الجمهوريّــة الجزائريّــة الدّيمقراطيّــة الشّعبيــّة

وزارة التّعليــم العالــي والبحــث العلمــي

جامعة محمّد الصديق بن يحي – جيجل

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي.

مذكرة بعنوان:

تلقي الحداثة والتجريب في المسرح العربي

–دراسة في كتاب الحداثة والتجريب في المسرح–

لعبد الرحمن بن إبراهيم أنموذجا.

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي.

تخصص: نقد حديث ومعاصر.

إعداد الطالبتين:

سلمى بلهولة.

مونية طعوش.

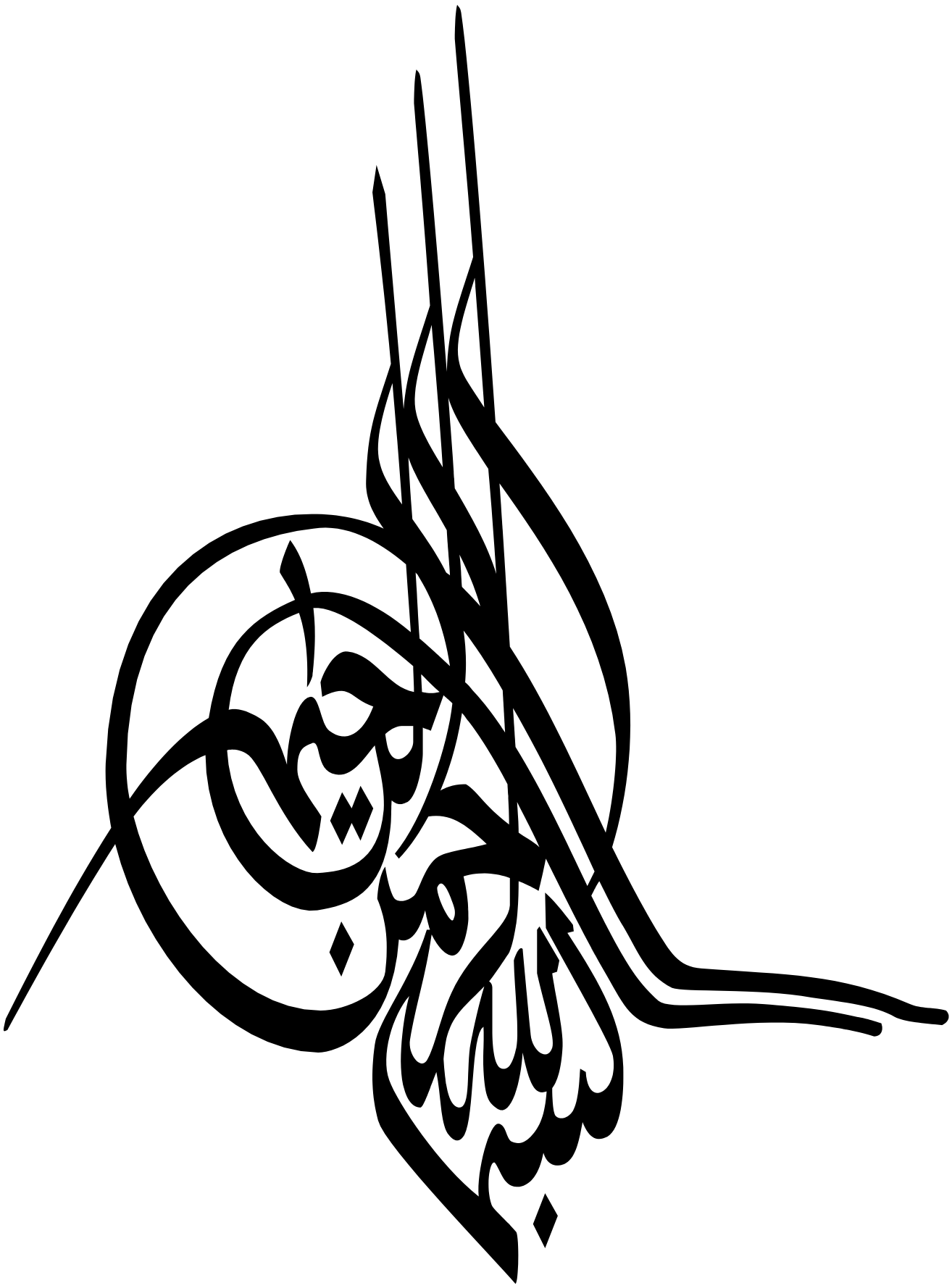
إشراف الأستاذ:

د/حسام بوالريحان.

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
أسماء العايب	أستاذ مساعد قسم ب	رئيسا	جامعة جيجل
حسام بوالريحان	أستاذ مساعد قسم ب	مشرفا ومقررا	جامعة جيجل
أمينة بوكيل	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة جيجل

السنة الجامعية: 2023م / 2024م – 1444هـ/1445هـ.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

نحمد الله ونشكره على منه وكرمه وتوفيقه لنا لإتمام هذا العمل والصلاة والسلام على نبيه الكريم محمد صل الله عليه وسلم.

يشرفنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف "**د.حسام بوالريحان**" على المجهودات التي بذلها والنصائح التي قدمها لنا، وذلك من خلال متابعته وتوجيهه وتركيزه على كل كبيرة وصغيرة،

فشكرا...

ولا ننسى الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل ولو بالكلمة الطيبة.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أحمد الله وأشكره على إتمام هذا العمل والصلاة والسلام على نبيه الكريم محمد صل الله عليه وسلم

أهدي تعبي هذا إلى نفسي أولا..

وإلى أمي ثم أمي ثم أمي

قرّة عيني.. وطريقي إلى الجنة..

وإلى أبي

قدوّتي، وقوّتي، ومسندي..

بطلي الوحيد.. واستقامة ظهري..

وإلى عائلتي فردا فردا (أختي خاصة)

وإلى صديقات العمر..

وكل من أسهم في إكمال هذا العمل، شكرا من القلب...

سلمى

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

أحمد الله وأشكره على إتمام هذا العمل والصلاة والسلام على نبيه الكريم محمد صل الله عليه وسلم، أما بعد أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

من بدل جهد السنين لأعتلي سلا لم النجاح اليوم، إلى من أحمل اسمه بكل فخر، عاهدتك بهذا النجاح وها أنا اليوم أتمم وعدي وأهديه إليك " **أبي الغالي**"

إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها، إلى من نعاركت مع الموت لتمنحني الحياة في ميدان المخاض، إلى اليد الخفية والداعمة في حياتي " **أمي الغالية**".

إلى الجبل الذي أسند عليه نفسي وقت المتاعب، إلى نبض قلبي "**إخوتي**"، إلى ظلي وريحانة قلبي "**أختي الوحيدة**".

إلى عزي واعتزازي، سندي ومسندي، إلى رفيق الدرب والعمر، إلى ملهم نجاحي قوتي ودعمي"**عزيز**".

إلى رفيقات الدرب صديقات الرحلةإلى صاحبات الفضل العظيم، إلى أخواتي اللواتي لم تلدهن أمي، " **صديقاتي**".

وأخيرا من قال أنا لها نالها وإن أبت رغما عنها أتيت بها، ها أنا اليوم أنهي مسيرتي الدراسية وأقف على عتبة تخرجي، أقطف ثمار جهدي، وأرفع قبعتي بكل فخر فالحمد لله الذي يسر البدايات وبلغنا النهايات بفضله وكرمه.

مونية

مقدمـــة

مقدمة:

شهد المسرح العربي تطورات متسارعة وتحولات جذرية منذ بدايات القرن العشرين، وكان سبب ذلك تأثره بالتيارات الفكرية والفنية العالمية، ومع تزايد الانفتاح الثقافي والاتصال بالغرب، بدأت تظهر نَزَاعات جديدة وتوجهات في المسرح العربي، تتبنى مفاهيم الحداثة والتجريب، محاولة بذلك كسر القوالب التقليدية وتقديم أشكال مبتكرة، واستكشاف آفاق جديدة للإبداع، وهذا ما دفع المسرحيين العرب إلى تبني هذه المفاهيم، وتكييفها بما يتماشى مع السياقات الثقافية والاجتماعية المحلية للمجتمعات، ومن هذا المنطلق جاء اختيارنا لموضوع الحداثة والتجريب في المسرح، باعتباره دراسة رائدة في مجال المسرح، وأيضا نظرا لأهمية هذا الموضوع في إثراء الدراسات المسرحية، وتعزيز الابتكار الفني وفهم التغيرات الفنية، وتقوية التفاعل الثقافي، فكان هذا البحث بعنوان: **"تلقي الحداثة والتجريب في المسرح العربي دراسة كتاب الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم أنموذجا"**، فمن خلال هذا البحث الذي كان بمثابة إضافة جديدة في مجال الأبحاث النقدية، وتوضيح التأثير الذي أحدثه مفهوما الحداثة والتجريب، في تحديد البنية الفنية والدرامية للأعمال المسرحية العربية.

أما فيما يتعلق بالإشكالية التي يطرحها الموضوع هنا، واستكمالا للعمل المنهجي تم طرح إشكالية مفادها: **-كيف تبنى العرب مفهومي الحداثة، والتجريب في الفن المسرحي؟، وكيف حاول عبد الرحمن بن إبراهيم أن يطبق هذين المفهومين من خلال كتاب الحداثة والتجريب في المسرح-؟.**

من هذه الإشكالية بحد ذاتها، تندرج مجموعة من التساؤلات أهمها:

-ما هي تمظهرات الحداثة في المسرح العربي؟.

-ما هو التجريب؟، وما هي تجلياته في المسرح الغربي والعربي؟.

-ما هي أهم النماذج الغربية، والعربية التي تبنت التجريب في مضمونها؟.

-ما هي الأمثلة العملية، والنماذج المسرحية التي يعرضها كتاب الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم؟. وكيف جُسّدت هذه النماذج التفاعل بين المسرح والحداثة والتجريب والتراث؟.

أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج التاريخي، مع الإستعانة بآليات نقد النقد، والوصف والتحليل في المواضع اللازمة، للقضايا النقدية المندرجة ضمن كتاب: الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم، فذلك هو الأنسب لمثل هذا النوع من الدراسات.

وأما عن أسباب اختيار هذا الموضوع، فقد تمحورت حول قسمين أساسين هما: أسباب ذاتية تمثلت في الرغبة في اكتشاب قضايا الحداثة، والتجريب ومدى استيعاب المسرح للإشكاليات التي طُرحت ضمن تلك القضايا

ولأسباب موضوعية أهمها معالجة هذا الموضوع الإشكاليات النقدية، التي تعتبر ضمن تخصص النقد العربي الحديث والمعاصر، واستكشاف عوالم المسرح العربي الذي لا زال بحاجة للكثير من الاهتمام والدراسة.

ورغم ندرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، إلا أننا استفدنا من بعضها التي كانت سباقة لتناول موضوع الحداثة والتجريب في المسرح، من بينها:

- هـذلي علجيـة، التجريـب في الـنص المسـرحي الجزائـري المعاصـر، أطروحـة دكتـوراه، جامعـة مسيلة،(2016م-2017م).
- بـوعلام مبـاركي، مظـاهر التجريـب المسـرحي في المغـرب العـربي، أطروحـة دكتـوراه، جامعـة وهـران، (2007م-2008م).

والملاحظ على هذه الجهود، أنها تركز على جوانب دون أخرى في المسرح عموما، وفي التجريب خاصة.

وللإجابة عن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث، تم الاعتماد على مجموعة مراجع أفادتنا قدر المستطاع في تأسيس المادة المعرفية التي تخدم البحث مثل:

- كتاب خطاب الحداثة في الأدب "لجمال شحيد ووليد قصاب".
- كتاب جدل الحداثة في نقد الشعر العربي "لخيرة حمرة العين".
- كتاب فاتحة لنهاية القرن "لأدونيس".

وعلى ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث، التي استهلت بمقدمة يليها فصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي، واللذان بالرغم من اختلاف عناصرهما، إلا أن محاورهما متصلة فيما بينها تهدف إلى محاولة الإحاطة بإشكالية البحث، فضلا عن خاتمة وبعدها فهرسة تضم فهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات، ففي الفصل الأول المعنون ب"المسرح العربي بين الحداثة والتجريب"، الذي ضم مبحثين رئيسيين، الأول جاء فيه مجموعة من المفاهيم عن الحداثة وما بعد الحداثة عند كل من الغرب والعرب، أما المبحث الثاني فقد خصص للحديث عن التجريب في فن الأداء المسرحي العربي. أما الفصل الثاني فعنون ب"دراسة تحليلية في كتاب الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم"، الذي ضم أربعة مباحث رئيسية، حيث تم التعامل في المبحث الأول مع الحداثة وما بعد الحداثة من خلال آراء عبد الرحمن بن إبراهيم، وأما المبحث الثاني فقد عالج الحداثة المسرحية المغربية من خلال المحافظة على التراث المحلي والشكل العربي، وبخصوص المبحث الثالث الذي قد تم التطرق فيه إلى التجريب المسرحي بين النظريتين الغربية والعربية، مع ذكر نماذج مختلفة، وفي ختام هذا الفصل نجد المبحث الأخير الذي تناول التجريب في المسرح المغربي، وركز على نموذجين رئيسيين هما: عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين.

من المعلوم أنه لكل جهد بشري مجموعة صعاب تواجهه، فقد اعترضت هذا المسار العلمي صعوبات عديدة في إعداد هذا البحث تمثل جلها في صعوبة الحصول على المراجع التي تلم بالمادة المعرفية لهذا البحث، والتي كانت متناثرة بين كتب ومجلات ومقالات علمية، وأيضا الإفتقار لدراسات أكاديمية في الوطن العربي دارسة لهذا الموضوع، لكن كأي باحث علمي استطعنا التغلب على هذه المعيقات بفضل من الله عزوجل، فالحمد والشكر لله على توفيقه هذا، كما نوجه شكرنا إلى "**د.حسام بوالريحان**"، الذي لم يبخل في تزويدنا بمختلف المراجع، والتوجيهات القيمة التي كانت خادمة في مسيرة هذا البحث المتواضع، كما نشكر كل من ساهم وساعد في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو بعيد.

الفصل الأول: المسرح العربي بين الحداثة والتجريب.

المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة.

المبحث الثاني: التجريب في فن الأداء المسرحي.

تمهيد:

تعدّ الحداثة من بين القضايا النقدية التي شاع صداها في كافة المجالات، بما في ذلك الفنون، فلم يكن المسرح استثناء؛ إذ صادف تلك الموجة، وأفاد من تأثيراتها المختلفة، فلم يكن هناك مانع من الوقوف عند ما يعرف بالحداثة المسرحية.

ولعل ذلك التأثير البارز، من جهة أخرى كان من خلال ما تركه التجريب المسرحي، بكل الوسائل المتاحة على مستوى التقنية المسرحية، وكان العامل الملفت بدرجة أساسية عند العرب هو التأثر بالبيئة الغربية، واستحضار التجارب الغربية، والإفادة منها من أجل الانفراد بإبداع مسرحي خالص، الذي زخر بأعمال فنية ذات طبيعة فنية خالصة تماشت مع الخصوصية الثقافية العربية.

المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة.

لقيت المفاهيم المتعلقة بالحداثة وما بعد الحداثة، تباينا على مستوى تشكيل رؤية واضحة، فيما تعلق بضبط تلك المفاهيم، وتشكل ذلك التباين طبقا للطبيعة الخاصة من قبل المشتغلين عليها، واعتبارها من بين المشكلات التي من الصعب القبض على مفهوم واضح لها، لذلك كان الوقوف على تلك المفاهيم من باب التعرف على ماهيتها، وتحديد الأطر التي تشغلها بدرجة أساسية.

1/ مفهوم الحداثة الغربية والعربية.

أ/ مفهوم الحداثة عند الغرب.

انبثقت الحداثة* مع بزوغ العصر الإنتاجي والثورة الصناعية، مما أدى إلى نشأة العديد من التغييرات الجذرية في المجتمعات الغربية، إضافة إلى حدوث تحولات اقتصادية وسياسية واجتماعية، كانت أيضا فكرية وثقافية، وذلك مع تطور الفلسفة والأدب والفن، ما جعل المجتمع الغربي يرتبط بهذه الحداثة ارتباطا وثيقا ويتسم بخصوصيتها، أنها شكلت نظاما معرفيا جديدا لها، بحيث له علاقة قطعية بما قبله، وكذلك رفض القيود التقليدية والتحكم الديني.

وقد زاد اهتمامهم بها بعد أن نشأت " **بمعزل عن الدين، بل من خلال كره له، ولما يمثله من تعاليم**"[1]، وذلك كرد فعل على الكنيسة التي تعتبر المفسر الوحيد للمعرفة والدين، فهي سبب الجهل الذي عمّ في المجتمع الغربي نتيجة سيطرتها، وقد تخطت هذه السيطرة السلطة والمجتمع لتصل الملوك، فأدى ذلك إلى إلغاء ذاتية الفرد وتهميشه، مما جعل الحداثة تقدم وعدا هو "**تأكيد مركزية الإنسان في الكون**"[2]، وذلك بتعزيز قيمة الفرد والمجتمع، وكأنها تقوم بإغراء المجتمع الغربي، وذلك باحتوائها لكل مطالبهم وما كانوا يريدونه، فقد فتحت لهم الباب نحو الحرية والفردية والعقلانية كمصادر للمعرفة، مما غير في طريقة تفكير الإنسان ونظرته نحو العالم، وكل ذلك من خلال نظامها وفكرها العلماني** الذي تبنته.

أما الانتقال والتغيير الذي حدث في الغرب بسبب الحداثة، انتقل للعالمية؛ حيث لفت أنظار العديد من الفلاسفة والنقاد الذين تبنوها نهجا جديدا للتفكير والبحث، فقد حاولوا إعطاء تعريف لها إلا أنهم لم يتمكنوا من صياغة تعريف شامل ملمّ بجميع الجوانب، حيث لا تزال تطرح تعريفات عديدة عند الحديث عنها، إذ تحدّدت لفظة الحداثة في اللغة الانجليزية ب: " **Modernis تبني –أو التعاطف– مع الأفكار والأشكال الحديثة في الأدب والفن.**"[3]، وذلك بالتخلي عن كل ما هو قديم، وأما في اللغة الفرنسية فتلفظ "**Modernity ويمكن فهم الحداثة على أنها المرحلة التاريخية ما بعد التقليدية التي ميزتها: النزعة الصناعية، والرأسمالية...**"[4] وكانت مرحلة ضد التقليد وكل ما هو قديم بدعوتها لما جديد وحديث.

---

*: الحداثة: (العصرنة) تحديث وتجديد ما هو قديم وهو مصطلح يبرز في المجال الثقافي والفكري والتاريخي ليدل على مرحلة التطور التي طبعت أوروبا بشكل خاص في مرحلة العصور الحديثة.

[1]: عبد الرحمن بن زيد الزنيدي: مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي، دراسة نقدية في ضوء الإسلام، مكتبة المؤيد، الرياض، السعودية، ط1، 1996م، ص.20

[2]: عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص40.

**: الفكر العلماني: يقصد بالعلمانية النظام الفلسفي السياسي أو الاجتماعي الذي يرفض جميع الأشكال الدينية، وذلك عن طريق فصل المسائل السياسية عن عناصر الدين، حيث يتم استبعاد الدين عن كافة الشؤون المدنية للدولة.

[3]: نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، عربي–انجليزي، دار المعتز، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص.100

[4]: كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، تر جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018م، ص175.

ويمكن الإشارة إلى من تبنوا مصطلح الحداثة من خلال مجموعة من الأسماء التي تم التطرق إليها، ومحاولة إعطائها مفهوما خاصا بها، فنجد:

- **شارل بودلير(Charles Boudelaire)*** :

شارل بودلير وهو ناقد فرنسي؛ حيث يعتبر من الأوائل الذين حاولوا وضع مفهوم لها، وذلك من خلال ما تناقلته معظم الدراسات، فيقول:**"ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليا وثابتا."**[1]، فاعتبر أن الحداثة تميل إلى التغيير المستمر وعدم الثبات، فهي لا تستقر على شكل محدد لكونها متنقلة ومتقبلة، بالرغم من هذا التغيير يرى أن جزءا من الفن الحداثي يحمل قيمة أزلية وثابتة ويتجاوز الزمان والمكان ويبقى متماسكا وثابتا عبر العصور.

- **جان بودريار (Jean Baudrillard)**:**

أما جان بودريار الفيلسوف الفرنسي يعرفها فيقول: **"ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا***، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى؛ إنما هي صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد...تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة، متجانسة، مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا غامضا يتضمن في دلالته، إجمالا، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنية."**[2]، فينظر جان بودريار إلى أن الحداثة ليست مجرد مفهوم اجتماعي أو سياسي، أو فترة زمنية معينة في التاريخ، بل هي تطور حضاري جذري يعتمد على العقل والتقدم وقد عارضت التقاليد السابقة، وفرضت نفسها كصيغة مميزة وواحدة مما أُضفيَ عليها صفة العالمية؛ حيث انطلقت بشكل رئيسي من الغرب. ومع ذلك اعتبر أن مفهوم الحداثة بقي غامضا لكونها تحمل في طياتها تحولات وتعقيدات تاريخية أدت إلى تغيير طريقة التفكير.

---

*: شارل بودلير(1821م-1867م): وهو شاعر وناقد فني فرنسي، ويعتبر من أبرز عراء القرن 19م، ومن رموز الحداثة في العالم، بدأ كتابة قصائده النثرية 1857م، عقب نشر نشر ديوانه أزهار الشر.

[1]: خيرة حمرة العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996م، ص31.

**: جان بودريار (1929م -2007م): وهو فيلسوف فرنسي وعالم اجتماع وعالم اجتماع ثقافي، يشتهر بتحليلاته المتعلقة بوسائط الاتصال والثقافة المعاصرة والاتصالات التكنولوجية.

***: سوسيولوجيا: هو علم اجتماعي يركز على المجتمع والسلوك الاجتماعي، وأنماط العلاقات الاجتماعية، والتفاعل الاجتماعي وثقافة الحياة اليومية.

[2]: محمد برادة: إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع4، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م، ص12.

- **رولان بارت (Roland Barthes) *:**

أما رولان بارت في سياق آخر، فقد تطرّق للحداثة بقوله:" **في الحداثة تنفجر الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع، وفي الثورة المعرفية، مولّدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكارا جديدة، وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة، وأقنعة عجيبة. فيقف بعض الناس منبهرا بها ويقف بعضهم خائفا منها، هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها.**"[1]، ويصف رولان بارت فترة الحداثة؛ بأنها زمن حدث فيه الكثير من التغييرات والابتكارات في مختلف المجالات، منها تحرير القوى الإبداعية والمعرفية في الفرد والمجتمع، مما أدى إلى ظهور أفكار جديدة، وتكنولوجيا متقدمة، وتغيرات متنوعة. فهذا ما جعل بعض الناس يندهشون من هذا التغيير والانفجار الذي لم يستطع الإنسان اللحاق به بسبب سرعته الهائلة أو حتى السيطرة عليه، وكذلك بسبب الثورة المعرفية الجديدة التي تعتبر مصدرا للإبداع. وعلى الرغم من هذا التنوع والتكنولوجيا التي تم الوصول إليها؛ إلا أن البعض قد أثرت عليهم هذه التغييرات وسببت لهم الخوف والقلق.

- **يورغن هابرماس (Jurgen Habermas)**:**

تطرق يورغن هابرماس الفيلسوف الألماني إلى الحداثة باعتبارها: "**ظاهرة حضارية متعددة الأشكال وسياقا فكريا متعدد المعاني، تنفلت من كل إدارة للتحديد لأنها متحولة على الدوام، تلهث وراء الجديد وتتطلع إلى اكتشاف فضاءات جديدة وعوالم مغايرة.**"[2]، فقد اعتبر في مفهومه هذا الحداثة؛ مفهوما متعدد الأوجه ومتغيرا باستمرار دون تحديد أو توجيه معين، فهي تتجاوز كل ما يقيدها من ثوابت بسبب تفسيراتها، فتسعى نحو الجديد والبحث، والتطلع إلى استكشاف مجالات وثقافات جديدة، لتنسجم مع تحولات العصر وقد بين دور العقل في الحداثة بتأكيده "**على أنه بالرغم مما يمكن توجيهه من نقد للحداثة والعقلانية، وبالرغم من بعض النتائج التراجيدية التي ولدتها العقلانية التقنية، فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال، التخلي عن العقل أو الدعوة إلى التخلص منه.**"[3]، فيرى هابرماس أنه على الرغم من النتائج السلبية التي أحدثتها كل من العقلانية

---

*: رولان بارت(1915م-1980): هو فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، أشهر أعمال مقال بعنوان" موت المؤلف".

[1]: عدنان رضا النحوي: الحداثة من منظور إيماني، دار النحوي، الرياض، السعودية، ط1، 1993م، ص25-26.

**: يورغن هابرماس (1929م): فيلسوف وعالم اجتماع ألماني معاصر، يعد من أهم منظري مدرسة فرانكفورت النقدية، وإنجازه الرئيسي تطوير مفهوم ونظرية العقلانية التواصلية.

[2]: محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل، في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998م، ص.120

[3]: المرجع نفسه، ص133.

والحداثة والنقد الذي قد تعرضا له، إلا أنه من الضروري الاحتفاظ بالعقل، نظرا للدور المهم الذي يقدمه في المجتمع، والدعوة إلى التخلص منه يعتبر خيارا غير مقبول.

بالإضافة إلى آلان تورين (**Alan Touraine**) *الذي يرى أن الحداثة اسقاط عام **"على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، ويشمل الترشيد الاقتصادي والديمقراطية السياسية والعقلانية في التنظيم الاجتماعي."**[1]، فيشير إلى أن الحداثة مسار تطوري، يمتد من عصر النهضة إلى يومنا هذا وقد أحدثت تأثيرا كبيرا وتحولا هائلا في جميع جوانب الحياة.

من خلال هذه المفاهيم والآراء يتضح أن؛ الحداثة مشروع حضاري يدعو إلى التغيير والتحول والتقدم، وذلك عن طريق التخلي عن التقاليد القديمة والتقليدية، وهو ما أثر على الفكر الغربي، وتشكيل المجتمعات اقتصاديا وسياسيا وثقافيا...بحيث ارتكزت على عدة مبادئ وهي: الحرية التي تجعل الفرد متحررا، والعلمانية التي فصلت الدين عن الدولة، وكذلك العقلانية التي ركزت على العلم والمنطق.

ب/ مفهوم الحداثة عند العرب:

عرفت الحداثة في الوطن العربي، نتيجة لاحتكاك العرب بالغرب والتأثر بهم وبرحلات الترجمة والحمى الحربية **"وبما أن الشعوب العربية. لاسيما تلك التي تقع بلدانها حول البحر الأبيض المتوسط، أفاقت من سباتها الطويل على وقع مدافع نابليون بونابرت وهي تلك الثغور المشرقية والمصرية، فإن ردة فعل الأولى التي عبرت عنها كانت الذهول والصدمة: صدمة الغزو أمام الغازي المدجج بالأسلحة والأعتدة فحسب وإنها أيضا بلفيف من العلماء والمستشرقين"**[2]، وكنتيجة لهذا الحدث الاستعماري تم تأكيد مبدأ الاستقلالية للفكر الإنساني العربي، والنهوض به من عصر الجمود إلى عصر التنوير والحداثة التي لم تنشأ في الوطن العربي كمصطلح فقط، وإنما تجلت في كل الإبداع العربي، وضمت تحت ردائها نخبة من الأدباء، والمفكرين العرب الذين تعددت تنظيراتهم حول ضبط مفهوم الحداثة، وتحديد أبعادها المرتبطة بالأدب العربي على اختلاف أجناسه (شعر، رواية، مسرح)، ومن بين أعمدة الحداثة في ديار العرب نجد أدونيس، يوسف، الخال، محمد عبد الله الغدامي، إضافة إلى محمد أركون وغيرهم.

*: آلان تورين(1925م-2023م): وهو عالم اجتماع فرنسين ويعد من اهم علماء الاجتماع المعاصرين، له عدة مؤلفات من بينها "نقد الحداثة".

[1]: آلان تورين: نقد الحداثة، تر أنور مغيث، المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1992م، ص16.

[2]: جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة الأصول والمرجعية، دار الفكر، آفاق معرفية متجددة، دمشق، دط، 2005م، ص34.

- **الحداثة عند أدونيس:**

لجأ أدونيس في تحديد مفهوم الحداثة إلى الأخذ بالرأي الذي يقول أنها: " **إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها بأطراد.**"[1]، ربط هنا أدونيس الحداثة العلمية بالتغيرات، التي تحدث خلال محاولة معرفة الإنسان معرفة علمية للطبيعة، ومسار هذه المعرفة غير محدد ولا نهائي.

وأعد أدونيس العقل عنصرا فاعلا في تشكيل المعرفة، وهذا بيّن، بل أثبت تأثر أدونيس بالحداثة الغربية وبالعقلانية، وعصر الأنوار في أوروبا، أما عن حداثة التغيرات الثورية، الاقتصادية، الاجتماعية والسياسية فيقول: أدونيس: "**ثوريا تعني الحداثة نشوء حركات، نظريات، وأفكار جديدة ، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة**"[2]، فحسب أدونيس هنا تأزم الوضع السياسي وتدهوره يؤدي إلى قيام ثورة، وهذا يساهم في تشكل مؤسسات ونظريات، وهذا التحول يساهم في إنتاج بنى جديدة محل تلك القديمة التي لم تعد تتماشى مع متطلبات العصر ولا تحقق مبتغى الفرد.

أما الحداثة الأخيرة وهي حداثة المستوى الفني فتعني حسب أدونيس: "**تساؤلا جذريا يكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون.**"[3] ، وهنا خصص تعريف أدونيس للمجال الفني والأدبي، وأقر بأن إنتاج الإبداع على اختلاف أشكاله، وطرقه سمة تميز الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى.

- **الحداثة عند يوسف الخال*:**

أسس يوسف الخال مجلة سماها "شعر" ناطقة باسم الحداثة ليس في الشعر فقط، بل في كل الميادين الثقافية مبرزا:" **موقفا كيانيا في الحياة، في المرحلة التي نجتازها فهي ليست أشكالا يقتبسها للإنسان أو زيا يتزيّا به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء، هذا الماوراء هو الذي نسميه بالعقلية، فإما أن تكون ذا عقلية حديثة أولا تكون، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر.**"[4]، فتعني الحداثة هنا الوعي التام والإدراك بمتغيرات

---

[1]: أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط1، دس، ص321.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*: يوسف الخال (1917م -1987م): شاعر وصحفي لبناني، أنشأ مجلة "شعر"، وكان من المتمردين عليه أدونيس، أنسى الحاج.

[4]: جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة الأصول والمرجعية، ص48.

الحياة وإتخاذ موقف جديد منها، ولا تكون الحداثة بإتباع الإنسان أشكالا معينة، وإنما بإعطاء نظرة جديدة للأشياء، مخالفة لكل ما هو قديم ومهتمة بلب الموضوع لا بشكله.

- **الحداثة عند عبد الله الغذامي*:**

يقول عبد الله الغذامي عن الحداثة: **"أنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير أي بين الزماني والوقتي فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث لتفرز الجوهري منه، فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي لأنه متغير ومرحلي؛ وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها وتصبح طورا يسهم في نمو الموروث أو تقييده."**[1]، فقد حاول الغذامي هنا ضبط مفهوم الحداثة، منطلقا من الإبداع ومعتمدا على ثنائية أساسية هي الثابت والمتغير، فالحداثة هنا ثورة على الماضي الثابت ونهوض بالعقل الإنساني وتأكيد مبدأ الاستقلالية نحو كل التجارب والإبداعات، التي كانت في السابق وتحرير هذا العقل وعدم تقييده بالموروث القيم، في موضع آخر يقول الغذامي: **"الحداثة بمثابة الموقف الخاص، أكثر مما هي تصور معرفي مشترك"**[2]. فالحداثة هنا نتيجة لجهود فرد واحد وزاوية رؤية واحدة، وليست نتاج تصورات وجهود معرفية مشتركة بين عديد الأفراد، ولأن الغذامي من المنظرين المعاصرين، فقط ربط مفهوم الحداثة بالمعاصرة فيقول: **"إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية أقصد اللغة."**[3] فالحداثة تتغير بتغير الأزمنة عن طريق التجارب الإنسانية المعاشة لتصدر هذه التجارب حقائق إنسانية.

- **الحداثة عند جابر عصفور**:**

يتحدث جابر عصفور عن الحداثة باعتبار لحظتها، هي نفسها اللحظة التي تعلن فيها الذات المبدعة التمرد والانقلاب على طرق الإدراك، وبذلك تبرز اكتشاف ذاتها فيقول: **"تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور**

*: عبد الله الغذامي(1946م): أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، تحصل على جائزة الشيخ زايد 2022م، تقديرا لجهوده المتميزة في ميدان النقد الثقافي.

[1]: عبد الله الغذامي: تشريح النص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص13.

[2]: المرجع نفسه، ص10.

[3]: المرجع نفسه، ص15.

**: جابر عصفور(1944م -2021م): كاتب ومفكر وباحث أكاديمي مصري، كان أمينا عاما للمجلس الأعمى للثقافة في مصر ووزيرا للثقافة فيها، له عدة مؤلفات منها: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر.

مستقل في الوجود."[1]، فنلمس من هذا المنظور أن الحداثة تحارب تقييد الفرد والذات المبدعة، وتنادي بالحرية خاصة في الإبداع، كما أنها دعوة للتجديد ومحاربة التقليد، وهذا ما يؤدي إلى تشكل آفاق معرفية جديدة.

من خلال ما سبق يمكن الوصول إلى مجموعة من الأفكار مفادها: أن أهم التنظيرات والمفاهيم للحداثة عند الأدباء والنقاد العرب، التي رغم تباينها واختلافها من موقف إلى آخر، إلا أنها ساهمت في تشكيل وإبراز رؤى أدبية ونقدية جديدة لهذا المصطلح، الذي ربط بالأدب عامة وبكل جنس أدبي خاصة سواء أكان شعرا أو رواية أو مسرحا؛ لكن النقطة التي نعدها القاسم المشترك بين هذه التعريفات هي أن جلها ينادي بأن تكون الحداثة مواكبة للعصر ومتمردة على السائد ودعوة للتجديد والمعاصرة وثورة على التقليد الأعمى للآخر. وساهمت الحداثة بشكل كبير في تحقيق العقلانية، وتأكيد مبدأ الاستقلالية للعقل العربي وتحريره من كل القيود التي كانت تحكمه.

2/ مفهوم ما بعد الحداثة الغربية والعربية.

أ/ مفهوم ما بعد الحداثة عند الغرب:

بعد الحرب العالمية الأولى والثانية والنهاية التي حصلت بعد أن انفجرت القنبلة النووية، وتوقفت هذه الحرب التي خلفت دمارا شاملا في مختلف الجوانب، مما أدى إلى ظهور تحولات اجتماعية وثقافية جديدة، كسرت نموذج الحداثة الذي يقوم على فكرة تأكيد العقلانية والتقدم المستمر وكذلك الثقة في التكنولوجيا، لتنشأ بعد ذلك فكرة جديدة وهي ما بعد الحداثة*، التي لم يتم الاتفاق على فترة معينة لبدايتها، **"ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني آرنولد توينبي وعام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية."**[2]، وبتعدد وجهات النظر حول بدايتها؛ نجد البعض الآخر يجعلها تكملة للحداثة أو تليها، **"فمصطلح ما بعد الحداثة تجريد يشير إلى فترة تاريخية تالية للحداثة."**[3]، فما بعد الحداثة حالة لم تتوافق مع الحداثة في العديد من الأفكار.

موضع الاختلاف الذي كان حول نشأة ما بعد الحداثة بقي ملازما لها، فعند البحث عن تعريف محدد لها يكون مستعصيا، وذلك بسبب تناولها في مجالات عدة، بالإضافة إلى رفضها للثبات واعتبار كل شيء قابل للنقاش متغيّر، لذلك رُكّز الكلام على عدة مفاهيم قد تعتبر الأهم، ولكن قبل التطرق إليها يتم الإشارة إلى لفظة هذا المصطلح، الذي نجده في اللغة الأجنبية **"Postmodernity مفهوم ما بعد الحداثة يشير إلى**

---

[1]: جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008م، ص383.

*: ما بعد الحداثة: هي حركة فكرية واسعة نشأت في النصف الثاني من القرن العشرين، كرد فعل على ادعاءات المعرفة القديمة المنتهية والمرتبطة بحداثة عصر النهضة ولإنهاء الافتراضات المزعوم وجودها في الأفكار الفلسفية الحداثية المتعلقة بالأفكار والثقافة والهوية والتاريخ وتحطيم السرديات الكبرى وأحادية الوجود واليقين المعرفي.

[2]: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م، ص223.

[3]: كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص290.

المسائل الجمالية والثقافية والفلسفية."[1] ، ومن خلال ما سبق يتحدّد مفهوم هذا المصطلح الذي نجده عند كل من:

- **جان فرانسوا ليوتار (Jean françois Lyotard)***:

فرانسوا ليوتار الفيلسوف الفرنسي الذي اهتم بما بعد الحداثة، فكانت وجهة نظره **"في جوابه عن سؤال: ما هي ما بعد الحداثة؟ أكد ليوتار على أن ما بعد الحداثة تستلهم نقدها للحداثة والتنوير من فلسفة كانط... وأنها بلا شك جزء من الحداثة، وكل ما تلقيناه، ولو كان بالأمس فحسب، يجب التشكك فيه. لقد أصبحت ما بعد الحداثة معيارا في نظره."**[2] ، فهو يرى ما بعد الحداثة كمفهوم يعبر عن التحولات الفكرية والثقافية، التي أحدثتها الحداثة بنقدها للتقاليد والمعتقدات السابقة، والسعي نحو فهم جديد للواقع، حيث ربط ما بعد الحداثة بالحداثة، وجعلها جزءا منها، وكذلك نجده يشكك في كل ما يتلقاه من معارف وتجارب، ليعزز بذلك فكرة الاستمرار والاكتشاف، وكذلك الابتعاد عن الثوابت التي قد تكون مترسخة، ويجعل الشك ركيزة لما بعد الحداثة فيقول: **"بأنه التشكك إزاء الميثا–حكايات هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم؛ لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفا."**[3]، فيعتبر التقدم المستمر في العلوم والتكنولوجيا، وفتح الآفاق الجديدة الناتجة عن مبدأ التشكيك في القصص، التي تحدث في الإطار الفكري، الثقافي والاجتماعي... التي تكون تقليدية وسابقة، مما يجعل من الشك جزءا من التقدم نفسه، فبمعنى آخر يعتبر التقدم والأفكار الجديدة هما نتيجة للشك.

- **فريدريك جيمسون (Fredric jameson)****:

فريدريك جيمسون هو ناقد أمريكي عرّف ما بعد الحداثة على أنها: **"لا تمثل نمطا فقط وإنما ثقافة مهيمنة لمرحلة جديدة من المراحل الرأسمالية، وهي المرحلة التي تعرف بالرأسمالية متعددة القوميات، أو مرحلة رأسمالية الشركات المتعددة الجنسية."**[4]، يشير جيمسون إلى دور الرأسمالية الجديدة التي عكست تغيرات على المستوي الثقافي والاقتصادي، فيصنفها بأنها متعددة القوميات أو رأسمالية الشركات المتعددة الجنسية، فهي تؤثر في تشكيل الثقافة وتنوعها مثل الفن والأدب والسينما ... وفي مفهوم آخر قد ربط ما بعد الحداثة بالرأسمالية؛ وذلك

---

[1]: كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص290.

* : جان فرانسوا ليوتار(1924م –1998م): فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر أدبي فرنسي، أشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة والعلوم الاجتماعية، واسهامه الرئيسي للفلسفة هو نقده للحداثة وكتاباته عن سقوط الآيدولوجيات الكبرى.

[2]: الزواري بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير–موقف أنطولوجيا التاريخية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص20.

[3]: جان فرانسو ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، تر أحمد حسان، دار الشوقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص24.

**: فريديريك جيمسون(1934م): ناقد أدبي أمريكي ومنظر سياسي ماركسي، يعتبر من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة

[4]: باسم علي خرسان: ما بعد الحداثة– دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2006م، ص207.

بقوله: "**أن ما بعد الحداثة الجديدة تعبر عن الحقيقة المركبة للنظام الاجتماعي الجديدة للرأسمالية في مرحلتها المتقدمة هذه.**"[1]، فهو يوضح فكرة ما بعد الحداثة التي ترتبط بالرأسمالية الحديثة، التي تعبر عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي المتطور.

