خمس فرضيات مقترحة لإنتاج عرض مسرحي تجريبي

الدكتور طارق العذاري

الفصل الأول

ميدان البحث

مشكلة البحث و الحاجة اليه:

التجريب دفاع عن الكينونة، محاولة مثالية لتجاوز محنة ألذات، لا يقبل الزيف أبداً، لأنه يرقى إلى الفضيلة الفلسفية.

والتجريب كذلك، اشتباك منظومات جمالية تؤكد القدرة المعرفية على إزاحة البالي في التجربة الإنسانية. و ليس انتهازيتها، لأنه بعد حين سيصبح قانوناً يحمل في داخله فناءه.

(أن تكون تجريبياً يعني أن تقوم بغزو المجهول ، وهذا الشيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه و أن تكون طليعياً يعني تواجه الأمور في عينيها) (ايفانز،ص٧).

تولدت المشكلة جراء إحساسنا، بأن اغلب المشتغلين في حقل التجريب المسرحي ، يحركون الممثلين و الاشكال ، و الغرض المسرحية ، دون ولوج المرجعيات الفلسفية التي ترشح عنها اختيار الخامة (النص الادبي) كتأسيس معاناتي ، يتجاوز الركود والاستسلام والمحافظة .

المسرح التجريبي، ثوري لانه لا يتفق و انماط منتجة سلفاً، والمخرج التجريبي ثوري في اعماقه، لذا جاءت الحاجة للتجريب، لانه نقلة في ذهنية الكادر المسرحي، كما انه اقصاء لذائقة جمالية مستهلكة.

العلم يرفض الوقوف الاصم ازاء المنجزات البشرية، فهو مشروع اخضر لتحطيم الثوابت في عملية الابداع. لذا جاء التجريب كمنهج يعمق التحولات واستجابة للضرورة الحضارية والانسانية، وعندما تتوقف التجريبية والمختبرية في اختصاص ما فأنه يئول الى البوار و الموت .

(ومجالنا في التجريب المسرحي يقع في هذا النطاق، الا وهو البحث عن لغة مسرحية جديدة تعيد الى الجمهور الثقة المفتقدة في المسرح العربي المعاصر) (منصور،ص٣٤).

ومما تجدر الأشارة اليه، الى ان (التجريب) منهج للوصول الى الحقائق جديدة من خلال غزو المجهول الجمالي و المادي ، وهو طريقة جاءت مع العالم و الفيلسوف (بيكون) في القرن السابع عشر.

والتجريب عبارة عن فعل إدخال متغير، و ما ينتج عنه من نواتج في تحول و انتحاء البنية الجمالية للخامة الأدبية (نص مسرحي، قصيدة، مقالة، جريدة، فكرة بانتومايم.....الخ).

تحقيقاً لعرض مبتكر يحقق اضافة نوعية للمعرفة البشرية، وقد اقتصر التجريب لحد الان على المتغيرات الشكلية و السيكولوجية والآديولوجية والطقوسية، تأخذ بدورها او أشتقاقاتها معالم الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي. ان العمل على الخامة الادبية – في التجريب– يؤسس على التحويل الكلي للأشياء، والتخلص من السلطات الفكرية و الاسلوبية و اللغوية للنص، لكن هذا لا يعني الغاء النص كلياً، وإلا لما دعت الضرورة اختياره كخامة للعرض المسرحي.

وبذلك يحتفظ النص بروحه و حيويته و استثارته للخيالات الاخراجية الجامحة، بأتجاه الحقائق الكونية التي يعاني منها في وجوده القلق، و يحاول افرازها في موجات توصيلية في حلمه الفني.

وهنا نعود الى الانطباع في الفن و التلقي، و ليس الى التحليل الأحادي المترشح من سلطة واحدة، و بالتالي نحقق ديمقراطية التلقي العفوي للعمل الفني.

وبهذا نكون قد توصلنا الى جعل"التجريب علامة، و الابتعاد عن القالب الفكري و الجمالي للخامة الادبية باتجاه كيانات و خلايا مبدعة. ان بلوغ هذه الأهداف الجمالية و الثورة على السلفية الاعتقادية لا بد لها من أسس ومنطلقات لهذه الرؤى، و إلا بدا التحرك باتجاهها عشوائياً، ولا يعد منجزاً معتمداً.

ومن هنا نجد ضرورة البحث و اقتراح فرضيات لبعث الحياة من جديد في الرؤى المسرحية التي يمكن ان تحقق نقلة نوعية على صعيد النتائج التي يلفضها المختبر او الورشة المسرحية العراقية .

