعندما تبلور دور المخرج المعاصر في فعل اشتغاله على النص جاءت حدود التجريب والمحاولة والتجاوز لكل ما هو تقليدي في المسرح ، ومجمل هذا التجريب تركز على إمكانيات إحياء الفعل المسرحي من خلال ارتباطه بالأصول الأولية للنشأة والبحث الدعوب من قبل المخرج المعاصر لخلق عرض مسرحي يمتلك لغته الخاصة المستنبطة من لغة الدراما الأصلية .

ومن خلال هذه المعطيات التاريخية والثقافية والاجتماعية ، ظهر دور المخرج المعاصر في العرض المسرحي بهدف توظيف العناصر الجمالية نحو توجه التجربة المسرحية وانطلاقها من جذورها البدائية .

وعليه سعى الباحثان في دراسة الأسباب المعرفية لهذا التوجه الإبداعي من خلال بحثهم الموسوم (العرض المسرحي المعاصر والعودة إلى الأصول) الذي تضمن إطاراً منهجيا يشتمل على مشكلة البحث التي ركزت على محاورة العرض المسرحي في تجاوز المخرج المعاصر للنص الأدبي وبناء مرتكزات عرضه على لغة العرض الخالصة المستنبطة من أصول النشأة المسرحية . كما ذكر في هذا الفصل أهمية البحث والحاجة إليه وأهداف البحث التي تؤكد على الكشف عن حقيقة وجوهر العرض المرتبطة بلغة العرض الخالصة . كما تضمن الفصل حدوداً للبحث مقسمة على ثلاث توجهات للحدود وهي زمانية ومكانية وموضوعية .

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري مدخل تنظيري لـ دراسة المسرح المعاصر والعودة إلى الأصول . وانتقل الباحثان بعدها في الفصل الثالث من البحث اختيار عينات من مجتمع البحث الذي يمثل المخرج في المسرح المعاصر وقد تركزت الاختيارات القصدية للعينات على تنوع في الأسلوب والتأريخ الزمني للمخرجين وقد شخصت العينات القصدية بالآتي :ــ

١١ ــ فيسفولد مايرخولد
٢١ ــ جيزي جروتوفسكي
٣١ ــ يوجينا باربا .

وفي الختام تم تثبيت أهم النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحثان مع الإشارة إلى بعض التوصيات المتمخضة عن تلك النتائج . وأخيراً ثبت بأسماء المصادر والمراجع حسب الترقيم والتي استخدمها الباحثان في بحثهما .

الفصل الأول :

١-مشكلة البحث:

فرزت معطيات العرض المسرحي المعاصر أشكالاً تعبيرية تجاوزت حدود المألوف من الفعل النقلي والواقعي للعرض المؤسس على النص المسرحي و الفعل الابتكاري المؤسس على لغة المسرح الخالصة , وتصاحب هذا السعي في الفرز إلى تأكيد مرجعيات مسرحيه متصلة بالنشأة الأولى للمسرح سواء كانت عند الإغريق أو في الأشكال والمظاهر الدرامية في الحضارات الفرعونية والبابلية والحضارات الشرقية (الهند والصين واليابان) وهذا يعني عودة إلى أصول المسرح وجذوره " إن استلهام الأشكال الطقوسية بغرض التحكم في الجمهور وهو ما يميز التوجهات الطليعية بشكل واضح عن الدراما ذات الالتزام الاجتماعي " (١) وانطلاقاً من هذا الموقف برزت مشكلة تحديد توجهات المخرج في صياغات العرض المسرحي من خلال مجموعة من التساؤلات التي تعتمد مستويين أساسيين في المعالجة .

الأول : تساؤل يخص الطراز المسرحي وتقليده .

والثاني : تساؤل يخص العودة غالى أصول العرض المسرحي التي تركز بمكوناتها الفنية على فنون العرض.

ومن خلال هذين المستويين بداء المخرج المعاصر يشتغل على ، إما الاقتراب من الأول والابتعاد عن الثاني أو العكس , فنتج الأول عن عرض مسرحي يفسر النص ويهتم بجانب التجسيد الغوي مما يجعل العرض المسرحي منتميا إلى لغة الأدب وليس إلى لغة العرض التجسيدية التي تمتلك خصوصية بالارتقاء لفن العرض.

أما الثاني فقد عد مستلزمات الرؤيا الإخراجية انطلاقا من تجاوز علامات اللغة اللسانية و الدخول إلى علامات لغة العرض الخالصة التي تبحث في دلالات العرض المتصلة

بالأصول أو الجذور.
ومن هنا برزت لنا مشكلة تعنى بموضوع المقاربة والمقارنة في المسرح المعاصر تثير تساؤل غاية في الأهمية ، تساؤل تعطي إجابته جوهر الفعل المسرحي ومعناه الجمالي . هل إن العرض المسرحي يؤسس انطلاقاً من النص الأدبي ويبنى عليه ، أم إن للعرض لغة خاصة يستنبط منها المخرج رؤيته الفنية والجمالية ؟ واستنادا لهذا التساؤل الجمالي سعى الباحثان لدراسة مشكلة العرض المسرحي المعاصر وصاغا عنوان البحث الموسوم (العرض المسرحي المعاصر والعودة إلى الأصول) ليحققا في محاور النقاش إجابة منطقية فنية على مجمل هذه التساؤلات التي تمثل مشكلة البحث

٢-أهمية البحث والحاجة إليه :
تكمن أهمية البحث بأنه يسلط الضوء على معطيات الإنتاج المسرحي المعاصر وبلورة فن الإخراج عند المخرج ورصد عناصر التو ضيف الإبداعية ومعرفة منطلقاتها الجمالية في المجال التنظيري والتطبيقي ليعرف المتخصصين في مجال المسرح من أكاديميين وطلبة ومحترفين على طريقة الاشتغال الإبداعية المعاصرة في العرض المسرحي تعتمد ترجيح الجانب البصري على الجانب السمعي في العرض المسرحي المعاصر

٣-أهداف البحث :
١-يهدف البحث إلى دراسة العرض المسرحي المعاصر والكشف عن آليات اشتغاله الفكرية والجمالية المرتبطة بالعودة إلى الأصول الفنية للعرض .
٢-الكشف عن حقيقة وجوهر العرض المرتبطة باكتشاف لغة مسرحية خالصة تعبر عن جوهر هذا الفن بعيداً عن لغة الأدب اللسانية

٤- حدود البحث :
١- الزمانية : يتحدد البحث الحالي زمانياً بالعرض المسرحي المعاصر من ١٩٠٥ ـــ ٢٠٠٠ (وهذا ما حددته الدراسات التاريخية في الإشارة إلى التاريخ وتقسيماته قديماً وسيطاً وحديثاً ومعاصراً)
٢- مكانية : العرض المسرحي المعاصر في أوربا
٣- الموضوعية : تتركز الحدود الموضوعية على العرض المسرحي المعاصر من خلال أهم منظري المسرح وإنتاجاتهم الإبداعية في مجالات التنظير

٥-تحديد المصطلحات :
١- العرض :
العرض لغوياً : مصدر فعله (عَرَضَ) ، و " عرض لهُ أمرٌ كذا أي ظهر . وعرضت عليه أمر كذا . وعرضت له الشيء ، أي أظهرته له وأبرزتهُ إليه . يقال عرضت لهُ ثوباً مكان حقّهِ "(٢)
والعرض : هو " الإظهار والإبراز ، جاء في لسان العرب عرض الشيء عليه ، يعرضه عرضا ، أراه إياه ، وعرض الجارية والمتاع عرضا ، وعرضت الكتاب ، وعرض العين إذا أمرتهم عليك ونظرت ما حالهم" . (٣)
كما نفهم من معاني العرض " معنى الظهور المرئي والذي يرافقه الحوار والمحاورة وتبادل الأفكار في زمان ومكان محدد يجري فيه طرح الموضوع واستعراضه " (٤)
وعرض الشيء : " ظهر وبدأ ،ولم يدم ، ويطلق لفظ العرض على الأمر الذي يعرض للمرء من حيث لا يحتسب " (٥)
وقال ابن سينا " يقال عرضٌ لكل موجود في موضوع ، وقال أيضاً كل ذات لم يكن في موضوع فهو جوهر ، وكل ذات قوامها في موضوع فهي عرض ") ٦)
ويعرف نبيل حجازي العرض بأنه " نسيج لغات وعلامات متعددة تعد وسيطاً بين مبدعيه ومتلقيه فيه (الصورة والصوت) دالاً حاملاً للمفهوم أو المدلول " (٧)
والعرض هو " مجموعة من العلامات المرئية والمسموعة ، تتألف وتتراسل وتتشابك وتتصارع لتوليد كلية مركبة في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل ، ويكتسب العرض المسرحي بعداً شعرياً حين يحتوي على علامات تنتمي إلى محيطات معرفية أو أطر دلالية متباينة تتفاعل لتوليد علامات جديدة تحيلنا بدورها إلى حقول دلالية جديدة تستدعيها داخل النص " (٨)
ويتبنى الباحثان هذا التعريف في إطار بحثهما.

