الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.

يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.

يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة **word** ما مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.

للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

المسرح

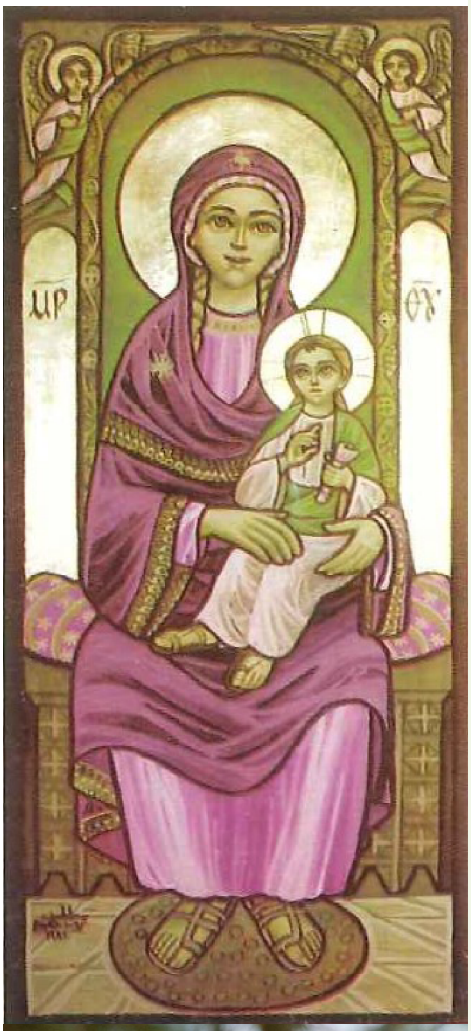
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

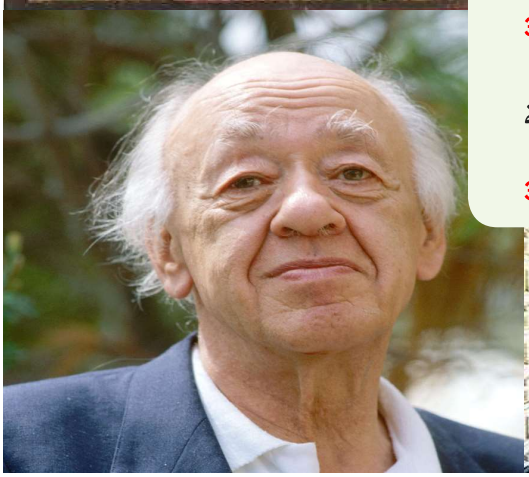
السينما

- أثر توظيف الحركة على المحتوى البصرى للفيلم السينمائى — د / شريف عبد الفتاح 73
- الذكاء الصناعى ومستقبل شريط الصوت فى مصر — د/أشرف أحمد 95
- أثر عمارة المكان فى تصميم الفيلم السينمائى — د / سمر بهاء 113
- عمارة منازل القدماء المصريين فى الأفلام الأمريكية — د / دعاء الديب 153
- الدور الإبداعى المتميز للمرأة الأفريقية كمنتجة ومخرجة فى صناعة الفيلم السينمائى — د / نيفين عبد الحميد 201

ملف العدد

- خارطة التراث الشعبي في مصر أ.د. مصطفى جاد 237
- موسيقى أغانى السبوع بمدينة اسنا فى صعيد مصر د / نهلة أبسخرون 265
- فن الأيقونة النشأة والتطور عبر الفنون المسيحية د / نرمين الحوطى 275
- القيم الجمالية للمفردة الحركية ودورها فى بناء الصورة التعبيرية د / محمود صبرى 293
- صياغة معاصرة للألعاب الشعبية على مسرح الطفل د / فادى النبراوى 303
- الدلالة الرمزية للون فى سيرة الأميرة ذات الهمة د / شيماء السنهورى 313
- فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح فى مصر القديمة د / محمد صلاح الدين 333
- المسرح الإفريقى وإشكاليات الهوية د / سعداء الدعاس347
- تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية د / جاسم حسن 375





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

تهتم الكثير من الجامعات والمؤسسات العلمية بدراسة التراث بوصفه علما يناط به التمثل بمعطياته في بناء ما يعرف بالهوية **Identity** ، والتي يتلخص مفهومها في جعل الشيء هو ذاته وليس غيره –وفقا لتعريف الفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند" في كتابه (العقل والمعيارية)– ومن ثم يمكننا القول بأن الهوية تعزز ترسيخ العلاقة بين الفرد ومجتمعه المحيط وإرثه الإبداعي الذي يمتد إلى تاريخ بدايات الحضارات الإنسانية، وهو ما تتبناه منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو). وفي مصر الحديثة، وهي في مرحلة بناء الدولة الحديثة، اهتمت الدولة منذ عام **1959** بإنشاء مركز الفنون الشعبية، والذي تغير مسماه إلى مركز دراسات الفنون الشعبية كمركز بحثي ميداني يسجل تراث الثقافة المصرية بمختلف أشكاله وصوره. وفي عام **1981** آلت تبعيته إلى أكاديمية الفنون متزامنا مع صدور قرار إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، وهو ما يدل دلالة قاطعة على وعي الدولة بأهمية التراث في حياة الشعوب، ليتحول المعهد والمركز إلى منارة تهدي السبيل إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأكيد هويتنا المتفردة، والآن ونحن في بدايات إعادة بناء وتجديد دماء الدولة يزداد اهتمامنا بحفظ التراث وإثارة القضايا البحثية حوله، ويجيء ذلك الاهتمام إيمانا بأهمية التراث بوصفه شاهدا على إبداعات الماضي السحيق، والذي يشكل المصدر الذي يستلهم منه الفن المعاصر إبداعاته، بما تحمله من لغات فنية تعبر عن هويتنا كما تعبر عن تفردنا الحضاري والإبداعي، مما يمكن معه الزعم بأن فنوننا المعاصرة هي امتداد طبيعي للفنون التي تجلت في مهد الحضارات وعبقرية الزمان والمكان اللذين حظيت بهما مصر.

