رهان التجريب أين وصل في المسرح العربي

عواد علي
كاتب عراقي

منذ ما يزيد عن نصف قرن والمسرحيون العرب يتداولون مصطلح "التجريب المسرحي"، بحماسة، أكثر من أقرانهم المشتغلين في حقول فنية أخرى. وتُوجّت هذه الحماسة بتأسيس مهرجان مسرحي سنوي، هو "مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي" عام 1988.

ولم يشأ منظموه منذ البداية أن يضعوا تعريفا محددا لمفهوم التجريب حتى لا يحدّوا من أفقه، ويظل قادرا على التحديث، وتضمين كل جديد فيه، واكتفوا بالإشارة إلى أن التجريب كان وسيظل سمة لصيقة بالمسرح على نحو خاص، وبالفن على نحو عام، وبه تتناغم العلاقة بين الفن والحياة، والقضايا المتجددة التي تفرض نفسها من خلال الحركة الاجتماعية الدائبة.

التجريب المسرحي ارتبط بظهور الحداثة بوصفها فعالية تقترن بالابتكار والتجديد، ونقض المألوف وكسر المسلمّات

ولعل أغلب المشتغلين في المسرح ودارسيه ومؤرخيه على دراية بأن التجريب المسرحي، في مفهومه العام، رافق فن المسرح منذ نشأته في الحضارات القديمة، وتواصل مع التطورات الثقافية والابتكارات العلمية التي شهدها عصر النهضة، خاصة "الكوميديا دي لارتي" في إيطاليا، التي أطلقت للممثلين حرية الخلق والابتكار، وقدّمت أسلوبا جديدا في العرض الملهاوي، ثم مع طريقة فرقة الدوق الألماني جورج الثاني المعروف بـ"دوق ساكس مينينغن"، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، التي تجاوزت أحلام السابقين بمحاولتها البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة وحركة الممثل الحي داخلها، وألغت فكرة الممثل النجم حين جعلته يؤدي دور البطل في إحدى المسرحيات، ثم دورا ثانويا في مسرحية لاحقة.

أما التجريب المسرحي، في مفهومه الخاص، فقد نشأ في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بظهور الحداثة، بوصفها فعالية تقترن بالابتكار والتجديد، ونقض المألوف، وكسر المسلمّات، وهدم الأنموذج على صعيد الرؤية والتقنية.

وأقرّ بعض مؤرخي المسرح أن ليلة العاشر من ديسمبر، قبيل انتهاء القرن التاسع عشر بأربعة أعوام، كانت ليلة تاريخية على مسرح "الأوفر" بباريس، حيث وجّهت خلالها فوهة مدفع ثقيل إلى نبض أرسطو، والبناء الذي شيّده للدراما عندما عرض ألفريد جاري مسرحية "الملك أوبو"، تلك المسرحية المجنونة التي قال عنها الروائي الفرنسي أندريه جيد، "إنها الشيء الخارق للعادة الذي لم ير المسرح مثله منذ وقت طويل"، ووصفها الشاعر والكاتب المسرحي الأيرلندي ويليام بتلر ييتس بأنها "علامة أنهت مرحلة كاملة في الفن". وكان عرض هذه المسرحية بالفعل ثورة فنية كبيرة تمخضت عنها الاتجاهات التجريبية في المسرح العالمي، كالتعبيرية، والسريالية والطليعية.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين أبان العديد من كبار المسرحيين والنقاد الغربيين عن رؤاهم للتجريب المسرحي وأهميته، كلٌ حسب اجتهاده وتجربته. وحاول بعضهم وضع تعريف له، وتحديد معناه فنيا وفكريا، لكنه ظلّ عصيا على تعريف جامع مانع.

ويبدو لي أن المخرج والناقد الإنكليزي جيمس روس إيفانز قد حسم الأمر بقوله، "أن تكون تجريبيا يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه". ومن الواضح أن إيفانز لم يكوّن رأيه هذا إلا بعد أن خاض غمار التجريب لسنوات طويلة، وقدّم العديد من العروض ذات الطابع التجريبي.

