جماليات العرض

و أهمية ممارسة نقدية جديدة

عبد العزيز عبد الكريم

مقدمة :

يتميز المسرح من حيث هو فن من فنون التعبير الإنساني ، و احتفال فرجوي ، و فضاء تتداخل و تتفاعل فيه فنون أخرى بثنائية النص و العرض / الفرجة / الأداء .

و إذا كان العرض / الفرجة هو كل ما يقدم للمشاهدة هنا و الآن ، و هو الدرجة الكونية التي يشاهد العالم من خلالها بتعبير رولان بارت فإن النص الدرامي على الرغم من صعوبات تعريفه تعريفا محددا يحتل في الشعرية الكلاسيكية موقعا مركزيا .

لقد أدت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدارسين حول صلته بالأدب و لعل ما عمق هوة الخلاف بينهم هو أن الفن المسرحي يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبي ، أي النص الدرامي و قد تصل أدبية هذا النص الدرامي ، إن لم تتجاوز – أدبية الآثار الخالدة على مر الزمان لذلك ألحق بأجناس الأدب ، و أصبح الخطاب المسرحي تبعا لذلك جزءا لا يتجزأ من الخطاب الأدبي يجري عليه ما يجري على الأجناس الأدبية الأخرى من طرائق في الشرح و التفسير و التحليل ، فغذا النقد المسرحي متماهيا مع النقد الأدبي لا يكاد يختلف عنه في شيء.

لقد كان النص الدرامي طرفا مهما في معادلة المسرح في ما كان العرض مجرد أثر عابر لا يرتقي إلى قيمة النص و شعريته .

---

1 – محمد التهامي العماري : مدخل إلى قراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمانة ، الرباط المغرب 2006 ، ص : 11 .

لقد نشأ في مقابل هذا التصور حول قيمة النص و أهميته تصور آخر يذهب إلى " **التقليل من شأن النص الدراسي ، و الانتصار للفرجة المسرحية ، و كذا المنافحة من أجل استقلال المسرح عن الأدب و يذهب هؤلاء إلى أن ما يحقق للمسرح أصالته و خصوصيته هو العرض** "

لقد كان تطور الأبحاث العلمية و التكنولوجية ، و الأشواط التي قطعتها العلوم الإنسانية و ظهور المقاربات الدراماتوريجية و السيميائية خلفية لهذا التصور الذي دفع بالمسرح ليجد مكانته الخاصة ضمن الأنظمة و الأنساق الفنية الأخرى .

لقد غدا المسرح على أيامنا فنا مستقلا بذاته مثله في ذلك مثل السينما و الأوبرا ، و الفنون التشكيلية ، إنه نظام دال متعدد العلامات ، أو هو كما يقول رولان بارت كثافة من العلامات une épaisseur de signes.

و بناء على هذه الاستقلالية قامت تجارب نقدية تراعي هذه الخصوصية لتتجرد شيئا فشيأ عن مركزية الـــنص و ســـلطته ومقولاته الأدبية لتتحول إلى تفكيك الفرجة و استقراء علاماتها الدالة لكنها ظلت مع ذلك شحيحة في ممارساتنا النقدية ، و غير قادرة على أن تفرض و جودها كتلك التي نجدها في الدراسات الغربية .

لقد ظل النقد يتأرجح بين قطبي تلك الثنائية " **فلا هو بالنقد المفكك لتجربة النص ، و لا الحافر في جماليـــة العـــرض مبلورا آليات جديدة لوعي الظاهرة و الدفع بها لتتفاعل مع تطورات ، و تحولات الراهن** " . [1]

لقد تحول الكون إلى قرية صغيرة بفضل وسائل الاتصال الحديثة ، و تسير العولمة الثقافية ناحية التنميط و المندرجة عبر الوسائط التكنولوجية المتطورة جدا مما يدفع بالإنتاج الثقافي إلى التحول و الانتشار السريعين فضلا عما تعرفه منطقتنا

---

1 – المرجع السابق : ص : 14 .

من تحولات رهيبة سياسيا و اجتماعيا و ثقافيا و هو ما ينعكس بالضرورة على نمط إنتاج أنواع الفرجات و تلقيها ، و المفارقـــة أن النقد ما يزال كما بينا غير قادر على استيعاب و ثيرة هذه التحولات و تسارعها المطرد .

