النصوص المسرحية القصيرة وأسئلة التجريب

Short Theatrical Texts and the Questions of Experimentation.

حسام المسعدي

المعهد العالي للفن المسرحي بتونس، تونس

houssemmessadi@outlook.fr

تاريخ الاستلام: 2026/03/04 تاريخ القبول: 2026/05/05 تاريخ النشر: 2026/06/06

ملخص:

منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين دخلت الكتابة المسرحية منعرجا حاسما تمثل في بروز أشكال كتابة نصيّة جديدة تجاوزت منظومة الكتابة النصيّة الكلاسيكية، حيث تم التركيز على إبداع النصوص القصيرة ذات الفصل الواحد وذات الحبكة الواحدة وذلك لغاية تطعيم الممارسة المسرحية وفتح أفقها على أشكال كتابة جديدة تتعارض مع منظومة الكتابة الدرامية التقليدية. وبالتالي فهناك بنى نصيّة مختلفة ومغايرة قد بزغت وتم توليدها. وتأتي أهمية هذه النصوص القصيرة من جهة كونها مادة تحتمل بشكل كبير مسألة التجريب، ذلك أنها أصبحت تمثل مختبرا للبحث والتمحيص في مسائل التمثيل والكتابة والإخراج.

كلمات مفتاحية: النص القصير/ التجريب/ التمثيل/ الإخراج/ الكتابة الدرامية.

Abstract:

Since the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, playwriting has entered a decisive turning point, marked by the emergence of new textual forms that moved beyond the classical system of dramatic writing. The focus shifted toward creating short, one-act plays with a single plot, with the aim of enriching theatrical practice and opening it up to new modes of writing that challenge the traditional framework of dramatic composition. As a result, different and innovative textual structures have emerged and been developed. The importance of these short texts lies in their strong potential for experimentation, as they have come to represent a laboratory for research and exploration in matters of performance, writing, and directing.

Keywords: The Short Theatrical Text / Theatrical Experimentation / Acting / Directing / Dramatic Writing

1. مقدمة:

منذ شعريات أرسطو إلى حدّ اللحظة، تم تأبيد النقاش بين النقاد والمبدعين المسرحيين والمهتمين بالمجال المسرحي بشكل عام حول أهمية النص وموقعه داخل الممارسة المسرحية وداخل سيرورة الإنتاج المسرحي. فهناك من ينتصر للنص ويعتبره المفردة الأولى والأساسية التي منها ينطلق فعل التشكيل والإنشاء، باعتبار أن المعاني والدلالات لا تسكن خارج جسد الكلمات والملفوظات. وهناك شق أخر يدافع عن فكرة أن النص يمكن أن يكون عنصرا مستقلا داخل العملية المسرحية، وبالتالي بالإمكان التوجه نحو عناصر ومفردات أخرى أثناء رحلة إبداع العرض. هذا النقاش نابع من التصورات والقوالب الجاهزة التي وضعها أرسطو في منظومته المسرحية، والتي ظلت مسيطرة على جميع التوجهات والاتجاهات المسرحية، ذلك أن شبح أرسطو قد ظل يطارد المسرحيين أينما كانوا وأينما حلوا. فأي اعتماد على تصنيف من تصنيفاته أو مفهوم من مفاهيمه يوقعنا مباشرة في أرضه وتضاريسه الجمالية. فأرسطو كما جاء في فن الشعر لا ينتصر للعرض، وإنما ينتصر للنص والكلمات. ذلك أنه يعتبر وجود المأساة غير مرتبط بالعرض وإنما بالنص.

من هذا المنطلق تم التوجه نحو النص وممكناته الجمالية والفكرية في تشكيل العروض المسرحية، فالرؤية التقليدية للإنشاء تتخذ من النص محملا وحجر أساس أثناء التدريبات المسرحية، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نشتغل على عرض مسرحي دون أن يكون لدينا نص جاهز يتم التعامل معه، بوصفه المادة التي تتشكل داخلها الشخصيات والحبكة، والخرافة، والصراعات الدرامية، والحوارات. لذلك يمكن اعتبار النص هو العمود الفقري للعملية المسرحية، فهو مركزي بالنظر إلى المنظومة الاخراجية ومركزي أيضا بالنظر إلى مسألة التمثيل والتجسيد. فكل التدريبات المسرحية التي تهتم بالارتجال وبناء الشخصية ومستويات الإيقاع والحركة تقع داخل النص لا خارجه.

معنى ذلك أن أهمية النص في الممارسة المسرحية نابعة من تمركزه كمفهوم أساسي في عملية التشكيل والإنشاء. وما عزز هذا الحضور اللافت للنص داخل سياق العملية المسرحية هو ظهور الإخراج بوصفه مفهوما له غاية التوليف والجمع بين مختلف العناصر الدرامية. فالعرض ما هو إلا ضرب من التمازج بين عناصر مختلفة: أي بين النص والديكور والسينوغرافيا والتمثيل والفضاء...