وبعد نحو أربعة عقود طرح ريتشارد شيكنر، المخرج والمنظّر الأميركي المخضرم، تصوّرا مقاربا، في دلالته، لتصوّر إيفانز حين قال، "إن المسرحي التجريبي هو الذي يظل دوما يخترق الحدود ذهابا وعودة، وإن الحدود ليست مادية فقط، بل هي مادية وفكرية في الوقت نفسه، إذ ثمة أمكنة وأزمنة يتعيّن فيها علينا أن نعبر هذه الحدود؛ أن نفكر في ما قد لا يخطر على بال، أو ما قد لا يصدّقه عقل، وأن نمثّل في عوالم الخيال ليس فقط ما يحدث الآن، بل أيضا ما سوف يحدث مستقبلا، فالتجريب الفني يتأسّس على التجسيد، وتوظيف الرمز والاستعارة، واللعب على كل أوتار الخيال البشري، بهدف دفع الحدود مسافة أبعد، وتوسيع الآفاق، ومساءلة العقائد القائمة وتحديها، ولإظهار كيف يمكن للناس العبور مرارا وتكرارا، جيئة وذهابا، بين الفعلي والمتخيل إلى ما لا نهاية".

لكن المسرحيين العرب لم يركنوا إلى هذين التصوّرين، ولا إلى غيرهما من التصوّرات التي طرحها مسرحيون مجرّبون ومنظّرون كبار في العالم، بل أمعنوا في سجالاتهم حول دلالة التجريب المسرحي، أو تعريفه في أكثر من مناسبة. وردا على كل ما قيل اعترض منظّر "الاحتفالية" عبدالكريم برشيد على الخلط بين مصطلحي "المسرح التجريبي" و"التجريب المسرحي" في العالم العربي، عادًا إياهما مصطلحين متقاربين في اللفظ، ومتباعدين في المعنى، ورأى أن هذا الخلط ناتج عن التباس غذّى وهما كبيرا وخطيرا في الساحة المسرحية العربية الحديثة، مفاده وجود ما يسمى "المسرح التجريبي"، في حين لا يمكن أن يكون له وجود حقيقي أبدا.

كما ذهب برشيد إلى أنه لا وجود لتجريب جاد وعملي لا تسبقه الفرضيات النظرية، ولا يمكن أن ينتهي إلى نتائج تجري صياغتها في قوانين نظرية أيضا، ولا وجود لتجريب يشكّك في جدوى قوانين المسرح الكائن، من غير أن تكون له القدرة على التنبؤ بالمسرح المُمكن، ولا على اقتراح المسرح الآخر.

وانطلاقا من ذلك فإن فعل التجريب في المسرحي العربي ظلّ، حسب برشيد، مجرد رفض فوضوي لكل شيء، وتشكيك عدمي في أساسيات الفعل المسرحي، واستهلاك للتجريب المسرحي المستورد. لا بل ذهب أبعد من ذلك حينما اتّهم التجريب المسرحي العربي، من دون استثناء، بأنه لعب دورا تخريبيا بامتياز، وأفقر المسرح، ولم يضف إليه إلا الادعاءات الفارغة، وحاول أن يقيم عروضه المسرحية على أساس الاختزال.

إلا أن هذا الاتهام لا يخلو، في رأيي، من تجنٍّ على عدد غير قليل من المسرحيين العرب، في تونس، العراق، سوريا، مصر، لبنان، المغرب، والبحرين، الذين قدّموا أعمالا تجريبية، منذ سبعينات القرن الماضي، أسهمت في تطوير المسرح العربي وازدهاره.

مسرح الصواري البحريني توغّل عميقا في التجريب

عاشق مخادع

صداقة تتحوّل إلى عداوة في عرض مسرحي سوري

«كومبارس» المسرح والحياة خطان متوازيان يلتقيان على الغدر

تعالج مسرحية "كومبارس" جدلية علاقة الصداقة في عمق تجلياتها وكيفية تحوّلها إلى حالة تنمر يمارسها طرف ضد آخر. فمن خلال سير أحداث العرض تتكشّف حقائق عن شخصين كانا صديقين، إذ ينطلق العرض بكونهما كذلك، لينتهي وهما على الطرف المناقض.

