تياترو

الكتاب : تياترو

الكاتب : د/ هاني حجاج

تصميم الغلاف : د/ هاني حجاج

تنسيق داخلي : يوسف الفرماوي

مراجعة لغوية : د/ هاني حجاج

الطبعة : الأولى ٢٠٢٠

رقم الإيداع: 2020/3920

الترقيم الدولي : 978-977-6783-45-4

الناشر : السعيد للنشر والتوزيع

المدير العام : لمياء السعيد

برج الهادي – الدور الأول - 36 ش عبد الحميد الديب – شبرا مصر

0222017260 – 01550096215

elsaidpublisher@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة للناشر

تياترو

تأليف
د. هاني حجاج

السعيد
للنشر والتوزيع

الكتاب مهدى إلى

سلمى الديب

لنفتح الستار

وندخل في الموضوع

تحب الكتابة للمسرح ورأسك لا يحتمل المجلدات الضخمة؟

تعال معي...

هاني

أساسيات الكتابة المسرحية

المؤلفتان (ليسلي بون) و(آن جاوثروب) من فناني المسرح الانجليزي، وشاركت كل منهما الأخرى في كتابة العديد من المسرحيات الناجحة على مدار أكثر من عشر سنوات، منها (فضيحة كبرى) و(مهما تريد) وغيرهما. هذه المسرحيات فازت بعدة جوائز للنص المسرحي في عدة مناسبات ومهرجانات، ثم توليتا إنتاج بعضاً من نصوصهما على مستوى فرق الهواة والمحترفين وكانت تجربة مفيدة عرَّفتهما بآليات السوق ومقتضيات تحويل العمل الفني إلى جسم حي على أرض الواقع.

شاركت ليلي صديقة عمرها آن في تاليف كتاب هام يشرح ببساطة أساسيات الكتابة للمسرح. تلقيان في مقدمته بالسؤال:

(هل يمكن لأي واحد أن يكتب مسرحية؟)

وتجيبان قبل القاريء بأن نعم!

وقبل أن تتفائل يلقيان بالسؤال الثاني:

(هل يستطيع أي واحد أن يكون كاتباً ناجحاً؟)

وتجيبان: لا، هذه مسألة نسبية تعتمد على الموهبة والاجتهاد، وإلى حد ما، على الحظ.

كلنا نعرف قاعدة توماس أديسون الشهيرة: النجاح يعتمد أولاً وأخيراً على العمل الشاق، 99% جهد وعرق، 1% عبقرية والإلهام. حتى الإلهام يحتاج لبعض العون. لهذا جاء الكتاب، ليساعد الكاتب الموهوب في البحث عن إلهامه وصوته الخاص.

وتقدمان العديد من النصائح العملية ليتمكَّن الكاتب المتردد من العمل على المسرحية التي تدور في وجدانه أحداثها. تقولان: إذا اتبعت النصيحة المُفضَّلة التي نقدمها لك في صفحات هذا الكتاب سوف تتمكن من كتابة المسرحية التي تعمل عليها، وتتجنب الكثير من المخاطر التي تنتظر معظم المبتدئين.

ثمة أسباب متعددة وراء حماس الكاتب لتأليف مسرحية. أولها وجود رغبة دفينة لأن يكون كاتباً. ثانياً: إنه يعتقد أن بمقدوره كتابة مسرحية أفضل من آخر عرض رآه. ثالثاً: أحدهم طلب منك أن تكتب هذا الموضوع بالذات. في كل الأحوال أنت حاولت أن تكتب، أحضرت الأوراق وشرعت فعلاً في الكتابة. وفي كل الأحوال يجب أن تُثابر، فليس هناك ما هو أروع من رؤية نصك المكتوب على خشبة المسرح في عرضه الأول.

النكتة القديمة تقول إن هناك ثلاث قواعد لكتابة مسرحية جيدة، هذا هو الخبر السار.

الخبر السيئ هو أنه لا أحد يعرف ما هي!

لحسن الحظ أن هذا ليس صحيح على الإطلاق. فهناك قواعد خالصة صافية حول مظاهر فن الكتابة، على أنه لدى الكاتب أمثلة عديدة لتحطيم كل القواعد والعمل بعيداً عنها. تحطيم القواعد من خلال الجهل بها مسألة نادرة الحدوث، والذي يحدث فعلاً هو الاستهانة المقصودة، هنا النجاح يكون كبيراً بالفعل. وباختصار: بمقدورك أن تكسر القواعد، بشرط أن تعرف ما هي أولاً.

هاك الأسباب الثلاثة التي تجعل أحدهم يكتب مسرحية:

التنوير- الصدمة- التسلية. أو يمكنك في حدود ما، الكتابة عن شيء خاص جداً ترى أنه يستحق. أنت تكتب لتنور الناس وتعرّفهم بقضية خطيرة فتلفت إليها النظر وتجعلهم يهتمون. سواء حدث هذا أولا. أنت تكتب لإحداث صدمة. تقدم العديد من الصور الصادمة في نصك فيتصدع الفكر المجتمعي. وأخيراً أنت ترغب فقط في أن تكون مُسلياً لا أكثر ولا أقل، وأن يخرج الجمهور مسروراً. وفي المقابل هناك ثلاث مسائل ينبغي أن تؤخذ في الحسبان عند كتابة النص المسرحي وهي:

العاطفة: الشغف نحو المسرح. نحو الكتابة. الوقوع في هيام عاطفة خاصة. وأفضل مسرحية هي التي تكتبها بدافع من العواطف الثلاث.

الأداء: الغرض الأهم من المسرحية هو أن تؤدى لا أن تظل حبيسة الأوراق، هنا تظل وظيفتها خاصة غير محققة. ولن يفيد الكاتب شيئاً عندما لا تنتج مسرحيته.

النفعية: يصبح أحدهم كاتباً بالصدفة. نحن نطلب نصاً الآن، ربما من أجل مسرحية دينية مدرسية، عيد ميلاد المسيح مثلاً، أو عن مناسبة محلية، ولا يتحمس أحد لكتابة صفحات كثيرة عن موضوع كهذا. هنا فرصة ليتقدم الكاتب المتردد للأمام.

المسألة ذاتها تحدث عندما تنشأ دورة للكتابة. قد لا تقدم العون بالنصائح العملية. لكنها فرصة جيدة ليكتشف الكاتب الكامن عاطفته ويستمر في كتابة المزيد. إننا نتناول يدك ونأخذك في رحلة عملية تكشف عن مالكها من أساليب كتابة النص المسرحي وأساسياته من بدايته إلى منتهاه من خلال معلومات عملية ونظرة شاملة موجزة عن أنواع الدراما الأخرى، ومعلومات عن تجسيد المسرحية، وبعض التدريبات المجمعة المدمجة للعون على كتابة مشهد درامي قصير، ثمة تفاصيل بموارد أخرى. والكلام عن تطوير النص خطوة بخطوة، حتى يتقدم العمل للأمام.

العمل الذي يبدأ من الحصول على الأفكار حتى مرحلة صقلها وإعادة الكتابة (rewrit-ing)، والعمل على الشخصيات، والحوار، وتركيب الحبكة، وتحليل المسرحية. ثم استكشاف

أنمـاط وأنـواع المسرحيـات المختلفـة مـع تفصيـل التراجيديـا عـن الكوميديـا عـن المسرحيـة الموسـيقية، والفـرق بـين كل هـذا والكتابـة للسـينما والإذاعـة والتليفزيـون. كذلـك يهـم التفرقـة بـين السـمات العمليـة لكتابـة النصـوص المختلفـة التـي تقبـل العـرض عـلى خشـبة المـسرح، والعمـل عـلى عرضهـا عـلى الإنتـاج، وترتيـب فصـول المسرحيـة لنقلهـا مـن الـورق للمـسرح.

والقاعدة واحدة في كل حالات الكتابة: اعرض ولا تحك.

حتـى لـو كنـت تكتـب كوميديـا بسـيطة، وسـوف تجـد عـلى هـذا الكثـير مـن الأمثلـة الصريحـة والمبـاشرة التـي يمكـن تطبيقهـا عـلى معظـم ألـوان الدرامـا المعقـدة وحتـى البرامـج التليفزيونيـة. لا أحـد ممـن يرغـب في الكتابـة للمـسرح يسـتطيع الكتابـة مـا لم يخـرج مـن داره الـدافيء ويذهـب إلى المـسرح الحـي. يجـب أن تذهـب إلى الكثـير مـن المسرحيـات وأن تندمـج في الحيـاة التـي تـدور أحداثهـا عـلى خشـبته. وأيضـاً يجـب أن تشـاهد العديـد مـن الأنمـاط المختلفـة مـن المسرحيـات المعروضـة والمكتوبـة.

حـاول التفكـير في تخفيـض تكلفـة المسرحيـات التـي تراهـا في خيالـك حتـى تجـذب العـدد الأكـبر مـن الجمهـور، وضـع في اعتبـارك أعـمال الهـواة والفـرق المتجولـة ومـسرح الشـارع. الكثـير مـن كتـاب المـسرح المشـهورين والناجحـين بـدأو كممثلـين، حـاول أن تصطحـب نفسـك إلى عـالم المنصـة لتكتشـف أي نـوع مـن النصـوص تحـب، وتسـتطيع، أن تكتبـه، وأيهـا لا يمكنـك أن تقـترب منـه.

واقـرأ كثـيراً. اقـرأ الكثـير مـن النصـوص. إنهـا رخيصـة ومتاحـة للجميـع بأقـل الأسـعار. وحتـى التـي لا تسـتطيع أن تشـتريها يمكنـك أن تسـتعيرها مـن المكتبـة العامـة مجانـاً. ويمكنـك أن تتابـع المجـلات والدوريـات التـي تهتـم بالمـسرح وتلبـي نزعتـك تجـاه كل جديـد في عـالم المـسرح وكل مـا تحتـاج أن تعرفـه مـن احتياجـات العـروض والجمهـور والطابـع المسرحـي الـذي سيكتسـبه نصـك المكتـوب.

كيف تفكر ككاتب؟

مشـكلة الكاتـب المبتـديء هـي أنـه يحـاول أن يكتـب موضوعـاً مـا يشـعر بالاسـتمتاع وهـو يتحـدث فيـه، لكنـك تجدهـا محـاكاة زائفـة بصـوت لا ينتمـي لـه، والقصـة ككل تبـدو أنها لشـخص آخـر، وليسـت لـه. هـذا هـو الخطـأ الأكـثر شـيوعاً الـذي يقـع فيـه الكتـاب الجـدد. فكـر أولاً في الأدوات التـي تحتاجهـا لكتـاب مسرحيـة. مـاذا لـو ظهـرت لـك الفكـرة؟ مـن الرائـع أن تكـون لديـك فكـرة يحلـو لـك أن تأخـذك فتنغمـس فيهـا بالكامـل.