هل يمكن اعتبار النصوص القصيرة من حيث شكلها ومضمونها هي مادة أساسية من مواد التجريب؟ وفي أي مستويات تم التجريب عبر هذه النصوص القصيرة؟ هل يتعلق الأمر بالكتابة المسرحية فقط أم أن التجريب وفقها وصل إلى حد الإخراج والتمثيل؟ وما علاقة مناهج الأداء التمثيلي بالنصوص القصيرة؟ هل أن اعتماد هذه المناهج على النصوص القصيرة يدخل ضمن إطار المنهج التدريبي؟ هل هناك استراتيجية تضع النصوص القصيرة كمادة من بين المواد التي يستعملها المخرجون في تكوين الممثلين؟ وما الأفاق الأدائية التي يمكن أن تفتحها هذه النصوص القصيرة للممثل لحظة التمثيل؟ وما معنى أن يفضي أي برنامج تدريبي أو مختبري إلى إنتاج عرض مسرحي قصير؟ هل هو مجرد نموذج تطبيقي يقف عنده الممثل والمخرج والكاتب ليكتشفوا مشاكلهم واشكالياتهم وكيفيات تجاوزها؟ وما هي النتائج التي يمكن الوصول إليها من خلال عملية الاشتغال على النصوص القصيرة؟ وماذا يمكن أن تقدم هذه النصوص القصيرة من انفتاحات في مستوى العملية الإخراجية؟ هل هي مختبر بحث وتجريب عن الجديد بعيدا عن المعروف والمبتذل؟ هل تساهم هذه النصوص القصيرة في دفع المخرجين نحو البحث عن لغات مسرحية جديدة باعتبار أنهم يتعاملون مع مادة مختصرة ومقتضبة ومكثفة على نحو ما؟ ما العوامل التي تدفع بمخرج ما للاشتغال

على النصوص القصيرة أثناء عملية تشكيل وإنشاء عرض ما؟ وهل هي عوامل تتصل بعملية تكوين الممثلين أم بالبحث عن منظومات جمالية جديدة؟

2. التدريبات المسرحية وسؤال النص

لقد أعطى أغلب المخرجين المسرحيين المعاصرين أهمية قصوى للتمارين والتدريبات والبروفات المسرحية، بوصفها امتحانا واختبارا لطاقات الممثل، وقدراته الجسدية، والحسية، والنفسية. فهي مرحلة أساسية من مراحل التشكيل والإنشاء، حيث يواجه فيها الممثل النص وما فيه من مفردات تتعلق بالشخصية والحوارات والصراعات الدرامية. لذلك فإن مهمة التمارين والبروفات المسرحية تكمن أساسا في دفع الممثل نحو مزيد تحرير طاقاته الحية والعضوية التي تم دفنها ومحوها بفعل الثقافي والاجتماعي والأخلاقي.

وبالتالي فهي عملية الهدف منها هو البحث عن حضور مختلف ومغاير للممثل داخل العملية المسرحية، أي أن هناك ترحال دائم تخضع له عملية التمثيل والتجسيد، فالممثل يترحل بين فضاءات عدّة وأماكن مختلفة ترتبط كلها بالصدفة والعرضي والتيه. لذلك فإن مرحلة التمارين ضرورية باعتبار أنها تضع كامل مفاصل العرض تحت مجهر التشريح والتجربة والاختبار، لغاية التشكيك فيها وفي ماهيتها وأسباب وجودها. فمرحلة التدريب تخضع جميع الأجهزة المفهومية للعرض لمنطق التجريب والبحث حتى تبرهن على أنه لا حقيقة ثابتة تسكن النص وتقطن خلايا الممثل.

على هذا الأساس نتبين أهمية التدريبات المسرحية في تشكيل العرض المسرحي، ذلك أنه لا يمكن إنجاز أثر مسرحي ما دون التوجه نحو التمارين والبروفات. لأن "**هناك في المسرح حلقة مرئية–هي العرض– وهناك حلقة أخرى تكاد أن تكون غير مرئية–هي البروفات. والبروفات ليست من أجل تحضير العرض فقط، بل هي الأرضية التي تسمح باكتشاف أنفسنا وإمكانياتنا، وهي المجال الذي نحاول فيه أن نتجاوز محدوديتنا. فالبروفات عبارة**

عن مخاطرة"[1]. فهي تضع الممثل ضمن حلقة يختبر فيها نفسه، عبر التضحية بكل مكتسباته ومعارفه السابقة التي ترسخت في جسده. وبالتالي فهي مخاطرة باعتبار صعوبة المسار ومشقة الطريق. ففي البروفات المسرحية والتدريبات يلتقي الممثل بجسده وبالنص وبالفراغ وبباقي الأجساد الأخرى أيضا، حيث يتم التمازج والتفاعل بينها لغاية تشكيل العرض وإنشائه. هاهنا نفهم أن مرحلة التدريبات هي عملية فيها الكثير من التحول والتعرف، فهي عملية تحول النص من مادة مقروءة إلى مادة مرئية (العرض)، أي أنها تسكن في ذاك الحيز وتلك المساحة "من.. إلى". وهو ما جعلها مرحلة تكتسي أهمية أكبر من العرض ذاته عند بعض المخرجين المعاصرين.

تكتسي التدريبات المسرحية أهمية قصوى سواء تعلق الأمر بإنشائية العرض أو بتكوين الممثل، فهي حلقة تأتي بين هاذين الاتجاهين. ذلك أن هناك "**بروفات من أجل بناء العرض، ولدينا بروفات ليست موجهة كليًا لتحضير العرض، بل موجهة نحو اكتشاف الممثلين"**[2]. وبالتالي فالتدريب المسرحي هو ورشة مفتوحة لها هدف حلّ المسائل الإخراجية التي تتعلق بعملية بناء العرض، بالإضافة إلى كونها مختبر أيضا يهتم أساسا بتكوين الممثلين. وهو ما يعني أن البروفة هي المجال الحيوي الذي داخله تُحلُّ جميع المشاكل والإشكاليات التي تتعلق بالإخراج والتمثيل معًا. على هذا الأساس فإنها أصبحت تأخذ الحيز الأكبر في عملية تشكيل العروض المسرحية عند المخرجين المعاصرين وخاصة منذ ظهور مناهج الأداء التمثيلي. فماهي المدة التي يجب أن تخصص للبروفات المسرحية إذا كانت

---

[1] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2012، ص133.

[2] نفس المرجع السابق، ص134.