٢- المعاصر :
المعاصر : لغة " أصله الفعل (عَصَرَ) والجمع أعصُر وإعصار وعُصُور .. والعُصُر : لغة في العصر للدهر ، والعصري المنسوب إلى العصر / السائر على نهج عصره . والعَصريّة : مؤنث العصري / ميل إلى كل ما هو عصري وما هو ذوق العصر / حالة العصرية جمع أعصُر " (٩)
والعصر : الدهر " من شهدَ عصره . والشيء المعاصر : إذا شهدَ عَصرُه ، أي زمن وجوده " (١٠)
وعرفه رمضاني " ارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية ، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ، مؤثراً في المستقبل وتجعل بذلك

حـركة التاريخ حـركة كلية لا تتجزأ " (١١) ويتبـنى الباحثان تعريف رمضاني

٣ـ الأصول :

الأصول : " جمع أصل ، والأصل هو أسفل كل شـيء ، واستأصل الله بني فلان : لم يدع لهم أصلاً ، وأستأصله : قلعه من أصله ، ورجل أصيل : ثابت الرأي عاقل ، ورأي أصيل : له أصل . (١٢)

والأصول " أسفل الشيء ، وهو في اللغة عبـارة عما يفتقر إليه ، ولا يفتقـر إلى غيره ، وفي الشـرع عما بيني على غيره ، أو هو ما يثبت حكمه بنفسه ويبني عليه غيره " (١٣)

والأصل : " بدأ الشيء ، أي أول ظهوره ونشـأته ، وقـد يطلق على الأصل على أقدم صورة لشيء متبدل ، فيكون مبنى وأساساً لذلك الشـيء ، ويطلق على الأصل : على المبدأ والقاعدة فإذا أطلق على المبدأ سمي أصلاً منطقياً ، وقد يطلق على الدليل بالنسبـة إلى المدلول عليه " . (١٤)

والأصول المسرحية : الأصول نسـب الشـيء أو أصل الشيء أو الأصول جمع أصل والتأصيل أي صار ذا أصل ، والأصول المسرحية هو نسب المسرحيات أو التمثيليات ويرجع إلى غائر الزمان القديم أي إرجاع المسرحـيات والتمثيليات إلى زمن نشوئها أو صيرورتها وهذا قديم قدم الأصالة " (١٥)

من خلال ما تقدم من تعار يف يخلص الباحثان إلى تعريفا إجرائيا للعرض المسرحي المعاصر : مجموعة العلامات السمعية والبصرية المرسلة من العرض المسرحي والتي تحقق عودة إلى الأصول والجذور المسرحـية ، مشـكلة اللغة الخالصة للعرض المسرحي

الفصل الثاني

الإطار النظري: (تنظيرات في مبدأ العودة إلى الأصول في المسرح المعاصر)

في المسـرح المعاصر اجتهد المشـرعون النظريون في استخدام مصطلح التجريب والطليعية على المنجز الفني في مجال فن الإخراج فاسـتعاروا مفردة أو مصطلح الطليعية ليتجاوزوا به نمط الفن التقـليدي ، ذلك لأن هذا المصطلح يعود بمعناه واسـتخداماته إلى المجال الفكري ، فالطليعية في الأصل " تعبير عسكري يشير إلى الفرقة التي تتقدم صفوف الجيش لتمهد له أرض المعركة ، أما استعمال هذه الكلمة في مجال الأدب ،فيبدوا إنه ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وشـاع في منتصف العقـد الثاني من القرن العشرين ،حـينما اسـتخدمت في نعت أصحاب الخيال والمواهب من المثقفين " (١٦) ولذا فقـد برزت مجموعة متباينة في الطروحات الفنية وفي الرؤية الإخراجية ساهمت بفعل ديناميكي لإثبات مقـولات الفن المرتبط بالخيال والابـتكار والإبـداع لتمثل منهجاً من مناهج الحـركات الطليعية في مناهجها الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والشكلانية والسـريالية ...الخ ، هذه التيارات على المستوى الأدبي بشكل عام والمسرحي بشكل خاص أعطت فهماً جديداً لجوهر المسرح ووظيفته لذا " يلاحظ إن هذه التفسيرات تمتاز بالحـدس والتخمين ومن جملتها أن فننا المعاصر لم يبـتعد كثيراً عن التراث الإنساني السالف " (١٧) بمعنى إننا لو رجعنا إلى تاريخ نشأة المسرح في البدء كان المسرح احتفالاً طقسياً معبراً عن روح الجماعة الفاعلة في الإرسال والاستقبال ، وهذا الطقس مبـعثه محـاكاة كما يعرفها أرسـطو " هي فعل محاكاة ، محاكاة السـلوك البشـري وعرضه "(١٨) إذا مقومات البداية ومنطلقاتها كانت طقسية مرتبطة بمحاكاة للسلوك البشري بمنظومات تعبيرية متبـاينة ، تراجيدية حيناً وكوميدية حيناً آخر وما بين محاكاة السلوكين أخذت الدراما الإغريقية طريقها إلى العرض المتكامل والمتبلور في شكله من الطقوس الدينية . إن نشأت المسرح وأصوله الأولية اعتمد على نزعتين أساسيتين :

النزعة الأولى : الحاجة إلى السيطرة على تجربة الإنسان الحياتية عن طريق لاكتشاف معناها ، أي بمعنى التجربة واستنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من الوعي ، ومن هنا ينبـثق الوعي الفردي لكي يتصل بـالوعي المعرفي الجماعي لتصبح تجربـة الفرد هي تجربـة الجماعة عن طريق ما يطلق عليه بالطقـوس أو وسـائل اسـترجاع التجربة الحياتية عن طريق الفعل الحـركي . النزعة الثانية : هي نزعة مرتبطة بنشاط الإنسـان المعرفي أي تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة وعكسـها في ضوء التجربـة الإنسـانية ومنطقـها عن طريق الفعل الاحـتفالي . ومن هنا فأن نشـأة المسـرح الأصلية عند الإغريق مزجت ما بين النص والعرض بوحدة واحـدة لتؤكد حقيقة الصراع المكتشف بالمحاكاة .

" إن النشاط الحركي الذي ينبـع من النزعتين السابـق ذكرهما سواء كان إسترجاعياً لتجربة ماضيه أو إصطناعياً لتجربة فرضية تتظمن صراعا بين قوى محسوسة أو كان طقسا حركيا يجسد صراع الإنسان مع قوى غير ملموسة تجسيداً إنسانياً مفهوماً " (١٨) لذا فالدراما في نشأتها هي معادل يكشف النشاط المعرفي الواعي للإنسان إذ ينعكس هذا النشاط بالحركة والفعل التمثيلي الجماعي ، إنه يحاكي في تجربة ماضية أو يستحضر وعياً مصطنعاً أو يحاول أن يجسد افتراضا غير محسـوس ، إذ يبسـط الصراع بمكوناته على القوى المحركة لهذه المحاكاة وهذا يؤكد لنا