وفي إطار سعينا الدؤوب للحصول على جودة التعليم في مجالاتنا الإبداعية شديدة الخصوصية والتميز قياسا لنظم التعليم الأخرى، فإن لدينا خطة طموحة نسعى لتحقيقها في أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، مستندين إلى ما تملكه من بنية تحتية تتمثل في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي سيشهد تطويرا ملحوظا ليقوم بدوره كمركز بحثي علمي وميداني وتوثيقي في هذه اللحظات الفارقة في عمر مصرنا الغالية، إلى جانب متحف أكاديمية الفنون للفنون الشعبية الذي يبدأ هذا العام في استقبال الزوار من داخل مصر وخارجها بما يحتوي عليه من محاكيات لتاريخ مصر عبر العصور بين الريف والحضر، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية والطقوس الشعبية، لينقل إلى الأجيال الجديدة إبداعات الماضي ليفخروا به، ولتترسخ في وجدانهم معاني الوطنية والهوية.

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

ثروة كبيرة من الآداب والفنون والقيم الجمالية والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية توارثتها الأجيال عبر حضارات موغلة في القدم، وقد خلت واندثرت تلك الحضارات مخلفة وراءها تراثا لا يزال شاهدا على التاريخ والزمان والمكان. فنذ وطأت قدماه الأرض، يعمل الإنسان على تعميرها وبناء حضاراتها مسجلا كل تفاصيل حياته وآماله وآلامه وصراعاته من أجل البقاء، ليصبح ما دونه بمثابة لغة التواصل بينه وبين كل الموجودات من حوله، وكتعاويذ طوطمية يناهض بها تلك الظواهر الطبيعية التي لم يصل إلى تفسير محدد لحدوثها، فشكلت اللبنة الأولى لمعتقداته وطقوسه. ولم يكف عن اتخاذ الكهف مكانا يحتمي فيه من كل مخاوفه ممارسا فيه إبداعه التشكيلي عندما حول ذلك الكهف إلى معرض لإبداعاته التشكيلية يؤرخ فيه كل أحداث حياته ليصبح فيما بعد الثروة التي ورثتها الأجيال تلو الأجيال يحاول كل جيل أن يستلهم منها ويضيف إليها، وهو الأمر الذي جعل من التراث عنوانا ودليلا على حضوره الحي وتجليات حياته وإبداعاته، ليكون أيضا بمثابة الحبل السري الذي يربطنا مع إبداعات الأسلاف الذين أخذوا على عاتقهم بناء هويتنا بما تركوه من تراث إبداعي أصبح مرجعا لممارساتنا الإبداعية نستلهم منه فنوننا المعاصرة. لم يقف الأمر عند حد الاستلهام فحسب، بل أيضا التمثل بالأفكار والتصورات التي تترسخ في وجداننا للتمسك بتلابيب هويتنا أكثر وأكثر، خاصة في الأوقات التي نجد فيها أنفسنا في مواجهة تعقيدات حضارتنا المعاصرة التي تحاول بناء أسوار شاهقة تكاد تفصلنا عن ماضينا وتستهلكنا بأشكال تنتمي

للتكنولوجيا أكثر مما تنتمي لإنسانيتنا وتطمس وجودنا، وتحول بيننا وبين تواصلنا مع بعضنا البعض، بل بيننا وبين ماضينا السحيق، تحت دعوى التطور والمدنية والعصرية وتختلط أمامنا الصور والأشكال، وتذوب الحضارات المتباينة في بعضها البعض تحت شعار العالم قرية صغيرة، تسعى بآلياتها لأن تطمس ذلك الجانب المتعلق بجذورنا، وتجعلنا شرهين نهمين في عالم افتراضي لا نعرف فيه أفقا ولا برا نصل إليه لنعيش في متاهات ليس لها بداية أو نهاية، الأمر الذي يصيبنا بالخوف والرعب، لا نجد إلا محاولة الاختباء بالكهف لنجد ثمة أشياء تنتمي للتراث تشد بأيدينا، وتأخذنا إلى بر الأمان. تأتي الفنون في صدارة تلك الأشياء التي تعد بمثابة حائط صد نحتمي فيه من هذا العالم المخيف.

