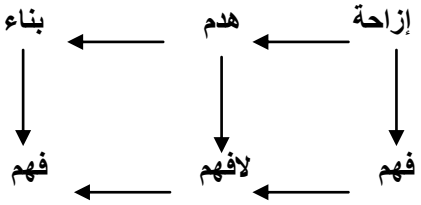
مرجعيات التجريب في المسرح الملحمي
الآلية والاشتغال

ا.د. عبدالكريم عبود عودة
جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

ان جذور التجريب المسرحي متصلة بحلقة الزمن فهي تاريخ ممتد يشكل الجديد فيه بنى أبداعية وابتكاريه تؤسس مقومات تعبر بوسائلها الفكرية والفنية عن هذا الجديد والمبتكر لترسم حدود قوانين اشتغاله الابداعية في تجاوز المألوف والمتعارف عليه وانتاج خطاب فني يتلاءم مع روح العصر .
هكذا أطلق المبدعون في فضاءات الاكتشاف والتجديد والبحث عن الفعل التجريبي الذي يسعى الى تجاوز المألوف والمتعارف عليه وتفكيك إكسسوارات الواقع واعادة تركيبها وبنائها من جديد اطلقوا صيحاتهم باتجاه خلق انساق معرفية تتلاءم مع روح العصر ومعطياته الانسانية والتاريخية التي افرزت هذا التكوين الاجتماعي بكل مفرداته لينعكس في الفن كصورة تجسد الواقع ابداعيا .
من هذا المنطلق البحثي .. نقرأ فعل التجريب في المسرح الملحمي كما نظره له (برتولد برشت) وأنتج عروضا مسرحية تؤسس لهذا الفعل نظريا وتطبيقيا ، وليصوغ مفردات اللعبة المسرحية ضمن معطيات فكرية وسياسية تميز هذا الشكل المسرحي الجديد، أنها مفردات أبداعية تجاوزت التقليدي واستلهمت من الوعي المرجعي الايدولوجي والجمالي والفني مستلزمات بناء نظرية مسرحية ساهمت في تغير النمط الموروث لتبني لها أسلوب أبداعي وخصوصية تأخذ من المرجعيات على مستواها المعرفي والسياسي والاجتماعي عناصر البنى الجمالية لتأسيس هذا المنطلق التجريبي في التعبير الفني .
أسئلة تتمحور فيها إجابات المسرح الملحمي لتشكيل منظومة فكرية أخذت منها النظرية الملحمية في المسرح قواعدها في التنظير أولا والتي يتشكل من خلالها مستوى الآلية الفكرية والمنعكسة ثانيا على مستوى الاشتغال التطبيقي المتضمن خطاب النص والعرض والتلقي والذي أنتج مقوله مسرحية تخالف في منظورها التكويني كل ما هو تقليدي .. انه تجاوز للمؤسسة المسرحية السائدة شكلا ومضمونا ووظيفة وانطلاق لتأسيس مفردات تعبير جديدة .
أذن فالتجريب في المسرح الملحمي لامس فكرة التحول من المجرد الفكري السياسي الى الملموس الفني الجمالي .. لهذا تحركت أفكار (برتولد بريشت) الابدولوجية وهي تحاور فهما جدليا للمرجعيات الفكرية والمسرحية والفنية كي تعيد قراءتها بما يتلاءم والوعي الاجتماعي الآن بعيدا عن النظرية الفلسفية الميتافيزيقية القائمة على تفسير الوجود والعالم تفسيرا ماورائيا اذ تفرض على الانسان محاكاة الظل للظل .الأسئلة تنطلق من وجود الجوهر الفاعل للوظيفة المسرحية الجديدة والمغايرة للوظيفة الأرسطية التطهيرية التي سادت وتسيدت الدراما منذ قرون النشأة الأولية للمسرح عند الإغريق أنها وظيفة تخديرية اندماجية عاطفية تستهلك القدرات الذهنية لدي المتلقي ، فالأسئلة تبحث عن المغايرة القائمة على بناء جدلي يبدأ بالازاحة ثم الهدم ليأتي البناء ، ثلاثية فكرية مادية فاعلة تمثل حركة الجدل المادي بمقارباتها في التفسير والتحليل كما موضح بالترسيمة الآتية :



ترسيمة رقم (١)
جدل التجريب والمغايرة في المسرح الملحمي

أنها مداخل تفسير مفترضة توصلنا الى حقيقة توظيف المرجعيات التجريبية للمسرح الملحمي .. مبنية على فعل المغايرة المرتبط بالترسيمة الجدلية .. أسئلة مفادها الاجابة عن حقيقة التجريب وارتباطه بالمرجعيات باعتبارها وحدات فكرية بنائية للفهم ومستودع للمعرفة تعبر عن وجودها في المعنى التداولي المعاصر بعيدا عن الاستخدامات الاصطلاحية المغلقة .