- **تيري ايغلتون (Terry Eagleton)*:**

ورد مفهوم ما بعد الحداثة لتيري إيغلتون على أنها: "**أسلوب في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة، والعقل، والهوية، والموضوعية، والتقدم أو الانعتاق الكوني والأطر الاحادية والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير. وهي ترى العالم، بخلاف معايير التنوير هذه، بوصفه طارئا عرضيا، بلا أساس متباينا بعيدا عن الثبات، وبعيدا عن الحتمية والقطعية، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلافية التي تولد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ...**"[2] ، تعتبر ما بعد الحداثة توجها يتميز بالارتياب والانحياز في الفكر بعيدا عن المفاهيم مثل الحقيقة والعقل والهوية... التي سادت في العصور السابقة، فهي تحاول تغيير نظرة العالم الثابتة وإدخال الشك فيها، ليصبح هذا العالم غير مستقر وغير حتمي فكل شيء فيه يتنازع عليه ويتناقش فيه، مما يجعل من الصعب أن يتم تحديد قواعد وقوانين ثابتة، فيدعو إلى الاختلاف والتغيير والانفتاح... الذي يساهم في التنوع والتعدد في التجارب والقيم باعتباره جزءا من الواقع.

في الأخير نستنتج أن مفهوم ما بعد الحداثة مفهوم يستعصي تحديده؛ إلا أن الكثير يجمع على أنها فترة تلي الحداثة وترتبط بها، وترفض الثوابت والحقائق المطلقة، بدعوتها إلى التشكيك في نتائج المعارف والتجارب. وكان انتقالها إلى العالم العربي متأخرا بالنسبة إلى ظهورها، حيث استصعب التعامل معها بسبب اختلاف الأفكار لكنهم حاولوا تبنيها بطرق تتناسب مع الثقافة العربية.

ب/ مفهوم ما بعد الحداثة عند العرب:

أفرزت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، توجهات وتغيرات كثيرة على كل الأصعدة، وحاول العرب في هذه الفترة أن يتخلصوا من النظريات والمبادئ، التي كانت تحكمهم والتي جاءت بها الحداثة، ورأوا أنه لا بد من مواكبتهم للركب الحضاري، ومسايرتهم للتطورات التكنولوجية والإيديولوجية، فتبنوا مشروعا جديدا سمي ب "ما بعد الحداثة" شمل هذا التوجه كل الميادين، وبرز تأثيره في كل المجالات النقدية والأدبية، وضم تحت رداءه مجموعة

[1]: رضوان جودة زيادة: صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص67.

*: تيري ايغلتون (1943م): وهو منظر أدبي بريطاني، وناقد ومفكر عام وهو حاليا أستاذ في قسم الأدب الانجليزي في جامعة لانكستر.

[2]: عبد السلام بنعبد العالي، محمد سبيلا: ما بعد الحداثة –تحديدات– دفاتر فلسفية، دار تو بقال، المغرب، ط1، 2007م، ص10.

من المفكرين العرب على اختلاف توجههم في الفن والنقد الأدبي، ليعرّفها كل منهم حسب نظرته لها وحسب مجاله.

- **ما بعد الحداثة عند محمد فتحي*:**

يعرف محمد فتحي ما بعد الحداثة بـ: **"حالة حضارية تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي يتعارض مع الحداثة له سمات وخصائص تمجد عدم التحديد، اللامعنى، التعددية، الاختلاف والنسبية في النظر إلى الواقع، ويعلي من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنساني."**[1]، فالحداثة هدفها تغيير النمط المعرفي الذي جاءت به، وخلق نظام جديد معارض لهذا النظام يتميز ويبرز بسمات جديدة.

- **ما بعد الحداثة عند طلعت عبد الحميد:**

يقول طلعت عبد الحميد عن الحداثة أنها: **"نمط من الحياة ينتظم نظما اجتماعية متداخلة، تقوم على التعقد، الإحتمالية، اللايقين، اللاحقية، اللاتحدد ضبابية الظواهر والجوع المعرفي."**[2] فالحداثة هنا تعطي الحياة أنماطا اجتماعية منظمة، ومتداخلة فيما بينها تحكمها أسس عديدة كالتعقد والاحتمالية وغيرها، كما يرى طلعت عبد الحميد أن ما بعد الحداثة لابد أن تساير عصر الايديولوجيات، ويُقر بقيمة الاختلاف في هذه الفترة فيقول: **"يتجه مجتمع ما بعد الحداثة نحو الاهتمام بما هو مستقبلي، ومتخيل يتم استشرافه ومحاكاته كومبيوتريا وباعتماد قيمة الاختلاف بدلا من قيم الاجماع، والفهم المشترك الذي ينفي التفرد، بدلا من الإنكفاء على ما هو واقعي، وآني ينطلق إلى ما هو مستقبلي، وما هو متخيل أو مرغوب فيه وإلى الانهماك في دحض النظريات وإثبات عكسها، وإثارة التساؤلات، التشكك والتفكيك لما هو قائم من معارف"**[3] تخلت ما بعد الحداثة هنا عن مفهوم الفرد الذي كانت تقر به؛ باعتباره أفكارا خيالية لا أساس لها من الصحة وما بعد الحداثة؛ تقول: أنه لا بد من خضوع الذات لحالة مستمرة من التحلل والتفكك، وأن هذه الأخيرة ليست لها كينونة متماسكة، وهوية ثابتة بل تستمر ولا تتغير عبر الزمن، وهذه واحدة من النظريات التي جاءت بها ما بعد الحداثة، التي عارضت بها مقولات الحداثة.

---

*: محمد فتحي(1986م): مذيع راديو مصري، يعتبر من اوائل جيل الرواد بالإذاعة المصرية. برع في قراءة النشرات وفي التسجيلات الخارجية وخاصة التسجيلات الخارجية للدولة، كما كان أول من أذاع حفلات أم كلثوم.

[1]: محمد فتحي: ما بعد الحداثة إشكالية المفهوم، متاح على الرابط التالي00: 13./3/2/2023/ WWW. AHEWAR.ORG

[2]: طلعت عبد الحميد وآخرون: الحداثة... وما بعد الحداثة دراسة في الاصول الفلسفية للتربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 2003م، ص160.

[3]: المرجع نفسه، ص172.

هناك أيضا تعريفات أخرى لما بعد الحداثة فهناك من يعرفها على أنها: **"هو عالم صيرورة كاملة كل الأمور فيه متغيرة، ولهذا لا يمكن أن يوجد فيه هدف أو غاية، وقد حلت ما بعد الحداثة مشكلة غياب الهدف والغاية والمعنى بقبول التبعثر باعتباره أمرا نهائيا طبيعيا وتعبيرا عن التعددية والنسبية والانفتاح، وقبلت التغير الدائم والكامل."**[1]، هنا نجد إشارة إلى رفض ما بعد الحداثة للأنظمة الثابتة والأطر الثابتة، التي كانت تسود في ما مضى من العصور.

كما أن بعض منظري ما بعد الحداثة في ديار العرب يعرفونها على أنها: **"مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية، فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي."**[2] تحاول الحداثة هنا أن تفصل بين البنية المعرفية التي هي المجتمع، وبين ما تتجه إليه هذه البنية من معرفة، هذا ما يتولد عنه تلك الصعوبة الناجمة عن ذلك التداخل الكبير بينهما.

ولصعوبة وضع تعريف شامل لما بعد الحداثة، رأى بعض المنظرين أن أفضل سبيل لفهم ما بعد الحداثة هو: **"النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل على الحداثة ومعطياتها، فما بعد الحداثة جاءت لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماما فليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول، وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري، كما لا يوجد لثقافة عالمية نخبوية...وإنما يقبل التفسير فقط في داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول."**[3]، هنا أوضحت ما بعد الحداثة موقفها الذي يقول: بأنه لا توجد حقيقة ثابتة يلتزم بها الفرد ويخلص لها؛ بل تتغير هوية الفرد شكلا ووجها حسب تغير علاقاته الدائم.

[1]: جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، ص434.

[2]: ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص224.

[3]: المرجع نفسه، ص.226

المبحث الثاني: التجريب في فن الأداء المسرحي.

إن مصطلح التجريب من المصطلحات التي برزت منذ القدم، يرتبط بمختلف أنواع العلوم، ومن المعروف أنه لصيق بالعلوم الطبيعية والإنسانية. لكن في القرون الأخيرة انتقل مصطلح التجريب إلى الفنون الأدبية، مثيرا إشكالية وضجة كبيرة في المجال الأدبي، ووسط الأدباء والمنظرين. وتبنى كل منهم رؤيته الخاصة، جسده في إبداعه بما يراه ملائما لذلك. والمتبع لمسيرة هذا المصطلح يجده ثائرا على القديم والسائد، ومواكبا لتطورات العصور الأخيرة وما شهدته من نمو فكري وأدبي.

وقد ارتبط مصطلح التجريب بكل الأجناس الأدبية، بما في ذلك المسرح الذي اعتبره فنا يتميز بخصائص عن باقي الفنون، وأيضا من خلال قدرته على استيعاب خصائص الفنون الأدبية الأخرى، وتطويعها داخل تركيبته الفنية، فقد ساير التجريب المسرح طبقا لتلك الخصائص الفنية التي تشكله كفن تعبيري خالص، وأيضا تلك الجوانب التقنية العناصر المضافة داخل العرض التي لا توجد داخل النص (العناصر السينوغرافيا)، التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية.

1/ مفهوم التجريب:

اختلفت تعريفات التجريب وتباينت من ناقد لآخر، ومن تعريف لآخر؛ فالتجريب عبارة عن "**آلية فنية تنزع إلى الخروج عن التقاليد الفنية المألوفة لارتياد آفاق جديدة وفتح نوافذ أخرى للإبداع، وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع، وهو طريقة قبل أن يكون أسلوبا، وحتى يمتد خطابه لابد أن يتوصل بآليات خاصة، كذلك لابد من تجربة عميقة تغنيه وتخلق أدواته ليخرج من الانطباعات إلى تطور الرؤى التي تتسم بالسعة والشمول والعمق الفني.**" [1] يمكن أن يعطي التجريب إمكانية الخروج عن المألوف السائد، ويمنح حرية للمبدع تساعده في اختيار أساليبه، وطرقه الفنية حسب ما يناسبه في تأليف وانجاز عمله، هذه الحرية في حد ذاتها تساهم في رفع قيمة العمل الأدبي والرقي به، ومنحه آفاقا ورؤى معرفية جديدة.

وفي تعريف آخر يعد التجريب: "**النبض الحقيقي للإبداع، وهو الاستسقاء الحافل بمظاهر الجدل، ويحفل التجريب السابق مع اللاحق بجدل دائر، يبحث عن التحول الفني في المسيرة الأدبية، وهو يكشف أيضا عن التطور الزاخر بالرؤى الفنية، بل هو مراجعة ويقظة تطرق المعالم الأدبية.**"[2] ، للتجريب

[1]: نجلاء العيفة: التجريب المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، جامعة العربي تبسي، تبسة، الجزائر، 2020م،ص.316

[2]: سعيد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003م، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، ط1، 2016م، ص40.

هنا صلة وطيدة بالإبداع والتطور، يُحدّث قفزة للتحوّل من الماضي المألوف إلى الجديد الأكثر حداثة وتطورا هذه القفزة تساهم في وضع رؤى فنية جديدة للساحة الأدبية.

أ/ التجريب عند صلاح فضل*:

ذهب صلاح فضل في تعريفه للتجريب إلى ربطه بالإبداع؛ فيقول: "**التجريب قرين الابداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق، وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في المستقبل.**"[1] حسب صلاح فضل يعد التجريب تجاوزا للسائد واختراقا له، وبهذا الاختراق يتحقق التجريب ويبرز.

ويقول أيضا؛ أن التجريب: "**متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرقه المخيال الجماعي.**"[2] حيث يقر صلاح فضل أن التجريب لا يُحدّد داخل خيال المبدع فقط، وإنما يتطلب ظروفا اجتماعية واحتكاكا بالمجتمع وتقاليده، ومشاركتهم في الأفكار والتخيلات التجريبية.

ب/ التجريب عند علي محمد المومني**:

أشار علي محمد المومني إلى التجريب قائلا: "**غالبا ما توصف المغامرات الفنية بأنها تجريب، وهذا ما يدعو إلى تكريس وتكثيف مفهوم التجريب بصفته مفهوما أدبيا وعلميا يكون مستوعبا من قبل الدارسين.**"[3]، حسب قول المومني أنّ التجريب قرين الإبداع ولصيق به، وأينما كان الابداع دل على التجريب والعكس صحيح.

من خلال هذه التعريفات تتم صياغة مفهوم شامل لمصطلح "التجريب"؛ باعتباره طريقا فنيا يسلكه المبدع هدفه الثورة على المألوف، والتمرد على قوانينه السائدة، التجريب له علاقة وطيدة بالإبداع على اختلاف أجناسه وطرقه، كما يمنح المبدع حرية التعامل مع إبداعه من خلال تجربة ذاتية فردية.

---

*: صلاح فضل: كاتب ومترجم مصري، ساعد بإثراء المكتبة العربية من خلال اصدار مؤلفات متعددة في شتى المجالات من بينها الأدب.

[1]: صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص3.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**: علي محمد المومني(1973): سياسي أردني شغل منصب وزير الدولة لشؤون الدولة ولناطق الرسمي باسم الحكومة، كما تولى منصب وزير الشؤون السياسية والبرلمانية من مارس إلى أغسطس عام2013م.

[3]: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009م، ص21.

2/ التجريب المسرحي:

ظهر التجريب في الإبداع المسرحي منذ القدم، وبرزت ملامحه في إبداعات عديد المنظرين المسرحيين، وإذا ربطنا التجريب المسرحي بالناحية الزمنية نجد أنّ: "**التجريب في المسرح يرتبط بالقواعد الدرامية التي وضعها أنتوان آرتو وألفريد جاري.**"[1]، فقد ارتبط اسمهما بالمسرح عموما، وبالتجريب المسرحي على وجه الخصوص، "**في شهر مارس من عام 1894م وصفت جريدة (Moniteur Universel) المسرح الحر لأنطوان بأنه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحا تجريبيا.**"[2] فقد ارتبط أنطوان آرتو واسمه بمسرح القسوة خاصة، ووضع نظرية خاصة به في هذا المجال "**فبعد انكساره وبسبب شعوره بالإحباط بعدم فهم أفكاره الاصطلاحية، يعود للبحث عن مصادر مسرحه وبسبب ثراء تجريبه واعتماده على خبرته المسرحية استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول التجريب، وقد بدأت هذه النظرية كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة آرتو مسرحا وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد.**"[3]، فقد حاول آرتو أن يضع نظرية جديدة يصوغ بها أفكاره التجريبية، ويؤسس من خلالها أعماله الإبداعية في التجريب المسرحي، ليخالف بذلك التقنيات السائدة، ويلوح في الأفق من خلال هذه التقنيات بمسرح جديد.

نجد أيضا من بين الأسماء التي ارتبطت بالمسرح، وبالتجريب المسرحي عموما "بريخت"* الذي "**ارتبط اسمه تاريخيا بمفهوم المسرح الملحمي ولم يكن هو الذي طرح المفهوم في البداية لكنه نظر به فيما بعد وكتب نصوصه وقدمها بهذا الأسلوب الجديد.**"[4] فحتى وإن لم يكن بريخت أول منظر للمسرح الملحمي إلا أنه أصدر إبداعات مسرحية مصاغة بهذا الأسلوب، "**وقد استعار هذا الأخير كلمة ملحمي من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم، فهي كانت تعني دائما المنظور الكلاسيكي.**"[5]، فكلمة ملحمي مستوحاة من النظريات التقليدية التي سيثور عليها بريخت، بتبنيه لهذا الأسلوب فيما بعد.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2014م، ص126.

[2]: باربرا لا سوسكابشونباك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر هناء عبد الفتاح، المركز المصري العربي، مصر، دط، 1999م، ص15.

[3]: المرجع نفسه، ص18.

*: برتولت بريشت(1989م-1956م): كاتب ومخرج مسرحي ألماني، من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين. كما أنه من الشعراء البارزين.

[4]: برتولت بريشت: درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص12.

[5]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص146.

يعرّف المسرح الملحمي على أنه "**مفهوم يشكل نظرية متكاملة تعالج العملية المسرحية بكل أبعادها من كتابة، إعداد للعرض، إخراج، شكل أداة، مكان، موسيقى، مؤثرات صوتية، إضاءة وطبيعة تأثير على المتفرج، وقد بنى بريخت هذا الأسلوب في المسرح لأنه آمن من خلال مرحلة ما من حياته بدور المسرح في التوعية والتغيير، ولأنه تعامل مع المسرح من منظور جمالي فلسفي وسياسي بآن واحد ولم يعزل المسرح عن الواقع والفكر.**"[1] فنظرية المسرح الملحمي، مرتبطة بما يحدث على خشبة المسرح، وأثناء العملية المسرحية بكل أبعادها، وهذا الأسلوب يربط المسرح بالواقع والفكر الإنساني، وهذا ما يتطلبه التجريب المسرحي.

برز مصطلح المسرح الملحمي منذ القديم و"**بريشت هو الذي حدد هذا المصطلح وأثراه بأعماله الفنية والنقدية في إطار النظرية الاشتراكية فهو في الحقيقة يصف به بناءا دراميا لم يخترعه من العدم، وإنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأرسطية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور، كما أن محاولة الفكاك من النظرية الأرسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها حتى يومنا هذا.**"[2] فالمسرح الملحمي ثورة على نظرية أرسطو التقليدية، ومحاولة للتخلص من مبادئها، ومساهمتها في منح الذات الاستقلالية التي كانت تفتقدها في النظريات التقليدية.

كما أن مسرح بريخت: "**لم يكن أن يستمر بدون تجارب، ولم تكن حاجته إلى التجارب تصدر عن رغبة في التجارب لذاتها بقدر ما كانت تصدر عن منهج عمل يتم فيه كشف العلاقات الاجتماعية وتصويرها بشكل فني مناسب، فكان مسرحه الملحمي وبعدها الجدلي كما أكد هو مقولة تنتمي إلى ما هو اجتماعي وليس إلى ما هو جمالي شكلي.**"[3]، حيث يرى بريخت أن نظرية المسرح الملحمي مرتبطة بأدوار الممثل التي يؤديها على خشبة المسرح، التي تكشف تجارب واقعية، وإبرازها أثناء الأداء داخل العرض المسرحي، وذلك من خلال طرح قضايا المجتمع.

كان قدّم بريخت حوصلة لتجارب مسرحية لأنه؛ "**لم يبحث أحد بمثل مبدئية بريشت في نظرية الدراما وتأثيرها الجمالي، حيث أنه لم يكتف بتحويل تصور نظري متسق إلى ممارسة جمالية، إنما أكثر من ذلك قام بتطوير النظرية في ترابط محكم مع عمل المسرح، ولم يكن بريشت يريد كتابة علم جمال مسرح**

[1]: برتولت بريشت: درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي، ص12.

[2]: عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة السعودية، دط، 2017م، ص6.

[3]: برتولت بريشت: درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي، ص6.

منته، إنما سعى إلى وضع نظرية تطورت على شكل أجزاء متقطعة وجدت صيغتها المهمة في "بيع النحاس" وفي "أرغانون صغير للمسرح."[1]

يمكن ذكر بعض الأسماء البارزة في التجريب المسرحي العالمي والغربي، مثل: قسطنطين ستانسيلافكسي باعتباره واحدا من هذه الأسماء البارزة، فقد ارتبط اسمه بالمسرح الفقير، والتجربة المسرحية عنده ترتكز على **"ضرورة تصوير الحياة كما لا تحدث في الواقع ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي."**[2]، فقد قام قسطنطين بكسر مبدأ الواقعية، ونادى بالاهتمام بالحياة الداخلية للذات المبدعة.

أيضا نجد جروتوفسكي، الذي ربط الممارسة المسرحية ب "المسرح الفقير" أو **"بمسرحه العمالي الذي خلق منه منظرا ومبدعا ومصلحا مسرحيا، بالإضافة إلى كونه مخرجا وممثلا، فقد اقترن اسمه بالمسرح خارج المسرح، بعد تجاوز خشبة المسرح وحصر العملية في نطاق جمهور ممثل، بالتحرر من المؤثرات المسرحية التي حولت الممثلين إلى دمى تساند رؤية المخرج باعتباره طاغية والمؤلف النهائي لنص العرض المسرحي."**[3]، ففي مجال المسرح الفقير حاول جروتوفسكي أن يهمش دور المؤثرات الاصطناعية، واعتبرها مجرد ترف ورأى أن أساس الممارسة المسرحية: هو الموهبة التي بواسطتها يتحقق الفعل الدرامي، وهذه الموهبة تقود الجمهور إلى هذا الفعل، وكان هذا هو القاسم المشترك بين جروتوفسكي وستانيسلافسكي.

بعد أن سلطنا الضوء على بعض التجارب المسرحية الغربية، سيتوجه الحديث الآن إلى رصد بعض التجارب في الوطن العربي، فمن البديهي بعد انتشار التجريب في الساحة الغربية أن يحاول العرب مواكبة التجارب الغربية والعالمية، وضبط مكونات الفن المسرحي العربي، ومن بين الأسماء المسرحية التي برزت نجد: توفيق الحكيم، سعد الله ونوس ويوسف إدريس.

أ/ توفيق الحكيم: Tawfik El Hakim (1898م-1987م):

من بين الأسماء التي برزت في المسرح العربي عامة، وفي المسرح المصري خاصة وقد **"عرف الحكيم بالمسرح الذهني الذي فتح له بابا جديدا في الأدب العربي لم يكن مطروقا وكان رائدا فيه لا مسبوقا، وجعل نقاد الغرب يلتفون إليه ويحتفون بأدبه، فترجمت مسرحياته الذهنية إلى لغات عديدة، ويبدو أن الحكيم لم يشأ**

[1]: برتولت بريشت: درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي، ص7.
[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص170.
[3]: المرجع نفسه،ص174.

أن يتلون أدبه بلون إبداعي واحد فشغف بالتنويع والتجريب... "[1]، كان توفيق الحكيم اسما بارزا في هذا الفن ولم تكن قبله تجارب سباقة، ونظرا لأهميته فقد لقي إقبالا كبيرا من المنظرين الغربيين، ولاقت مسرحياته ترجمات عديدة ورأى الحكيم أنه لابد من ممارسة التجريب، حتى يلقى هذا الفن حقه من الرقي.

ويرى توفيق الحكيم أن التجريب المسرحي عند العرب تأخر نوعا ما، فلم تكن هناك تجارب قديمة أو جهود سباقة، ولم يصل التجريب المسرحي العربي إلى ما وصل إليه عند الغرب، يقول توفيق الحكيم: "**وأما في بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة في التأليف المسرحي ضيق محدود، لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالبا أدبيا إلى جانب المقامة، والمقالة إلا منذ سنوات قلائل أيضا، فمؤلفنا المسرحي المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد في لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملك جهود السابقين على مدى الأجيال.**"[2] فالمنظر المسرحي العربي المعاصر لم يجد تجارب سباقة في المسرح يستند إليها ويتخذها قدوة له ويسمتد منها أساليبه وتقنياته في هذا المجال.

كما دعى توفيق الحكيم في رؤيته المسرحية إلى تأسيس قالب مسرحي عربي تختلف سماته ومقوماته عن المسرح الغربي أو العالمي، "**إننا نسجل لتوفيق الحكيم أن اسهاماته تعد مؤشرا على ظهور تصور جديد لدى المسرحيين العرب يدفعهم إلى الانسلاخ عند الغرب، وعن أشكاله الدرامية، وهذا ما سيؤدي بالفعل إلى تعدد النظريات الفنية وارتكازهم على الموروث العربي اعتمادا على منظور تجريبي ورؤية حداثية.**"[3]، فقد دعى توفيق الحكيم إلى تأسيس تجارب مسرحية عربية مستقلة بتقنياتها عن التجارب الغربية، وعن أشكالها وهذا التنوع اتضح من خلال التجريب الذي سيؤدي إلى بروز نظريات ورؤى جديدة.

ب/ يوسف إدريس: Youssef Idris (1927م-1991م):

حتى وإن كان توفيق الحكيم أول منظر مارس الكتابة التجريبية، إلا أن "يوسف إدريس" ثاني اسم بارز في التجريب المسرحي العربي من الرقعة الجغرافية المصرية، وكان أول من قاد عملية البحث في أصل الإبداع العربي المسرحي هذه العملية بذاتها أدت إلى الانغماس في عملية التجريب سواء على مستوى التنظير أو الممارسة.

---

[1]: خالد طلعت عبد الفتاح الخولي: المسرح الذهني عند توفيق الحكيم بين الحلم والحقيقة أنموذجا، مجلة كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، المنصورة، مج10، ع1، 2017م، ص722.

[2]: محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي المملكة المتحدة، دط، 2020م، ص18.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص193.

وقد مارس يوسف إدريس في مجال التجريب والممارسة المسرحية عديد إبداعاته و"**لقد مثلت الفرافير انعطافة تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي.**"[1] هذه المسرحية أحدثت تغيرا جذريا في مسار المسرح العربي، واستعار يوسف ادريس تقنياته المسرحية من بعض المصادر المسرحية الغربية، فقد استمد يوسف إدريس تقنياته من عديد التجارب الغربية، وتأثر بعديد المنظرين الغربيين، وأوضح تأثيره هذا في عديد أعماله المسرحية وكانت مسرحية "الفرافير" خير دليل على ذلك فكانت جامعة لتقنيات عديدة و" **أن جمالية التجريب المسرحي بالمفهوم الذي عرف في المسرح الأوروبي الحداثي بارزة على مستوى المعمار الفني لهذا النص، الذي استطاع المحافظة على الخصوصية المحلية والنكهة المصرية الخالصة.**"[2].

فرغم تأثره بالتجارب الغربية من مسرح عبثي وبريختي؛ إلا أن يوسف إدريس حاول أن يحافظ في تجربته على هويته المصرية، وأن يعطي أعماله وإبداعاته نكهة مصرية تثبت هوية مبدعها وأصله.

ج/ سعد الله ونوس:Saad Allah Wannous(1941م-1997م):

يعتبر مسرح سعد الله ونوس من التجارب الرائدة في الكتابة المسرحية في الوطن العربي، وما هو معروف عن نصوص وإبداعات سعد الله ونوس أنها تجلب القراء لما تثيره من نكهة درامية مميزة، وما تحتويه من غرابة تثير انتباه القارئ وتستهويه لقراءة هذه الإبداعات " **وكان أهم ما أكد عليه مسرح سعد الله ونوس هو الجمهور الذي يفضي الاهتمام به إلى إيجاد الوسائل القادرة على ضمان تواصل حقيقي وفاعل ومؤثر، وأول هذه الوسائل هو التجريب الذي يثير نوعا من الغرابة وإثارة الانتباه هو، شد أنظار المتفرج إلى ما يجري أمامه، حيث يتحول المألوف إلى شيء غريب يضطر معه إلى تحريم السؤال والبحث عن الجواب.**"[3]، فسعد الله ونوس يرى أن المبدع عندما يؤلف عمله لابد من وجود جمهور متلقي لهذا العمل، وأن يكون الإبداع المسرحي مرآة عاكسة لقضايا مجتمعه، وأن يختار طريقة عرض ملائمة لنصه الذي أبدعه ليلقى تجاوبا كبيرا من الجمهور، وبالتالي يحقق عمله هذا تأثيرا كبيرا في متلقيه ويحقق تواصلا فعالا، وهاته النقطة بالذات بمثابة قاسم مشترك بين سعد الله ونوس، ويوسف إدريس الذي نادى أيضا بأن يكون الشكل المسرحي مستوحى من فكر الفرد، وموضوعه قضايا المجتمع.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص193.

[2]: المرجع نفسه، ص197.

[3]: العجلة هذلي: عمار الجداري التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة كتوراة، جامعة المسيلة، 2016م/2017م، ص40.

لم تكن تجربة سعد الله ونوس المسرحية **"بمعزل عن ثقافته وتكوينه الذين تأثرا بأحداث ذاتية مثل التنقل بين الشرق العربي وأخرى قومية مثل الانشطار الحادث بين سوريا ومصر، فضلا عما شهده من أحداث النكسة وكان لهذه الأحداث أثرها في تجربته المسرحية التي ظلت مجالا للبحث والدراسة في شتى فروع البحث اللساني والأدبي والفكري."**[1] ، فقد كان للأحداث السياسية، وما عاشه الوطن العربي من صراعات دور فعال في نمو التجربة المسرحية عند ونوس التي ظلت محل بحث عبر الأزمنة، وعلى كل المجالات الأدبية والنقدية **"وأكثر ما أُعتمد فيه في مسرح ونوس توظيف التراث والانفتاح على المسرح البريشتي، والبحث في مسرح سعد الله ونوس خاصة في مسرحية مغامرة رأس الملوك جابر يكشف أساسا وبصورة واضحة ملامح المسرح الملحمي وادواته وتقنياته."**[2]، فقد تأثر ونوس بالتجارب الغربية، وخير دليل على ذلك مسرحيته مغامرة رأس الملوك جابر، التي برزت فيها ملامح المسرح الملحمي الألماني لبريخت، وكشفت عن التقنيات التي استخدمها ونوس هي نفسها تقنيات بريخت.

كانت هذه أهم الأسماء البارزة في التجريب المسرحي العربي، وما لوحظ خلال رصد هذه التجارب في المسرح العربي أنه لم يبدأ اعتباطيا أو من لا شيء، وإنما جاء مستلهما من إبداعات غربية سباقة في هذا المجال، وكان لكل مسرحي عربي اتجاه غربي تأثر به وأبرز تقنياته وجسدها في أعماله الإبداعية وفي ممارسته المسرحية والتجريبية.

3/ التجريب المسرحي العربي بين الشكل العربي والقالب التراثي:

تميز المسرح التجريبي العربي بتوظيفه للتراث، كمصدر إلهام ومادة خام، باعتباره وسيلة لإثراء المسرح بالعناصر التقليدية وتجديدها لتناسب متطلبات الواقع، ويمكن توظيفه باستخدام القصص الشعبية والثقافية والتقاليد، وذلك في انتاجات المسرح الحديث لخلق تجارب فنية جديدة ومثيرة، ويعد كل من توفيق الحكيم، ويوسف إدريس وكذلك سعد الله ونوس من بين الكتاب المسرحيين العرب، الذين استخدموا براعة فائقة في توظيف التراث في أعمالهم الفنية، فكان لكل واحد منهم طريقته الخاصة في ذلك التوظيف، طبقا للنظرة التي تمت بها إلى استحضار العناصر اللازمة لتوسيع النظرة التجديدية الخاصة بالعناصر التقنية للمسرح.

[1]: عمار الجداري: المسرح الملحمي في "رأس المملوك جابر" لسع الله ونوس الملامح والتقنيات والأبعاد، مجلة راسات، تونس، مج9، ع1، 2020م، ص118.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ/ توفيق الحكيم Tawfik El Hakim:

يعتبر توفيق الحكيم أحد أعمدة المسرح العربي الحديث، فقد تأثر بالمسرحي الألماني (بريختBrecht)، **"وهذا التأثير البريختي نجده متخفيا، مرة أخرى في مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة في قالبه، بأن يتيقظ ويشارك في نشاط الخلق في أثناء العرض وأن يرتفع عن مستوى الفرجة النائمة، أليس هذا المطلب نتفة بريختية في مسألة "التغريب" المشهورة."**[1]، فتوفيق الحكيم يشير إلى أن المشاهد الذي يتابع العروض المسرحية بشكل سطحي دون أن يشارك فيها بتفاعله، أو أفكاره فيطلب منه أن يكون جزءا من هذه العروض، وهو ما يمكن اعتباره جزءا من تطبيق مسألة "التغريب" في أعماله، ومن خلال هذا قد اقترح قالبا مصنوعا من **"الحكاواتية والمداحين والمقلدين... فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة"**[2]، فعند محاولته لتأصيل المسرح العربي استحضر التراث من خلال العودة إليه فأخذ منه الحكواتية والمداحين والمقلدين الذي اعتبرهم قالبا له في كتاباته، وذلك بسبب متعة وتفاعل الجمهور معهم.

وتعتبر عودته إلى التراث الذي وجد فيه **"مادة غنية يمكنها أن تحمل هموم قضايا معاصرة، فوظف هذه المادة في القالب الأرسطي الكلاسيكي، وإن كان ميالا منذ البداية إلى البحث عن كيفية تقرب ابداعه من الوجدان الشعبي."**[3] وباعتبار التراث مادة غنية، يمكن استغلالها بطريقة تجعلها قادرة على إيصال رسائل معاصرة، تقرب الأعمال من الجمهور وتأثر عليه، ذلك ليكون هناك تفاعل بين المسرح والجمهور.

كان لتوفيق الحكيم مصادر تراثية متنوعة منها: **"ما هو شعبي وإسلامي وعربي وفرعوني وإغريقي، ويتناول قضايا فكرية خطيرة من خلال الخلفية التراثية."**[4]، وهو ما جعل هذا القالب المسرحي يأخذ شهرة كبيرة في العالم العربي، وجعل المسرح يتطور ويتجدد من خلال الإعتماد على العناصر التراثية.

نجح توفيق الحكيم في الحفاظ على التراث في المسرح التجريبي، وذلك باستخدام قالبه الفني الفريد، فقد تمكن من خلق عوالم جديدة، وأعمال مسرحية يتمازج فيها الماضي بالحاضر، من خلال إبداعه التراثي واستخدامه المبتكر للشخصيات التاريخية والرموز الثقافية، وبهذا قد برزت مسرحياته كمرآة تعكس التاريخ والتراث، ليكون مصدر إلهام ومحطة إعجاب للجمهور.

---

[1]: إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة فصول المصرية، مج2، ع3، 1982م، ص61.

[2]: توفيق الحكيم: قالبنا المصري، دار المصر للطباعة، دط، دس، ص13.

[3]: مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج17، ع4، 1987م، ص89.

[4]:. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب/ يوسف إدريس Youssef Idris:

يعتبر يوسف إدريس الكاتب المسرحي المصري من أبرز رواد المسرح التجريبي في العالم العربي، وقد دعا إلى التحرر من التبعية الغربية بما فيها المسرح، وذلك من خلال استخدام القصص الشعبية والأساطير، وكذلك العودة إلى التراث الشعبي كأداة لإيصال رسائله الفنية والاجتماعية وكمصدر إلهام له، "**فيستجيب للحنين الكبير الكامن في أعماقنا إلى أن يكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفي والروحي**"[1].

فعند عودته للتراث الشعبي والتعمق فيه، تبين له أن السامر هو جذور المسرح المصري، على عكس توفيق الحكيم الذي رأى: "**أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا، وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر... إنها لا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص.**"[2]، مع ذلك أكد يوسف إدريس رؤيته وعمل عليها، فقد عرف مسرح السامر على أنه "**حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أو موالد... والرواية في السامر أو كما يسمونها (الفصل) ليست رواية واحدة وإنما هي عدة فصولات... هذه الروايات ليس لها نصوص مكتوبة وإنما لها نصوص ومواضيع متوارثة وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها.**"[3]، لذلك اعتبر مسرحه رواية، تجسد فضاءا مفتوحا، فيكون مسرحية ارتجالية احتفالية تضم الجمهور والممثل بمعنى يصبحان متشاركين في صياغة أفكار المسرحية ، وغالبا ما يكون هذا المسرح في القرى والأرياف.

وقد قامت أغلب مسرحياته على شخصية "الفرفور"، الذي يعتمد عليها مسرح السامر بشكل كبير كونها جزء أساسي من عروضه، وباعتبارها الشخصية الرئيسية في المسرحية فيعرفها على أنها: "**الفرفور أو الزرزور– أحيانا– يقوم في كوميديتنا الشعبية في المسرح المرتجل بالدور الرئيسي... لم يكن مجرد ممثل في مسخرة شعبية بقدر ما كان من ناحية أخرى، ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان.**"[4]، اعتبر الفرفور بطلا ساخرا وإنسانا يكون في حياته العادية فرفور، وله الدور في نقل الوسائل الاجتماعية والتعبير عنها بطريقة فكاهية وساخرة، وهذه الشخصية تعود جذورها إلى التراث المصري القديم، "**فشخصية فرفور في المساخر**

[1]: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، دط، دت، ص280.

[2]: سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح العربي، دار قباء، القاهرة، دار المرجان، الكويت، دط، 2000م، ص26.

[3]: يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي، دط، دت، ص29.

[4]: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب الطفل العربي المعاصر في مصر، ص281.

الشعبية باعتبارها أصلا مصريا لمسرح المشاركة من ناحية، وباعتبارها محورا تبنى حوله مسرحية لها أركانها وقواعدها الخاصة."[1] فهي تابعة لمسرح المشاركة كون الفرفور شخصية تتشارك مع الجمهور في الأداء المسرحي.

نجد أن يوسف إدريس قد وظف التراث في المسرح بطريقة جديدة ومبتكرة، فاستخدم القصص التقليدية والتراث الشعبي ووظفها من خلال تغييره للزمان والمكان، وكذلك بإضافة عناصر جديدة عليهم بإثراء الجمهور وتجديد الفن المسرحي في العالم العربي.

ج/ سعد الله ونوس:(Saad Allah Wannouss)

اعتمد سعد الله ونوس في المسرح التجريبي على توظيف التراث، الذي يعتبر طريقة للتواصل العميق مع التاريخ والهوية الاجتماعية، وتعزيز الإنتماء الثقافي، وكل ذلك من أجل خلق مسرح عربي أصيل دون الاستعانة من الغرب والأخذ منهم، ولذلك ركز على أمرين لخلق هذا الأخير **"أولهما، هدم الجدار الرابع بين خشبة المسرح والجمهور... والآخر الدعوة إلى المسرح السياسي أو الدعوة إلى مسرح التسييس."**[2]، ومن خلال هذا نجد أن سعد الله ونوس قد ركز على أمرين هما: الجمهور والسياسة أو التسييس، باعتباره من بين من حمل لواء الوصول بالمسرح إلى مرحلة متقدمة من التجريب.

- **الجمهور:**

يؤمن سعد الله ونوس بأهمية الجمهور، فقد وضعه جزءا أساسيا في تجربته الفنية، فقال: **" لو قمنا بدراسة معمقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وأبسط أشكالها متفرج وممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل... وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية."**[3] لقد سلط الضوء على دور الممثل والجمهور في تكوين المسرح، الذي يكمن جوهره في التفاعل الحي بين الممثل والجمهور، فمن هنا يبدأ المسرح حقا، وفي حالة غياب هذين العنصرين لا يكتمل المسرح، ويفقد معناه الذي يتجسد من خلال التفاعل المتبادل بينهما.

طرحت العديد من الإشكاليات حول المسرح، ليعطي ونوس حلا لها فيقول: **"المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره، وحل إشكالياته هو الجمهور"**[4]، الجمهور هو البداية الأساسية للمسرح بتحديده لنجاح العرض وفاعليته من خلال المشاركة والاندماج، ولحل إشكالية المسرح وتشكيله وجب التفكير في

[1]: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب الطفل العربي المعاصر في مصر، ص283.

[2]: سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي، ص30.

[3]: سعد الله ونوس: نحو مسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، ع104، 1970م، ص8.

[4]: المرجع نفسه، ص6.

الجمهور وتلبية احتياجاته من خلال طرح قضايا اجتماعية ملفتة لنظر المشاهد، فيقول في ذلك: "**عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا.**"[1]، بذلك يعزز أهمية الجمهور كونه عنصرا حيويا يساهم في استمرارية المسرح.

- **السياسة والتسييس:**

يؤمن سعد الله ونوس بالسياسة والتسييس، ويعتبرهما جزءا من الواقع الفني فيقول: "**نشأ المسرح سياسيا ولا يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة... فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع، وذلك جوهر المسرح.**"[2]، فيؤكد ونوس عن فهمه للعلاقة العميقة بين المسرح والسياسة، فالمسرح دائما ما يعبر عن المواقف السياسية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فرغم عدم اهتمام بعض الأعمال المسرحية بها إلا أنهم يعبرون بطريقة أو بأخرى، وقد بين دور المسرح السياسي الذي يكمن في إثارة الوعي وتوجيه الانتباه إلى القضايا المهمة بعيدا عن أوضاعهم.

ونجد البعض قد تطرق إلى أن "**مسرح التسييس هو المسرح السياسي، ومحاولة ونوس للفصل بينهما من أجل خلق نوع جديد من المسرح**"[3]، فيعتبرون أن مسرح السياسة هو نفسه مسرح التسييس، على عكس ونوس الذي حاول أن يخلق منهما شيء جديد ليلفت نظر الجمهور، وقد وظف ذلك في مسرحياته "**فيخوض ونوس في "جابر" تجربة أخرى من تجارب "مسرح التسييس التي بدأها بحفلة" سمر من أجل 5 حزيران (1967–1968م)، محددا هذا المسرح على أساس أنه حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، الثانية هي الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته.**"[4]، يتحدث هنا عن تجربته الجديدة في المسرح التجريبي التسييسي، حيث تناول في عرضه المسرحي الذي يحمل عنوان:حفلة سمر من أجل 5 حزيران(1967م-1968م).، القضايا الاجتماعية والسياسية بشكل مباشر، لتعكس الواقع والمشكلات اليومية التي تواجه الجمهور، وهو ما يدفعه للتفكير في المواقع والتحفيز من أجل تغيير المجتمع.