الآن، تنـاول قصاصـة مـن الـورق أو افتـح ملـف الـوورد عـلى الكمبيوتـر ودونهـا فـوراً. هـذه الطريقـة تنجـح دائمـاً. هـذه الورقـة أو هـذا الملـف تسـتطيع أن تحتفـظ بهـا وتعـود إليهـما في

أي وقت عندما تكون الأجواء ملائمة للكتابة. كل شيء يمكن تحسينه بالمواظبة والمران. ضع الجمهور نصب عينيك دائماً. يجب على الكاتب أن يكون على وعي بجمهوره المحتمل مع الأخذ في الاعتبار ألا يستحوذ عليه هذا الإدراك فيملي عليه تعليماته في كل دقائق المسرحية، فليس الغرض من النص المسرحي أن يكون ممتعاً للجمهور من أوله إلى آخره. هذا عمل تافه طبعاً وجدير بمهرجي السيرك، نص بلا قلب أو عقل أو روح. وعلى الجانب الآخر، فالعمل المسرحي المكتوب دون أن يكون للجمهور وجود في ذهن الكاتب سوف يذهب طوي النسيان ولن يجد للعرض سبيلاً.

وهنا نذكر أن مشكلة ورشة تعليم الكتابة المسرحية تتجاهل في الغالب رأي الجمهور المتوقع في رأس الكاتب الذي يتعلم واصبحت العبرة بمن يملك المال والقادر على تحمل مصاريف مدارس الدراما والنظريات الجاهزة غير التفاعلية بينما الوعي بالناس والموهبة وحدهما هما الأساس الوحيد المطلوب، وإن توفر كلاهما فلا يحتاج صاحبهما سوى معايشة الأقدم منه وقراءة ما كتب من قبل ودراسة آراء أصحاب الخبرة أثناء عملهم ومتابعة تدريباتهم في الاستديوهات والمسارح ومن ثم يتعلم كيف يتصرف في مختلف المواقف، هذه خبرات لا يمكن أن يكتسبها وإن ظل بأي ورشة كتابة أو مدرسة دراما أكثر من مائة عام. والذي يقول غير ذلك -ببساطة- محتال! لو أنك عرفت على وجه التحديد أين ستعرض مسرحيتك -مسرحية مدرسية لها طابع ديني مثلاً- فمن اللازم إذن أن تضع الجمهور تماماً وعلى نحو مبكر أثناء الكتابة، ومن الأفضل في كل الحالات أن تضع فكرتك أولاً وقبل معالجتها تهيئ في ذهنك صورة للجمهور الذي سوف تعرضها عليه.

من هو جمهور نصك المسرحي إذا عرض على خشبة المسرح الحي؟ وكيف يمكن إيجاد أفضل سبيل لتصل إلى هذا الجمهور، فيقتنع أفراد الفرقة المسرحية أيضاً بما يقومون به؟ وباختصار يجب أن تكتب المسرحية التي تهم رواد المسرح. هذا ما كان يعنيه الكاتب المسرحي الكبير محمد أبو العلا السلاموني عندما سألوه عن مسألة الشكل:

"وهو هل ما عرضته حول مسرحية (الحريق) والمسرحية السابقة (حلم ليلة حرب)، أليس ما أعنيه بالشكل هنا هو في حقيقته مضمون وليس شكلاً، أليست حكاية (بغلة العشر) وحكاية (الألبني) هي مجرد مضمون داخل المسرحية، فأين هنا قضية الشكل التي أعنيها؟ هذا سؤال منطقي لو أننا نظرنا إلى اهتين الحكايتين باعتبارهما من حواديت الراوي أو القاص أو الحكواتي. ولكني أقصد هنا التجسيد الشكلي لهاتين الحكايتين ووضعهما في إطار فنون العرض الشعبية وليس العرض التقليدي الذي يقدم داخل شكل مسرح العلبة الإيطالية."

هاتان المسرحيتان بالذات يجب تقديمهما في الساحات الشعبية وفي مسرح الأماكن

المفتوحة. في هذه الحالة يتحقق الشكل المسرحي من تقديم هاتين المسرحيتين. يخطيء من يظن -في رأي السلاموني- أن هاتين المسرحيتين يمكن تقديمهما على خشبة المسرح التقليدي. إذ إنه بذلك يخرجهما من الشكل الأنسب لهما ولعلنا نذكر في المسرحية الأولى أن الأحداث تدور فوق السطح على أحد البيوت الشعبية مما يؤكد ضرورة أن يكون المكان مفتوحاً على السماء حتى يتحقق الشكل المطلوب، كذلك الحال في المسرحية الثانية فهي تدور أحداثها في ساحة قصر الباشا ليمكن حرق الدمية وهو أيضاً يعتبر مكاناً مفتوحاً. فضلاً عن أن الحكاية الشعبية كعنصر من عناصر الجذب المسرحي يتحقق الهدف منها عندما تقدم بالصورة المعروفة لدى الشعب حيث تقدم الحكايات والسير الشعبية ليس داخل البيوت المغلقة بل في الساحات والمصاطب والأجران والأحواش والمقاهي وحلقات السامر الشعبي والمحبظين والحاوي التي يلتف حولها جمهور المشاهدين.

بينما نجد معالجة ذات الفكرة، الاستعمار الإنجليزي، وبالأخص المشاهد المؤلمة منذ دخول الجنرال ألنبي القدس في الحرب العالمية الأولى ثم تسليمها للصهاينة ونكبة المواطن الفلسطيني مع النزوح القسري العملاق منذ العهد الكنعاني حتى عصر المقاومة المر في عرض (الإلياذة الكنعانية) -نص الشاعر محمود عبد الكريم، رؤية وإخراج وكريوجراف ناصر إبراهيم، وقُسّم العرض إلى سبعة عشر مشهداً -يستحق عنوانه الثاني (ملمحمة غنائية تاريخية)- تبدأ من زمن الأساطير ونشأة الحضارة على أرض كنعان في مشاهد رمزية تناسب اللغة الشعرية المكتوب بها النص: لوحة للبحارة الكنعانيين على سواحل فلسطين (علاقة الانسان بالبحر، المخلوق الجديد مع الطبيعة البكر) وتظهر نوارس البحر ضمن تشكيلات من الموسيقى والرقص وأمواج البحر، وفجأة ينهار كل شيئ بالهجوم القبلي الهمجي للقبائل العبرية ومذبحة يوشع بن نون في أريحا ثم مأساة المسيح في مؤامرة اليهود وحاكم الرومان وسالومي (الراقصة في المشهدين الرابع والخامس) يليها الفتح الإسلامي وعهدة عمر بن الخطاب لأهل إيلياء (القدس) -ونسمع نغمات إسلامية وكنسية مع صهيل الخيول ورقصة السلام- ويستقر المجتمع في المشهدين السابع والثامن حتى الحملة الصليبية وتحرير صلاح الدين للقدس، وفي الختام حلم زفاف محمد وفاطمة المجهض باستشهاد العريس، وبالرغم من طول الزمن المفترض، يمكن بسهولة عرض النص الملحمي في شكله الرمزي على عكس تجربة السلاموني سالفة الذكر، خاصة مع دمج الماضي بالمعاصر بأشعار استمد مفرداتها من أناشيد كنعانية قديمة وأشعار محمود درويش الحديثة.

الآن يأتي الحديث عن أدوات الصنعة. كيف تكتب مسرحيتك؟ على ورق؟ على منسق كلمات إلكتروني (برنامج وورد)؟ آلة كاتبة كنمط كلاسيكي فاخر؟!

كلنا نشعر بالراحة عند استخدام الورقة والقلم (هذا الكلام الذي تقرؤه الآن مكتوب

بحبر سائل عتيق الطراز على ورق أبيض!) خصوصاً في المسودات الأولى. ثمة متعة لا تفكرها في الشطب والتعديل. الحذف والإضافة.

لا خطأ في ذلك وليس استخدام الكمبيوتر أفضل إلا في مراحل التحضير الأخيرة. المهم أن تخلق النظام الأنسب لعملك، حتى لو كنت تكتب في كراسة مفككة الأوراق. المهم أن يكون نصك تحت السيطرة. مع الأخذ في الاعتبار أن يكون النص النهائي مكتوباً على آلة كاتبة أو على الحاسوب، منضداً ومراجعاً لا في حافظة أوراق مفككة، لتسهيل تداوله وعرضه وإرساله في شكل مخطوطة نقية بلا شوائب تسر الناظرين.

حتى لو كان هناك من سوف يتولى نقل ما تكتبه على الورق إلى برنامج كمبيوتر، فعليك أن تتقن هذه الأدوات الحديثة بشكل ما وبدرجة معقولة عليك أن تتعلم شريط الأدوات الرئيس في معالج النصوص، هكذا يكون بمقدورك مراجعة وتعديل نصك في آخر خطوة له قبل إرساله، كما أن هذا سوف يمنحك رؤية أكثر شمولاً لسمات النص. بعض الكتابات تتحدد ملامحها من تناسق فقراتها. وفي كل الأحوال، أنت الذي سوف يتولى عملية تنقيح النص وإنهاؤه. احتفظ بأوراق المسودة الأولى وكراسة التدريبات لأن هناك ملاحظات لابد أنك قد كتبتها على الهامش قد تكون في حاجة إليها عند تنظيم النص.

واحتفظ بكل مسودة على الكمبيوتر في اسطوانة أو قرص مرن أو قرص ممغنط بعيداً عن الكمبيوتر لحين الحاجة إذا لزم الأمر. وفي مسيرتك عليك الاحتفاظ بدفتر يوميات صغير تدون فيه الأفكار الطارئة والعبارات الخلابة ونتف من موضوعات وشظايا حوار، احملها معك في الحافلة وبجوار الفراش وفي أوقات الفراغ، وراجعها باستمرار. المهم أن تكون متاحة وآمنة وسهلة التداول.

ثمة أفكار عظيمة إذا لم تدون على الفور فسوف تختفي من عقلك إلى الأبد. عليك توفير الوقت الكافي للكتابة.

قد لا يكون بمقدورك أن تعمل ككاتب متفرغ، وتكون الكتابة مجرد هواية إلى جانب عملك الأصلي والتزاماتك الأخرى. على الأقل يجب أن تكتب بشكل منتظم وكل يوم. هذا بمثابة مران عقلي كرفع الأثقال يومياً لمدة ربع ساعة. كلما كتبت أكثر كلما صارت ملكاتك أقوى.