فالفنان المعاصر يجد نفسه مدفوعا إلى اقتفاء أثر القيم الجمالية والمضامين الفكرية والفلسفية والرموز والتكوينات التعبيرية التي تجلت في فنون الأولين وباتت تراثا إبداعيا مؤثرا في كل ما تلاه من إبداع، لما يتمتع به من ثراء وخبرة مؤسسة ومذهلة وعاكسة تلقي بظلالها على كل ممارسة إبداعية لاحقة، الأمر الذي يثير العديد من القضايا والإشكاليات، بل والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية المعاصرة من جانب، والبحوث الأكاديمية في مجال الإبداع الفني من جانب آخر. وانطلاقا من تلك الإشكالية جاء تركيزنا في هذا العدد على الملف الرئيسي الذي يحوي مجموعة متفردة من البحوث العلمية حول التراث بأشكاله المختلفة، تحاول إثارة القضايا والإجابة على التساؤلات المسكوت عنها في ظل هذا الركام من التطور التكنولوجي الذي يحاول جاهدا قطع الحبل السري الذي يربطنا بتراثنا وماضينا في ظل عالم متغير تداخلت فيه الثقافات وامتزجت بشكل صادم يسعى حثيثا إلى إخفاء الحضور المميز لكل حضارة من الحضارات الإنسانية.

المسرح

نظرية التلقي وإشكالية المعالجة الدرامية

أ.م.د/ أماني يوسف سليم

دراما العبث عند أرابال

د. عماد محمد العكاري

ملامح التجريب في المسرح الكويتي

أ.م. د.عبد لله محمد العابر

دور الوسائل الإعلامية في الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للشباب

أ.م. د. نجم عبد الله راشد

ملامح التجريب في المسرح الكويتي

أ.م. د.عبد لله محمد العابر*

مقدمة:

إن تطور فن المسرح هو عملية دائبة ومستمرة، منذ أن نشأ المسرح في أحضان المعبد عند الإغريق. فقد نشأ المسرح من الطقوس الدينية ورقصات الديثرامبوس التي كانت تقدم للإله ديونيسوس. وعندما خرج المسرح من أحضان الدين والمعبد، دخلت عليه العديد من التطورات حتى ظهرت نظرية أرسطو التي استقاها مما كان قائما وقتها من نصوص وعروض، وإن ركز بشكل كبير على النص المسرحي، وقد ظلت نظرية أرسطو التي أطلق عليها (الكلاسيكية) تسيطر على المسرح حتى في عمليات الخروج عنها، كما شهد المسرح عبر القرون المختلفة تغيرات في الشكل والوظيفة، ولعل أبرز مثال على ذلك، هو إبسن الذي غير في شكل البطل وفى قضايا المسرح عندما تناول قضية المرأة في بيت الدمية، فتسبب في تغيير القوانين.

بينما شهد القرن العشرون ثورة كبرى في المسرح في تقنياته تلت رائد المسرح الطليعي ألفريد جاري الذي قدم سلسلة أوبو ملكا، التي حملت من التجريب وملامحه الكثير مما غير مفاهيم المسرح، كما حدث فيما بعد وبسبب الحروب العالمية، أن ظهر يونسكو وبيكيت وغيرهما عبر مسرح العبث بتقنياته الجديدة. وطوال تاريخ المسرح كان المخرجون يسعون لمواكبة التغيرات والبحث عن أدوات جديدة مختلفة تجعل المسرح مدهشا، مثل أنتونان أرتو ومسرح الطقوس، وماير هولد وجوردون كريج وجروتوفسكي، وغيرهم حتى الوصول إلى

* أستاذ مساعد تمثيل وإخراج المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت

بريخت ومسرحه الملحمي. بينما شهد المسرح في نهايات القرن العشرين العديد من التجارب التي ظهرت في مسرح الصورة ومسرح الجسد والمسرح الحركي، وغير ذلك من التجارب حتى أصبح هناك ما يسمى بالتجريب. وقد تداخلت مفاهيم التجريب مع مفاهيم الطليعة وغيرها، وأصبحت هناك ضرورة بحثية لدراسة التجريب والعروض والنصوص التي تتسم بتلك السمات. وهنا اختار الباحث التطبيق على عروض حديثة للمسرح الكويتي خاصة ، وفى دولة الكويت تشهد الحركة المسرحية نشاطاً ملحوظا متأثر بالتجارب العالمية وبمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وعروضه، حيث يصبح السؤال الرئيسي الذي يمثل مشكلة البحث هو كيف يقدم المخرج الكويتي عرضا تجريبيا لجمهور الكويت؟ وبالتالي تتعدد الأسئلة؛ ما هي سمات التجريب في عروض المسرح الكويتي؟ ما هي طبيعة العروض الكويتية وارتباطها بالواقع الكويتي وأساليب الإخراج لها وأسباب اللجوء إلى الأشكال التجريبية؟ وما هي تلك الأشكال وارتباطها بالموروث الكويتي؟

وفى سبيل تحقيق ذلك، يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي مع الاستفادة من تكاملية المناهج.

التجريب والطليعة:

إن طرح مثل هذه المصطلحات لها أهمية كبيرة في تعريف المسرحيين لهذه النظرية، ولا شك أن هناك تشابكا وتداخلا كبيرا بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، مما شكل نوعا من الإرباك والخلط في التفريق بين المصطلحين. وكان المصدر الرئيسي لهذا الأمر تلك النشاطات المسرحية التي بدأت في بداية القرن العشرين، وازدهرت في منتصفه وحتى نهايته. وبسبب تسارع وتيرة التجريب في المسرح الحديث، اختلطت تلك المفاهيم مع بعضها البعض، فما كان يصنف تجريبيا في ألمانيا مثلا، صنف طليعيا في فرنسا والعكس صحيح. وأكبر دليل على ذلك ما حصل من أنتونان أرتو في مسرح القسوة، فقد اعتبر في بادئ الأمر مسرحا تجريبيا وبعد فترة صنف على رأس قائمة المسرح الطليعي[1]. يقول جيمس روس– إيفانز: (أن تكون تجريبيا يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه. وأن تكون طليعيا يعني أن تواجه الأمور في عينيها)[2].