اهمية البحث :

بحث نظري يجتهد في اقتراح خمس فرضيات تكون مفتاحاً لدخول مغامرة التجريب على الخامة الادبية ، من خلال تفكيك مركزيتها الجمالية و إعادة تركيبها حسياً في عناصر العرض المسرحي .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى اقتراح خمس فرضيات معرفية ، جمالية ، تصبح أداة في ذهنية المخرج التجريبي .

حدود البحث:

لا يتحدد البحث بوحدات الزمان و المكان و الاشخاص لأنه بحث نظري افتراضي معرفي خالص .

وتكمن حدوده في الفرضيات الخمس فقط ، و التي يمكن اعتبارها حدوداً معرفية ، و هذه الفرضيات هي : (القصدية، التحول ، الانتحاء الجمالي ، علامات النص باتجاه العرض ، سيكولوجية الغموض) .

تحديد المصطلحات :

المخرج التجريبي:الذي يعمل وفق فرضية جمالية معرفية واضحة، ويكون لديه مختبر مسرحي،وتنظيرات محددة، وفريق عمل يساهم معه في انضاج افكاره وتجسيدها بمعالجات عناصر العرض،التي تتسم بالجدة .

المخرج المجّرب: هو الذي يحاكي ما توصل اليه المخرجون التجريبيون،مثلاً (ستانسلافسكي،برخت، ارتو.....الخ) هؤلاء تجريبيون اما الذي يقلدهم فهو مجرب .

المخرج التجاربي: هو المبتدأ ، المستجد في تجربة الاخراج المسرحي، الذي يعتمد على فطرته او مطالعاته البسيطة ، و منه اغلب طلاب المعاهد و الكليات التي تدرس المسرح .

الفصل الثاني

الفرضيات الخمسة

١-القصدية:

يعد الفيلسوف (ادموند هوسرل) من المؤثرين في نظريات النقد الادبي و الفني الحديث ، وخاصة فيما يتعلق بمبدأ القصدية التي يعرفها (هوسرل) نفسه بأنها .

(الخاصة التي تتفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعوراً بشيء ما لأدراك هو أدراك شيء ما قد يكون شيئاً أو حكماً على امر معين ، أو تقويماً لقيمة من القيم ، او رغبة من مضمون مرغوب فيه هكذا) (Husserl,pp.119-120) .

و تعنى الامتلاء و الخبرة النقدية التي اكتسبها المبدع ، انها التوجه النقدي الممنهج ازاء العالم والخطاب الأدبي ، وهي مرحلة تأسيسية عند الفنان لايمكن تجاوزها أو إغفالها بالإهمال أو النزوة .

انها التحليل العقلي وبكامل الارادة للعملية الابداعية ، ولا بد من وجود آلية للاستيقاظ الذهني في حقول الاختبار و الموقف – من المادة الادبية– والتعريف التقني تملك الرؤية .

انها الافكار و المعتقدات و العلاقات و العلامات التي يخزنها المبدع في عقله الواعي، تشكل نظرته النقدية الى العالم و التي تصبح الدليل لجذب واحتواء خامات الطبيعة او المنجز الادبي و الجمالي لها ، و بالتالي تفرز المخرج المبدع عوالمه عن سواه ، و بالتالي تصبح ميوله [illegible] ، التي ينتقي و يختار و يتأمل و يقرأ على أساسها .

(ان التلاحم السابق بين القصد و موضوعه يستبيح وجود سمة اخرى للقصدية تتمثل في انها عملية ترتب مستمر Continuous Protention يكون فيها الشعور بكامل افعاله الادراكية على أهبة الاستعداد باستمرار لأن يقتنص الموضوعات التي تظهر في مجال هذا الشعور وفي افاقه القصدية يحيلها الى مدركات ذاتية تتسم بالطابع الماهوي) (سماح،ص١٩٣) .

و الشعور الحي قرين الاستيقاظ و القصد ، وكلاهما يعبأ الذات المبدعة بأتجاه العالم الموضوعي الذي تمثل الخامة الادبية واحدة من منافذه ، التي يؤسس عليها ابداعاته .

فالقصدية تقوم بالبحث عن الحقيقة التي ينالها الحدس في موضوع الخطاب و جمالياته من خلال التوجه الكيميائي للعرض ، الذي يفرض التجزئة المتعمدة لوحدات النص و تركيباته الادبية و سلطة النسق التي جاء بها و أرخ لها .

ان التحليل الكيميائي للخطاب الادبي يجعل المخرج التجريبي يركز على خلية من خلاياه ، تاركاً بعضها ، مؤكد على الأخر ، من خلال صناعة عمليات مستحدثة بعيدة عن دائرة الاستهلاك التقني.