أما إذا كتبت بشكل عشوائي تكتب اليوم وتنسى الموضوع لمدة أيام، وتترك فراغات طويلة بين جلسات الكتابة، فإنك لن تؤسس إيقاعاً تعتمد عليه، كما أن هذا يعني أنك سوف تستغرق المزيد من الوقت في كل مرة تعاود فيها الكتابة لإعادة توليف نفسك مع ما كتبته آخر مرة، ولتدخل في (الجو).

يجب أن تعتاد ولو ساعة واحدة يومياً. الأفضل أن تكتب لوقت قصير كل يوم عن أن تكتب لعدة ساعات مرة واحدة في الشهر. وإذا كنت تكتب كلما زارك الإلهام أو في عطلة نهاية الأسبوع، فهذا يعني أن تقدم الكتابة سوف يعتريه البطء وهذا نذير خطر أنك سوف تفقد الدافع للكتابة، وهذا يعني أنك بحاجة لاستعادة حماسك في كل مرة وأن تبذل المزيد من الجهد لإعادة النظر إلى الخطوط العريضة لحبكتك التي خططت لها في البداية واستعادة الدراسات التفصيلية للشخصية، لتعرف على وجه التحديد كيف تمسك بأطراف كل الخيوط.

***

الشخصيات على خشبة المسرح تمثل للسبب ذاته الذي يكتب لأجله المؤلف: الخلود!

في معبد إغريقي حدثت هذه القصة. حادث كبير أفزع الناس سبب لهم حيرة عارمة. ذلك أن تمثال كبير الآلهة زيوس قد تحطَّم. هذه مهانة كبيرة ونذير بالويل. الأهالي قد أصابهم الخوف الشديد من انتقام الآلهة عندما تعرف بما حدث. هنا انطلق المنادون يطوفون بشوارع المدينة يطالبون المجرم بكشف نفسه دون أدنى تأخير وأن يقدم نفسه في الحال لمجلس الكهنة ليقضوا بما يرونه من عقاب على فعلته الشنعاء. طبعاً لم يهتم المجرم بهذه الدعوة الغبية. وبعد أسبوع من هذا الحادث تحطم تمثال آخر لأحد الآلهة. ثار جنون الناس وآمنوا أن أحدهم قد فر من مستشفى المجانين وانتشر اللغط في كل مكان وفي النهاية عثروا على الجاني وقبضوا عليه:

س: أتعرف ما هو المصير الذي ينتظرك يا هذا؟

ج: أعرف. الموت طبعاً.

س: أنت سعيد؟ لا تخاف من الموت؟

ج: بالتأكيد أخاف من الموت.

س: ولماذا ترتكب هذه الجريمة وأنت تعرف أن الإعدام عقوبتها؟

ج: إنني رجل عديم القيمة، نكرة، تافه لا أساوي شيئاً، لا قيمة لي بين الرجال. إنني غير مذكور في أي حديث ولا أعرف أي عمل أستطيع أن أقوم به كي ينتبهوا لي. فقمت بهذه الفعلة حتى يلتفتوا نحوي وتنطق ألسنتهم بذكري. الميت الحقيقي هو الذي ينساه الناس. والموت ليس إلا ثمناً بخساً أشتري به الخلود!

في البدء كان السؤال. وهي في الواقع أسئلة كثيرة عليك أن تطرحها على نفسك بنفسك قبل أن تصنع عرضك المسرحي، حسب ما تقترح الباحثة (نورا أمين)، فيما يبدو أنه القواعد

الأربعون للمسرحية، على غرار رواية إليف شافاق الصوفية المعروفة، هذه الأسئلة هي في الحقيقة المجاز لأي فعل ثقافي أو سياسي: من أنت؟ وماذا تريد؟ ولماذا تريد ما تريد؟ كيف يمكنك أن تحقق ما تريده؟ ما المعوقات التي تحول دون تحقيق ما تريده؟ لماذا قررت الاشتراك في هذا العرض؟ هل هو إجبار أم طواعية؟ ما العلاقة بين معنى العرض أو موضوعه وما تعتقده رسالتك في الحياة أو مبتغاك؟ هذا إذا كانت هناك علاقة من الأساس! ماذا يمثل المسرح بالنسبة لك؟ ولماذا أنت في هذا الجزء من العالم؟ أي في هذا الجزء المسرحي من العالم.. هل هناك أية علاقة بين ما تقوم به في المسرح أو في العرض تحديداً، وتحققك الشخصي؟ هل هناك أية علاقة بين تحققك الشخصي وتحققك المهني؟ وما الفارق بين الاثنين؟ هل تعتبر العرض المسرحي مجالاً مهنياً أم اجتماعياً أم واجهة للتواجد الإعلامي؟ هل ترى نفسك جزءاً من الجماعة المسرحية التي تعمل بداخلها؟ وهل تستطيع توصيف تلك الجماعة من حيث طموحاتها المشتركة ومساراتها؟ هل قرأت نص العرض كاملاً؟ أن تصفحه فقط؟ أم لم تقم أصلاً بتسلمه! هل اطلعت على العروض السابقة لهذا المخرج أو لهذه الفرقة أم لهذا النص؟ هل أنت مهتم بالتعرف إلى المنتج الثقافي المتداول في وسطك؟ بما تشعر وأنت تكتب أو تمثل وما التأليف أو التمثيل بالنسبة لك؟ بالنسبة لك ما مدى أهمية التخطيط للدور وتصميم الشخصية والتدرب عليها؟ هل تؤمن بأهمية البروفات؟ أم تفضل التقليل منها والخروج على الجمهور بدفقة اللحظة؟ ما الفارق بين البروفة والعرض؟ وهل مررت قبلاً ببروفة عامة؟ كيف يمكنك تقييم البروفة العامة من حيث مدى نجاحها أو فشلها والمؤشرات التي تعطيها للعرض؟ ما شعورك وأنت خارج منها؟ ما طقوسك في أيام العروض؟ هل تراجع النص قبل فتح الستار؟ هل تقوم بتدريبات إحماء أو مراجعات مع باقي فريق العرض؟ كيف تشعر عند تقابل الجمهور؟ كيف تقارن بين أدائك أثناء البروفات وأثناء العرض؟ وكيف تقيس نجاحك؟ هل يتغير أداؤك على مدى أيام العروض؟ وكيف؟ هل يحدث تواصل أو تحليل داخل الفريق للأداء بعد كل ليلة عرض وكيف؟ ما الذي يدفعك للاستمرار في العرض؟ وهل تشعر أن العرض المسرحي هو مجال للفعل؟ هل يمكنك اعتبار عملك أداة للتأثير في مجتمعك؟ وهل يمكن الربط بين طموحك الشخصي والمهني وطموحاتك لمجتمعك وبلدك؟ وكيف؟ هل تشعر بالتقدير؟ لماذا؟ كيف يمكنك تقييم استثمارك لسنوات عمرك من حيث بناء قيمة مهنية وتحقيق السعادة الشخصية؟ كيف تخطط لأعوامك المقبلة؟ هل تخطط من الأساس؟ إن لم يكن بإمكانك السيطرة على جميع عناصر العرض فكيف تستطيع المراهنة على جودة المكتوب؟ أم هل هناك طريقة في الفرقة تمكن جميع العناصر من التعاون والإمساك بخيوط العرض؟ ما حجم الاهتمام الذي توليه الفرقة لدورها في الحقل المسرحي ككل وفي المجتمع بشكل عام؟ هل حدث وقرأت مصادر للعمل الذي تكتبه؟ كيف ترى النص النهائي؟ هل تقيمه بالحجم أم بالتأثير

أم بجاذبيتـه أم برسـالته؟ هـل تفكـر في شـكل الشـخصية أكـثر أم في صوتهـا أم في حركتهـا أم في مشـاعرها أو في أفكارهـا؟ هـل تتوحـد مـع الشـخصية أكـثر أم في صوتهـا أم في حركتهـا أم في مشـاعر وأفكارهـا؟ مـن الخـارج أم مـن الداخـل؟ ومـا شـعورك أثنـاء ذلـك؟ هـل تؤمـن بوجـود تقاطعـات بـين شـخصيتك الحقيقيـة والشـخصية التـي تكتبهـا؟ كيـف تتجسـد تلـك التقاطعـات مـن وجهـة نظـرك؟ هـل تـرى صلـة مـا بـين قـراءة الواقـع مـن منظـور تاريخـي وقـراءة العـرض المسرحـي كجـزء مـن فعـل راهـن؟ أم تـرى أن العـرض منفصـل عـن الواقـع أم لا مجـال لربطـه بالتاريـخ؟ هـل تؤمـن بإمكانيـة التغيـير؟ لمـاذا؟ مـا دافعـك للبقـاء عـلى قيـد الحيـاة؟ ومـا الـذي يدفعـك للعمـل؟ يتعلـق عملـك بمفاهيـم الكرامـة الإنسـانية والحـق في الحيـاة؟ هـل تعتـبر نفسـك شـخصاً قـادراً عـلى الفعـل؟ ومـا مـدى ارتبـاط هـذا الفعـل بالتغيـير؟ ومـا مـدى إيمانـك بقدرتـك عـلى تحقيـق آمالـك والتأثـير؟ وكيـف تعـبِّر عـن ذلـك؟

المسرحية.. ما هي؟
التعريفات والمبادىء الأساسية

المسرحيـة في تعريفهـا الأكاديمـي هـي قصـة تـروى في شـكل حـوار وحركـة ينظمهـا الممثـل أو الممثلـون بوصفهـم شـخصيات، بغـرض أن يؤدونـه لجمهـور حـي. وبالنسـبة للمؤلـف تشـير المسرحيـة إلى النـص المكتـوب الـذي يراعـي التعريـف السـابق الـذي يعنـي بحيـاة الممثـل وحيـاة المشـاهد. والمخـرج يقـوم بتحويـل المخطـوط إلى مناظـر وثيـاب وإضـاءة وعمـل منتـه مـن الحـوار والفعـل عـلى خشـبة المـسرح. ويعمـد كل المشـاركين إلى الالتـزام بقواعـد ثلاثـة هـي:

1- إرادة الالتـزام بالفكـرة: وهـي التـي تجعـل الجمهـور يلتـزم بجانبـه خـارج الحائـط الرابـع ويتعلـق بالوهـم ويصـدق مـا يشـاهده عـلى أنـه قطعـة حيـة مـن الواقـع المعـاش، يتوحـد مـع الشـخصيات ويشـعر بآلامهـا ومسراتهـا.