ارتباط الدراما عند الإغريق بلغتها الخالصة ، هب ليست لغة الأدب التي تحولت إليها الدراما الواقعية ، بل هي لغة الأصول والبدايات . من هذه القراءة التاريخية التي تعتمد في تفسيرها على وعي نقدي يقرب الفعل الدرامي في تساؤلاته الجوهرية من الفلسفة ، إنها قراءة لنشأة المسرح منطلقة من النزعتين المؤشرتين في التحليل ، فإذا ما وجدنا مقاربة نقدية ما بين النشأة وما عليه المسرح في القرن العشرين وتحديداً المعطى الإخراجي الإبداعي لهذا القرن بروحه المعاصرة لروح العصر وبتنوعه الفكري والجمالي والإسلوبي يتبين لنا إن الإخراج اتجه اتجاهين أساسيين رغم نشأته كفن نشأة جديدة . الاتجاه الأول : يمثل النزعة الطبيعية والواقعية النفسية وإمكانياتهما كاتجاهين جماليين في محاكاة وتجسيد الواقع الاجتماعي بلغة الواقع ذاته ، وهذا نراه في دقة (ساكس ماينكن) التاريخية وواقعية (ستانسلافسكي) النفسية . لقد كان هذان المخرجان مفسران للنص بمعنى ان منطلقهم في الرؤيا يمتلك قاعدة أدبية لسانية فاعتمد(ستانسلافسكي) في تفسيراته في إخراج مسرحيات (تشيكوف) الواقعية على النص كونه معطى أدبي وبدأ يعالجه بالإستناد إلى المحاكاة أو الانعكاس التجسيدي النفسي الذي يكشف عن أشكال من السلوك والتصرفات الاجتماعية للنفس الإنسانية بمنطلق يجسد الواقع . الاتجاه الثاني : يمثل نزعة تدعوا بكل روح التجريب لمناهضة الواقعية ، فالفن المسرحي عند أصحاب هذه النزعة ، هو إبداع ومحاولة لقراءة الواقع بلغة اللامرئي ، انه اكتشاف لحركة الخيال الإبداعية وفي هذه النزعة صار الإخراج المسرحي فلسفة تعبر البحث في الأصول والعودة إلى الجذور لاكتشاف حقيقة الإنسان من خلال حقيقة المسرح "وعلى هذا المستوى فغن التوجه العلمي السائد في العصر الحديث يوازيه عودة إلى الأشكال الأولية (primal)وهو ما يشير بدوره إلى محاولة استبدال الأنماط الدرامية السائدة (وبالتبعية المجتمع ذاته الذي تعد هذه الأنماط تعبيراً عنه) بأنماط درامية أخرى يعاد بنائها من المبادئ الأولى "(١٩) إنها الدعوة إلى الرجوع للأصول من خلال لغة العرض الخالصة المتمثلة بإنجازات المخرج المعاصر النابعة من تبني فكرة النزعة المناهضة . إن دراسة هاتين الوجهتين في الاتجاه الواقعي وما عكسه من منجز إخراجي في المسرح المعاصر والدعوة لمناهضة الواقعية وما عكسته من منجز أيضاً ، نستطيع أن نتوقف على محاولة جذرية للانقلاب في فهم المسرح المعاصر للعرض المسرحي ومكوناته الديناميكية الفاعلة في الإنجاز ليبرز لدينا تساؤل حول انزياح هيمنة النص الدرامي المكتوب باعتباره معنى نصي لساني مدون ، وهذا الانزياح يحتاج إلى بدائل في الرؤيا والتعبير ، ثم الرجوع فيه إلى أصول المسرح ولغته الخالصة في النشأة والجذور ، وعليه يعلن تاريخ المسرح من خلال الدراسة التاريخية ، بأن الأدب المسرحي (النص) قد سيطر حتى نهايات القرن التاسع عشر على طبيعة البنية الدرامية للعرض ، فالدراما هنا في دراستنا هذه لا نعني بها النص الأدبي باعتباره مدون يحاول المخرج استنطاقه بالتجسيد الواقعي ، بل الدراما هنا هي مفتاح للغة العرض الشاملة وهي كما يصفها ويعرفها (مارتن أسلن) " الدراما عرض عياني للفعل بعد حدوثه " (٢٠) . وهذا العرض يشكل الأدب فيه على المستوى اللغوي عنصراً من عناصر البنية المتكاملة للعرض ، وعليه فان هيمنة النص تحتاج إلى تثوير يهدف إبعاد المسرح عن الأدب وتقريبه من أصوله الأولى ، جذوره المعرفية في النشأة والإبداع ، فالمسرح كما قلنا احتفال طقسي تمارس فيه الجماعة الإنسانية لعبة المحاكاة " فان الأعمال الجمعية من المشاركة تقرب المجتمع من المسرح وتوحي بوجود ما يشبه الاتصال بين الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الدرامي " (٢١) إننا في الأصول أمام مسرح حقيقي عفوي متكامل العناصر وفاعل اللغة على مختلف مستويات التجربة المسرحية هذا المسرح قد حقق بطقوسيته واحتفاليته واعتماده على الشعائرية حقق وجود حي للمشهد المسرحي بعيداً عن الحياة الاجتماعية التلقائية فصار تنظيمات وقوانين وقواعد للممارسة الرمزية الطقسية التي تكشف عن واقع الحياة الاجتماعية ، وسائل تعبيرها مسرحية خالصة تعتمد الحركة الإيماءة الرقصة،التجسيد المتصل بإمكانية الجسد في التعبير. إنها لغة تتجاوز معطيات المسرح الواقعي المبني على الجانب الأدبي لغة تؤسس في محاور إرسالها وتلقيها منظومة فنيه تعبيريه خاصة بفن المسرح وأصوله . إنها لغة التحول من عالم المحسوس إلى عالم الملموس لغة الانقلاب من المجرد إلى الفاعل بالحس ، لغة الابتعاد السيكولوجي في الشخصية إلى التعبير عن روحها الداخلية عن طريق الحركة الصوت الضوء والتشكيل الصوري بشكل عام ، لغة ترجح الجانب البصري في العرض المسرحي عن الجانب السمعي لتقول إن المسرح فن من فنون العرض ، لغته الجدل والتحقق من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل .

من هذا المنطلق جاء احتجاج الطليعيين على الواقع المسرحي آن ذاك وقد كان احتجاج معبر عنه بالتجربة ، والتجربة هنا تعني" استكشاف جديد يتحرر من التقنية القديمة ويتجاوز الأدوات المتخلفة القديمة ويطورها أو يكتشف المفردات التي تتلائم مع طبيعة العصر لكي تصبح العلوم والفنون والفلسفات متطورة مع التطور التاريخي" (٢٢) بمعنى إن تجربة المناهضة للواقعية

تجربة تجسد بمحاولاتها العودة إلى الأصول ، فالمسرح في حدود النشأة كان دينياً ، أسطورياً ، طقوسياً فأصبح بحكم النظرية الدرامية التقليدية التي تؤكد على قانون الدراما الممثلة للمسرحيات الجيدة الصنع ، فهي مسرحيات تعد بالمعنى العام مدون كتابي يبحث البنية التطورية للدراما بشكلها المثلث (فريتاج) وهي مسرحية كتبت بلغة حياتية ، إذ من شأن التجسيد الواقعي أن يعطيها ملامح من دافع الحياة اليومي وانعكاسه بالتقليد إلى واقع مسرحي . إما المسرح المعاصر فإنه يبحث عن مقومات المغايرة كما قلنا فمنذ بلورة دور المخرج عام ١٨٧٤ على يد (ساكس ماينكن) وما أحرزته تجارب الإخراج في فرنسا عند(اندريه أنطوان) ومسرحه الحر أو في ألمانيا(أوتوبراهام) فأنه لخص هذه التجارب اعتماداً على المدونة الكتابية وتجسيدها تجسيداً طبيعياً أو واقعيا خارجياً أو واقعية نفسية كما عند(ستانسلافسكي) إن هذا الاحتجاج الواعي لدور ووظيفة الفن لابد له أن يعود لتصوراته الفلسفية إلى الأصول بمعنى العودة إلى الجذور الإغريقية في المسرح والى الممارسات الطقسية في الأشكال والمظاهر الدرامية في الحضارات القديمة إنها تبدو من خلال واقع التجربة في ذهن المشروع النظري محاولات للصياغة الجديدة محاولة للتجربة والتغير عن كل ما هو سائد وتقليدي فإنه يقتل الخيال الإبداعي من هنا فأن العودة الواعية والشرطية يمكن أن تحافظ على سرها وديناميكيتها المرتبطة بالوجود المسرحي الحي ، إنها وظيفة تؤكد على الجانب الروحي والذهني في عالم تتصادم فيه الإيديولوجيات والأفكار وحتى العواطف لتتبثق من خلال جدلها الواعي حقيقة الفن المسرحي الاتصالية الفاعلة . خرج المسرح بمعناه العام عن وظيفته الأساسية ليصبح أداة تحريضية سياسية تحركها إرادة السلطة بعيدا عن عمق معنى الفن الاجتماعي ، مسرح للترفيه والتسلية تحركه عواطف مستهلكة ومنتج يفتح شباك تذاكره للحصول على مال أكثر ، هذا هو مسرحنا حتى بدايات القرن العشرين فبرزت جدلية مجموعة توجيهات طليعية في الإخراج المسرحي تمثل العودة إلى الجذور فرضها تغيير ومجابهة هذا التفسخ الذي تعلن عنه الكلمة بهيمنتها . إنها محاولات للبحث عن أطر التنظير و التطبيق بفلسفة العودة إلى الأصول . لقد أصبحت مظاهر هذه النزعة الخاصة بالدعوة إلى البدائية والجذور في مسرح القرن العشرين المعاصر ظاهرة تعتمد مرجعيات طقوسية أو تأخذ من التراث الشرقي القديم فظلاً عن تفاعلها مع الحالات الحلمية المأخوذة من المذهب التعبيري الذي تؤكد على إن التعبير عن دواخل النفس البشرية يكون أصدق في توظيف الأحلام ، وبذلك أصبح تأثير هذه الظاهرة الإبداعية التجريدية في المسرح المعاصر شكلاً جديداً يمثل إبداعات المخرج القائمة على خلق روح من المشاركة الفاعلة في فظاآت العرض بين الممثل الإنسان والمتفرج الإنسان بهدف خلق طقس الجماعة ، وهذا الاحتفال تراه مجسداً في مفهوم المسارح الأصلية الإغريقية و الشرقية ، إن سمات هذا التوجه الأسلوبية تلتقي في جوهرها عند اغلب التجارب المسرحية بدأ من(ارتو) الذي أسس في مقولاته التنظيرية مقومات فكرة العودة إلى الأصول منطلقا من إن العرض المسرحي المعاصر عليه أن يغادر لغة الحوار ليتعامل مع العرض برؤيا تؤكد على " الاستخدام السحري لا على انه انعكاس لنص مكتوب ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب ، بل على انه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن تستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة والكلمة و الصوت والضوء و الموسيقى وتركيباتها " (٢٣) وبهذا انفتح الطريق لمحاولات تأصيل هذه التجربة ليأخذ الفن المسرحي عمقه في تاريخ الظاهرة الجمالية التي تسعى إلى خلق علاقات جديدة بين العرض و المتلقي قائمة على مبدأ الطقس ، الحلم ، الاحتفال . إنها تجارب تتجاوز النص الأدبي لتكتب في ثناياها فضاء العرض المادية حروف وكلمات من الأجساد و الأصوات و الأضواء ، إنها لغة ملموسة يبثها فضاء المسرح بديناميكيته الدلالية ليؤكد إن لغة العرض مؤسسة من لغة الأصول والجذور . إن خلاصة هذه التجارب المعاصرة والمتعلقة بمضمون العودة للأصول جاءت من أفكار مخرجين نظروا لها واشتغلوا عليها في المختبر لكي تنتج عملاً فنياً إبداعياً تمتزج فيه النظرية بالتطبيق . ومن أمثال هؤلاء المبدعين (ارتو ١٨٩٦ _ مايرخولد_ كروتوفسكي_بيتربروك_باربا_ايرين مونشكا_ جان لوي باروكا نتور التجارب الامريكية المعاصرة_ المسرح الحي ، المسرح البيئي_المسرح المفتوح..... الخ)