تكتسي كل هذه الأهمية؟ يجيبنا غروتوفسكي على هذا السؤال كالتالي "**كان ستنسلافسكي يتمرن على المسرحية لمدة سنة، وقد حصل أنه قد خصص ثلاث سنوات للعمل على مسرحية واحدة. وكذلك بريخت كان يعمل لمدة طويلة على البروفات**"[3]. وبالتالي فإن البروفات هي مجال اكتشاف وفضاء كشف وتكشف، ملاحظة واستنتاج، هدم وبناء، وتفكيك وإعادة تركيب... إن مجمل هذه الأفعال وغيرها يقع تحت راية التدريبات المسرحية والتمرينات التي يقترحها المخرج في رحلة إنجاز الأثر الفني.

إن التمارين هي المجال الحيوي، والمساحة الحية التي يطلق فيها الممثل العنان لجسده من أجل اكتشاف طاقاته وتحريرها. إنها الفضاء الذي يدخل فيه الممثل في عملية مجابهة ومواجهة مع الأوساخ والأدران التي عمرت في جسده طويلا. وبالتالي فهي مرحلة تهديم ومحو للماضي ليس من أجل محوه تماما، وإنما لغاية تجديده وتثويره وفتحه على مدرات الإبداع والخلق. هاهنا نفهم أن طريقة الاشتغال هذه مع الممثل أشبه بعمل الباحث في الحفريات، همه التنقيب والنبش وإزالة الغبار والأتربة عن شيء ما له قيمة تاريخية واجتماعية. فالممثل وبنفس الأسلوب يعيش تجربة المكاشفة الشعرية لجسد أخر موجود فيه. معناه أنه يكتشف جسدا أخر وبروح أخرى، ولكن لذات الممثل.

نشير هنا إلى أن التدريبات المسرحية لا تدخل فقط ضمن سياق التمارين التي يعطيها مخرج ما للممثلين قصد توجيههم نحو أداء الشخصية المسرحية، وإنما هي مرحلة تهتم "**بالتحليل الدراماتورجي، والترجمة، والاقتباس، والارتجالات الحركية، والبحث عن الحركة، عن القصة أو انفتاح النص على معانٍ متعددة وتموضع الممثلين، واختيار الأزياء، والديكورات،**

[3] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص130.

والإضاءة... إلخ"[4]. معناه أنها عملية متداخلة في مستوى البحث، لأنها تفتح باب التجريب على مختلف العناصر والمفردات. تمحو النص وتعدل فيه، تبحث عن الحركات، توجه الارتجال نحو مناطق معينة، تقوم بتحليل مكامن قوة النص ونقاط ضعفه. هذه الأفعال وغيرها تدخل ضمن إطار التدريبات المسرحية، وبالتالي فهي عملية مفتوحة على سياقات متعددة تخرج منها التمارين المسرحية من تلك الزاوية الضيقة والتقليدية التي تهتم فيها بتلقين الممثل كيفيات إلقاء وتجسيد النص وحفظه التي من المفترض أن تكون مرحلة مستقلة لوحدها عن التمارين يمكن أن نطلق "جلسات القراءة" ويوجه إليها مهمة إيجاد منظومة علاقات بين الممثل والنص قبل صعوده على الركح وقيامه بعملية الارتجال.

إن الهدف من دخول الممثل في رحلة ومغامرة أثناء التدريبات المسرحية هو دحض فكرة أن النص ثابت ولا يمكن تحريكه أو الترحال به في ثنايا ومسارات أخرى. وبالتالي فهي عملية يحاول عبرها الممثل إعطاء النص حياة جديدة تخرجه من حقائقه وثبوتيته، وهو ما يؤكده باتريس بافيس بقوله إن "**قراءة النص، تعني أن تهتم بمضمونه النصّي، الثقافي، والتاريخي، والإيديولوجي، كي لا تضعه في فراغ شكلي**"[5]. فالقراءة هنا تتجاوز مهمتها التقليدية وأهدافها المعروفة لتتحول إلى بحث وتأويل همه الأساسي هو الكشف عن المضمون الإيديولوجي والثقافي والتاريخي للنص. معناه أن الممثل هنا يدخل في جدال وحوار مع النص من أجل القبض على أجهزته الإيديولوجية ومحاولة تفكيكها والاشتغال عليها. وفي هذا المسار عليه أن يتسلح بعين اعتبارية ترصد وتترصد الفواصل والثقوب التي

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2015، ص584.

[5] نفس المرجع السابق، ص530.

توجد في النص، وذلك عبر القيام بعملية قراءة نصيّة شديدة العمق، تأخذه مباشرة نحو المعاني الباطنية للنص لا الظاهرية منها.

3. النص القصير بوصفه محملاً لتكوين الممثل

إن أغلب مدارس تكوين الممثلين ومناهج الأداء التمثيلي التي توجهت نحو الممثل من أجل زعزعة كيانه وشكل حضوره داخل العملية المسرحية قد كان روادها يشتغلون أثناء التدريبات المسرحية على ضرب من النصوص المسرحية القصيرة وذلك لغاية توجيه الممثل نحو إدراك قدراته وممكناته الجسدية. فهذه النصوص القصيرة بوصفها مادة نصيّة موجزة تحتمل الشذرات والمقتطفات النصيّة والمونولوج والسير الذاتية لها غاية دفع الممثل نحو الارتجال أبعد من هذا الموجز وهذه المساحة الضيقة. فتتحول بذلك من قالب نصّي يشتغل عليه الممثل في تحضير عرض ما إلى قالب آخر همه الوحيد هو تكوين الممثل، ودفعه نحو تحرير طاقاته ومكتسباته والسير بها نحو ثنايا الإبداع الحقيقية.