---

[1]: محمد بدوي: تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول المصرية، م2، ع3، 1982، ص91.

[2]: سعد الله ونوس: نحو مسرح عربي جديد، ص27.

[3]: سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح العربي، ص30.

[4]: فهد علي حسين، علي علي عجيل: تأصيل المسرح في البيئة العربية بين الوهم والمغايرة وصحيح المماثلة، مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، مج73، ع114، 2023م، ص11.

يظهر رأي سعد الله ونوس في توظيف التراث في المسرح التجريبي، من خلال الجمهور والسياسة، وكذلك رؤيته الشاملة للمسرح كوسيلة فنية وسياسية، هدفها تحفيز الجمهور للتغيير وتعميق الفهم الجماهيري للقضايا السياسية والاجتماعية.

إذ أن ملخص القول مفاده ذلك التباين الموجود في الآراء بين توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس؛ إلا أنه هناك تقارب في الأفكار التي نظروا بها للتراث ولتوظيفه في مسرحهم.

الفصل الثاني: دراسة تحليلة في كتاب تلقي الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم.

المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة.

المبحث الثاني: الحداثة المسرحية المغربية.

المبحث الثالث: التجريب المسرحي بين النظرتين الغربية والعربية.

المبحث الرابع: التجريب في المسرح المغربي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين.

تمهيد:

اندرجت قضايا الحداثة وما بعد الحداثة في خانة مهمة، ضمن أفكار كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم "الحداثة والتجريب في المسرح"، وهو كتاب من (255 صفحة)، وقف فيه المغربي عبد الرحمن بن إبراهيم عند محاور مهمة، من بينها الحداثة وما بعد الحداثة، وإضافة إلى ما عالجه الكتاب ضمن محور الحداثة المسرحية المغربية، أو قضايا التجريب المسرحي بين النظرتين الغربية والعربية، وأيضا التجريب في المسرح المغربي من خلال تجربتين رائدتين هما: عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين.

المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة من خلال كتاب: الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم.

اندرجت تحت هذا المحور إشكاليات مهمة ضمن كتاب الحداثة والتجريب في المسرح، تمحورت حول مفاهيم أساسية ضمن ما أتت به الحداثة، مفاهيم ما بعد الحداثة الغربية وإشكالية التنظير، وأيضا الحداثة العربية وصولا إلى الما بعد الحداثة تجلياتها على الممارسة الإبداعية والنقدية.

1/ الحداثة الغربية على المستوى المفهومي:

يشير مصطلح الحداثة الغربية في أغلب الأحيان إلى الفترة الزمنية التي تطور فيها المجتمع والفكر، والوصول إلى التفريق بين ما هو حداثي، وبين ماهو غير حداثي، فلا يمكن اعتبار كل كتابة إبداعية أو فكرة حديثة هي بالضرورة حداثية، لأنها ليست مجرد كتابة في الزمن الحالي فقط، بل كتابة تتعلق بمبادئ، وقيم تعكس التقدم والتغيير في المجتمع، وهو ما تتكون من خلاله الحداثة.

فيفصل عبد الرحمن بن إبراهيم في ذلك بقوله: **"الفعل الحداثي" و" الفاعلية الحداثية" هما مقياس التمييز بين ما هو حداثي ولا حداثي."**[1]، فيعطي عبد الرحمن بن إبراهيم هنا للفعل والفاعلية الحداثية أهمية كبيرة كونهما أساسا للتمييز بين ما هو حداثي ولا حداثي، ويؤكد على قدرة التغيير والتأثير في العالم الحديث، **"لتكون هذه الفاعلية هي التي ستساعد على الإمساك بالحداثة كدلالة وكمفهوم."**[2]، فهذه الفاعلية تعكس الرؤية الحداثية التي وجب أن تكون في أي كتابة حداثية، ليساهم ذلك في تحديد مفهوم الحداثة الذي يعتبر محطة اهتمام العديد من المفكرين والنقاد، فهناك من لا يربطها بالزمان والمكان، و هناك من يجعلها مواجهة للمطلق والموروث.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص15.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتبرز الحداثة كظاهرة كونها لا تقتصر على زمان ومكان محدد، بل تتجاوزهما لتعكس روح التحديث والتجديد المستمر، مما يبرهن أنها ليست مجرد فترة تاريخية معينة، بل هي تجسيد لفكرة الاستقلال والتحرر، "**فهي لا علاقة لها بالماضي بالمرة، كما لا صلة لها بما هو مستقبلي. فهي ذات خصوصية شمولية تعلو على الزمان والمكان، لأنها ببساطة ليست مجرد حساسية فنية.**"[1]، فيؤكد عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله هذا: أن الحداثة تتجاوز الماضي والمستقبل كونهما أبعادا زمانية، فهي تجربة حاضرية تتعلق بالتحولات والتطورات في المجتمع ونتجاوز الزمان والمكان بسبب شموليتها، وقدرتها على التأثير والتغيير، إضافة إلى آراء أخرى تبين أن "**الحداثة حركة انفصال مع الماضي لتجاوزه باتجاه المستقبل في حركة تجدد مستمر. ومن ثم نفهمهما بأنها حركة انفصال واتصال في الوقت ذاته.**"[2]، من خلال هذا القول يتأكد أن الحدثة تتخلّص من القيود التقليدية والتاريخية القديمة، بهدف التجاوز نحو المستقبل، والتركيز على الجديد والمبتكر، ومع ذلك على الرغم من الإنفصال عن الماضي، إلا أنه لا يتم قطع العلاقة به تماما، حيث تستلهم بعض الأفكار والمفاهيم القديمة، كنقطة انطلاق للتجديد والتحويل، وهذا ما يجعلها حركة توازن بين الإنفصال عن الماضي، والإتصال به لتعزيز التطور والتجدد في الثقافة والفكر.

من خلال هذا تتوجه النظرة إلى العلاقة الموجودة بين التحديث والحداثة، فهما يشيران إلى عمليتين مترابطتين لكنهما ليستا بالضرورة متطابقتين تماما، "**فهناك علاقة فريدة بين الحداثة والتحديث؛ إذ أننا لا يمكن أن نفكر في حداثة لا يسبقها تحديث. وفي الوقت ذاته، فإن كل تحديث لا نتبعه حداثة بالضرورة.**"[3]، فيمثل بذلك التحديث الخطوة الأولى والضرورية نحو الحداثة، فهو الأساس الذي يمكّننا من خوض تجارب جديدة وتحقيق التقدم، مع ذلك فإن كل تحديث لا ينتج حداثة؛ حيث يمكن لبعض التحديثات أن تكون محدودة، لا تسعى إلى التغيير والتطور، وهذا ما جعل العلاقة بين الحداثة والتحديث علاقة معقدة.

تحاول الحداثة دائما التحرر من القيم والتقاليد، ودائما لها رغبتها في التجديد والتغيير، على عكس المطلق والموروث الذي يحاول الاستمرار بقوانينه الثابتة والمطلقة التي تسيطر على الفرد والمجتمع، كونه يمثل التقاليد والقيم التي تنتقل عبر الأجيال؛ فيسعى الأفراد والمجتمعات إلى الحفاظ على القيم، والتقاليد الجذرية التي تعبر عن ثقافتهم والتكيف مع التحولات والتطورات التي أحدثتها الحداثة، مما تسبب في إحداث قلق لهم. وهو ما ينبه به عبد

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص16.

[2]: عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011م، ص8.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص18.

الرحمن بن إبراهيم أثناء تحديده لمفهوم الحداثة، فيقول: "**إن هذا التخبط إزاء مفهوم الحداثة، يدل على التحفظ والحذر فقط؛ ولا يعني الرفض والاستنكار.**"[1]، فيؤكد عبد الرحمن بن إبراهيم هنا على أن الارتباك الذي ظهر أثناء مواجهة مفهوم الحداثة، لا يعني بالضرورة رفضها أو انتقادها بشكل كامل، فقد يكون مجرد تعبير عن الحاجة إلى تقييم تأثيراتها وفهمها، وذلك نتيجة للتفكير العميق.

فالحداثة قد أثرت على المجتمع والفرد، بمحاولتها تغيير واقعهم وانصافهم،"**فالأمر الذي أكد على البعد الإنساني للحداثة التي سعت إلى استعادة إنسانية الإنسان، وإلى تأكيد هويته التاريخية ومشروعيته الاجتماعية، من خلال إلغائها لإمداد الزمن القديم في الزمن الراهن، وأقصت بالتالي كل أشكال القمع المترتبة عن حضوره السافر.**"[2]، فيشير عبد الرحمن إلى دور الحداثة في تعزيز الإنسانية، بتوفرها على فرصة إعادة تحديد الإنسان لذاته، بشكل يتناسب مع الظروف الحالية، فهي تتجاوز الزمن القديم الذي كان سببا في تشكل القيود التقليدية القمعية، وبإلغائها هذا قد أسهمت في إنشاء مجتمع أكثر تسامحا وحرية. ومع ذلك فالحداثة لم تقطع علاقتها مع الموروث المطلق بشكل نهائي، "**فكان أول ما دشنت به الحداثة حداثتها هو تربصها بالعالم القديم الذي نقلته إلى الحداثة التي قدمت نفسها.**"[3]، استوحت الحداثة في بداياتها العديد من الأفكار والمفاهيم من التراث القديم، وقد اعتمدت عليه في بناء وتكوين نفسها، فلم تكن مجرد كسر للمطلق من تقاليد قديمة، بل كانت عملية تفاعلية معه، وذلك من خلال إعادة صياغتها، فتمكنت من تحديد الفكر والفن والثقافة بطرق تتناسب مع العصر.

ويعرف البعض الحداثة على أنها: "**عكس القديم والتقليدي من جهة وهو مكمل له من جهة، وينادي بالجدة والتجديد والابتكار تارة، وهو تحريك لما سبقه تارة أخرى.**"[4]، فمن خلال هذا المفهوم يتضح أن الحداثة ارتبطت بالموروث القديم، مما يجعلها تكمل بعضها البعض في مسعى مشترك، يسهم في تطور الثقافة والمجتمع بأكمله.

نجد رأيا آخر لعبد الرحمن بن إبراهيم عن مفهوم الحداثة فيقول: "**مفهوم الحداثة \المفترض\ غير قابل للتجديد؛ فذلك يفيد بأنها أي –أي الحداثة– ليس لها قانون ولا تمتلك نظرية بالمرة... تتعارض مع**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص19.

[2]: المصدر نفسه، ص20.

[3]: المصدر نفسه، ص21.

[4] : جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، ص21.

الثابت في التقاليد إلا أنها ترفض التغيير الجذري."[1]، يظهر عبد الرحمن بن إبراهيم، التعقيد والصعوبة في تحديد مفهوم الحداثة بشكل دقيق، فهي ليست ثابتة تتبع قوانين ونظريات محددة، بل هي تجربة تختلف من مجتمع لآخر ومن زمان لآخر، وتعارض بين الحفاظ على التقاليد والتجديد والابتكار في نفس الوقت، مما يجعلها، معقدة تحتاج إلى فهم وتفسير معمق.

من خلال التعريفات والأراء السابقة نجد أن مفهوم الحداثة معقد لم يحدد بشكل دقيق، وذلك بسبب تعدد المفاهيم والتفسيرات المختلفة، التي تتأثر وتتطور مع كل عصر، ليتم التوصل إلى أحد المفاهيم الشائعة التي تضع الحداثة كتجربة تاريخية ثقافية، تجمع بين الحفاظ على التقاليد القديمة والهوية الثقافية، والرغبة في التجديد والتحديث بشكل مستمر.

2/ الحداثة وإشكالية التنظير:

تبدأ مقولة الحداثة عند عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه هذا عندما أثار إشكالية التنظير، وحاول فهم مصطلح الحداثة، وذلك برفضه أن تكون الحداثة مذهبا ولا نظرية **"فالحداثة ليست نظرية، ولا تستطيع أن تكون كذلك وليست مذهبا محددا في قالب فني–فكري– محدد المعالم."**[2]، على الرغم من أن خصائص الحداثة قد تكون قاسما مشتركا بين عديد المجتمعات، فإنها لا تسلك نموذجا نظريا ثابتا، ولا تعتمد مذهبا فكريا واضحا بل تسعى إلى تغيير تفكير المجتمعات البشرية، وتكييف قدرتها في مواكبة تطورات العصر، وعلى الرغم من أن الحداثة تقوم على الشروط التاريخية، والسياق الثقافي والاجتماعي لكل مجتمع على حدى.

فقد كانت نظريات ما قبل الحداثة تسعى إلى وضع نماذج في تفسير الفن والإبداع، إلا أن **"الحداثة قد نجحت في تأزيم النظريات النقدية ذات التصورات المطلقة القائمة على قوانين علمية ثابتة، وأحالتها إلى مجرد اجتهادات ومحض قراءات حداثية للفن والإبداع والمعرفة الإنسانية."**[3]، فما حاول عبد الرحمن بن إبراهيم توضيحه هنا هو أن الحداثة مع ظهورها، ركزت على الدقة والنسبية ولم تنظر إلى التفسيرات النقدية على أنها حقائق ثابتة، وإنما جعلتها اجتهادات خاضعة للتعبير والتطور المستقرين، وفي سياق تمردها ضد ما هو غير حداثي،كان هدف الحداثة هو الأنظمة التي تقيّد الإبداع وكسر القوالب التقليدية، ثم جاءت البنيوية **"التي توصلت من خلال بحوثها الميدانية في التجمعات البشرية ومن خلال انجازاتها النظرية الباهرة إلى وجود**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص21-22.

[2]: المصدر نفسه، ص22.

[3]: المصدر نفسه ، ص23.

ما هو ثابت وغير قابل للتغيير."[1]، هذا النهج بالذات تعارض مع الحداثة التي فكرتها ونظرتها اتسمت بالتغيير والاستمرارية واللاثبات، وتحدّتْ الأنثروبولوجيا البنيوية الحداثة، والمناهج التي تبناها مؤسسها "كلود ليفي شتراوس"، جاءت بفكرة وجود هياكل ثابتة خلف الظواهر الاجتماعية، وهذا ما كشف عجز الحداثة عن مقاومة البنيوية بريادة كلود ليفي شتراوس، والتي ترى أن التجمعات البشرية لها بنية تحتية ثابتة، هنا يكمن التداخل بين الحداثة والأنثروبولوجيا البنيوية.

أشار عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه الحداثة والتجريب في المسرح إلى شرح الحداثة من منظور النظرية الوظيفية، التي ترى بأن التدقيق المستمر للمجتمعات سببه الحداثة، فكانت المواجهة بين الحداثة والنظرية الوظيفية ظاهرة بارزة في الطريقة، التي تستجيب بها المجتمعات للتغيرات التي تأتي بها الحداثة، وركزت على العناصر الثابتة وشرحت المفاهيم النفسية العميقة التي تستوجبها العملية الإبداعية، فقدرة الكيان البشري على دمج الحداثة ومزجها، مع المحافظة على وظيفته واستقراره تساهم في خلق بيئة ينشأ فيها الإبداع بطرق عصرية وحضارية مستغنيا عن الطرق التقليدية والتطورية، **"على ضوء هذا التصور فإن الإبداع الأدبي والمعرفي الانساني ليس عملية تطورية، ولا يخضع لحتمية التقدم، لأنها مرتبطة بمرجعية وظيفية ثابتة وهذه المرجعية التي تصدر عنها الإبداعات الإنسانية على أشكالها المتنوعة هو الفصام باعتباره حالة لا شعورية بالنسبة للنظرية الفرودية."**[2]، في هذا السياق ذكر عبد الرحمن بن إبراهيم النظرية الفرودية كمثال، وأشار إلى أن الإبداع الأدبي ليس بالضرورة أن يتخذ نهجا تطوريا وإنما يمكن أن يحدث في أعماق اللاوعي، حيث تخزن المكبوتات، وبالتالي فالإبداع يحدث نتيجة تفاعل الإنسان مع داخله لا بتتبعه التقدم التقليدي، فكانت الإشارة إلى النظرية الفرودية أسهل طريق لشرح وتفسير، وفهم وتوضيح، دوافع العملية الإبداعية وأسباب الأعمال الإبداعية.

أشار في سياق آخر عبد الرحمن بن إبراهيم إلى أن تطور الإبداع، يحدث خارج الكيان البشري وليس داخله لأن البشر يستجيبون للضغوط الاجتماعية، ويتفاعلون معه، لأنها أمر ثابت لا يتغير مع الزمن، وهذا بالذات ما تعارضه الحداثة التي من سماتها تدمير ما هو ثابت والدعوة إلى التغيير المستمر، والمتمعن في هذه النقطة يلمس الصراع بين الحداثة والنظرية الفرودية، فالأولى هدفها التجديد وتحدي التقليد، والثانية تقوم على عناصر نفسية (اللاوعي)، وهذه العناصر ثابتة لا تقبل التغيير، وهنا يقول عبد الرحمن بن إبراهيم: **"أن الإبداعات الإنسانية الخالدة هي التي تنبعث من اللاوعي ومن اللاعقل، وحين يوصف نتاج أدبي بأنه لاحداثي –من منظور النظرية الوظيفية– فالسبب في ذلك هو العقل الذي شكل على الدوام عائقا ووبالا عن الحداثة**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، ص23.

[2]: المصدر نفسه، ص24.

الحقيقية."[1]، فالنظرية الوظيفية تحكم على العمل الأدبي باللاحداثة، إذا التزم هذا النتاج بالهياكل التقليدية وكان مصدره العقل والمنطق متخليا عن اللاعقل واللاوعي، وهنا يصبح العقل معرقلا للحداثة، فهو رمز للنظام والهيكلة.

إذا انتقلنا للحديث عن الحداثة من منظور النظرية التطورية في كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم، يتضح أنه استخلص عناصر من النظرية الوظيفية ولخصها كالآتي:

"1. كل طفرة من الطفرات تشكل حداثة، قد تكون هذه الحداثة في اتجاه واحد، وتتشعب اتجاهات.

2. كل إشارة لأنواع قديمة بعد حداثة، فلا قديم يعود كما هو تماما، إذ لابد من وجود إضافة.

3. كل أدب يثبت جدارته في معرفة البقاء، يعتبر من باب الحداثة (صراع الأجيال في الأدب).

4. كل ما يأتي بعد كارثة يعتبر حداثة، فقد ثقف جائحة مأساوية على العالم الأدبي، فالأدب الجديد يمثل حداثة.

5. الحداثة لا تعني بقاء الأجمل والأكمل، فهذا لا يطرد دائما إن ما يطرد هو أن الخارج منتصرا في معركة البقاء يحقق السعادة ويدعي أنه النموذج الأكمل .

6. كما تزول الأنواع، تزول الحداثات، فالحداثة ليست أبدية ولا نوعا خالدا."[2]

فالحداثة حسب النظرية التطورية، وانطلاقا من تحليل القوانين المستخلصة مجرد تطور تدريجي، فالقانون الأول إشارة لأن الطفرات تنتج عن الاستكشاف، والإنتاج المستمر ولا تنعكس من احتياج المجتمع وتنوع ثقافته، أما القانون الثاني فهو إشارة إلى أن إحياء أفكار قديمة يتطلب تعديلها بما يناسب السياق الحالي، وإعادة إحياء القديم وتأطيره بما يلائم متطلبات العصر المعاش، والقانون الثالث يوضح أن الكوارث قد تعود بالفائدة، وتكون محفزا للحداثة، فبعد الكارثة لابد من إعادة البناء، أما القانون الرابع فيعني أن الأدب الذي ينتج بعد الكوارث الكبيرة يكون حداثيا مواكبا لروح العصر، ويحمل في ثناياه رؤى جديدة ومختلفة. أما القانون الخامس فوضح أن الكمال والجمال ليس عنصرين أساسيين لضمان النجاح، والاستقرار وإنما النجاح يتحقق بالقدرة على التكيف، والبقاء والحداثة في هذا القانون مرتبطة بالنجاح داخل بيئة متغيرة أما القانون السادس والأخير فأثبت أن الحداثة ليست دائمة، وإنما قد تظهر الحداثة أحيانا وتختفي أحيانا أخرى، هذا القانون بالذات عكس توجه النظرية الوظيفية التي تقرّ بأن البقاء الأصلح والذي يتكيف مع ظروف محيطه، ومن هنا نفهم أن الحداثة غير ثابتة ولا عملية نهائية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص25.

[2]: المصدر نفسه، ص27.

مما سبق نخلص إلى القول بأن عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه الحداثة والتجريب، استطاع أن يثبت أن الحداثة تعبير عن التغيرات التي تطرأ في المجتمعات ونظامها الثقافي باستمرار، وبيّن أن النظرية الوظيفية بأدواتها وأساليبها توفر الاستقرار، والنظرية التطورية بأدواتها تبين كيف تتم الحداثة من خلال تكيف المجتمعات مع محيطها وبيئتها المتغيرة دائما، أو بتعبير آخر نفسر الحداثة من خلال عمل النظرتين الوظيفية، والتطورية حيث تركز الأولى على تكامل المجتمعات وفهم الهياكل الاجتماعية، وتعمل الثانية على الاهتمام بالتغيير المستمر والقدرة على التكيف.

3/ الحداثة العربية:

أ/ الحداثة العربية في مواجهة تحدي الحداثة:

خصص عبد الرحمن بن إبراهيم هذا الجزء من كتابه للحديث عن الحداثة العربية، ومواجهة العرب وتحديهم للحداثة، فاختار "رافعة رافع الطهطاوي" و"خيرالدين التونسي" كنموذجين، باعتبارهما رائدين من رواد الفكر الحداثي في الوطن العربي، فكان لكل واحد منهما رؤيته الخاصة حول كيفية المزج بين الحداثة العربية، والقيم الدينية الإسلامية، ولعب كل واحد من هذين الرائدين دورا بارزا في تشكيل الوعي العربي الحداثي، ولكن بالحفاظ على الجذور الثقافية والدينية للعرب. **"ويتضح من كلا الرأيين، أن الفكر العربي الحديث في بوادره الأولى، كان قد بدأ في إعادة النظر في أسسه ومفاهيمه التقليدية بضغط من التغلغل الاستعماري الأولي...وأن فكرة التحديث تبلورت بدلالة سياسية ذات منظور ديني ماضوي، وبطغيان النزعة التوفيقية بين حداثة أوروبية أفرزتها منظومة فكرية علمانية وبين خطاب عربي أسير عقلية لاهوتية تستمد شرعيتها من الماضي."**[1]، من خلال هذا القول، وضح عبد الرحمن بن إبراهيم مواجهة العرب لعراقيل وصعوبات، في تبنيهم للحداثة وجعلها جزءا لا يتجزأ من سياقهم الثقافي، وضمن إطار سياسي وتاريخي وديني، وبيّن أن رغبة العرب كانت ممزوجة بين الاستفادة من الحداثة الأوروبية، والحفاظ على القيم الدينية العربية الإسلامية التقليدية، وهنا يحدث تداخل بين المحافظة على التقليد والدعوة إلى التجديد.

احتك العرب بالغرب نتيجة الحمى الاستعمارية والنفوذ الأوروبي في العالم العربي، ونتيجة البعثات العلمية والرحلات التجارية كل هذا أدى إلى جلب أفكار الحداثة الأوروبية إلى الوطن العربي، وتأثر النخب العربية بهذه الأفكار ومحاولتهم مزج هذه الأفكار مع السياقات الدينية والثقافة العربية المحلية، **"إن التأثير المعرفي والنقدي الغربي على الحداثة العربية، وعلى التجارب التحديثية بكافة مقدماتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص34.

يدل على أن الحداثة عبرت في نهاية المطاف على حاجات الأنسان العربي والمجتمع العربي إلى التجديد والرغبة في التغيير."[1]، إن رغبة الإنسان العربي في تحسين حياته والرقي بنمط معيشته، جعلته يرى في الحداثة الغربية السبيل الأمثل لتحقيق كل هذا، ومن هنا يمكن القول أن تأثير الحداثة الغربية في العرب لم يكن مجرد تقليد أعمى، وإنما كان تحقيقا لمتطلبات وحاجيات المجتمعات العربية على اختلاف مساراتها سوآءا سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، وكان التفاعل بين التأثير الغربي والاحتياج المحلي العربي، واحدا من الأسباب التي عقدت عملية الحداثة في الوطن العربي، وكشفت صعوبة في وضع مسارات تلائم واقع وتاريخ هذه المجتمعات.

ب/ الحداثة العربية وممارستها الإبداعية:

برزت الحداثة على المستوى الفني الإبداعي العربي، مركزة على التراث الشعري أكثر من التراث النثري، وربما يعود السبب في التركيز على التراث الشعري ارتباطه الوطيد بالتاريخ، والعمق الثقافي عالي القيمة في الوجدان العربي، "**على المستوى الإبداعي فقد تجلى الضياع التاريخي واضحا على بينة القصيدة الشعرية على الخصوص؛ على اعتبار أن التراث الشعري يمثل خصوصية فريدة من الثقافة العربية، وما يزال أكثر مما يمثله التراث النثري على غناه. وفي الوقت الذي كان ينتظر من الحداثيين العرب القيام بالخط بالخطوات العلمية الكفيلة، بإلغاء تام للذاكرة الشعرية، ومحاولة اتباع ما ليس له وجود قبلي عن طريق توحيد وجودي بين الارادة والشهود."**[2]، فقد كان المتوقع من الحداثيين العرب تقديم نص يلغي الذاكرة الشعرية التقليدية ويتخلى عن القيود السائدة، والهدف من هذا خلق نهج جديد في مسار الشعر أساسه الابتكار، والتجديد وتجاوز التراث القديم، والموازنة بين الإرادة والإبداع، وبين الواقع والحلم. كما نجد أن عبد الرحمن بن إبراهيم في نصه هذا حاول نقد التوجهات الإبداعية الحداثية في القالب الشعري مبينا أن هذه التوجهات بحاجة إلى التحرر من القيود التي يفرضها التراث الشعري، وأن الدعوة إلى تبني نهج جديد تساعد في خلق إبداعات جديدة تواكب روح العصر، وخلق أنماط جديدة من التعبير الشعري.

اتخذ عبد الرحمن بن إبراهيم من الشعر مادة لضبط توجهات الحداثة العربية وهذا راجع: "**للمكانة الخاصة يحتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية. فالشعر هو الذي حظي بالقدر الأعظم من البحوث والشروح. وكان محور الجدل في زمن الحداثة، كما أنه الشكل الأدبي الذي قيدته الضوابط والحدود، ووضعت له المعايير**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص34.

[2]: المصدر نفسه، ص40.

والقوانين."[1]، فبالنظر إلى القيمة الكبيرة التي يحظى بها الشعر في التراث والثقافة العربية، فقد كان هذا الشكل الأدبي محور الجدل في زمن الحداثة مع محاولة كسر القيود التقليدية فيه، فما يمكن استخلاصه من نظرة عبد الرحمن بن إبراهيم أن الشعر جزء من الهوية العربية، لأنه مرآة عاكسة للتاريخ الطويل من الإبداع والابتكار، واستمرارية هذا الشكل الأدبي تثبت حيوية الثقافة عند العرب، وتبين قدرتها على التكيف مع مستجدات الحداثة محافظة على التراث الذي يميزها، وهذا استنادا إلى ما ذهب إليه عبد الرحمن بن إبراهيم، أن غلبة الشعر على الإبداع العربي الحداثي راجع إلى عدة اعتبارات لخصها في شكل نقاط في كتابه وهي كالآتي:

" أ/. إن أغلب ما كتب في الحداثة العربية، كان أغلبه عن الشعر.

ب/. إن المنظرين للقصيدة الشعرية العربية الحديثة والمؤسسين لها، شعراء في الأصل: (أدونيس–نازك الملائكة– سعيد عقل– صلاح عبد الصبور – يوسف الخال)."[2]، ما يمكن استخلاصه هنا هو أن الشعر عند العرب كان الوسيلة التي يعبرون بها عن مشاعرهم، ويجسدون بها أفكارهم، ولهذا عند تسلل الحداثة إلى الوطن العربي، وجب على الشعراء العرب أن يتخطوا الأساليب التقليدية للشعر، ويبرزوا أشكالا جديدة تلائم روح العصر، فتجلت هذه الأشكال في ظهور تيارات جديدة، كقصيدة النثر والشعر الحر مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، هذه التيارات غيرت في شكل ومضمون الشعر، وهنا كان الشعر هو الأداة القوية التي استعملها العرب في تفاعلهم مع قضايا الحداثة.

بالرغم من أن **"حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر –بينما نرى على العكس– أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية الثورية. هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها، ورفضهم إياها، ورمي تمثيلها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب، مرورا بتهمة هدم التراث أو التنكر له."**[3]، وقوفا عند قول عبد الرحمن بن ابراهم هنا، يتضح أنه يشير إلى أن الحداثة الشعرية في الوطن العربي واجهت مقاومة وعداء من المجتمع لأنها بنوع من الغموض، على غرار الشعر التقليدي، ولأن العرب اعتقدوا أن الحداثة الشعرية قد تدمر التراث العربي الثقافي، وقد تضعف الهوية الشعرية، كما إتهموها بتقليد الغرب وأنها لا تملك سمة الأصالة والتجذر في الثقافة العربية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص45.

[2]: المصدر نفسه، ص45.

[3]: المصدر نفسه، ص46.

لكن وبالرغم من "**اختلاف رؤى الحداثيين العرب وتباين تصوراتهم للتحديث، فقد وقفوا موقفا مبدئيا رافضا لتيار ما قبل الحداثة المتمثل في المحافظين السلفيين الرافضين للحداثة ولمظاهرها التحديثية.**"[1] أشار عبد الرحمن بن إبراهيم هنا إلى انفتاح رواد الفكر الحداثي العربي على الأفكار الغربية، لكن هذا لا يعني أنهم تبنوا هذه الأفكار دون نقد، لكنهم في الغالب دعوا إلى إعادة صياغة الأفكار الحديثة، لتوافق السياق العربي وهذا بالذات يتعارض مع رأي المحافظين السلفيين، الذين يعتبرون هذا تخليا عن الجذور التقليدية، ثم بعد هذا أشار عبد الرحمن بن إبراهيم إلى أن الموقف العربي الرافض للمحافظة والسلفية، لابد أن يمزج بين المحافظة والتقدم بطريقة تضمن تبني قيم الحداثة، التي تناسب واقع المجتمع العربي وتحافظ على هويته الثقافية.

4/ مابعد الحداثة الغربية.

أ/ ما بعد الحداثة واشكالية التنظير:

اعتبر البعض أن ما بعد الحداثة هي رد فعل على الحداثة، وذلك بتعارضها معها، والتشكيك بنتائجها وما جاءت به، على غرار البعض الآخر الذي اعتبر أن ما بعد الحداثة مرحلة تلي الحداثة وتكملة لها، وأن ما بعد الحداثة " **لا ترسم علميا حدودا فاصلة ونهائية بينها وبين الحداثة، لأسباب أهمها هو أن الوعي الذاتي والجمالي والتجاوز والمفارقة... كلها مظاهر حداثية أصلا.**"[2]، ليبين عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله هذا أن ما بعد الحداثة في اعتمادها على العناصر الجمالية والفنية، التي تعتبر جوانب من الحداثة أيضا، ما يجعلهما متداخلتان ولا ينفصلا عن بعضهما البعض، وتستوحي ما بعد الحداثة مواضيع الحداثة وتتناولها بطريقة ووعي أعمق. "**وتأخذ من الحداثة الذات المفتتة أو الفصامية.**"[3]، وذلك من خلال أخذها من بعض خصائص الحداثة، ومحاولة استيعابها والتعامل معها بطريقة جديدة، وهذا ما ميزهما كونهما غير منفصلان، وقد أحدثا تفاعل فيما بينهما فبقدر ما هما متقاربتان بقدر ما هما متناقضتان، ويؤكد عبد الرحمن بن إبراهيم على أن ما بعد الحداثة ليست تكملة للحداثة، ولم تنشأ من نقطة نهايتها، بل كانت جذورها مترابطة مع الحداثة نفسها، كونها لم تنشأ من فراغ.[4]

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص46.

[2]: المصدر نفسه، ص53.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: ينظر: المصدر نفسه، ص55.

فلم تختلف ما بعد الحداثة عن الحداثة في رفضها للتقاليد والموروث الثقافي، الذي يركز على الثبات والمطلق فهي "**ترفض التقاليد والمعارضة للثقافة، وتلتقي معها في رفضها أن تعرف نفسها أو تسمح بأن تحصر ذاتها في معنى أو دلالة –دلالات قابلة للتحديد.**"[1]، برفض ما بعد الحداثة للتقاليد والقيود الثقافية، وتبني فكرة التنوع، والتجديد من خلال معارضتها لتحديد المعنى، أو بالأحرى الثبات والمطلق. وهي أيضا رافضة لفكرة ارتباطها بالتاريخ على عكس الحداثة، التي كان للتاريخ فيها دور مهم في فهم العالم والمجتمع، ولتعتبره ما بعد الحداثة شيئا غير ضروري بوجود وسائل أخرى تعوضه. وهو ما يعبر عنه عبد الرحمن في قوله: "**إن التاريخ بالنسبة لما بعد الحداثة لم يعد ضروريا لفهم ضرورة التحولات الاجتماعية، ولا شرطا أساسيا لتحقيق التحرر الانساني.**"[2]، وعلى الرغم من وجود جوانب متشابهة بين الحداثة وما بعدها، إلا أنها قد اختلفت في جوانب متشابهة بين الحداثة، إلا أنهما قد اختلفتا في جوانب أخرى، وباعتبار الحداثة تقدس العقل والعلم يجعلها أساسا للفهم والتفسير، على غرار ما بعد الحداثة التي تشكك بكل ما هو مطلق، وقد قدمت الحداثة "**اتجاها فكريا جديدا يتسم بالرفض للإيديولوجيا خاصة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة.**"[3]، فقد رفضت ما بعد الحداثة كل شيء من التاريخ والعقل بعد أن كانوا أساس الحداثة، وذلك بسبب تركيزها على التطور والاستمرار وكذلك التشكيك في كل شيء.

ب/ ما بعد الحداثة من المنظور الأوروبي والأمريكي:

اهتم جان فرانسوا ليوتار الكاتب الفرنسي بما بعد الحداثة، فاعتبر أنها " **لم تعد للمثل والحقيقة قيمة تذكر في منظور ما بع الحداثة ولم تعد تشكل غاية بالنسبة إليها، لأنها اتجهت إلى الوسائل بدل الغايات.**"[4] فليوتار قد رفض القيم التقليدية بما فيها المثل، والحقيقة التي كانت لهم قيمة في الحداثة، ليركز على الوسائل والطرق التي تتم من خلالها تحقيق الغايات والأهداف، ولا يركز على الأهداف ذاتها والقيم المطلقة، وعلى الرغم من أنه من مناصري ما بعد الحداثة، إلا أنها لم تسلم من نقده لها، حيث اعتبر أن" **ما بعد الحداثة في مجال المعمار ذات مفهوم ارتدادي إلى الوراء، كما أن لفظة ما بعد لا تعني أحيانا المعنى الظاهر لها مثل ما هو الأمر في تركيبة " ما بعد الإيديولوجيات"...الإيديولوجيا التي تجعل ما بعد الحداثة عبارة عن " ما بعد حداثات"**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص53.

[2]: المصدر نفسه، ص53.

[3]: المصدر نفسه، ص56-57.

[4]: المصدر نفسه، ص58-59.

تجاوزيه وارتدادية ومتطرفة وعدمية."[1]، فيعتبر أن ما بعد الحداثة حسب مفهومها في مجال المعمار، قد يفهم بشكل يعود إلى الوراء بدلا من التقدم نحو المستقبل، ولفظة "ما بعد " قد تدل في معناها الواضح والأمر نفسه في تركيبة "ما بعد الإيديولوجيا"* التي في أغلب الأحيان تعبر عن التقدم والتطور، إلا أنها في بعض الأحيان الأخرى قد تعود إلى ما هو تقليدي وقديد بدلا من التحديث والتطور الحقيقي.

أما فريديريك جيمسون الناقد الأمريكي، فقد تطرق إلى ما بعد الحداثة على أنها: **"عبارة عن" عقلانية" طوباوية تمارس "فعلها الما بعد الحداثة" في الواقع والحاضر باللجوء الي المعرفة البدائية المتمثلة في الاسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، حيث يغيب عنصر الزمن ومنطق السيرورة."**[2]، رغم أن أغلب ما بعد الحداثيين رفضوا العقلانية كونها مطلقة، إلا أن جيمسون قد اعتبرها تجربة جديدة مغايرة، لما كانت عليه في الحداثة، والفعل الما بعد حداثي قد لجأ إلى المعارف التقليدية البدائية، ليغيّب منطق الزمن والتطور التاريخي الذي كان سائدا في فترة الحداثة، ليؤكد أن ما بعد الحداثة تتغير مع مرور الزمن، وذلك نتيجة للتحولات السريعة في الثقافة والتكنولوجيا... لتكون غير ثابتة وغير محددة، فهي دائما ما تدعو إلى التشكيك في كل شيء من أجل خلق الجديد، " **فما بعد حداثة عقد الخمسينيات والستينيات مثلا تخلق عن ما بعد حداثة السبعينيات، خصوصا وأن الأمر يتعلق بظاهرة ثقافية في واقع يتسم بسرعة التغيير وقوة التحول."**[3]، رغم إتجاه جيمسون نحو العقلانية، إلا أنه أكد انتماءه لآراء ما بعد الحداثيين، وذلك من خلال تبنيه وإشاراته إلى أن ما بعد الحداثة غير ثابتة ومتعددة، فهي لا تقف عند زمن معين، بل تستمر وتتغير مع مرور السنين.

ج/ ما بعد الحداثة تجلياتها على مستوي الممارسة الإبداعية والنقدية:

تميزت ما بعد الحداثة بالعديد من التحولات الثقافية، التي كانت بعيدة عن ما هو تقليدي قديم، بما في ذلك الحداثة التي قد تعارضت معها، وحاولت استكشاف طرق جديدة للتفكير والابتكار، إلا أنها لم تتمكن من أن لا تتقاطع مع الحداثة، وهذا يظهر العلاقة المعقدة بينهما، وكذلك التفاعل والتأثير الحاصل فيما بينهم، ويؤكد ذلك عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله:" **إذا أخدنا في الاعتبار ان ما بعد الحداثة من حيث مفهوم الكتابة الإبداعية**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص59.

*ما بعد الإيديولوجيا: هي النسق الكلي للأفكار والمعتقدات والاتجاهات العامة الكاملة في أنماط سلوكية معينة، تساعد على تفسير الأسس الأخلاقية للفعل الواقعي وتعمل على توجيهه.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص60.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

تقترن بدلالة الامتداد والاستمرارية، وانها تتقاطع مع الحداثة في الكثير من الأوجه."[1]، يشير عبد الرحمن بن إبراهيم إلى أن الكتابة الإبداعية فيما بعد الحداثة ترتبط بالحداثة بشكل وثيق، فقد تتجسد وتظهر الإبداعات الحداثية في الكتابات الإبداعية في فترة ما بعد الحداثة "**لاسيما أن أعمالا وأدبية مرموقة اعتبرها النقاد أنها دشنت الحداثة عدها النقاد ما بعد الحداثيون أعمالا ما بعد حداثية ."**[2]، وهذا ما يفسر أن بعض الإبداعات التي كانت حداثية، قد احتوت على عناصر تتناسب مع ما بعد الحداثة أكثر ولو كانت قد كتبت في فترة الحداثة. ومن خلال هذا نجد عبد الرحمن بن إبراهيم، قد تطرق إلى "إيهاب حسن" من خلال أدب الصمت* فقال عن ذلك : **أن الأمر يتعلق إذن بلغة صامتة، لغة ما بعد لغة، لا تتحقق التواصل المألوف، لغة صامتة مجازيا لكنها بليغة ومعبرة وكثيفة الدلالة تجسد رؤيا جديدة، بديلة الرؤى السابقة ...التي أنها ليست اللغة المناسبة لأدب ما بعد الحداثة**."**[3]، يشير "عبد الرحمن بن إبراهيم" إلى أن "إيهاب حسن" قد دعا إلى استخدام لغة جديدة وهي "لغة الصمت"، التي تعبر عن الأفكار والمعاني بطريقة مجازية غير واضحة، لتحدث تفاعل مع العالم دون الاعتماد على التواصل الواضح، وهذا يسمح بابتكار أفكار وتجارب جديدة، وتكون بديلة لما سبقها ومختلفة أيضا، وتوصل أيضا "إيهاب حسن" إلى تصنيفات الكتاب وذلك حسب ما جاء به عبد الرحمن في قوله:" **نقاد من أمثال " رولان بارت R.Barthes" يصنفون كتاب أدب ما بعد الحداثة على الرغم من كونهم حداثيين."**[4]، وذلك يؤكد على تداخل الحداثة وما بعد الحداثة، الذي يؤدي إلى عدم وضوح إلى كيفية تصنيف الأعمال، الذي قد تحتوي على بعض من العناصر الحداثية، التي تحاول التطوير والتجديد فيها.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص60.