<u>بين النص و العرض عود على بدء :</u>

لقد تراجعت سلطة النص و مركزيته في التجارب الحديثة لنفسح المجال لسلطة العرض التي أصبحت تستغل كعلامة كبرى ، أو كنسق أكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية و الصوتية و الإيمائية ... أو حامل العلامة الكبرى أو الدال ، فيما يكمن المدلول في الموضوع الجمالي الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور ، و تتم على هذا الأساس بلورة سيمياء عامة للعرض يحتـــل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية فقط لقد أحصى تاديوز كاوزن ثلاث عشرة علامة دالة لا يشكل فيها الكلام النص المكتوب إلا علامة واحدة لا غير .

إن النص الدرامي المكتوب لا يتجاوز منطقه ، فهو نص " **غير كامل** " كما تقول

" **أبريسفلد** " و هو في حال غيابه كما في بعض التجارب المسرحية

---

1 – يونس لوليدي : النقد المسرحي العربي ، تحولات الفرجة – كتاب جماعي منشورات المركز الدولي للدراســـات الفرجـــة ، مطبعة الطوبريس ، طبعة 2013 ، ص : 63 .

المعاصرة فإن العرض يخضع إلى مواصفات معينة إذ يؤلف المتلقي نصه بالاعتماد على سيمياء العرض ، و العلامـــات غيـــر اللسانية التي حددها" **كاوزن** "

لقد حدث هذا التحول على مستوى التصور كما الإنجاز بفعل انتقال المسرح كتجربة إلى جيل ليس من الكتاب ، و لكن من المخرجين و السينوغرافيين و لنقل الفاعلين التجريبيين الذين كانت لهم أطاريحهم التي قوضوا بها الأطاريح الكلاسيكية و بالخصوص شعرية المعلم الأول " **إن المسرح التجريبي مسرح مخرجين ، و سينوغرافيين أكثر من كونه مسرح كتاب ، فكونه يقوض سلطة الكلمة و النص ليفتح الباب لسلطة جديدة هي سلطة الجسد ، تجعله يرسخ فهما جديدا للمسرح يتجاوز النظرة الجوهراتية essentialisteالتي تؤمن بمفهوم الخصوصية و صفاء النوع الدرامي** " [1].

لقد تمت زحزحة النص ، لتحل محله تصورات جديدة قائمة على السيرورة الدلالية التي تنجزها سيمياء العرض ، " **إن التخلص من سطوة النص بمعنى من المعاني تفكيكه ، و تدويب علاماته في وسائط أخرى غير لسانية تعبر عن نفسها من خلال حوار عناصر الفرجة و تفاعلها** " [2] .

إن النص الدرامي كما عبرت عن ذلك أوبريسفيلد بطريقة استفزازية غير كامل – incomplet ، و تصفه في موضع آخر بأنه متقوب troué ومليء بالفراغات و العرض وحده يتكفل يملئ هذه الفراغات ليس من التجني و الحال هذه أن ننظر إلى هذا النص الناقص مرة و المتقوب مرة أخرى على أنه قاصر ، و غير قادر على إشباع خيال المتلقي كالشعر و الرواية مثلا .

---

1 – حسن يوسفي : الصورة و التجريب المسرحي ، مجلة علامات مكناس المغرب ، ع 35 سنة 2011 ، ص : 22 .

2 – المرجع السابق : ص : 26 .

إنه دائما بحاجة إلى ما يعوض نقصه ، ويسد ثقبه و يملأ فراغه ، إنه من هذا المنظور كالجسد المعطوب الذي ينتظر دائما من يطبب جراحه و يستر عيوبه ، أو إذا شئنا عورته .

و تستدعي اشعارة أبرسفيلد صورة نصف يبحث عن نصفه الآخر أو أنثى تبحث عن ذكر.