هذه المغايرة التجديدية لدى (بريشت) تستوجب بحثها على محورين استنتاجين قادرين على تميز الوظيفة المبتكرة للمسرح اليوم والمرتبطة بالفهم الجدلي للتجريب المسرحي المعاصر.

المحور الاول :

س: هل المسرح الملحمي مسرح للتجريب ؟ وهل تتفق طروحاته الابداعية مع فلسفة التجريب المسرحي ؟

ج : ان التوجه نحو التجريب في المسرح الملحمي يبدأ من الخطوة التي تخلخل القبلي من قراءات المنجز المسرحي الموروث لتأسيس بديل واع يرتكز على مقومات وشروط حضارية معرفية وثقافية نابعة من جدل وحوار متعلقين بروح العصر فالتجريب في المسرح كمفهوم يعني " التمرد على النظام المسرحي السائد باعتباره نظاما مسرحيا غير قادر على مسايرة حركة التاريخ لذا يحاول المسرح التجريبي استكشاف طريقة جديدة في مجال عناصر اللعبة المسرحية عن وعي قصدي في محاولة لتجاوز الأدوات المختلفة وتطويرها بطريقة تلاءم نمو المجتمع وحركته "(١) .

وعليه فالتجارب المسرحية في المسرح الملحمي كشفت الغطاء عن قوانين وقواعد المؤسسة المسرحية الأدبية والفنية التقليدية بهدف المغايرة والتمرد على القديم عن طريق التطلع إلى أفاق بحثية جديدة لاستكشاف المجهول والغامض و تحقيقه في جسد العرض المسرحي بلغة معاصرة مدركة لصيرورة الفعل الثقافي ، فقد صاغ المبدعون خطاباتهم التجريبية انطلاقة من التعامل" مع ذاكرتهم المسرحية بواسطة السؤال النقدي الذي يفتت مكونات الثقافة الماضوية بهدف تركيب كتابة درامية تخلق ذاكرتها الجديدة وهي تجرب الكتابة دون أن تضع تحديدات نهائية ومغلقة للممارسة المسرحية بدا من نص المؤلف الى نص المخرج الى نص العرض والجمهور"(٢) .

فالتجريب بهذا المعنى هو فعل من أفعال الخروج عن طرق التعبير المستقرة والسعي الى ابتكار طرق جديدة أنه لا يساير الراهن بل يتجاوزه بمحاولات تهدف الى المغايرة الواعية القصدية ، وعلية فالتجريب المسرحي مفهوم يؤسس قوانين اشتغاله على التجديد وتجاوز المألوف وهدمه وأعادت بناءه بدلالات وأشكال تعبيريه جديدة على مستوى النص والإخراج والتمثيل فضلا عن تغير نمط علاقات الإنتاج والاتصال المسرحي .

وهذا ما يلتقي مع منجز المسرح الملحمي في آلياته واشتغالا ته الجمالية والفكرية مما يدل على أن (بريشت) تجريبيا في عمله من خلال بحثه المتجدد والذي تجاوز فيه المتعارف من الدراما الأرسطية .

المحور الثاني:

يتبلور الشكل الفني المسرحي في هذا المحور من السؤال التالي :

س : المرجعيات التي استثمرها المسرح الملحمي هل بقيت على حراكها الفكري وتوظيفها الجمالي التي انبثقت منه في لحظة التاريخ الماضية ، أم أنها تغيرت لمستوى تعبير وتجسيد مضمون فلسفي جديد ؟

ج : في هذا المحور تبرز الجهود الخلاقة(لبرتولد بريشت) السياسي والفنان المبدع وهي جهود تنطلق من فهم تاريخي لوظيفة المرجعيات المستثمرة باعتبارها مصادر معرفية أخضعها ضمن فهمة الجدلي الواعي لحركة المجتمع الى وحدات بنائية تمتلك في اشتغالها نسق كلي شامل معبر عن نظرية موحدة للفعل الابداعي الجديد ، أن توظيف المرجعيات انطلق من أدراك فني جمالي يكشف الخفي من العلاقات الانسانية بكافة مستوياتها وحالاتها المتناقضة وبأشكالها الجدلية .. وبهذا فأننا نعثر في هذا الخطاب المسرحي الموجه على مشاكسة لصورة المسرح النمطية التقليدية .. ليس بمعنى الازاحة والتبدل الكلي للوظيفة المرجعية بل توكيد الجهد التاليفي والتجميعي على مستوى الشكل والمضمون لطبيعة استثمار المرجع بما يخدم الفكرة الكلية لهدف المسرح الجديد .. من هنا تعمل مفردات اللعبة المسرحية وأدوات الاشتغال التركيبي في العرض بفرض وكشف فعالية جديدة للمرجع ، وهذا يعني ان المنطلقات الدلالية