إنهم ساهموا في معترك تثبيت مقومات هذه الحركة في المسرح العالمي المعاصر ليغيروا باجتهاداتهم مسارات قد يقع فيها المسرح بالسطحية والابتذال إن مجمل المحاولات في هذا المسار ركزت على فعل التلاقح الثقافي بين الحضارات انه تلاقح ما بين الفن الغربي و معطياته والفن الشرقي وعمقه في جذور التأريخ أعطى هذا التلاقح قيمه للمسرح من اجل إعادة إنتاج العرض القائمة على الاستعانة بمبادئ الطقوس و البدائية كمؤثرات في الروح الإنسانية . إنها ساعدت المخرج على الغور في دراسة المتناقضات بهدف التركيز عن كشف الأصالة العاطفية واستخدام علامات مؤسلبة للتعبير الفني عن هذه الأصالة .

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

ما أسفر عنه الإطار النظري :-

التجارب المسرحية المعاصرة في موضوع فلسفتها بالعودة إلى الأصول أفرزت مؤشرين أساسين هما :

إن العودة إلى الأصول محاولات تجريبية تهدف تجاوز التقليدي ومغادرة البديهي وعدم الاستسلام لسلطه المؤلف المسرحي ، وخلق رؤية مسرحية ترجح الجانب البصري على الجانب السمعي في العرض المسرحي.

١- تجارب المخرجين لم تقف عند حد التنظير ، بل رافق هذه العملية جانب تطبيقي يعني بالبحث والمعايشة للأصول الدرامية .. وبعث الأشكال الطقسية والتواجد في أماكن نشأتها في أفريقيا وأسيا وأمريكيا اللاتينية بحيث صار العرض المسرحي دعوة لانتشال المسرح الغربي من انحطاطه ووضعه في سياق التجربة الطقسية الواعية التي بدأ منها المسرح وأسس لغته الخالصة .

٢-تسعى تجارب العودة إلى الأصول لخلق حوار ثقافي بين الحضارات يستنبط العرض المسرحي أشكاله التعبيرية من حفريات معرفيه في بواطن هذه الحضارات والتقائها بالوعي الجمعي .

الفصل الثالث

إجراء آت البحث

١- مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بالمخرجين المسرحين المعاصرين من عام ١٩٠٥ ولغاية ٢٠٠٠ وينصب الاهتمام على المخرجين الذين اهتموا بتوظيف مادة الأصول الدرامية من جذور المسرح وأصوله في النشأة والتكوين

٢- عينه البحث : تم اختيار عينة قصديه تمثل ثلاثة مخرجين اشتغلوا على موضوع الأصول والجذور المسرحية من بابين أو مدخلين . الأول تنظيري افرز مجموعه من البيانات والكتب التي دونها المخرجين لتمثل رؤيتهم على المستوى النظري . الباب الثاني الاشتغال التطبيقي على مفردات التنظير المتعلقة بالأصول الدرامية وإنتاج لغة مسرحيه خالصة . وعليه إن اختيارنا لنطلق من الأسباب التالية

١- وجود نتاج تنظيري يمثل الباب الأول عند المخرج فضلاً عن تأكيده بنتاج تطبيقي يمثل عرض مسرحي نموذج لاكتشاف التنظيري عن طريق التطبيق

٢- أختيار مخرجين مسرحين متمرسين لهم ثقلهم في بعث معنى الأصول المسرحية في مسرحنا المعاصر ، وهم يمثلون فترات منتقاة من تاريخ المسرح العالمي

٣- العينات المختارة تمثل خلاصة الدراسات حول مفهوم الأصول المسرحية وتوظيفها بعرض مسرحي معاصر

٤- إن مجتمع البحث المتمثل بالمخرجين المسرحيين في حدود سنوات البحث قد اثروا بشكل واضح على جميع مستويات الفعل المسرحي والعرض في العالم ، ولهذا ساعدوا في طروحاتهم النظرية وانتاجاتهم التطبيقية على بلورة تعدد الاستخدامات والتوظيفات والجذور

العينات :

المخرج	الجانب النظري	عنوان التجربة
1_ فسيوفولد مايرخولد	في الفن المسرحي ج1	المسرح الشرطي
2_ جيرزي كروتوفسكي	المسرح الفقير	المسرح الفقير
3_ ليوجيلو باربا	مسيرة المعاكسين	مسرح الاودن

٣- أداة البحث :

اعتمد الباحثان النتائج التي أسفر الإطار النظري في تحليل العينات.

وبالرجوع إلى المصادر النظرية التي ألفها المخرجون وما كتب عن النتاجات التطبيقية (العروض المسرحية المقدمة من قبل المخرجين) من تحليلات ومقالات نقدية تخص جانب التركيز على العودة إلى الأصول مثبتة بالصور الموثقة في تلك النتاجات النظرية

٤- منهج البحث

اعتمد الباحثان المنهج التحليلي الوصفي

٥- تحليل العينات ومناقشة نتائجها :

١- فسيوفولد مايرخولد ١٨٧٤ - ١٩٤٠

مابين واقعية(ستانسلافسكي) التي تسعى إلى تقديم أفضل الصيغ التعبيرية للواقع ورمزية (مايرخولد) الخيالية تتجسد حقيقة الرجوع إلى الأصول لقد صاغ (مايرخولد) آراءه ومواقفه الجمالية في الفن المسرحي على ضوء مناهضته للواقعية التي دعا إليها أستاذه (ستانسلافسكي) حول تقديم العرض المسرحي للحياة ونقلها كما هي بمعنى الارتكان إلى النص الذي يعني منطلق التفسير الإخراجي وهذا النقل الواقعي من وجهة نظر (مايرخولد) يؤدي إلى مصادرة إمكانية المتلقي في التمثيل والتفاعل الجدلي مع العرض وبهذا المنطلق تستطيع تحديد قانون تفاعل الفنون الجميلة بشكل عام والمسرح بشكل خاص في إثبات قدرتها على تحفيز الخيال وإثارته ، العمل المسرحي الذي يقدم النص ويحوله من لغة لسانية إلى تجسيد نقلي هو عمل يعطل من إمكانية الخيال في الحس والاستجابة الجماليتين ، ومن هنا تبرز نقطة الخلاف الجوهرية في جمالية العرض المسرحي الواقعي وجمالية العرض الذي ينتمي بتشخيصاته إلى الأصول . ومن خلال هذا النقد الموضوعي لمسرح الفن وواقعيته الغارقة في التقليد بنى (مايرخولد) تصوراته المنهجية من منطلق " إن العمل الفني لا يؤثر إلا عبر الخيال ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا

الخيال دائماً " (٢٤) فقد أنشأ (مايرخولد) هذا العالم المسرحي التصوري من خلال تخليه عن الإيهام المسرحي أولاً . ومن خلال بحثه عن أشكال مسرحية جديدة في التعبير وفي بناء علاقة تواصلية مابين أطراف العرض المسرحي ، وبذلك فقد أشار في تنظيراته الدرامية إلى ضرورة إيجاد تصوير درامي يعتمد على الشرطية وهي دعوة تعني بالتخلص من حقيقة المسارح الواقعية الإيهامية التي تعتمد على المدون النصي وتجسيده وهي لا تمتلك فعل في التواصل مع المتفرج ، فالدعوة هنا بمعناها الشرطي تعني العودة إلى المسرح الإغريقي الأصيل . من هنا يتبنى (مايرخولد) شرطية تعتمد على مصادر تستقي مقوماتها الجمالية من الأصول ولتحقيق لغة المسرح الخالصة الذي يبحث عنها مخرجي هذا الاتجاه المعاصر في المسرح . وانطلاقا من هذا المبدأ الجمالي الذي يفسر معطيات العرض أسس (مايرخولد) شرطيته المقصودة التي تعتمد في العرض على مجالين :