يحتاج هذا النص دائما إلى نوع من الارتباط بالإخراج الذي ينقله من النقص إلى الكمال. و من التفكك إلى الانسجام و على الرغم في ازدواجية النص الدرامي في مستواها البنائي بقيامه على ثنائية نص الحوارات و نص الإرشادات و التوجيهات إلا أنه لا يكفي خيال الملتقي و يتجلى ذلك فيما يأتي :

1- إن النص المقدم في شكل حوارات لا يقول كل شيء .

2- إن الإرشادات المسرحية على أهميتها لا يمكن أن تقوم مقام العرض

3- إن بعض النصوص المسرحية المجردة من نصوص الإرشادات تظهر هذا النقص بشكل جلي لا غبار عليه.

إن الحوار كما نقرأه في النص الدرامي لا يقول شيئا كثيرا لأنه لا يتكون من الكلام فقط و الحركة و الصمت كما أنه لا يعد مقبولا عند حديث النقد عن الحوار أيضا أن لا يربطه بعنصرين أساسيين هما

أ-ظروف و شروط تلفظ الحوار هذه الشروط و الظروف التي تشكل قوته
ب-علاقة هذا الحوار بالإشارات الموازية له.

Anne ubersfeld : lire le théâtre ; éd ;belin paris1996p 320

كما لا يمكن للإرشادات المسرحية أن تترجم العرض. لأن في عرف النقد مجرد مناصات الغاية منها تذليل صعوبات القراءة أمام الملتقي و المخرج السنوغراف ... و هي مجرد صورة عن التمسرح كما يتخيله المؤلف ليس إلا.

و تزداد قراءة النص الدرامي تعقيدا كلما قلت هذه الإرشادات إلى حد التساؤل عن الإطار الذي يصنف فيه النص و يجنس. و في المقابل قد تتسع مساحة تلك الإرشادات إلى الحد الذي يتقلص فيه الحوار فلا يتجاوز بضع كلمات. و لعل أحسن نموذج في هذا السياق نص: notes sans paroles

لصيموئيل بيكت .

لا يسعنا المقام هنا لنذكر الأطروحة النقيض تلك التي نشيد بالنص الدرامي و تنوه بشعرتيه بل و تقدسها أحيانا لأن الشعريات الكلاسيكية كما أسلفنا تولت هذه المهمة فنجد أرسطو يذهب إلى أن التراجيديا تكفي الملتقي بنصها فيستغني عن العرض .

لقد أرست تقاليد القراءة و المطالعة الأدبية عندنا منظومة من العادات و الممارسات. كان من بين تجلياتها:أن قراءة النصوص الدرامية شبيهة بقراءة النصوص القصصية و الشعرية .فكان تلقي توفيق الحكيم في أعماله الدرامية – مثلا – مماثلا لتلقي نجيب محفوظ في سروده و قل بذلك الدافع إلى تلقي الفرجة المسرحية إن لم نقل إنه انعدم .

و لنا الآن أن نتساءل عن "نقصان" النص الدرامي كما تعبر عن ذلك "ابر سفلد" التي ربما انطلقت من أعمال حديثة نسبيا لتخلص في الأخير إلى تلك النتيجة .

إن المرور من النص الدرامي إلى العرض التمثيلي في عرف الكثير من النقاد ما هو إلا عملية يتم بموجبها حفظ الممثلين لأدوارهم و تدريبهم على مختلف الإشارات و الحركات و التحركات المصاحبة للعرض و هو تصور ساذج .إن الإنجاز الركحي يتم عبر قراءة واعية و متمثلة للنص .

و هذه القراءة إما أن تنفذ النص كما وضعه المؤلف و إما أن تؤوله و إما أن تستلهمه معتبرة إياه مجرد مشروع أو منطلق أو أن تفككه و تعيد بناءه و تركيبه وفق رؤية جمالية لا ترتكز بالضرورة على حالات التلفظ تقدر ما تستند إلى سيمياء العرض التي من شأنها أن تؤسس مسارات دلالية .