في توظيف المرجعيات التي تؤكدها جماليات المسرح الملحمي من وجهة نظر (بر تولد برخت) تتبلور فيما يتصل بتحقيق علاقة اتصالية مبتكرة مستندة على الوعي بتغير العالم عنوانها التشخيص الجدلي للحياة الاجتماعية " لقد تعين على المسرح إن يكون تشخيصات أخرى للحياة الاجتماعية ذلك إن الحياة لم تتغير وحدها بل تغير معها تشخيصها أيضا "(٣)

ويمكن تصنيف المرجعيات على وفق المستويات التالية

المرجعيات السياسية

المرجعيات المسرحية

يتطلب البحث في بنية الدراما الملحمية استيعاب الكيان الكلي لآلية واشتغال بنية المرجعيات ضمن البنية المسرحية التجريبية الجديدة .. وهذا الكيان الفني يشتغل بكيفية تؤكد تأسيس ظاهرة خارجة عن السياقات التقليدية الأرسطية .. منبثقة من قوانين جديدة على مستوى الشكل والمضمون .. فقد صار القانون الحتمي القديم التي تميزت به الدراما الأرسطية وما لحقها من تأثيرات ومؤثرات فلسفية مثالية في حيز الازاحة وتم استبداله بقانون الاحتمال والتغير الذي يمثل موقف مناهض للفلسفة المثالية اذ يستمد هذا القانون الجديد في تفسير الوجود نظيراته الفلسفية من الفهم المادي الجدلي . الفرد في ظل التفسيرات الأيدلوجية المادية هو كائن اجتماعي يعيش بدمه ولحمه اذ يتطلب وعيه ووعي دورة الحياتي معرفة حياته ووسائل عيشة التي يحياها " أن مسرح الملحمة قد جاءنا مع اكتشاف "المعنى الحقيقي التفكير للحياة عن طريق التفكير المادي الجدلي الذي يحتم على الكاتب المسرحي ان يتناول الانسان على انه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية ، فان الأسلوب الوحيد الذي يستطيع ان يجد له السبيل ويساعد على أيجاد صورة جامعة للعالم هو أسلوب الملحمة " (٤) .

في ظل هذه المعرفة المادية المخالفة للمعرفة المثالية يمكن أدراك قيمة الانسان كونه نتاج منطقي لظروف عيشه ، كان لابد من (برشت) وهو يستند على هذا التفسير ان يستنبط صياغات جديدة لمسرحه تناهض القدرية والاندماجية والضعف الانساني أمام الاله لتطرح تفسيرا تجريبا للدراما الحديثة مبنيا على مفهوم التغريب ، ولذا استحدث مصطلح لمسرحه يعكس الصورة المثلى الأدبية والفنية المستمدة كجذور ومرجعية من (الواقعية الاشتراكية) .ان النظرية المسرحية الملحمية تعتمد على أعادة صياغة أشكال المحاكاة القديمة بقوانين المادية التاريخية لاظهار الكامن في القصص الشعبي والأساطير والأحداث المشهورة بهدف استنباط المادة التاريخية وعكسها بالتفسير العقلي على الواقع الاجتماعي المعاصر . أن هذا التضمين المرتبط بالفكر المادي الديالكتيكي كمرجع فكري سياسي يتطلب شكلا بنائيا جديدا ، لذا وظف (برشت) من خلال ابتكاراته تقنيات مسرحية وأخضعها للمفاهيم التجريبية كي تحقق ملائمة بين آلية الفكر المنبثقة عنه هذه التقنيات كجذور ومرجعيات وفعل اشتغالها في بنية العرض التجريبية لتساهم في أبراز المعنى الجديد في تفسير الواقع ، ومن هنا جاء التفريق بين البناء الدرامي الأرسطي والبناء الملحمي فلسفيا على مستوى الشكل والمضمون .

الدراما الأرسطية		المسرح الملحمي
	مساحة الازاحة والتجريب	
١- تجربة حيه		١- صورة للعالم
٢- الانسان غير قابل للتغير		٢- الانسان يتغير
٣- حتمية الوجود		٣- قانون الاحتمال والتغير
٤- عاطفة ، شعور	الآلية والاشتغال	٤- عقل ، ذهن
٥- التفكير يسبق الوجود		٥- الوجود الاجتماعي يسبق التفكير
٦- فلسفة مثالية		٦- فلسفة مادية

ترسيمة الازاحة الفكرية السياسية

رقم (٢)