يوضح الدكتور سعيد كريمي عدة نقاط حول مفهوم التجريب في المسرح، وهي كالتالي:

•إن التجريب مفهوم عام وشامل مرتبط بطبيعة الحياة المتجددة والمتغيرة.

•عرفت العلوم الحقة كما هو الحال بالنسبة إلى الفنون والآداب تطورات كبيرة بفضل اعتمادها على التجريب.

•يشمل التجريب في المسرح كل مكونات العمل المسرحي، بما في ذلك النص والعرض وطرائق العرض وتلقي الفرجة.

• يقترن عمر التجريب بعمر المسرح نفسه، وهو ليس مدرسة معينة ولا اتجاها محددا، بل هو منهج يعتمدعليه كل مسرح تواق إلى التجديد والتغيير.

• يجب التمييز بين التجريب كمفهوم عام وعفوي مرتبط بطبيعة المسرح المتجددة، وبين التجريب كمفهوم خاص بدأ الحديث عنه مع

موت المؤلف وبزوغ فجر الإخراج، والنظريات المتمردة على المسرح الأرسطي.

- إن التجريب المسرحي مفهوم مراوغ ومنفلت، ويحيل إلى الإبداع والتجديد والخلق، كما يدل أيضا على الجرأة والثورة والتمرد.
- إن التجريب المسرحي ليس ترفا ولا نزوة ولا هلوسة، كما أنه ليس في متناول الجميع. ولا يمكن أن يتبلور إلا في مناخ سياسي سليم يحترم الرأي والرأي الآخر، ويؤمن إيمانا عميقا بالمبادئ السامية للديمقراطية وحقوق الإنسان[1]. هذه المحاولات الساعية لإيجاد الجديد وتحطيم القواعد القديمة، والطليعي هو مواجهة القديم والظهور بشكل جديد، وهناك فرق بين الاثنين رغم الاشتراك في الأسلوبية، إلا أن هناك اختلافا فكريا بينهما؛ فالتجريب مقصده الخروج عن المألوف والظهور بشكل جديد، والطليعي هو مواجهة المألوف والتصدي له لطرح شكل جديد، وكلا المسرحين يهدف في أساسه إلى تغيير الواقع وتجاوز التقليدية في المسرح إلا أن المسرح التجريبي يحمل دوافع فنية بحتة، بينما الدافع الرئيسي للمسرح الطليعي فلسفي رغم مقاصده الفنية، لذلك ارتبط المسرح الطليعي بمسرح ما بعد الحداثة أكثر من المسرح التجريبي بسبب انتهاجه لتلك النزعة الفلسفية أكثر من التوجه الفني[2] (إن التيار الرئيسي في المسرح الطليعي لا يمكن تحديده بمجرد وجود سمات أسلوبية مشتركة، وإن كانت هذه السمات شديدة الوضوح، إنما يعد المسرح الطليعي في أساسه توجها فلسفيا؛ فأعضاء هذا المسرح يربطهم توجه معين إزاء المجتمع، كما يربطهم توجه جمالي خاص، ورغبة في إعادة صياغة طبيعة العرض المسرحي. وهذا كله إنما يشكل أيديولوجيات متميزة يتسم بها المسرح الطليعي كما قال كريستفر أينز)[3]. يقول فيصل القحطاني بأن المسرح التجريبي يقوم في أساسه على المحاولة الفنية الجادة للخروج من التقليدية، أما المسرح الطليعي فيقوم في أساسه على الفكر الفلسفي الذي يقارع الموروث الفلسفي الأرسطي. وعلى ذلك، فإن مسرح ما بعد الدراما يقف على مسافة واحدة من المسرح التجريبي المؤسس للخروج من القوالب التقليدية الفنية، والطليعي الذي يدعو للخروج من القوالب الفكرية التي سيطرت على المسرح لعقود عديدة. هذا التقارب الكبير جعل من كلا المصطلحين متشابكين، ويصعب التفريق بينهما، وذلك بسبب اشتراكهما في رفض سيطرة القديم والبحث عن أشكال مسرحية جديدة وهو ما يؤسس لمسرح ما بعد الدراما[1].
- مفهوم التجريب: إن مفهوم المسرح التجريبي يرتبط ويتداخل مع كثير من العلوم الإنسانية. وقد صاحب المسرح منذ نشأته نزعة التجريب في أساليب التعبير، وذلك من أجل طرح أفكار جديدة بأشكال تساير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع وتطوير الاتصال تجاوزا للحدود التقليدية. ومما لا شك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المسرحيين باكتشاف سبل وأدوات وإمكانات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني. وعندما طبع المسرح بطابع تجريبي أخذ المخرج يشكل مفردات العرض المسرحي فوق خشبة المسرح وفق صياغات جديدة