2- المبـاشرة: آنيـة الحـدث والفعـل بمعنـى أن المسرحيـة فـن يحـدث حـالاً في ثلاثـة أبعـاد مـن لحـم ودم أمـام المشـاهد مبـاشرة.

3- المسـافة الجماليـة: وهـي عمليـة معنويـة تحـدث لتمكـين المشـاهد مـن التفاعـل مـع القصـة المسرحيـة وحـركات وتعبـير الممثلـين دون أي محاولـة لوقفهـا أو التدخـل في مسـارها الطبيعـي، فحـين ينـزع عطيـل خنجـره ليقتـل ديدمونـه لا يفـزع المشـاهد وإذا فعـل فإنـه لا يهـب مـن مقعـده ليوقـف الجريمـة أو يبلـغ الشرطـة! هـذه المسـافة الجماليـة مبـدأ هـام يتجاهلـه للأسـف العديـد مـن الممثلـين في المـسرح الكوميـدي المعـاصر، فتجـد الممثـل يهـرج ويداعـب الجمهـور وينـزل مـن خشـبة مسرحـه ليتمـشى بينهـم ويبادلهـم حـواراً جانبيـاً. لقـد هـدم بنفسـه الحائـط الوهمـي الجميـل ومعـه حاجـز الصـدق والاحـترام.

الحـوار هـو مـا يميـز المسرحيـة عـن السـينما، بالطبـع يعمـل الحـوار في الفيلـم عـلى نقـل روح الشـخصيات لكـن السـينما هـي صـورة في الأسـاس حتـى بعـد خرجـت مـن صمتهـا لدرجـة أن شـارلي شـابلن قـد صـاح مسـتنكراً: الأفـلام الناطقـة؟ يمكـن أن تقولـوا إني أمقتهـا فهـي قادمـة لإفسـاد أقـدم فـن في العـالم، فـن البانتوميـم، إنهـا تمحـو جـمال الصمـت العظيـم.

ويـرد عليـه مارسـيل مارتـن في كتابـه (اللغـة السـينمائية): بأننـا متفقـون عـلى أن حالـة شـابلن هـي حالـة اسـتثنائية، فهـو بوصفـه ممثـلاً كان يؤمـن بالطبـع بأنـه ليـس في حاجـة إلى الكلمـة. ولمـا كان مـن جهـة أخـرى قـد اسـتخدم السـينما دائمـاً كوسـيلة للتعبـير دون أن يحـاول تطويرهـا بوصفهـا فنـاً، فقـد كان -بمزحـة قاسـية مـن القـدر- يـرى أن التقـدم الفنـي سـيكون ضـده، ويجـد نفسـه عاجـزاً بشـكل مؤقـت عـلى الأقـل عـن هضـم هـذا التقـدم الفنـي هضـماً جميـلاً. ويضيـف

السيناريست مصطفى محرم: بأن شارلي شابلن قد حاول أن يفرض فن البانتوميم على وظيفة الممثل السينمائي وهو لم يأت في هذا بجديد فنحن نستطيع أن نقدم هذا الفن على المسرح وبطريقة أفضل وأكثر تأثيراً في حين أن فن التمثيل السينمائي يعتبر فناً جديداً ويختلف كثيراً عن فن البانتوميم بل عن فن التمثيل في المسرح. وقد يخدم فن البانتوميم في الأفلام ذات الطابع الكوميدي أو أفلام المطاردات ولكن كيف يمكن أن يكون مناسباً في الأفلام التي تعالج الموضوعات الإجتماعية أو العاطفية؟

الحوار في النص المسرحي هو الوسيلة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. ومن المسائل الهامة أن يكون حوار المسرحية حواراً هاماً، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم. وإذا ساء الحوار فلن تكون المسرحية شيئاً، والحوار الجيد هو الذي يعبر عن الشخصية التي تقوله.

الحبكة السليمة والصراع الصاعد وحده هو الذي يهيء للمسرحية حواراً جيداً وعلى الكاتب أن يعرف كيف يهيء لروايته الانتقال الضروري من نقطة صراع إلى التي تليها وأن يربط بين أجزاء الحوار في المشاهد المختلفة وألا يكون حواراً فارغاً بل على أساس متين مكين أمين. الحوار هو العنصر الأبرز في النص المسرحي وقد أشار الكاتب مصطفى محرم في دراسته عن السينما والمسرح في العدد 61 من مجلة الفنون إلى خطورة تأثير المسرح على السينما، وربما كان أهم ما ورثته السينما من المسرح هو الحوار ووظيفته في تطوير الحدث الدرامي. ففي البداية ورثت السينما التركة كاملة عندما كان المصور يضع الكاميرا أمام المسرح. ثم مالبث أن أدرك صانعو السينما ما يعانيه المتفرج من الثرثرة واللغو خاصة وأن السينما تعتمد على الحركة بكل أنواعها.

ولذلك حاولت السينما بأن تدير ظهرها للمسرح من أجل البحث عن شكل خاص بها فلم تجد أمامها سوى كتاب المسرح. ولكنهم للأسف جاءوا وهم يحملون تقاليدهم فلم يغيروا شيئاً، وبدلاً من أن ينقذوا السينما من براثن المسرح فإنهم قاموا بنقل المسرح نفسه إلى السينما! هذا الرأي المنسوب للسيناريست المخضرم مصطفى محرم يؤكده إرنست لندرجرين عندما يحذر من سطوة التفكير المسرحي على فن السينما ويحاول أن يضع الحدود الفاصلة بين كل من الفن المسرحي والفن السينمائي خاصة فيما يخص وظيفة الحوار، ففي المسرحية يعتبر الحوار كل شيء، فهو الأداة التي يستخدمها مؤلف النص المسرحي للتعبير عن ما يريد قوله. ولما قد اتضح أن انتاج أفلام مقتبسة عن المسرحيات أمر سهل ومربح ومريح، كما أن كتاب السيناريو غير الماهرين لعملهم يجدون أنه من الأيسر عليهم استخدام الأسلوب الأدبي للكتابة بدلاً من التعبير بالصور. لذلك نجد أن كثير

مـن الأفـلام يجـري التفكـير فيهـا أولاً عـلى أسـاس الحـوار بشـكل كامـل كـما يحـدث في المسرحيـات. ونجـد أن شـبح الفيلـم الناطـق مـازال يهيمـن عـلى سـتوديوهات الانتـاج.

هناك دائماً الشيء ونقيضه، هكذا جاءت حتمية الحوار.

جاكسـون يقـول في كتابـه (الجـدل): "إننـا إذا نظرنـا في هـذ الكـون مـن حيـث الكيـف لرأينـاه يقـدم لنـا الدليـل الـذي يغنينـا عـن البيـان عـلى أنـه لم يكـن قـط شـيئاً واحـداً في لحظتـين متتاليتـين."

بديهـة أكدتهـا نظريـات آينشـتاين، وينطبـق هـذا الـكلام عـلى الحيـاة وعـلى الشـخصيات وعـلى المسرحيـة، فالمسرحيـة لا تكـون شـيئاً واحـداً أبـداً في لحظتـين متتابعتـين بـأي شـكل مـن الأشـكال، وصاحـب الشـخصية الـذي ينتقـل مـن حـال إلى حـال ولا يتوقـف عـن الحركـة إطلاقـاً! حتـى لـو كانـت شـخصيته شريـرة عـلى الإطـلاق، فثمـة انتقـال بـين (الجشـع الـذي لم يـؤد غرضـه) وبـين مـا يثـيره ذلـك مـن (امتعـاض وغيـظ في نفـس الطـماع) والكاتـب الحصيـف لا ينتقـل مـن هـذا الشـعور إلى ذاك إلا عـبر سلسـلة مـن الحـركات الدقيقـة التـي لا تسـتغرق أكـثر مـن جـزء مـن الثانيـة وبتحليـل كل حركـة وكل كلمـة تزيـد معلومـات المتفـرج عـن الشـخصية وتجعلـه أكـثر قربـاً وإلمامـاً بهـا.

الفضاء المسرحي

مهمة الفضاء المسرحي في الجمع بين المبدع والمشاهد

المـسرح المعـاصر بشـكل خـاص يعنـي بمفهـوم الفضـاء المسرحـي المعنـي بخلـق (حالـة مسرحيـة) والتـي يعـد وصفهـا بأنهـا جزئيـة مهمـة في العـرض المسرحـي أمـراً مجحفـاً لأنـك بالبعـض مـن توسـيع الأفـق يمكنـك اعتبارهـا عـلى أنهـا الإطـار الشـامل لتنـاول الصيغـة النهائيـة للمسرحيـة. فليـس التكويـن التراتبـي للفضـاء المسرحـي مجـرد زينـة تحتكـم لرؤيـة سـطحية، إنـه أحـد مكونـات البنـاء، عـلى سـبيل المثـال، تجـد دخـول السـينما إلى خشـبة المـسرح مسـألة ثوريـة صادمـة عنـد البعـض، لكـن النظـر البعيـد يراهـا مرحلـة بديهيـة في تعبـيرات الفضـاء السـينوغرافي للمـسرح. البعـض الآن يـرى وجـود شاشـة الفيديـو وتكوينـات الصـوت والضـوء من منظور سـينمائي في المـسرح مسـألة ضروريـة بـكل مـا يؤسسـه التعبـير الـدارج، ولم يعـد مجـرد حالـة مـلء فـراغ.

لقـد أرسى فيليـب تيجـام قواعـد العمـل عـلى خشـبة المـسرح لنقـل روح النـص إلى المشـاهد، وذلـك مـن خـلال الوسـيط الحـي: الممثـل! فـلا يوجـد عـرض مسرحـي بـدون نـص أو بـدون ممثلـين، فمهـما بلـغ القـاريء مـن سـعة خيـال، لا يمكـن أن يعطيـه النـص المكتـوب الانفعـال الخـاص الـذي يقدمـه عـرض المسرحيـة عـلى خشـبة المـسرح، ولا يمكـن اسـتبدال هـذا الانفعـال بـشيء آخـر، وحتـى تتخـذ الكلمـة المكتوبـة روحهـا الحـق ومعناهـا السـليم يجـب أن يترجـم الممثل

هـذه الكلمـة بلغـة مرئيـة ومسـموعة مـن خـلال الكلـمات والوقفـات، حتـى يخيـل لقـاريء النـص المسرحـي أنـه موضـوع جديـد عليـه خـلاف مـا قـرأه. فعـلى وجـه الممثـل وفي حركاتـه تتجـلى أمـارات الـسرور والأسى وفي صمتـه يـترك حريـة للمشـاهد للتفاعـل مـع هـذه المشـاعر.

