

التجريب.. محنة مسرح أم محنة مسرحيين

من دخل التجريب المسرحي مفقود ومن خرج منه سالما فهو مولود



يحاول الكثير من المسرحيين العرب اجترار طرق جديدة وكل منهم يسعى إلى طرح فني مختلف في الشكل والمضمون والجمالية والفكر، الكثير منهم يركب موجة التجريب التي لا استكانة لها ولا شاطئ، منهم من يواصل معها إلى أن يجد ما يصبو إليه ومنهم من يغرق ويجرفه التيار إلى الفوضى ومن ثم السكوت. التجريب ظل رهان المسرحيين الأول، وهذا ما جعل البعض يظنه خطأ على أنه فعل واحد فيما هو لا يتكرر.

عواد علي
كاتب عراقي



المقامة البهلوانية" يقول "يا هذا، كن بروح الغد الآتي غدا، ولا تكن يعقل الأمس الذي كان"، ويستشهد بقول عبدالسميع في تجريبته المسرحية "عبدالسميع يعود غدا"، المسكون بالآتي دائما، والمتجه نحو إمكاناته المستقبلية الخفية والمجهولة، والبحث عن هويته الوجودية بالبحث والتجريب "لا أحد يمشی في نفس الطريق مرتين، ولا أحد يعيش نفس العمر مرتين، ولا أحد يمكن أن يموت مرتين". ويذهب برشيد إلى أن هذا هو شعاع الإنسان التجريبي في الحياة، أي أن يخالف نفسه دائما، وأن يجدد حياته وعيشه لحظة بعد لحظة، ولولا تجريبية هذا الإنسان هل كان سيكتشف النار، وهل كان سينقل من الناء إلى المطبوخ، ومن العاري إلى الكاسي، ومن الكهف إلى البيت، ومن الصيد إلى الزراعة، ومن الوجود إلى المسرح، ومن المسرح إلى التيارات المسرحية؟

يقف برشيد في الفصل الأول على مصطلح التجريب، وعلاقته بالاستقرب، والاستقرب، وروح المخاطرة، وكونه حرية وقلقا وعلاجا في الوقت ذاته، مبينا أنه في الأساس مصطلح مأخوذ من المعجم العلمي، وهو ينتهي إلى حقل العلوم التجريبية البحتة، وقد جرى نقله إلى العلوم الإنسانية على نحو عام، وإلى فضاء الإبداع الأدبي والفني على نحو خاص، وإلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية والتاريخية والجمالية المختلفة، والأساس في فعل التجريب دائما هو الملاحظة، والإحصاء، وترتيب العناصر وتصنيفها، والانطلاق من الفرضيات النظرية للوصول إلى النتائج، والتي يمكن أن تصاغ في قواعد عامة.

ويؤكد أن أسلوب البحث التجريبي أسلوب استقرائي يعتمد على ملاحظة الحقائق، "إنه التجريب المفسر لمعلومات ممنوحة على أساس افتراضي، لكي يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى".

وفي المسرح العربي التجريبي لا يمكن أن تجد عملية الاستقراء لها وجودا إلا في حدود ضيقة جدا، كما أن ممارسة التفسير، انطلاقا من الفرضيات



المونودراما ليست أقل شأنًا من الدراما الأم



التجريب المسرحي رؤية جديدة للكون

التجريب فعل يتحرك

بلوحات تيزيانو، وبوسان التي حفزته إليها أعمال رودان أو سيزان. وعلى ذلك فإن الأجناس الأدبية والفنية تداخلت، وأصبح الفصل بينها فعلا مستحيلا، وأن التغيير الذي يعرفه العالم المعاصر قد انعكس على الآداب والفنون والصناعات، وجعلها تتحاور وتتكامل وتتبادل الأدوار والأساليب في ما بينها، وقد يكون انفتاح المسرح التجريبي على الفنون الأخرى، وخصوصا منها المستحدثة، وفي معنى من معانيه، محاولة للالتفاف عليها، وشكلا من أشكال مسيرة الموجات الجديدة، وذلك حتى لا يقهره سلطان الزمن، ولا يتخلف عن ركبته ويصبح فنا متجاوزا.