لأن القصدية (تستهدف ربط الذات بالموضوع في وحدة ما هوية متعالية ، يمكن ان تأسس عليها كل المعارف الصحيحة الممكنة، و التي تستند فيها الى مبادئ يقينية مطلقة تقوم في ثنايا الشعور الحي. من هذا المنطلق القصدي الجديد، شرع ((هوسرل)) في تحليل الشعور من حيث افعاله و موضوعاته ، واخترق نطاق الذاتية المتعالية وحدس الماهيات اعتماداً على التحليل القصدي الماهوي للمعرفة) (سماح،ص ١٩١) .

ان اتحاد الاستيقاظ الذهني و القصدية في ذهن المخرج يعمق الفعل الارادي و يعزز قوة الاختيار لديه ، كما يبعده عن العشوائية ، ويقربه من الخلايا الديناميكية في الخطاب الادبي المسرحي .

وبذلك يصل المبدع الى القانون الفعال الذي يحرك الظاهر او الكائن في تاريخيته ، و يحلق بها نحو عوالم سديمية حلمية جديدة ، تأتي من الفرض الموضوعي الحداثي .

ولا يمكن بلوغ هذا الهدف الا بالشعور (الاستيقاظي) المحمل بعلامات السؤال الفلسفي و النقدي الواضح و المقصود على حد سواء .

فالخطاب المسرحي (الخامة) ينتزع من سلطته الجمالية و المضمونية، ليوضع في زمان اخر، ولا يعني استبدال زمانيته الطرازية فحسب ، بل احياء روح الطراز و ليس نظامه و طغيانه الخارجي .

انه يعني الغوص في الماهيات (الجوهر) الذي يمكن اخذ المقترحات الجديدة من اخيلته و احتمالاته الممكنة .

٢-التحول:

للخطاب المسرحي الادبي ثوابت ، في مكانه و زمانه و شخصياته وحبكته و صراعاته . كل ذالك مدون على شكل اعترافات ضمنية من قبل الكاتب .

ولكن هناك الكثير الذي لم يبح به ، و هذا مطروح في ثنايا و تلافيف النص او ما يوحي به ، وقد يحرك ذهن المخرج وذاكرته باتجاهه.

هناك ازمنة و اماكن و فضاءات مقصية في وجودها المادي ، لكنها قابعة في الحالة اللا واعية من ذاكرة المؤلف . فالمخطوطة كلمات دونت في زمن ماضي .

ولكن (تقوم الكلمة – من الزاوية الاستاتيكية – على تصميم داخلي معقد ، ينطوي بناؤه الصوتي و المجازي و الفكري على معان متباينة تنبثق من روابط الكلمات بعضها ببعض ، لشكل بناء الكلمة الصوتي و الفكري و المجازي و هذه الخلية او تلك التي تنطفئ ثم تلتهب حياة الشكل الداخلي للكلمة) (تشيتشرين،ص٥١) .

ان رؤية الكاتب الكلاسيكي – مثلاً – مستوحاة من تلك القدرية المجهولة التي كان يعيش تحت وطأتها الفلسفية و الروحية المجتمع اليوناني القديم ، أو بالاحرى البشرية كلها في ازمان خلت .

وبذلك تمتع الخطاب المسرحي الكلاسيكي بسلطة فلسفية قاهرة ، ليس من السهل تجاوزها او ابدالها .

ويمكن اعتبار النص الكلاسيكي فلسفي بالأساس لشيوع الفلسفة في المجتمع اليوناني ، و لكون اكثر الكتاب المسرحيين تبنوا الفكر اليوناني .

ولكن هذه النصوص و سواها ، لا بد من مواجهتها بالسؤال الفلسفي المعاصر ، الذي يتبناه المخرج التجريبي و يضعه امام السؤال الفلسفي القديم ... و هنا يبدأ التحوّل .

(إذاً يعتمد مفهوم التحويل عندما تفيد اكثر من جملة المعنى ذاته ، بالرغم من تباين تراكيبها فنقول ان هذه الجملة متحولة من جملة واحدة موجودة في البنية العميقة) (زكريا،ص٢٠٧) .

التحول يبدأ بالقصدية الناقدة و من ثم ينصهر في مختبر التجريب، اي يفقد منطقه بإتجاه و حكم آلية المنهج (وصف،فرض،تجريب) بمعنى اخر خروج الرؤية من منطقة اللاإرادي و اللاشعوري، للفعل الإرادي الشعوري القصدي . و بالتالي نحقق المجهول الجمالي بوعي نافذ .

وإذا دخلنا مرحلة الحلم الفني ، فلا بد من بلوغنا افق جديد ، ألا وهو تغييب الحلم و تقنياته و رموزه ، لنصل مرحلة خلق جديد ، بإعادة تركيب ، تدخل بها ذات المبدع دخولاً هاماً و متميزاً . و بالتالي نحقق مدينة فاضلة بديلة (العرض المسرحي) من خلال تفكيك مملكة الكاتب .