وتكمـن ذروة فـن التمثيـل في مـا يفرضـه عـلى المشـاهد مـن الشـعور بأنـه لا يسـتطيع بـأي حـال أن يعطـي للنـص معنـى آخـر كـما لا يمكنـه ترجمتـه حرفيـاً برغـم ثـراؤه الفنـي والأدبي. كـما لا ينبغـي أن لا يشـعر المتفـرج بأنهـا ترجمـة فالنـص المسرحـي وحـركات التمثيـل وتعبيراتـه يجـب أن يظهـرا غـير منفصلـين، حتـى يبـدو أن النـص المسرحـي كـما لـو كان قـد خُلـق للتمثيـل قبـل أن يُكتـب عـلى الـورق.

الممثـل الـذي يندمـج في دوره المكتـوب يبـدو جامـداً إن كان هـذا الممثـل في بدايـة مشـواره، وعليـه أن يظـل حـراً بصفـة شـاهد أو محـرك للتمثيـل المسرحـي ويلـزم للممثـل في الحالتـين أن يملـك الفـن والصنعـة فمطابقـة الممثـل لشـخصية مسرحيـة لا تكـون نتيجـة عـن ارتجـال ولكـن مـن تفاصيـل مجمعـة بقـوة في إطـار أساسـه الدراسـة والمهنـة. ويتـم توزيـع أدوار النـص المسرحـي بـين الممثلـين، فيعطـى كل منهـم الشـخصية التـي تناسـب هيئتـه واسـتعداده.

يقـول أنجلـو بـارا مؤلـف كتـاب (الكتابـة المسرحيـة للمبتدئـين): "لـو انخرطـت في دوامـة الزمـن ووجـدت نفسـك تسـقط في مـسرح أمـف الإغريقـي حـوالي 500 ق.م لعرفـت عـلى الفـور مـا الـذي يجـري هنـاك. ممثلـون في ثيـاب يقـرؤون، وربمـا ينشـدون حـوار مخطوطـة، يتحركـون في مسـاحة المـسرح أمـام آلاف مـن أعضـاء الجمهـور، جالسـين في سـاحة بالهـواء الطلـق. لا يمكـن أن تخطئهـا، فقـد كنـت مشـاهداً لمسرحيـة. عـدا الإضـاءة والصـوت والتطـورات التكنولوجيـة الأخـرى، فلقـد تغـير المـسرح عـلى نحـو دال في 2500 سـنة!"

ومـع أن هـذا النظـام يماثـل بالضبـط الأدوار التقليديـة للمـسرح الكلاسـيكي إلا أن المـسرح الحديـث أكـثر ثـروة وتغيـيراً واختلافـاً في النـماذج الإنسـانية التـي تمثـل عـلى خشـبته. فكـرة النمـوذج تختفـي لتظهـر الشـخصية، وهكـذا تطـور نظـام توزيـع الأدوار في أواخـر القـرن التاسـع عـشر عندمـا كان المؤلـف المسرحـي يخلـق أشـخاصاً أكـثر الأحيـان بعـد أن يطابقهـا أولاً عـلى الوظائـف التقليديـة والمؤهـلات البدنيـة والشـكلية لفرقـة معينـة، بينـما المؤلـف المسرحـي المعاصر يخلـق شـخصياته في اسـتقلال كامـل مـن خيالـه، باسـتثناء دوراً أو أكـثر في حالـة المؤلـف الدرامـي عندمـا يضـع نصـب عينيـه الموهبـة الخاصـة لممثـل معـين. يضمـن توزيـع الأدوار الموفـق اختـلاف وتنـوع نمـاذج الشـخصيات، وفي الغالـب لا نحصـل عـلى التماسـك الدرامـي المطلـوب إلا بفضـل ممثـلي فرقـة بعينهـا اعتـادوا التمثيـل معـاً. ولا يتـأتى التوزيـع السـليم لـلأدوار مـن ترابطهـم معـاً فحسـب ولكـن مـن الشـهرة السـابقة التـي حققوهـا في مسرحيـات سـابقة.

العرض (exposition):

هـو الفصـول التـي تظهـر فيهـا الشـخصيات والمـكان والخلفيـة التـي سـوف يراهـا الجمهـور، وتتجسـد مـن البدايـة وتنتهـي بالحـدث الحافـز، والوقائـع التـي تضـم الحـوار والأحـداث والحبكـة في حالـة حركـة ونشـاط. ولا تتدخـل الرؤيـة النقديـة في الإقـلال مـن شـأن عنـاصر العـرض مـا دامـت التزمـت بالعنـاصر سـالفة الذكـر، حتـى لـو كان النـص بوصفـه تأليفـاً عـلى تأليـف، كـما في إعـادة كتابـة نـص النرويجـي هنريـك إبسـن (الأشـباح) عـلى يـد الأخويـن سـامح وعـلي عثـمان (نـادي مـسرح مصطفـى كامـل، 2015، إخـراج عـلي عثـمان) تحـت عنـوان (الحريـق) حيـث لم يتقيـد المؤلفـان بالخطـوط الدراميـة للحكايـة الأصليـة، ولا بـالأدوار ووظائـف الشـخصيات التـي تلعبهـا في النـص، فضـلاً عـن اسـتبدال الحبكـة الكلاسـيكية المعروفـة، حبكـة حديثـة الطابـع تختصر الشـخصيات في جوهرهـا الوظيفـي وإقامـة التناقضـات والمفارقـات الرمزيـة، وإشـكاليات المـاضي والحـاضر، حيـث نطـق الحـاضر بالعاميـة بينـما تكلـم المـاضي بالفصحـى، وتحـوّل القـس إلى تاجـر يتكلـم باسـم الديـن (لاعتبـارات اجتماعيـة معروفـة) بينـما يمـارس الرزيلـة في الخفـاء. في مسرحيـة تعتمـد عـلى نـص أصـلي هـي (الحامـي والحرامـي) لمحفـوظ عبـد الرحمـن، تلاحـظ الأصالـة والجـدة والالتـزام بالعنـاصر المسرحيـة اللازمـة للعـرض المسرحـي، وعمـد المؤلـف إلى شـاعرية الحـوار وتركيـزه، ووضـح عمـق الفكـرة وسـموها مـن خـلال قصـة مدينـة خياليـة كمـدن ألـف ليلـة وليلـة، ويختـزل الكثـير مـن أغـراض النـص في قـول الـوالي الـذي يسـأل عـن خازنـدار المدينـة، لأنـه يريـد (الـدرة اليتيمـة) التـي ائتمنـه عليهـا: "تعرفـون أن العيـد بعـد أيـام.. ونريـد أن نخـرج بهـا في الاحتفـال، ولا تظنـوا يـا أبنـائي أننـي مـن الذيـن يحبـون التزيّـن بالـدر والتظاهـر بالـثراء، لا. ولكـن أمـور الحكـم معقـدة. فعندمـا أضـع هـذه الـدرة الفريـدة في مفرقـي سـيعتقدون أننـي أغنـى أهـل الأرض.. وأيضـاً أن بلادنـا غنيـة، وإذا اعتقـدوا هـذا وصلـوا إلى أننـا دولـة قويـة، فابتعـدوا عنـا وتركونـا في حالنـا.. فهـذه الـدرة اليتيمـة رغـم أنهـا في النهايـة مجـرد حجـر قـد تنقـذ البـلاد، لذلـك فأنـا أريدهـا لأخيـف بهـا أعداءنـا.. وأيضـاً أصدقائنـا!" الـدرة اليتيمـة نفسـها تعـد بمثابـة رمـز محـدد لكنـه يشـير إلى صولجـان الحكـم وسـلطانه، وإلى التأييـد الشـعبي الـذي يمنـح الحاكـم شرعيتـه، بـل هـي قـد تكـون شرعيـة الحكـم في حـد ذاتهـا، وقـد تكـون أي شيء آخـر في نفـس المؤلـف أو المتفـرج! هـذا الغمـوض الـذي يشـوب الرمـز الرئيـسي في النـص المسرحـي يـراه بعـض النقـاد (مثـل فـؤاد دوّاره) مـن أسـباب عـدم الإشـباع الفنـي، ويـراه آخـرون عـلى أنـه يفتـح المجـال لأكـثر مـن تفسـير فيتسـع مجـال تأويـل النـص وتفسـير العـرض.

السينوغرافيا (Scenography):

تعنـي حرفيـاً الخـط البيـاني للمنظـر المسرحـي، وتُعـبِّر عـن فلسـفة علـم المنظريـة الـذي يبحـث في ماهيـة كل مـا عـلى خشـبة المـسرح ومـا يرافـق فـن التمثيـل المسرحـي مـن متطلبـات

ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً، متكاملاً، مبهراً، شديد التناسق أمام الجماهير. وانتشر هذا التعبير بعد استقرار حركة المسرح في نهاية خمسينيات القرن العشرين، أي بعد الحرب العالمية الثانية في أوربا بعقد واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض المسارح الأوربية تهتم بنشر أسرار المسرح. وكان الغرض من السينوغرافيا الرئيس هو تطويع حركة الفنون التشكيلية والتطبيقية والجميلة والمناظر والديكور والمعمار والأزياء لخدمة الفضاء المسرحي.

ويجدر بالكاتب المسرحي أن يكون مُلماً بكل هذه التفاصيل وأن يتخيلها وهو يكتب نصّه المسرحي، كما لوحظ على نحو مبكر، أن المسرحية القصيرة مكتملة الطول تعني أن صنّاع المسرحيات (المخرج والمنتج وجهة العرض) سيجدون قطعة القماش التي يصوّرون عليها فنهم. وبعض النصوص المسرحية -ببساطة- تستلزم فضاء أكثر رحابة وبالتالي وقتاً أكبر وإمكانيات أكثر. وقد عمد السينوغرافي النرويجي بجرن بجرنسون، ثم تابعيه جينز فانج وأوليفر نيرلاند على تحقيق تصور تصميمي ذي عناصر درامية تجسّد في السلالم على خشبة المسرح، والمسرح الدوّار، وستائر السيكلو دراما واستفادوا كثيراً من أفكار المخرج والرسام الإنجليزي جوردون كريج صاحب السينوغرافيا أن يلعب الممثل أكثر من شخصية في عروض الشخص الواحد، مثل مسرحية (فم رقصة المامبو) التي كتبها ومثلها جون لجيوزامو، ولعب سبعة شخصيات مختلفة، كما منحت لمجموعة (الورشة) المصرية بقيادة مخرجها حسن الجريتلي فرصة استكشاف مناطق مسرحية جديدة، فبعد هادنكه النمسوي وهارولد بنتر الإنجليزي وداريوفو الإيطالي، استحضرت الأجواء المجنونة للفرنسي ألفريد جاري وتمصّر مسرحيته (أوبو ملكاً) مع استلهام بعض المواقف والتفصيلات من بقية مسرحياته، وقد أجمع دارسو جاري (-1873 1907) أنه البداية الحقة للمسرح الطليعي، فيقول (ليونارد برونكو) في مفتتح كتابه (مسرح الطليعة- المسرح التجريبي في فرنسا): "بعد فترة عمل طويلة دامت عشرين سنة تقريباً، تمخض المسرح الفرنسي، في منتصف القرن العشرين، عن ولادة لنوع من الدراما كان قد سبق له أن حمل بها ودبت فيها معالم حياة مبكرة حينما هز ألفريد جاري جمهور النظارة الهاديء في مسرح الأوفر وثورته على الأخلاق البورجوازية والقيم المسرحية السائدة."