محنة المسرح العربي

يقدم برشيد في الفصل الأخير مقارنة لنماذج من التيار التجريبي في المسرح العربي مثل "صلاح القصب ومسرح الصورة"، "عبدالقادر علولة ومشروع التجريب"، "جواد الأسدي والإبداع مع الممثل المدعو"، "عبدالرحمن عرنوس ومسرحة اليوم"، "الحسن قناني والكوميديا الصامسة" و"محمد القصص وفيزيائية الجسد"، موضحا أن دراسة كل التجارب المسرحية، وهي كثيرة ومتنوعة ومتباينة في قيمتها وقاماتها، تبقى عصية على التحقق في إطار كتاب واحد، ولذلك اختار الأسماء الأنفة لأنها أقدر على رسم خارطة تقريبية للفعل التجريبي في المسرح العربي الحديث.

وينتهي عبدالكريم برشيد كتابه بخاتمة مثيرة تحمل عنوان "محنة المسرحيين أم محنة المسرح"، وهي خاتمة لا أستبعد أن يختلف حول فحواها العديد من المسرحيين والنقاد، وفيها يقتبس قول الشاعر العراقي السوريالي عبدالقادر الجنابي "الشعر في محنة، والشعراء بلا محنة".

ويذهب إلى أن قول الشاعر يمكن أن ينطبق على المسرح العربي التجريبي، فهو "حقا في محنة، ويعكس في خواتمه التام، هذه المحنة، وذلك في أوضح وانصع مظاهرها، لكن المسرحيين فيه لا يعيشون نفس هذه المحنة. وبهذا فإن معظمهم لا يعانون القلق الوجودي، ولا يعيشون هوم الإبداع، ولا يشتغلون بالأسئلة الصعبة والحارقة، ولا يبحثون في ما وراء الأشكال ولا في ما وراء الألوان والحركات والأضواء والأشياء، فهم يخاصمون المسرح القائم، من غير أن يخاصموا الواقع الجديد، وذلك من غير أن يجدوا رؤيتهم لهذا العالم، وهم يتحدثون عن المسرح المضاد، وذلك في غياب تام، أو شبه تام، للرؤية المضادة، وللحكر المضاد، وللموقف المضاد!"

هذه "التجربة" من بيت الدراما الكبير، أو أن يقتلعها من شجرة أنسابها، والذي تمثله الدراما الأم، التي خرجت منها كل الصيغ المسرحية المختلفة. ويقف عند ملاحظة بسيطة هي أن ثمة الكثير من الكتاب والممثلين والمخرجين المسرحيين الذين يستصغرون شأن المونودراما، ويفهمون أنها مجرد حكي وسرد، أو مناجاة ذاتية، أو خطابة تلقى أمام الجمهور، أو مقالة في موضوع اجتماعي أو سياسي معين، وهذا ما يجانب الحقيقة بكل تأكيد، وإن وجود الاستثناء، أو وجود الشاذ، في هذه المونودراما، لا يمكن أن يلغى قاعدتها، أو قواعدها الثابتة التي هي نفس القواعد الموجودة في الدراما الأم.

ويؤكد برشيد في الفصل السابع أن الفنون ترجع بنسبها الإغريقية التي تتحدث عن زواج رب الأرباب "زيوس" من ربة الذاكرة "ميموزينة"، هذا الزواج الذي نجم عنه ارتباط كل نوع من الفنون بإحدى الريات التسع، حيث كانت حامية وراعية له، ما يكشف عن أن الإبداع ليس خلقا كله، بل هو مؤث بشيء من الذاكرة. وفي التراث الأدبي الأوروبي نشأت الكثير من الأعمال الأدبية، مباشرة أو على نحو غير مباشر، مرتبطة بالفنون التشكيلية، منها وصف هومير لدرع أخيل، وبشارة دانتي في الأنتشودة العاشرة من الأعراف، والصور التي رسمها شكسبير "في الختلاف لوكريسياس".