توجهت مناهج الأداء التمثيلي نحو البحث عن نوعية تمارين معينة أثناء التدريبات المسرحية، تناسب المنهج وتعاين مسألة التمثيل من زاوية معينة. وكانت التمارين "**غالبا ما تؤدي إلى تحضير دقيق لمشهد إخراجي قصير**"[6]. معناه أن التمارين هنا مهمتها إنجاز عرض مسرحي قصير يختبر قدرات الممثل وحدوده التمثيل عنده. وبالتالي فإن الانطلاق من نص قصير أو الوصول إلى إنتاج عرض مسرحي قصير، هي غاية من غايات هذه المناهج وهدف من أهدافها الكبرى. إن التوجه نحو نص مسرحي قصير أو شذرة نصيّة أو مقتطف من مسرحية والاشتغال عليه أثناء التمرينات يدفع بالممثل إلى التعامل مع النص بشكل مختلف ومن زاويا نظر مغايرة ومتعددة. وهذا نابع من كون أن الشذرة النصيّة تختصر ما

[6] باتريس بافيس، معجم المسرح، مرجع مذكور، ص585.

يمكن كتابته في مئات الصفحات إلى صفحة واحدة، معناه أن هناك مساحة نصيّة ضيقة يحاول الممثل الاشتغال عليها وهو ما يدفعه بالضرورة إلى فتح أفق خياله خارج دائرة هذا النص القصير.

في هذا المسار يستعين الممثل بجملة من التمارين المنهجية التي تركز في التفاصيل والفواصل الصغيرة من أجل أن يتمكن من القبض على الحركات والأصوات والتشكيلات الجسدية الممكنة في هذا النص. بهذا المعنى فإنه يمكننا اعتبار التمارين مختبرا مفتوحا وحراّ وحيا وعضويا وحيويا يدفع بالممثل نحو تمثل كامل قدراته وطاقاته. وبالتالي فالممثل هنا يخوض غمار هذه المغامرة لغاية فهم جسده واشكالياته حتى يستطيع تفاديها وتجاوزها في المستقبل. معنى ذلك أن مناهج الأداء التمثيلي وبتوجهها أثناء التمارين المسرحية نحو تحضير مشهد مسرحي قصير، إنما هي تعلّة يعتمدها هؤلاء المخرجون حتى يضعوا الممثل وجسده ضمن احراجاته القصوى. أي أنها تتجاوز تعريفها كتمارين تدخل ضمن إطار تحضير مشهد أو عرض مسرحي لتتحول إلى مختبر مفتوح على إمكانيات الممثل واختبار حدوده وطاقاته، وأحاسيسه، وكيفيات بنائها، وتطويرها. يحدث كل هذا تحت راية التمارين من جهة وتحت راية النصوص القصيرة من جهة ثانية.

يدفع الارتجال على أساس نص قصير بملكات الخيال نحو التحرر والتوجه نحو فضاءات أخرى. فالارتجال وفقا لمحمل نصّي قصير، يضع الممثل ضمن مساحة ضيقة، وما عليه هنا إلا بالتسلح جيدا حتى يستطيع القبض على ما وراء النص وما بعده، أي أن ينطلق بجسده نحو مساحات أخرى نابعة من قراءته العميقة للنص. هذه الفضاءات الجديدة التي يكتشفها الممثل تساهم بشكل ما في تحريره وتحرره أثناء عملية الأداء. لذلك تتوجه أغلب مناهج فن الممثل نحو دفع الممثل للقيام بتمرينات جسدية في غاية الصعوبة لأنه "**إذا كان**

الممثل يتردد قبل قيامه بقفزة صعبة فإنه سيتردد أيضا قبل نقطة وصول الذروة في دوره"[7]. على هذا الأساس فإن هذه المناهج تعيد تشغيل نوعية من التمارين الخاصة التي تستهدف قدرات الممثل وتدفعه نحو القيام بالقفز نحو الشخصية المسرحية دون تردد أو خوف. لهذا يتم الاشتغال هنا على مساحات نصيّة ضيقة حتى يتم الدفع بالارتجال نحو فضاءات أخرى تساهم في تكوين الممثل وتحصينه بسلسلة من الأفعال العضوية النابعة من عمق أعماقه.

هذا المسار يساهم بطبيعة الحال في تحرير الممثل وشحذ خياله عند إنجاز مشاهد/ عروض طويلة. بالإضافة إلى كون هذه التمارين التي تنطلق من نص قصير أو لها غاية إنجاز مشهد مسرحي قصير، تدفع بالممثلين "**أن ينتموا جسديّا إلى النص، وصوره، كلماته، وديناميكيته المنطلقة من الحركة"**[8]. فالارتجال وفقا للنصوص القصيرة يسمح للممثل بأن يتملك مساحات الصمت في النص، ذلك أنه علينا أن نصمت كثيرا قبل أن نبدأ بالكلام. فكل نص فيه مساحة صامتة يتوجب على الممثل إدراكها وفهمها والقبض عليها أثناء عملية الارتجال. وكل نص أيضا هو صورة، حركة، تنفس، إيقاع، صوت، وما على الممثل إلا أن يتملك هذه المفردات ويعاينها ويباشر الاشتغال عليها من موقع الانتماء الجسدي للنص.

بهذا الشكل فإن الاشتغال على نص قصير يدفع بالممثل إلى تحريك ذاكرته الانفعالية والجسدية حتى يستطيع التحرّر من قوالب النص الضيقة، ويفتح مدرات الارتجال لديه على عوالم ومناخات أخرى. بهذا المعنى فإن الاشتغال على النصوص القصيرة أثناء التدريبات المسرحية هي عملية تدخل من باب تكوين الممثل وفتح أفق التمثيل لديه على مدارات أرحب

---

[7] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص46.

[8] جاك لو كوك، شعرية الجسد (تعليم الإبداع المسرحي)، ترجمة محمد سيف، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الطبعة الأولى سنة 2019، ص 69.