تجسيد الأدوار:

الأصل في كل عمل فني أو غير فني هو الأفكار. أفكار بسيطة مجردة ربما تنشأ في مبتدأ الأمر كتعبير عن عواطف ناصعة كالحب والحماس والغضب، ثم تصبح بعد ذلك مُركَّبة وتظهر الفكرة مع الفكرة الأخرى أو مع نقيض، فيعتريها الغموض والتشوش والالتباس لتظهر طرق جانبية من الطريق الأول لتوضيح الفكرة الأصلية بشيء من البحث والاجتهاد.

إن هـذه الأفـكار هـي أسـاس المعرفـة، وهـي أسـاس الفـن، وأسـاس العلـم والعلـم قـوة، كـما قـال بيكـون بمعنـى "أنـه أداة لتغيـير البيئـة المحيطـة بنـاء عـلى النحـو الـذي يحقـق أغراضنـا، فـإذا كنـت حصلـت (كلامـاً) تسـميه علـماً، ثـم لا تعـرف كيـف تسـتخدمه أداة للتغيـير والخلـق، فاعلـم أنـك لم تحصـل مـن العلـم شـيئاً". (د. زكي نجيـب محفـوظ -نافـذة عـلى فلسـفة العـصر- كتـاب العـربي (الكويـت) أبريـل 1999 ص 16)

الكلام:

هـو الوسـيلة الأهـم والأيـسر والأبقـى لنقـل الأفـكار الحاملـة بدورهـا لمجموعـة مـن الرغبـات والأحـلام والتوجيهـات لإحـداث مجموعـة مـن الأفعـال مجسّـدة في مجموعـة مـن الأقـوال والسـلوكيات والحـركات تتفاعـل سـلباً أو إيجابـاً مـع الآخـر لخلـق مجموعـة مـن ردود الأفعـال. وعـلى خشـبة المـسرح تعتـبر الحبكـة هـي شـخصية تقـوم بفعـل للشـخصيات، أو حسـب مـا تقـول المخرجـة ماريـان جـالاوي: "في كل مظهـر مـن مظاهـر الحيـاة الإنسـانية نجـد أن الدافـع - وهـو حقيقـة الشـخصية العميقـة - يسـبب أي فعـل تلجـأ إليـه الشـخصية ويتجـلى في هـذا الفعـل. إن عقـدة المسرحيـة حـدث مسرحـي يتحقـق مـن خـلال إيجـاد دوافـع للشـخصات" (ماريـان جـالاوي، دور المخـرج في المـسرح، ترجمـة لويـس بقطـر، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب 1970 ص100) أو حسـب الناقـد إلـود: "المسرحيـة هـي فعـل تقـوم بـه الشـخصية، وهنـا لا ينفـع الفصـل بينهـما لترجيـح الأفضليـة، فالشـخصية هـي المصـدر الأسـاسي لخلـق سلسـلة مـن الأحـداث، التـي تتطـور مـن خـلال الحـوار والسـلوكيات". (د. إبراهيـم حـمادة، طبيعـة الدرامـا، دار المعـارف، كتابـك) بالرغـم مـن أن أرسـطو يفضّـل بنـاء الأفعـال ولا يـرى في الشـخصية إلا نمـوذج لتجسـيد التأثـير التراجيـدي، ويؤكـد عـلى نظرتـه تلـك بمـا نـراه عنـد المؤلـف الناشـئ الـذي يعنـي بمنتهـى الدقـة والأمانـة بصياغـة حـوار بليـغ بألفـاظ فخمـة ضخمـة وقـدرة عاليـة عـلى تحليل الشـخصيات ورسـمها ووصفهـا، لمـا خـبروه وعانـوا منـه هـم أنفسـهم قبـل الكتابـة مـن مونولـوج داخـلي طويل، إلا أنهـم غـير قادريـن عـلى تركيـب الأحـداث وحبكهـا دراميـاً، عـلى عكـس الكاتـب الخبـير المتمرس الـذي تكـون مسرحيتـه الأكـثر جذبـاً بسـبب حبكتهـا الجيـدة رغـم أنهـا أقـل فخامـة في الـكلام وأفكارهـا بسـيطة فقـيرة. "لـو بـرع المـرء في تأليـف أقـوال تكتشـف عـن الأخـلاق (الشـخصيات) وتمتـاز بفخامـة العبـارة وجلالـة الفكـرة لمـا بلـغ المـراد مـن المأسـاة، إنمـا يبلغـه حقـا بمأسـاة أضعـف عبـارة وفكـرة لكنهـا ذات خرافـة وتركيـب أفعـال... إن الشـعراء الناشـئين يمهـرون في العبـارة قبـل أن يقـدروا عـلى تركيـب الأفعـال". (أرسـطو طاليـس، فـن الشـعر، ترجمـة عبـد الرحمـن بـدوي، دار الثقافـة ببـيروت، لينـان 1973 ص21).

تسـتدعي الكتابـة الدراميـة بمـا تفترضـه مـن لصـوق بمقومـات الواقـع، وتمـاه بمقـولات اليومـي، ومقـررات الشـخصية الطبيعيـة إزاء المشـاعر والمواقـف المتوقعـة، إشـكالاً مثـيراً وجوهريـاً

ينبع مما يقتضيه النزوع الدرامي من تشكيك في تفاصيل هذا الواقع، واقتحام للنفس البشرية وسعي دائب نحو اختراقها وتجاوزها للمثل الأعلى، أو النموذج الدوني، والمفارقة المدهشة أن الشخصية الإنسانية على أرض الواقع يشطح بها الخيال ويلعب بذاتها وميولها الإلحافية نحو التحرر من جميع حدود الواقع والمواضعات فلا يستطيع الشخص العادي وصف ما يدور بخياله ولا رسمه، حتى تكون الصورة السينمائية لهلوسات العقاقير أكثر وضوحاً، بينما ترتبط الرواية الخيالية والدراما المسرحية أكثر بالواقع وتكتسب أهميتها من مدى اتصالها بالمألوف والواقع، وبمدى تعبيرها عنه، ومرونتها للتعبير عن كافة إشكالاته، وتكون هنا مهمة الكاتب أو المبدع أكثر عسراً من الواصف أو المصور الفوتوغرافي، فلا ينقل ما يراه ويسمعه حرفياً، ولا يكون العمل انعكاساً لأحداث الواقع، بل يكمن دوره الأهم والأخطر في تأمل عميق لصلب القضايا القائمة، وفهم جميع الأسئلة المتصلة بها، والسعي الصادق نحو طريق الخلاص من قسوة انعكاساتها وتداعياتها.

لقد أكد الدكتور عبد اللطيف الشيتي في تقديمه لكتاب رضا غالب الهمام (الممثل والدور المسرحي) (دراسات ومراجع المسرح- العدد -45 أكاديمية الفنون- القاهرة 2006) على أن العملية التمثيلية في جوهرها تعتمد على إمكانات الممثل المادية والروحية ومدى توظيفه لهذه الإمكانات، فإمكانات شخصية الممثل تأتي ثمارها عندما يتعرض الممثل نفسه لأداء شخصيات درامية معتمداً في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي (اجتماعياً- اقتصادياً- فنياً- سياسياً) وصولاً للمحصلة النهائية لتفاعل كل إمكاناته الذاتية مع مكونات الشخصية الدرامية التي تم تخيلها على الورق من قبل المؤلف، هذا التفاعل غير الملموس والذي يتأتى تدريجاً في مراحل الإعداد والتحضير لابد له من وجود معايير تخص مكونات شخصية الممثل حيث يبدو كعامل مشترك ما بين الشخصية الدرامية والمنتج النهائي الذي يصل للمتفرج، وإن كان الممثل متغير؛ فلابد من أن يتغير المنتج النهائي تبعاً لشخصية كل ممثل حيث تخضع عملية التفاعل على هذه لمدى إمكاناته الشخصية وعلى منهجية التناول في الأداء ومدى حرصه على إلمامه بكافة تفاصيل الشخصية الدرامية التي تمثل المعطيات التي يبني عليها السلوك النفسي والحركي للشخصية التي يؤديها. لهذا أورد الدكتور عبد الكريم بورشيد في كتابه عن تيارات المسرح العربي الحديث شرحاً لنظرية هيجل (أي جزء من الكل هو ما عليه بفضل علاقته بالنسق ككل وبالأجزاء الأخرى) - وليم كيلي رايت- تاريخ الفلسفة الحديثة - المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ص-302 أن التيارات المسرحية مثل كل التيارات الفنية والفكرية الأخرى، تتفاعل داخلياً فيما بينها، وتتحاور كذلك مع غيرها وتتصارع وتتقاطع، كما أنها تتداخل، وتتبادل الأدوار والأفكار والمصطلحات والقناعات والاختيارات والأولويات المختلفة، كما أنها من جهة أخرى تنفعل بنسقها الحضاري العام، وتتأثر بنسقها التاريخي، وتنجذب أيضاً بشكل حيوي نحو نسقها المعرفي والجمالي والأخلاقي، فيكون هذا الانجذاب استسلاماً،