ويقف هذا الجدل على المتلقي ، الذي يؤسس ذائقته من خلال حسه الداخلي ووعيه القادر على تنظيم و بلورة هذا الحس في أنموذج فني يحرك في داخله التأثير الانساني المتقدم .

و لا بد من توفير تلك العناصر للمتلقي في منظومة بصرية عقلية جديدة متحولة (Trans Formation) ، ضمن سياق علامات جديدة ، بحيث يصبح كل مشهد خلية في البناء كما ان المشهد الواحد، بال المفردة الواحدة ، في الزي و الضوء ، و الصوت ، و اللغة .....الخ .

تصبح حالة متفجرة مشحونة بالمشاعر المرسلة ، حيث يمكن ان (تعالج القواعد التحويلية الصلة القائمة بين الجمل التي ترتبط بعضها ببعض ، من خلال علاقة معينة . و تستند هذه المعالجة على ايجاد سلسلة من الحجج تختلف الواحدة عن الاخرى ولا تتطلب تحديداً أولياً لعددها . بل يقوم التحليل على اعتماد اكبر عدد ممكن من المميزات المختلفة بهدف برهنة الصلات القائمة بين الجمل . و قد تكون عملية اثبات الصلة بين جملتين عملية طويلة قد تأخذ طرق برهنة متعرجة) (زكريا، ص٩٧).

الفرض يفكك الرؤية الأولى والوحيدة للنص ، و ينتشلها من قانونها بأتجاه معناها الكامن ، أي معالجة الاسطورة – مثلاً –

اخراجياً بعد نزعها من تقنياتها و قالبها الى روحها المحلقة التي لا تخضع الى قانون ، بل لأعتبارات تواصل الانسان مع عالمه ، انها البوح الفطري للأنسان البدائي عن لواعجه و اسرار ذاته .

والتحوّل اختيار ذاتي و واعي للمخرج التجريبي ، مؤسس على نظرية نقدية ، و من شروطه الابتعاد عن الآلية المكررة و المصطنعة، لعدم وجودها ، لأنها ليست مطلقة ، و انما جاءت بها ظروفها و ازاحتها اخرى .

الابتعاد عن المستعمرة الفكرية للنص ، و الانقياد الى بنائية جديدة ، تحرره من تاريخيته و بيئته ، التعامل مع المطلق في النص، واعادته لنظام جديد و معاصر و هذا جوهر التحول في ورشة التجريب .

المخرج التجريبي يعطي قراءة جديدة و لكل متلق قراءة جديدة تضيف حالة دينامية للعرض .

٣- الانتحاء الجمالي:

الانتحاء هو الاستجابة وحركة اتجاهية تحدث على الصعيد الفيزيائي- الكيمائي لدى النبات، نتيجة التفاعل بين منبهات خارجية مثل الضوء، و هو في العرض المسرحي يعني تحريك ذهن و مشاعر المتلقي نحو المعنى المستتر في النص ، بأتجاه جاذبية العصر الجمالية و الاتصالية .

ولا يمكن الوصول الى امكانية الانتحاء و ضروراته الا لمخرج مبدع و عقل رشيد .

وليس الانتحاء (ميل المتلقي) واحد ، او سلطة مطلقة في العرض المسرحي ، بل هو تعددية صوتية و صورية بعدد الرؤوس التي تشاهد، انها قراءات انطباعية موضوعية ، سرعان ما تكتسب منطقها الداخلي وتتحرر من عقد السلفية النصية و سلطة فكرة المؤلف .

(ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محوراً لمفاهيمها النظرية و الإجرائية من بين اتجاهات و نظريات ما بعد البنيوية :(نظرية التلقي) التي فسحت المجال امام الذات المتلقية

للدخول في فضاء التحليل ، و اعادة الاعتبار الى (القارئ) أحد أبرز عناصر الارسال او التخاطب الأدبي) (صالح ، ص٢٣) .

ان نظرية التلقي تنقذ العمل المسرحي من تفسيره الاحادي التي يشيعها منهج تحليل المحتوى ، و هيمنة احادية الفكرة التي يفرضها الكادر الفني على المتلقي .

حيث اعتاد المخرجون ان يبرهنوا على وجود فكرة حاكمة واحدة ينبغي توصيلها الى المتلقي ، و ايقاف و تجميد رصيد المتلقي المعرفي والخيالي عند هذه المقولة ، كما يشترط ان تجسد عناصر العرض المسرحي التقليدية و المستجدة خدمة هذه الثيمة (Theme) المهيمنة .

أما النظرية الجديدة للعرض المسرحي ، فهي اطلاق الحرية لانطباع المتلقي لتأليف عالمه الموضوعي من خلال ذاكرته و اسقاطاته الملحة .