تتماشى مع فعل التجريب، وبدأ المخرج يقترح علينا شكلا جديدا للعرض المسرحي، وقد يكون التجريب الحقيقي الذي يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل شيئا يتسم بالابتكار الجدي في العروض المسرحية التي سيشترك فيها، فيما بعد، المتفرجون كي تصبح وثائق مسرحية حقيقية[1] وأوضح الدكتور عامر المرزوك في كتابه (آليات التجريب في العرض المسرحي) عن التجريب كمفهوم نشأ في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الدراما الحديثة، حيث ظهر التجريب في الفنون أولا وعلى الأخص في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد. وعربيا عرف التجريب في النصف الثاني من القرن العشرين عندما بدأ الكتاب والمخرجون العرب ينتهجون في أعمالهم نهجا يخالف المسرح التقليدي الذي ساروا عليه منذ نشأة المسرح العربي.ولا يزال هذا العنصر الفعال –التجريب– في تاريخ المسرح فاعلا وجوهريا في ميدان (التجريب) من خلال بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجملة من النتاجات المسرحية التي قدر لها أن تكون نموذجا متفردا من حيث الصياغة التجريبية والبحث عن الدلالات المعرفية التي تلزم المخرج بتقديم رؤى فاعلة على المستوى الشكلي والمضاميني، لا سيما وأن صور التجريب كانت تأخذ مديات تحديثية واسع يعد التجريب من السمات المميزة التي طغت على المسرح المعاصر ومعه المسرح العربي لأنه دون التجريب لا يمكن للمسرح أن يبقى مؤثرا ومتطورا، خاصة أنه يهتم بالمستحدث وهنا تكمن أهمية التجريب، فهو يعد نقلة في ذهنية المسرحيين من الكتاب والمخرجين والتقنيين، كما أنه إقصاء لذائقة جمالية مستهلكة، فالعلم يرفض الوقوف إزاء المنجزات البشرية، فهو مشروع لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع، فهدف كل تجربة مسرحية هو البحث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطة خطاب مسرحي تقليدي لتجاوزها والعثور على منهج مسرحي يساعد بالضرورة على إحلال عناصر جديدة في الشكل والمضمون تلائم روح العصر. ومن خلال مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى، تم تحديد معنى التجريب باتفاق أكثر من أربعين شخصا من مسرحيي العالم والوطن العربي، ويمكننا من خلال ذلك أن نستخلص بعض التعاريف:.التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب. التجريب مرتبط بتقنية العرض.التجريب إبداع. التجريب تجاوز للركود.

- التجريب انفتاح على الثقافات الأخرى. التجريب عملية معملية.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب ثورة.

يعرف المؤلف التجريب المسرحي تعريفا إجرائيا بأنه (فعل يهدف إلى استحداث رؤى تغاير وتخالف الرؤى التقليدية الأرسطية عن

طريق كسر المألوف في المسرح، وتهشيم الزمان والمكان والبناء الأرسطي، والخروج عن السياقات الفنية السلفية في العرض المسرحي التي تقوم على النظريات الجمالية القائمة على الشكل والمضمون).[1]

سمات التجريب في المسرح:

طال التجريب في المسرح كل العناصر التي تكون العملية المسرحية، فأخذ السمات التالية:

- إعادة النظر بموقع الممثل* في العملية المسرحية وبشكل أدائه، فقد ظهر توجه نحو إلغاء الممثل كإنسان يتحكم به المخرج كما يشاء، أو Surmarionnette واعتباره آلة (انظر البيوميكانيك)، أو دمية خارقة تغييبه وتقليص وجوده على الخشبة إلى صوت مسجل. وفي رد فعل لاحق على هذا التوجه، عاد الممثل ليصبح الوسيط الأول في عملية التواصل* مع المتفرج، والعنصر الأساسي في تأليف العرض المسرحي[1]، وقد استدعى ذلك تجديدا في أسلوب إعداد الممثل يرتكز على الحركة* والتعبير الجسدي، ونتج عن ذلك تطور ملموس في شكل الأداء.

- إعادة النظر بشكل المكان* المسرحي كبناء مشيد، ومحاولة الخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور

في العالم العربي. دخل التجريب كمفهوم في السنوات الأخيرة وصار سمة لعروض المخرجين الشباب الذين يحاولون التعامل مع المسرح بشكل يختلف عن السائد. وقد طرح المسرح بشكله التقليدي دون أن ينطلق هذا الطرح من فهم حقيقي لمفهوم التجريب.

جدير بالذكر، أن الاهتمام بالتجريب في المسرح وصل إلى حد تأسيس مهرجان* مخصص له وهو مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي تقدم فيه منذ عام 1988عروض تجريبية عربية وعالمية[2].

ومع تلك التعريفات والمصطلحات السابقة، ومن خلال البحث والمشاهدات والاشتغال من قبل الباحث في المسرح الكويتي، وجدنا أن ثمة صلة بين العروض المسرحية الكويتية وحالات من التمرد وكسر القواعد المتعارف عليها في المسرح الكويتي، فقام الباحث بأخذ مجموعة من العروض والمشتغلين عليها كنموذج لذلك التمرد كون التمرد عنصرا من عناصر التجريب من خلال مشاهدات العروض وإجراء مقابلات شخصية لصناع الأعمال ومنها:

- القلعة للمخرج علي الحسيني.
- منولوج غربة للسينوغرافي فيصل العبيد.
- الرحمة للمخرج فيصل العبيد.
- غفار الزلة للمخرج عبد الله العابر.
- الصبخة للمخرج عبد الله العابر.