كما أن فكرة إخراج نص من النصوص ما هو إلا " نقل له من شفرة إلى شفرة أخرى خاطئة من أساسها . يقول باتريس باقيس في هذا السياق " لا يكفي آن يستظهر ممثلو فرقة

"بلا نش" و "فيتيز " أو" بروك " النص ذاته بالدلالة نفسها فالإخراج ليس صياغة لبداهة نصية ، فما يمنح النص هذا المعني أو ذلك هو تلفظه في إخراج مخصوص ، و ترهين مقتضياته ، و الكشف عن المسكوت عنه فيه ، و بالرغم من ذلك ، ليست إمكانية الإخراج (التأويلات) محدودة ، لأن النص يفرض على المخرج مجموعة من الإكراهات و العكس بالعكس "[1]

لا يحمل النص دلالات ثابتة ، يمكن نقلها ، و التعبير عنها بأمانة بواسطة الإخراج .

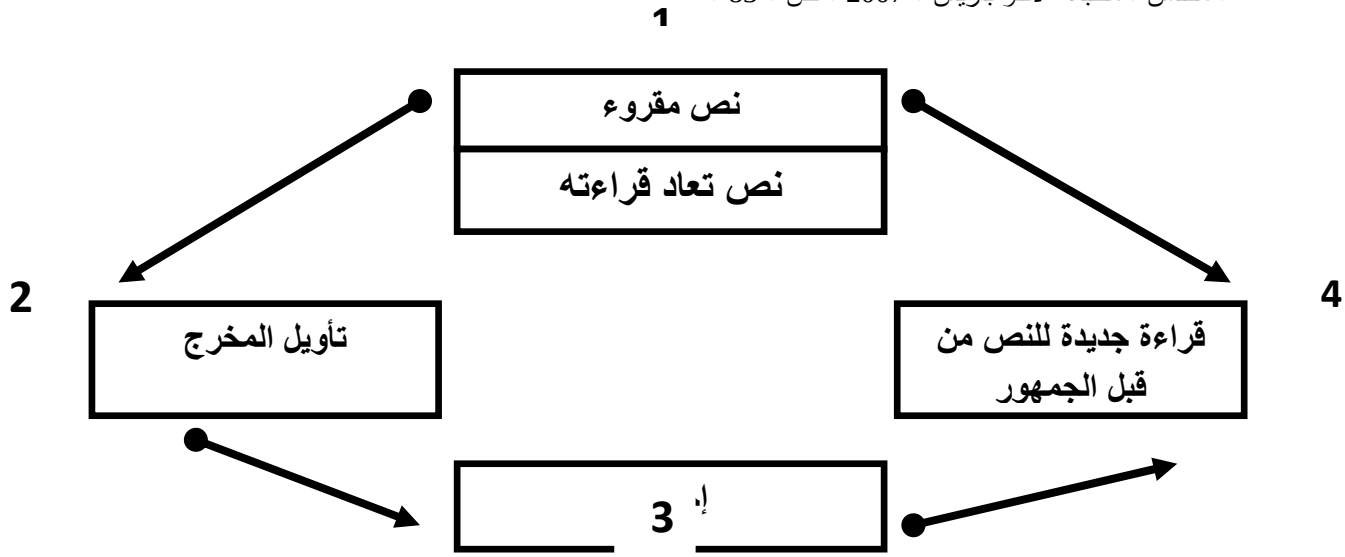
و لكن دلالاته هذه لا تبدو من خلال الحوارات الدرامية فحسب و لا من خلال التوجيهات و الإرشادات الركحية ، و لكنها تتبدى من خلال قراءة عميقة لما بين السطور و من خلال تلك الثقوب و الفجوات التي يجب على المتلقي كما المخرج أن يسدها و يملأها . إن ما نقرأه ليس

إلا مجرد احتمال من بين احتمالات كثيرة . و ما نعيه و ما ندركه و نتمثله لـيس إلا انعكاسا لرؤيتنا التي تحكمها الإيديولوجية بمعناها الواسع .

إن القراءة السيمياءية للنص لا تعني بالكشف عن معناه بل بنمط إنتاجه ، لذلك حين ما يتم الإنجاز الركحي نكون أمام قراءات و تصورات و مسارات متبادلة بين المؤلف و المخرج و المتلقي بل أمام تبادلات و اقتراحات تمثل شكل دائرة تأويلية . يقترح باتريس ياقيس في معجم المسرح هذه الخطاطة :

---

1 – باتريس ياقيس : قضايا السيميولوجية المسرحية ، ترجمة : محمد التهامي العماري ، حقول سيميائية ، منشورات كلية الأدب ، مكناس ، مطبعة الأنفو باريس ، 2007 ، ص : 83 .