[2]: رضوان جودة زيادة: صدى الحداثة، ص28.

*: أدب الصمت :هو التعبير عن أنه لا شيء هناك أعبر عنه، لا سيء أعبر به، لا شيء أعبر منه، لا رغبة في أن أعبر عن شيء، ذلك كله مع الالتزام بأن أعبر.

** : أدب ما بعد الحداثة: هو شكل أدبي يتسم باستخدامه للقص الماورائي والراوي غير الموثوق والانعكاسية الذاتية والتناص، وباعتماده على القضايا التاريخية والسياسية بوصفها موضوعات له.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص62-63.

[4]: المصدر نفسه، ص63.

المبحث الثاني: الحداثة المسرحية المغربية.

كان للمسرح المغربي نصيب بارز في كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم، من خلال الإشكاليات التي طرقتها الحداثة المسرحية على مستوى الكتابتين الشعرية والنثرية، أو في ظل ما طُرح من إشكاليات حول طبيعة المسرح المغربي شكلا ومضمونا، ضمن الإطار الفني للمسرح من خلال الكتابة الدرامية، ومشهدية العروض المسرحية، أو حتى على مستوى الممارسة النقدية الحداثية، وإشكاليات التنظير في المسرح العربي.

1/ الحداثة المسرحية:

أ/ الحداثة المسرحية بين الكتابة الشعرية والكتابة النثرية.

امتازت مرحلة الحداثة المسرحية عند المغربيين بنوعين من الكتابة: شعرية ونثرية، وفيما يلي تفصيل لذلك من كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم.

- **المرحلة الأولى: مرحلة الكتابة الشعرية:**

وضح عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه اختلاف أساليب الكتابة الشعرية، عن الكتابة النثرية، باعتبارها جانبا مهما في تشكيلة البناء الفني المسرحي، ومن ذلك التعامل مع الأفكار والموضوعات بشكل أبرز، فالكتابة الشعرية تستخدم لخلق جو عاطفي معين في المسرح، وتركز على إضفاء الشعرية اللازمة على النص الدرامي، فتمكن الكاتب من إيصال رسائل أعمق وتقديم تجارب عاطفية وجمالية، ولقد كان أسلوب أحمد شوقي في مسرحية " كليوباترا "* و"أميرة الأندلس "** بتقنية الكتابة الشعرية، فقد مزج بين المحتوى الدرامي والشعر الجميل وهذا المزج ساعده في التعبير عن المشاعر والمعاني بطرق عصرية مبتكرة .

سلك عزيز أباظة نفس النهج الذي سلكه أحمد شوقي في كتابه مسرحياته الشعرية، وكان استخدام الأساطير والحكايات التاريخية قاسما مشتركا بين هذين الشاعرين، فيجد المتتبع لمسرحيات شوقي أنه في "مصرع كليوباترة " "أميرة الأندلس " يستند إلى شخصيات تاريخية وهذا ما يثبت اعتماده على التراث التاريخي مستفيدا من التراث المصري بمختلف الأساليب والطرق سواءا من خلال الأحداث أو الأساطير، أو حتى من خلال تضمينه للثقافة المصرية والتقاليد المحلية، كانت هذه النماذج الذي ذكرها الكاتب، كما نجد مسرحيات أخرى مثل مسرحية "قمبيز"*** و"علي بك الكبير"**** قد ربطت بشكل كبير بين المسرحيات الأخرى، وذلك من خلال اعتمادها على التاريخ المصري، وتوظيفها للصراعات السياسية والشخصيات التاريخية، واستخدام الشعر في الدراما، وهذه

* : مسرحية مصرع كليوباترا: كتبها أمير الشعراء أحمد شوقي، وهي مسرحية شعرية تدور أحداثها حول الأيام الأخيرة في حياة الملكة كليوباترا في الإسكندرية.

** : أميرة الأندلس: مسرحية تدور أحداثها في العصر الذي انتهى فيه عصر ملوك الطوائف في الأندلس-بعد مرحلة سقوط الدولة الأموية.

*** : مسرحية قمبيز: هي مسرحية تناول لأحمد شوقي تناول فيها فترة حاسمة في تاريخ مصر، وهي فترة القضاء على استقلال مصر وسيادتها.

**** : مسرحية علي بك الكبير: مسرحية شعرية تناول فيها أحمد شوقي سقوط السلطان علي بك حاكم مصر وانتصار محمد أبو الدهب عليه.

العناصر تجعل من المسرحية وسيلة تكشف التراث الثقافي، والتاريخي وتقدم رسائل رمزية ذات معان أوسع، وقد سلك عزيز أباظة نفس إتجاه شوقي في أعماله التي غالبا ما كانت تستند إلى قصص وشخصيات من التراث العربي يعيد تقديمها بطريقة درامية وشعرية، باختصار يمكن القول: بأن العلاقة بين أعمال شوقي وعزيز أباظة تكمن في اعتبار كل واحد منهما على التراث التاريخي، ومزجهم بين الدراما والشعر، ومعالجتهم لموضوعات بطولية ورومانسية، إضافة إلى إحيائهم للتراث العربي، واستكشاف معاني رمزية وثقافية.

رغم شهرة شوقي إلا أن جلّ مسرحياته، لم ترق إلى مستوى مسرحيات شعرية، وإنما صنفت كخواطر ذاتية" **من هنا كان تقديرنا أن تمثيلية عنترة ليست عملا دراميا حقيقيا لأنه بلا بطولة، وبلا قصية، وبلا صراع.**"[1]،إن استخدام شوقي للغة الشعرية بشكل مكثف في مسرحياته، كان نعمة ونقمة في آن واحد، فمن ناحية يضفي الشعر عمقا وجمالية على النصوص الدرامية، ومن جهة أخرى يؤدي إلى ضعف التفاعل الدرامي بين الشخصيات، فإذا أصبح تركيز المبدع على الشعر أكثر من الحبكة والصراع، يمكن أن يفقد العمل المسرحي ديناميكيته فرغم القيمة التاريخية والأدبية لأعمال شوقي وعزيز أباظة، إلا أنها عانت من ضعف الخيال وقلة الابتكار، الذي كان سببه التركيز المفرط على التاريخ والشعر والشخصيات النمطية، كل هذا جعل هذه المسرحيات تبدوا مجرد خواطر ذاتية أو سردا تاريخيا مقلدا، ولم تقدم تجربة درامية جديّة ومثيرة في تاريخ المسرح فتتبعها لمسارات متوقعة جعلها عاجزة على تقديم مفاجآت، وتطورات جديدة للدراما.

- **المرحلة الثانية: مرحلة الكتابة النثرية:**

توفيق الحكيم هو رائد هذه المرحلة، فقد وظف الحس المأساوي بطريقة مختلفة عن استخدامه في المسرح الغربي، ووظف الحس المأساوي في مسرحياته من خلال الحوار الساكن، الذي ركز فيه على الصراعات الداخلية للشخصيات، هذا التوظيف للحوار جعله يبدو حاليا من التكثيف الدرامي" **فشهريار لم يكن أكثر من فكرة مطلقة، بعيدا عن أن يمثل شخصية مأساوية، على الرغم من أن الفعل الدرامي كان يتصاعد على مستوى الحوار إلى درجة المأساة، أما عن عنصر الصراع فإنه كان دون مستوى الحدث على أساس أن شهريار دون قضية.**"[2]، فشخصية شهريار في مسرحية شهرزاد، عكست تحولا من القسوة إلى الإنسانية، وحدث هذا التحول عبر حوارات تضمنت توترا دراميا، وصراعا شديدا، وكل هذا يثبت أن الحكيم بالرغم من استخدامه للحوار كوسيلة أساسية في عرض أحداث القصة، إلا أنه جعله خاليا من الحيوية التي تميز المسرح عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والمسرح في التجريب،67.

[2]: المصدر نفسه، ص68.

فقد غابت الرؤية الحداثية عن مسرحيات الحكيم" **إن "عنترة" و "شهرزاد" يمثلان نموذجا للكتابة الدرامية العربية التي تنعدم فيها قواعد الكتابة الدرامية الحداثية، وهو ما حال دون ارتقائها إلى مستوى الفاعلية الحداثية التي تتمثل في تأصيل الفن المسرحي.**"[1]، فإذا نوقشت مسرحيتا "عنترة" و "شهرزاد" لتوفيق الحكيم نلمس نموذجا للكتابة العربية الدرامية، التي تفتقد قواعد الكتابة الدرامية الحداثية، التي تعطي الأعمال المسرحية فرصة التأثير والقوة الدرامية، وفي كلتا المسرحيتين سيطرت الرؤية التراثية، وما قبل الحداثية على سرد المسرحيتين وبنائهما الدرامي، وكان هذا سببا في إقصاء العناصر الحداثية التي تمنح المسرح القوة والفاعلية.

فتوفيق الحكيم في مسرحيته "عنترة " و "شهرزاد" إلتزم برؤية حداثية تقليدية جعلت كلاّ من المسرحيتين تفتقران إلى عناصر الحداثة، ففي مسرحية "عنترة" ركز الحكيم على الجانب البطولي والصراع الخارجي، ولم تستطع استكشاف الصراعات الداخلية، ولم يقدم منظورا حداثيا، بل استند إلى شخصية عنترة بن شداد، وجعله بطلا عاديا دون تطور درامي ولا صراع حقيقي.

وفي مسرحيته "شهرزاد" كان السكون الذي طغى على شخصية " شهريار "هو ما أعاق ارتقاء المسرحية إلى مستوى الحداثة، وبالتالي يمكن الوصول إلى القول الذي مفاده: أن توفيق الحكيم في كتاباته، وإبداعاته المسرحية سلك النهج التقليدي، ولم يضف عليها الدراما الحداثية، وبالتالي لم تحقق أعماله التصعيد الدرامي الذي يميز المسرح الحداثي، وكان السبب وراء عدم رقي مسرحيات الحكيم إلى مستوى الحداثة "**الرؤية التراثية هي التي كانت السبب في انطلاقة المسرح العربي انطلاقة لا تاريخية ولا حداثية، لأن الكتاب المسرحيين الأوائل اكتفوا فقط باقتلاع شخصيات تراثية من تاريخها الذي أفرزها، واقتطاعها من واقعها الذي أنشأها، ونقلها الى واقع اجتماعي وظرف تاريخي مغايرين، تماما تفصل بينهما قطيعة معرفية.**"[2]، فالسبب وراء عدم تصنيف أعمال الحكيم وغيره من الكتاب العرب ضمن أعمال حداثية، هو اعتمادهم على رؤية تراثية تقليدية، تجلت في اقتباسهم لشخصيات من التراث وجعلها عبارة عن رموز عاكسة لصراعات، وهذا يثبت أن هذه المسرحيات لازالت ضمن الإطار التقليدي، ولم توظف لأجل معالجة المشاكل السائدة في ذاك العصر.

فالمسرحية حتى تكون رؤية حداثية، لا بد من أن تتجاوز السرد التقليدي، ويكون في ثناياها إبراز لصراعات تعكس الواقع المعاش في العصر، وذلك يتطلب طاقة خلاّقة وإبداعا عميقا، فإذا غابت هذه العناصر تراجعت فاعلية المسرح، وأصبح مجرد تكرار لقصص تقليدية، ولا يقدم وجهات نظر جديدة، ولا معالجات عميقة لمشاكل

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح. ص68.

[2]: المصدر نفسه، ص69.

العصر، والمسرح الحداثي الذي يتطلب تعدد الرؤى وإبراز صراعات من واقع الإنسان ومن قضايا المجتمع، والغوص في ثنايا المجتمع، وتحويل مشاعر أفراده إلى دراما مؤثرة، " **وأن تغيب الفاعلية المسرحية الحداثية كذلك بسبب ضعف الطاقة الخلاقة التي تضيف شيئا جديدا، يدل على عمق الرؤية وقوة الحس، اللذين ينجحان في إضفاء الشكل المسرحي على مشاكل العصر، كما يؤكد برتولت برشت.**"[1]، ففي هذا السياق هناك توضيح لوجهة نظر بريخت حول المسرح الحداثي، فحتى يكون المسرح فعالا حسبه، لا بد من أن يشارك الجمهور في أفكاره النقدية، ويساعده في معالجة قضايا المجتمع بعمق، ولكي يتحقق كل هذا لا بد أن يأتي المسرح بمحتوى جديد، وأشكالا جديدة في الدراما تختلف عن الأنماط التقليدية.

يمكن في الأخير استخلاص أن: عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه الحداثة والتجريب في المسرح، بين أن كلا من النهجين الشعري، والنثري لهما أهمية بالغة في المسرح الحداثي، وتختلف أهميتهما بحسب السياق والموضوعات التي يختارها المبدع، وبين أيضا أن القدرة على التنويع في استخدام هذه الأنماط من الكتابة في المسرح الحداثي، تسمح بتأليف تجارب درامية متنوعة، فالكتابة الشعرية مثلا تضفي على المسرح الحداثي طابعا فنيا، بينما الكتابة النثرية تمنح المسرح طابعا واقعيا وملموسا، واجتماع هذين النمطين من الكتابة في المسرح الحداثي يساعد على خلق تجربة تجمع بين عمق الرؤية وقوة التأثير.

ب/ المسرح المغربي بين الشكل الغربي والمضمون المحلي:

واجه المسرح الغربي عراقيل في تبنيه للنهج الحداثي في الإبداع المسرحي، وقد مر المسرح المغربي في مراحل تطوره بتحديات عديدة أهمها، محاولة التوفيق بين الشكل الغربي للمسرح والمضمون المحلي، وكان الطيب الصديقي أبرز أعمدة المسرح المغربي،" **في المرحلة الأولى ارتبط الطيب الصديقي بالمسرح الفرنسي، وحرص على الإلمام بتقنيات المسرح الجديد في فرنسا، التي اعتمدها أساسا لدى دعوته إلى المغرب، لتأسيس مسرح بلا هوية فنية حداثية.**"[2]، فالمتتبع لمسرحيات الطيب الصديقي، يلمس تأثره بالمسرح الغربي والفرنسي خاصة ومن ذلك تأثره بمسرح " أوجين يونسكو"، ويبرز هذا التأثير من خلال توظيفه لأنماط جديدة من السرد والبنية" **فقد اقتبس الطيب الصديقي مسرحية أمديه أو كيف نتخلص منه– Amédéé ou comment s'en débarasser.للكاتب الفرنسي " أوجين يونسكو"Eugéne Ionesco التي تعد الإنجاز**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص69.

[2]: المصدر نفسه، ص71.

الإبداعي الدرامي الذي الف سنة 1945م."[1]، فكانت مسرحية " أمديه"، خير مثال بين تأثير مسرح العبث الغربي على مسرح الطيب الصديقي المغربي، فقد أخذ الصديقي رمزية معينة تظهر " أمديه"، وأعاد صياغتها ودمجها مع قضايا مغربية محلية، وهذا ما جعل للمسرح المغربي مزيجا بين التأثر بالحداثة، وعكس ثقافة المجتمع المغربي وإبراز هويته، وفي مسرحية" أمديه" وظف الصديقي مفهوم العبث، وعبّر عن النزاعات التي يعيشها المجتمع المغربي، وقام بكل هذا بطريقة متوافقة مع الثقافة المحلية.

ليصبح هكذا يونسكو رمزا لمسرح العبث والمسرح الثوري الذي يدخل ضمن فترة الحداثة، وكان مسرح يونسكو تحديا للأعراف المسرحية التقليدية، ويطرح رؤية جديدة في المسرح، " **بالإضافة إلى إسهاماته النقدية والفكرية، استطاع أن يؤسس لخطاب مسرحي حداثي بديل، يتضمن رؤية حداثية للعالم، عميقة الإدراك لخصوصية العصر والواقع الإنساني الجديد، قائمة على الفوضى والعبثية والسخرية وفقدان الأمل، يبحث من خلالها عن آفاق إنسانية جديدة."**[2]، فما يمكن استخلاصه من هذا أن أوجين يونسكو أسس خطابا مسرحيا حداثيا كبديل للعبثية، والطيب الصديقي من خلال تأثره بهذا الخطاب المسرحي الحداثي، كان له الدور الفعال في تقديم قالب مسرحي مغربي، سمته الموازنة بين التجديد والمحافظة على الهوية، كانت هذه المرحلة الأولى للطيب الصديقي في السرح المغربي، وضحها عبد الرحمن بن إبراهيم مبرزا النماذج الغربية، التي تأثر بها الصديقي كنموذج في المسرح المغربي، التي استطاع من خلالها دمج الشكل الغربي مع المضمون المحلي.

ليوضح عبد الرحمن بن إبراهيم مرحلة ثانية للصديقي،" **في مرحلة تالية سعى الطيب الصديقي إلى إحداث ما يمكن أن نسميه (تجاوزا)، قطيعة مع المسرح الغربي، في سبيل إرساء صيغة مسرحية مغربية عربية.**[3]"، في هذه المرحلة كانت مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمان مجدوب"،* هي العمل المسرحي الذي حقق فيه الصديقي القطيعة بين المسرح المغربي ونظيره الغربي، وكان ذلك من خلال استناده إلى الثقافة الشعبية المغربي واستشهاده بأمثلة من واقع المجتمع المغربي الأصيل، كما كان الانتقال من الاقتباس إلى الاستلهام هو النقطة الجوهرية التي ميزت هذه المرحلة، حيث قدم الصديقي شخصية "المجذوب" في مسرحيته، واعتبرها نموذجا للمسرح الذي يقوم على الذاكرة الشعبية، والتراث ويستغني عن الاقتباس من المسرح الغربي، أما الاستلهام فتمثل في هذه المسرحية من خلال استناد الصديقي إلى شخصية الشاعر الصوفي " المجذوب "، وبيّن من خلال هذا الإستناد نصّا

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص72.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المصدر نفسه، ص74.

*: ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب: هو كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب.

دراميا طابعه الشعبية، كما تقاطع هذا النّص المسرحي مع المسرح الغربي في " **تمرده على التقنيات المتمثلة في الديكور، والملابس، والحوار الضيقين.**"[1]، هذا النهج الذي سلكه الصديقي جعل من مسرحيته هذه نموذجا لمسرح جديد، سمته رفض التعقيدات التقنية واعتناق الأصالة والمرونة، ويتحدى الأشكال المسرحية السائدة التي تعتمد على تقنيات ثقيلة.

قد وضح عبد الرحمن بن إبراهيم نماذج من مسرحية" ديوان عبد الرحمن المجذوب"، وشرح من خلالها "**أن مسرحية " ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، التي تناولها باعتبارها نموذجا للنصوص التراثية فاقدة للفعل الحداثي، وللفاعلية الحداثية، لا تقدم شيئا جديدا للمجتمع المغربي، ولا تفيد في شيء الإنسان المغربي أيضا.**"[2]، فما جعل هذه المسرحية تفتقر إلى الرؤية الحداثية، هو تركيز الصديقي على التراث والثقافة التقليدية، وهذا ما يجعل المسرح عاجزا على تبني أساليب جديدة مواكبة للحداثة، ويسلب منه القدرة على الخوض في قضايا المجتمع، كل هذه العوامل أدت إلى غياب الرؤية الحداثية في المسرح المغربي، وفي أعمال الصديقي المسرحية.

إن ما يمكن استخلاصه من خلال كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم هو: أن الجمع بين الشكل الغربي والمضمون المحلي في المسرح المغربي تجسد من خلال، الإستفادة من تقنيات مستعملة، في المسرح الغربي والمحافظة على جوهر المضمون الغربي، والخصوصية الثقافية المغربية وكان الصديقي واحدا من النماذج التي وظفها عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه، الذي حقق من خلال أعماله توازنا بين الشكل والمضمون، كما بين عبد الرحمن بن إبراهيم مواضع اعتماد التراث والثقافة التقليدية في الأعمال المسرحية المغربية، وهذا الاعتماد بالذات أكد غياب الرؤية الحداثية في الأعمال المسرحية المغربية.

2/ الحداثة المسرحية بين التجليات الإبداعية والممارسة النقدية:

تميزت الحداثة المسرحية بتجليات إبداعية، وممارسات نقدية في النص الدرامي، لتعتمد على عدة توظيفات منها:

أ/ التجليات الإبداعية من خلال النص الدرامي:

يتضح ذلك من خلال تلك الخصوصيات، والقضايا التي تستوعبها العملية الإبداعية على مستوى الكتابة الدرامية، أو من خلال التشكيل الفني الذي يتميز به، ويكون ذلك ب:

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص75.

[2]: المصدر نفسه، ص76-77.

- **توظيف التراث* في النص الدرامي:**

يمتلك كل مجتمع تراثا يتميز به عن غيره، يشمل العادات والتقاليد، والقيم التي يتوارثها من جيل إلى جيل فيمثل بذلك جذور المجتمعات ثقافيا تاريخيا، وفنيا... ويعرف على أنه:" **ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد...هو روح الماضين وروح الحاضر، وروح المستقبل.**"[1]، فالتراث موروث يمتد عبر الأجيال، ويحمل في طياته تجارب السابقين ومعتقداتهم، وله أهمية كبيرة في المجتمعات، كونه يؤثر في الحاضر ويوجهه نحو المستقبل، ليساهم في التطور الاجتماعي، ويتجلى في الموروث الثقافي والقصص الشعبية... وهذا ما يتطرق إليه عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله: " **النص التراثي الثابت يجب أن يكون قابلا للتحول ليكسب فاعليته في البيئة الثقافية الكلية لوعي القارئ.**"[2]، فيبين عبد الرحمن بن إبراهيم هنا أن النص التراثي يحتاج إلى أن يتكيّف، ويتحوّل ليتناسب مع العصر الذي يتغير مع مرور الوقت، ويكون له تأثير على القارئ فمن أجل ذلك أدّى إلى أهمية التحول في النص التراثي على عكس" **ما فعله الطيب الصديقي أنه وقف عند حدود الشكل، أي أنه استحضر النص كما هو، واستقطعه من ظروفه التي أفرزته، فانتقلت الطاقة الإبداعية فيهن وصار نصا ممسوخا.**"[3]، جعل بهذا الطيب الصديقي النص يبدو مجردا، وذلك بتقديمه للنص بشكل سطحي دون أن يفهم عمق النص وجذوره الثقافية، والاجتماعية التي أنتجته، وأعطته الطاقة، والروح الإبداعية مما جعل النص يفقد جوهره وتأثيره، ويصبح مادة خاما لا تؤثر على القارئ، ويؤكد ذلك أن:" **الحداثة في المسرح المغربي الطي نعتبره نموذجا للمسرح العربي ما تزال مجرد مشروع ستظل تمثل تحديا قائم الذات للواقع العربي البئيس.**"[4]، صحيح أن المسرح المغربي من أبرز المسارح العربية، لكن عبد الرحمن بن إبراهيم يعتبر أن المسرح لم يصل بعد إلى الحقيقية، ومرحلة التأسيس والاستقرار بل لا تزال في مرحلة التجريب، وكذلك بسبب عدة عوامل منها: الواقع العربي غير المستقر والصعب، الذي يؤثر في هذا التطور رغم التحديات، ونجد كذلك نص ألف ليلة وليلة**، الذي،" **سيظل على مر الزمان كما هو، غير أن ما جعل منه نصوصا متجددة ومتعددة، دون أن**

---

*: التراث: هو الإرث الذي ورثناه من الماضي، والذي ننعم به اليوم، والذي ننقله إلى أجيال الغد، ويعتبر تراثنا الثقافي والطبيعي نبع حياة والهام لا بديل له.

[1]: علي اسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري العاصر، ص38.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص78.

[3]:المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: المصدر نفسه، ص79.

** ألف ليلة وليلة: كتاب يتضمن مجموعة من القصص، التي ورثت في غرب آسيا، بالإضافة إلى الحكايات الشعبية التي جمعت وترجمت إلى العربية خلال العصر الذهبي للإسلام.

يفقد وجوده، كثرة الكتابة فيه وتعدد القراءات له، وفي النص لا يتكلم إلا القارئ وحده."[1]، يشار إلى أن النص التراثي " ألف ليلة وليلة"، قد حافظ على وجوده وقيمته عبر العصور، فقيمته هذه تكمن في تفاعل القراء معه، وليس في كونه نصا تراثيا فقط، وعلى الرغم من أن شكله ثابتا، إلا أنه يتجدد بتجدد القراءات والتحليلات وهذا ما يجعل من القارئ عنصرا مهما بتفاعله وتفسيراته المتعددة.

- **الكوميديا* في النص المسرحي العربي:**

اتجه العالم العربي إلى الكوميديا لأنها تعبّر عن أنفسهم وعن أرائهم بشكل فعال وجديد، وكونها تملك تراثا غنيا ومميزا يمتد من القديم، بتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية، والسياسية في غالب الأحيان، ويكون ذلك بمزجها بين الفكاهة والسخرية، وكذلك الحكمة، وكل ذلك يعكس رغبتها في التحفيز والتغيير في الواقع بطرق إيجابية،" **فكانت الكوميديا باعتبارها الأقدر على التبليغ، والتعبير بصدق عن المشاعر الإنسانية الكلية."**[2] فالكوميديا على الرغم من طابعها الفكاهي والساخر، إلا أنها تمتلك دورا فعلا في التبليغ، والتعبير عن المشاعر الإنسانية، وذلك باتخاذها للمواضيع الإنسانية مبدأ تعتمد عليه، من أجل أن تصل الرسالة أو الحكمة المراد إيصالها. من خلال اعتمادها على التجديد، والحداثة بصفة عامة وهو ما يؤكده عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله: **"إذا الحداثة قد تجسدت في الكوميديا متخذة إياها مادة لها، فإن مسرح الطليعة** أو مسرح السخرية برواده قد تمردوا على المسرح التقليدي، ليأخذوا المسرح الأوروبي توجها فنيا ومعرفيا يستلهم من الواقع الإنساني."**[3]، قد تجسدت الحداثة حسب رأي عبد الرحمن بن إبراهيم، في الكوميديا من خلال اعتمادها على مواضيع جديدة تعبر عن العصر الحالي، ومن بين هذه المواضيع الحياة الاجتماعية والثقافية، وغيرها من التجارب اليومية للمجتمع المعاصر، ومن خلال هذا تمرد رواد الحداثة على القوالب التقليدية الثابتة للمسرح "**وقد تأثرت الكوميديا المغربية والعربية بالإبداعات الطليعية في أوروبا."**[4]، وهذا بسبب تأثير الحداثة العربية على العالم العربي، مما أدى إلى تحول الكوميديا العربية في أساليبها ومواضيعها، إلا أن عبد الرحمن بن إبراهيم قد أكد" **أن**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص78.

*: الكوميديا: نوع من أنواع التشخيص الجميل أو التمثيل، بتجسيد شخوص معينة في صور وقوالب مرحة من صنع المفارقات، وتكون عروض مسرحية في الغالب، أو من خلال التلفاز أو السنيما.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص80.

**: المسرح الطليعي: مجموعة متنوعة من الحركات والممارسات المسرحية التي تتحدى أعراف وتقاليد المسرح السائد، يهدف إلى خلق أشكال جديدة من التعبير.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والجريب في المسرح، ص81.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الكوميديا العربية التي سعت إلى التوفيق بين القالب المسرحي الغربي، والمضمون التراثي العربي لم ينجح في إيجاد صيغة فنية أصلية، منبثقة من صميم القافة العربية."[1]، فاعتبر عبد الرحمن بن إبراهيم أن الكوميديا العربية لم تنجح ولم تستطع تطوير، وخلق صيغة عربية خالصة وأصيلة، وذلك بسبب محاولاتها للجمع بين القوالب المسرحية الغربية والتراث العربي.

- **العبث* في النص الدرامي العربي:**

ازدهر مسرح العبث في أوروبا كجزء من الحداثة، وذلك من خلال محاولات المبدعين والفنانين اكتشاف أشياء جديدة، وكسر القالب التقليدي للمسرح، وقد اعتبر هذا المسرح العبثي وسيلة للتعبير عن المواضيع السياسية والاجتماعية غير المتوقعة في الحياة، واعتبر" **مسرح العبث الأوروبي إفراز ظروف موضوعية، فبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، ساد تيار فكري يرى الحياة عبثا ما دامت تنتهي بالموت بلا سبب وجيه."**[2]، بمعنى أن مسرح العبث قد نشأ بسبب التحولات التي حدثت في الفكر، والثقافة وقد تطورت الرؤية بعد الحرب العالمية الثانية بظهور تيار يعتبر الحياة عبثية كونها تنتهي بالموت بدون مبرر أو معنى، وعكس ذلك ظهور استكشافات جديدة ومواضيع يعبر عنها هذا المسرح، ومن بينهما الشعور بالتشتت والفراغ في الوجود الإنساني ومن ثم انتقل هذا المسرح إلى العالم العربي، " **ليعبر عن شعور بعض المثقفين العرب بالاغتراب: وهو اغتراب يعود إلى اعتبارات الشخصية ذاتية لا علاقة لها بالواقع الموضوعي."**[3]، ليعبر بهذا مسرح العبث عن شعور الاغتراب الذي يعاني منه بعض المثقفين العرب، بحيث يكون الاغتراب غير مرتبط بالظروف الخارجية الموجود في الواقع، بل نابعا من العوامل الشخصية والداخلية للأفراد، ليكون هذا المسرح العبثي العربي ليعبر عنهم.

لكن عبد الرحمان بن إبراهيم قد اعتبر رواد مسرح العبث عند العرب غير عبثيين على غرار الرواد الغربيين، "**لكونهم هجروا مساراتهم الإبداعية الأصلية فجأة، وبشكل لا يدل علي حصول نضج علي مستوي الرؤية الفنية، وتطور علي صعيد التراكم الإبداعي والمعرفي."**[4]، فاعتبر عبد الرحمان أن رواد المسرح العبثي العربي، لم يكن اختيارهم لهذا النوع من المسرح اختيارا جيدا، كونهم اختاروه بطريقة عشوائية، دون أن تكون لديهم رؤية إبداعية وفنية متينة، وهذا ما جعل منهم غير عبثيين، ونجد " **يوسف إدريس فقد هجر هو الآخر مساره**

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، 82.

*: العبث: حالة يكون فيها وجود البشر في الكون غير منطقي ولا معنى له، أي بلا جدوى وبغير طائل.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص82.

[3]: المصدر نفسه، ص83.

[4]: المصدر نفسه، ص84.

الواقعي– النقدي وكتب مسرحيات "الفرافير" و"المهزلة الأرضية "...وهوما يعني أن العبث في المسرح اقتصر علي المسارح التجريبية."[1]، ويوجد الكثير من الكتاب العرب قد تركوا مساراتهم واتجاهاتهم، وذهبوا إلى مسرح العبث، وكان يوسف إدريس من بينهم. ليصبح مسرح العبث منحصرا في المسارح التجريبية. "**مما يؤكد أن العبث كفكرة ورؤية للإنسان والواقع والمصير العربي عموما، لم تلق الترحاب والاستحسان من طرف الناقد والمفكر والمثقف العربي.**"[2]، بمعني أن فكرة العبث لم تجد الترحيب في الثقافة العربية، ويمكن أن يكون هذا الرفض بسبب النقاد والكتاب العرب، الذين لم يتمكنوا من أن يكونوا عبيثين، كونهم ربطوا التقاليد العربية بمخارج العبث الغربي.

ب/ الحداثة في المسرح العربي الحديث:

تحولت الحداثة في المسرح العربي تحولا شاملا، سواء من جهة الأساليب أو من جهة المواضيع، دون التخلي عن التقاليد والقيم الثقافية في المجتمع، وقد تطرق عبد الرحمان بن إبراهيم إلى الحداثة في المسرح العربي، وقال" **أن غياب الفعل الحداثي لدي المسرحين العرب، على مدى قرن ونصف من الزمن، سببه ضبابية الرؤية وفراغ الخلفية المعرفية التي بدونها لا يمكن لأي ممارسة إبداعية أن يمتلك شرعيتها التاريخية والاجتماعية.**"[3] وهنا يؤكد أن المسرح العربي قد غاب عنه الفعل الحداثي، وذلك بسبب نقص الإستعداد الفكري الثقافي والذهني الذي يؤثر علي قدرة المسرحيين في تجسيد الإبداع والتجديد، وبالتالي هذا الفراغ أو النقص قد يعيق المسرحيين على تطوير أفكارهم، وتجسيدها من خلال التجريب، بحيث " **غيبت فكرة التجريب الذي يعتبر عنصرا حيويا في أية ممارسة أدبية ابداعية نقدية او فلسفية. وهو الغياب الذي أدى إلى سيطرة النزعة القدرية* وغياب الفعل الحداثي في الآداب العربية.**"[4]، يشير عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله هذا إلى أن التجريب عامل مهم في الممارسة الإبداعية، وباعتباره عملية تجديد وابتكار للأفكار والإبداعات، وعدم وجوده يعتبر ضعفا للممارسة الإبداعية، وذلك يؤدي إلى عودة القوالب والأساليب التقليدية، التي تمنع تكوين الفعل الحداثي الذي قد ينقص من قدرة الأدب العربي علي المواكبة.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، ص84.

[2]: المصدر نفسه، ص85-86.

[3]: المصدر نفسه، ص87.

*: النزعة القدرية: فرقة كلامية تنتسب إلى الاسلام، ظهرت في بداية عهد الخليفة الأموي، ترى أن الله لا يعلم إلا شيئا إلا بعد وقوعه، وأن الأحداث بمشيئة البشر وليس بمشيئة الله.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص88.

ومن خلال هذا قد بين عبد الرحمن بن إبراهيم كيف يكون الإبداع الحقيقي فقال: " **الإبداع الحقيقي هو إمتلاك القدرة علي فهم الواقع، وإمتلاك الخيال التنبؤي أيضا، الذي يتيح إمكانية استشراف المستقبل ...والعملية الإبداعية التي يمارسها الكاتب من خلال وضيفته كمفسر للواقع.**"[1]، ويشير عبد الرحمن بن إبراهيم بهذا المعنى إلى أن الإبداع الحقيقي، يكمن في فهم الواقع بعمق والتفاعل معه، بالإضافة الي التمتع بالخيال التنبؤي الذي يسمح له بتخيل المستقل، وبشكل مبتكر ورؤية خاصة من خلال مهاراته الإبداعية، ويصبح الكاتب مفسر للواقع.

ج/ الحداثة النقدية في المسرح الغربي:

شهد المسرح الغربي تحولا ملحوظا في القرن العشرين، وذلك من خلال المضامين والتجديدات، وقد كانت سببا لها فهي ترفض التقاليد المسرحية القديمة، وتسعى إلى التجديد والتجريب لتحفيز الجمهور، وهذا ما بيّنه عبد الرحمن ابن إبراهيم بقوله: "**ارتبط مفهوم الحداثة النقدية في مسرح الأوربي بدلالة التأصيل الذي يتجلى في العودة إلى منظومة للأرسطية، من أجل تبنيها كمنطق في اتجاه التأسيس لنظريات نقدية بديلة.**"[2]، يشير هنا إلى العلاقة بين الحداثة النقدية في المسرح الأوروبي، والفلسفة الأرسطية التي قد تركت أثرا بارزا في الحداثة المسرحية باعتبارها مصدر إلهام وأساسا لتكوين نظريات جديدة مبتكرة، مما يؤدي إلى تحديد الفهم النقدي للمسرح، وقد اعتمدت على عدة مدارس نقدية خلال تجاوزها ودعوتها للتحرر:

1/ مدرسة النقد الحديث: " **التي تزعمها الشاعر (ت.س.إليوت I.S.Eliout)* يتسم طابعها النقدي بالتأكيد على أن العمل في محاولة الإستعاضة عن غياب المطلق والثابت في الطبيعة البشرية.**"[3]، تؤكد هذه المدرسة أن التجارب البشرية متغيرة ومتنوعة، مما لا يسمح بتطبيق نفس القواعد والثوابت على الكل، فتدعو إلى البحث في الطبيعة المعقدة للإنسان والعالم، بدلا من التركيز في الثوابت والمطلق.

2/ "**فيكتور شلوفسكي: Shlovski Victor**"** و"**رومان ياكبسون Romain Jakabson**"*** و"**يوري تينيانوف Youri Tinianov**"**** **الذين مهدوا التوجه نقدي جديد**

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص89.

[2]: المصدر نفسه، ص91.

*: توماس ستيرنز إليوت: مؤلف أمريكي وشاعر وناقد أدبي، وكاتب مسرحي، اشتهر بتزوير نوع جديد من الشعر الحداثي، الذي هو موسع للغاية ويمتد العاطفة في الذكاء.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص92.

**: فيكتور شلوفسكي: 1893م-1984م، أهم كتاب وعلماء نظرية الأدب، من أهم أعضاء الشكلانية الروسية، أسس جمعية دراسات اللغة الشعرية (حركة الأبوياز).

***: رومان ياكبسون: 1896م-1982م، وهو لساني وناقد أدبي روسي، من رواد المدرسة الشكلية الروسية، ووكذلك يعتبر من أحد رواد اللسانيات البنيوية.

****: يوري تينيانوف: 1894م-1943م، كاتب روسي وناقد أدبي، ومترجم وكاتب سيناريو، وقد كان عضوا هاما في المدرسة الشكلانية الروسية.

بدعم استقلالية العمل الإبداعي عن الواقع، وعما هو خارجي من المطلق سواء تمثل هذا المطلق أو الواقع أو في أية مرجعية معرفية."[1]، فهم يهدفون إلى تعزيز استقلالية الفن الإبداعي عن التأثيرات الخارجية، وهذا التوجه يؤكد على أن الفن الإبداعي يمكنه أن يكون حرا، ومستقلا عن التوجيهات والتقييدات الخارجية.

3/"المدرسة البنيوية: وهي ذات نزعة فلسفية ترى أن اللغة تمثل في حد ذاتها جوهر الأدب، وأن مقاربة النصوص الأدبية يجب أن تسير في الإتجاه المنهجي الذي يكرس قطيعة مع الآداب الكلاسيكية."[2]، فالمدرسة البنيوية تعتبر أن الأدب جوهر اللغة، ويعتبرون أصحاب المدرسة البنيوية أنه من خلال فهم اللغة، وتحليلها يفهم الأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية اللغة في النص، مما يؤدي إلى تجاهل النواحي الثقافة والتاريخية للنص.

من خلال ما سبق يمكن القول أن: الحداثة النقدية في المسرح العربي قد ارتكزت على عدة مدارس تميزت بتنوع الأساليب، والمناهج التي يدرس من خلالها الأدب، كذلك قد ساهمت في تطوير التفكير النقدي بشكل عام.

3/ الحداثة المسرحية من خلال الممارسة النقدية:

ارتبطت المسرحية ونجاحها بممارسات عدة، وفيما يلي تفصيل لذلك ولطرق تجليها في الإبداع العربي:

أ/ الممارسة النقدية الحداثية:

ربط عبد الرحمن بن إبراهيم نجاح الممارسة النقدية الحداثية بعدة شروط لا بد أن تستوفيها شخصية الباحث **"على الناقد أن يمتلك كشرط أولي وأساسي فكرا نقديا حداثيا، يسعفه على توليد لغة نقدية، ضمن لغته ومرجعيته المعرفية الأصلية حتى يستطيع المصطلحات وتمثل المفاهيم بشكل أدق وأقرب إلى المجال المعرفي الذي يتحرك في سياقه."**[3]، هنا أثبت عبد الرحمن بن إبراهيم أن النقد الأدبي يحتاج في تطبيقه على أدوات حداثية متطورة وعصرية، فإذا كانت الأدوات والأساليب التي يتبعها الناقد تقليدية، فهذا يعيق تكوين فكر حداثي، وما يمكن قوله هنا: هو أن الناقد الأدبي إذا امتلك فكرا حداثيا، ورصيدا لغويا نقدي، سيسمح له هذا بتأسيس ووضع رؤى نقدية جديدة، وتقديم نقد حداثي فأساس نجاح الناقد الأدبي هو امتلاكه لفكر نقدي حداثي.

في العقود الزمنية الأخيرة، عرف النقد العربي المسرحي تطورا بارزا من خلال تأليف مؤلفات نقدية حداثية اعتمدوا في هذا التألف على أفكار الحداثة، ومناهجها وتياراتها، وكان لهذه المؤلفات دور بارز في إثراء المكتبة

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص92.

[2]: المصدر نفسه، ص93.

[3]: المصدر نفسه، ص94.

العربية والمغربية، وساهمت أيضا في تقديم رؤى معرفية جديدة، على تحليل العروض المسرحية وتقديمها، كما بين عبد الرحمن بن إبراهيم أنه من الواجب على النقاد العرب، أن يبحثوا عن أساليب نقدية تساعدهم في الربط بين تراثهم الثقافي المحلي وأفكارهم الحديثة، وبين التركيز على إنشائهم لغة نقدية معبرة عن واقع المجتمع، الذين يعيشون فيه.