ان المساحة الفكرية و الجمالية التي وفرّها النص المسرحي في حقب تاريخية معينة ، لا بد ان تكون مرتبطة بشكل أو بأخر .

ولكن هناك بعض المنطلقات المبثوثة في النص (الخامة الأدبية) ، فات الكاتب ان يربطها بآلية النص ، لأنها عاشت في الجانب اللاشعوري من وعيه الابداعي ، لذلك ضمت للنص الخلود ، وجعلته يغادر العصور ويمتلك صيرورته الحضارية .

و هذا يعني اكتشاف المخرج التجريبي نقاط الخلود في النص . و بالضرورة هي الأكثر و الادوم انسانية ، ولا يمكن ان تتحرك هذه البؤر إلا في تماسها مع ذهنية المخرج الذي يؤسس وعيه على زمن (الآن) في داينمياته و اتقاده .

ولكن هذا التأسيس لا يقف في حدود الراهنية ، بل متحرك يفترض الحدود في المستقبل ، وهذا هو الذي يجعل العرض المسرحي مفتوحاً .وغير مغلق على ازمنة و أمكنة و شخصيات و أفكار رصدت منذ آلاف أو مئات السنين ، بذهنيات خرافية أو اسطورية أو غيبية تفتقر الى الأستشراف الموضوعي لسنين قادمة وما أفرزته من قوانين حدّت المساحة التأملية للمتلقي .

ان المناطق الجديدة التي ينبغي على الابداع حفرها ، هي المعوّل عليها في إدامة الحيوية للمنجز المسرحي .

قد تكون المناطق ، لحظة ، أو زمن مغيب في النص ، و بالتالي تصبح فرضية (hypothesis) المخرج التجريبي ، و من خلال هذه العناصر يمكن تحقيق تحولاً موضوعياً في العرض ، مؤسس على ما لم يصرح به النص علناً .

ان المُخرج التجريبي يسير في الكشف عن سرانية النص ، ولكل مخرج ضروراته التي يبحث عنها و يلتقطها من الخامة الأدبية و يشيعها رسالة للمتلقين فكراً و معرفة جمالية .

النص أداة تحريك للمخيلة ، و الإشارة الى ما سيخرج ، لذا يصبح وجود الخامة ضرورة لتجاوزه و ليس تجسيداً لمواته .

على المخرج ان يشعر متلقيه بأن هناك عاصفة من الأنتحاءات ستهب على ذاكرته ، الذي اعتاد – المتلقي – ترتيب ذهنه على اساس الحدوتة و التسلسل المنطقي الجيد الصنع (Good Made) بقصدية مقحمة .

(و إذا كان البحث التجريبي في المستقبل أن يلعب دوراً مفيداً في المشاريع النقدية الكبيرة بأستخدام الأستجابة و التأثير . فعليه افتراض اعتدال أكثر .و بدراسة القراءات الفعلية للنص السابق فأنها تصلح ان تكون مشروعاً مفيداً لتطوير ديناميكيات النص و سوسيولوجية القارئ) (هول ، ص١٦٩،ص١٧٠).

ولا بد من وجود مرجعيات لهذا الانتحاء ، و إلا فقد فرضه الموضوعي ، و اتجه صوب تحرير الشكل المجرد و دخوله سديم النزوة الوقتية .

٤-علامات النص...باتجاه العرض:

النص المسرحي علامة لغوية كبرى ، كما ان المؤلف المسرحي يضع في حساباته اماكن ، شخصيات ،عُرض مسرحية ، ازياء ، ازمنة ، ...الخ.

وكل هذه بلا شك علامات مسخّرة لخدمة الأدب . و لكن العرض المسرحي يفرض على المخرج و الممثلين و المصممين ايجاد علامات عصرانية تستجيب لمرجعيات المتلقي و اهداف العرض المسرحي الجديدة.

(ينبغي أن يضع المرء في اعتباره القيم المرئية المسرحية للنص المقروء ، وما يتضمنه من عواطف و مشاعر و مضمونات يستجيب لها المتلقي في المجتمع .) (هبنر،ص٩٩) .

لا يهم المتلقي المعاصر ان يشاهد عربة نقل الموتى الأكسكليما (Eccecly ma) و الميكانا (Mechane) آلة رفع الآلهة ، لأنها كانت تعني المشاهد اليوناني قبل ثلاثة آلاف عام ، كونها من انجازه التقني و الجمالي، أما الآن فأنها ذكرى متخفية يكتنفها ضباب القرون المنصرمة .

ان العلامة المرئية و المحسوسة أو المدركة و المسموعة ، تتم بالأتفاق مع المتلقي ، وذلك بدسترتها و انشاء عقد مرجعيات محددة معه. ولا يتم ذلك إلا بتشغيلها اشتغالاً مناسباً و محسوباً في العمل المسرحي .