في هذه الدائرة التأويلية تبدو بعض العناصر ثابتة مثل النص و تأويله فيما تبدو العناصر الأخرى معرضة للتحول لذلك نتحدث عن الإنجازات الركحية العديدة للنص الواحد .[1]

إن النص يؤول من قبل المخرج فيكون العرض مجرد قراءة للنص ، فيما يتيح الإخراج للمتفرجين قراءة أخرى للنص ، و كلما تطورت وجهات النظر إزاء النص كلما كان الإخراج مختلفا ، و كلما تغيرت لغة الإخراج ، و علاماته كلما كانت قراءة النص من قبل الجمهور مختلفة هي الأخرى وربما متعددة أيضا .

و كلما تقادم النص ، و تبدلت سياقاته كلما كانت النظرة إليه جديدة و هكذا دواليك بالنسبة إلى العرض و تلقيه بالنسبة إلى جمهور المتفرجين .

قد نتساءل هنا فنقول : هل يمكن تجاوز النص فيكتفي المخرج بفكرة وربما بمشروع نص ، أو أرضية ... ؟ليست لدينا هنا إجابة ثابتة ، لكن المؤكد أن المسرح التجريبي على أيامنا ينطوي في ريبرتواره على عديد العروض التي تستثمر مختلف طاقات العرض و جمالياته و علاماته غير اللسانيات دون اللجوء إلى مدونة المؤلف و اعتمادها ولكن الأمر إن استمر

1- PARTICE PAVIS : DICTIONNAIRE DU THEATRE. ED . SOCIALES PARIS 1980 P 406 .

على هده الحال ، فإن الريبرتوار المسرحي سيفتقر دون شك إلى نصوص قوية من شأنها أن تشكل جـزءا مـن الـذاكرة الأدبية لهذا الفن الذي مثلما هو بحاجة إلى جماليات و إبهار حسي هو في الوقت نفسه بحاجة إلى مؤلفات تصوغ الراهن و تستشرف المستقبل .

سيميائية العرض و جمالياته :

يقوم العرض المسرحي على جهود مجموعة عمل تتألف عادة من الممثلين و المخرج و السينوغراف بالإضافة إلى تقنيي الخشبة ، و بعض الحرفيين الملحقين بالمهن المسرحية كمصممي الألبسة ، و حرفيي الديكور ، و الماكياج ، فضلا عـن حاجة العرض أحيانا إلى كوريغراف أو فرقة بالي وواضع ألحان ... و غير هؤلاء من الفنانين و التقنيين و العمال الذين يساهم كل منهم بخبرته و معرفته و رؤيته في صناعة الفرحة المسرحية .

و مع التداريب المسرحية قد يحتاج المخرج أحيانا إلى أحد الخبراء ليستشيره في الإخراج ، أو تصميم العرض أو ربمـا الإضاءة قبل إضفاء اللمسات الأخيرة . يراعي هذا العمل نصا يفترض أنه المدونة الكلامية التي سوف يخفظها الممثلون و يستظهرونها أثناء العرض كل بحسب دوره بغض النظر عن حرفيتها أو تحويرها و تغييرها كما سبق أن بينا و قد تكـون تلك المدونة من اقتراح المخرج ، أو وسيط آخر غير الكاتب ، و غير المخرج مثل المترجم ، أو الكاتب المسـتنبت ... كما يراعي كذالك فضاء الخشبة و شكلها الهندسي و صلتها بالقاعة فضاء المتفرجين ضف إلى ذلك اعتبارات أخرى تتعلق بذوق المجتمع ، و قيمه الثقافية ، و حدود الكائن و الممكن من الحريات المتاحة .

إن العرض إنجاز جماعي فيما أن النص إنجاز فردي باستثناء بعض تجارب التأليف الجماعي لدى الفرق الهاوية و هو ما حذا برولان بارت إلى تشبيه خشبة المسرح بآلة سبرناطيقية لا تكف عن إرسال عديد الرسائل بمجرد انفتاح الستارة .