١- المجال اللفظي
٢- المجال البلاستيكي

فالمسرح الشرطي لدى (مايرخولد) يطرح مبدأ الأسلبة ، بمعنى تحديد عملية التعبير الأسلوبي الفني في العرض المعتمدة على قوانين المسرح الشريطي (الاشتراط) بالمجالين اللفظي و البلاستيكي . إذن الأسلبة بمنظور (مايرخولد) تعني " أن تؤسلب عصراً أو ظاهرة ما يعني أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذالك العصر أو تلك الظاهرة ، وتصور سماتها الداخلية المميزة " (٢٥) الأسلبة إذاً محاولة لخلق خصوصية في التركيب الداخلي لأسلوب العرض هذه الخصوصية تسعى للمغادرة وللاحتجاج والعودة ولهذا يسعى (مايرخولد) في البناء الإنشائي لفضاء العرض باستخدام عناصر ومفردات هندسية بنائية بعيدة عن المناظر الواقعية أو المرسومة انه تجاوز وتجرد عن الطروحات الواقعية في التصوير الخاصة باستنباط المعلومة الإخراجية من الظروف المعطاة المتعلقة بالديكور والملابس والحركة ومجمل طريقة التعبير الخاصة باستخدام الفضاء المسرحي عند (ستانسلافسكي) وهو فضاء للواقعية . الدعوة إذن منصبة على محاولات تجريبية تعني بان " أشكال الفن الدرامي الحالية قد عفا عليها الزمن ، والمتفرج والمعاصر يتطلب أساليب تكنيك أخرى . إن المسرح الفني قد بلغ ذروة المهارة في مجال الطبيعة الحياتية والبساطة الواقعية في الأداء . يبد انه ظهرت مسرحيات تتطلب أساليب جديدة في الإخراج والتمثيل " (٢٦) . ولكي يعمل(مايرخولد) على تحقيق شرطيته في المسرح سعى في عمله إلى إنقاذ المسرح الروسي من دائرة خدمة الأدب وانطلق إلى إعادة تكوين العلاقات المرضية من خلال العودة إلى المسارح القديمة ، الذي ساد فيها تقديس الأصول إذ يقول" إن درامة القراءة هي قبل كل شيء مناقشة وبناء حوار متوتر ، أما الدراما على خشبة المسرح هي فعل وصراع متوتر قبل كل شيء ويمكن القوى ، إن الكلمات فيها مجرد متمم للفعل تنطلق تلقائيا لدى الممثل المأخوذ يحركه الصراع الدرامي العفوية " (٢٧) فالمخرج المعاصر يؤسس قوانين عمله الإبداعي في التفسير والتحليل والرؤيا بهدف إعادة بناء المسرح القديم ويلجأ في تحقيق هذا الهدف إلى علامات لغوية مسرحية تؤكد على قسوة العناصر الأولية للمسرح كالقناع والملابس الفضفاضة والأبواق والكعوب وفي هذه العناصر عودة للأصول . نموذجان من العرض المسرحي المعاصر اشتغل عليهما(مايرخولد). الأول في عام ١٩١٠ في إخراجه لمسرحية (موليير) (دون جوان) كان هدفه في التعامل مع هذا النص هو الخروج عن القاعدة المطروحة في تقديم عرض مسرحي لـ (موليير) يخضع في إخراجه لمنهج علم الآثار ، بل إن المخرج المعاصر يسعى إلى عملية إعادة خلق عرض مسرحي جديد من خلال القراءة الجديدة ، ولهذا كانت مسرحيته (دون جوان) تقوم على " إخراج مسرحية أصيلة لمسرح قديم في تكوين حر وبروح المشاهد البدائية ، لدى توافر شروط ضرورية في الإخراج ، وهو أن يأخذ من المشاهد القديمة جوهر الخصائص المعمارية الملائم لروح المسرحية التي يخرجها " (٢٨)لقد استمر(مايرخولد) بعودته إلى الجذور المسرحية في المسرح الإغريقي وعصر شكسبير في انه خلق كسراً للوهن الديكوري والتشكيلي الذي نراه في المسارح الواقعية . إن الممثل في المسارح القديمة يتعامل بـ أصول فنية تعمد الإشارة والإيحاءة والحركة البلاستيكية والصوت المسند بهدف التعبير عن الموقف الدرامي ، وهذا ما نراه في المسرح الياباني الذي حاول (مايرخولد) استثماره في عرض(دون جوان) انطلاقاً من الأسلبة الصارمة للحركة والحوار وللدور الذي كانت تقوم به الموسيقى لكي تنقل المتفرج إلى فضاء آت الخيال . وإذا تنتقل إلى الوصف المسرحي الذي قدمه (ماير خولد) في إخراجه لمسرحية (الديوث العظيم) عام (١٩٢٢) فأننا سنبتعد في هذا العرض عن كل ما هو إيحائي واقعي فالعرض عبارة عن " أجهزة ومعدات تخدم جسم الممثل بالإضافة إلى المسطحات المستوية و السلالم والمسطحات المائلة ، نرى كثيراً من العجلات ، وأجنحة طواحين الهواء ، وبابين لا يوصلان إلى مكان ما ، ولكنهما يدوران حول محور يتوسطهما ولعب الممثلين يتلخص في صعود السلالم و هبوطها وفي القفز وكثير من الحركات الغربية

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

، وقد صرحت العواطف والأحاسيس الفنية ولم تعد النوتات والألوان الصوتية هي الوسيلة إلى تجسيد الحالة النفسية بل على العكس من ذلك أصبحت الكلمة محايدة في هذا المسرح الذي يحمل اسم (مسرح الحركة) فالكلمة عدوة هذا المسرح ويجب أن لا تسحر المتفرج أو تشده وعلى هذا فالنص يؤدي بصوت مائل لا لون له بينما تقوم العجلات وأجنحة طواحين الهواء بالدوران حسب إيقاع متصاعد لتعبر عن الانفعال . أما الملابس فقدت قيمتها التقليدية حيث لم تعد بعد ملابس الشخصيات " (٢٩) هذا الوصف لتعامل (مايرخولد) مع النص يؤكد تثبيت مقومات إبداعية للمسرح المعاصر تشتغل هذه المقومات رؤى جديدة تستند بفلسفتها إلى العودة للأصول فالمسرح بالأصول قد جمع بين فكرة النص وفكرة العرض وجعلها واحدة تتمثل بروح الاحتفال المسرحي

21- جيرزي جروتوفسكي ١٩٣٣- ١٩٩٩

أسس (جروتوفسكي) المسرح المعملي البولندي عام ١٩٦٠ والذي يحمل في جوهر أهدافه التجريبية البحث عن اكتشاف أصول التواصل المسرحي وهذا الهدف البحثي يتشابه في مرتكزا ته ومعطياته مع طروحات (جان لوي بارو) و (بيتربروك) ولكن مسعى (جروتوفسكي) كان مسعى لبناء علاقة روحية طقسية مبعثها المشاركة مابين العرض والجمهور من خلال محاولات بحثية في إيجاد طرائق لتحويل الفعل الدرامي إلى بيئة عاطفية للمتفرجين ، وهذا التحويل اشتغل على عاملين أساسين : العامل الأول : البحث عن المكان .. تجارب (جروتوفسكي) في البحث عن فضاء مسرحي جامع روحي و مغادرته لمسرح العلبة التقليدي وإيجاده مساحات تشكيل فضائية قائمة على خلق علاقة جديدة روحية طقسية مبنية على المشاركة الوجدانية مابين العرض والمتفرج ففي عرض (الاسلاف عام ١٩٦١) كان المكان المصمم لإجلاس المتفرجين بشكل منعزل عشوائي في قاعة ، ثم استخدام معظم مساحتها كفضاء تمثيلي وهكذا أزيلت كل الحدود لغرض جعل هذه القاعة خلية واحدة (٣٠) أما في عرض مسرحية الدكتور (فاوست لمارلو عام ١٩٦٣) فقد استعملت القاعة بكل تفاصيلها كمكان لـ (إلقاء الأخير لفاوست) " وليمة منمقة على موائد ضخمة في مطعم الدير حيث يستضيف فاوست المشاهدين هنا المشاهدين هم الضيوف يقدم لهم فاوست فصولا من حياتهم " (٣١) . العامل الثاني : وهو مرتكز لازم تجارب (جروتوفسكي) المعاصرة ويعني هذا المرتكز في البحث عن الأصالة في العرض المسرحي من خلال الممثل المقدس ، وهذا الممثل المقدس هو الطرف الثاني من عملية المشاركة الروحية لا بد أن يعد أعداداً نفسيا وجسديا قائم على فلسفة البوح الذاتي وهي طريقة منهجية وظفها (جروتوفسكي) في التدريب ساعدته على إزاحة الحواجز النفسية لدى ممثليه ليتمكنوا من مواجهه الحقيقة وخلع أقنعه الكذب اليومية ، انه بحث في كينونة وجوهر الممثل الإنسان لكي يحول المستتر المخفي إلى حقيقة ظاهرة ولكي يكسر تقاليد الكذب والتزييف الذي يفرضها الممثل في المسارح التقليدية والمعتمدة على نص المؤلف .