نضال قوشحة
كاتب سوري

دمشق – ترصد المسرحية السورية "كومبارس" علاقة تجمع بين صديقين، أحدهما الشاب "فارس" الذي وفد إلى المدينة من الأرياف باحثا عن تحقيق أحلامه، وهو المولع بالسينما والفنون، لكنه يشعر بالحنين والخيبة تجاه أحلامه التي فقدها في مُستقرّه الجديد وفقد معها براءته.

المسرحية تقدّم شرحا لحالات إنسانية عميقة، تتلاقى فيها مصالح الناس حينا وتتعارض حينا آخر، لتنتهي إلى الخراب

يراقب يوميا المدينة من غرفته العالية فوق أحد الأسطح، فلا يشاهد فيها إلا غابة من المخالفات العمرانية وأطباق التلفزيون وصورة وجه أحد الأشخاص الذي يشعره بالضيق، يشعر الشاب بتآكل أحلامه وتلاشيها في سطوة المدينة وتشعّبات علاقاتها الزائفة والتناقضات التي تجمع شخوصها.

وضمن هذه الفوضى والشتات الذي يعيشه فارس يتعّرف على صديقته "رفيف". يشعر معها بأن شيئا ما يجمعهما وأن التجربة في المدينة قد حملت إليه شيئا جديدا محفّزا على المزيد من الحب. يكن تجاهها عاطفة خاصة فيقرّر دعوتها إلى العشاء في غرفته، ولكونه خجولا وقليل الخبرة أمام النساء يقرّر أن يستعين بحكمة صديق يكبره سنا ويفوقه خبرة، الذي يتّفق معه أن يحضر لهما عشاء، ثم يغادر في الساعة الثامنة .

اتهامات وتهكمات

في المسرحية حضور لثلاث شخصيات؛ الشاب الخجول قليل الخبرة والحالم، والصديق الذي يكبره سنا ويفوقه خبرة، والذي يستطيع بحضوره القوي أن يستميل اهتمام الفتاة إليه، مستخدما أسلوبه الخبير في التلاعب بعواطف النساء على حساب صديقه الشاب. أما الشخصية الثالثة فهي الفتاة التي يتنازع عواطفها الرجلان. وهي فتاة فقدت والدتها مبكرا وتعيش مع والدها في ظروف حياتيه صعبة.

والفتاة تعمل راقنة على الكومبيوتر فتكتب نصوصا كثيرة، وتمتلك في ذلك مهارات كبيرة، لكنها بسبب ظرفها وتعلقها الشديد بوالدها تبدو غريبة عن المجتمع وقليلة الخبرة، فتعطي عملها كل الوقت والاهتمام.

تأتي رفيف إلى الموعد في الوقت المحدّد ويستقبلها الشاب بالكثير من التوتر والارتباك، لكنه يحتفي بها ويقدّم لها كامل قدراته على العناية بالضيف، وبعد فترة يعرّفها بصديقه الذي كان يعدّ العشاء الذي تشارك الجميع بتناوله على طاولة بسيطة في الغرفة.

وبعد مضي وقت، يثمل الشاب، فيذهب لينام قليلا، وفي هذا الوقت يجد الصديق فرصته في التقرّب من الفتاة التي تنجرف إليه بهدوء فيتشاركان الحديث واللهو وحتى رقص الجاز. ولكن وجود الشاب مجددا في الصالة يضع الجميع في مواجهة ساخنة وساخرة، حيث يعلو الصوت وتنقلب الصداقة عداوة كامنة، فيكيل كل من الصديقين للآخر سيلا من الاتهامات والتهكمات أمام الفتاة التي لم تر بدا من الانسحاب بعيدا عن ساحة العبث تلك.