إن المسرح شكل من أشكال الفرجة ، و هو رافد لعديد العلامات التي تلتقي فيه فتتجاور و تتداخل و تتفاعـل ، و تسـهم كلها في بلوغ الغاية ألا و هي إمتاع المتفرج و إفادته .

تقوم سيميائيات الفرجة المسرحية على رافدين كبيرين هما : السمعي و البصري ، مع و جود روافد صغرى كالشـم و اللمس ... .

و تفرض هذه العلامات على المتفرج " استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة و المتزامنة إلى و حدة متلاحمة دالة " [1]

و تقتضي هذه الآليات قيام المتفرج بنشاط ذهني لتحويل تلك العلامات و الصور إلا أفكار و مدركات يركب و يؤلف بينها معتمدا على خلفياته الثقافية و الفكرية ، و الموافقات التي استقرت في ذهنه بالتجربة و الممارسة ، إن هذا النشـاط يحتـد كلما كانت تلك العلامات رمزية و كلما كان ذالك العرض مركبا لاسيما في المسرح التجريبي ، أو في عروض ما بعـد الدراما ، حيث تتم الاستعانة بوسائط أخرى غير مسرحية ، و حيث يتم التعويل على إشراك هذا الملتقى و عدم اعتبـاره كتلة جامدة و مهملة ، و حيث الكتابة الجديدة التي تعتمد التقطيع و التوليف ، و البار وديا و إلغاء الفواصل و الحدود بين الثقافة العليا و ثقافة الجماهير [2] مهيمنة و يقع تدويبها في علامات النص و أنساقه .

يوظف العرض المسرحي دوالا متعددة و بخاصة السمعية و البصرية . أما بخصوص السمعية فهي تتباين بين تلك الخاصة بالكلمة PAROLEو الأخرى الخاصة بالأصوات و الإيقاعات و الموسيقى و الألحان ... أما البصرية فتتعلـق

بأشكال الأشياء و ألوانها و هيأتها ... تتميز الأولى بوقوعها في السلسلة الصوتية و بطابعها الخطي ... فيما تتميز الثانيـــة بتموضعها في الفضاء وفق تصور معين .

تتكون العلامة في المسرح من دال و مدلول و مرجع ، فإذا كانت الدوال كما بينا سمعية بصرية فإن المذلولات كثيـــرة و متعددة و لا يمكن تحديدها لأن الدوال تستقي مدلولاتها من

1- محمد التهامي العماري : مدخل إلا قراءة الفرحة المسرحية : ص 25

2- عواد علي : الحضور المرؤي . دار المدى . سورية . ط 1 . 2008 ، ص : 219 .

السياقات التي وتظف فيها و من العلاقات التي تربطهما بالعلامات الأخرى

" **فمدلولهما إذن مذلول سياقي ناتج عن التفاعلات القائمة بين العلامات المختلفة في العرض المسرحي و يترتب عـــن هذا أن أهم خاصيته تميز العلامة في المصرح هو تعدد دلالتها POLYSEMIE** " [1]

تنقسم تلك العلامات إلى علامات تتصل بالممثل ، و أخرى بالفضاء و هما الممثل و الفضاء ، أكبر مكـــونين للعـــرض المسرحي إذ بدونهما لا يمكن الحديث عن عرض .يرتبط الفعل المسرحي بجسد يعبر ، إذ حضور الممثل أمر بديهي كما يرتبط هذا الفعل بفضاء يقع فيه لذلك لابد من مكان تجري فيه الأحداث أو يتم عبره التواصل مع الملتقى يتحدث تاديوز كاوزن عن ثلاثة عشرة علامة دالة و هي الكلام و النغم و تعبير الوجه... تحتل العلامات

العلامات البصرية 9 أنساق و تحتل السمعية نسقين من المجموع أما الكلام فنسق واحد.

تبلور تلك العلامات مجتمعة و متفاعلة جماليات العرض التي تتحاور و تتواصل مع ذهن المشاهد فتنتج أفكار و مدركات و أشكالا من الوعي . و تحدث ألوانا من اللذة ، و قد تؤثر في العقل و السلوك ، و إن ليس بالمعنى البريختي الملحمي .