وأوسع. وبالتالي فهي عملية تمكنه من اكتشاف قدراته الجسدية والحركية، والحسيّة، والنفسية، والوجدانية. فالممثل هنا يواجه ذاته ويجابهها ويتصارع معها من أجل أن يخلق جسدية أخرى ولغة حركية مختلفة، ولكنها نابعة منه ومن ذاته.

ركزت أغلب مناهج الأداء التمثيلي على مسألة الاشتغال على النصوص القصيرة في علاقة بتكوين الممثل سواء كانت هذه النصوص عبارة عن مونولوج أو مقتطفات نصية من روايات أو من شذرات من نصوص مسرحية عالمية. ولعل ستنسلافسكي واحد من بين هؤلاء الذين ساروا في هذا الاتجاه حيث اشتغل في بداية تجربته المسرحية على مقتطفات من نص عطيل لويليام شكسبير. ومن أجل أن يصل إلى ضرب من الأداء الصادق والحي والحيوي قام بالعديد من التدريبات والتمارين المنزلية، حيث تراوحت البروفات عنده بين المنزل والركح. وهي عملية أراد عبرها أن يتملك ويتمثل شخصية عطيل محاولا تقريبها من ذاته ومن جسده، عبر تركيزه على كل التفاصيل التي تهم الدور.

يتطلب إنتاج عرض مسرحي ما تمرينات معقدة ومركبة ترتبط بالجهاز الجسدي والنفسي للممثل، ذلك أن هذه التمارين في مناهج الأداء التمثيلي تتحول إلى مختبر يتم فيه امتحان الممثل على أسس ومسارات واضحة تدفعه لأن يضع جسده في حالة من الاستنفار القصوى. وبالتالي يتحول إنشاء الأثر الفني من عملية مهمتها إيجاد توليفة بين مختلف العناصر الدرامية إلى عملية تتصل اتصالا وثيقا بتكوين الممثل، ذلك أن مسرحية روميو وجولييت التي أعدها وأخرجها بيتر بروك و"**المعدة أساسا كي يلعب دوريها الرئيسيين صبي وصبية، كجزء من فريق، أصبحت تدريبا لإظهار مواهب إثنين من الممثلين الكبار**"[9]. وبالتالي فعملية إعداد العرض تدخل ضمن منظومة تكوين الممثل، بل وتتعاقد معها بحيث

[9] بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الطبعة الأولى سنة 1991، ص78.

لا يمكننا فصل كل عملية عن الأخرى. فالاشتغال على نصوص قصيرة، أو شذرات، أو مقتطفات نصية، أو مونولوج يمكن النظر إليه أيضا من زاوية تكوين الممثل. لأن تحضير عرض مسرحي ما يتطلب تمرينات وتدريبات وبروفات مع الممثلين، وبالتالي فهي عملية إنشائية تدخل ضمن مسار له هدف إنتاج العرض في النهاية. ولكنه أيضا له أهداف أخرى تتمثل في دفع هؤلاء الممثلين نحو مزيد تحرير طاقاتهم وأدائهم.

إن مواجهة الممثل لنص قصير أو شذرة نصية صغيرة أو مقتطف من مسرحية ومحاولة الارتجال وفقه هي عملية فيها الكثير من المجازفة والمغامرة باعتبار ضيق الحيز الذي يتحرك فيه، فهو يدخل في عملية الارتجال داخل مساحة ضيقة شكليا، ولكنها كبيرة من حيث تأثيراتها، ذلك أنها تدفع بالممثل لأن يترحل خارجها وأبعد منها. وفي هذا المسار يجب على الممثل أن يتسلح جيدا بالذاكرة والعاطفة والطفولة والحنين والحميم وكل ما له علاقة بالماضي السحيق حتى يستطيع أن يرتجل إلى ما أبعد من النص نفسه، أي إلى ما وراء الكلمات والملفوظات، ذلك أنه "**ثمة علاقة غريبة جدا بين ما هو في كلمات النص ما ناحية، ومن بين ما يكمن وراءها من الناحية الأخرى**"[10]. وبالتالي فعلى الممثل البحث دائما على طبيعة الأداء التي تخص لا النص الموجود أمامه، وإنما ما بعد ذلك النص. أي التوجه إلى ما بعد الكلام واكتشاف مساحات الصمت والسكون والسكوت فيه. حتى لا تتحول الكلمة بذلك إلى حاجز يعوق الأداء التمثيلي. فالاشتغال هنا على النصوص القصيرة يدفع الممثل بشكل ما نحو البحث عن أشكال نصيّة أخرى تتعلق بالحركة والجسد والصورة. أي البحث عن لغة مختلفة ومغايرة للغة النص والكلمات. على هذا الأساس فإن توجه المخرجين المعاصرين إلى الاشتغال على نصوص مسرحية قصيرة في رحلة تكوين الممثلين كانت

[10] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع مذكور، ص27.

مسألة تابعة لمنهجهم التدريبي، فهم يتوجهون نحو هذه النصوص لغاية تفعيل وشحذ خيال الممثل ودفعه نحو مناطق جديدة قائمة على الارتجال والخلق والإبداع في مساحة وأفق ضيق وصغير مقارنة بالاشتغال على نصوص طويلة.