عرض القلعة:

من خلال مشاهدتنا لعرض القلعة للكاتب عبد الأمير الشمخي وإخراج علي الحسيني، يبدو من الوهلة الأولى أن هناك ملامح تجريبية على خشبة المسرح، حيث إن المخرج اعتمد على تجزئة المسرح إلى جزئين؛ الجزء الخلفي وهو عبارة عن سيارة يقودها شخص وبجانبه شخص آخر

والتي تأخذنا تارة يمينا وتارة يسارا إلى أن يسقطا في الوادي، وهو يمثل الجزء الأمامي

من خشبة المسرح والذي تبدأ اللعبة هنا بتقطيع هذا المشهد وبعده مشاهد تقودنا نحو الواقع والخيالات[1].

وفي حديثنا مع المخرج علي الحسيني عن هذه التجربة قال:

كل الأعمال التي أخرجتها كان أساسها الخيال أولا، ثم القواعد التي درستها وقرأتها وتعلمتها ومن ثم محاولة التمرد الفني واللجوء إلى ما هو غير موجود أو مألوف للوصول لشكل جديد وروح مختلفة في المسرح، ومحاولة تقديم عمل فني إبداعي، ومزج الحالة بالفكرة وتعميم الدلالة. كل ذلك قادني نحو ملامح من التجريب إن صح القول، فكون ما أقدمه عمل فني فهي تجربة، وأما محاولة تقديم عمل فني إبداعي فهي اتجهت نحو التجريبية. ففي رأيي، الكون والحياة في استمرار وتطور وذلك من شأنه أن يشكل حالات جديدة وهموما وتداعيات وأفكار جديدة، وذلك كله من شأنه أن يضعنا في دائرة التجريب والتجديد والابتعاد عن الأعمال التقليدية، يبقى هنا السلوك المسرحي والعلم والبحث وتقديم عمل مدروس الشكل والمضمون، فهو من يحدد إن كنا قد طرقنا باب التجريب أم لا.

لنذهب إلى مسرحية القلعة كنموذج، انطلقت الحالة التجريبية للنص أولا من حيث تعميم الدلالة بدلا من احتكارها لبلد معين، ومحاولة تحويل الفكرة إلى حالة، ثم تكتمل رحلة ملامح التجريب وتجسيد السيناريو والأحداث التي كتبت بشكل سينمائي من حيث رحلة السيارة وعدم توقفها مرورا بالحادث ومن ثم السقوط. هنا كان التحدي بتجسيد كل ذلك على خشبة المسرح، فبدأ البحث عن الحلول واللجوء لعملية غير مألوفة وغير مستهلكة مع عملية دمج المكانين -الطريق والوادي- من غير اللجوء لوسائل تغيير المكان المتعارف عليها، لذلك تم استخدام السيارة بالشكل التي خرجت عليها، واستخدام الخطوط العرضية والأفقية لإشغال فضاء المسرح، ومن ثم الانتقال الى المرحلة الأخرى من الحدث وهو السقوط في الوادي، كما تم الاشتغال على تقسيم المشهد الواحد في العرض لعدة مشاهد وتحليل وتفسير كل مشهد على حدة. ومن خلال ذلك يتم التوصل لمضمون وشكل جديدين من خلال إدراك دور السينوغرافي، وتشكيل حالة مزج بينه وبين المخرج لتحقيق معادلة التمرد الفني. هذا كله كان نابعا من خيال ورسائل وأفكار ومحاولة تقديم فرجة تلامس أطراف وملامح تجريبية الهدف منها تقديم عمل فني إبداعي[1].

(صور من عرض القلعة واستخدام الدلالات عبر الصورة)

مونولوج غربة:

وفي قضية إيجاد تمرد حقيقي وخلق حالة أو أسلوب أو اتجاه معين من خلال مختبر مسرحي يضم فريق عمل متناسق ومتوافق في الطرح والأفكار شكلا ومضمونا، حول هذا الموضوع قمنا بإجراء مقابلة مع السينوغرافي والكاتب والمخرج فيصل العبيد.

والذي قال "في منتصف التسعينيات كان الاشتغال على مجموعة أعمال تتسم بقلة الخبرة كونها في البدايات محاولا الاجتهاد والبحث عن طريقة أو أسلوب أو خيط ملموس لكي يبدأ ويشكل نهجا أو أسلوبا معينا، وبالفعل وتحديدا في عرض الهشيم للمخرج فيصل العميري، الذي عمل نقلة نوعية في طريقة المشاهدة وأداءالممثلين وكيفية التوافق مع السينوغرافيا، هذا العمل الذي أثار فيصل

(صور من عرض مونولوج غربة وتداخل المهام بين السينوغراف والمخرج)

العبيد، وعلى أثر ذلك تم عمل أول مشروع توافقي بين المخرج والسينوغرافي ابتداء من الفكرة وانتهاء بتفاصيل التفاصيل، من حيث كتابة النص والخط الإخراجيوالسينوغرافي بالتساوي مع البعض، وقد أثمر هذا التوافق على بناء عمل مونولوج غربة، والذي يعد من العروض المهمة في الكويت.