جدول المقارنة

تشكل المرجعيات المسرحية بمستواها التاريخي قطب أساسي وعميق من جذور المسرح الملحمي واليات اشتغاله فلقد سعى(بريشت) لبناء حوار حضاري أبداعي بين الشرق والغرب كمعرفة وثقافة فستلهم من المسرح الشرقي (الصيني ، والهندي ، والياباني) معارف تقنية عديدة تميزت بها أصالة عروض هذه المسارح التي هيمنت على لغتها صورة العرض البصرية العقلية فبتعد الخطاب المسرحي عن سلطة التأثيرات الحسية العاطفية واقترب من لغة الفضاء المتحركة التي يرسم فيها جسد الممثل الانسان من خلال انتقالاته وتصورات الخيال الابداعي المفترض للوجود الفيزيقي المتحول للجسد ضمن المعنى الاجتماعي ، وهذا الوجود الفضائي المادي الدلالي للجسد ينطق بفكرة التلقي العقلي الذهنية ويزيح فعل التقمص والاندماج العاطفي . وإذا أردنا أن نحدد استلهام هذه الجذور المسرحية الموغلة بالتاريخ الابداعي التلقائي من قبل (بريشت) وتأصيل تكوينها بالعرض المسرحي الملحمي فهي مسارح تعتمد الرقص والغناء والبانتوميم والموسيقى لتعيد للمسرح مستواه الخالص في الخلق المستقل ،، وفي هذا المسرح لا تتحرك الدراما بين المشاعر بل بين حالات ذهنية تجمدت وتحولت إلى حركات وصور .

ان عروض المسرح الشرقي المتمثلة بمسرح (النو والكابوكي وعروض مسرح بالي ... الخ) تحقق بأدائها الطقسي فكرة المسرح الخالص حيث لا قيمة ولا وجود للأشياء إلا بالقدر الذي يتم إسقاطه على خشبة المسرح ، من خلال طريقة توظيفها لجميع أجزاء الفضاء واستغلال امكانياته بهدف استثمار الطاقة الحركية الحيوية و التعبيرية الموجودة قدراتها لدى الممثل وأدواته الابداعية الجسدية والصوتية واستخلاص لغة جسمانية أساسها الحركات والإشارات المستنبطة من هذه الجذور المسرحية والموظفة ضمن التكوين الجمالي الجديد بعنوان(الجست) التي تشكل منظومة الحركات التعبيرية الجسدية التي تعبر عن سلوك الناس في الحالات المختلفة والمتناقضة .

هذه العروض تحقق لنا متعة ذهنية وعقلية لأنها تمهد لأداء تعبيري يكسر قواعد الايهام المسرحي المفروضة بالأداء الواقعي ، متعة تعليمية تواجهنا بفيض من الانطباعات الفنية مستخدمة لغة تمتلك سر وجودها في النظرة العقلانية لكل حركة أو تغيرات الصوت المتنوعة والحركات الشعائرية ذات الدلالات المعرفية ، كل شيء في هذا مخزون في الوعي الجمعي للمشاهدين انه مسرح يعرض لنا صورة مرقمه محسوبة بدقة متناهية مبنية على القصدية في الارسال والاستقبال خاضعة لعرف التجربة الاحتفالية الطقسية بعيدة عن المصادفة، فهو نوع من الرقص يرقصه ممثلون يخضعون لطقوس سبقت تجربتها .

مازالت مسارح الشرق مصدرا غنيا تنهل منه المسارح الأوربية المعاصرة جماليات الأصول الدرامية من خلال فكرة العودة للجذور المتاصله في هذه المسارح،أن تجاوز الطبيعية وتأثيرات الجدار الرابع واحداثة اليومية وخلق السلبية في انتهاك الاستكانة الشعورية لدى المتلقي في هذه المسارح دعت (بريشت) للبحث عن أشكال المغايرة المستنبطة مرجعياتها من المسرح الشرقي في فضاءه المتحرك الذي يخلق بمعماريته كسر لحاجز الوهم وإبراز " عناصر الاقناع البصرية بصورة فيها نوع من المبالغة المقصودة والرامية الى تذكير المتفرج بان ما يراه ليس الا تمثيلا أو فرجة تستهدف تسليته واثارة تفكيره"(٥)

أما على المستوى الثاني من المرجعيات المسرحية الخاصة باستلهام المعارف التقنية التي افرزها المسرح الحديث ضمن رؤيا المخرج عندما تبلورت وظيفته باعتباره قائدا إداريا وفكريا للعرض المسرحية ومنظرا جماليا وباحثا عن طروحات الاتفاق والاختلاف وجدل الرؤيا لمهمة المسرح واهدافة السياسية والاجتماعية والفنية والذوقية .

أن المسرح الأوربي في القرن العشرين لم يتوقف عند حد التقليد بل هو مسرح للتجريب ، اذ يظهر الصراع الجمالي بين أساليب التعبير المسرحي الذي ينتمي كل أسلوب فيها الى محاور من الالية الفكرية والاشتغال التقني يفرق بين أسلوبا وأخر وفق منطلقاته الفكرية والجمالية المنعكسة على طبيعة العرض واهدافة ..من هذا الفضاء المعرفي يختار (بريشت) ما يوافق نظريته التجريبية الباحثة عن جديد التواصل المسرحي المبني على النقد والجانب العقلي من التلقي المسرحي والمناهض بالياته الفكرية واشتغالا ته التقنية لكل ما هو استهلاكي عاطفي .وهذا يؤسس اعتماد مراجع من المسرح الحديث ومن التجربة الاخراجية المعاصرة لتسند النظرية الملحمية الجديدة .