حيث (حيث لايمكن الفصل ما بين النص و العرض ، ولا يمكن دراسة العرض بمنأى عن النص ، الذي كتب أساساً من اجل الأنتقال من العلامات اللغوية المجردة . الى الحيز المادي المحسوس ، فكلاهما وجهان لعملة واحدة) (جلال، ص٤٩) .

فالمقبرة في نص مسرحية (هاملت) قصد منها الكاتب (شكسبير) مكان لدفن الموتى ، ولكن تساؤلات (هاملت) عنها ، و عن عمل حفاري القبور بهذا السؤال (آلا يشعر هذا الرجل أدنى شعور نحو عمله حتى يغني وهو يحفر قبراً ؟) .

يجعل المقبرة علامة دالة لمشاعر حفار القبور ، و العمل وسطها وبين عظام الأموات . انه يدفع المتلقي لمنطقة الموت ، و بالتالي على المخرج التجريبي ان يبتكر علامة على عمق الموت ، و يتجاوزه الى التساؤل و التأويل على الموقف من الموت و الخلود و الهدم والدمار . وكل ما ينضوي تحت النهايات الانسانية من علامات ومفردات تلقي الروع في ذات المتلقي.

(وعليه، فالإخراج المسرحي يفهم كـ((سيميولوجيا الفعل المسرحي)) في حركة دائمة، حيث تمحو هذه الاخيرة اثار ذلك الفعل، لكنها بالمقابل تقوم بوضع علاماته (دلالاته) و ترميزها .) (مشهور، ص٩٨) .

ولكل مخرج دلالات، وطريقة اشتغال، وهذا ما يميز الواحد عن الآخر .

ان ابتكار دوال جديدة في العرض المسرحي ، و اشتغال المخرج ضمن عقد جمعي مع المتلقي من أخطر واجبات واهداف و فرضيات المخرج التجريبي .

ان عناصر العرض المسرحي (الأزياء ، الديكور ، الإضاءة ، المكياج، الغُرض) تحمل دلالات ايقونية بادئ الأمر. لكنها تتحول الى اشارية أو رمزية من خلال اشتغال الممثل أو المصمم و المنفذ لها ، وذلك بوضعها ضمن النسق و العرف الجمالي و الفكري للعرض . لأن كل مفردة تعمل لذاتها و بالطريقة التي تشتغل بها ، لكن في النهاية ينبغي خلق علامة كبرى نطلق عليها (العرض المسرحي) .

مثلاً من خلال الزي ، يمكن قراءة المستوى الأجتماعي للشخصية وعصرها و ذوقها ، وهل المكان الذي تتحرك فيه يعود لها ...أم لا ؟ وهل الوقت صباحاً أم مساءاً ؟ ...الخ من دلالات .

ولا يمكن ان نتعرف على كل هذه الدلالات إلا بأشتغال الممثل عليها بعناية و دراسة، وتأكيد لخصوصية الشخصية ذاتها .

ان العلامات المادية والحسية المعلبة في النص ، لا بد من أن تنطلق و تعمل لتصبح صورة مرئية أو مسموعة ، و قد لا تكون كذلك و بالتالي تتحول الى أشارة أو رمز إلى ما وراء العرض المسرحي أو خارج تاريخيته ، و يصبح المتلقي مفكراً بها حتى بعد عودته القلقة المتوترة .

ان اشغال ذهن المتلقي بالدلالات المضافة ، و ازاحة البنى المترسخة في ذاكرته الاولى ، تعد من المهام الاساسية لعمل المخرج التجريبي الذي يحاول خلق شبكة جمالية و معرفية جديدة ، و يعد نظاماً أرسالياً حداثياً ضمن شفرات (Codes) لها ما يبررها موضوعياً .

٥-سايكولوجيا الغموض:

الغموض دافع الفضول المعرفي ، كل شيء غامض في النص ، لذا ينبغي أكتشافه ، وهنا تزداد الرغبة في بلوغ المجهول الذاتي او الموضوعي.فالغموض يفعّل المتلقي و ليس استصغار له .

أن المخرج التجريبي يقدم للمتلقي المعاصر، الذي يفرض على هذه العلاقة أن تكون ديمقراطية و متكافئة.

الغموض يكتنف الطبيعة، تعددت القراءات الشعرية للشجرة و البحر و الصخرة الناتئة في جبل مستوحد . وكذلك الغموض الذي جاء به المنجز الإبداعي ليعيد التوازن بين ألذات و العالم المجهول . وكل مبدع يحل لغزاً ما ، يخلق – في نفس الوقت– شبكة جديدة من الألغاز يحير بها النقاد و القراء .