فقد بدأت الملامح بالظهور من طريقة الاشتغال انتهاءً بالعرض الذي أثار تساؤلات عند النقاد والمتخصصين حينما وجه أسئلة متكررة حول من هو المخرج ومن هو السينوغرافي، دليل على انسجام ونجاح هذه التجربة التي تعد اللبنة الأولى للانطلاق والتفكير في أسلوب وملامح جديدة للثنائي فيصل العبيد وفيصل العميري وكافة فريق العمل. وقد أوضح فيصل العبيد في التجربة في المختبر الكويتي، كما أطلق عليها الدكتور فيصل القحطاني، والذي يعمل على ثلاثة مستويات؛ تفسير النص، وأخذ الجمل، وتوزيع النص ما بين الجمل المنطوقة لدى الممثل والإرشادات لدى الكاتب، والإرشادات داخل الجمل التي ينطقها الممثل. تلك المرحلة الأولى والتي تنقسم أيضا إلى ثلاثة مستويات؛ المستوى الأول: المستوى العام لرؤية المخرج، المستوى الثاني: للسينوغرافي، المستوى الثالث: التوافق بين المشاهد المكتوبة بالنص والسينوغرافيا المتفق عليها من قبل المخرج، بحيث نطبق ما يمكن الاستغناء عنه بالمسرح والاستغناء عنه واجب واستبداله بالصورة، ليس قصورا في الكلمة، بل هي محاولة توزيع الأنساق السمعية والبصرية بحكم أن لغة الصورة هي الأعلى لاستيعاب المشاهد، كي نصنع عنده المتعة والفرجة، ويكون المشاهد شريكا في بناء دلالات العرض، وانشغال المشاهد في تركيب بعض الأمور والعناصر التي نحاول أن نفردها له ليتمسك بها لغاية في الدلالات والإرشادات والدال والمدلول التي تحتاج إلى دراية كبيرة من قبل صناع العرض المسرحي.

كل هذه المحاولات والاشتغالات استنادا إلى مجموعة مدارس، ما هي إلا محاولات أن يكون لنا اتجاه. فعلى الرغم من أن الذين سبقونا قد أغلقوا الكثير من الثغرات فإننا نعمل على تجربة مبنية على أساس مشترك بين فريق العمل، ولعل أبرز هذه الملامح التجريبية والتي بنيت على الاشتغال في المونتاج على المسرح للمشاهد، وهذا يحتاج إلى نوعية خاصة من النصوص

هذا التوجه الذي يحتاج إلى مناطق سوداء على خشبة المسرح شاملة الديكور والخشبة. يعنى هذا المنظور بحرية تخيل المشهد عند المشاهد بذكاء من خلال الممثل والديكور، مثال على ذلك في عرض الرحمة وتحديدا مشهد البحر، حينما قام الممثل بسرد قصة البحر والغرق التي جعلت المشاهد يتخيل البحر وكيفية الغرق حتى يتم تهيئة المشاهد للمشهد، ولو لاحظنا المشهد، فهو عبارة عن سرير وخامات لو شوهد بهذا الشكل قبل تهيئة المشاهد لأصبح المشهد غير مفهوم من قبل المتلقي، ذلك المشهد الذي استفز المشاهد من خلال سرد الممثل والصورة المشهدية قام على تأسيسه من قبل فريق العمل لكي نقوم باستفزاز المتلقي ليصبح شريكا في الحدث[1].

غفار الزلة:

وفي حالة أخرى من التمرد والاشتغال في التجربة المسرحية التراثية، والتي غلب عليها طابع الواقعية في بعض العروض قدم لنا المخرج الباحث عبد الله العابر في عرض غفار الزلة حالة من التمرد حينما اتجه في هذا العمل إلى اللا زمان واللا مكان والتغريب في جميع عناصر العرض واستخدام اللهجة المتداولة التي ينطقها العديد من الدول، وتحديدا دول الخليج قاصدا التعميم. الرابط الوحيد الذي حدد الدول المقصودة من خلال الموسيقى والمؤثرات الصوتية، والتي بدأت بمشهد فني عزائي من سلطنة عمان بما يسمى (فن الدان– مرباط) وصولا إلى السامري، ومن ثم العاشوري ومن ثم القادري والانتهاء من مشهد العزاء الذي يتكرر في نهاية العرض.

(صور لعرض الرحمة تعبر عن استخدام السواد بشكل أساسي في الصورة– وتحولات الديكور والمشهد)

(صور من عرض غفار الزلة– ويبدو المنظر المجرد والاهتمام بلغة الصورة)

هذه التجربة التي اعتمد المخرج عليها ليتمكن من وضع حلول إخراجية من خلال عمل ربط المتلقي بالعرض عن طريق انتقالات الموسيقى والتغيير في أداءات الممثلين، والتي حددت هوية المنطقة وفك شفرات العرض[1].

عرض الصبخة:

وفي حالة أخرى من حالات ملامح تجريبية في العروض التراثية، والتي قدمها الباحث المخرج عبد الله العابر في عرض الصبخة، وهي حول تحديد هوية مكان الحدث والزمان بين الماضي والحاضر وتحول الحالات التمثيلية، والتي بنيت على أساس شرطية الإضاءة المسرحية

(صور من عرض الصبخة- وتداخل الأماكن والأزمنة)

تلك المحاولة التي أراد المخرج أن يقدمها للمتلقي ليكون شريكا في تجميع صور مشهدية مبعثرة مثل لعبة تركيب الصور؛ فيبدأ العرض بمشهد ما حدث في المستقبل، ثم يعود للماضي، ثم المنتصف، ومن ثم ما يحدث اليوم. تم تحديد كل من هذه المشاهد على الاشتغال في شرطية الإضاءة التي حددت الأمكنة والأزمنة في

العرض المسرحي، سواء في البيت أو السطح أو الغرفة، وحالات تلبس الجن ليمكن المتلقي من ربط وتجميع المشاهد مع بعضها[1].