هذه المنطلقات تبين لنا أهمية الاشتغال في هذه المناهج التدريبية على النصوص المسرحية القصيرة، فأثناء التدريب المسرحي يتوجه المخرج نحو التقاط اندفاعات الممثل وتوجيهه نحو فهمها واستخراجها، لذلك فالمهم في مناهج تكوين الممثل ليس النص، وإنما طاقة الأداء وحضور الممثل. على هذا الأساس نجد هؤلاء المخرجين يتوجهون نحو النصوص القصيرة والشذرات النصية من أجل الاشتغال عليها. وهذا لا ينفي بطبيعة الحال اشتغالهم على نصوص/ عروض مسرحية طويلة نسبيا. إلا إذا استثنينا غروتوفسكي الذي توجه منذ سنة 1969 نحو الإقلاع عن الإخراج، ذلك أنه "**قد أكد مرارا، أن هدفه الأول لم يكن هو العرض المسرحي بحد ذاته. بل كان اهتمامه الرئيسي هو فعل الإنسان–الممثل والتفاعل معه. والكشف عن أعماقه في ظروف العملية الإبداعية**"[11]. هاهنا نفهم أن العرض ليس هدفا وغاية عليه بلوغها، وإنما المهم بالنسبة إليه هو مسألة تكوين الممثلين ودفعهم نحو اكتشاف قدراتهم وطاقاتهم أثناء العملية الإبداعية. في هذا السياق تأتي النصوص القصيرة بوصفها تعلّة لتكوين الممثل على أسس واضحة، فالاشتغال عليها سواء كان لغاية إنتاج عرض مسرحي قصير أو طويل، أو كانت تابعة لطريقة اشتغال منهج ما من مناهج الأداء التمثيلي، فإنه يأتي من جهة دفع الممثل نحو إيجاد لقاء حي ومباشر بينه وبين جسده قوامه تعرية وكشف الطاقات الجسدية والحسيّة والوجدانية.

[11] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص25.

من هذا المنطلق نفهم أن أغلب المناهج والمقاربات الأدائية المعاصرة قد توجهت نحو الاشتغال على نصوص مسرحية قصيرة من جهة تكوين الممثل لا من جهة تشكيل العرض المسرحي فقط. وبالرغم من تقاطعها في ذات الهدف إلا أنها كانت تختلف من حيث المسارات والثنايا والأهداف الكبرى. فكل منهج له مسار معين يتبعه مع الممثل وله أهداف وغايات من هذا المسار. فمنهج الواقعية النفسية عند ستنسلافسكي يختلف من حيث التمارين والتدريبات على المنهج السلبي لدى غروتوفسكي، فالأول يهدف إلى دفع الممثل نحو تقمص الشخصية وأداءها بصدق كامل بعيدا عن الأداء السطحي والنمطي القائم على حفظ النصوص وإلقاءها. أما الثاني فهو يستهدف الطاقات العميقة والأفعال العضوية لدى الممثل. وبالتالي فإن اشتغال هذه المناهج على النصوص القصيرة أثناء عملية البروفات والتدريبات المسرحية يختلف من منهج إلى أخر وهذا راجع لاختلاف هدف وغاية كل منهج من الممثل.

4. النصوص القصيرة بوصفها مختبرا للبحث

يقول منتجب صقر في دراسته حول المسرح القصير ما يلي "**تعتبر ورشة العمل المسرحية كأهم اختبار تجريبي للمسرحيات القصيرة حيث يعتمد الكتاب والمخرجون على النصوص القصيرة أو بعض المشاهد لتدريب الممثلين على أداء أدوارهم ولعب تلك النصوص، وبالتالي يمكن ربط فكرة كتابة المسرحية القصيرة بالمختبر المسرحي**"[12]. هذه الشذرة تحيلنا إلى أن النص المسرحي القصير ما هو إلا ورشة تأويلية يقيمها المخرج والكاتب والممثل على جسده من أجل وضعه تحت الاختبار والتجريب. فالتدريب المسرحي هنا يتجاوز لعبة تدريب الممثل على إبداع وابتكار وخلق دوره المسرحي ليتحول إلى منظومة اشتغال كاملة

[12] منتجب صقر، المسرح القصير، منشورات الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى سنة 2015، ص19.

تتصل بالنص وإمكانيات التجريب فيه. فالتدريبات والتمارين هي الفضاء الحر الذي يتعاقد فيه صناع العرض مع منظومات جديدة من أجل تجريبها واختبار إمكاناتها وحدودها.

من هنا نفهم أهمية الورشات التطبيقية التي تقام فيها التدريبات المسرحية من حيث هي وسيط يوجه المخرج والكاتب والممثل نحو اجتراح تعبيرات مغايرة تستوعب مشاريعهم المسرحية الراهنة واللاحقة، "**فكما يجرب المخرجون نصوصا قصيرة مع الممثلين، يجرب الكتاب النصوص القصيرة عساهم يقدمون شيئا جديدا أو يتدربون على كتابة نصوص أطول وأنضج من الناحية الدرامية**"[13]. وبالتالي فالتجريب على النصوص القصيرة يتجاوز لحظة الأداء نفسها لينزل علينا بوصفه فضاء مخبريا ومختبريا لتوليد نصوص ناضجة في المستوى الدرامي والفكري. معناه هنا أن النصوص القصيرة هي الأرضية الخصبة التي يتحرك داخلها الكتاب من أجل دحض القديم وتجريب منظومات نصيّة جديدة قد تتقاطع مع نصوصهم القادمة ومشاريعهم الجمالية اللاحقة. نفس الأمر ينطبق على المخرجين الذي يستدعون النصوص القصيرة من أجل تشكيل عروض مسرحية تشكك في ماهية الفعل المسرحي وكيفيات إنجازه، وكيفيات التعاطي والتعامل معه بوصفه مادة غير طيعة وغير لينة، فالظاهرة المسرحية تتميز بزئبقيتها، ذلك أن القبض عليها بشكل ما هو أمر صعب بالنظر إلى جملة التفاعلات اللغوية والكلامية والحركية والجسدية والخطابية التي تسكن جسد عرض ما.

إن الغاية من التوجه نحو النصوص المسرحية القصيرة هو البحث عن منجز مسرحي له بنية سردية مختلفة عن البنى التقليدية، كما له هيكلية وهيكل جديد يضع النص في محل وموضع التشكيك من أجل تثويره عبر تطعيمه بتقنيات كتابة مغايرة تتخذ من المونولوج

[13] منتجب صقر، المسرح القصير، مرجع مذكور، ص19.