بالتالي يمكن استخلاص أن: النقد التنظيري حسب عبد الرحمن بن إبراهيم يتطلب من النقاد العرب الموازنة والمزج بين استفادتهم من التطورات الحديثة، وبين الحفاظ على خصوصية الثقافة العربية، ومن خلال هذه الموازنة يمكن تجنب الاغتراب والتقليد الأعمى للغرب، وتقديم نقد جديد يتسم بالأصالة العربية وبالابتكار، ويثري المسرح العربي وتطوره بشكل مستدام، فرغم محاولات الإنفلات من ذلك القيد الذي أملته التبعية لأفكار الغرب من قبل النقاد العرب للتصدي لموجة الإغتراب الحداثي، إلا أن هناك عدة عوائق حسب ما ذهب إليه عبد الرحمن بن إبراهيم من أهمها:

-" ضبابية العلاقة بين النص الأدبي والنص العام، الذي هو الواقع الاجتماعي بتقاطعاته التاريخية وهمومه الحضارية، الأمر الذي طرح إشكالية منهجية الكتابة النقدية."[1]، ارتبطت هذه العلاقة حسب عبد الرحمن بن إبراهيم بالنص الإبداعي تحديدا، باعتباره الأرضية الأساسية التي يدخل إليها الناقد عن طريق المنهج، فبغياب الطريقة المنهجية للكتابة النقدية يصعب التعامل مع تلك النصوص.

أما العائق الثاني فيتعلق بالنقد تحديدا، حينما انفلت حسب عبد الرحمن بن إبراهيم من مجرد" **التلخيص أو التذوق القام على الانطباعية، والذاتية الفجة، والانفعالية السريعة."**[2] ، مما شكل عائقا أمام النقد في[3] مواجهة تلك المناهج، التي تعاملت مع النص كبنية مغلقة، أما آخر العوائق فيكمن في الإغراق في" **السعي في سبيل الإجابة عن الأسئلة البنيوية* التي يطرحها النص الإبداعي الجديد لبلورة مفاهيم جديدة وبديلة."** ، وهذا العائق أيضا، ارتبط بالنص الإبداعي من زاوية التعامل مع الوافد الجديد فيما تعلق بالمفاهيم أو محاولة الحصول على مفاهيم بديلة.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص95.

[2]: المصدر نفسه، ص96.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*: البنيوية: منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، تعتبر النص بمثابة بنية مغلقة وشبكة من العلاقات المستقلة عن الواقع الخارجي.

يطرح عبد الرحمن بن إبراهيم فكرة في غاية الأهمية، مفادها أن النقد العربي الحديث، كان" **عاجزا على بلوغ الدرجة الحداثية التي تؤهله لممارسة دوره الحداثي، على النص الإبداعي العربي، وسبب ذلك يتجلى في سيادة بنية كلاسيكية في افكر النقدي.**"[1] ، مما وقف عائقا أمام تلك الاستعدادية لاستيعاب الجديد من المناهج أو استحداث مناهج خاصة في التعامل مع النصوص الإبداعية، يرجعها عبد الرحمان بن إبراهيم إلى " **ضيق الرؤية وزيف مفهوم الإبداع لدى الناقد العربي الذي لم يكن ليتجاوز حدوث الإحياء إلى ممارسة نقدية مبادرة ومحددة.**"[2] ، فبقيت حبيسة حدود المنطق السلفي الماضوي.

كانت اللغة أيضا واحدة من المسائل التي طرحها عبد الرحمن بن إبراهيم حينما وعى فيه" **المبدع أن اللغة فاعلية حداثية في النص الإبداعي.**"[3] ، فيواصل عبد الرحمن بن إبراهيم طرح فكرة تلك العوائق أمام الناقد العربي، في استيعاب كل ما هو حداثي حينما لم يستطع الناقد " **تحقيق استقلالية المنهج النقدي الذي بقي أسير التوفيقية بين خطابات النقد الغربي الحداثي، ومقولات النقد العربي السلفي...ومتى كانت اللغة مستقلة، كانت أقدر على تملك الفعل الحداثي.**"[4] ، فيطرح عبد الرحمن بن إبراهيم هذه الفكرة بربطها بتلك الاستقلالية التي يتمتع بها النص وصولا إلى تحقيق أهم مبدأ لتلك الاستقلالية، وهي التحرر "**من كل أشكال الهيمنة وفي المقدمة استقلالية الكاتب ذاته الذي يمارس فعل الكتابة.**"[5]، باعتبار أن الكاتب هو المتحكم في التوظيفات المختلفة للغة أثناء الكتابة الإبداعية للنصوص، ويمكن من خلال هذه العناصر التي طرحها عبد الرحمن بن إبراهيم الوصول إلى شبكة علاقات فاعلة، بين مجموعة من العناصر التي تتوفر من أجل الإفادة من تحقيق مبدأ تلك الاستقلالية التي يتمتع بها النص، واعتبار اللغة فاعلية حداثية في النص الإبداعي، ويتضح ذلك من خلال هذا المخطط:

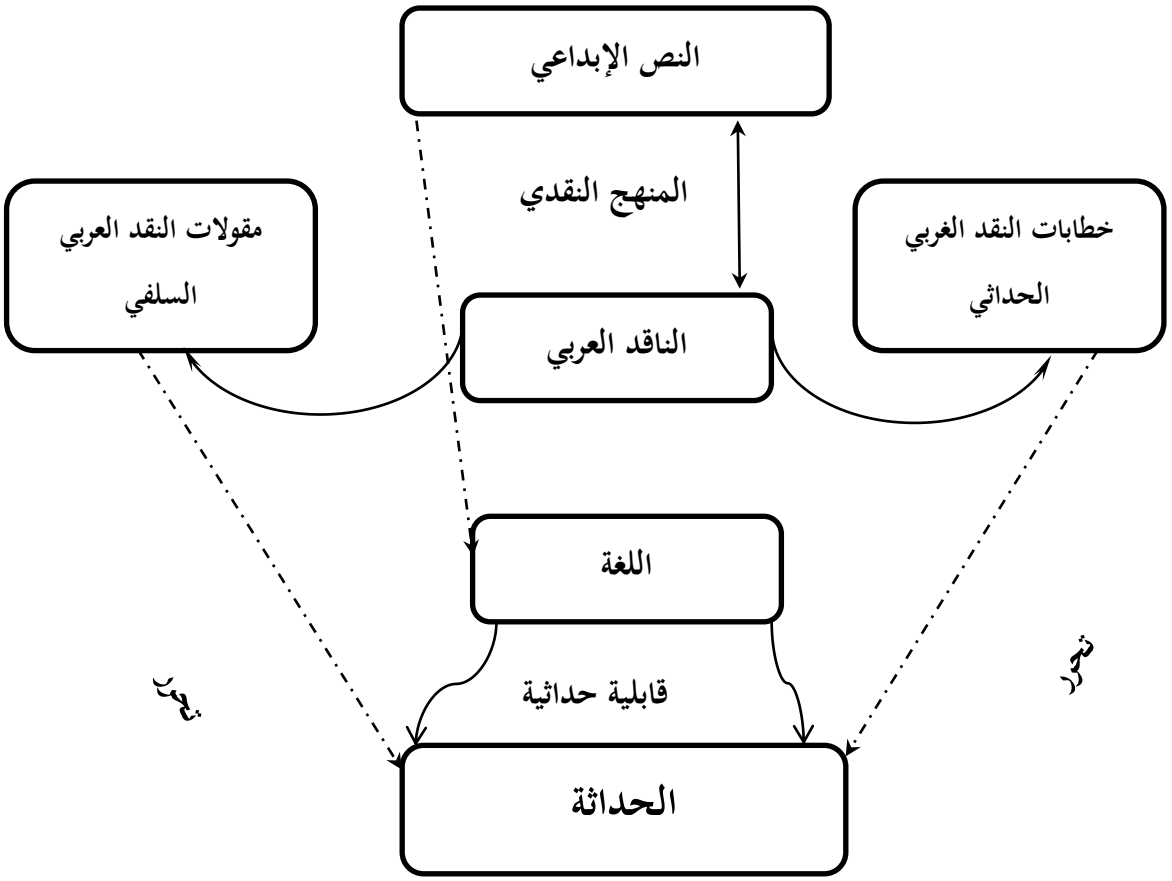
[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح،ص96.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المصدر نفسه، ص97.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



مخطط يوضح شبكة العلاقات التي يتشكل من خلالها النص الإبداعي من منظور حداثي

يحيلنا عبد الرحمن بن إبراهيم من خلال شبكة العلاقات المرتبطة بالنص الإبداعي إلى علاقة أخرى، أطلق عليها " **العلاقة الانفصالية المحسومة حداثيا بين الكاتب والكتابة (كتابته)، من حيث الممارسة الإبداعية**"[1]، وهذا للتعبير عن فكرة وصول النص الأدبي، إلى تحديد مبدأ المقولات الحداثية في النص الإبداعي.

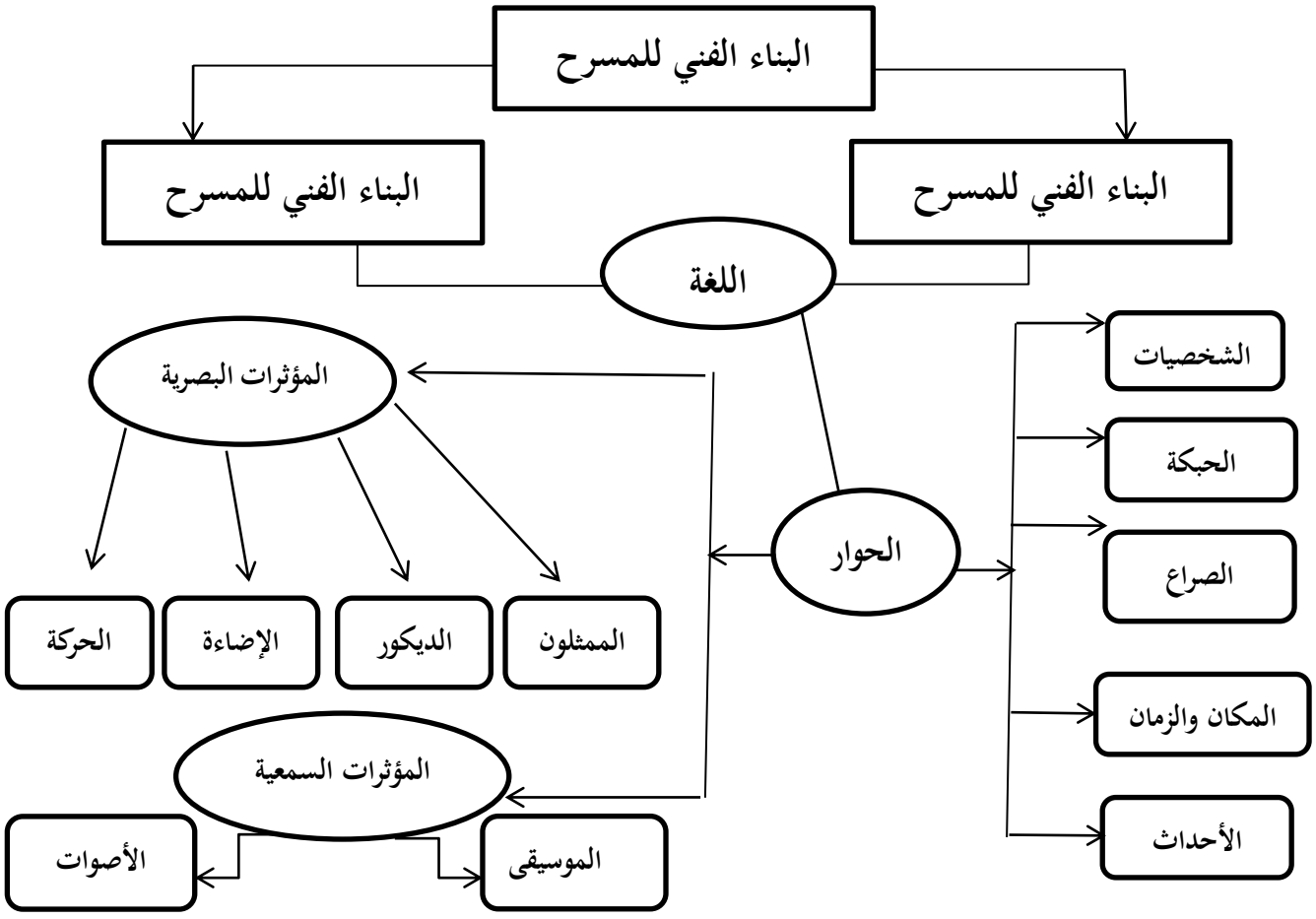
ب/ الممارسة النقدية المسرحية:

وضّح عبد الرحمن بن إبراهيم في هذه النقطة، أن الأمر حينما يتعلق بالنص الدرامي يصبح بأبعاد جديدة ممثلة في قيام الخطاب المسرحي على اللغة، وهذا ما يميز وظيفة النقد المسرحي بالخصوصية والتعقيد، وبين عبد الرحمن بن إبراهيم أن اشتغال الناقد الأدبي على الخطاب الدرامي، يكون عبر مستويين أساسين هما كالآتي:

" أ– مستوى أول: أدبية النص على اعتبار أن الخطاب الدرامي أدبي في الأصل، وذو بعد لساني يمكن مقاربته من خلال نظرية الأدب، وعلى ضوء أسئلة الشعرية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص98.

ب– مستوى ثاني: جمالية العرض...وفي هذه الحالة تتحول لغة الخطاب الدرامي إلى فعل درامي متضمن للغة التي لا يمكن أن تعالج من منظور أدبي صرف."[1]، ما دفع عبد الرحمن بن إبراهيم إلى التأكيد على هذين المستويين هو، إنفلات اللغة التي تستعمل في الخطابات الدرامية، **"أثناء العرض المسرحي، وفي هذه الحالة تتحول لغة الخطاب الدرامي إلى فعل درامي...في شبكة الرموز البصرية (قطع الديكور–الإضاءة– الحركات)، والسمعية (الموسيقى– الأصوات)."**[2]، وهذا طبقا لما يفرضه المسرح من خصوصية متمثلة في تلك الإنتقالية من البعد الخطابي الدرامي إلى البعد المشهدي (العرض المسرحي)، وهذا ما يجعل الاختلاف في اللغة المسرحية، وعدم ثباتها أهم ميزة يخضع لها المسرح، ويعطيها حقها من المتابعة النقدية حسب خصوصياتها، ومميزاتها التي تستعمل فيها يتولد من هذه العلاقة، علاقة أخرى تجمع بين" **المستويين أدبية النص/ كلغة، وجمالية العرض/ كفرجة."**[3]، فتتباين الجماليات الكامنة داخل النصوص الدرامية، والعروض المسرحية، ويتضح ذلك من خلال هذا المخطط:



–مخطط يوضح موضع اللغة استنادا إلى الخصائص الفنية التي تميز المسرح كجنس أدبي–

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص101.

[2]: المصدر نفسه، ص100-101.

[3]: المصدر نفسه، ص101.

ويضيف عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه فكرة التحديث عن اللغة في المسرح الكلاسيكي،" **ويعتبرها أساس العملية الدرامية ككل.**"[1] ، باعتبار أن اللغة المسرحية كيان مشترك يدخل ضمن ما يعرف بالحوار المسرحي، الذي على أساسه يبنى النص الدرامي، وبه يتجاوز الممثلون على خشبة المسرح، لتحمل اللغة في طياتها أهم المقومات الدلالية التي تميز المسرح باعتباره شبكة من الرموز والعلامات، حتى في لحظات الصمت التي تعتبر لغة مثلما هو الحال مع الحركة، فقوام المسرح الحوار والحركة معا، لتوليد الكثير من الخطابات يستوعبها الجمهور المسرحي الذي لا يمكن إنكار قيمته في نجاح العروض المسرحية.

وهنا فكرة أخرى تطرق إليها عبد الرحمن بن إبراهيم، تتماشى مع تلك العلامات التي تندرج ضمن اللغة المسرحية، فأشار إلى أن: " **سيميولوجيا* المسرح تواصلية بالأساس، ولا علاقة لها بسيميولوجيا المعنى التي يمك أن تطبق على النصوص اللغوية والخطابات الأدبية.**"[2]، وهو فعلا ما تحمله الخطابات الدرامية من معاني وحمولات دلالية تكتنز داخل اللغة.

ج/ مأزق التنظير في المسرح العربي:

يمتلك المسرح العربي تراثا وتاريخا غنيا، يتميز بالتنوع والتعدد في الأشكال، لتعكس تحولات المجتمع ويعبر عن هويته وثقافته، ومن خلال هذا حاولوا التأصيل لمسرحهم، إذ يعتبر "**أبرز محاولة حداثية في المسرح العربي الحديث والمعاصر، هي الأطروحات النظرية التي سعت إلى غاية أساسية تتمثل في التأسيس لمسرح عربي أصيل، في أفق التحرر من التبعية.**"[3]، كانت هناك الكثير من الجهود في المسرح العربي، من أجل تطوير نظريات ومفاهيم، جديدة تهدف إلى بناء وتكوين مسرح عربي أصيل، تعكس الهوية العربية والتراث الثقافي بشكل جديد، وتتخلى عن الأساليب العربية التقليدية، وكل ذلك من أجل تحقيق الفن العربي وتطويره، ومن أبرز هذه المحاولات هناك توفيق الحكيم الذي "**اقترح قالبا مسرحيا عربيا (قالبنا المسرحي) غير أن هذا القالب كان يجمع بين ممارستين (عربية وغربية) تتسوقان فيما بينهما.**"[4] ، عند اقتراح توفيق الحكيم لوجود قالب مسرحي عربي أشار إلى أنه يجمع بين الممارسات الفنية العربية، والغربية إذ يمزج بين ما هو مأخوذ من التراث العربي والممارسات الغربية، لينتج عن ذلك مسرحية جديدة ومتميزة، تعبر عن التنوع والتجديد في الفن.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص103.

*: سيميولوجيا: تأتي مرادفة لعلم العلامات، وهو علم يعنى بدراسة السلوك الإنساني كأنماط ذات نتاج ثقافي منتج للمعاني، وحديثا عرف هذا العلم بدراسة أنظمة العلامات التي ابتكرها الإنسان كنتاج له معاني ودلالات لها علاقة بسلوكه الانساني.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص104.

[3]: المصدر نفسه، ص105.

[4]: المصدر نفسه، ص106.

وهناك أيضا "**الدعوة إلى "السامر"* الشعبي الذي اقترحه يوسف إدريس في مصر، وبيانات المسرح الإحتفالي من أجل مسرح عربي جديد في سوريا.**"[1] ، نجد أن هذه الاقتراحات تبرز دور وأهمية المسرح، كوسيلة للتعبير عن الثقافة والهوية إلا أن لعبد الرحمن ابن إبراهيم رأي أخر، فيرى أن "**ما تم اعتماده لا يعتبر فتحا جديدا، إذ سبق للمسرح الكلاسيكي أن اعتمد (التراجيديا التاريخية"... إن المسرح العربي وتحديدا المسرح الملحمي قد سبق "السامر" و"الحكواتي" "الاحتفالية" وغيرها من الاجتهادات التنظيرية العربية.**"[2] لذلك تبين أن المسرح العربي، قد استلهم أفكاره وتقنياته من التقاليد العربية، مما يؤكد على أن المسرح العربي لم يقدم جديدا يذكر، لذلك وجب النظر في ذلك ومحاولة تكوين مسار جديد وأصيل، يعبر عن الثقافة العربية من خلال الإضافات التي أُضيفت إلى المسرح العربي، ومست المسرح المغربي أيضا.

كانت "**الاحتفالية على سبيل المثال أثارت منذ البداية موجة من النقد اجتمعت على التأكيد أنها ليست إلا تلفيقات من النظريتين الدرامية والملحمية.**"[3] ، فقد تلقت الإحتفالية في المسرح العربي انتقادات عديدة منذ البداية، وذلك لاستنادها على أفكار ونماذج غربية دون تطبيقها واستيعابها بشكل أصيل، إلا أنها قد حظيت بإيجابيات "**كونها نجحت نجاحا مؤكدا في إحداث هزة معرفية وجمالية.**"[4] ، وهذا يبرز الجانب الإيجابي للاحتفالية، باعتبارها ليست مجرد عرض مسرحي، بل أداء يحمل في طياته رسائل واضحة ومهمة، وذلك من خلال إحداث تحول فكري وجمالي يلهم الجمهور، وقد أضفت "**المشروعية الحداثية على الظاهرة الاحتفالية**، كونها جاءت وليدة ظروف تاريخية ودواع اجتماعية اقتضتها ضرورة التعبير.**"[5] ، بعد ارتباط الاحتفالية بالحداثة أصبحت مشروعة ومقبولة، بعد أن تغيرت مع الظروف التاريخية والاجتماعية غير الثابتة لتصبح ضرورية للتعبير عن تجارب وحاجيات المجتمع، "**وتنفرد التجربة المسرحية الاحتفالية بالمغرب، بكونها**

* : السامر: فرقة مسرحية تابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة سنة 1971م، مقره مسرح السامر بالعجوزة بمصر، وهو المسرح الوحيد الذي يهتم بالتراث الشعبي في مصر.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص107.

[2]: المصدر نفسه، ص109-110.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص110-111.

[4]: المصدر نفسه، ص112.

** : الظاهرة الاحتفالية: هي نوع من أنواع المسرح الذي يستلهم أفكاره من الاحتفالات الشعبية، ويعتمد على التراث والأشكال الفنية الشعبية ويشمل أيضا شكل العرض المسرحي وأسلوب الأداء التمثيلي.

[5]: عبد الرحمن بن إبراهيم،:الحداثة والتجريب في المسرح، ص112.

استفادت حداثيا من المشروع النقدي الذي أسسه الدكتور حسن المنيعي*."[1]، فقد ترك النقد المسرحي الحداثي الذي قدمه حسن المنيعي تميزا في التجربة المسرحية الاحتفالية المغربية، فقد أعطى تفسيرا وتوجيها للعروض، من خلال فهمها بعمق ومحاولة تطويرها والتغيير فيها.

من خلال ما سبق نجد أن الحداثة في المسرح العربي، قد تلقت مأزقا في تنظيرها، إلا أنها قد أحدثت تحولا هاما في القيم الثقافية، من خلال تبنيها للأساليب الجديدة، وقد تجسد بشكل خاص في المسرح العربي، حيث نجح المسرح المغربي في التأثير على المشهد الثقافي، باعتماده على التجربة الاحتفالية، ومن ذلك جهود الدكتور حسن المنيعي والكثير من الجهود الأخرى، التي ساهمت في بناء الأداء المسرحي العربي.

*: حسن المنيعي: (1941م-2020م)، كاتب مغربي معاصر متخصص في مجال المسرح والنقد الأدبي، يلقبه العديد من تلاميذه "بأستاذ الأجيال"، نظرا لدوره الكبير في التأسيس للدرس المسرحي بالجامعات المغربية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص114.

المبحث الثالث: التجريب المسرحي بين النظرتين الغربية والعربية في كتاب الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم:

التجريب في المسرح من بين القضايا المهمة التي تستحق الاستكشاف، وقد اختلف التجريب بين النظرتين الغربية والعربية، ففي كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم، الذي هو محل هذه الدراسة، يوجد تفصيل لذلك من خلال ما أشار إليه عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه إلى تعريف التجريب، فهو حسبه" **ليس عملية مجردة تنحصر في مجرد البحث عن تقنيات أو أشكال ما.**"[1]، هنا يحيلنا عبد الرحمن بن إبراهيم إلى أن التجريب ليس مجرد نشاط تقني أو إجرائي محدود، وإنما هو عملية مستمرة التفاعل.

1/ التجريب استقلالية الفن عن الفكر:

التجريب كان بمثابة الوسيلة التي تحرر الفن والإبداع من القيود الفكرية، التي كانت تسيطر عليه وتحكمه منذ القدم "**وإن التجريبية انطلاقا من تصورها الحداثي للنشاط الإنساني، ترى أن تبعية الفن للفكر يترتب عنها تحنيط الإبداع وتحول الفنان إلى مجرد تلميذ يبدع وفق تعليمات فلسفية ثابتة.**"[2]، بالتعمق في رأي عبد الرحمن بن إبراهيم هنا يتضح أن التجريب يدعوا إلى تحرير الإنسان من قيود النظريات التقليدية، حتى يتمكن من التعبير عن رؤاه وأفكاره بشكل عفوي، مما يساهم في إنتاج أعمال فنية إبداعية.

كما أن النظرية الحداثية أيضا ترى بضرورة فصل الفن عن الفكر، حتى لا يؤدي ذلك الارتباط بينهما إلى جمود الإبداع، لكنها في نفس الوقت تدعوا إلى "**التحرر من القوالب المكتملة والتأكيد على النزعة الإنسانية، هي سمة الفنون الحداثية التي تخطت الأنماط التقليدية، والأوصاف الشائعة التي تقصي الدلالة الكونية للفن باعتباره موضوعا مستقلا.**"[3]، يوضح عبد الرحمن بن إبراهيم أن الفن إذا تحرر وأصبح كموضوع مستقل بذاته، يصبح قادر على تقديم رؤى نقدية شاملة، تبرز معالم التجربة الإنسانية بشكل واسع، ويطغى على القوالب الجامدة والتفسيرات المحدودة، فمن كل ما سبق يخلص عبد الرحمن بن إبراهيم على وضع تعريف شامل للتجريب باعتباره "**فعل التأسيس لكتابة ما لم يكتب واقتحام فضاءات بكر، بهدف تعرية المستور، وتجاوز الكائن إلى اختراق عوالم الممكن والمحظور.**"[4] ، فالتجريب من منظور عبد الرحمن بن إبراهيم يسعى إلى استكشاف

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص124.

[2]: المصدر نفسه، ص125.

[3]: المصدر نفسه، ص126.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

رؤى وآفاق معرفية جديدة، لم تعرف في الفن والكتابة بعد، وبالتالي فمن خلال التجريب يمكن إعطاء الفن استقلالية تمنحه مستويات معرفية جديدة.

2/ تمظهرات التجريب المسرحي:

يرتبط التجريب المسرحي بالحداثة من خلال التعبير عن التحولات الفكرية والثقافية، وكذلك الاجتماعية في المجتمع، ويجسد تجارب الحياة الحديثة، ليقدم فرصة للمبدعين من أجل إيصال رسائل جديدة معبرة ومثيرة، تساهم في التنوع وقد تطرق عبد الرحمن بن إبراهيم إلى هذا فيقول:" **يرتبط التجريب في المسرح–زمنيا– بالقواعد الدرامية الحداثية التي وضعها "أنثونان أرتو" و"ألفريد جاري"* انطلاقا من مسرحيته الشهيرة "أوبو ملكا Ubu Rei"****."[1]، يشير هذا القول إلى أن التحرير المسرحي قد ارتبط بظهور مسرحية "أوبو ملكا" التي ساهمت في تطور وظهور الأفكار الجديدة، إلا أن هذا التطور قد تلقى ردود فعل سلبية، حيث" **كانت ردود الفعل المضادة التي خلفتها مسرحية "أبو ملكا" لدى الجماهير علامة على تحول في العلاقة بين الممثل والمتلقي بسبب ما اتسمت به من غرابة وغموض مقصودين وخروج عن المألوف.**"[2] ، يبين هذا القول التحول في العلاقة بين الممثل والجمهور، واتضحت تلك العلاقة من خلال مسرحية "أوبو ملكا"، التي أحدثت تأثيرا كبيرا بين الجماهير بسبب الغموض، والخروج عن المألوف الذي تركته، مما خلق ردود فعل متباينة بين ما هو إيجابي وما هو سلبي، فقد جعلتهم يغيرون في تفكيرهم، وكيفية استقبالهم لما هو جديد وتجريبي.

وقد جسد التجريب المسرحي من خلال مستويين وهما:

أ/ المستوى الجمالي:

المستوى الجمالي هو الذي يتعلق بالجوانب الجمالية والفنية للعرض المسرحي، وقد اعتبره عبد الرحمن بن إبراهيم:" **يتحدد في البحث المستمر عن صيغة/صيغ يراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة.**"[3]، للمستوى الجمالي دور مهم في التجريب المسرحي، فيساهم في البحث عن الأساليب الجديدة، التي تعبر عن التجارب اليومية بشكل مبتكر

*: ألفريد جاري (1873-1907): شاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي، يعد واحدا من مؤسسي الحركة السريالية والأب الروحي لمسرح العبث، إذ ظهر تأثيره في أعمال أنتونان آرتو.

**: مسرحية أوبو ملكا: مسرحية بقلم ألفريد جاري، تمت تأديتها لأول مرة في باريس على مسرح أوفري، تعتبر مسرحية جامحة غريبة وكوميدية، بسبب الطريقة التي تقلب بها القواعد والأعراف الثقافية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص126.

[2]: المصدر نفسه، ص127.

[3]: المصدر نفسه، ص128.

وجديد، وبالتالي التخلي عن الأشكال المسرحية التقليدية التي تبعر عن التغيير الفني للمبدع، مما يجعل المسرح يواكب التغييرات في المجتمع، الذي يجعل تأثيره على الجمهور فعال بشكل مستمر، ويعتبر" **الجمال ضرورة لا غنى عنها لمواجهة الاغتراب الإنساني، وتأكيد الذات المهددة بالضباع واللا جدوى**"[1]، ويؤكد هذا القول على أن الجمال وسيلة للتعبير عن ذلك بطرق مثيرة.

ب/ المستوى المعرفي:

أما المستوى الثاني فهو المستوى المعرفي، الذي يرتبط بالفكر والمعرفة للعمل المسرحي، فيقول عبد الرحمن بن إبراهيم عن ذلك:" **إن الامتناع الفني والمتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق عمليا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي.**[2]، يبين أن التجريب المسرحي يتطلب وجود جانب فني، وجمالي وكذلك جانب معرفي وفكري، مما يجعل المستوى المعرفي ذي أهمية كبيرة خلال حمله للمضامين المعرفية العميقة، التي تثري في تجربة الجمهور وتفتح آفاق جديدة للتفكير.

وقد ارتبط التجريب" **أساسا بالتجربة الملموسة العملية التي تكشف تلقائيا عن مفهوم خاص، تعكس تصورا معينا لمرجعية نظرية.**"[3] يرتبط التجريب المسرحي بالممارسة العملية، والتجربة المباشرة على خشبة المسرح وذلك لتحقيق فعاليات، ونجاحات تعكس تجارب ورؤى فنية وثقافية فريدة، ولكن هذه الخاصية كانت لها تعارضا يقول:" **جاءت الحداثة المسرحية لتأكيد خصوصية المسرح المفقودة من خلال التجريب بعد تحول العرض إلى مجرد ترجمة أمينة وحرفية للنص الأدبي المكتوب**"[4]، وهذا يعني أن المسرح قد فقد خصوصيته من خلال التجريب، بعدما تحول العرض المسرحي إلى مجرد ترجمة للنصوص الأدبية، بعد ذلك جاءت الحداثة المسرحية لتعيد هذه الخصوصية للمسرح، من خلال سعيها نحو الابتكار، والإبداع وتقديم تجارب جديدة تتجاوز التقليد.

ويقول عبد الرحمن بن إبراهيم: " **لم يعد للنص المسرحي المكتوب المصنف أدبيا تلك الأهمية التي كانت له في المسرح الكلاسيكي الأمر الذي حرر الخطاب النقدي المسرحي من التبعية المعرفية والفلسفية للمنطق الأرسطي.**"[5]، يبين أن النص المسرحي المكتوب قد تغير مفهومه، وهذا بعد أن كانت

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص128.
[2]: المصدر نفسه، ص128-129.
[3]: المصدر نفسه، 129.
[4]: المصدر نفسه، ص130.
[5]: المصدر نفسه، ص131.

النصوص في العصور القديمة مصدرا أساسيا للتعبير المسرحي، فمع تطور الحداثة، وفتحها المجال أمام تجارب المسرح الجديدة والمبتكرة.

3/ التجريب المسرحي بين النص الدرامي والعرض المشهدي:

يعتبر النص الدرامي أساس يعتمد عليه العرض المشهدي، فلولا وجود نص درامي يحمل في طياته كل من الشخصيات والصراعات وأيضا الحبكة، فلن يكون هناك مرجع للممثلين لأداء المسرحيات، وكذلك توجد أهمية للعرض المشهدي الذي يكمل النص الدرامي، ويمكن اعتبارهما مكملان لبعضهما البعض.

أ/ التجريب المسرحي في النص الدرامي:

يسمح التجريب باكتشاف الأفكار الجديدة والتعبير عنها، وهو ما يحتاجه المبدع خلال كتابته للنص الدرامي مما يجعل من التجريب المسرحي جزءا حيويا من المشهد الفني." **المفاصلة بين التعبير الشفوي والتعبير الكتابي إن الانتقال من النص المكتوب إلى النص الشفوي هو وسيلة لتحويل الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة فرجوية أيا كان نوعها، كما يمكن تحويل النص المكتوب إلى عرض بدون كلام.**"[1]، ويكون ذلك بتحول النص المكتوب إلى التعبير الشفوي، حيث يتم تغيير طبيعة الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة فنية، تتعرض للتجربة والتفاعل من طرف الجمهور بشكل مباشر، ويمكن أيضا أن يجسد النص الدرامي في شكل عروض مسرحية تعتمد على التعبيرات والحركات الجسدية، دون الحاجة إلى الكلمات، وهذا ما يسمح بتشكيل تجارب فريدة ومثيرة للجمهور.

وقد اعتبر عبد الرحمن بن إبراهيم أن التجريب المسرحي قد أثر على تطور الحداثة في المسرح، وأصبح مهما بعد أن اهتم بالأداء والتفاعل المباشر مع الجمهور، وبالتالي يصبح النص الدرامي ليس هو العنصر الوحيد الذي ترتكز عليه العروض المسرحية[2]، وتعد الاختلافات والآراء العديدة حول هذه الإشكالية، توصل إلى أن" **النص الدرامي المكتوب ذا طبيعة فريدة أحادية. في حين أن العرض المسرحي ذو خاصية كلية.**"[3] ، من هذا يمكن القول أن النص الدرامي جهدا فرديا للكاتب، بينما العرض المسرحي يمثل الكلية كونه يجمع بين عناصر العرض المسرحي من ديكور وإخراج وموسيقى... ويبقى النص الدرامي مرتكزا مهما في المسرح بتمثيل الأدوار الواقعية، وتقمص الممثلين أدوارا على خشبة المسرح، "**وقد شكل النص الدرامي المكتوب حفلا مغريا للدراسات النقدية**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص132.

[2]: ينظر: المصدر نفسه، ص133.

[3]: المصدر نفسه، 134.

الحديثة وممارسة التجريب المسرحي على مستوى الكتابة الدرامية."[1]، حيث أسهم النص الدرامي في تطوير الدراسات النقدية، والفنية في مجال المسرح باعتباره مصدرا غنيا للتحليل النقدي، واكتشاف أعماق النص ودلالته مما يخلق الممارسة التجريبية لدى المبدعين.

فعبد الرحمن بن إبراهيم يقول أن: "**النص المكتوب لا يشكل سوى جزء يسير من الثراء الدلالي للعرض المسرحي، وقد تعددت الدلالات.**"[2]؛ بمعنى أن الدلالات والمعاني التي تحملها العروض المسرحية متعددة ومتنوعة المكتوب لا يحمل سوى الثراء في الدلالات، ولكن النص جزء محدود من هذه الثروة الدلالية، وقد تبين أن "**الدلالات التي يستخدمها المسرحي، فتنتمي كلها إلى مجموعة الدلالات الاصطناعية، لأنها ناتجة عملية إرادية.**"[3]، فهي دلالات تعبر عن التطور المسرحي والإبداعي، لا تعتمد على الواقع بل اختيارية.

من خلال ما سبق يتضح أن التجريب المسرحي في النص الدرامي، يسمح بتفعيل الخيال والإبداع في كتابة النصوص الدرامية، ويعزز التنوع والابتكار في عالم المسرح، ولكنه يحتاج للعرض المشهدي لإثراء تجربة المشاهد وتوسيع آفاق المسرح.

ب/ التجريب المسرحي في العرض المشهدي:

يعتبر التجريب المسرحي وسيلة اكتشاف للفن المسرحي والجوانب المبتكرة فيه، حيث يتيح للممثلين والمخرجين فرصة للتعبير عن مشاعرهم بشكل عميق ومختلف، فيدعو الجمهور للتفاعل معه بشكل مباشر، لكي يترك الأثر في تفكيرهم، ويعتبر أن:" **أول خطوة في أفق تحقيق هذه الغاية المشهدية هو اخضاع النص الدرامي الأدبي المكتوب للاختبار الذي يتم على الركح***، **لأن العرض التجريبي يستمد كثافته السيميولوجية من الدلالات الاصطناعية.**"[4]، يبين ذلك أن للنص الدرامي أهمية في المسرح، فيعتبر الخطوة الأولى لتحقيق الغاية المسرحية، وذلك من خلال تمثيل النص كعرض وتقديمه على المسرح أمام الجمهور، الذي يعطي ردة فعل أو استجابة، يراقبها الفريق المسرحي ليكشف نقاط القوة والضعف في النص؛ أي عرض النص المسرحي من قبل الممثلين على المسرح ليتم اختياره، "**وهذا التركيز على الإخراج المسرحي وعلى الركح المشهدي يكشف على الأهمية الكبيرة التي يحظى بها المتلقي، الذي يحول إلى طرف أساسي في العملية المسرحية**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص135.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المصدر نفسه، ص136.

*: الركح: وهو المساحة المرتفعة والمنصة على المسرح، حيث يتم تمثيل العروض المسرحية، ويعد من أهم العناصر في التصميم المسرحي، ويشكل مساحة مرئية للممثلين لأداء عروضهم.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص136.

الحداثية."[1]، فيشير هذا القول إلى أن التحول المنهجي نحو الاهتمام بالجمهور، أدى إلى التركيز المتزايد على الإخراج والعروض المشهدية، بهدف جعل المسرح أكثر حيوية وتفاعلية من قبل الجمهور، ليصبح شريكا في الأعمال المسرحية، وهذا يبين التطور في المسرح الذي كان سببه التجريب ومحاولة التجديد.

وقد تطرق عبد الرحمن بن إبراهيم إلى أن مصطلح التجريب في المسرح الحديث يقترن بعنصر الملاحظة، وذلك من خلال تفاعل المتلقي مع العرض، وهذا يدعو المتلقي بأن يكون جزءا من العرض المسرحي، وأن يساهم في بناء وتشكيل معاني جديدة في العروض، وليحقق عملية التواصل بين جميع عناصر الفضاء المسرحي، كونه طرف منها[2]، وعند تجريبهم تم الوصول إلى التجريب في المسرح العبثي لبريخت، واعتباره فرع من فروع التجريب المسرحي، "**فيمثل النص الدرامي العبثي نموذجا للتجريب حيث أخذ الحوار منحنى جديدا غير الذي ساد في المسرح الكلاسيكي**."[3]، وهذا ما يؤكد أن النص الدرامي العبثي يعتبر نموذجا للتجريب في المسرح، وذلك بتبنيه لنهج جديد مغاير لما سبقه، من خلال أفكاره التحررية في التعبير والإبداع، وكان هذا النص تجريبيا، "**على صعيد اللغة بالدرجة الأولى، نزعته التجريبية* أحالته إلى نص ذي دلالات شديدة الكثافة... ويصعب أن نتصور عرضا مسرحيا ناجحا لنص درامي غير تجريبي**."[4]، فيتميز هذا النص الدرامي بالنزعة التجريبية على مستوى اللغة، التي تتضمن دلالات عميقة ومعقدة، كونها غير تقليدية تسهم في نجاح العرض المسرحي.

قد ارتبط التجريب بإيطاليا، حسب عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله:" **أن التجريب أبقى على الخشبة الإيطالية باعتبارها فضاء مناسب لممارسة التجارب الإخبارية المفتوحة على الظاهرة المسرحية من الداخل**."[5] يبين هنا أن المسرح الإيطالي له مكانة مهمة في التجارب المسرحية، وهذا لقدرته عى استيعاب وتجسيد التجارب المسرحية، بتمسكه بالحرية الفنية للإبداع والتعبير، ويظهر هذا إلتزام المسرح الإيطالي بالتطور في مجال الفن المسرحي.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص136-137.

[2]: ينظر: المصدر نفسه، ص140.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*: النزعة التجريبية: توجه فلسفي يؤمن بأن كامل المعرفة الإنسانية تأتي بشكل رئيسي عن طريق الحواس والخبرة، تنكر التجريبية وجود أية أفكار فطرية عند الإنسان أو أي معرفة سابقة للخبرة العلمية.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحدثة والتجريب في المسرح، ص141.

[5]: المصدر نفسه، ص143.