من هذين العاملين حاول (جروتوفسكي) قراءة المسرح وبدأ مهمته البحثية منطقياً من روح الأسطورة " كان المسرح تاما عندما كان جزءا من الدين . إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالأسطورة وتدنيسها أو بالأحرى تجاوزها وهكذا امتلك الشاهد من واقع الاسطوره وعياً محدداً لواقعه الشخصي ومن خلال الحذف والشعور بالقدسية نال تطهير العواطف "(٣٢) إنها مواجهة حقيقية لتجاوز التقاليد المسرحية البالية انطلاقاً من رفض مادیات القرن العشرين التي أخذت من روح الإنسان جوهر انتمائه للآلة وهذا ما جعل المجتمعات البشرية في تراجع وتضائل في معرفة معنى الدين والذي فرض تغير في التواصل مع إشكال الأسطورة انه انزياح نحو الفرد ونسيان لطاقه الجماعة في الاحتفال . فبحث (جروتوفسكي) يعني إيجاد توازن مابين الحقيقة الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية الشاملة وهذا من شأنه يحتاج إلى تبني واعي للعودة إلى الجذور في ضوء تجربة المسرح المعاصر . انه موضوع يعني بإزالة القناع المفروض من تقاليد اليوميات ، انه تعبير عن كشف عمق النفس من خلال التعري وإنتاج فعل كشف الحقائق من خلال البوح الذاتي .

من هذا المنطق يمكن النظر إلى عروض (جروتوفسكي) بعدّها تنويعات في المعالجة لثيمة واحدة هي المفارقات أو التجاوز لكل معاني الذات المصطنعة والدخول للذات الحقيقة سواء كانت عند الممثل كإنسان أو المتفرج كإنسان ومن هنا فقد وصف (جروتوفسكي)" المبادئ الأساسية التي تقوم عليها التدريبات التشكيلية التي طورها لتدريب ممثلة باعتبارها تلك التي تربط الروح بالجسد بطريقة تدفع إلى استكانته وتحرير العقل الباطن (٣٣)

مختبر المسرح بحث هذه الامكانيه في التعبير الفني ووجد من خلال التدريب أولاً والتجربة ثانياً والمعالجات الإخراجية ثالثاً ، ارتباط ما بين فن المسرح وأصوله القديمة إنها حاله من الرجوع إلى الجوهر الذي يؤكد العلاقة الحية بين المتفرج والممثل . انه اتصال توحدي روحي بين الطرفين . يحقق فيها الممثل من خلال أدائه الطقسي المقدس روح الشخصية من خلال فهم الذات ، وهذا يحقق تضحية من الممثل وروحه لخلق تفاعل وتأثير في جذب روح المتفرج وهنا يحقق الطقس واندماج

تفاعلي بين الاثنين ، إن العرض في هذا التفسير (روح الممثل) + (روح المتفرج) = طقس العرض
انه عرض شبيه بالاحتفال الديني أو الطقسي ، عرض ينتمي بمعالجاته الإخراجية وأدائه الفني الفقير إلى أصول المسرح ، انه عودة لتحقيق مبدأ التفاعل في القدرات النفسية والاجتماعية بين جسد العرض متمثلاً بالممثل صانع الدلالة الأولى والمهيمنة والمتفرج المتفاعل الجمعي في وعيه مع هذا الإبداع . إنهما في العرض جسد واحد وروح واحدة ، تشيدها علاقة من الاتصال مبعثها لغة مسرحية خالصة يعبر بها الممثل عن كيانه ووجوده لخلق مسرح معاصر قائم على المواجهة الروحية الدينية الطقسية . إذن الممثل باعتباره العنصر الديناميكي الفاعل في إرسال الدلالة المسرحية يستطيع بقدرته في الكشف إلى خلق تأثير روحاني مشابه لتأثير الأساطير والطقوس البدائية التي تستعمل الحركة كدال قوي وفاعل للتعبير عن الشعور اللاجمعي للمجموعة البشرية وهذا يؤكد اتفاق رؤية (جروتوفسكي) الإخراجية مع مبدأ العودة إلى الأصول أو إلى جوهر المسرح انطلاقاً من توظيف الأساطير والمواضيع المثيولوجية ، وتأسيساً على مبدأ تجاوز النص باعتباره مساحة لغوية لسانيه خارجه عن حدود فضاء آت العرض التي تحتوي بطبيعتها لغة خالصة غير لغة الأدب ، انه عرض للمعالجة النصية (الأدبية) باتجاه إزاحة الكلمة واثبات قيمه الحركة كـ دلاله للغة المسرحية وهذه ما يؤكدها (جروتوفسكي) في عملية توظيف الطقس الروحي في العرض ، وتحويل الروح إلى جسد من خلال ما اسماه جروتوفسكي بالمسرح الفقير ، انه مسرح يبحث عن حقيقة وجود اللغة الخالصة للعرض المسرحي ، لغة الجسد المنبثقة من الإنسان . مابين النص والعرض مجموعة من التدريبات والإرتجالات وفعل الهدم والبناء ، هدفها وصول الممثلين إلي عملية (البوح الذاتي) فأنتج العرض مجموعة من الأفعال الموضوعية المنتمية إلى الأنماط الأصلية في التعبير ، تتداخل فيها سمات الممثل الفردية مع سمات نوبانه بالدور ، ولهذا فقد كان لـ لغة النص الحواري تهميش لتعويضها بوسائل تعبير درامية ، ولهذا فقد كانت مجمل الفقرات المقدمة في هذا العرض تعتمد على شعرية الشخصية الدينية ومن هذا المنطلق فقد قلت وتضاءلت دلالة الكلمة اللغوية وتحولت في الأداء إلى لغة مسرحية خالصة تهدف إلى خلق روح التوحد بين العرض والمتفرج . إن العرض المسرحي لدى (جروتوفسكي) يحمل هدفاً جمالياً غرضه التخلص من النظرة التقليدية التي سادت المسرح بواقعيته السطحية وليخلق محاولات في السيطرة على روح المتفرج بواسطة روح الممثل ، إنها سيطرة تنبع من خلق علامات بصرية متوحدة ينقلها الممثل من روحه وتبنيه الصادق إلى روح المتفرج الصادقة ، إنه يشخص بحركاته كل عناصر العرض مبتعداً البذخ بالضوء والملابس والديكور وصولا إلى التعبير والإحساس بالجماعة لتحقيق عالم السحر والطقس " لقد وجدنا البراعة المسرحية الحقة تكمن في قابلية الممثل على التحول من نوع إلى ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة كل هذا على مرأى من الجمهور وبأسلوب فقير ، مستغلاً جسمه وصوته لا غيرهما ليخلق الممثل تعبيراً ثابتاً على الوجه باستعمال عضلاته ودوافعه الباطنية (٣٤) إن ما حققه (جروتوفسكي) في مبدأ العودة إلى الأصول في المسرح المعاصر يرتكز إذن على مرجعيات الأسطورة والطقس والاحتفال الجماعي باستخدام طاقات الإنسان الروحية والاندماج ، وهذا الأسلوب نوع متجذر في حقيقة المسارح القديمة ، ويعني إن (جروتوفسكي) في تطلعاته ورأياه المسرحية استند على مبدأ العودة إلى الأصول

٣ ــ يوجينا باربا :

يشكل منهج جروتوفسكي اهتماما خاصاً في انطلاقة بعض المخرجين الطليعيين البارزين الذين يمثلون ستينات وسبعينات القرن الماضي في نشاطهم المسرحي ، ويُعد (يوجينا باربا) من أوائل هؤلاء المخرجين الذين تتلمذوا على يد (جروتوفسكي) والذي أسس عام ١٩٦٤ مسرح (أودن تياترو) Odin Teatrt) (وانتقل به من أورسو إلى الدنيمارك .