إلى رحم واحد، ويدعم رأيه بالأسطورة الإغريقية التي تتحدث عن زواج رب الأرباب "زيوس" من ربة الذاكرة "ميموزينة"، هذا الزواج الذي نجم عنه ارتباط كل نوع من الفنون بإحدى الريات التسع، حيث كانت حامية وراعية له، ما يكشف عن أن الإبداع ليس خلقا كله، بل هو مؤث بشيء من الذاكرة. وفي التراث الأدبي الأوروبي نشأت الكثير من الأعمال الأدبية، مباشرة أو على نحو غير مباشر، مرتبطة بالفنون التشكيلية، منها وصف هومير لدرع أخيل، وبشارة دانتي في الأنتشودة العاشرة من الأعراف، والصور التي رسمها شكسبير "في الختلاف لوكريسياس".

وعلية، يمكن القول إن من دخل هذا التجريب المسرحي مفقود، ومن خرج منه سالما فهو مولود، ومن علامات القدرة على الخروج أن يكون المخرج المسرحي داخل التجربة وخارجها، في طبيعتها وليس في مؤخرتها، وأن يكون قادرا على تمثيل الأشياء في كائنها وممكنها، وفي حاضرها وغائبها، وفي ناقصها ومكتملها، وفي جميع أبعادها ومستوياتها المتعددة والمتنوعة.

في المسرح العربي تجارب ناضجة بلا شك، وفيه اجتهادات مقدمة وإضافات إبداعية حقيقية، ومن مهام التاريخ المسرحي المعاصر أن يشير إليها ويسجلها، ويصفها، ويصنفها، وبشكل حقيقي، ومن واجب المسرحيين الشباب أن يطوروها، ويقوموا بتحديثها.

ويشير برشيد في الفصل السادس إلى تعدد أسماء المونودراما، بالرغم من أن المسمى واحد أوحد دائما، وهو مسرح الممثل الواحد حينما، والمسرح الفردي حينما آخر، وهو المونودراما في أغلب الأحيان، والأسم الشائع أكثر، والأقرب إلى روح التجريب المسرحي، الذي لا يمكن أن يخرج

باتجاه الممكن والمحتمل، والآتية والمستقبلي، والمتخيل والمفترض، والغرائبي والعجائبي، إنه رهان على حقائق أخرى، غائبة كانت هذه الحقائق أو مغيبة، أو كانت خفية أو ملتبسة، وإن أقصى حد يمكن أن يصل إليه هذا الفعل هو حد المحال، وفي الرهان على المحال شيء كثير من الحقائق ممكنة الوجود.

ولأن هذا التراث تتعدد أبعاده ومستوياته، وتتنوع قراءاته، وتختلف تفسيراته، فإنه يحتاج إلى رؤية علمية حقيقية، غير أيديولوجية بالضرورة، تكون عامة وشاملة ومتحركة وغير منحازة، إلا إلى الحق والحقيقة، وإلى ما يخدم القيم الإنسانية العامة، والثابتة والمتجددة والأبدية، والتي لا تخص أمة من الأمم، ولا تخص شعبا من الشعوب، ولا تتعلق بحقبة تاريخية عابرة، ومن طبيعة المسرح أنه يبحث عن المشترك والمقتسم، في الواقع والتاريخ والتراث، عن نقاط الالتفاف أكثر مما بحث عن نقاط الاختلاف.

يرى الناقد في الفصل الخامس المكرس لـ"مناهة المسرح ومناهات التجريب"، أن المسرح، في معناه الحقيقي، مناهة كبرى، وإذا أضف له ما يسمى بالتجريب فإن مناهته البسيطة، نسبية، لا بد أن تصبح متناهة مركبة ومعقدة.

وعليه، يمكن القول إن من دخل هذا التجريب المسرحي مفقود، ومن خرج منه سالما فهو مولود، ومن علامات القدرة على الخروج أن يكون المخرج المسرحي داخل التجربة وخارجها، في طبيعتها وليس في مؤخرتها، وأن يكون قادرا على تمثيل الأشياء في كائنها وممكنها، وفي حاضرها وغائبها، وفي ناقصها ومكتملها، وفي جميع أبعادها ومستوياتها المتعددة والمتنوعة.