من خلال ما سبق نجد أن التجريب المسرحي في العروض المشهدية، يمثل أساس وجوهر الإبداع المسرحي فيتيح للمبدعين والجمهور فرصة استكشاف أساليب وتقنيات جديدة ومبتكرة، ويسهم هذا في إثراء الثقافة المسرحية وتوسيع نطاقها التعبيري.

4/ التجريب في المسرح الغربي:

تجلّى التجريب في المسرح الغربي من خلال تجسيد النقاد لهذا المصطلح في أعمالهم، على اختلاف تسمياتها.

أ/ التجريب في المسرح الملحمي:

اقترن التجريب في المسرح الملحمي، أو النظرية الملحمية" **بثلاث منظرين مسرحيين ساهموا في تأسيس وبلورة الاتجاه الذي يعرف بالمسرح الملحمي أو الجدلي، وهم "ماكس رينهاردت Max Reinhardt"***، و"أروين بسكاتور **E piscator**"**، و"بريشت **Brecht B**"، وقد استعار هذا الأخير كلمة "ملحمي" من غيره، لوجودها في التراث المسرحي القديم.**"[1]، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم بريخت لم يكن أول من وضع كلمة ملحمي بريخت، لكنها كانت بارزة منذ العصور القديمة وكانت" **تعني دائما المنظور الكلاسيكي الحدث أو العقدة، وإبراز الطبائع المتماثلة فيما بينها، وهذا تحريك الأحداث الدرامية انطلاقا من مصير إنساني عام ومعروف، ينسحب على كل الأفراد، كما كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي والمتطور للمشاهد.**"[2]، فمما سبق يمكننا القول أن المسرح الملحمي مجرد نمط يركز على تقديم رسالة اجتماعية فكرية.

يعتبر ماكس رينهاردت من رواد المسرح الملحمي في ألمانيا، وكان هدف رينهاردت هو" **تحرير المسرح من قيود الأدب وكل عروضه المسرحية التي كانت تخرج على قياس ملحمي.**"[3]، كما سعى ماكس رينهاردت في عمله إلى إدراج غايتين أساسيتين، يعتبران إضافة جديدة للإخراج المسرحي، هاتان الغايتان ذكرهما عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه، وهما كالتالي:" **الغاية الأولى: تحرير النص من المفاهيم التقليدية التي سادت في المسرح الكلاسيكي، حيث تقتصر العملية المسرحية على التواصل من طرف واحد الذي شكل التلقين.**

الغاية الثانية: تقديم النصوص الدرامية في صيغة ملحمية."[4]، من خلال هذا يمكننا القول أن ماكس رينهاردت، حاول الثورة على التقليدي وتقديم تجارب نقدية جديدة ومتنوعة، وبهذا يكون رينهاردت قد ساهم

*: ماكس رينهاردت (1873م-1943م): مخرج وممثل نمساوي أمريكي، تحصل على جائزة نوبل للسلام سنة 1936م.

**: أروين بيسكاتور (1893م-1966م): مخرج مسرح ألماني، حاز على وسام صليب القائد من رتبة استحقاق من جمهورية ألمانيا الاتحادية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص146.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: نوال بن عيسى: المسرح الملحمي البريختي، مجلة التعليمية، الجزائر، ع11، 2017م، ص121.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص147.

بشكل كبير في وضع البيئة التي ينشا فيها المسرح الملحي فيما بعد، كما أعاد صياغة مفهوم جديد للمسرح واعتبره وسيلة تعبيرية متعددة الأبعاد.

عرفت رحلة رينهاردت المسرحية نجاحا، وهذا راجع إلى عدة أسباب تجلت في" **العنصر التقني الذي مكنه من بلوغ درجة عالية من التأثير في عواطف الجمهور، فقد وظف بمهارة كبيرة الإضاءة والموسيقى والصوت، وبرع في خلق المؤثرات الصوتية التي حررت الجمهور من عبء الأدب واللغة الذي يتطلب من الممثل قوة الإلقاء ومنة المتلقي مجهودا في الإصغاء، ولاستيعاب التراكيب اللغوية.**"[1] ، هنا يمكن القول أن براعة رينهاردت في استخدام التقنيات المسرحية بشكل مبتكر، ساعده في تحقيق تأثير قوي على الجمهور، فقد كانت إدارته للمؤثرات المسرحية سبيلا لتحرير الجمهور من الحاجة للتركيز على اللغة لفهم العرض.

ويمكن القول أيضا أن براعة رينهاردت في استخدام الإضاءة، والصوت والموسيقى، منحت الممثلين فرصة التفاعل مع الجمهور، وهذا مع عدم اعتمادهم على قوة الإلقاء أو التعقيدات اللغوية، وبهذا يكون رينهاردت قد قدم مسرحيات جديدة، ميزتها سهولة الفهم، فقد جعل الجمهور يستمتع بتجربته السمعية والبصرية، وأزاح عنه جهد فهم النصوص وحرره من عبء الأدب.

ويمكننا أن نستخلص من خلال كتاب عبد الرحمن بن إبراهيم اعتماد رينهاردت عن الواقعية، التي ارتبطت عنده برغبته في وضع وابتكار تجارب مسرحية لها صلة بالواقع، وتعبر عنه وكان يسعى في مسيرته إلى المشاهد المسرحية مألوفة وواقعية، محافظا بذلك على جاذبيتها البصرية، أو يمكن القول أن رينهاردت جعل من الواقعية جزءا من استراتيجياته التي اتبعها في خلق تجارب مسرحية تجمع بين العناصر البصرية المؤثرة وبين الأداء الواقعي.

- **إرفين بسكاتور (Erwin Piscator) :**

إرفين بسكاتور هو أيضا واحد من الأسماء البارزة في المسرح الملحمي الذي يعتبر "**امتدادا للتوجه الذي كان أستاذه ماكس رينهاردت قد رسمه في أفق تأصيل جمالية ملحمية بديلة للجمالية المسرحية الأرسطية**".[2] كانت جهود بسكاتور وإسهاماته مبتكرة في تطوير المسرح الملحمي، وقد استخدم العديد من التقنيات الملحمية مما جعل أعماله تصنف كجزء مهم من المسرح الملحمي، وقد حرص بسكاتور في خطاباته على تحميل المضامين السياسية في هذه الخطابات،" **وتعود أسباب تغليب المضامين السياسية في الخطاب المسرحي لدى أورفين بسكاتور، إلى معارضته القوية للمسرح التعبيري...وهذا ما يفسر كون الشخصية المسرحية في مسرح بسكاتور تراجعت بالحدث إلى المكانة الثانية لفائدة المضمون السياسي الذي احتل المركز الأول بهدف تعرية الواقع وتناقضاته الاجتماعية والثورة عليه.**"[3] ، من خلال هذا يمكن القول أن بسكاتور اشتهر بنهجه السياسي وتغليب المضامين السياسية في المسرح، وكل هذا راجع إلى عدة عوامل تمثل أبرزها في معارضته المسرح

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص147.

[2]: المصدر نفسه، ص149.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التعبيري الذي كانت ميزته التركيز على الجانب النفسي والعاطفي للشخصية، وغالبا ما يهمش القضايا الاجتماعية والسياسية.

مقابل هذا دعا بسكاتور إلى أن يكون المسرح وسيلة للتغيير الاجتماعي والسياسي، ولذلك رأى أن تقديم الأحداث والشخصيات التقليدية في العمل المسرحي وإعطائها الأولية لا يكون كافيا لتحقيق هذه الغاية، وبالتالي سلط الضوء على قضايا المجتمع بهدف دفع الجمهور إلى تفكير نقدي واتخاذ مواقف تجاه القضايا السياسية، كما نلمس في مسرح بسكاتور تراجع للشخصية المسرحية والحدث الدرامي، من مكانة رئيسية إلى مكانة ثانوية في حين احتلت السياسة المركز الرئيسي، واستخدم بسكاتور المسرح كمنصة يعرض فيها الأفكار السياسية والآراء الاجتماعية، وهذا ما دفعه إلى استخدام تقنيات تمثل جلها في التقارير الإخبارية، والسرد الخارجي والشاشات السنيمائية، وهذا سيساعد على خلق جو يتماشى مع تركيزه السياسي.

كان هدف بسكاتور من كل هذا جليا، وهو إحداث وعي سياسي يدفع الجمهور إلى التفكير في الواقع الاجتماعي وقضاياه، وفي الاقتصاد والسياسة، كما أن عرضه للتناقضات الاجتماعية وإبراز التمييز والصراع الطبقي كان هدفه إثارة الرغبة في التغيير، أو الثورة على الأنظمة السائدة.

- **برتولد برشت (Bertold Brecht):**

من خلال ما سبق نرى بأن القالب المسرحي الملحمي، مرتبط ببرتولد بريشت، وكانت النصوص الدرامية في أعمال بريخت تتميز بمضامين جديدة، مغايرة للموضوعات المألوفة في المسرح الكلاسيكي، ولبلوغ غايته في المسرح وضع بريشت فضاءين رئيسين هما: فضاء الفرجة وفضاء الجمهور.

1/ فضاء الفرجة: يقوم هذا الفضاء بدوره على الثوابت الآتية:

أ/ التغريب:" وهو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض ليشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به من نظرة نقدية."[1]، يوضح لنا عبد الرحمن بن إبراهيم، أن بريشت من خلال مبدأ التغريب سعى إلى تشجيع الجمهور على عدم الاندماج العاطفي في المشاهد الدرامية مع الشخصيات أو القصص، وهدفه من ذلك غرس تفكير نقدي وتحليلي للموضوعات التي تقدم في العرض المسرحي، كما" **سعى بريشت باستمرار إلى تطوير التغريب من مؤثر فني غلى مبدأ فلسفي، إلى تحويله من حالة تنتج عن تأثيرها إلى مبدأ فكري إبداعي يسير كامل العملية الأدبية والفنية، ويرسم إنتاج المسرحية من مرحلة التأليف إلى مرحلة التنفيذ."**[2]، فالتغريب عند بريخت أداة قوية تحرر من الأوهام، هذا يساعد الجمهور على التفكير بشكل مستقل حول الموضوعات التي تقدمها المسرحيات، والرسائل التي توحي بها وهذا النهج الذي اتبعه بريخت له دور كبير وفعال في تشجيع التحولات الفكرية والتطورات المجتمعاتية، وفي سبيل

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص151.

[2]: برتولد بريشت: درامية التغيير، دراسات مختارة في المسرح الملحمي، ص7.

بلوغ غاية التغريب،" **تجاوز برشت لمكونات السينوغرافيا للفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة على خلق صانع الفرجة.**"[1] ، فمن خلال التغريب حاول بريخت إدخال تغيرات جدرية على الساحة المسرحية، بما في ذلك مكونات السينوغرافيا وتصميمات الديكور، وسعى بريخت إلى تجاوز التقليدية التي كانت تعد المسرح مكانا زاخرا بالديكورات، وهذا يلهي الجمهور عن التركيز في القصة، ومضمونها الأساسي.

وبدل كل هذا اعتمد بريخت على بساطة الديكور، وبالتالي يكتسب تركيز الجمهور على محتوى ومعنى المسرحية، وعبر هذه البساطة التي جاء بها بريخت أيضا، هدف إلى إبراز العناصر الأساسية في المسرحية كأدوار الممثلين أدائهم وحواراتهم، والرسائل الاجتماعية والفلسفية فرغبة بريخت كانت متمثلة في إبقاء الجمهور واعيا بوجوده في المسرح ومدركا للعوامل التي تؤثر على المشهد، ومن هنا يحدث التفاعل النقدي حسبه.

ب/ الإيهام:

يلاحظ مما سبق أن بريخت كان يؤمن بأن المسرح أداة مهمة للتغيير الاجتماعي، فقد كان الإيهام جزءا من نظرية بريخت، وأيضا بإسقاط الحائط،" **ومن ميزات المسرح الملحمي الفنية أنه يتم إسقاط الحائط الرابع، وهو العرف المسرحي التقليدي، الحائط الوهمي الذي يشاهد من خلاله النظارة العرض المسرحي على خشبة المسرح، ويكون ذلك لتوطيد نظرية التغريب أيضا، وأن رفع الستارة الذي يمثل الحائط الرابع ليس إلا ضرورة لكي ينظر المتفرج إلى ما يجري بين تلك الجدران الأربعة، ولكن قيام هذا الحائط يظل مفروضا رغم رفع الستار.**"[2] ، فباستخدام هذه التقنية ومن خلال العرض المسرحي" **وكل هذا النمط العرضي يقدم ليجعل في عقل الممثل انه إنما يقوم بدور شخصية وأمامه مجموعة من المتفرجين يشاهدون دوره، فلا يتقمص في إهاب الشخصية، وليجعل في عقل المشاهد كذلك أن ما يراه يحدث ويعرض على خشبة المسرح إنما هو تمثيل، بحيث لا يندمج مع الشخصية وهذا يطلق عليه عند بريخت ب"كسر الإيهام.**"[3] فالممثل هنا يتقمص الشخصية التي يقوم بتمثيلها، ويقوم بإرتداء زي معين،" **ولتفعيل إسقاط الحائط الرابع وكسر الإيهام بشكل أكثر يتساءل الممثلون أحيانا الجمهور رأيهم في أحداث المسرحية وشخصياتها، كما أنهم أحيانا يخرجون من صفوف الجمهور.**"[4] ، من خلال كل هذا يمكن أن نخلص إلى القول: بأن كسر الإيهام مبدأ جوهري في مسرح بريشت الملحمي، وهو يشير إلى كسر الحواجز بين العمل المسرحي والجمهور المتلقي، حيث لا يركز الجمهور أثناء مشاهدته للعرض المسرحي على الجوانب العاطفية، ولا يغرق في ذلك وإنما

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص151.

[2]: محمد أرشد الحسن: المسرح الملحمي عند بريخت ومسرحية دائرة الطباشير، القوقازية بين النظرية والتطبيق، مجلة العاصمة، الجزائر، مج13، 2020م، ص183.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يوجه تركيزه إلى ما تحمله هذه العروض المسرحية من رسائل اجتماعية وسياسية، وبالتالي فكسر الإيهام عند بريشت ليس مجرد أداة للتلاعب بتركيز الجمهور، وإنما هو وسيلة يتم من خلالها إعادة تكوين المسرح في شكل أداة للتغيير والتأمل، وليس مجرد مصدر خالي من التفكير النقدي، وبالتالي يمكن القول أيضا بأن" **اعتماد بريشت على عنصري التغريب والإيهام يدخل في إطار محاولة تطوير الشكل المسرحي من مستوى للمسرحيات السياسية/ التعليمية التي أرسى قواعدها إرفين بسكاتور، إلى مستوى المسرحيات الملحمية التي تتضمن ما هو سياسي وتعليمي، على أساس أن الشكل المسرحي أقدر على تبليغ المضامين الفكرية بالشكل الذي يضمن تحريك الوعي وتحريض المتفرج وتثوير الفكر.**"[1]، للتأكيد على فكرة مفادها أن: بريشت كسر الإيهام وأشار إلى تقنيات جديدة تمنع الجمهور من نسيان أنهم في عرض مسرحي، كالتوجه المباشر من الممثلين تجاههم وأيضا إظهار الآليات المعتمدة في الإنتاج المسرحي.

من خلال كل هذه الأساليب كان هدف بريشت تحويل المسرح إلى وسيلة تبلغ الرسائل الفكرية والسياسية بشكل أكبر، وأيضا كان هدف تحويل المشاهد من إنسان ساكن، ومتلقي سلبي إلى شخص فاعل ومشارك يناقش الأفكار التي يراها ويحلل الأحداث التي تعرض أمامه، فبريشت في مسرحه سعى إلى أن يكون الأداء عاملا مهما في تقديم قصة مسلية، بل وسيلة تسلط الضوء على أهم القضايا الاجتماعي، ومن خلال تطوير بريشت للقالب المسرحي وانتقاله من مجرد مسرحيات تعليمية إلى مسرحيات ذات طابع سياسي وتعليمي، هذا التطوير والتحول في مسرح بريشت جعل من مسرحه محرضا على التفكير والنقاش.

ج/ مفهوم الفضاء في المسرح الملحمي:

من خلال جهود بريخت في طرح قالب مسرحي بديل" **على الرغم من اشتغاله داخل الفضاء المسرحي الإيطالي.**"[2]، وهذا موقف عبد الرحمن بن إبراهيم في التعريج على مسعى بريشت، حينما رأى أنه يعكس" **موقفا أيديولوجيا تتضح تجلياته في إحداث قطيعة مع المسرح البورجوازي *ذي النزعة الكلاسيكية الإيطالية.**"[3] فيبرز عبد الرحمن بن إبراهيم، من خلال هذا الاتجاه الذي ذهب إليه بريخت بأن" **حداثية المسرح الملحمي تتمثل في كونه جاء تعبيرا عن التحولات الاجتماعية والتاريخية التي طالت بنيات المجتمع الأوروبي،**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص152.

[2]: المصدر نفسه، ص156.

*: المسرح البورجوازي: عبارة عن باليه كوميدي، ونوع من البالية الذي يتخيلله حوار من خمسة فصول، يسخر بلطف ادعاءات المتسلق الاجتماعي الذي يعتبر عواطفه عبثية.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص156.

فسقوط المسرح الكلاسيكي كان سقوطا تاريخيا واجتماعيا."[1] ، وهذا ما جعل الميل إلى هذه الفكرة سببا من بين الأسباب التي قدم بها المسرح البريختي" **نفسه كضرورة اجتماعية وكإفراز لمتطلبات تاريخية."**[2] ، وهذا ما كان حسب عبد الرحمن بن إبراهيم في توضيحه لذلك الميل الذي اتخذ بريخت نحو التجريب والثورة على المسرح الكلاسيكي.

فمن خلال أفكار بريخت التي أشار إليها عبد الرحمن بن إبراهيم يتضح جليا أن" **المسرح الملحمي لم يعر اهتماما إلى الفضاء المسرحي، بدليل إبقاءه على الخشبة الإيطالية كبناية، غير أنه عرف ما يشبه التدمير من الداخل."**[3] ، ومفاد ذلك أن" **العملية المسرحية ذاتها في مقوماتها الثلاث، النص الدرامي، الممثل الجمهور"**، باعتبار أن فضاء الممثل، وفضاء الجمهور فضاءان رئيسين ضمن الأفكار التي أتى بها بريخت في المسرح الملحمي.

د/ فضاء الممثل–Espace de l'acteur–:

الممثل في المسرح الملحمي ليس مجرد شخص عادي، وإنما عنصر من عناصر السرد المسرحي،" **إن الممثل هو صانع الفرجة، لذلك يلح المسرح الملحمي ان يحرص أسلوب أداة الممثل على الحفاظ على مسافة بينه وبين الشخصية الممثلة."**[4] ، ففي المسرح الملحمي يجب على الممثل أن يحافظ على مسافة بينه، وبين الشخصية التي يمثلها حتى يحقق تأثير التغريب، هذه المسافة تمكن الجمهور من البقاء على وعي بأن ما يجري أمامه مجرد عرض مسرحي وليس واقعيا، وهذا يشجع على التفكير النقدي بدل الانغماس العاطفي، ولتحقيق هذا أيضا لا بد أن يسعى المؤلف إلى استخدام أساليب جديدة، كالسرد المباشر فحين يوجه خطابه إلى الجمهور، لا بد أن يشرح لهم ما يحدث، ويعبر لهم عن ما يجول بذهنه من أفكار، وهذا يبالغ في أداءه ويظهر بمنظر غير مألوف ولا طبيعي حتى يؤكد الجانب الصناعي للعرض.

وكل هذه الاستراتيجيات في أداء الممثل تساعد في فصله عن شخصيته، وبالتالي تشجع الجمهور على تحليل الرسائل الاجتماعية والسياسية التي يحملها العرض المسرحي، ويحاول نقلها إلى الجمهور، في النهاية فإن الممثل له دور فعال وكبير في توجيه الجمهور نحو فهم أوضح لما تطرحه العروض، والنصوص المسرحية في المسرح الملحمي.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص156.

[2]: المصدر نفسه، ص157.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولتحقيق نجاح العرض المسرحي، وإبقاء الجمهور في حالة يقظة نقدية "**على الممثل أن يظل محتفظا بدوره ممثل خصوصا عندما تتأزم الأحداث، فكلما تعقد الوضع الاجتماعي للشخصية، وتأزمت حالتها النفسية، وجب على الممثل أن يبتعد ما امكن عن تقمصها، إن الغاية هو نقل الأزمة إلى ذهن المتفرج الذي سيجد نفسه، بحيث يرى الأحداث من خلال رؤيته هو من خلال وجهة نظر الشخصيات.**"[1] ، إن وجهة نظر عبد الرحمن بن إبراهيم، تبين أن الممثل مطالب بالبقاء على إدراك تام بأنه مجرد ممثل حتى، وإن بلغت الأحداث ذروة التأزم من التعقيد النفسي والاجتماعي، والغرض من هذا خلق مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها، وهذا يمنح الجمهور مساحة ليؤول الأحداث من وجهة نظره الخاصة.

فحينما يبتعد الممثل عن التمثيل المألوف والتقليدي، سيساعد على نقل الأزمة إلى ذهن المتفرج بشكل واضح ليمكنهم ذلك من تحليل الصراعات والأحداث بوجهة نظر مستقلة، وهذه المسافة الفكرية تمنح الجمهور فرصة التركيز على الصراع القائم وجدله في العمل المسرحي، بدلا من التماهي والانغماس العاطفي مع الشخصيات الممثلة، وبالتالي فرؤية الجمهور هنا الأزمة تكون من منظوره الخاص، وحسب وجهة نظره المستقلة ما يساعده في استكشاف أبعاد هذه الأزمة الاجتماعية، والسياسية بشكل دقيق وأكثر عمق.

2/ فضاء الجمهور –Espace du public–:

فضاء الجمهور ثاني فضاء رئيسي في مسرح بريشت، حيث "**يمثل الجمهور العنصر الأساسي في العملية المسرحية، على اعتبار أن فعل المسرح يتحقق بالجمهور وفي الجمهور لأنه مستمد منه وموجه إليه.**"[2] فالجمهور هو مصدر إلهام العمل المسرحي، وله دور حيوي في العملية المسرحية، فهو النقطة التي تجعل العرض المسرحي تجربة حية متكاملة، فالمسرح ليس مجرد أدوار تؤدى على خشبة المسرح، وإنما هو تفاعل بين أداء الممثلين وتفاعل الجمهور، فإذا غاب الأخير فقد المسرح جزء من معناه، وهنا تصبح التفاعلات والمشاعر التي تصدر عن الممثلين مجرد صدى فارغ،" **واعتبار للمكانة المتميزة التي يحتلها المتلقي في المسرح الملحمي، فإن اللجوء إلى التجريب في مجال الفضاء المسرحي لم يكن من أجل تأكيد النزعة الجمالية وحسب، بل من أجل البحث عن لغة سينوغرافية* بديلة وقادرة على أن تشاهم في تجسيد الخطاب السياسي ونقله بحرارته الثورية غلى ذهن المتلقي.**"[3] ، إن اللجوء إلى التجريب في سياق المسرح الملحمي هدفه كسر الحدود التقليدية بين العرض المسرحي وبين الجمهور المتلقي له، وبهذا يصبح الجمهور جزءا لا يتجزأ من التجربة المسرحية وليس مجرد

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح 153-154.

[2]: المصدر نفسه، ص154.

*: لغة سينوغرافية: هي البيئة المكانية للعرض المسرحي، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، ومؤثرات خاصة.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص154.

متلقي سلبي، وكل هذا يتطلب لغة سينوغرافيا تعمل على توضيح الرسائل الاجتماعية والسياسية التي تحملها العروض المسرحية الملحمية، وبالتالي فإن تصميم الفضاء المسرحي، واستخدام التقنيات السمعية والبصرية يكون بطريقة مدروسة لأجل تحقيق التأثير الثوري القوي، وتستخدم التقنيات السينوغرافيا أيضا من أجل إبراز الجوانب الثورية في العروض والأداء المسرحية.

كما تستخدم التقنيات السينوغرافية كالمؤثرات الصوتية والموسيقى، وأيضا الديكور والإضاءة، وهذا لأجل لفت انتباه الجمهور، وتوجيه فهمه للأحداث والمفاهيم السياسية، فبدل السرد الذي كان يستخدم في المسرح التقليدي، استخدم المسرح الملحمي هذه الأدوات السينوغرافية لإيصال محتوى العرض بشكل أسهل ومباشر وهذا كله يحفز التفكير النقدي، ويطور الوعي السياسي لدى الجمهور المتلقي،" **كما أن النزعة التجريبية في المسرح الملحمي، تتمثل في طبيعة الموضوعات والأساطير التي يتم الاستلهام منها في كتابة النصوص الدرامية، فشخصياته في كل مسرحياته من الطبقات الاجتماعية الدنيا، أي أن الواقع الذي يحييه الجمهور نفسه، وعليه فإن الركح المسرحي يمثل نموذجا حيا وصادقا في قالب شديد الكثافة الدلالية، يختزل الوقائع في واقع الفضاء المسرحي، ويختصر الأزمة في زمن الفضاء الدرامي الذي هو زمن المتفرج.**"[1] وضح عبد الرحمن بن إبراهيم أن النزعة التجريبية في المسرح الملحمي، تجلت في التركيز على كتابة نصوص درامية تعكس حياة الطبقات الاجتماعية الدنيا، وهذا يقدم واقع مألوف لدى الجمهور وقريب منه، هذا الأسلوب لم يكن مجرد توجيه فني، ولكن هو استراتيجية تساعد في خلق جسر للتواصل بين الممثل والجمهور، من خلال تجسيد التجارب اليومية، وما يواجه عامة الناس من صعوبات وعوائق في حياتهم، ومن خلال هذا الإرتباط الوطيد للمسرح الملحمي بالواقع، نلمس هدفا واحدا هو إثارة التعاطف.

وقد أصبح الركح المسرحي في المسرح الملحمي وسيلة لتوضيح المفاهيم وتكثيف الدلالات، بحيث تقدم الأحداث والشخصيات بشكل مألوف للجمهور في قوالب فنية لتحفز التفكير النقدي، وتكمن الغاية من النهج التجريبي في المسرح الملحمي، ليس فقط في تقديم تجارب فنية، وإنما من خلال النزعة التجريبية يسعى المسرح الملحمي أن يكون وسيلة للتغيير الاجتماعي، حيث عمل المسرح لملحمي على اختصار الزمن الدرامي عاكسا بذلك واقع الفضاء المسرحي، وموجها انتباه الجمهور نحو التأمل والنقد،" **بهذا المعنى فالمسرح الملحمي يوظف التقنيات للتنفيس، ولبلوغ درجة معينة من المتعة الفنية. كما انه يوظف المضامين الفكرية والتاريخية لتحقيقه متعة فكرية تتمثل في تربية الفكر على التأمل واكتساب نظرة نقدية للواقع المعيش، وفي ذلك ما يبرر السمة التعليمية التي تتم عن طريق الإغراء الحي والإثارة الفنية في اللعب المسرحي.**"[2]، فالمسرح

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص.155

[2]: المصدر نفسه، ص156.

الملحمي بتقنياته المبتكرة يهدف إلى التنفيس وخلق المتعة الفنية، لكنه لا يتوجه عند الترفيه فقط، فمن خلال توظيفه بعض المضامين الفكرية والسياسية يسعى المسرح الملحمي على إثرة التفكير النقدي حول الواقع المعاش وبالتالي فقد أصبح المسرح الملحمي أداة لتوعية المجتمع، من خلال جمعه بين المتعة الفنية والفكرية مشجعا بذلك على التفكير ومحفزا للتغيير الاجتماعي.

ب/ التجريب في مسرح القسوة:

ارتبط مسرح القسوة بالمسرحي الفرنسي أنطوان آرتو (Antonin Artaud) ، والملاحظ ان هذا المسرح يتبادر إلى ذهنه مباشرة، أنه يركز على الحواس وتأثيرها وإلى التأثير العاطفي على الجمهور، وكانت مسرحية أنتونان أرتو" **أوبو ملكا وبمقدار ما أثارت من ردود فعل مضادة، مارست تأثيرا من نوع آخر، فقد أشار هذا الأخير بمجرد ما ترفع الستارة، تصبح خشبة المسرح كالمرآة أمام الجمهور... فيرى فيها الفاسد نفسه وله قرني ثور، وجسم تنين يتناسب ودرجة فساده.**"[1]، هذه المسرحية حملت رسالة تحذير من هدفها ترك أثر في ذهن المتلقي، كما دعت المسرحية أيضا غلى التفكير في القيم الأخلاقية، وأثارت تساؤلات لدى الجمهور المتلقي حول كيفية تغيير الواقع.

كما عرض لنا عبد الرحمن بن إبراهيم مقاطع من هذه المسرحية لإبراز حالات القسوة التي تحملها هذه المسرحية، ومن خلال أولى المقاطع المعروضة نلمس حالة "حب المال":

بوردور: ولكن يا أب أوبو، ألا ترى أن الشعب ينتظر هدية بمناسبة صعودك للعرش.

الأم أوبو: إذا لم تأمر بتوزيع اللحم والذهب، سيخلعونك في ظرف ساعتين.

الأب أوبو: لحم، نعم لكن ذهب لا، اذبحوا ثلاثة جياد طاعنة في السن. يكفي هذا جد لمثل هؤلاء الأوغاد."[2] ، حملت هذه الأبيات رسالة واحدة متعلقة بمسرح القسوة، ألا وهي حب المال، مما دعا إلى التأمل والنظر في القيم الإنسانية، وكيف يقود حب المال إلى القيام بأعمال قاسية، وغير إنسانية مثل التي قام بها الملك أوبو في هذه المسرحية تجاه رعيته، وبهذا يسعى مسرح القسوة، إلى إشراك الجمهور في حوارات أخلاقية عميقة ويحفزهم على مواجهة الجشع، وما يصدر عنه من فساد ودمار للمجتمع، أما من حيث التمثيل الجسدي فيجسد الممثلون هذا الجشع بحركات جسدية تعكس الاضطراب من خلال حركات تعبر عن صراع داخلي، وقد تجعل هذه الحركات للمثلين الجمهور يشعر بأن الجشع وحب المال يؤدي إلى فقدان الإنسانية والابتعاد عن القيم

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص158.

[2]: المصدر نفسه، ص159.

الإنسانية، وهذا ما جسدته المقاطع التي تسبق ذكرها من المسرحية، بعد ذلك عرض عبد الرحمن بن إبراهيم مقاطع أخرى عبرت عن انعدام الرأفة والإنسانية،" **القرويون: يا سيد أوبو من فضلك ارحمنا، نحن مواطنون فقراء.**

الأب أوبو: لا شأن لي ! ادفعوا.

القرويون: لا نستطيع لقد دفعنا.

الأب أوبو: ادفعوا وإلا وضعتكم في خرجي هذا مع فصل رقابكم عن رؤوسكم. حش بطنك، أظن أنني أنا الملك."[1] ، تكشف هذه المقاطع عن انعدام الرأفة الإنسانية، التي يعكسها مسرح القسوة، وتبرز لنا الفساد والتمييز والعنف المجتمعي، وهذا سيدفع بالجمهور إلى مواجهة الجوانب المظلمة من النفس البشرية ومن المجتمع ويثير أسئلة تتمحور حول ما يؤدي إلى مثل هذه التصرفات، وهنا يكمن هدف مسرح القسوة في إثارة ردود أفعال قوية من الجمهور المتلقي، وذلك من خلال ما يجسده مسرح القسوة من مشاهد قاسية وصادمة، تعكس غالبا العنف وغياب الرأفة في العلاقات.

أما آخر المقاطع التي عرضت من المسرحية، فقد عبرت عن حالة أخرى من الجبن وانعدام روح التضحية فشخصية الملك أوبو وبسبب استجابته للخوف المفرط، تجنب المواجهة، وتخلي عن الآخرين في وقت الشدة وكانت قراراته في هذه المقاطع تبين تجنب المسؤولية، وهذا ما سيدفع الجمهور إلى التحلي بالوعي الأخلاقي، وإلى الدعوة إلى العمل الشجاع والتحلي بروح المسؤولية،" **هذه هي الحالات(الجشع–التسلط– الجبن)، كلها من القسوة التي أراد أنتونان آرتو فيما بعد إدخالها في الدراما، إظهارا لخضوع الإنسان لما في العالم من قوة معادية لا يملك إزاءها إلا أن يتسلح بأقصى ما يمكن من القسوة ليقوى على المواجهة."**[2] ، ما يمكن قوله هو أن مسرح القسوة، لا يعرض الوحشية فقط، وإنما يكشف علاقة الإنسان بالقوى التي تفوقه، وماهي الطرق التي يواجهها من خلالها حتى وإن كانت بالقسوة، وهذه المواجهة تستلزم الشجاعة والجرأة، ولكن تتحقق بدفع ثمن يتمثل في فقدان القيم الإنسانية، وغياب الرأفة في جوف المعركة، وكل هذا من أجل البقاء.

يشكل استخدام اللغة في المسرح التجريبي مأزقا، فاللغة ومن خلال استخدامها بشكل مبتكر، وبشكل غير تقليدي، يعزز تجربة المسرح، لكن إذا لم تستخدم اللغة بهذا الشكل، فقد تؤدي إلى ارتباك الجمهور، واستخدام اللغة التجريبية على تقديم رؤى جديدة، فحين يقدم العرض المسرحي رسالته بشكل فعال، فاللغة هنا أداة للتعبير

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص160.

[2]: المصدر نفسه، ص161.

أما إذا كان العرض متجاوزا حدود الفهم، فاللغة هنا لم تعد أداة تواصل وإنما حاجز،" **إن اللغة نتاج اجتماعي، لذلك فإنها حين تخاطب الفرد الواحد تلغيه ك"أنا" فردية ومستقلة. واللغة الوحيدة القادرة على تأكيد الذات الفردية المستقلة هي اللغة المسرحية، لما تنفرد به من تكثيف دلالي وقدرة على استفزاز الوعي المغيب قسرا من طرف الأعراف الاجتماعية الزائفة.**"[1] ، إذا فاللغة المسرحية حسب عبد الرحمن بن إبراهيم تخرج من رحم المجتمع، وتلغي الفرد كذات مستقلة وإنما تجعله منخرطا في أعراف مجتمعه، ومستعينا بها في تأليف لغته المسرحية.

ج/ فلسفة التجريب في مسرح "قسطنطين ستانيسلافسكي (K Stansislavski)*:

قسنطنطين ستانيسلافسكي من التجريبيين المسرحيين، و" **ينهض مفهوم التجريب المسرحي لدى قسطنطين ستانيسلافسكي على البحث المختبري في نطاق اللاشكل...لأن التجربة المسرحية كما يراها ستانيسلافسكي تركز على ضرورة تصوير الحياة، لا كما تحدث في الواقع، ولكن كما نحسها على نحو غائم في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي.**"[2] ، بين عبد الرحمن بن إبراهيم أن التجريب المسرحي في مسرح قسطنطين ستانيسلافسكي يقوم على مفهوم "اللاشكل"، وهذا يعني استخدام تقنيات جديدة في المسرح مبتكرة ومغايرة للتقليدية، لأجل خلق تجربة منفردة وتفاعلية.

ويدعو ستانيسلافسكي بأن تكون العروض المسرحية غامضة، لكي تمنح الجمهور المتلقي فرص للتفاعل مع المسرحيات، والتجريب المسرحي عند قسطنطين ستانيسلافسكي ليس مجرد أداة لخاق العروض المختلفة، وإنما سبيل لفهم وإعادة تعريف لعلاقة المسرح بجمهوره، وتحفيز للتفكير حول التمثيل، ونجد أيضا بأن قسطنطين ستانيسلافسكي في مسيرته التجريبية، يحاول ويسعى لاستكشاف ما تخبئه النفس البشرية من مشاعر إنسانية في أعماقها، وتكشف الطبائع الروحية للأشخاص بدل التقنيات التقليدية، التي تقدم المسرح كما يحدث في الواقع كما ركز قسطنطين أيضا على أن تكون التجارب المسرحية مرآة عاكسة لعواطف وشخصيات الناس، ولعقليتهم المختلفة.

يبين عبد الرحمن بن إبراهيم التقنية المسرحية، التي اتبعا قسطنطين ستانيسلافسكي، التي تراوحت بين فضاء النص وفضاء الممثل،" **عن المقصود بالتقنية الجديدة التي يقترحها ستانيسلافسكي هو الأداء الفيزيولوجي**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص162.

*: قسطنطين ستانيسلافسكي(1863م-1938م): هو مخرج وممثل مسرحي روسي شهير، يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص170.

للممثل، لما له من قدرة على النفاذ إلى عمق ذات الممثل وعمق ذوات الآخرين، غير أن هذا التأكيد على دوز الممثل في الفعل المسرحي لا ينفي دور الكلمة المنطوقة، ذلك أن أنجح العروض المسرحية التي أخرجها ستانيسلافسكي هي تلك التي انطلقت من نصوص درامية مشهود لمؤلفيها بالعبقرية الأدبية."[1] ، بالاستناد إلى رأي عبد الرحمن بن إبراهيم هنا، وإلى ما سبق ذكره نرى بأن قسطنطين ركز في عمله المسرحي على الجوانب الجسدية، والعاطفية للممثل، ورأى بأن هذه التقنية تساعد الممثل على الوصول إلى أعماق ذاته والغوص فيها، وهذا ينعكس في أداءه، وعلى قدرته على التفاعل مع شخصيات المسرحية الأخرى، وتجعل الأداء ذا جودة عالية.

لكن كل هذا لا يقلل من قيمة النص الدرامي عند ستانيسلافسكي، ولا من قيمة الكلمات المنطوقة في العرض المسرحي، وهنا نخلص إلى القول بأن نجاح المسرح عند قسطنطين، يكمن في الموازنة بين النص الدرامي وقوة النص المكتوب، وبين الأداء الفيسيولوجي لأداء الممثل، فالممثل يسعى إلى تجسيد الشخصيات بشكل واقعي، في حين الكلمات المنطوقة توفر أفكار، وسياقات تعزز القصة المطروحة للجمهور، وتكسبها الذوق الفني أكثر.

وبالتالي فقسطنطين يؤكد بأن العلاقة القائمة بين النص الدرامي والممثل ضرورية لنجاح العرض المشهدي،" **إن ق. ستانيسلافسكي لم يتخذ موقفا معينا من النصوص الأدبية الدرامية، ولم يتحدث عن لغة درامية في مقابل اللغة الكلامية. كما أنه لم يعط اعتبارا للمؤثرات الاصطناعية والمسرحية، ولكن ما يشدد أكثر في اختيار النصوص ذات العمق الفلسفي والقلق الفكري والتكثيف الدرامي، الذي يعكس الواقع النفسي المعقد والمتناقض للشخصيات، وهو ما سيؤجج الصراع الداخلي وينعكس بالتالي على تصرفاتها."**[2] بالاستناد إلى ما سبق وبالاعتماد على هذا، يمكن القول بأن ستانيسلافسكي لم يكن له موقف معين بشأن النصوص الأدبية، وتركيزه لم يكن مخصصا ومركزا على اللغة الدرامية مقابل اللغة الكلامية، ولكنه كان يوجه اهتمامه نحو النصوص ذات العمق الفلسفي والقلق الفكري، التي سمتها التكثيف الدرامي، وبفضل هذه النصوص ودعمها سعى قسطنطين إلى إظهار جوانب عديدة من الشخصيات المسرحية، كواقعها النفسي المعقد والمتناقض وكان يرى بأن الصراع الداخلي القائم بين الشخصيات، قد ينعكس على انفعالاتهم مع باقي شخصيات المسرحية وبالتالي فاهتمام ستانسلافسكي بالنصوص الدرامية أساسه العمق الفلسفي والتكثيف الدرامي، وإهمال المؤثرات الاصطناعية وغيرها من التقنيات الأخرى، وهذا كله يعكس رؤيته المتمثلة في رؤية المسرحية أداة لاستكشاف الجوانب المعقدة والمخفية للطبيعة البشرية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص171.

[2]: المصدر نفسه، ص172.