أن التجربة المسرحية الروسية قد أثرت بشكل واضح وفعال بالمسرح الألماني وجعلت كثير من المخرجين الألمان يتجهون بمواقفهم الفنية نحو اليسار السياسي لما يمتلكونه من وعي ايدولوجي يحول موضوعات الصراع الطبقي السياسية الى موضوعات جمالية يساهم المسرح بإمكانياته التواصلية في نقل هذه الأفكار وبلورة أهدافها بالتغير والتسييس والتعليم ، ومن خلال هذا التزاوج المعرفي بين السياسة والفن فقد وظفت مرجعيات من المسرح الروسي المعاصر والتي تمثل الرؤيا الجمالية للمخرج الشاب الثوري(فيسفولد مايرخولد ١٨٧٤- ١٩٤٠) والمناهضة بطبيعة أطروحاتها التجريبية لأستاذ المسرح(ستانسلافسكي) " كان مايرهولد يرى في الثورة الروسية أفضل فرصة لتجديد فن المسرح والقطع مع تقليد ستانسلافسكي . وكان ينادي بمبدأ البيو-ميكانيكا أي بترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية والفاء فردا نية الشخصيات ، وبضرورة التركيز على الطابع الطبقي للعرض الدرامي " (٦) .

صاغ (مايرخولد) اراءه ومواقفه الجمالية في الفن المسرحي على ضوء مناهضته للواقعية النفسية التي دعا أليها أستاذه (ستانسلافسكي) حول تقديم العرض المسرحي للحياة ونقلها كما هي ، لان هذا التقديم يؤدي الى مصادرة أمكانية المشاهد في التفاعل الفكري الخيالي الجدلي مع العرض.

أن القانون الأساس والمشروط الذي تؤديه الفنون الجميلة كافة هو قدرتها على تحفيز الخيال وأثارته ، لان العمل الفني الذي يقدم لمشاعرنا كل شئ ما هو ألا عمل يعطل أمكانية الخيال في الاستجابة والتحفز . وهذه هي نقطة الخلاف الجمالية التي سجلها (مايرخولد) على مسرح الفن بموسكو وبالتالي بنى تصوراته التجريبية في ضوءها من منطلق " أن العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر ألا عبر الخيال. ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال دائما" (٧) .

وكان طموح هذا المخرج مجسداً بتجاربه المتعددة وبحثه المستمر حول أيجاد بديل فعلي للمسرح القائم . فما هو هذا المسرح الذي يريد ؟ انه المسرح الذي يهيئ للمتفرج المناخ المناسب لاطلاق قدراته التخيلية ، وهو أيضا مسرح الأسلوب (الصياغة) لا مسرح المحاكاة واعادة اكتشاف الواقع داخلياً كان أو خارجياً ،لقد انشأ (مايرخولد) مسرحه الجديد على أساس تخليه عن الايهام المسرحي سواء بطريقة أداء الممثل أم باستخدام المناظر والتشكيل البصري للمشهد وكذلك لاستخدامه المكان ، ومن خلال بحثه عن أشكال مسرحية جديدة في التعبير ، وفي بناء علاقة جديدة ومتواصلة بين أطراف العملية الابداعية (المؤلف ، المخرج ، الممثل ، المتفرج) محاولاً تخطي المغالاة والاندماج الذي يدعو اليها المسرح الطبيعي . واشارالى أيجاد طرق جديدة في التصوير الدرامي تعتمد على الشرطية ، فالدعوة الى الشرطية تعني التخلص من حقيقة المسارح المعاصرة التي لا تملك جدوى للتواصل مع المتفرج الى شرطية واعية تمثل العودة الى المسرح الاغريقي الأصيل .

المخرج الثاني الذي يعد مرجعا أخر للمسرح الملحمي هو (الكسندر تايروف) الذي ادخل للمسرح مجموعة من التقنيات الأدائية المعتمدة على مبدأ التوازن والبنائية المستثمرة أساليبها لدى ممثله التركيبي الذي كان يمارس فنون عديدة ومتداخلة في أداءه .. وهذا يدلل أن (تايروف) استند في ابتكاراته على مصادر تعود الى أصول المسرح وجذوره ، واستلهم منها مقومات الأداء التركيبي باعتماده على المسرح الهندي وداء الممثل في الكوميديا دي لارتي الايطالية .