والسير الذاتية والمقتطفات النصيّة والشذرات أساسها وعمودها الفقري. وهو ما يساهم بطبيعة الحال في خلق ورشة مسرحية أقرب للمختبر منها إلى أي شيء أخر، باعتبار أنها فضاء للمساءلة والتشكيك من أجل فتح أفق الكتابة الدرامية على منابع ومناهل جديدة. على هذا الأساس نلاحظ أن هنا كتاب مسرحيون قد اتخذوا من هذا النصوص مادتهم الأولى وركيزتهم الأساسية في تشكيل عروضهم المسرحية الطويلة فمثلا نجد أن النصوص الطويلة لموليير قد كانت مبينة أساسا على نصوص قصيرة كتبها قبل تلك النصوص بوقت كثير.

يتوجه كتاب النصوص المسرحية القصيرة نحو ما صرح به سترندبرغ في رسالة لصديقه جورج براند والتي يقول فيها ما يلي "**يوجد في كل دراما مشهد وحيد. أريد ذلك المشهد، ما عساني أفعل بالبقية؟ ما الفائدة من ازعاج ستة أو سبعة ممثلين كي يحفظوا المسرحية بأكملها؟**"[14]. ثم يضيف قائلا "**والآن أود أن أقول للكاتب الدرامي: أعطيني لب الجوزة في مسرحيتك**"[15]. هاهنا يتبين لنا أن النصوص القصيرة هي مادة مكثفة بشكل كبير، ذلك أنها تتجمع فيها مختلف الوحدات النصيّة الصغرى والكبرى في كتلة واحدة لا تتجزأ ولا يمكن بترها وتقطيعها. فما يمكن لنا قوله في نص طويل يمكن تجميعه وقوله في نص قصير. وبالتالي نحن أمام ضرب من الاختزال القائم على محو وتشطيب وتفكيك كل ما هو زائد ولا فائدة منه. من هذا المنطلق نفهم أن توجه الكتّاب المسرحيين نحو النصوص القصيرة ما هي إلا عملية تشكيك في ملامح الكتابة الدرامية وشروط تحققها باعتبار أن الدراما وخاصة في نهاية القرن التاسع عشر قد مرت بأزمة في مستوى الشكل والمضمون.

هذا التصور هو ما دفع بهؤلاء الكتاب نحو التركيز في نصوصهم المسرحية على محاولة إنقاذ هذا الدرامي، ذلك أن "**كتاب كثر مثل سترندبرغ ومايترلنك مالوا في كتاباتهم المسرحية**

[14] صقر منتجب، المسرح القصير، مرجع مذكور، ص58.

[15] نفس المرجع السابق، ص58.

نحو المسرحية ذات الفصل الواحد لأن الشكل التقليدي للدراما أضحى اشكاليا، وهنا فقد عمد هؤلاء الكتاب لإنقاذ الشكل الدرامي"[16]. وبالتالي فإن التوجه نحو النصوص القصيرة لم يكن فقط مجرد مسار انتهجه هؤلاء الكتاب في محاولة منهم للتشكيك في القوالب الدرامية والنصيّة الموجودة آنذاك، بقدر ما كانت عملية تهدف إلى إعطاء الدرامي شكلا جديدا في مستوى الكتابة والإخراج والتمثيل. وعليه فإن النصوص القصيرة كانت الغاية منها هو تكوين الممثل كما بينا ذلك أعلاه ودحض منظومة الكتابة التقليدية واستبدالها بمنظومة سردية جديدة، كما أنها عملية تهدف إلى تطوير منظومة العملية الإخراجية المسرحية، فالنص القصير هو فضاء يستغله المخرجون من أجل تطوير مهاراتهم الإخراجية، وتقنياتهم، وأساليبهم، وتوجهاتهم.

إن النقطة المهمة في النصوص القصيرة **هي "المحافظة على عنصر التشويق وإثارة الانتباه من بداية العرض حتى نهايته. وهنا يجتهد الممثلون لشد الجمهور عبر التفاعل معه والتقرّب منه وأحيانا الخروج على النص من أجل إضفاء جو من المرح الاحتفالي"**[17]. هذه الشذرة تبين لنا أن النص القصير قابل للخروج عنه وتجاوزه لا في مستوى الملفوظ فقط، وإنما في مستويات أخرى تتعلق بالإخراج. فما لا يقوله النص يمكن للمخرج بشكل من الأشكال أن يقوله عبر اجتراح تعبيرات ولغات مسرحية جديدة تتصل بالسينوغرافيا والجسد والصورة وفن الفيديو، وبالتالي فهو هنا يفتح باب التجريب على ممكنات أخرى من أجل تثوير شكل الممارسة المسرحية ودحض تقاليدها ومنظوماتها. فالنصوص القصيرة هنا ما هي إلا مختبر يتم فيه دراسة الأشكال النصيّة والأدائية والإخراجية الجديدة من أجل فهم

[16] منتجب صقر، المسرح القصير، مرجع مذكور، ص51.

[17] نفس المرجع السابق، ص20.

حدودها وكيفيات تشكيلها داخل عرض مسرحي ما. لذلك فالمسرحية القصيرة تمثل هنا مختبرا مفتوحا وحيا وحيويا يمكن المخرجين من البحث والتدقيق والتجريب.