وعلى امتداد ما يقارب التسعين دقيقة قدّم يزن الداهوك، مخرج عرض "كومبارس"، شرحا لحالات إنسانية عميقة، تتلاقى فيها مصالح الناس حينا وتتعارض حينا آخر، وذلك عبر حوارات طويلة أحيانا تُفصح عن معان دفينة يمكن أن تكون موجودة في داخل أي إنسان .

ومن هناك أتى العرض نوعا من المكاشفة النفسية، القادرة على جعل المُشاهد، أي مُشاهد، يشبه كل شخصية من الشخصيات الثلاث؛ الحالم والمُحبة والوصولي. وجميعها تمحقها الحياة بضغوطها الاقتصادية والاجتماعية، فتقتل فيها الحلم والحب وحتى الاختيار.

بين السينما والمسرح

تداخلت في العرض أساليب السينما والمسرح من حيث الشكلانية، وهو الأمر الذي تكرّر ظهوره حديثا في العديد من العروض المسرحية السورية. ولعل استخدام العنصر السينمائي في هذه الحالة لم يكن موفقا كونه لم يقدّم قيمة فنية إضافية للعرض المسرحي أصلا. رغم أن الداهوك قدّم مشهدا سينمائيا حساسا وجميلا، جسّد بوح عاشقين لبعضهما بالحب بعد طول عناء، لكنه أتى هنا خروجا عن النسق المسرحي غير المبرّر فنيا.

ويزن الداهوك هو مخرج مسرحي ينتمي إلى الجيل الشاب في حركة المسرح السوري، وهو يقدّم في "كومبارس" تجربته الثانية، عن نص أصلي للكاتب البريطاني بيتر شافر "الأذن الخصوصية".

شخصيات المسرحية الثلاث تمحقها الحياة بضغوطها الاقتصادية والاجتماعية، فتقتل فيها الحلم والحب وحتى الاختيار

ويقول يزن عن "كومبارس"، "عندما قرّرنا القيام بالعمل، عمدنا إلى تحضير النص أولا بما يتوافق مع البيئة السورية، ثم قمنا بتنفيذ عدد من البروفات وطوّرنا الارتجالات التي كانت تتوالد يوما بعد آخر حتى وصلنا إلى الحالة النهائية التي ظهر عليها العرض. والهدف النهائي الذي ذهب إليه العرض كان تسليط الضوء على سلوكيات بعض الناس في المجتمع والمقارنة بين من هو حقيقي وصادق، متمثلا في الشاب الحالم، وبين من هو أكبر سنا ويمتلك خبرة في الحياة، لكنه انجرف وتخلّى عن مبادئه في سبيل مكاسب حياتية سريعة، متمثلا في الصديق المخادع".

ويقول خالد شباط، الذي جسّد شخصية "فارس" في المسرحية، "حاولت من خلال شخصية فارس إيصال فكرة الشاب السوري المتعب من ظروف الحياة القاسية، والذي يحمل جوهرا نقيا وثقافة واسعة، ترفض المراوغات والتخلي عن المبادئ الحقيقية والثابتة، فيقابلها المجتمع بالرفض وانتهاء العلاقات الاجتماعية غير القادرة على الاكتمال".

ويضيف "شعرت من خلال هذا العرض أنني أقدّم قصة الكثير من الشبّان الذين يعيشون حالة ضياع بين تأمين المستقبل وبين التمسك بما تلقوه من أخلاق وقيم، لكنهم يجدون راحتهم في العزلة عن محيطهم، خصوصا بعد الحرب التي أنهكت صمودهم".

وحقّق عرض "كومبارس" حالة تفاعل جيدة مع الجمهور الذي كان يملأ صالة دار أوبرا دمشق في عروضه الخمسة التي قدّمت احتفالا بالذكرى الـ61 ليوم الثقافة السوري.

والمسرحية من إنتاج المديرية العامة للمسارح والموسيقى في وزارة الثقافة السورية، وهي من إخراج يزن الداهوك، وتمثيل الثلاثي خالد شباط ومرح حسن ووسيم قزق.

صراع بين نقيضين