لقد تأثر المسرح الأوربي بالشيوعيين الروس الداعية نحو قطيعة كاملة مع المسرح البرجوازي والدعوة الى خلق مسرح البروليتاريا ، مسرح تتمتع فيه الطبقة العاملة وتتعلم ، مسرح يغادر العلبة الايطالية ليؤسس فضاءه في الساحات العامة والمعامل وأماكن تواجد الجماهير، مسرح تتحول فيه قاعة العرض الى برلمان ، ويصبح المتفرجين هيئة تشريعيه .

وهنا تبرز بشكل واضح وجلي المرجعية السياسية والفنية لتأثرات المخرج الألماني (أرفين بسكاتور) مبتكر اصطلاح المسرح الملحمي والذي عمل مع مجموعة من الفنانين الشباب الموهوبين في عشرينات القرن الماضي .. هذه المرجعية المعاصرة فتحت الأفاق لعمل (بريشت) ونظرياته في المسرح

تتميز جهود بسكاتور" على الصعيد الأيديولوجي ، كان هدف بسكاتور يقوم في خدمة اليسار الثوري،وتعزيز الوعي الطبقيٍ لجمهوره البروليتاري وتكييف ذلك الوعي مع ضرورات المرحلة

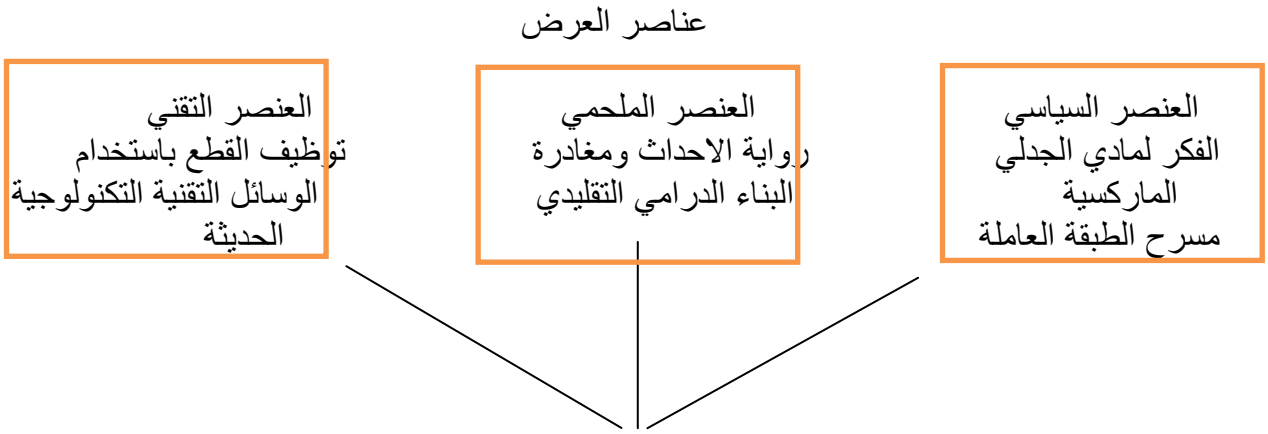
الاقتصادية والاجتماعية ، باللجوء الى وسائل هي في آن معا كلاسيكية وجديدة .أما الشكل المسر حي الذي اختاره ، شكل المسرح الملحمي" (٨) .

أن مصطلح المسرح الملحمي كما استحدثه بسكاتور ليسعى من خلاله الى استخدام وتعيين وتحديد شكل تجريبي جديد للتعبير المسرحي قائم على القطع في الحدث والحركة والتسلسل المنطقي للتصاعد الدرامي عن طريق أساليب وصفية وتفسيرية تستخدم الوسائل التكنولوجية من اضاءة وسينما ووسائل دعائية اعلامية وعناوين لوثائق سياسية تاريخيه والعمل بكسر حاجز الايهام المسرحي من خلال عقد روح مشتركة للمواجه بين الممثل والجمهور قائمه على لغة الخطاب المباشر والموجه . أسلوب مسرح بسكاتور في صيغته التجريبية السياسية يتألف من ثلاثة عناصر مهمة وفاعلة لاعطاء التجربة الملحمية سياقها المعرفي والتنظيري باعتماد هذا المرجع الرئيس في الابتكار والذي عمل عليها برتولد بريشت في ترصين الجانب الفكري والتقني من خلال العودة لتوظيف عناصر المسرح الأساسية التي اشتغل عليها بسكاتور وهي :

العنصر السياسي

العنصر الملحمي

العنصر التقني



ترسيمة رقم (٣)