إن البحث عن لغة مسرحية تشبه في مصادرها الإبداعية ، لغة الأفعال الإنسانية المرتبطة بعمق الثقافات ، لغة تبحث عن أوضاع تعبيرية تؤكد معاني القناع ، وهي لغة للنمط الأصلي من واقع البشرية ، وقد تمخض هذا البحث المتواصل عن روح للعرض الجماعي تؤسسه لغة الأجساد باعتبارها مصدر من مصادر البدائية عند الإنسان ، إلى نتيجة مفادها نظرية مسرحية تمثل نتائج الدراسة البحثية لـ (باربا) وصولا إلى ثمانينيات القرن الماضي . إنه نتاج يمثل جهود (باربا) التطبيقية والتنظيرية في (المعهد الدولي للأنثروبولوجيا) (ISTA). وهو أستوديو مسرحي حاول فيه (باربا) استنطاق حوار الثقافات الإنسانية المتعددة الأصول شرقية كانت أم غربية واكتشاف أساليب عملهم المرتبطة بالتنشئة الحقيقية والأصولية للمسرح ، نشأة تبحث عن فكر طقسي احتفالي بدائي ، يهدف التوصل إلى تكنيك مسرحي يؤكد معنى اصطلاح ما قبل التعبير " إن المسرح الإنثروبولوجي يفترض وجود مستوى أساسي للتنظيم يشمل جميع المؤدين ، وهو يعرف هذا المستوى بأنه (مستوى ما قبل التعبير) وهو المستوى الذي يتناول الكيفية

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

التي يمكن بها جعل طاقة الممثل مفعمة بصريا بالحيوية ، أي الكيفية التي يمكن بها للممثل أن يكون له حضور يجذب انتباه المشاهدين في الحال " (٣٥) لقد تخصص هذا المعهد التجريبي في موضوعة تحليل العلامات المسرحية البدائية الناتجة عن تعدد الثقافات مستخدماً تقنيات مكتسبة من تراثيات المسرح الشرقي (النو والكابوكي) والرقص الهندي فضلاً عن العودة إلى أصول الأداء التمثيلي المرتبط بالقناع والأشكال التعبيرية المسرحية الإغريقية وهذا يفرض عملية من عمليات تشكيل المسرح بصياغة أسلوبية تبتعد عن لغة النص الأدبية وتحاول الاقتراب من أسلبه جسدية مفادها الحضور الواعي للانفعال المتعلق بالتعبير الجسدي ، لقد أستنبط (أرتو) هذه المقومات البحثية في ترصين طريقته من (جروتوفسكي) بهدف تحقيق بلورة المختبر المسرحي ، وقد ركز (باربا) على الوعي الإنساني والاجتماعي المتعلق بالإنثروبولوجيا كعلم للإنسان معرفاً إياه مسرحياً " الإنثروبولوجيا المسرحية باعتبارها دراسة سلوك الإنسان عند استخدامه الحضور الجسدي والذهني في موقف عرضي performance منظم" (٣٦) إن هذا الاستحضار ليس استحضاراً ذاتياً أو شخصياً وإنما استحضار اجتماعي نابع من فكرة ماهية المسرح عند (باربا) وهي فكرة تدعو لتحقيق أمثل العلاقات الاتصالية ما بين العرض والمتلقي ، إنها دعوة للمشاركة محورها ينتمي إلى أصول الاحتفال المسرحي الأول وهي أصول عند الإغريق منبعها التطهير (الكثارتس) والمشاركة عند اليابانيين وهي مشاركة إيمائية رمزية و (باربا) هنا يبتعد عن النماذج التقليدية في الممارسة المسرحية التي نعلم عن المشاركة ، إنها ممارسة تعتمد لغة الأدب كقياس في تعميق مشاركة المشاهدين السلبية ، وهذا ما أفرزته معطيات المسرح في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين . وعليه فأن نظرية (باربا) الجديدة المتعلقة بالعودة إلى الأصول تنطلق من مفهوم المقايضة ، إنها فعل للتجاذب والتفاعل الوجداني والفكري والمقايضة هنا أنموذج للمشاركة الناتجة عن تحولات جوهرية في التفاعلات الروحية والعاطفية والعقلية ، إنها تحولات إنثروبولوجية " فالمنتج الثقافي يؤدي من أجل – ب – أي إن – ب – يصبح هو المشاهد – أ – الثقافي ويلي ذلك أن يؤدي – ب – من أجل – أ – فيصبح – أ – مشاهد لإنتاج – ب – الثقافي . أما هؤلاء الذين يفضلون ألا يؤدوا فإنهم يكونون مشاهدين طوال عملية التبادل كلها " (٣٧) هذا الجمع الانتقائي لعملية المشاركة المسرحية المرتكزة على مبدأ المقايضة عند (باربا) تشير إلى إن الاستخدامات المسرحية نابعة من اصطفا فات للتبادل المعرفي الثقافي ما بين الشرق والغرب وهذا ما فعله (باربا) في تجاربه الانتقالية من إيطاليا إلى الشرق الأقصى ثم أمريكيا الجنوبية بدعوة البحث عن مفهوم المقايضة الثقافية . إنه ابتعد بشكل واعي عن تلقي عروض المسرح الغربي التي تعتمد على اللغة اللسانية كمنطلق في التأسيس الدرامي واقترب بمحاولاته البحثية إلى مبدأ التواصل المسرحي والمشاركة الفاعلة التي تؤكد لغة المسرح بمعناها الأصيل ، المعنى المرتبط بالنشأة . إن علاقة المقايضة علاقة تؤكد تجريبية (باربا) والذي يرى فيها إن الثقافة " هي بمثابة ملاذ بعيداً عن القيم الرسمية السائدة التي تفرضها المجتمعات الانتهازية الحديثة . إن المقايضة عملية تسير في اتجاهين ، وهي شبيهة بالعملية الدينامية التي تنضوي عليها علاقة الممثل والجمهور في العرض المسرحي . ذلك لأن كل من العلاقتين ينضوي على وظيفة / كما ينضوي على شيء ما جدلي يؤدي إلى تغير ، وليس شيء إستاتيكي " (٣٨) . تجربة (باربا) المسرحية ارتكزت بمنطلقاتها الجمالية والفكرية والفنية على الجذور من خلال خصوصيتها في الممارسة المسرحية وهذه الممارسة تؤكد على محور تبادل الثقافات الذي سعى المسرح الغربي المعاصر قبل النصف الأول من القرن العشرين إلى تجاوزه ، فسعى (باربا) مرتبط بسعي مناهضة هذا الواقع ، إنه سعي تطبيقي وتنظيري يهدف إلى إرساء رؤى مسرحية تستند بمعطياتها الجمالية إلى الاستفادة من المسرح كـ ثقافة وتاريخ ، هذا البحث رغم إنه يؤكد على تقنيات التدريب لدى الممثل بفعله الظاهري ولكنه يسعى إلى كشف ماهية الفعل المسرحي وعلاقته بالظاهرة الحضارية ليؤكد علاقة المسرح بالحياة الاجتماعية ، إن هذه الرؤيا تشتغل على محاور عديدة من العلاقات تبدأ بعلاقة الممثل بذاته كإنسان وعلاقة المخرج كفكر بالممثل ، وعلاقة العرض كمنتج إبداعي ثقافي بالمتفرج ، لتنتج هذه العلاقات التي مهما اختلفت في الموقف والرؤيا والتصور إلا إنها تتفق بالإنسانية . هذه العلاقة التي شيدت في عروض مسرح (باربا) على لغة الجسد ، إنها لغة الإيماء آت والحركات والرقص والتي تسحب المتفرج من خلال تجليات روحية طقسية لتعبر عن حالات تعبيرية إنسانية من الحب والوحشية والقتل والجنون ، هذه القيم المجردة يظهرها العرض بلغة خاصة لها خصوصية تعبيرية شاملة ، لغة تنتمي إلى المسرح أكثر مما تنتمي إلى الأدب ، لغة تعتمد الحركات ، الرقصات ، الموسيقى ، التجليات الروحية بهدف خلق تفاعل إنساني مبني على مبدأ المقايضة من خلال عروض المسرح المقدمة من قبل (باربا) وهي عروض مسرحية للأودن " تثير التساؤلات والدهشة أمام التعامل مع اللغة الفنية للمسرح وأمام المعالجات الذكية والساحرة المتداخلة في سيرة البنية العرضية . فقدم التزام العرض

بالمحدوديات اللغوية أو كسر طوق الأدبية الخطابية التي تنتهي في حدود معانيها يجعل من عرض الأودن نوع من التجاوز المستمر لحدود القوالب المرسومة . فكل عرض هو رحلة في أعماق اللغة المسرحية المستقلة ، ويشعر المتفرج بذلك بانتقاله من الحياة المعتادة إلى تفجر لإشكاليات الحياة المخبأة خلف الحياة اليومية المعتادة " . (٣٩)

إن محاولات (باربا) في التدريب المختبري تسعى إلى إنتاج عرض مسرحي مناهض للواقعية ومقترب إلى سمات الإنتاج المسرحي الذي يؤسس لغة شاملة إنسانية في فكرها خصوصية مسرحية في تقنياتها ، وهذا السعي بحثي يكتشف من خلال التطبيق الميداني التجريبي لإنتاج العرض ، إنه سعي إنثروبولوجي للمسرح يؤسس النظرية من خلال التطبيق والتجربة الميدانية تشكل في عروض الأودن سمات جوهرية لتأكيد المصطلحات التلقائية ، الممثل المتفاعل ، المشاركة ، التوحد ، إن هذه المصطلحات تشكل عوالم الانطلاق نحو البدائية والاستفادة من مغزاها الروحي ورؤياه الباطنية لاكتشاف حقيقة اللغة المسرحية في التأثير . (باربا) في سعيه لإنتاج العرض المسرحي يريد أن يتجاوز الآفاق ، يريد أن يكسر الحدود والالتزامات التي ورثها عن مسرح أيامه ، يريد أن ينتقل بهذا المسرح في حدوده الأدبية إلى حدوده الكونية ليجسد روح الالتقاء في العلاقة ما بين العرض والمتفرج ، إنها علاقة الاحتفال ، علاقة الطقوس ، علاقة الروحيات ، وبهذا فانه يسعى للعودة إلى البدائية أو بمعنى آخر إلى الأصول .