لقد أدرك المخرج جواد الأسدي بعد تجربة طويلة أن التغيير كما تحدث عنه بريخـــت و كمـــا تبنـــاه كتابنـــا العـــرب بالخصوص سعد الله و نوس لم يعد رهانا بالنسبة له .

لذلك تخلى عنه لفائدة المهام الجمالية للمسرح و الثقافية و الشعرية .

إن المسرح عند بريخت و تلامذته منبر للسياسة و عليه أن يساهم في تغيير الأوضاع لقد أثبتت التجارب التي مرت بنـــا إفلاس هذا الطرح إذ لم تستطع تجاربنا المسرحية أن تغير شيئا مما عشناه و نعيشه .

محمد التهامي العماري : مدخل إلا قراءة الفرحة ص : 3120 .

يذهب حسن المنيعي إلى أن " المسرح قبل كل شيء فرجة أي احتفال لا يتوقف عن التجدد في نطاق العلاقة بين الواقع و المتخيل لإمتاع الجمهور و توعيته في نفس الوقت من خلال ما يطرحه عليه من خطابات فكرية هادفة " [1] .

و حتى حين تفرط الفرجة في فن الإبهار ، و اللعب على العلامات غير اللسانية من ديكور و إضاءة و ملابس ، و رقصات و إيماءات و أغان ، و تصل أقصى حدود التجريب و تستعين بالوسائط التكنولوجية فإنها لابد أن تضع قضايا الوجود بؤرة للتأمل و المساءلة الهادفة و الحوار البناء ، فتنبه الملتقى إلا شرطه التاريخي و تساهم في مساعدته على تفكيك الواقع و إعادة بنائه و تركيبه دون أن تتخلى بطبيعة الحال عن و ظيفتها الامتاعية و الترفيهية .

<u>جمالية العرض و أهمية نقد جديد :</u>

لقد عرفت التجارب المسرحية الجديدة تحولات كثيرة يمكن أن نجملها بالخصوص في تحولات الفرجة . و لا يمكن طبعا أن نفصل هذه التحولات المجتمع العربي و تفكك مفهوم الدراما و تشظيه ، و تطور الوسائط التكنولوجية .

لقد عزفت التجارب الجديدة على وتر الفرجة ، العرض بالنظر إلى مجموعة من العوامل يسوقها الأستاذ حسن المنيعي :

أ – استثمار الخشبة بطرق جديدة .

ب– تطور كتابة النص المسرحي .

ج– الاعتماد كتابة نصوص ذات روافد مسرحية .

1- حسن المنبعي : تحولات الفرجة المسرحية ، تحولات الفرجة كتاب جماعي ، ص : 45 .

د– مسرحة أعمال روائية .

ه– ظهور المخرج المحترف *

و لقد تفاعلت هذه العوامل كلها لتكون ثمرتها عروض جديدة حاولت التعاطي مع معادلة الواقع و الخيال بطرق جديدة و فاعلة فقرأت هذا الواقع دون أن تسقط في الخطابة و الابتذال من جهة ، و دون أن نتعالى عن إدراكات المتلقي و انتظارا ته ، و لكنها مع ذالك لم تتخل عن انخراطها في سياق العولمة و النسج على منوال الحركية المسرحية في أوروبا خاصة ، نقول ذالك مع العلم بأن التجارب الجديدة في كل من لبنان و مصر و تونس و الجزائر و المغرب لمتكن أبدا مقطوعة الصلة عن نظيرتها في الضفة الشمالية ، حتى إذا أخذنا بفكرة المتوسطية بدت لنا الأمور في غاية البداهة فما أقرب بلدان المغرب الكبير عن جنوب القارة العجوز و ثقافتها الهجينة .

لن نستعرض هذه التجارب الواحدة تلو الأخرى لكن سنكتفي بالإثارة إلا بعض عروض المسرح المغاربي التي حاولت استثمار طاقات التعبير المسرحي بتفجير علاماته غير اللسانية مؤكدين مرة أخرى على استعانته بالوسائط التكنولوجية من جهة ، و على التهجين المرجعي و أعني به الاستفادة من إنجازات المسرح الأوروبي بالإضافة إلى ألوان من الفرجات المحلية .