حاول ستانسلافسكي استكشاف المجهول في الأداء المسرحي، لأجل بروز رؤى جديدة على الساحة المسرحية، "**فالتجريب في مفهوم ستانسلافيسكي عبارة عن رهان على حقيقة غير معلومة، وعلى احتمالات متخيلة. لذلك فالممارسة المسرحية عنده كانت عبارة عن فعل مختبري مفتوح على نطاق اللاشكل على كل الفضاءات. وتأكد تجربته الفنية على ارتباطها الجدلي بالأعمال الإبداعية الدرامية المتميزة.**"[1]، إذا التجريب عند ستانسلافيسكي ثورة على التقاليد، وفعلا مبتكرا، فالممارسة المسرحية عنده أساسها الاستكشاف والمغامرة، وهذا ما يساعد على فتح أفاق ويقدم إضافات في فن الأداء المسرحي، ونجد من بين التقنيات التي اعتمدها ستانسلافيسكي في مسرحه هذا تقنية الممثل، ويرى بأن المسرح "**لا يقف عند حدود العرض المسرحي كفرجة مرئية وسمعية، بل يتجاوز الظاهر ليصبح مسرح الإحساس والعيش الباطني للأشياء، فقطع الديكور وكل المؤثرات التي تملأ الفضاء المسرحي تجسد الوجه الألي والميكانيكي للعرض.**"[2] ، فالمسرح عند ستانسلافيسكي يكشف عن عواطف وتجارب الشخصيات، فهو يتجاوز التقنيات المألوفة سعيا منه للوصول إلى جوهر الإحساس وعمق التفاعل الإنساني، وبهذا فستانسلافيسكي يشجع استخدام الحواس وإظهار العواطف في العروض المسرحية، وهذا يضفي على التجربة الفنية حيوية وعمقا، ويعزز التواصل الإنساني بين طرفي العملية المسرحية الممثل في الجمهور، وقد لخص ستانسلافيسكي الممثل أو تقنية الممثل في نقاط عديدة ذكرها لنا عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه وهي:

"**أ / تقمص الشخصية الممثلة وعيشها محليا.**

ب/ التفكير والإرادة والشعور تمثل عوامل قاعدية لحياتنا وسلوكنا النفسي السيكولوجي.

ج/ الشعور هو الذي يبدأ بتنظيم العملية الابداعية.

د/ إن لحظات التقمص والاحساس بالدور، تتخللها لحظات التمثل التقني الحرفي، تعطي للعمل المسرحي وحدته."[3] ، فمن خلال هذه التقنية يحاول عبد الرحمن بن إبراهيم، أن يبين بأن تقنية الممثل عند ستانيسلافسكي تنبع من داخل الذات الممثلة، بكل ما تحمله من أحاسيس وشعور وإرادة، وسلوكات إنسانية كل هذه الأمور تجتمع لتساهم في تنظيم العملية الإبداعية، وتضفي على المسرح وحدته وجماليته.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص172.

[2]: المصدر نفسه، ص173.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

د/ فلسفة التجريب عند جروتوفسكي في المسرح الفقير:

يعتبر جروتوفسكي واحد من أبرز المسرحيين "**الذين ارتبطت جهوده المسرحية بالمسرح العمالي الذي خلق منه منظرا ومبدعا ومصلحا مسرحيا، بالإضافة إلى كونه مخرجا وممثلا. وقد اقترن اسمه بالمسرح خارج المسرح، بعد تجاوز خشبة المسرح وحصر العملية في نطاق جمهور ممثل بالتحرر من المؤثرات المسرحية.**"[1] ،كان هدف جروتوفسكي من خلال قالبه المسرحي هذا، تأسيس مسرح يشارك العمال في عملية الأداء المسرحي والإنتاج.

كما يهدف مسرح جروتوفسكي إلى الثورة على الحدود التقليدية السائدة في المسرح، وتحريره من المؤثرات الزائدة بينما التركيز في هذا النوع من المسرح يكون على التواصل المباشر بين الممثل والجمهور، فبساطة الأساليب التي اتبعها جروتوفسكي في أدائه المسرحي جعلت من عروضه أكثر تأثيرا وقبولا من الجمهور، "**وقد اتخذ من فكرة اشراك الجمهور المسرحي، مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت تشكل عرقلة في تحقيق تواصل حقيقي ومؤثر بين الممثل والمشاهد.**"[2] ، فقد انحصر اهتمام جروتوفسكي في نظريته المسرحية، على وضع مبدأ يقوم على تحقيق علاقة قوية بين الممثل والجمهور المتلقي، كما أن جروتوفسكي في مسرحه،" **يرفض تأثير المعطيات الخارجية بل ينظر إلى الممثل نظرة سامية قائمة على التقديس، فالممثل في المسرح الفقير يعوض كل ضعف سينوغرافي ... كان رافضا في الأصل الذي يتطلب تكاليف كبيرة، فانطلق في تحديده لماهية المسرح الفقير من حيث حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح مثل النص، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والملابس، إلى غير ذلك من عناصر العرض حيث لا يبقى إلا عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما.**"[3] ، فالممثل إذا هو أساس ومحور عملية الأداء في المسرح الفقير الذي يعتمد على" **مهارات الممثل جسديا ونفسيا، ذلك لأن جوهر المسرح عند جروتوفسكي هو حركة الجسد الدالة لقدراتها على الكشف عما هو خفي من طبيعة إنسانية وبديل تقني عن أغلب تقنيات العرض المسرحي الأخرى.**"[4] ، فالمسرح الفقير أداته الرئيسية القدرات الجسدية والنفسية للممثل والتي من خلالها يعبر ويتواصل مع الجمهور، كعوض للتقنيات الأخرى، كالديكور والإضاءة وغيرهم، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص174.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: محمد بوزيدي: مبادىء فن الإخراج المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي، مجلة قيس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، مج 4، ع1، 2020م، ص592.

[4]: نوافي مراد، عيسى أحمد: ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية الوحل للمخرج يوسف قواسي، مجلة جماليات، الجزائر، مج 8، ع 1، 2021م، ص255.

يعتبر الجسد هو" **المادة الخام الذي يجب على الممثل أن يستثمرها في اللعب المسرحي.**"[1] ، لأن التقنيات السينوغرافية الأخرى في المسرح الفقير تعتبر مجرد ترف.

كما يبين عبد الرحمن بن إبراهيم أن جروتوفسكي في المسرح الفقير وبالرغم من اعتماده على تقنية الجسد إلا أنه لم يلغي قيمة النص الدرامي بل صاغه وفق مقتضيات لخصها عبد الرحمن بن إبراهيم في كتابه كالآتي:

" **أ- تفويض الدلالة الدينية بتكثيف الأبعاد الإنسانية.**

ب- إسقاط موضوع النص على الواقع المعيش (القصر الملكي يتحول إلى مقبرة إنسانية شاملة للحضارة المعاصرة)، كتقنية بالغة الدلالة لتقريب مضمون المسرحية من الجمهور."[2] ، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم هنا، فالنص في المسرح الفقير عند جروتوفسكي يكون مرآة لواقع المجتمع، وهذا ما يقربه أكثر من المتلقي ويحدث تفاعل كبير بينه وبين الجمهور، كما يضم النص الدرامي بين طياته مجموعة من الأبعاد الدينية الراسخة في الحضارات الإنسانية.

5/ التجريب في المسرح العربي:

شهد المسرح العربي تحولا كبيرا عبر العصور، فقد تطورت الأساليب والمواضيع سواء كانت الاجتماعية أو الثقافية وكذلك السياسية وأصبحت التجارب الجديدة تسعى إلى التغلب على التقاليد الثقافية القديمة، واعتبر البعض أن التجارب المسرحية العربية كانت عبارة عن نقل لما هو غربي وذلك من خلال تأكيد عبد الرحمن بن إبراهيم على الأسس التي استند عليها التجريبيون العرب المعاصرون، وهي:

"**أ/ أن تجربة المسرح العربي في فترة الريادة ظلت حبيسة الاقتباس والترجمة في الكتابة والإخراج والأداء.**

ب/ الحضور القوي للغة الأدبية التراثية، مما أثر على الحدث المسرحي، وأفقد الفعل بعده الدرامي المتمثل في الصراع والحوار.

ح/ عدم استيعاب المسرحيين للدلالة الدرامية للمصطلحات المسرحية."[3]، فهذه الأسس تلقي الضوء على الأسباب التي كانت سببا في تقييد الإبداع العربي في مجال المسرح، اعتبر أن المسرح العربي قد بقي مقيدا بالأنماط السائدة والتقاليد، وقد بقيد المسرح بشكل جعله غير قادر على تجسيد التجارب طرق جديدة مما جعل،" **ضالة المسرحيين العرب الرواد اتجهت إلى النصوص التراثية والحكايات الشعبية، ووقائع التاريخ القومي، كان**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسلرح، ص180.

[2]: المصدر نفسه، 179.

[3]: المصدر نفسه، ص185-186.

التراث نوعا من التحدي للمسرح العربي."[1] ، اتجه الرواد العرب نحو النصوص التراثية لرغبتهم في استعادة الهوية والثقافة العربية، لمواجهة التحولات، والتغييرات الاجتماعية والثقافية الحديثة، وهذا الإتجاه قام بإعادة إحياء القصص والشخصيات التراثية من خلال تقديمها بطرق معاصرة ومبتكرة، مما يعمق في الإنتماء للثقافة العربية.

أ/ التجريب المسرحي عند توفيق الحكيم:

توفيق الحكيم من بين أبرز الرواد المسرحيين العرب الذين ساهموا على تطوير التجريب المسرحي العربي، وذلك باقتراحه لقالب مسرحي مميز وجديد، يهدف إلى" **خصوصية محلية يستمد مقوماته من الظواهر الاحتفالية."**[2] وهذا بتركيزه على خصائص الثقافة المحلية والتقاليد بالمجتمع، واستلهامه من الظواهر الاحتفالية، كونها جزء أساسي من التراث الثقافي، إلا أنه قد توصل إلى أن الشكل الغربي قد ترك أثرا على المسرح العربي من خلال الحقائق التالية:" **اعتماد الشكل المسرحي الغربي كقالب للمضامين التراثية العربية لم يحقق مسعى الدراميين العربي في التأسيس بمسرح عربي أصيل."**[3] ، وهذا يؤكد جمع التراث العربي بالشكل الغربي، فكرة غير ناجحة كونها أنتجت مسرحا عربيا بمحتوى غربي، كما أن "**الحداثة المسرحية تجاوزت ما هو ثابت الذي يتجلى في القالب الأوروبي، وأكدت بطلان القاعدة القائلة بأن المسرح إما أن يكون أوروبيا أو لا يكون."**[4] ، فيبين لنا عبد الرحمن بن إبراهيم أن الحداثة المسرحية، قد نجحت في تجاوز القوالب الأوروبية التقليدية في المسرح، والعمل على نتاج مسرح متعدد الثقافات والتجارب، وأنه غير مرتبط بأوروبا فقط بل بمسرح عالمي.

أما آخر حقيقة فهي" **كون الفرجة الشعبية الاحتفالية أقدر بتقنياتها البسيطة على تحطيم الإيهام عن طريق المشاركة الفعلية."**[5] ، للفرجة الشعبية دور مهم وهو كسر الحاجز بين الجمهور والعرض، من خلال اشراكه في العرض عن طريق تفاعله وانسجامه معه، والتقنيات البسيطة التي تستعملها العروض الشعبية التقليدية تساهم في ذلك، لأنها غير معقدة وغير مبهمة بالنسبة للجمهور، فيكون فعال وحيوي اتجاه العرض.

توصل توفيق الحكيم بعد ذلك إلى" **استحداث قالب مسرحي* عربي من خامات درامية تراثية، تتلاءم مع المقومات العامة للفضاء المسرحي الأوروبي."**[6] ، فيؤكد على محاولته التي تسعى إلى تطوير القالب المسرحي العربي، من خلال التراث والثقافة العربي، وفي الوقت نفسه يكون هذا المسرح يتماشى مع المسرح الأوروبي ليتم

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص187-188.

[2]: المصدر نفسه، ص190.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*: القالب المسرحي: وهو محاولة لتوفيق الحكيم لإيجاد قالب مسرحي عربي للتعبير عن هويتنا، عن طريق الاعتماد على فكرة الحكاء والمقلدين... لتشخيص النص المسرحي، وقد فعل ذلك من خلال كتابه "قالبنا المسرحي"

[6]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص191.

التبادل الثقافي بين مختلف المجتمعات والثقافات، إلا أننا نجد توفيق الحكيم قد" **عجز أن يصيب مسرحياته عالمية في قالبه المسرحي، مما يؤكد على عدم صلاحيته ليرقى إلى مستوى البديل للقالب الأوروبي.**"[1] يظهر هذا أن القالب المسرحي لتوفيق الحكيم، لم يكن كافيا ليعوض النموذج المسرحي الأوروبي، وذلك بسبب جمعه للتراث العربي والقالب، فقد بين عبد الرحمن بن إبراهيم أن توفيق الحكيم قد "**مارس التجريب بالمفهوم الذي ساد في مسرح الطليعة ومسرح العبث...بل اقتراح القالب كان إيذانا بشكل غير مباشر بالقبول العلني للتبعية الثقافية الغربية.**"[2] ، يشير عبد الرحمن بن إبراهيم هنا إلى أن التجريب عند توفيق الحكيم قد مارسه من خلال تبنيه للأساليب المسرحية الغربية، وهذا ما أكد التأثير الغربي على العرب، ولم يكن يصنف تصنيفا حداثيا كونه،" **لم يكن يسعى باستحداث قالبه المسرحي إلى إقامة علاقة متكافئة بين الثقافة الغربية والعربي، تقوم على إبراز خصوصيته الأخيرة وتأكيد ميزتها.**"[3] ، ولم يعتبر جزءا من الحداثة لأنه لم يكن يهدف إلى الموازنة بين الثقافة الغربية والعربية، من أجل أن يبرز ويؤكد الخصائص الثقافية للعرب.

ومن خلال هذا يتضح أن التجربة عند توفيق الحكيم وقالبه المسرحي، قد جسد وحقق توازنا مميزا بين المضمون التراثي والشكل المسرحي الغربي، وذلك من خلال تجربته وابتكاره لمسرحيات تتميز بالأصالة والحداثة على الرغم من أن البعض اعتبره لم ينجح في أن يصنع شيئا عالميا، ولكن اسهاماته كانت نموذجا يحتذى به.

ب/ التجريب عند يوسف إدريس:

تعد مسرحية "الفرافير"* من أبرز أعمال الكاتب يوسف إدريس، وذلك بمساهمتها في تطوير المسرح العربي من خلال الابتكار في البناء الدرامي شكلا ومضمونا، وذلك الابتكار والتجريب جعل هذه المسرحية "**–كنص درامي– لا تقيم اعتبار الارشادات المسرحية، مع العلم أن مفهوم الفضاء المسرحي يتضمن دلالة المكان، إذ يستحيل تصور مسرح بدون فضاء.**"[4] ، وهذا يعني أنه حتى بدون إرشادات مسرحية مفصلة يبقى الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا لتجسيد المسرحية، ونقل مضمونها ورسائلها للجمهور بطرق مبتكرة وجديدة، وهو ما يجعل من النص الدرامي عرضا حيا أمام الجمهور. وأما الزمان " **فهو عبارة عن أزمة غير متعاقبة، الأمر الذي**

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص191.

[2]: المصدر نفسه، ص191-192.

[3]: المصدر نفسه، ص192.

*: مسرحية الفرافير: مسرحية يوسف إدريس، تدور أحداثها عن الصراع بين الأسياد والعبيد داخل المجتمع، تناقش ضرورة وجود الطبقات المختلفة لتحقيق التكامل في المجتمع، لكن دون استعباد طرف لأخر.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص193.

أثر على سير الحدث الذي سيتحول إلى مجموعة أحداث يصعب ربط بعضها ببعض حسب السياق العام في العرض المسرحي التقليدي الذي يبدأ بالبداية فالعقدة ثم الحل."[1] ، وهو تجريب جديد على غرار ما كان في المسرح التقليدي الذي كان فيه الزمان متسلسلا، وهذا الاستخدام غير متعاقب يؤدي إلى تقديم الأحداث بطرق مبتكرة وجديدة، يصعب ربطها ببعضها البعض بشكل مباشر، ويتطلب من الجمهور جهدا إضافيا لفهم القصة والأحداث وإعادة تشكيل قصة في أذهانهم، مما يخلق تجارب جديدة أكثر تعقيدا، ومعظم هذه التجارب كانت مستوحاة من التراث العربي، من خلال " **صياغة بناء مسرحية الفرافير في قالب المسرحية داخل المسرحية...فالمؤلف يقدم نفسه على أساس أنه عنصر فاعل في الحدث المسرحي، حيث يتولى بنفسه دعوة الجمهور إلى القيام بدور ما في العرض لتحقيق حالة التمسرح."**[2] ، هذه الدعوة تجربة مسرحية جديدة تعزز حيوية العرض فمشاركة الجمهور في المسرحية تشعره بأنه جزء من القصة، ويحدث ذلك تأثيرا عميقا فيه حيث يكسر الحاجز بين الممثلين والجمهور، وبذلك تحقق حالة التمسرح. أما مختلف التجارب الأخرى فقد كانت مستوحاة من المسرح الغربي، ليأخذ " **عن بيراندياللو– Pirandello *– تقنية هدم الحائط الرابع ... أما مسرح العبث فيمثل حضورا قويا في مسرحية الفرافير، وعلى مستويات عديدة."**[3] ، فمسرحية الفرافير لم تقتصر على التأثيرات العربية التراثية فقط، بل توجهت إلى المسرح الغربي، الذي قد ساهم في تكوين مزيج من الأساليب المسرحية المختلفة، وتجارب مميزة تثير التفكير والتفاعل بين العرض والجمهور.

باعتبار مسرحية الفرافير ليست مجرد قصة عادية تقليدية، بل هي قصة تحمل دلالات وتفسيرات متعددة حول السلطة والحرية في العالم العربي، وذلك من خلال توظيفه للتراث العربي والغربي كذلك، "**وهو ناجح فيه يوسق إدريس هو أنه أثبت من خلال هذا النص الريادي أن الأشكال الما قبل مسرحية والظواهر الشعبية والاحتفالية التراثية قابلة لاستيعاب تقنيات المسرحية التجريبية."**[4] ، فيوسف إدريس قد قدس التراث، وجعله مصدر إلهام له من أجل ابتكار الجديد في المسرح التجريبي، وذلك من خلال تطبيقه لأشياء مستوحاة من التراث في مسرحيات جديدة مميزة، وهو ما يفتح الآفاق الجديدة من أجل التفاعل بين الثقافات المختلفة، "**جمالية التجريب المسرحي بالمفهوم الذي عرف في المسرح الأوربي الحداثي بارزة على مستوى المعمار الفني**

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص193-194.

[2]: المصدر نفسه، ص195.

* : لويجي بيراندياللو (1867م-1936م): كاتب ومسرحي وشاعر إيطالي، حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1934م.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص195.

[4]: المصدر نفسه، ص196.

للنص الذي استطاع المحافظة على الخصوصية المحلية والنكهة المصرية الخالصة."[1] ، يبين هذا القول أهمية مزج التجارب المسرحية الحديثة مع الهوية المحلية والثقافة المصرية، وكذلك المزج بين الثقافات المختلفة، مثل تأثير المسرحية الأوروبية على النص المصري، ولكن هذا التأثير لم يبتعد يوسف إدريس عن الخصوصية والهوية التراثية المصرية، وقد بدت النزعة الحداثية على مستوى التأصيل من خلال: "**سعيه إلى تأصيل التقاليد الدرامية والتقنيات الغربية من خلال صبها في قالب احتفالي عربي أصيل، وتطويعها للخصوصيات المحلية بمهارة فنية شديدة التميز."**[2] ، فقد استطاع يوسف إدريس الموازنة بين التقاليد الدرامية التراثية، والتقنيات الغربية الحديثة، من خلال توظيفها بشكل يتناسب مع السياق المحلي، وذلك بطريقة فنية عالية جعلت عمله يتميز بالجودة والتفرد. أما على مستوى الرؤية للواقع فقد "**اقترح يوسف إدريس قالب السامر نابع من تصوره–الذي يبدو غير مقنع– بأن المسرح المصري لابد أن ينطلق من الثقافة المصرية الأصلية...يضع السامر الشعبي في مقابل الشكل المسرحي الأوربي الذي يراه محليا."**[3] ، فرغبة يوسف إدريس في تحقيق التوازن بين التقاليد الشعبية المصرية، والمفاهيم الاوروبية في المسرح، كانت عبر استخدام قالب السامر كأداء مسرحي، باعتباره فن شعبي معروف عند المصريين، ويمثل التراث والثقافة الشعبية المصرية.

من خلال ما سبق تم التوصل إلى أن يوسف إدريس قد اعتبر التراث الثقافي العربي جزءا لا يتجزأ من المسرح العربي، واعتبره مصدر إلهام لتعزيز الهوية المحلية، وبفضل هذا التوظيف نجح في خلق عدة مسرحيات مهمة، منها مسرحية "الفرافير"، الذي تعتبر تجربة فاعلية مع التراث، لكونها عمل فني يجمع بينه وبين الجمهور.

ج/ التجريب عند سعد الله ونوس:

سعد الله ونوس الذي استخدم التراث واعتمد عليه في المسرح العربي، وذلك من خلال اهتمامه بأهم العناصر التي تميز هذا الفن، وبالجمع بين التقليد والتجديد، وحاول التأسيس لمسرح عربي من خلال اهتمامه الكبير بالجمهور، "**فهو يكتب لجمهور معين، ويتخذ من همومهم وقضاياهم وهواجسهم مادة للكتابة."**[4] فهو يعكس شخصياتهم، وقصصهم في الواقع على شكل مسرحية، وذلك ليجذب اهتمام الجمهور بشكل معقول ومؤثر على المسرح. وقد اقترح صيغ فنية للعرض المسرحي وهي:

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص197.

[2]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: المصدر نفسه، 198.

[4]: المصدر نفسه، ص199.

- **الإحتفال:**

يظهر الإحتفال في الأعمال المسرحية لسعد الله ونوس، من خلال اعتباره "**ضرورة فنية للبحث عن صيغة ما لإعطاء المسرح العربي مضمونا جديدا وشكلا مغايرا أو تقنية خاصة... فإن الحاجة لمسرح احتفالي جماهيري تمثل ضرورة فنية وحاجة اجتماعية، وأولى شروط الممارسة المسرحية هو الجمهور.**"[1] ، فقد جعل من البحث عن صيغ جديدة من أجل المسرح العربي بأهميته الكبيرة، التي تكمن في إضفاء التميز والتفرد في المسرح، وإيجاد تقنيات فنية جديدة ومختلفة تبهر الجمهور، الذي يعتبر أساس المسرح عامة والمسرح الاحتفالي خاصة، فالإحتفال يكون بمشاركة الجماهير، تتفاعل وتشارك في المسرح، لتكون علاقة بين الممثل والجمهور ليساهما في صنع الفن المسرحي.

- **الجمهور:**

يعتبر الجمهور عند سعد الله ونوس شيء أساسي ليتكون المسرح، "**ويتحقق التواصل الجماعي ليأخذ الاحتفال معنى الفعل المسرحي الذي لا يمكن أن تكتمل إلا بالجمهور.**"[2] ، فيكتمل الفعل المسرحي بتفاعل الجمهور ومشاركته في العرض، مما يعزز في التجربة المسرحية، ويجعلها تربة ممتعة ومثيرة للجميع، فتتحقق الاحتفالات المسرحية. ومثلما أعطى أهمية للجمهور "**في الكتابة الدرامية التي تخلصت من الذهنية والوعظية، وركزت على واحدة من أهم خصوصيات الفن المسرحي التي تتجلى في كون النص يؤلف ليعرض.**"[3] يؤكد على أهمية الجمهور، الذي يصاغ من أجله النص المكتوب، ليعرض له بطريقة متنوعة وحية، وذلك من خلال تجاوز المواضيع التقليدية والاهتمام بحاجيات ومواضيع يهتم بها الجمهور.

- **التراث:**

يتعامل سعد الله ونوس مع التراث بشكل مبتكر وجديد في أعماله المسرحية، وذلك باعتبار "**المسرح فن التراث، وفن إسقاط الواقع على الماضي بأساطيره وأحداثه وخرافاته، بل نستطيع القطع بألا وجود للمسرح خارج دائرة التراث.**"[4] ، يتبين في هذا القول لعبد الرحمن بن إبراهيم بأن المسرح، يمتلك أهمية كبيرة لكونه يجمع بين التراث والتجديد، وذلك من خلال إعادة إحياء الأساطير والقصص التراثية، ولكن بطرق حداثية

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص201-202.
[2]: المصدر نفسه، ص202.
[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4]: المصدر نفسه، ص203.

تجذب الجمهور وتثير تفكيره مشاعره، لذلك اعتبر التراث قاعدة مشتركة بين "**كل الأشكال المسرحية المعروفة مهما تعددت الفوارق والخصوصيات.**"[1] ، فعلى الرغم من تعدد المسرحيات واختلافها، إلا أن التراث يبقى العنصر المشترك بين الأشكال المسرحية، فهو يحمل في طياته التقاليد، والثقافة العربية التي تستند عليها العروض المسرحية، مما يجعل منه مصدر إلهام لهذه العروض.

- **التغريب:**

تحول المسرح من المألوف إلى الغريب، رغبة في إثارة فضول الجمهور وتساؤله، وقد اعتبره عبد الرحمن بن إبراهيم" **أداة للتنوير السياسي، التنوير الاجتماعي والإيديولوجي.**"[2] ، فالتغريب يساعد على التطور والتقدم السياسي والفكري، وكان هناك جمود في الأعمال المسرحية بسبب المألوف والتقليدي، مما أدى إلى البحث عن ما هو غريب ومعقد، ولكن هذا التعقيد قد أحدث بلبلة في المسرح، وهو ما تطرق إليه عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله:" **إن النصوص الدرامية التغريبية تطرح مشاكل معقدة على مستوى العرض المشهدي... يلاحظوا طغيان والتعقيد والإبهام والغموض الذي لا يعني سوى شيء واحد: ضبابية الرؤية وضحالة الطاقة الخلاقة.**"[3] ، وهذا يعني أن التغريب في المسرح قد يكون له سلبيات عديدة، منها صعوبة فهم الجمهور للعرض المسرحي بشكل واضح، بمعنى آخر عدم وصول رسالة العرض الموجهة للجمهور بشكل واضح.

- **التسييس:**

يستخدم سعد الله ونوس المسرح وسيلة للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية... فقد تناول قضايا المجتمع العربي، كمحاولة لإيصال رسائل قوية للجمهور، وجعله يفكر في مدى تأثير هده القضايا عليه، وقد تطرق عبد الرحمن بن إبراهيم إلى موضوع التسييس عن سعد الله ونوس بقوله:" **وما اهتمام سعد الله ونوس بشريحة اجتماعية محددة إلا دليل على النزعة التسييسية–التحريضية، وهذا لا يتناقض مع جوهر فن الدراما عموما.**"[4] ، فهذا ما يؤكد على توجه سعد الله ونوس التسييسي، وهذا التوجه يتماشى مع التعبير الفني الدرامي وذلك من خلال توجيه رسائل سياسية واجتماعية معينة، "**فسعد الله ونوس في دعوته إلى التسييس، إنما يتطلق من صميم الواقع العبي الذي كان يتطلب مسرحا سياسيا، يهدف إلى تسييس المتفرج.**"[5] ، يتعدى

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص203.

[2]: المصدر نفسه، ص204.

[3]: المصدر نفسه، ص205.

[4]: المصدر نفسه، ص206.

[5]: المصدر نفسه، ص207.

الفن المسرحي من كونه عرضا للقضايا السياسية إلى عرض يدعو المتفرجين إلى التفكير بعمق في تلك القضايا وتحليلها، وتحفيزهم على التفكير في حلول لتغيير الواقع.

من خلال ما سبق تم التوصل إلى أن توظيف التراث في المسرح العربي عند كل من توفيق الحكيم، يوسف إدريس، وسعد الله ونوس أنهم قد اشتركوا في توظيفهم للتراث في المسرح، من أجل إيصال رسائلهم بشكل مؤثر وعميق، وكذلك قد اشتركوا في اهتمامهم بالجمهور ولإعطائه أهمية كبيرة في مسارحهم.

المبحث الرابع: التجريب في المسرح المغربي:

المغرب كغيره من الدول والبلدان التي ساد فيها مصطلح التجريب، واحتضنه رواد الأدب والنقاد في أعمالهم وممارساتهم الإبداعية والنقدية، فكان محمد مسكين، وعبد الكريم برشيد من رواد التجريب في المسرح المغربي.

1/ مفهوم التنظير عند كل من عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:

رافق المسرح تطور المجتمعات البشرية، وذلك من خلال تجسيده لما يحدث في الواقع من أشياء، وكان دائما يسعى التجديد والمواكبة، لتظهر من خلاله الحداثة المسرحية، التي تسعى إلى كسر القيود التقليدية للمسرح، وذلك من خلال التنظير الذي يعتبر جزء من المسرح، فهو يحاول تطوير الأداء المسرحي، ويحلل النصوص من أجل الجمهور لحصول التفاعل بينهما، ونجد من بين المسرحيين العرب الذي اهتموا بالتنظير، وذاع صيتهم فيه هم المسرحيين المغاربة، "**فيكاد ينفرد المسرح المغربي المعاصر بكون المستجدات المسرحية التجريبية على مستوى التأليف الدرامي والإخراج.**"[1]، من خلال هذا القول قد أكد عبد الرحمن بن إبراهيم على أن المغربيين هم الأكثر تميزا في المسرح التجريبي بالنسبة للعرب، وهذا لا يجعل من المسرحيين العرب غير متميزين، "**فجدير بالذكر أن التنظير في المسرح العربي ليس جديدا أو طارئا، فقد بدأت العملية مع مارون النقاش* وأبي خليل القباني****.**"[2]، يبين هذا القول أن التنظير كان موجودا في القديم عند العرب، وذلك من خلال عودتهم إلى التراث، الذي كان أصيلا من خلال أنواع الفرجات وأشكال الاحتفال الموجودة فيه.

وهذا الاحتفال في المسرح العربي الآن، بعد أن واكب تطور الأجيال وساهم في تشكيل هوية مسرحية عربية إلا أن لعبد الرحمن بن إبراهيم رأي اخر فيقول:" **تبنى المسرحيين العرب الرواد للوهم القائل بأن لا شكل إلا الشكل الغربي، وما عداه يعتبر تقاليد بدائية لا ترقى إلى مستوى اعتبارها فنا دراميا خالصا.**"[3]، وهذا ما ضللهم وجعل اعتقادهم خاطئ، مما أدى إلى إهمال الأشكال المسرحية المحلية التراثية، التي وجب الاهتمام بها وتقييمها على أنها قيمة فنية وثقافية، وذلك من خلال التنظير الذي أصبح "**ضرورة حتمية لاستعادة حداثة**

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص211.

*: مارون النقاش (1817م-1855م): تاجر بيروتي لبناني، كان من الداعمين لفكرة المسرح العربي، مؤسس فن التمثيل العربي، من مسرحياته: مسرحية البخيل، الحسود السليط.

**: أبو خليل القباني(1836م-1902م): من أعلام سوريا رائد المسرح العربي والمسرح الغنائي، يعتبر أول من أسس مسرحا عربيا.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص212.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المسرح العربي المفقودة."[1]، فهو يساعد على استعادة روح الابتكار والإبداع في المسرح، والتفاعل مع العصر من خلال التغييرات الاجتماعية والثقافية... ليكون هناك تفاعل بينه وبين الجمهور.

بالإضافة إلى أن هذا التنظير الذي قد وجدت له ملامح ثابتة كالتخلص من التبعية الغربية، من خلال تطوير الهوية المسرحية العربية، بالاعتماد على التراث والثقافة المحلية والتجديد فيهم، عبر طرح قضايا المجتمع ومواقفه وآرائه، وهناك ملامح أخرى متغيرة منها: فضاء الفرجة المسرحية الذي يجب أن يكون دائما في تجدد وتطور وكذلك أساليب التمثيل التي غالبا ما تكون فردية أو جماعية، بالإضافة إلى التفتح على الثقافات الغربية من خلال استلهام تقنياتهم المسرحية[2]، مما يتيح لهم فرصة الابتكار والتجريب بين مختلف الثقافات في المسرح، لينتج عن ذلك تنوع واختلاف في العروض حسب حاجيات العصر. ومن خلال ذلك اعتبر عبد الرحمن بن إبراهيم أن "**التنظير في المسرح المغربي ملزما بأن يرسم لنفسه توجهات مغايرة لما ساد في المشرق العربي.**"[3]، وذلك من خلال الاعتماد على المسرحيات الجديدة، التي تضاف من أجل خلق وتأصيل لمسرح جديد، مخالف للمسرح الغربي كذلك المسرح العربي إلى جمع بين ما هو عربي وما هو غربي. بالإضافة إلى وجود "**جملة من العوامل جعلت موجة التنظير المغربية تحدث هزة حداثية في المسرح المغربي والعربي على السواء.**"[4]، على غرار المشرق العربي قد انتفض المسرح المغربي، بعد أن ساهمت عدة عوامل في ذلك وهي:

"**أهم المنظرين من خريجي الجامعات المغربية التي انفتحت بعض شعبها على الفن الدرامي، وعلى كل الفنون... والدور البارز لبعض الأساتذة ذوي الاهتمام بفن المسرح في تأطير الطلبة.**"[5]، بمعنى أنهم كانوا قد تكونوا على أيادي مختصة في الفن، وقد تلقوا تعليمهم في وسط ثقافاتهم، مما زادهم ثقافة ذوقا، وقد تم تشجيعهم بتخصيص شعب خاصة بالفن المسرحي من أجلهم.

"**المؤلفات النقدية المسرحية المغربية تتمتع بمواصفات منهجية عالية، وقيمة فنية علمية متميزة بفضل مستوها الأكاديمي الرفيع.**"[6]، وهذا يؤكد المستوى العالي في التعليم المغربي، وهو ما جعلهم يتميزون به عن غيرهم.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص213.

[2]: ينظر: المصدر نفسه، ص213-214.

[3]: المصدر نفسه، ص214.

[4]: المصدر نفسه، ص215.

[5]: المصدر نفسه، ص216.

[6]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

" **النقد المسرحي المغربي نقد جامعي في الأصل، لأن النقاد المسرحيين المغاربة أساتذة ومحاضرون جامعيون (حسن المنيعي).**"[1]، فالنقد المسرحي في المغرب قد ارتكز على الأوساط الأكاديمية، وهو ما جعله نقدا ذي جودة عالية يسعى إلى تطوير الفن المسرحي والثقافي.

أ/ مفهوم التنظير عند عبد الكريم برشيد*:

عبد الكريم برشيد الذي تتسم حركة التنظير عنده "**في المسرح المغربي المعاصر بخاصيتين اثنتين: اولهما تتجلى في كون التنظير سابق على الإبداع... أما الخاصية الثانية، فتتمثل في كون المنظرين المسرحيين المغاربة ليسوا نقادا حتى يمارسوا وظيفة تعتبر وقفا على النقد.**"[2]، فيوضح عبد الرحمن بن إبراهيم في قوله هذا عن عبد الكريم برشيد أن التنظير عنده يتميز بكونه سابقا للإبداع، وذلك بمعنى تطوير الفهم النظري والأفكار قبل إنتاج أي عمل إبداعي مسرحي، بالإضافة إلى تميز المنظرين المسرحيين في المغرب بكونهم ليسوا نقادا وذلك بتركيزهم على تطوير وابتكار النظريات، دون أن يقوموا بتقييمهم، بمعنى فصل التنظير عن النقد. والتنظير عند عبد الكريم برشيد يعتبر "**عبارة عن محاولة الإجابة عن سؤال/أسئلة مطروحة، والإجابة عنها تمثل ضرورة ماسة ، لأنه شرط أساسي في تجديد مفهوم الوظيفة الاجتماعية والتاريخية للممارسة المسرحية المغربية(العربية) المعاصرة.**"[3]، فعبد الكريم برشيد يعتبر أن التنظير عبارة عن محاولة للإجابة عن الأسئلة والقضايا المطروحة، ويساهم في جعل المسرح يخدم المجتمع من خلال التراث المحلي الثقافي، ويخدم المسرح ويجعله ذا قيمة ومعنى، واعتبر عبد الكريم برشيد أن مفهوم التنظير له دلالات عديدة منها: "**دلالة القطيعة مع نظيره المشرقي بسبب سكونيته وقبوله بالمرجعية الثقافية الغربية التي أحالته إلى مشروع نظري–معرفي لا حداثي.**"[4]، وهذه الدلالة تؤكد على الإنفصال عن المشرق العربي، مما جعله مسرحا لا حداثيا أو ابتكاريا، يركز على الجانب النظري دون الإبداعي.

"**دلالة التجريب: لأن النظرية الاحتفالية ليت نهائية، لا تمتلك صفة المطلق. ومن ثم فهي مفتوحة على التحول والتجديد.**"[5]، وذلك بتطوير النظريات المسرحية من خلال التجريب لتلبية حاجيات المجتمع التي تتغير وتتطور مع مرور العصور.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص216

*:عبد الكريم برشيد (1943م): كاتب صحفي ومؤلف ومخرج مسرحي، له أكثر من ثلاثين نصا مسرحيا أهمها: الحومات، سالف لونجة.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص217-218.

[3]: المصدر نفسه، ص219.

[4]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص220.

[5]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"**دلالة جمالية تتمثل في إحداث انقلاب في الذوق المسرحي.**"[1] ، مما أحدث تغييرا في جوهر المسرح وأعطاه فرصة للتجديد، والابتكار في المواضيع والأساليب وكذلك في الأذواق.

ب/ مفهوم التنظير عند محمد مسكين*:

يستند التنظير عند محمد مسكين على الأسس التالية:

"**اعتبار الكتابة المسرحية محاولة استكشافية في عالم السؤال، لمعرفة الواقع، وتعرية ما خفي فيه من خلال صيغة جمالية.**"[2]، فمحمد مسكين قد سلط الضوء على الكتابة المسرحية، من أجل استكشاف الواقع من خلال التفكير العميق، وقد استخدم في ذلك الجمالية الفنية للتأثير على الجمهور.

"**اعتبار مبدأ "النقد–الشهادة" أساس المشهد المسرحي كمقابل لمقولة الاحتفالية المرتكزة على مبدأ "التراث–الاحتفال" كأصل للعملية المسرحية.**"[3]، فقد اعتبر كل من النقد والشهادة أساسا للعمل المسرحي من خلال إبراز الجوانب السلبية الإيجابية وتقييمها، لكونها تجارب إنسانية، وكذلك يبرز أهمية الاحتفال كمبدأ لإنتاج الأعمال التراثية، وذلك من خلال "**اعتبار "الحفل هو جوهر الظاهرة المسرحية"–كما تقول بذلك الاحتفالية– تكريسا للثابت والمطلق.**"[4] ، وهو ما يجعل من الأداء المسرحي تجربة تتميز بالتأمل والفهم العميق من طرف الجمهور، وذلك من خلال تجسيد العرض الاحتفالي بشكل متميز يثير انتباه الجمهور.

"**اعتبار عملية التأصيل في المسرح المغربي مشروطة بواقعها... حتى تكتسب بعدها الحداثي.**"[5]، وذلك يجعل الأسس الثقافية والتاريخية تتماشى مع العصر الحديث، لتحدث تطورا وتحولا في المجتمع، والمسرح العربي خاصة، ويعبر عن تطلعات الجيل الحالي بشكل جيد.

"**اعتبار "مسرح النقد والشهادة" بمثابة إعلان لقطيعة مع التنظيرات المسرحية العربية والمغربية على السواء.**"[6] ، فمسرح النقد والشهادة قد ثار وانقلب على المسارح التقليدية، ويدعو إلى إدراك ما كان غائبا في المسرح الاحتفالي، اذ كان بحاجة إلى من يطوره.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص221.

*: محمد مسكين (1951م–1981م): كاتب مغربي، له مجموعة من النصوص المسرحية التي تم إخراجها وعرضها على الخشبة من أهمها: عاشور، قميص.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص228.

[3]: المصدر نفسه، ص229.

[4]:المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]: المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[6]: المصدر نفسه، ص230.

من خلال ما سبق يتضح أن التنظير عند كل من: عبد الكريم برشيد الذي يبين أهمية التعبير عن الواقع بطريقة مبتكرة وجديدة، وعند محمد مسكين الذي ركز على التأصيل، والبحث عن الجمالية من خلال الرفض التام للنموذج الغربي.

2/ فضاء النص الدرامي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:

الفضاء من العناصر الأساسية التي توظف في المسرح، وقد كان هذا العنصر فعالا في المسرح من خلال ما يلي:

أ/ فضاء النص الدرامي في منظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد:

حاول عبد الرحمن بن إبراهيم في هذه النقطة أن يبين لنا أهمية النص الدرامي في منظور المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، الذي يرى بأن النص الدرامي في إطار المسرح ينحصر في الحوار والكلمات فقط، بل يتجاوز ذلك إلى الأداء الجسدي والحركات، والعلاقات المكانية بين الشخصيات المسرحية، فالاحتفالية:" **ترى أن الجدل حول اللغة الأدبية ومدى صلاحيتها في الفعل المسرحي مسألة مفتعلة، لأن المسرح مثل كل الفنون له لغته الخاصة التي تتحدد تلقائيا وفق سير الخط الدرامي للحدث المسرحي. وهي لغة يمثل فيها اللفظ الكلام المنطوق عنصرا من بين جملة عناصر تعبيرية وجسدية وضوئية ومرئية وحركته وإيمائية وسمعية.**"[1]، ففضاء النص الدرامي في المنظور الاحتفالي حسب عبد الرحمن بن إبراهيم، هو ذلك الذي يحمل في طياته العلاقة القائمة بين النص الدرامي، والبيئة التي تعرض فيها المشاهد المسرحية، لأن المنظور الاحتفالي يعتبر المسرح تركيزا على طريقة التفاعل بين النص الدرامي والفضاء العناصر بكل عناصره، من مكان إضاءة وأداء تمثيلي وغيرهم.