النتائج :ـ

خلص البحث في موضوع المسرح المعاصر والعودة إلى الأصول إلى النتائج الآتية :ـ

١- إن العودة إلى الأصول في المسرح المعاصر محاولات تجريبية مختبريه تهدف لتجاوز التقليد ومغادرة البديهي وعدم الاستسلام لسلطة النص الأدبي (المؤلف المسرحي) وخلق رؤية مسرحية ترجح الجانب البصري على الجانب السمعي في العرض المسرحي

٢- تجارب المخرجين مجتمع البحث وعيناته لم تقف عند حدود التنظير بل رافق هذه العملية جانب تطبيقي يعني البحث عن الأصول الدرامية .. وبعث الأشكال الطقوسية والدينية والروحية والوجدانية ، بحيث صار العرض المسرحي دعوة لانتشال المسرح الغربي من انحطاطه ووصفه في سياق التجربة الطقسية الواعية التي بدأ منها في أصوله ونشأته الأولى

٣ ـ تركزت تجارب العودة إلى الأصول على مفاصل عديدة من مفرداتها العملية المسرحية وبأوليات خاصة برؤية المخرج لأهمية هذه الأصول وتفاعلها مع تعقيدات التقنية المعاصرة ، ولهذا انصب اهتمام مخرجو عينة البحث على المفاصل التالية من العرض :ـ

أ ـ الممثل الإنسان : كائن مقدس يسعى لتحقيق شفرة الاحتفال الطقسي من خلال جسده وصوته بحرية متجاوز القيود خلقاً في فضاء العرض الشامل لغة الخطاب الكوني القائم على مبدأ حوار الحضارات ، وقد أعتمد هذا الممثل الارتجال والقدرات التعبيرية المقدسة والبيوميكانيك مستنداً على تدريبات خاصة تتوافق مع منطلقات العودة

ب ـ المكان المسرحي : التنظيرات والعروض عينة البحث غادرت مسرح العلبة الإيطالي وبحثت عن أماكن مسرحية قادرة على خلق علاقة طقسية دينية احتفالية مبعثها وعي المخرج بالأصول البدائية للمسرح

ج ـ المتلقي ـ الجمهور ـ : المشاهد في مسرح العودة إلى الأصول والبدائية يسعى لخلق تفاعل جمعي مع العرض على المستويات ـــ الحسي والوجداني والذهني ـــ إنه متلقي يساهم في خلق الطقس وبالنتيجة توحيد دلالة العرض من منطلق الاحتفال والجماعة

التوصيات :ـ

١ ـ يوصي الباحثان بدراسة موضوع الأصول والبدائية في العرض المسرحي المعاصر من خلال وجهات نظر مخرجين عالميين يمثلون نماذج مسرحية أخرى في المسرح المعاصر

٢- يوصي الباحثان إلى محاولة اكتشاف المقاربات والمقارنات الإبداعية للأصول والجذور والبدائية في مسرحنا العربي المعاصر يهدف اطلاع الباحثين على عمق التجربة المسرحية العربية وتأثرها بالتجربة الأوربية ، من خلال نماذج بحثية عربية

المصادر :

١- اينز ، كريستوفر ،المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ ـ ١٩٩٢) ، ترجمة سامح فكري ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون الجميلة) ، ص ٢٥

٢- الجوهري ، إسماعيل بن حماد ، تاج اللغة وصحاح العربية ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ط ٤ ، ١٤٠٧) ، ص ١٠٨٢

٣- ابن منظور ، لسان العرب (بيروت : دار صادر ، ج ٧ ، ١٩٦٨) ص ١٦٥

٤- المصدر نفسه ، ص ١٦٦

٥- المصدر نفسه ، ص ١٦٦

٦- صليبا ، جميل، المعجم الفلسفي ، (قم : ذوي القربى ، ١٩٦٤) ، ص ٦٨ ـ ٧١

٧- حجازي ، نبيل، فن قاموس المسرح ، (القاهرة : مجلة المسرح ، العدد ٥٧ ، ١٩٩٣) ، ص ٧٣
٨- أحمد ، سامية أسعد ، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية ، (القاهرة : مجلة فصول ، العدد الأول ، ١٩٨٣) ص ١٥٧
٩- ينظر : ابن منضور ، مصدر سابق ، ص ٥٧٥
١٠- بلا مؤلف ، المنجد في اللغة العربية ، (بيروت : دار المشرق ، ط ٢٤ ، ١٩٧٥) ، ص ٥٠٩
١١- رمضاني ، مصطفى ، توظيف تراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، (بغداد : مجلة الفكر ، العدد ٤ ، ١٩٨٧)، ص١٩
١٢- المصدر نفسه ، ص ١٩
١٣- المقري النبوي ، أحمد بن محمد بن علي ـ المصباح المنير ، (بيروت : المكتبة العامة ، الجزء الأول ، دت) ، ص ١٦
١٤- ينظر : صليبا ، جميل ، مصدر سابق ، ص ٩٦ ـ ٩٩
١٥- رمضاني ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ١٩
١٦- برونكو ، ليونارد كابل،مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة يوسف اسكندر ، (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧) ، ص ١١
١٧- برادبري ، مالكم و جيمس ماكفارلن، الحداثة ، ترجمة مؤيد حسن فوزي،(بغداد: دار المأمون للترجمةو النشر،١٩٨٧)ص ٢١
١٨- أسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة الكتب المترجمة ، العدد ٢٥٠ ، ١٩٧٨) ، ص ١٢
١٩- صليحه ، نهاد، المسرح بين الفن والفكر،(بغداد:القاهرة:دار الشؤن الثقافية العامة_ الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥)، ص١٩
٢٠- أينز ، كريستوفر ، مصدر سابق ، ص ٨
٢١- أسلن ، مارتن ، مصدر سابق ، ص ١٥
٢٢- جان دوفينيو ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ،(دمشق : وزارة الثقافة والارشاد القومي ج١ ، ١٩٧٦)، ص١٤
٢٣- سخسوخ، أحمد،التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا للفنون،(القاهرة : مهرجان المسرح التجريبي ، ١٩٨٩) ، ص ٧
٢٤- ايرخولد ، فيسيفولود،في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، (بيروت : دار الفارابي الجزء الأول ، ط١ ، ١٩٧٩) ، ٥١
٢٥- المصدر نفسه ، ص ٨
٢٦- المصدر نفسه ، ص ٣٣
٢٧- المصدر نفسه ، ص ١٨٩
٢٨- المصدر نفسه ، ص ١٦٠
٢٩ - أردش ، سعد، المخرج في المسرح المعاصر نقلاً عم مايرخولد، المسرح المسرحي ، لينا جورفينكل، جاليمار ، (الكويت : عالم المعرفة ، تموز ١٩٧٩) ص ٢٤٠
٣٠- برونكو ، ليونارد كابل ، مصدر سابق ، ص ٢٨٦ ، ٢٨٧
٣١- كروتودسكي ، جيرزي، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم نادر ، (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة الكتب المترجمة العدد ١١٤ ، ١٩٨٢) ، ص ١٨
٣٢- المصدر نفسه ، ص ٢١
٣٣- برونكو ، ليونارد كابل ، مصدر سابق ، ص ٢٩٣
٣٤- كروتودسكي ، جيرزي ، مصدر سابق ، ص ١٩
٣٥- واطون ، ايان ،نحو مسرح ثالث ، أيوجينا باربا ومسرح أودن ، ترجمة مثنى سلام ، مراجعة سامي خشبة ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠٠) ، ص ٦
٣٦- نقلاً عن ، أينز كريستوفر ، المسرح الطليعي من (١٨٩٢_ ١٩٩٢) ، ترجمة سامح فكري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤) ، ص ٣٢٢
٣٧- واطون ، ايان ، مصدر سابق ، ص ٨٠
٣٨- أينز ، كريستوفر ، مصدر سابق ، ص ٣٢٧
٣٩ - بياتلي قاسم، دوائر المسرح،تجربة الأودن وانثروبولوجيا المسرح ، (بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ط١ ، ١٩٩٨) ، ص ٥٥ .