لقد أدرك رواد هذه التجارب أن الرحلة الشرقية كانت الحل الأمثل لمأزق المسرح الغربي كما أن الرحلة الغربية بإنجازاتها الجديدة والتجريبية ، و كذالك الجنوبية صوب القارة الإفريقية هي كذالك الطريق إلى إبداع مغابر تتصهر في بوتقته أطياف و ألوان عديدة ، لذالك ألفينا عروضا بينية تقع على تخوم التجارب العالمية و المحلية .

و إذا كان التناغم مع تحولات الفرجة العالمية استجابة لتوجهات الجيل الجديد و ذوقه فإن ذلك دافع لا محالة إلى محاولة البحث عن أدوات جديدة تتعامل مع هذا الراهن المتحول .

---

*أنظر المقال المشار إليه هنا .

لا يمكن أن نقرأ الفرجات الجديدة بآليات و أدوات سبعينيات و ثمانينيات القرن الماضي ، و إنما يتوجب البحث في المنجز النقدي الغربي ، و استقراء تطوره و مسايرته لتحولات المجتمع السياسية و الثقافية لاجتماعيته و خلفياته الفكرية و الفلسفية و المعرفية لنعرف و نعي الرؤى و المناهج التي تستطيع بواسطتها أن يقدم القراءات التي كانت على عاتقه و كذلك الحال بالنسبة لنا إذ تقع على الباحثين و النقاد مسؤوليات لا تقل جسامة و لعل منها فهم هذه التوجهات و ربطها بمختلف التحولات التي عشناه و يعيشها بالإضافة إلى محاولة الاهتداء إلى الآليات الجادة الكفيلة بقراءة هذه الفرجات لتحليلها و تفكيكها ورسم مساراتها الصحيحة للأخذ بيدها لتكون معلما يمكن أن يقودنا على ضوئه .

إننا في هذا المقام لا نهلل لهذه التجارب و لكننا نحاول معاينتها لنقرأ ها بروية وعمق و موضوعية ، كما أننا لا نرسم لها صورة سوداوية كتلك التي رسمها فرحان بلبل حين قال :

" مع ظهور المسرح التجريبي الحديث في بداية العقد الأخير من القرن العشرين هجر المخرجون و الممثلون النص المسرحي القوى بأركانه الدراسية و تم هذا الهجران دفع واحدة في جميع أنحاء العالم وفي الوطن العربي على وجه الخصوص تمزقت النصوص القوية .... ونتيجة ذلك غلبت الشكلانية الباهظة على العروض المسرحية .... و إذا بالسينوغرافية تصبح المطلب الرئيسي للعروض المسرحية " [1].

لا نريد لمسرحنا أن يتحول إلى مسرح إبهار بصري يلهث فيه المسرحيون وراء آخر الصيحات و الاستحداثات على حساب المحتوى ، دون التفكير في المتلقي الذي هو شريك فاعل في الممارسة المسرحية ، إذا كنا في زماننا هذا نلقي باللائمة عليه لأنه لم يعد يحفل بالمسرح كما كان من قبل و أنه فضل أنشطة أخرى فلا يجب علينا و نحن نسعى وراء استعادته أن لا نفكر في ثقافته و ذوقه و نعمل على إشباع حاجته إلى الذوق الرفيع و المعرفة الفاعلة و المستنيرة .

بيليوغرافيا :

أ –مراجع بالعربية :

1 –محمد التهامي العماري : مدخل إلى قراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمان الرباط المغرب ، 2006 .

2 – كتاب جماعي : تحولات الفرجة : فرجة التحولات ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، مطبعة ألتـــوبريس طنجة المغرب ، 2013 .

3 – مجلة علامات ، مكناس المغرب ، عدد 35 ، سنة 2011 .

4 – حقول سيميائية ، ترجمة و إعداد محمد التهامي العماري ، منشورات كلية الآداب ، مكناس المغرب ، 2007 .

5 – عواد علي : الحضور المرئي ، دار المدى سوريا ، ط 01 ، 208 .

ب – مراجع بالفرنسية :

Patrice pavis dictionnaire du théatre editions sociales paris 1980

Anne ubersfeld lire le théatre ed belin paris 1996