وفي أغلب التجارب الفكرية والإبداعية الكبرى، قد يكون الأمر مختلفاً ومخالفاً، وتتميز هذه بالمقاومة والتمرد وبالثورة على كل السياقات التاريخية والاجتماعية والواقعية والجمالية المختلفة. يقول الدكتور برشيد: "إن التيار المسرحي كائن حي، وهو وجود تاريخي متحرك له علاقته بالعضوية والحيوية بذاته أولاً، وبالمتغيرات وبالتحولات والمستجدات المعرفية ثانياً، وإن من طبيعة أي كائن حي أن (يكون كل عضو على ما هو عليه لأنه جزء من كل ولا يمكن أن ينشأ جزء أو يبقى إذا لم تدعمه الأجزاء الأخرى ويساعد هو في تدعيمها). (المرجع السابق- ص302)

إن الممثل في أداء الدور المسرحي قد يكون تجسيداً وترجمة لهوية وحيدة لشخصية ما، وهذا في المسرحيات التقليدية التي لا تعتمد على التنكر- هاملت مثلاً، وقد يكون مؤدياً لهوية ثانية للشخصية في حالة تنكرها في صور أخرى مثل محمد صبحي في مسرحية (الجوكر) لنفس الشخصية، أو لشخصيات أخرى كما في مسرحية (تخاريف)، هنا نلاحظ أن ممثل عطيل له صفات محددة واضحة، بينما ممثل (الجوكر/ تخاريف) أو (جروشوا) في تاجر البندقية، أو الفتاة روزالندا في (كما تهواه) التي يجب أن يكون لها قوام رشيق لتذكرني في شخص الشاب. يجب أن يكون صاحب بنيان مرن مطواع لا تميزه تفصيلات ضخمة كالطول المفرط أو البدانة أو ضخامة الرأس. كما أن الديكور يجب أن يشي بالبعد النفسي للشخصيات المتحركة داخله، ففي مسرحية (الهمجي) -تأليف لينين الرملي، وتمثيل وإخراج محمد صبحي- يظهر في أحد الفصول بيت ضيق جداً كلعب الأطفال يدخله البطل وزوجته، هذه هي النفس الضيقة والحصار حول أخلاق البطل الكريمة، كما أن الكوخ في مسرحية (الأميرة تنتظر) يمثل ملاذ النسوة الأربع عندما فررن من قصر الورد بعد أن اكتشفت الأميرة حقيقة السمندل الخائن. على المخرج والمؤلف أن يعملا معاً على تحدي الاجتهاد الفكري الجمالي في كل العناصر المكونة للفعل المسرحي للنشوء والارتقاء بالتأصيل الأيديولوجي لجوهر العمل وجدواه وأن تكون لديهما خطة واضحة قوامها الفكرة الدرامية والنص المكتوب، واعتبار الإخراج عملية كتابة أخرى بأبجديات مختلفة، والاحتفاء بالممثل حتى ينقل الحالة من التجريد إلى التجسيد، والعناية بمؤثرات السينما من أزياء وإضاءة وأقنعة واكسسوار والفضاء والمعمار المسرحي والتلاقي مع الجمهور وعمل حساب الاستراحة المسرحية.

لا شك أنه يجب البحث عن الطبيعة الحقيقية للعلاقة بين المُبدع على وخلف خشبة المسرح, والمتفرج. فالأول بكل تأكيد لن يحتفظ بفنه للمجهول أو لأسرته وأصدقاؤه؛ بل يبحث عن هذا المُستقبِل -المتفرج - الذي يمارس عليه قدرته على خلق إثارة ما (stim-ulation), وربما كذلك بمعناها العلمي الدقيق حسب ما وصفه عالم الأجناس الإنجليزي مالينوفسكي, المشاركة العقلية, وهي حالة التأثير التي يتولَّد بسببها شعور بارتياح جماعي

مـع اتفـاق عـلى الكلـمات والمفاهيـم وحتـى الصرخـات الخاليـة مـن أي معنـى في ذاتهـا, لكنهـا تطلـق في مناطـق محـددة بوضـوح, وبفضـل التفاهـم المشـترك يترجمهـا المتلقـي إلى مواقـف تنتمي إلى حياتـه اليوميـة.

عندمـا يكتـب المؤلـف ويسـاهم الديكـور والأزيـاء والإضـاءة في عمـل المخـرج ليقـف الممثـل عـلى خشـبة المـسرح, يحـاول الجميـع خلـق شرارة في الموقـف لا تخـرق الحاجـز الرابـع, لكنهـا تـضيء السـطح الزجاجـي بـين الخشـبة والمتفـرج, الـكل مشـدود برغبتـه في قـول شيء مـا للمتفـرج. التواصـل معـه؟ هكـذا يقولـون أحيانـاً, لكنهـم في حقيقـة الأمـر يسـعون جميعـاً للتأثـير عليـه, فكـما يـرى هونـان فمـن الأفضـل تفسـير الـذي يحـدث عـلى خشـبة المـسرح وفي الكواليـس أثنـاء العـرض باسـتخدام كلمـة الإثـارة لا كلمـة التواصـل, بالمعنـى الـذي يعطيـه لهـا علـماء النفـس, ذلك أن الدائـرة التـي تنطلـق مـن خشـبة المـسرح وتتجـه إلى المتفـرج الجالـس في الصالـة مـع بقيـة الجمهـور, دائـرة مُعقَّـدة أساسـاً تتعمـد إثـارة الـرد والجـواب, والمتفـرج حتـماً يتأثـر بـكل مـا يـراه ويسـمعه, وهـذه النقطـة قـد تكـون أفضـل بدايـة للتحليـل بتشـبيه الأمـر بالأوركسـترا السـيمفوني أو الحفـل الموسـيقي التـي تبحـث عـن الطرائـق التـي تُمكِّـن المتفـرج مـن المشـاركة الوجدانيـة (والجسـمانية) في العـرض؛ إذ تحـدث في لحظـة خـلال العـرض عمليـات متقطعـة/ متصلـة/ متشـابكة/ متواليـة/ متصاعـدة مـن الإثـارة عـلى عـدة مسـتويات؛ صوتيـة وضوئيـة وتشـكيلية وحركيـة, وكل عنـصر مـن هـذه العنـاصر ينتمـي إلى مجموعـة مختلفـة يمكـن تفسـير قواعدهـا الرئيسـية, وأيضـاً لـه القـدرة عـلى الانفصـال بتأثـيره عـلى المتلقـي, وبالإثـارة التـي يقدمهـا منفـرداً, نعـم, كل العنـاصر تتحـد لخدمـة العمـل ككل, أو عـلى الأقـل يجـب أن يتـم الأمـر عـلى هـذا النحـو, لكـن إطفـاء الأنـوار فجـأة مـن شـأنه تذكـير أحـد المتفرجـين بلحظـة مرعبـة في طفولتـه, ملابـس كارمـن الغجريـة إذا ارتفعـت فـوق ركبتهـا أكـثر مـن الـلازم لهـا القـدرة عـلى إرسـال خيـالات كثـيرة لا علاقـة لهـا بالعـرض في نفـس المشـاهد تبعـده دقائـق عـن المشـاهدة والمتابعـة, نغمـة موسـيقية معينـة تشـعل ذكـرى خاصـة تجعـل مـن الحنـين الوليـد ذريعـة لقبـول العمـل بالكامـل ووصفـه بالروعـة دون أسـباب موضوعيـة أخـرى.

إن فهـم العـرض المسرحـي عـلى خشـبة المـسرح بهـذه الكيفيـة لا يقلـل مـن شـأنه ولا يهـدم شـيئاً مـن القيـم التـي يمثلهـا الفـن المسرحـي, كل مـا هنالـك أنهـا تحـاول أن توضـح عمـل المـسرح الحقيقـي ورسـالته؛ ولربمـا كان الـشيء المبتكـر والوحيـد في هـذا المفهـوم هـو افتراضـه تنظيـم جديـد لـكل مـا سـبق لنـا معرفتـه حتـى الآن بطريقـة عشـوائية, وإدراج هـذا المفهـوم الجديـد في الأرشـيف المعـرفي ضمـن نظـرة موضوعيـة عـن المـسرح. كـما يقـول الأسـتاذ (راضي شـحادة): "لقـد جـاء الكثـير مـن الأعـمال نسـخة طبقـة الأصـل عـن لغـة الثقافـات الأخـرى المهيمنـة عـلى جمهورنـا, دون المحاولـة إلى إيجـاد لغـة مسرحيـة خاصـة." والسـؤال الـذي يطـرح نفسـه: مـا هـو الجديـد في مسرحيـة تقـدم بلغـة ثقافـة المنشـور السـياسي, أو لغـة الجرائـد, أو لغـة الخطابـات

الحزبيـة, التـي وصـل جمهورنـا إلى درجـة الإشـباع منهـا لكثرتهـا, خاصـة وأنهـا لغـات ذات بعـد واحـد, وتيـار موجّـه ومـدروس, فيهـا يكـون الإنسـان أكـثر منـه مشـاركاً وفاعـلاً. لم تركـز الفـرق إلا مـا نـدر منهـا عـلى ضرورة البحـث عـن لغـة مسرحيـة تـترك في الجمهـور أبعـاداً حضاريـة عميقـة, وتجعلـه يقـف موقـف المتأمـل, الناقـد, المتعلـم, المنفتـح, وترصـد فيـه وتبنـي بعـداً نقديـاً خلاقـاً, ويكـون لديـه مـا يقولـه عـن لوحـة فنيـة يراهـا, أو قصيـدة يقرؤهـا, أو مسرحيـة يشـاهدها, وهنـا تكمـن المسـئولية الكبـيرة في كيفيـة إيصـال الثقافـة المسرحيـة بلغـة خاصـة بهـا تختلـف عـن باقـي اللغـات, وتتعـدى تقليدهـا, وتتميـز عنهـا.