من هنا نفهم أن الاشتغال على النصوص القصيرة أثناء التدريبات المسرحية هو ضرب من الاحتفال والاحتفاء من الممثل بجسده ومن الكاتب بنصه ومن المخرج بلغته المسرحية الجديدة. وبالتالي يمكن مباشرة فعل كتابة العرض من أي زاوية باعتبار أننا إزاء مختبر مسرحي يتم فيه تجريب كل المواد وكل زاويا النظر. فنحن لسنا أمام نص طويل له شخصياته وأحداثه وطرقه المتشعبة، بل نحن أمام نص قصير فيه ضرب من الإيجاز الدرامي، إنه موجز ومختصر ومفيد من حيث أشكال التجريب عليه عند وضعه داخل المختبر المسرحي. لذلك فإن التدريبات المسرحية على النصوص القصيرة دائما ما تقع تحت راية التجريب والتجريب المستمر والمكثف، حتى يستطيع المخرج اقتناص لغة مسرحية تتجاوز المنطوق لتصل إلى المرئي وحتى يستطيع الممثل فهم جسده ويقبض الكاتب معهم على ملامح كتابة نصيّة جديدة يمكن عبرها الشروع في كتابة نصوص ومشاريع نصيّة أخرى مختلفة ومغايرة، لها تقنياتها وأساليبها ولها طريقها وطرقها، ولها شعابها وتشعباتها.

وعليه فإن الانطلاق من نص قصير هو لحظة من لحظات الاختبار والامتحان للحدود والإمكانات والإمكانيات التي يتيحها هذا النص سواء تعلق الأمر بالإخراج أو التمثيل أو الكتابة. فالتعامل مع نص قصير يفرض على المخرج استراتيجية ومنهجية عمل وخطة مختلفة عن التعامل مع النصوص الطويلة. هذه الاستراتيجية تهدف إلى دفع الممثلين نحو تقديم كل ما يمكن لهم أن يقدموه للمسرحية منذ البداية، ثم ينطلق المخرج في عملية التنظيف والمحو والشطب ليتحصل على النقي والصافي والخام.

5. الخاتمة

من خلال هذا البحث أردنا التأكيد على النقاط التالية:

- أن النص المسرحي هو مادة زئبقية ومفتوحة على مناهل ومنابع عدّة ترتبط بمدى انفتاح الكاتب على أشكال الكتابة النصيّة الجديدة.
- النصوص القصيرة جاءت كردّة فعل من الكتابة الدرامية على الكتابة الدرامية التقليدية.
- النصوص القصيرة هي مواد نصيّة غير ثابتة وجامدة، بل هي متحركة ومترحلة دائما، ذلك أنها تنهل من المونولوج ومن السير الذاتية ومن الرواية ومن السرود الطويلة ومن المقتطفات النصيّة التي ترتبط بالنصوص المسرحية العالمية.
- النصوص القصيرة هي فضاء للاختبار والامتحان والتجربة، وبالتالي فهي مادة مختبرية ومخبرية.
- الارتجال وفقا للنصوص القصيرة يسمح للممثل بشحذ خياله وفتحه على أفق أوسع وأكبر من تلك النصوص بما هي مساحة نصيّة ضيقة.
- المخرجين المعاصرين قد توجهوا نحو النصوص القصيرة من أجل غاية تكوين الممثلين وخاصة مع مناهج الفن التمثيلي.
- إن التعويل على النصوص القصيرة في تكوين الممثل نابع من منهجية وموضوعية المنهج التدريبي، باعتبار أن لكل منهج طريقته الخاصة في التعامل مع الممثلين، كما له أهدافه التي تختلف بالضرورة مع باقي المناهج رغم التقائهم في نقطة خلق ممثل عالم وعارف بخفايا عملية التمثيل والتجسيد والأداء.
- التوجه نحو النصوص القصيرة كان الهدف منه هو اختبار حدود الممثل وطاقاته الإبداعية، كما أنها أيضا عملية تهدف إلى خلخلة النصوص الدرامية وفتح أفق الكتابة على أساليب وتقنيات جديدة.

- إن توجه المخرجين نحو إنتاج عروض قصيرة أو الاشتغال على نصوص مسرحية قصيرة يأتي ضمن تصور يحاول عبره هؤلاء اجتراح منظومة سردية مختلفة عن المنظومة الكلاسيكية والتقليدية.
- التعويل على النصوص القصيرة قد وضع المخرجين أمام رهان البحث على لغات مسرحية جديدة تستجيب لطبيعة وشكل هذه النصوص.
- النصوص القصيرة هي ورشة مفتوحة ومختبر مسرحي منفتح على التجريب في مستويات عدّة منها ما يرتبط بتكوين الممثل ومنها ما له علاقة بالكتابة والإخراج.
- النصوص القصيرة قد فتحت الباب أمام المسرح المعاصر وخاصة مسرح ما بعد الدراما للبحث عن دراماتورجيات بديلة تستوعب هذه النصوص.
- المسرح المعاصر أيضا قد توجه نحو النصوص القصيرة للتأكيد على أن النص هو مادة يمكن التعامل معها كعنصر من بين العناصر. على هذا الأساس تم تقويض سلطة النص وتحطيمها لتتحول الكتابة الدرامية إلى ورشة عمل تنتصر للشذرة والجزء على حساب التوليف والوحدة.

6.قائمة المراجع

قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2012، ص133.

[2] نفس المرجع السابق، ص134.

[3] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص.130

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2015، ص584.

[5] نفس المرجع السابق، ص.530

[6] نفس المرجع السابق، ص.585

[7] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص46.

[8] جاك لو كوك، شعرية الجسد (تعليم الإبداع المسرحي)، ترجمة محمد سيف، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الطبعة الأولى سنة 2019، ص69.

[9] بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الطبعة الأولى سنة 1991، ص.78

[10]نفس المرجع السابق، ص.27

[11] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الغعل العضوي والطقوسية، مرجع مذكور، ص.25

[12]منتجب صقر، المسرح القصير، منشورات الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى سنة 2015، ص.19

[13] نفس المرجع السابق، ص.19

[14] نفس المرجع السابق، ص58.

[15] نفس المرجع السابق، ص.58

[16]نفس المرجع السابق، ص51.

[17] نفس المرجع السابق، ص20.