يرفض المسرح الاحتفالي حسب عبد الرحمن بن إبراهيم النص المألوف، ويدعو إلى خلق تجربة سمتها العمق والجمال، ودعوتها تجاوز المألوف في التواصل اليومي، "**وترفض الاحتفالية فكرة اللغة العامية بدعوى الواقعية وتقريب المشهد المسرحي من الجمهور، ويستند هذا الرفض إلى أن العرض المسرحي الاحتفالي لا يعطي صورة للواقع بقدر ما يرى أن عليه أن يعكس روح وجوهر هذا الواقع.**"[2]، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم فإن مسعى المسرح الاحتفالي هو عكس روح الواقع بأساليب تتجاوز التفاصيل اليومية وترتفع عنها، ولهذا يجب إلغاء اللغة العادية والمألوفة، واستبدالها بلغة أكثر فصاحة ورمزية وشاعرية، لأجل بناء جو احتفالي يجذب انتباه الجمهور حيث تسعى الاحتفالية إلى خلق عرض مسرحي يتجاوز الوقائع اليومية بلغة مألوفة، لأن عبد الكريم برشيد مغربي فكل نصوصه وعروضه من البديهي أن تكون معربة، وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن بن إبراهيم:" **وهذا ما**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص221.

[2]: المصدر نفسه، ص222.

يوضح أسباب تثبت عبد الكريم برشيد بالصياغة العربية الفصيحة لنصوصه الدرامية، بناءا على قناعته بأن المسرح، كفن له أصوله وقواعده–يجب أن تكون له لغة خاصة، وفي الظاهر، من حق المبدع أن يكتب بما يشاء شرط أن تكون هذه اللغة معبرة أكثر."[1] ، فاللغة العربية الفصيحة عند برشيد ترفع قيمة النص الدرامي وتعطيه أبعادا جمالية، وروحية تكون مرآة عاكسة لجوهر الإنسان ولثقافته، كما أن خلق تجربة مسرحية جديدة مغايرة للمألوف تساهم في تفاعل الجمهور وإحياء التواصل الثقافي.

ب/ فضاء النص الدرامي في منظور مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين:

محمد مسكين كغيره من النقاد المسرحيين، اتخذ من النص المسرحي عنصرا أساسيا في مسرح النقد والشهادة واعتبره الوسيلة التي من خلالها يتم التعبير عن قضايا المجتمع، وقد سعى مسرح النقد والشهادة حسب عبد الرحمن بن إبراهيم إلى إقامة توازن بين الخطاب المسرحي المعاصر، وبين الموروث الثقافي، "**اتجه مسرح النقد والشهادة إلى النص الدرامي باعتباره الأساس في العملية المسرحية، إذ ظل هذا النص محملا بخطاب مسرحي دخيل على الثقافة العربية وعلى المشاهد العربي، وذلك ما يفسر العزلة الجماهيرية التي عانى منها النص الدرامي العربي على مدى قرون عديدة، وفي محاولة منه لإيجاد موقع ما في الثقافة العربية، كان اللجوء إلى الذاكرة التراثية بحثا عن مشروعية تاريخية.**"[2] ، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم، هدف مسرح النقد والشهادة هو إصدار نصوص درامية جديدة، تمتلك القدرة على التواصل مع الجمهور العربي بفاعلية تامة، ويهدف إلى كسر العزلة الجماهيرية، وتعزيز الانخراط الجماهيري، وبالتالي يساهم هذا كله في إعطاء المسرح مكانة وقيمة تكمن في كونه جزء لا يمكن تجزئته من النسيج الثقافي العربي.

وضع محمد مسكين عناصر أساسية في تنظيره المسرحي، وهي ثلاثة عناصر:" **العنصر المعرفي، فالكتابة المسرحية تتضمن بالضرورة حمولة معرفية في محاولة لإدراك الميكانزمات المتحكمة في سيرورة الواقع في تقاطعه مع اللحظة التاريخية الراهنة، من ثمة، فمشروعية الكتابة الدرامية تتحقق من خلال تموقعها في لحظتها الزمنية.**"[3] ، هنا حسب عبد الرحمن بن إبراهيم لابد أن تكون الكتابة الدرامية في النص الدرامي، متأثرة بالواقع وباللحظة الزمنية الراهنة، من خلال هذا العنصر تكمن أهمية النص المسرحي في تسليط الضوء على القضايا والتحديات الحاصلة في الزمن الحاضر، ويتم توثيقها بشكل يعكس التفاعلات الحاصلة سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، 222.

[2]: المصدر نفسه، 230.

[3]: المصدر نفسه، ص231.

"**العنصر الإيديولوجي: إن الكتابة المسرحية كما يتصورها مسرح النقد والشهادة، كتابة تغيير...وهي بذلك تطرح نفسها كممارسة إبداعية ذات حمولة أيديولوجية مضادة للإيديولوجية السائدة التي يكرسها النص التراثي السلفي.**"[1]، من خلال هذا العنصر يسعى مسرح النقد والشهادة، إلى تقديم رؤية نقدية جديدة تختلف عن الأفكار، والقيم التقليدية وتعارضها هذه الرؤية أيضا تحفز الجمهور على التفكير، وعلى التحليل النقدي بواقع مجتمعهم، وذلك من خلال التركيز على القضايا باختلاف أشكالها، كما أن الكتابة المسرحية في السياق الأيديولوجي تتحدى النظام القائم وتهدف إلى تغيير المجتمع وإصلاحه.

أما العنصر الأخير "**العنصر الجمالي: إن الكتابة الإبداعية قد تتحول إلى خطب ودروس في الوعظ والإرشادات إذا اعتمدت المباشرة بل إن شرط الإبداع لا يتحقق إلا إذا صب الخطاب المعرفي في قالب جمالي، يضفي عليه صفة الخلق والابتكار. إن تحريك مشاعر المشاهد في العرض المسرحي لا يتحقق إلا إذا ارتقى التواصل إلى درجة الإثارة الجمالية.**"[2] ، ما أثبته عبد الرحمن بن إبراهيم، هو أن الجمع بين الجانب المعرفي والجمالي، يمنح العرض المسرحي فرصة تقديم تجربة متكاملة، محفزة للتفكير ومثيرة للمشاعر، وذلك من خلال طرق متجاوزة للتلقين المباشر، وهذا ما يجعل من المسرح وسيلة فعالة للإبداع والتغيير.

3/ الفضاء المسرحي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:

يعتبر كل من عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين من أبرز المبدعين في المسرح المغربي، ولهما إسهامات متنوعة في الفضاء المسرحي، وذلك من خلال الأفكار المبتكرة والمتميزة التي تهدف إلى إثارة وعي الجمهور، ولذلك سنتطرق إلى الفضاء المسرحي عند كل منهما من خلال كتاب الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم.

أ/ الفضاء المسرحي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد:

يعتبر عبد الكريم برشيد من أبرز المسرحيين المغاربة والعرب، فهو من مؤسسي ومطوري "المسرح الاحتفالي" الذي يهدف من خلاله أن يحول المسرح إلى فضاء يتم التفاعل معه، من خلال الاحتفال بطرق تمع بين الأصالة والحداثة، ويقول عبد الرحمن بن إبراهيم عن الاحتفالية أنها ترى:" **المسرح في جوهره لقاء... غير أن هذا اللقاء يجب أن يتحقق في فضاء يتلاءم في هندسته مع طبيعة اللقاء.**"[3] ، هذا يؤكد وجود فضاء مسرحي

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص231.
[2]: المصدر نفسه، ص231-232.
[3]: المصدر نفسه، ص222.

مصمم بدقة، لتتم عملية التواصل بين المسرح والجمهور ويحصل التفاعل بينهما، فالفضاء المسرحي يجعل التجربة المسرحية مثيرة، وتعتبر لحظة عرضية تعاش مباشرة كأنها عرض حيّ، دائما ما يسعى المسرحيون إلى التغيير في الفضاء المسرحي، وهو ما أكده عبد الرحمن بن إبراهيم بقوله:" **وجب البحث عن فضاء مسرحي* مغاير في شكله وهندسته، يستجيب لمستلزمات العرض الاحتفالي الذي هو عبارة عن فضاءات صغيرة متحركة داخل الفضاء المسرحي الكبير.**"[1] ، يشير هذا القول إلى فكرة التغيير والتطوير في الفضاء المسرحي، وذلك ليكون ملائما "للمسرح الاحتفالي"، وهو عرض يتوزع عبر عدة فضاءات صغيرة داخل الفضاء الكبير، وقد تكون متحركة لكي تسمح بخق تجارب تفاعلية مع الجمهور.

من خلال ما سبق يتضح أن الفضاء المسرحي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، قد أخذ مكانا كبيرا في المسرج العربي، وذلك بسبب تطور التصميم وكذلك التنظيم، الذي يجعل المسرح فضاءا حيا مباشرا يدعو إلى الاحتفال الجماعي، من أجل اكتشاف التراث وإحيائه وتعزيزه بشكل مبتكر.

ب/ الفضاء المسرحي في منظور المسرح النقدي عند محمد مسكين:

يعتبر محمد مسكين الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض الفني، باعتباره محلّلا للثقافة والمجتمع، يساهم في عكس الممارسات الاجتماعية والسياسية وكذلك الثقافية، التي تحدث التفاعل الجمهوري مع العرض، ونجد محمد مسكين الذي يبدو أنه قد أخذ من "**المسرح الآرتي، نسبة إلى "أنتونان أرتو"– Antonin Artaud الذي يشكل بحق جوهر مشروع المسرح النقدي.**"[2] ، فمحمد مسكين قد أكد على أهمية المسرح الآرتي في المسرح النقدي، وذلك بتأثره به وجعله مصدر إلهام له، وكذلك كفضاء من أجل الابتكار والتجريب وتحليل التحديات الثقافية والمجتمع، وقد اهتم بثنائيات المسرح الغربي التي ترى "**أن النص اللغوي يقصي ما هو مسرحي بسبب هيمنة اللغة/الحوار على حساب الثنائية المسرحية المثل/الجسد.**"[3] ، فقد اعتقد أن النص اللغوي يحجب الجانب المسرحي بتجاربه، بسبب التركيز الزائد على اللغة والحوار على حساب ثنائية الجسد والممثل، ولذلك وجب الموازنة بين هذه الثنائيات ليكون هناك تفاعل من طرف الجمهور، بمعنى أن المضمون قد تم إيصاله. ويكون هذا التجاوب دون الاعتماد على الديكور الذي أقصاه محمد مسكين باعتبار أن " **الديكور**

*: الفضاء المسرحي: كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سيونوغرافيا وديكور وإشارات بصرية ولغوية، يخضع إليها العرض الدرامي.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص223.

[2]: المصدر نفسه، ص233.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بمفهومه الثابت يمثل عرقلة أخرى تقتضي الضرورة التجريبية أن يتم تجاوزه."[1]، فهو يدعو للتغيير والتطوير في الديكور، وعدم تركه على شكل ثابت يحد من حرية إبداع المخرج، وذلك وجب تجاوزه بالتغيير الذي يجعل المسرحية ذات طابع مثير ملفت للنظر، يترك بصمة في المشاهد، وكذلك يعتبر أن "**مسرح النقد والشهادة* يعود إلى الأصل الذي يتمثل في المسرح الإغريقي الذي كان مفتوحا ومتحررا من البناية، ولم يكن–نتيجة لذلك– في حاجة إلى ديكور أو قطع أثاث ثابتة كمدلولات.**"[2]، وقد برز رأيه بالتخلي عن الديكور، يكون مسرح النقد والشهادة الذي يستمد جذوره من المسرحية الإغريقية، الذي كانت تقام في الهواء الطلق بمسارح مفتوحة، لا تحتاج إلى عناصر ثابتة منها الديكور والأثاث... وهو ما يريد تطبيقه في مسرحه النقدي، من خلال هذا "**يقترح مسرح النقد والشهادة تصورا جديدا لمعمارية الفضاء المسرحي... الذي يجب أن يخلق عملا مرئيا غير مألوف وغير معتاد بالنسبة لعين المتلقي.**"[3] ، فهذا المسرح يسعى لخلق أعمال مسرحية مرئية، وتكون غير تقليدية وغير مألوفة بالنسبة للجمهور، فتثير فضوله تحفزه على التفاعل مع العرض المسرحي بالابتكار والخيال.

من خلال ما سبق يكون الفضاء المسرحي من منظور المسرح النقدي عند محمد مسكين، يهتم ويسعى إلى تجاوز ما هو تقليدي، بإنشاء فضاء مسرحي يرتكز على التفاعل الجماهيري، الذي يكون بسبب التجارب والابتكارات المختلفة في المسرح بصفة عامة.

أما بخصوص الفضاء المسرحي عند كل من عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين، فقد ساهم في بناء أشياء جديدة ومختلفة، مما جعلها تترك بصمة واضحة في تطوير المسرح العربي عامة، والمسرح المغربي خاصة.

4/ الإخراج المسرحي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:

عملية الإخراج هي أساس العملية المسرحية، وأساس قيام ونجاح العرض المسرحي على الخشبة، ولكن اختلفت وجهات النظر بين المغربيين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين، وفيما يلي تفصيل لذلك:

أ/ الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد:

الإخراج المسرحي عملية إبداعية، وهو حسب عبد الرحمن بن إبراهيم من المنظور الاحتفالي، عملية تجسد العناصر المسرحية من خلال تجربة فاعلة، وتجمع بين ثالوث الموضوع أو النص، والممثل ،والجمهور، "**فالنص**

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص234.

*: مسرح النقد والشهادة: هو مسرح ملتزم على المستويين الأفقي والعمودي، هدفه خلق جمهور ثوري ينفعل، ويتحرك، يسأل، يبحث، ويربط ما يجري فوق الخشبة بما يجري على أرض الواقع.

[2]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص234.

[3]: المصدر نفسه، ص235.

الدرامي (نص المؤلف) والنص المسرحي (نص المخرج) ينتفيان ليبقى الفضاء المسرحي مفتوحا أمام نصين أخرين: نص الممثل الذي يعتبر العنصر الفاعل والمؤثر في الفعل المسرحي، ونص المتفرج الذي يأخذ العرض عند صيغته/صيغة نهائية."[1] ، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم من خلال عميلة الإخراج، تكسر الحواجز القائمة بين المهور والممثلين، ويصبح الجمهور من خلال هذا عضوا مشاركا في العرض، كما أن دمج النص المسرحي مع العناصر السينوغرافية الأخرى يمنح العرض سمة التكامل، فاللغة في المنظور الاحتفالي ليست مجرد أداة للتواصل وإنما هي أشمل من ذلك فهي تجمع كل الوسائط الفنية. أما "**بالنسبة للأدوات التعبيرية، فيجب أن تكون متحركة باستمرار حتى تخلق ذلك التكامل بينهما من جهة وبين الممثل من جهة أخرى في إطار ذلك العالم التخييلي المطعم بالأسطورة والحلم الذي يجسد ويبني واقعا مسرحيا جديدا يثير الإدهاش ويحقق الإثارة."**[2] ، فالأدوات التعبيرية التي تستخدم في الإخراج المسرحي من المنظور الاحتفالي، تعتبر حسب عبد الرحمن بن إبراهيم عناصر ديناميكية، تتسم باستمرار التفاعل، من أجل جمع العناصر المسرحية بالممثل وتحقيق تكامل بينهما، وهنا تبنى في أذهان المتفرجين تخيلات مشبعة بالأسطورة والحلم، ومن خلال هذا القالب المسرحي يندهش الجمهور، فمن خلال التفاعل الحيوي بين الممثل وباقي التقنيات الأخرى، ينجذب الجمهور وتبرز رؤى نقدية جديدة.

كما أن النص الدرامي في المنظور الاحتفالي قد تجاوز الأطر التقليدية، التي كان البطل من الشخصيات المحورية صانعة الحدث في عروضها المسرحية، وبذل هذا "**إن النص الدرامي كما تؤكد النظرية الاحتفالية ليس مسرحية أو مسرحيات متعددة فهو مفتوح ويمتلك قابلية التطويع لأي كتابة سينوغرافية شريط مراعاة المنظور الاحتفالي في الإخراج."**[3]، حسب عبد الرحمن بن إبراهيم، فإن النص من المنظور الاحتفالي يتم تكييفه بما يتناسب مع الأطر الإخراجية، وهنا يكون الإخراج المسرحي يركز على التفاعل بين كل العناصر المسرحية من ديكور وإضاءة وموسيقى... وهذا التفاعل يساعد في إعطاء التجربة المسرحية خاصية وسمة الشمول والتفاعل وكل هذا أيضا يمنح للنص الدرامي القدرة على مواكبة مختلف البيئات الظروف، وبالتالي تتعزز جاذبيته ويستمر تجديده، فهو من المنظور الاحتفالي يشبه الإنسان، ويعتبر "**إمكانية تجاوزه ممكنة، أما إلغاؤه فذلك ما لا يتفق مع التصور السينوغرافي الاحتفالي."**[4]، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم يظل النص عنصرا فعالا في المسرح الإحتفالي، لا يمكن إلغاءه، لكن تظل إمكانية تجاوزه ممكنة.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص223.

[2]: المصدر نفسه، ص223-224.

[3]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص225.

[4]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ب/ الإخراج المسرحي في منظور المسرح النقدي عند محمد مسكين:

يعتبر الإخراج في مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين جانبا مهما، والإخراج المسرحي من هذا المنظور حسب عبد الرحمن بن إبراهيم معناه "**كتابة ثانية للنص الدرامي. وتكمن أهمية المخرج في كون وظيفته تتحدد أساسا في تحويل كتابة أدبية لغوية فردية مجردة من الزمان والمكان، إلى كتابة مسرحية مرئية/سمعية ذات طابع جماعي تعرض في الزمان والمكان.**"[1] ، يكمن دور المخرج هنا في تحويل النص الأدبي إلى تجربة مسرحية تثير تفاعل المهور وتلامسه، وبهذا فالمخرج يصبح كاتبا ثانيا للنص أصفى عليه أبعادا دلالية، وأعطاه روحا من خلال الرؤية الإخراجية له، ومن خلال إبداعه الفني، "**ومعلوم أن محمد مسكين بدعوته إلى لغة مرئية شاعرية كبديل للغة التقريرية، تسعى إلى إضفاء طابع الأصالة على مسرحه النقدي على الرغم من تأثره بالمسرح الأرتي، الذي يتقاسم معه فكرة تجاوز اللغة المنطوقة، واقتراح لغة مرئية وكتابة جسدية.**"[2] أحالنا عبد الرحمن بن إبراهيم، إلى الرؤية الفنية التي يسعى محمد مسكين إلى تحقيقها، اشتراكها في بعض العناصر مع التوجه الأرتي، فقد هدف محمد مسكين من خلال هذه الرؤية إلى تقديم تجربة مسرحية تتجاوز الكلمات لتصل إلى ما هو أبعد وهو عمق الشعور والإدراك الحسي، وفي هذا التوجه يعطي محمد مسكين للمسرح فرصة التعبير عن المشاعر والأفكار بصورة واضحة، من خلال استخدام حركة الممثلين والإيماءات، وهذا ما يمنح العرض المسرحي قوة التأثير على الجمهور وملامسة مستواه الحسي والوجداني بشكل أعمق، "**وهذا ما يدعونا إلى اعتبار المسرح النقدي تجربة رائدة في مجال التجريب المسرحي المغربي، حيث استطاع محمد مسكين أن يؤصل العرض المسرحي المعاصر تأصيلا يتجلى في ابتكار لغة مسرحية تستمد مقوماتها من الموروث الجمالي العربي... وهو ما لم ينتبه إليه التأصيليون في المسرح العربي والمغربي، كما تجاوز المفهوم التقليدي.**"[3] ، حسب عبد الرحمن بن إبراهيم فإن مسكين في قالبه المسرحي، استطاع استحضار الموروث الثقافي العربي، واستثمره من خلال الخطاب السمعي أو البصري، مستعينا بذلك عن تصورات الغرب الجمالية ومقدما تجربة نقدية جديدة ثائرة على التقليد ومستغنية عن التقنيات الغربية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص235-236.

[2]: المصدر نفسه، ص237.

[3]: المصدر نفسه، ص238.

5/ فضاء الممثل بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:

اعتبر كل من عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين عنصر الفضاء ضروري للعملية المسرحية، لكن وجهة نظر كل واحد منهما مختلفة عن الآخر.

أ/ فضاء الممثل في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد:

الممثل عنصر فعال ومركزي في العملية المسرحية، وفي المنظور الاحتفالي تعتبر "**الشخصية الممثلة (بفتح الثاء) المنتمية إلى الماضي بالضرورة–حسب المنظر الاحتفالي– يجب أن تندمج في الممثل المسرحي وفي ظروفه الزمنية لتكسب صفة المعاصر والحياة.**"[1] ، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم إن الممثل هو المحرك الأساسي للحركة المسرحية من منظور الاحتفالية، التي "**تختزل النص الدرامي والنص المسرحي وتصبهما في نص مغاير تماما اسمه التمثيل، فالحركة والإيماءة والأداء الجسدي ليس مجرد عملية عضوية ظاهرية، بل تعبير عن حالات معنوية، وتفجير لمشاعر لا تقوى اللغة المنطوقة على ترجمتها.**"[2] ، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم فإن الاحتفالية تختزل النص الدرامي والنص المسرحي، وتصبهما في قالب جديد تحت مسمى التمثيل ليرتكز التمثيل حسب الاحتفالية على تعبيرات جسدية، وعضوية تعتبر أدواتا لتفجير المشاعر، التي قد تعجز اللغة المنطوقة عن ترجمتها، ومن خلال نهج الاحتفالية يصبح العرض المسرحي ذا بعد جديد يتجاوز التقنيات التقليدية ويحمل تجربة جديدة، ليتم من خلالها التفاعل مع الجمهور، وفهم محتوى الرسالة المسرحية.

كما يرى عبد الرحمن بن إبراهيم أن الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد تعتبر زمن الممثل "**ملتقى الأزمنة الماضية والآنية والآتية وهنا يأتي الدور الدلالي لأداء الممثل ولقطع السينوغرافيا في عملية أسطرة الزمن الذي يجب أن يبتكر ويتحدد في نفس الوقت، على الرغم ن النزعة الماضوية–التراثية للشكل الاحتفالي، إن الأمر يتعلق إذن بخلق زمن احتفالي مفتوح على كل الأزمنة.**"[3] ، يوضح عبد الرحمن بن إبراهيم أن الاحتفالية تعتبر زمن الممثل جامعا لكل الأزمنة، وهذا ما يضفي على أداء الممثل ويعطيه بعدا دلاليا، وكل هذا يساهم في تغيير الزمن إلى أسطورة حيث يعاد تكراره وتحديده بشكل متزامن، وعلى الرغم من أن الاحتفالية ذات طابع تراثي، فهدفها هو خلق زمن الاحتفالية لكل الأزمنة، هذا الزمن يسمح بإحداث تفاعل بين كل الفترات الزمنية، مما يمنح العرض المسرحي طابعا شاملا متجاوزا لكل الحدود الزمنية التقليدية.

---

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ص226.

[2]: المصدر نفسه، ص225.

[3]: المصدر نفسه، ص226.

ب/ فضاء الممثل في المنظور المسرحي النقدي عند محمد مسكين:

كغيره من المنظرين المسرحيين اتخذ محمد مسكين من فضاء الممثل عنصرا فعالا في قالبه المسرحي: من خلال هذا الفضاء حسب عبد الرحمن بن إبراهيم:" **يتأتى للمشاهد والناقد والباحث إدراك أبعاد النص الدرامي، وتحديد مفهوم الإخراج المسرحي، ومعرفة العلاقة الممكنة بين نص المؤلف (الأدبي) ونص المخرج (المسرحي).**"[1] ، ففضاء الممثل هو الساحة التي يستطيع الممثل تجسيد النص المكتوب داخلها بكل عناصره وهو المكان الذي يتحول فيه النص المكتوب إلى عرض مرئي. كما أن هذا الفضاء يسمح للجمهور معرفة تفسيرات النصوص المكتوبة، من خلال ما يضفيه المخرج للنصوص برؤيته الإبداعية، فالمخرج يستطيع من خلال الإخراج تحويل الكلمات إلى تجارب حيّة ملموسة داخل فضاء الممثل.

الممثل وعملية الإخراج في مسرح النقد عند محمد مسكين يرتبطان ارتباطا وطيدا ببعضهما البعض، فمسرح النقد حسب عبد الرحمن بن إبراهيم يرى بأن:" **تجاوز المخرج–في المسرح النقدي–بلغته المسرحية(السينوغرافيا/المرئية) للغة المؤلف الدرامي(الأدبية/المقروءة)، بقابله تجاوز آخر من طرف الممثل في مرحلة تالية بواسطة لغته (الجسدية/التعبيرية)، وهذا التأكيد على لغة الجسد يعكس أصالة المسرح النقدي الذي يرى أن اللعب أصيل في الإنسان.**" [2]، فحسب عبد الرحمن بن إبراهيم، يبين مدى ارتباط الإخراج المسرحي، واللغة السينوغرافية بأداء الممثل في المسرحي النقدي عند محمد مسكين؛ فأي شيء يلغى في الإخراج، يتم إلغاءه في أداء الممثل نتيجة الإرتباط الوطيد بين هذين العنصرين في العملية المسرحية.

[1]: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص238.

[2]: المصدر نفسه، ص239.

خاتمـــــة

في ختام هذه الدراسة التي تناولت تلقي الحداثة والتجريب في المسرح العربي من خلال دراسة تطبيقية في كتاب الحداثة والتجريب في المسرح، لعبد الرحمن ابن إبراهيم، تم التوصل إلى النتائج التالية:

-الحداثة في الوطن العربي ليست إلا استيرادا للأفكار الغربية، وإنما هي جهود مفكرين عرب عبر مسار معقد يهدف إلى تكييف أفكار الحداثة بما يتماشى مع السياقات.

-رغم التأخر النسبي لتقديم الحداثة في الوطن العربي، إلا أنها استطاعت أن تتماشى مع احتياجات الواقع العربي واستطاعت كسر القيود والتقاليد القديمة، مع تقديم رؤى جديدة للحياة بصفة عامة وللفن بصفة خاصة.

-ساهم التوجه ما بعد الحداثي بإعطاء المبدعين حرية تامة في تأليف إبداعاتهم، مما أصبغ الأعمال الفنية الأدبية والمسرحية طابعا فنيا وذوقا أدبيا، وميزها عن غيرها فيما مضى من الأزمنة.

-التجريب في الممارسة الإبداعية له دور فعال في البحث والكشف وتجاوز التقليد، وكذلك في تجدد التجارب الإبداعية.

-ارتباط التجريب بالفن المسرحي ساعد على إحياء وتحفيز الحركة المسرحية، فمن خلاله استطاع المسرحيون نهج سبل جديدة، انعكست بالتنوع الثقافي والفني في إنتاجاتهم وأعمالهم المسرحية.

-دعا عبد الرحمن ابن إبراهيم في كتابه إلى ضرورة وضع نظريات حداثية معاصرة، تستند إلى التجربة الثقافية والاجتماعية المحلية، بدل الاستناد إلى التجارب الغربية والاعتماد عليها.

-ساهم التأصيل العربي للمسرح في خلق تنظير محلي مسرحي عربي، يدعم مساره نحو إنتاج هوية مسرحية تتميز بالإبداع والتجريب.

-استطاع المسرحيون العرب من خلال تبنيهم لنهج التجريب، المزج بينه وبين التمسك بتراثهم الثقافي، وتقديم قالب مسرحي محافظ على التراث، من خلال استحضار عناصره وإعادة تقديمها بطرق مبتكرة.

-ساعد المسرح العربي على تحقيق تفاعل إبداعي من خلال مخاطبته للجمهور المحلي وغير المحلي بطرق ملفتة للنظر وأكثر فاعلية.

-يهدف المسرح المغربي إلى ابتكار أشكال جديدة للتعبير الفني، وتقديم مسرح جديد يعبر عن واقع المجتمع وقضاياه، وهو ما جعله حركة فنية هامة على غرار المسرح في المشرق العربي.

- تمكن عبد الرحمن ابن إبراهيم أن يضع بصمته في المسرح المغربي، من خلال مساهمته في بناء وتطوير المسرح، ما جعله جزءا لا يتجزأ من الثقافة المغربية والعربية.

في ختام هذه الدراسة لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إنجاز عملنا هذا، ومن خلال ما تمت معالجته هذه المذكرة من قضايا، نوصي بأن تكون هناك جهود أخرى تستكمل ما ورد في هذا البحث، أو على الأقل تكون قريبة منه، وبالخصوص القضايا المسرحية التي لطالما كان لها حضور قوي، من حيث توفرها على حقول بحث كثيرة لم تطرق بعد.

الملاحق

1/ السيرة الذاتية لعبد الرحمن بن إبراهيم:

من مواليد مكناس في 1951/05/15م، متحصل على:

- دبلوم الدراسات العليا (الحداثة والتجريب في المسرح المغربي المعاصر). كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ فاس.

الدكتوراه (أثر النقد المسرحي الغربي على النقد المسرحي المغربي المعاصر) كلية الآداب والعوم الإنسانية/ فاس). .

- عضو الجامعة الوطنية لمسرح الهواة.
- رئيس جمعية "رواد المسرح الطلائعي" بمكناس خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي.
- المسؤول الثقافي في الجمعية المسرحي/مكناس (مسرح الغد)1978-1980
- رئيس جمعية رواد المسرح الطلائعي/مكناس 1981-1994).
- رئيس فرقة مسرح المرايا/مكناس1995- إلى الآن.

الإصدارات:

- "الحداثة والتجريب في المسرح "1914، دار أفريقيا الشرق-الدار البيضاء.
- "النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر" (أفريقيا الشرق).
- المشاركة في مهرجان المسرح العربي/ الكويت1989.
- المشاركة في المهرجان الدولي لمسرح الشباب/ برلين 2001.
- له مقالات نقدية في الملاحق الثقافية والمجلات المغربية والعربية

2/ صورة غلاف كتاب: عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2014م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1. أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط1،دس.
2. باسم علي خرسان: ما بعد الحداثة- دراسة ي المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2006م.
3. توفيق الحكيم: قالبنا المصري، دار المصر للطباعة، دط، دس.
4. جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008م.
5. جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة الأصول والمرجعية، دار الفكر، آفاق معرفية متجددة، دمشق، دط، 2005م.
6. خيرة حمرة العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996م
7. رضوان جودة زيادة: صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.
8. الزواري بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير-موقف أنطولوجيا التاريخية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
9. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، دط، دس.
10. سعيد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003م، دار الكتب والوثائق، بغداد، العراق، ط1، 2016م.
11. سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي، دار قباء، القاهرة، دار المرجان، الكويت، دط، 2000م.
12. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.
13. طلعت عبد الحميد وآخرون: الحداثة...وما بعد الحداثة دراسة في الأصول الفلسفية للتربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 2003م،.
14. عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

15. عبد الرحمن بن زيد الزنيدي: مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي، دراسة نقدية في ضوء الإسلام، مكتبة المؤيد، الرياض، السعودية، ط1، 2006م.

16. عبد السلام بنعبد العالي، محمد سبيلا: ما بعد الحداثة –تحديدات– دفاتر فلسفية، دار توبقال، المغرب ط1، 2007م.

17. عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011م،

18. عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة السعودية، دط، 2017م.

19. عبد الله الغذامي: تشريح النص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.

20. عدنان رضا النحوي: الحداثة من منظور إيماني، دار النحوي، الرياض، السعودية، ط1، 1993م.

21. علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009

22. برتولد بريشت: درامية التغيير، دراسات مختارة في المسرح الملحمي، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

23. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، مؤسسة هنداوي المملكة المتحدة، دط، 2020م.

24. محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل، في الفلسفة النقدية المعاصرة، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998م.

25. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

26. يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي، دط، دس.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. آلان تورين: نقد الحداثة، تر أنور مغيث، المطابع الأمريكية، القاهرة، مصر، دط، 1992م.

2. باربرا لا سوسكابشونباك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر هناء عبد الفتاح، االمركز المصري العربي، مصر، دط، 1999م.

3. جان فرانسو ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي،تر أحمد حسان، دار الشوقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

رابعا: المجلات الدوريات:

1. إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، مجلة فصول المصرية، مج2، ع3، 1982م.
2. خالد طلعت عبد الفتاح الخولي: المسرح الذهني عند توفيق الحكيم بين الحلم والحقيقة أنموذجا، مجلة كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، المنصورة، ع1، مج10، 2017.
3. سعد الله ونوس: نحو مسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، ع104، 1970م.
4. عمار الجداري: المسرح الملحمي في "رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس الملامح والتقنيات والأبعاد، مجلة دراسات، تونس، مج9، ع1، 2020م.
5. فهد علي حسين، علي علي عجيل: تأصيل المسرح في البيئة العربية بين الوهم والمغايرة وصحيح المماثلة، مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، مج73، العدد114، 2023م.
6. محمد بدوي: تجليات التغريب في المسرح العربي قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول المصرية، م2، الع3، 1982.
7. محمد أرشد الحسن: المسرح الملحمي عند بريخت ومسرحية دائرة الطباشير، القوقازية بين النظرية والتطبيق، مجلة العاصمة، الجزائر، مج13، 2020م، ص183.
8. محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع4، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1984م.
9. محمد بوزيدي: مبادىء فن الإخراج المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي، مجلة قيس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، مج 4، ع1، 2020م، ص592.
10. مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع4، م17، 1987م.
11. نجلاء العيفة: التجريب المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، جامعة العربي تبسي، تبسة، الجزائر، 2020م.
12. نوافي مراد، عيسى أحمد: ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية الوحل للمخرج يوسف قواسي، مجلة جماليات، الجزائر، مج 8، ع 1، 2021م.
13. نوال بن عيسى: المسرح الملحمي البريختي، مجلة التعليمية، الجزائر، ع11، 2011م.

خامسا: المعاجم والقواسيم:

1. كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية: تر جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018م.
2. نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية، عربي-انجليزي، دار المعتز، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1. العجلة هذلي: عمار الجداري التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة كتوراة، جامعة المسيلة، 2016م/2017م.

المواقع الإلكترونية:

محمد فتحي: ما بعد الحداثة إشكالية المفهوم، متاح على الرابط التالي:WWW. AHEWAR.ORG
.3/2/2023/.13 :00

الفهرس

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	
الإهداء	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: المسرح العربي بين الحداثة والتجريب.	1-25
المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة.	1-12
1- مفهوم الحداثة الغربية والعربية.	2
أ-مفهوم الحداثة عند الغرب.	2
ب-مفهوم الحداثة عند العرب.	5
2- مفهوم ما بعد الحداثة الغربية والعربية:	8
أ-مفهوم ما بعد الحداثة عند الغرب.	8
ب-مفهوم ما بعد الحداثة عند العرب.	10
المبحث الثاني: التجريب في فن الأداء المسرحي.	13-25
1- مفهوم التجريب.	13
أ-عند صلاح فضل.	14
ب-عند علي محمد المومني.	14
2- التجريب المسرحي.	15
أ- عند توفيق الحكيم.	17
ب-عند يوسف إدريس.	18
ج-عند سعد الله ونوس.	19
3- التجريب المسرحي بين الشكل العربي والقالب التراثي.	20
أ-عند توفيق الحكيم.	21
ب-عند يوسف إدريس.	22
ج-عند سعد الله ونوس.	23

الفصل الثاني: دراسة تحليلة في كتاب تلقي الحداثة والتجريب في المسرح لعبد الرحمن بن إبراهيم.	98-26
المبحث الأول: الحداثة وما بعد الحداثة.	38-26
1-الحداثة الغربية على المستوى المفهومي.	26
2-الحداثة إشكالية التنظير.	29
3-الحداثة العربية.	32
أ-الحداثة العربية في مواجهة تحدي الحداثة.	32
ب-الحداثة العربية وممارستها الإبداعية.	33
4-ما بعد الحداثة الغربية.	35
أ-ما بعد الحداثة وإشكالية التنظير.	35
ب-الحداثة من المنظور الأوروبي والأمريكي.	36
ج-ما بعد الحداثة: تجلياتها على مستوى الممارسة الإبداعية والنقدية.	37
المبحث الثاني: الحداثة المسرحية المغربية.	57-39
1-الحداثة المسرحية.	39
أ-الحداثة المسرحية بين الكتابة الشعرية والكتابة النثرية.	39
ب-المسرح المغربي بين الشكل الغربي والمضمون المحلي.	42
2-الحداثة المسرحية بين التجليات الإبداعية والممارسة النقدية.	44
أ-التجليات الإبداعية من خلال النص الدرامي.	44
ب-مفهوم الحداثة في المسرح العربي الحديث.	48
ج-مفهوم الحداثة النقدية في المسرح الغربي.	49
3-الحداثة المسرحية من خلال الممارسة النقدية.	50
أ-الممارسة النقدية الحداثية.	50
ب-الممارسة النقدية المسرحية.	53
ج-مأزق التنظير في المسرح العربي.	55
المبحث الثالث: التجريب المسرحي بين النظريتين الغربية والعربية.	85-58

1–التجريب استقلالية الفن عن الفكر.	58
2–تمظهرات التجريب المسرحي.	59
أ–على المستوى الجمالي.	59
ب–على المستوى المعرفي.	60
3–التجريب المسرحي بين النص الدرامي والعرض المشهدي.	61
أ–التجريب المسرحي في النص الدرامي.	61
ب–التجريب المسرحي في العرض المشهدي.	62
4–التجريب في المسرح الغربي.	64
أ–التجريب في المسرح الملحمي.	64
ب–التجريب في مسرح القسوة.	72
ج–فلسفة التجريب في مسرح قسطنطين.	74
د–فلسفة التجريب عند جروتفسكي في المسرح الفقير	77
5–التجريب في المسرح العربي:	78
أ–عند توفيق الحكيم	79
ب–عند يوسف إدريس	80
ج–عند سعد الله ونوس	82
المبحث الرابع: التجريب في المسرح المغربي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين:	86-98
1–مفهوم التنظير عند عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين	86
أ–مفهوم التنظير عند عبد الكريم برشيد	88
ب–مفهوم التنظير عند محمد مسكين	89
2–فضاء النص الدرامي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين	90
أ–فضاء النص الدرامي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد	90
ب–فضاء النص الدرامي في منظور النص والنقد والشهادة عند محمد مسكين	91
3–الفضاء المسرحي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين	92

أ–الفضاء المسرحي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد	92
ب– الفضاء المسرحي في منظور المسرح النقدي عند محمد مسكين	93
4–الإخراج المسرحي بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين.	94
أ–الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد	94
ب–الإخراج المسرحي في المنظور المسرحي عند محمد مسكين	96
5– فضاء الممثل بين عبد الكريم برشيد ومحمد مسكين.	97
أ–فضاء الممثل عند عبد الكريم برشيد.	97
ب– فضاء الممثل عند محمد مسكين.	98
الخاتمة	100-99
الملاحق	102-101
قائمة المصادر والمراجع	106-103
الفهرس	110-107

ملخّص البحث

ملخص:

عالجت هذه الدراسة رؤية شاملة لطريقة تلقي، وتطبيق مفهومي "الحداثة والتجريب" في المسرح، وبينت الأثر البارز لهما في إثراء التجربة المسرحية من الناحية الإبداعية.

ثم تناولت تحليل كتاب "الحداثة والتجريب في المسرح" لعبد الرحمن بن إبراهيم، الذي يتكون من 255 صفحة، وتطرق فيه الكاتب لأهم النظريات الحداثية وتطبيقاتها في المسرح، التي ساهمت بشكل كبير في تشكيل أفكار مغايرة في المسرح العربي، وتحقيق نهضة فنية فيه، كما عرض نماذج ناجحة حول المسرحيات التجريبية الغربية والعربية، ليركز الكاتب في آخر قسم له على نموذجين مغربيين هما: عبد الكريم برشيد، ومحمد مسكين.

الكلمات المفتاحية: الحداثة- التجريب- المسرح- التجريب المسرحي.

Abstract:

This study tried to make a comprehensive vision of the method of reciving and applyeing the concept of : « modernity and expermentation » in theatre ; and also demonstrated the impact they are prominent in enriching the theatrical experience from a creative standpoint.

Then the study tried to analize the book of : « Modernism and expermentation in theatre » by AbdulRahman bin Ibrahim, wich consist of 255 pages.

In this book the writer explained one of the most imoprtant modernist theories and their application in theater , which contributed greatly to the formation of differnt ideas in arab theater and the achivement of an artistic renaissance in it.

He also presented one of successuful exampls of westen and arabic experimental plays of theater.

After that the writer focuses in his last part on two Moroccan examples : Abdelekrim Berchid and Mohammed Meskin.

Keywords : modernity – experimentation – theater – theritecal experimentation.