في المسرح العربي تجارب ناضجة بلا شك، وفيه اجتهادات مقدمة وإضافات إبداعية حقيقية، ومن مهام التاريخ المسرحي المعاصر أن يشير إليها ويسجلها، ويصفها، ويصنفها، وبشكل حقيقي، ومن واجب المسرحيين الشباب أن يطوروها، ويقوموا بتحديثها.

ويشير برشيد في الفصل السادس إلى تعدد أسماء المونودراما، بالرغم من أن المسمى واحد أوحد دائما، وهو مسرح الممثل الواحد حينما، والمسرح الفردي حينما آخر، وهو المونودراما في أغلب الأحيان، والأسم الشائع أكثر، والأقرب إلى روح التجريب المسرحي، الذي لا يمكن أن يخرج

النظرية التي تنتهي إلى النتائج، لا تجد لها وجودا إلا عند أسماء قليلة جدا في هذا المسرح.

ويبحث في الفصل الثاني المعنى السطحي والمعنى العميق للتجريب وحدوده، وجدلية الفعل التجريبي، وعلاقة التجريب بالمسرح والأيدولوجيا، مستعرضا تعريفات وآراء عدد من المنظرين والنقاد والكتاب المسرحيين ليصل إلى استنتاج مفاده أن التجريب ليس فعلا واحدا موحد، يمكن أن يكرر نفسه بشكل الي، أو أن يكون له مسار واحد، لا يمكن أن يخرج عنه أبدا، بل إنه فعل يحمل نقيضه داخله، فهو الهدم والبناء، والرفض والقبول، والتأكيد والنفي، والوجود والعدم، والقلبية والاستمرار، والشئ وضده، وهو الجسد وظله، والوجه وقناعه، والصوت وصداه، والكائن وممكنه، أو إمكاناته، وهو المسرح في معناه الخاص والعام، أي المسرح ومضاعفة الساكن فيه، والمسرح وبديله المختبئ في خلائه الداخلية الخفية.

ويشدد برشيد، في الفصل الثالث، على أن التجريب المسرحي رؤية أول، رؤية جديدة للكون والعالم لها علاقة بثورة الفكر والعلم، وبثورة الفن والصناعة، وبالأسئلة التي تفرزها متغيرات التاريخ الحديث والمعاصر، وأن تتم هذه الرؤية، فعلا، بعين المدع، المفكر، الصانع، ألا تكون بعين مقبسة، أو مختلصة، أو مستعارة من المدع الآخر، الذي ينتهي إلى الزمن الآخر، والذي هو بالضرورة، من حيث أنه وعي نظري، وإدراك حسي، وأخلاق وذوق جزء من منظومات فكرية وجمالية وأخلاقية وعقائدية مختلفة بالضرورة. والأساس في هذه الرؤية أن تكون كلية وشاملة، وألا يتم الإقتصار فيها على حاسة واحدة، وأن تختزل تلك الحاسة في العين وحدها دون غيرها.

المسرح والمأثور الشعبي

يتساءل برشيد في بداية الفصل الرابع عن طبيعة العلاقة بين المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، وكيف يمكن مقارنة هذه العلاقة في المسرح التجريبي العربي، وبأي رؤية، وبأي منهجية؟

ويجب قائلًا إن المسرح والمأثور الشعبي لا يختلفان، وعلاقة بعضها ببعض قديمة وعريقة جدا جدا، وما المسرح اليوناني، في حقيقته، إلا قراءة أخرى، أو كتابة جديدة ومتجددة للمأثور الشعبي اليوناني القديم، لكن كيف يمكن أن نربط المسرح، الذي هو لقاء شعبي وتظاهرة ميدانية مفتوحة، بالتجريب الذي له علاقة بالعلوم البحتة، وكان دائما فعلا نخويا لا شعيبا؟

يجيب عن هذا التساؤل أيضا بان التجريب هو فعل يتحرك، ويمشي