مقابلة الباحث نفسه مع عرض السي دي لعرض غفار الزلة– مسرح الدسمة-22-7-2021

لا شك أن هناك محاولات وملامح تجريبية في الأعمال الكويتية يشار إلى أهميتها، حيث أدت تلك المحاولات إلى ظهور إشارات ودلالات نحو اشتغالات مختبرية جادة حول أساليب واتجاهات وملامح تجريبية جديدة تعكس أثرها على المستوى العالم العربي والدولي في المستقبل.

خاتمة ونتائج:

عبر حالات الرصد والتحليل للعروض المسرحية في الكويت من خلال النماذج التي رأيت أنها تمثل اتجاهات جديدة تستخدم ملامح التجريب، يمكن التأكيد على أن الفنان الكويتي لم ينفصل عن الحركة المسرحية العربية، وبالتالي العالمية. وكان لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دور كبير في تحريك وتحفيز الحالة المسرحية التي جعلت المخرج المسرحي الكويتي يشتغل على العديد من الاشتغالات الجديدة التي تحمل ملامح التجريب. وقد كان لطبيعة النصوص الجديدة المغايرة دور في ذلك، خاصة النصوص الحديثة التي مزجت بين الأزمان وتعددت فيها الأماكن، الأمر الذي انعكس على طبيعة الفراغ المسرحي للخشبة وأساليب تشكيلها عبر سينوغرافيا غير تقليدية اعتمدت في معظمها على التجريد وعلى فضاءات بلا ديكور أحيانا، أو باستخدام قطع ديكور بسيطة، مع الاستفادة من جسد الممثل والإضاءة لتكوين صورة تحمل دلالات متعددة كما تحمل جماليات جديدة.

وفى الوقت ذاته، استمرت بعض العروض التي قامت على الموروث الشعبي، غير أنها لم تقدم بشكل تقليدي بالأسلوب القديم، بل استنطقت التراث ووظفته بدلالات جديدة من خلال تداخل موروثات عربية متعددة في العرض، وتوظيف الموسيقى التراثية والأغاني التراثية، وكل ذلك عبر التأكيد على لغة الصورة ودلالاتها، وهو ما يؤكد على أن أهم ملامح التجريب في المسرح الكويتي تمثل في لغة الصورة ولغة الجسد، إضافة لتقديم التراث في شكل معاصر ومغاير مع الاحتفاظ برونقه وجمالياته.

قائمة المراجع:

1-جيمس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة- د. فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح (7)، هلا للنشر والتوزيع.

2-د.سعيدكريمي،مسرحالقسوةوالمسارحالتجريبيةالحديثة،دراساتالفرجة(15)،المملكةالمغربية،مارس2012.

3-د. فيصل القحطاني، مقاربات نقدية في الخطاب المسرحي الكويتي، رابطة الأدباء الكويتية ،2018.

4-د. عامر صباح المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي، مؤسسة دار الصادق للثقافة ،2018.

5-د. ماري إلياس ، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت, 1976.

6- سي دي عرض مسرحية القلعة.

7-مقابلة شخصية مع المخرج علي الحسيني- السالمية 7-7-2021.

8-مقابلة شخصية مع السينوغراف فيصل العبيد- السالمية، 15 -7-2021.

9-سي دي عرض منولوج، مكتبة المجلس الوطني للثقافة والفنون– الكويت.

10-سي دي عرض الرحمة– مكتبة الجلس الوطني للثقافة والفنون– الكويت.

11-مقابلة شخصية مع د. عبد الله العابر مخرج غفار الزلة– مسرح الدسمة 22-7-2021.

12-سي دي عرض غفار الزلة– مكتبة المجلس الوطني للثقافة والفنون– الكويت.

13-مقابلة شخصية مع د. عبد الله العابر مخرج عرض الصبخة– حطين 14-7-2021.

14-سي دي عرض الصبخة– مكتبة المخرج عبدالله العابر– الكويت.

الهوامش

1 د فيصل القحطاني، مقاربات نقدية في الخطاب المسرحي الكويتي، رابطة الأدباء الكويتية،2018 ، ص171.

2 جيمس روس– إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، (ت) د. فاروق عبدالقادر، سلسلة المسرح (7) ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000، ص 15.

3 د.سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دراسات مسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2014 ، ص 232 ، 233.

4 د. فيصل القحطاني، مقاربات نقدية في الخطاب المسرحي الكويتي، رابطة الأدباء الكويتية، 2018 ، ص171.

5 د عامر صباح المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي، مؤسسة الصادق الثقافية،2018، ص7.

6 المصدر نفسه.

7 ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت،1997،ص118.

8 المصدر نفسه

9 سي دي عرض القلعة: مكتبة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

10 مقابلة شخصية مع مخرج العمل علي الحسيني– السالمية 7–7–2021.

11 مقابلة شخصية مع فيصل العبيد مع عرض سي دي غرض منولوج غربة, الرحمة– السالمية، 15 –7–2021.

12 مقابلة الباحث مع عرض السي دي لعرض غفار الزلة، السالمية 22–7–2021.

13 مقابلة الباحث نفسه مع عرض السي دي لعرض الصبخة– حطين 14–7–2021.