(ان الدفاع التقليدي عن الغموض هو القول ((الميتافيزيقي)):لا سبيل إلى معرفة الحقيقة البتة ، فهي سرُ محجوب دائماً عن النظر العقلاني. و يؤيد عرف الكتاب المقدس و الرواقية و الوثنية هذه الدعوة. ويسوغ الأدب المحاكي ، في مثل هذه الأحوال ، وجوده لمحاولته أن يكون مهماً كالكوني نفسه ، و بارتياده ما يدعوه ((تشوسر Chaucer)) بـ((سمة الأشياء المحجوبة)) .) (روثفن،ص٧٧) .

أن العمل الفني عموماً و العرض المسرحي على وجه الخصوص ليس وسيلة إيضاح، لأنه غاية بحد ذاته ، غاية إنسانية شمولية تحتمل التأويلات المتقاربة و المتناقضة – أحيانا – حسب تحريكها لذاكرة المتلقي ، و حسن التوصيل من قبل الممثل و تجنيبها التشويش الذي يبثه تخلف الكتابة وضعف التجسيد .

(من العسير جداً تفسير بعض فقرات الحوار بدون وساطة الممثل وخاصة إذا كان المؤلف هو الذي يجعل شخصياته تتكلم بحذر و غموض متعمد) (هيمن،ص٩٢) .

الغموض حالة كامنة في كل الأشياء ، و التأويل يحرك معنى الكائنات، وخاصة زاوية النظر لها ، لاسيما في الأدب وْ الفن ، و لا يمكن تحويل الأدب في غاياته الى معتقدات ، و أستبدال موقعه – كونه معرفة – متحررة متحركة صوب المطلق و اللانهاية .

ما هو القدر الذي دّمر (أوديب) ، هل هو كامن في ذاته أو خارجها ؟ هل ان وجوده مسيراً في الكامل أو مخيراً في بعض جوانبه ؟ .

ان وضع السؤال الفلسفي بمواجه السؤال الدرامي ، هو إلقاء الضوء –الفرض التجريبي – على بعض الغموض لكنه في نفس

الوقت يزيد المناطق الأخرى عتمة ، و العتمة هي منطقة المتلقي التي يبحث فيها عن رموز (symbols) و عوالم غير مكتشفة .

(و للجمال مفهوم خاص يتجلى في كتابات بعض الأدباء الرمزيين و الرومانسيين و يتمثل في الربط بين الجمال و الغموض . يرى هؤلاء الجمال في الشيء أو الكائن ألذي يلفه الغموض ، بدلاً من الوضوح .فالنص الأدبي لايكون جميلاً إلا إذا كان غامضاً ، لا يفهم إلا بعد كدّ الفكر و أعماله طويلاً في حل ألغازه . و الكائن البشري ، سواء كان محبوباً أم صديقاً لا يبدوا جميلاً إلا إذا كان بعيداً عنا يلفه الغموض و تحيط به الأسرار ، أما إذا كان قريباً منا وواضحاً لا أسرار فيه و لا خفايا فأننا سرعان ما نزهد فيه ، إذ يكون باعثاً على الملل و السأم .) (مصطفى،ص٢٣) .

أن اكتشاف المتلقي لنفسه في مناطق بكر ، متعة حسية و معرفية كبيرة. المخرج التجريبي يفكك رموز الخامة الأدبية ان كانت دينية أو أسطورية أو طقوسية أو اجتماعية و يعيد تركيب عالم العرض بما ينسجم ورؤيته التحديثية .

وفي كل الحالات تتكرر عملية البحث و تجديد الفروض من نتائج المعرفة المؤقتة إلى الغموض و التجريب الجديد .

فالفنان غير مطالب بتوضيح كل الأشياء ، لأنه يسير مع العمل الفني و المتلقي سوياً صوب الحقيقة الفكرية و الجمالية و المتعة الحسية الخالصة.

أن الجميع يسيرون في مركب واحد . خاصة بعد أن يخرج العمل الفني من ألذات و يصبح مادة موضوعية قابلة للنقاش و التداول و الجدل . فكل الأعمال العظيمة غامضة لعمقها الفلسفي و الإنساني و الوجودي ، هل كان (سوفوكليس) أو (شكسبير) بعرفان عن أعمالهم تلك الآراء و الاجتهادات النقدية التي جاء بها (فرويد) و (هازلت) و (بلنسكي) و (برادلي) ؟ .

أن من واجبات المخرج التجريبي إزاء الخامة الأدبية قراءة و اكتشاف رموز النص ، لأنها تشكل فرضاً مهماً للتجريب و الاجتهاد و الإبداع .

النتائج

للمخرج التجريبي الحق بأن يختار واحدة من تلك النتائج (الفرضيات) لدخول و اختراق منظومة الخامة الأدبية، و إدخالها المختبر المسرحي التجريبي و بيان نتائجها و تحليلها و من ثم الوصول إلى المنظور الجمالي الجديد.