عناصر التجريب في المسرح السياسي

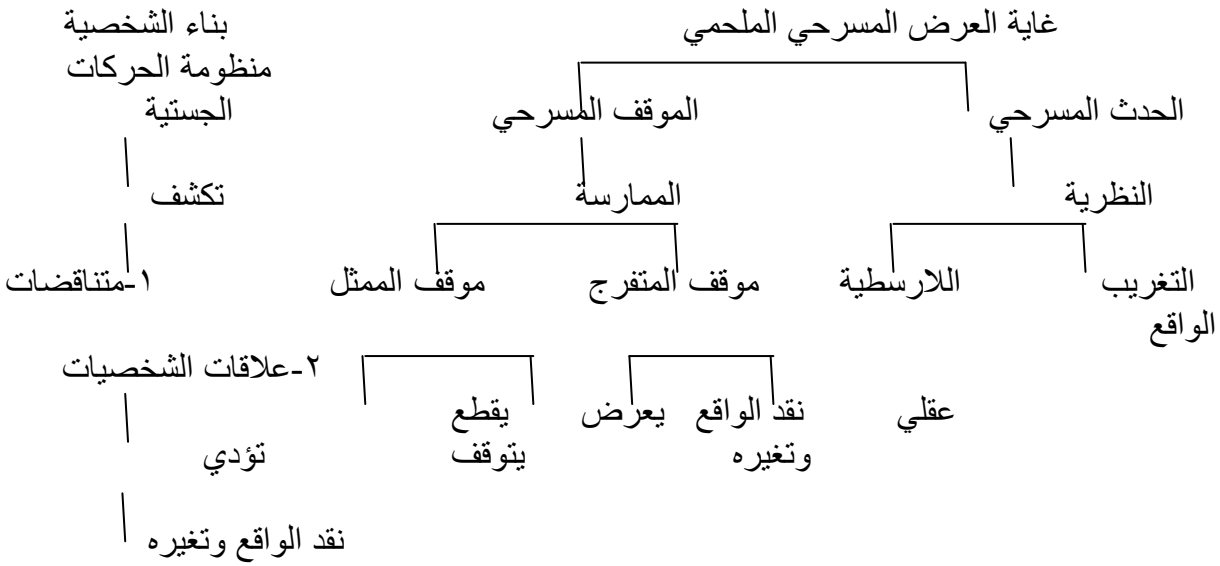
أشارة تطبيقه لتوظيف المرجع السياسي

جدلية الحركة في المسرح الملحمي

عادة ما تبنى العلاقات الجدلية على نقض النقيض وصولاً الى ظاهرة جديدة قادرة على تنظيم قانون يتحكم بالتعامل مع هذه الظاهرة . وبذلك يمكننا دراسة المسرح كونه ظاهرة جدلية قابلة للتغيير ضمن دراسة العلاقات المتناقضة والمتكاملة بين أجزاء العرض المسرحي بشكل عام والحركة كعنصر مكون أساس بشكل خاص.

أن العرض المسرحي الملحمي يتحرك ضمن خطوط منكسرة ومتغيرة وانتقاليه ، وأفكار متناقضة سواء كانت تناقض الواقع المعاش ام تناقض البناء الاجتماعي وبالعكس وتشكل صورة الجدل التي يرتكز عليها تطور الحدث المسرحي وصولاً الى تعزيز المغرى الذي يحقق متفرجاً قادراً على وعي ما يقدم على خشبة المسرح ذهنياً دون التأثير العاطفي الانفعالي فالحدث يسير ضمن جدلية هي (فهم ــ لافهم ـــ فهم).

وتوصلنا هذه الجدلية التي تشكل بناء العرض المسرحي الى الترسيمة ادناه:



ترسيمة رقم (٤)
جدلية الحركة في العرض المسرحي الملحمي

أن الحركة تشارك في إيضاح دلالة الجدلية كونها تدل على المعنى الذي يحلل العلاقات الاجتماعية ويكشف تناقضاتها اذ يبرز دور الحركة الدلالي في تعزيز الدال والمدلول كنتيجة لكيان مادي قادر على النقد والتغيير ، من خلال الرمز والمغزى الذي تولده الحركة في ذهن المستقبل . وتنقل الحركة الرسالة (الحدث فكرة المسرحية) عن طريق تتابعها وبناؤها المتماسك وينتج عن هذا الربط بين حركة وأخرى تأليف الدور .

تتضح أمكانية تطبيق هذه الجدلية في المجال الاجتماعي لان الجسم الانساني وحركته يكشف جميع التصريحات والمواقف والتصرفات التي تمثل الشخصية وعلاقتها بالآخرين وبالمحيط الاجتماعي " ان التصريحات والمواقف المتناقضة لا تنتج الجدلية في المسرح الملحمي لان الحركة وحدها هي التي تنتجه ، ان أحدى هذه الحركات ترينا(غالي عالي) فيها لتغيير ثيابه وترينا اياه في حركة ثانية يستعد أمام الحائط وفي حركة ثالثة نجده يرفض السمك ويقبل بالفيل"(٩) .