وهذه النتائج هي:-

١-القصدية:

عندما تمتزج ذات المخرج مع مفردة أو واحدة من فقرات الخطاب الأدبي ، و بتلقائية الحدس ، فأنه يبني فرضيته المختبرية ، على تلك اليقضة الذهنية ، و يعيد بناء الخامة الأدبية على أساس لحظة التجلي تلك ، حتى يجسد فعل التمظهر الخلاق وفق منظومة عرض جديدة .

٢-التحول:

البحث في لا وعي المؤلف لاكتشاف الأماكن و الأزمنة و الفضاءات غير المدونة ، و التأكيد على المفردات اللغوية ، و تحولات الجمل الكلامية، عندما تتحول إلى أصوات و حركات في فن الأداء الصوري (التمثيلي،الإخراجي) .

ووضعها في سؤال التجريب و أشكالاته المنهجية التي تنص على ضرورة وجود (وصف ، فرض، تجريب) ووضع السؤال الدرامي بمواجهة راهنية السؤال الفلسفي الذي يتضمن رؤية المخرج التجريبي و فرضه الأساس .

٣-الانتحاء الجمالي:

يفترض المخرج التجريبي ما يحمله ذهن المتلقي من افكار و آراء و صراعات خامدة سواء كانت سياسية ، فلسفية ، اخلاقية ،دينية ، و يعمل المخرج على التعاقد معها في سبيل انتزاعها درامياً من ذات المتلقي .

ولا يكون المتلقي الفرد ، ولكن اللقاء الجمعي . أي يجسد المخرج ما في ضمير المتلقي و الذي لا يستطيع الأفصاح و البوح به لأسباب رقابية صارمة .

٤-علامات النص باتجاه العرض:

الخامة الأدبية (نص،قصيدة،جريدة،واقعة...الخ) تعد علامة أدبية كبرى مؤسسة على كلمات و عبارات و نقاط و فوارز .

و كل واحدة منها ينبغي أن تفكك إلى مرجعياتها الصوتية و التأويلية و البلاغية و علاقتها بما قبلها وما بعدها ، و دورها في الخامة ، وإعادة تجسيدها صوتياً و صورياً ، بما يجعلها معادلاً موضوعياً لدواخل المتلقين و دواخل الفنانين بما ينسجم و الرؤية الشمولية للعرض المسرحي . و تحويل العلامة الأدبية إلى علامة مسرحية (صوتية ، صورية) .

٥-سايكولوجيا الغموض:

الغموض يرتبط بالميتافيزيقيا ، أي منطقة المجاهيل التي لم يبلغها العلم و الأحاسيس ، وما وراء الطبيعة . ترتبط بقيم الدين وعالم المثل و العلامات اللاواعية التي تظهر في حياة الشعوب البدائية ، كالطواطم و السحر و الشعوذة .

وكل هذه الأشياء موجودة بصورة غامضة في الخامة الأدبية ، و المخرج التجريبي يستطيع ان يحرر تلك الرموز و يجعل لها الهيمنة في العرض ،و تصبح متغيراً أساسياً مستقلاً لإعادة تحديث رؤية العرض المنطلق من انثيالات النص .

المصادر

١. ايفانز، جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى الآن، ترجمة فاروق عبد القادر، القاهرة :دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.

٢. جلال، زياد، مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

٣. زكريا، ميشال، الألسنية(علم اللغة الحديث) مبادؤها وأعلامها، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ .

٤. سماح، رافع محمد ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ .

٥. صالح ، بشرى موسى ،نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ .

٦. روثفن ك.ك.، قضايا في الفن الأدبي ، ترجمة عبد الجبار المطلبي، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .

٧. مشهور،مصطفى،علم السيمياء في المسرح،في:مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٣٦)، بيروت:مركز الأنماء القومي،١٩٨٥ .

٨. مصطفى، فائق و علي ، عبد الرضا ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات ،الموصل :مديرية دار الكتب ، ١٩٨٩ .

٩. منصور، مصطفى ، مفهوم العرض المسرحي في ضوء التجريب المعاصر، في :مجلة فصول ، المجلد الرابع عشر ، العدد الأول ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

١٠. هبنر ، زيجمونت ، جماليات فن الأخراج ، ترجمة :د.هناء عبد الفتاح ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .

١١. هول ، روبرت سي،نظرية الأستقبال مقدمة نقدية،ترجمة رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية:دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢ .

١٢. هيمن ، رونالد ، قراءة المسرحية ، ترجمة د.مدحي الدوري ، بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥ .

13. Husserl-E, Ideas, General Introduction to Pure Phenomenology , Trans .by :W.R.Boyce Gibson London Ceoge Aller & Unwin Ltd.