ان الحركة تحقق مجموعة من العلاقات الجدلية مع منظومة العناصر الاخرى المكونة للعرض خالقة دلالة مركبة يحقق العرض بوساطتها هدف التغريب وتستطيع فيها اقل الدوال أهمية ان تقوم بوظيفتها السيمولوجية على أكمل وجه ، عندها تبرز علاقة الحركة الجدلية بالمكونات الأخرى وهي "علاقة الحركة بالموقف وبالعكس ، وعلاقة الممثل بالدور الذي يمثله وبالعكس ، كذلك علاقة الممثل المسيطر على دورة مع الجمهور الناقد وبالعكس ، وعلاقة الحركة المقدمة بالحركة الكامنة في كل نموذج عرض"(١٠)

نتائج وخلاصات :

المسرح الملحمي بين الجذور والتكوين هو محاولات تجريبية لتجاوز المألوف والمتعارف عليه وانتاج عرضا مسرحيا يحمل في مضامينه الفكرية وأشكاله التعبيرية روح العصر ليستلهم من الجذور معارفه ويعكسها بشكل تركيبي بنائي يمثل خصوصية هذا المسرح القائمة على فكرة التجريب وفلسفته .

المغايرة الفكرية والجمالية في المسرح الملحمي استندت على ابتكارات تسعى للتجاوز والهدم والبناء قائمة على جدلية تجريبية مستنبطة من الفكر المادي الديالكتيكي في محاوله لتغير رسالة الدراما القائمة على التطهير والاندماج ، لذا فهي مغايره تعمل على مستويين .

الأول فلسفي جمالي تجاوز فيه المسرح الملحمي طروحات المثالية والميتافيزيقا التي حددها أرسطو طاليس في تفسيره للظاهرة الدرامية وأبدلتها الملحمية بأطروحات المادية الجدلية المستمدة جذورها من الفكر الماركسي .

أما المستوى الثاني فهو مستوى تقني تجاوزت فيه التجريبية الملحمية لغة التخدير والاستكانة الفكرية المتبناة من قبل ستانسلافسكي في واقعيته النفسية وأبدلها بوعي جديد يستند الى تقنيات الأداء التمثيلي المغرب والقائمة على النقد والممارسة العقلية في اتخاذ المواقف من قبل المتلقي .

٣-مرجعيات المسرح الملحمي وجذوره التاريخية .. علامات معرفية تأصيلية لها أبعاد في نظرية العرض المسرحي ولها امتدادات واعية في التأثير والتأثر بمسيرة المسرح المعاصر . لذا جاءت هذه المرجعيات متنوعة المصادر استطعنا حصرها بمرجعين :

ا- المرجع السياسي ((الفكر المادي الجدلي والمغايرة للدراما الأرسطية في الوظيفة والهدف))

ب- المرجعيات المسرحية ((مرجعيات من جذور المسرح وتاريخ نظرية العرض ، المسرح الاغريقي ، المسرح الشرقي ،الأغاني والرقصات الطقسية.. الخ)) مرجعيات رؤيا الاخراج المسرحي الحديث ((مايرخولد، تايروف ، بسكاتور))

٤- التجريب في المسرح الملحمي يخضع للتركيب والبناء الجمالي الشامل .. فقد تنوعت الجذور والأصول ثم تكونت ضمن بنى جمالية فنية موحدة تؤسس صورها في التعبير عن خصوصية العرض في المضمون والشكل والأهداف الجديدة القائمة على تغير العالم من منطلق الجدل التاريخي .

٥- المسرح الملحمي مسرح حركي ، بمعنى أن الحركة تمثل عنصرا بنائيا أساسيا في العرض المسرحي ، وهي تعكس عبر اشتغالها متناقضات الشخصية وتكشف عن حقيقة علاقاتها الاجتماعية، مستندة في آلياتها على المرجعية السياسية والمسرحية .

الهوامش

١. د. احمد سخوخ . التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي للفنون(القاهرة : هيئة الآثار المصرية ،١٩٨٩) ص ٧.
٢. د.عبدا لرحمن بن زيدان . التجريب في المسرح العربي ،إبداع أم إتباع، مجلة المسرح (القاهرة) العدد٩٤،سبتمبر١٩٩٦. ص٤٥.
٣. برتولد بريشت . نظرية المسرح الملحمي. ترجمة د. جميل نصيف التكريتي (بيروت : عالم المعرفة ب.ت) ص٢١٨
٤. اريك بنتلي . المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ،ص ٣٦٧
٥. د.صبري حافظ .التجريب في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٨٤ ، ص٢٠٣.
٦. فرديك اوين . برتولد بريخت حياته ، فنه ، وعصره . ترجمة : ابراهيم الريس .دار ابن خلدون ،بيروت ، ط١ ، ١٩٨١،ص ٩٢ .
٧. فيسفولد مايرخولد . في الفن المسرحي ج١، ترجمة شريف شاكر ، ص ٥١ .
٨. فريدك اوين . المصدر نفسه ، ص١٠١ .
٩. فالتر بنجمان .بريخت ، ترجمة امين الزين ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٤ ،ص ٢٣ .
١٠. المصدر نفسة . ص٤٧ .