الحدث المسرحي:

تبـدأ الحـدود بـين النـص المكتـوب والحـدث التمثيـلي عـلى خشـبة المـسرح في الذوبـان حـين يفعـل الممثـل الحـي بعـض التصرفـات, في بيئـة مـن الأضـواء والملابـس والديكـور, تمـس نقـاط اسـتقبال حيـة عنـد المتفـرج, مـا يحيلنـا إلى مناقشـة فلسـفية الطابـع تخـص قيمـة العمـل وجـدوى الفـن, لكـن قـد يكـون مـن المهـم مناقشـة مسـألة جـودة التأثـير والطريقـة التـي يوظَّـف بهـا. كـما لاحـظ مانيـارد سـميث عنـد مناقشـة أعمالـه المسرحيـة أن الوجـود مسـتمر, وليسـت هنـاك حلـول, وليـس هنـاك تطهُّـر. المشـكلات دائمـاً مـا تعـود. والمأسـاة تعـود. ومـا الحيـاة غـير ذلـك, ولكـن هنـاك غروبـاً للشـمس وبعـض الأشـياء الجميلـة بـين تلـك المـآسي! مـع وجـود عمليـات تركيـز وتكـرار وإعـادة مـع التنويـع. وحـين كان البعـض يصـف الإنسـان بأنـه الآن شاشـة محضـة ومركـز تحويـل لـكل شـبكات التأثـير؛ فـإن مسرحيـات كثـيرة قدمـت صـورة هامـة لهـذا التنظـير بمـا يخـص الوسـائل التـي تتفـوق فيهـا المحـاكاة عـلى الواقـع. وهـو مـا ذكـره جريـح جايسـكام في كتابـه المهـم عـن التأثـيرات السـمعية والبصريـة عـلى خشـبة المـسرح؛ إن نوعيـة التنقـل بـين العنـاصر المختلفـة للمـسرح والنـص, وطريقـة العـرض, والتصويـر التليفزيـوني تعكـس تفاعلهـم المتناغـم طـوال العـرض, كـما توحـي بالانسـجام بـين تفاصيـل المـكان والزمـان لعـرض الروايـة حيث تختفـي الأماكـن بعضهـا في بعـض. وللوصـول إلى هـذه الحالـة دخـل الفيديـو عـلى خشـبة المـسرح لتقديـم تأثـيرات يمكـن التحكـم فيهـا بسـهولة ويكـون أثرهـا أكـثر ثـراء. يسـتطيع الفيديـو ببسـاطة أن يقـدم مـادة توضيحيـة بقـدر مـا يقـدم مؤثـرات بصريـة وسـمعية, ويمكننـا مـن السـيطرة أكـثر عـلى العـرض ودمـج تصميـم الرقصـات وتجريـب الوسـائل الفنيـة والإضـاءة. يتداخـل الفيديـو مـع هارمـوني العـرض الحـي لإثـارة العـروض الأولى.

في العـرض المسرحـي (عفريـت الكهربـاء) يغمـر الشاشـة فيلـم بـه ضـوء مثـل النجـم الـذي ينصهـر مـع الشاشـة مقدمـاً تأثـير المـاء السـاقط مـن الضـوء ليبـدأ الفصـل الثـاني. ترقـص إحـدى فتيـات العـرض تصاحبهـا موسـيقى وجمهـور أمـام الخشـبة وأمـام الشاشـة. انظـر إلى التأثـيرات في (ظهـور باسـبي في هوليـود) حيـث يتـم قـص الفسـتان للراقصـة ونـرى عـلى شاشـة في خلفيـة

المسرح لقطة مقربة لخط طويل من السيقان النسوية يعقبها سلسلة من استعراضات كلاسيكية وفيها لقطات تصورها الكاميرا من أعلى فوق الراقصات في دائرة تنتج أشكالاً هندسية فيها تتحول النساء إلى مكونات معمارية محضة. يعقب ذلك عرض واسع لستين امرأة يعزفن على آلات كمان تضيئها أنوار الفلورسنت؛ ثم فجأة تختفي النساء (بحركة مؤثرة تجعل المتفرج يفتقدهن ويشعر بالحنين للزمن الضائع, وهي نقلة في مضمون العرض تختصر من مساحة النص). فلا يرى إلا آلات الكمان المضاءة وأقواسها في السواد وبالتزامن يذكر المخرج: (كانت لدينا آلات الكمان ذات أضواء النيون, وكانت لدينا خوذات وقبعات معدنية وعليه كنا نفعل ذلك ونحن مصدومون صدمات خفيفة).

الصورة على الشاشة مادتها توضيحية لكن الاستعراض مع حدث الخشبة في هذه الفقرات يعمل بأسلوب يبرز نغمة الحنين من خلال المونتاج لا من خلال البيان النصي المباشر. يندمج الفيديو بالعرض الحي وتتحرك قطع ملابس كبيرة على هيئة أجنحة فراشات, وبينما يجيء معظم العرض من الخلف فإن العرض الرئيسي يسمح للممثل بأن يقع في بؤرة نور (مصدر إضاءة مكثف) محاولة وضعها في الصورة الأمامية. تقتفي الفقرات التالية الانحدار في تصرفات الممثلين في البروفات والفقرات الراقصة وفي إحداها يقف الممثل بجوار الآخر بمعاطف بيضاء ويحملان شعارات وتتضاعف صورهم في الشاشة الخلفية بطريقة تجعلها تتداخل مع رهط من النساء يقدمن فقرة ناعسة, ويصل العرض إلى ذروته عندما يغني الممثل أغنية من ختام مسرحية قديمة من برودواي لاستعادة نغمة الحنين والعرفان, وببهرجة مثيرة: بالطو لامع وشعر مستعار من الريش ويتم تضخيم الصوت ليصدر له صدى من خلال مسرح كبير ونجوم هابطة تملأ شاشة العرض.

نموذج 1: في أحدث عرض عربي لنص مسرحي لشكسبير عند كتابة هذه السطور, ماكبث (2013 -مركز الهناجر للفنون- إخراج تامر كرم) لجأ المعد الدرامي مع المخرج إلى استخدام تقنية سينمائية لتأكيد العلاقة بين العقل الباطن لماكبث ورؤيته وكذلك رؤية المتفرج للعرض؛ فنرى في مشهد تتويج الملك يعيد المخرج لحظة مرور ماكبث والليدي ماكبث أسفل نعش الملك المقتول, وهو تكنيك اقتبسه كل من محمود صبري وأحمد حشيش مصممي سينوغرافيا العرض من أفلام العنف, فتكون تأثيرات المشهد في الختام أعلى من التأثير الداخلي عند قراءة النص المكتوب. فستان ليدي ماكبث يحمل سمات جلد الثعبان, بينما تم توحيد ملابس جميع الشخصيات على مستوى الألوان والتصميم, كما أن ملابس ماكبث نفسه سوداء تعاكس الطبيعة اللونية لملابس ليدي ماكبث في مونولوج إزالة بقعة الدم.

نموذج 2: (عربي جمهورية) مسرحية حديثة كذلك (-2013 فرقة الساحة- تأليف محسن يوسف- إخراج مصطفى عز) تناقش أحداث العام الأخير في مصر, ولو أن عنوانها يوحي

بقومية القضية, وكذلك ديكور محمد سعد يحاول أن يتواصل مع الجمهور والفكرة بالتعبير الدلالي من خلال استخدام موتيفات تراثية إسلامية وفرعونية ومعاصرة في بدروم عربي وزوجته وسط الخردة المتجمعة, كما صمم وليد رشاد الملابس بمستويات متعددة بين ملابس المجموعة السوداء المحايدة, وضيق ملابس الرجل الكبير, والكردان الصعيدي على صدر الراقصة ليشير إلى مصرية الموقف, وجلباب (عربي) وعمته, وإيشارب (جمهورية). الواقع أن هذا المنظور لشرح العلاقة بين المسرح والجمهور, بين الإثارة والتواصل, لا يحتاج لوصف مختصر, لأن المسألة -في النهاية- تخضع أيضاً, وقبل كل شيء للاستعداد وتوافق الموهبة مع الأغراض حتى يتحول النطق الحواري إلى مناجاة, وتسمع الموسيقى في اللا وعي, وترى شرارات الأضواء متوهجة!

نموذج 3: العرض المسرحي (صيد الفئران) كتبه المؤلف والشاعر النمسوي (بيتر توينى) وقام بترجمته د. محمد عبد المعطي وأخرجه أحمد ماجد ومن تقديم وانتاج فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية ضمن عروض المهرجان القومي 2015، وفكرة العرض باختصار هي أن (صندوق القمامة أنظف من المدينة المزيفة)، البطل يفر من المدينة ومن الحياة المدنية ويعيش بكامل إرادته الحرة في مقلب نفايات، حياة بوهيمية متحررة من كافة القيود البرجوازية والسلوكيات المفتعلة ويكتشف أن الرائحة الكريهة في مقلب القمامة لا تزكم أنفه كما كانت تفعل رائحة الزيف في المدينة، وتبدأ بشرية جديدة عندما يأتي بعاهرة لينام معها ليلة واحدة. وبالطبع تشمئز من المكان اللعين ومن رائحة مكب النفايات لكنها تمارس عملها رغم كل شيء وترجو أن تنتهي هذه الليلة بأسرع ما يمكن. لكن هذا لا يتفق مع طبيعتها الخاصة، وكانت تمضي بعض الوقت مع الزبون حتى تشعر معه ببعض الألفة حتى تشعر بإنسانيتها وبأنها لا تبيع جسدها كسلعة رخيصة، ربما هي تمثيلية، لكنها تفعلها بدافع من كرامتها رغم مهانة الموقف كله.

المهم أن هذه المحاولات بين القرب والبعد، بين الشد والجذب وبين الحنان والنفور تؤدي إلى أن تقترب شخصية الساقطة من الهارب ويجد كل منهما نفسه في الآخر، فهو يعثر في المرأة الكريمة بالحب الخليلة والرفيقة في هذه الخرابة التي اختارها طواعية لكنها ما زالت تخنقه بالوحدة، وهي تتعاطف معه ولا ترى في نظرته إدانة أو تكبر، بل وتروقها هوايته الغريبة؛ صيد الفئران ببندقية رش (وهي الشخصية التي سوف تراها في صدر رواية ستيفن كنج "حشد سالم")، هذا الرجل بري غير مصطنع هرب من التطور الصناعي إلى الهدوء والبساطة. يقتربان من بعضهما أكثر ويتحرر كل منهما من ثيابه ومعها آخر ما علق بها من أثر للحضارة المفتعلة والتصنُّع ويعودان إلى الفطرة عاريين تماماً، آدم وحواء يبدآن رحلة خلق إنساني جديد وسط القمامة لا الجنة الأرضية الوهمية!

الرجل هو الممثل فؤاد عبد المنعم والمرأة هي الممثلة هاجر عفيفي، وما ساهم في جودة العرض هو الأداء المتقارب بينهما (كلاهما يتبع مدرسة الانفعال المنطلق والأداء الحر "أحمد زكي، زكي رستم") إدارة المخرج أحمد ماجد مميزة ومتقنة، حتى في حركة الطَرق أسفل خشبة المسرح ليوحي لك بروح التوتر، إضاءة إبراهيم الفرن سينوغرافية تصاحب لغة الموسيقى والديكور المثالي (ديكور وملابس مصطفى التهامي) وعاب العرض الإسراف في استعراضات خيال الظل، وكانت سريالية أكثر من اللازم كما أنها تعارضت مع روح العرض، كل هؤلاء الأشخاص يقتحمون الديالوج المنطقي لرجل وامرأة في حالة تودد (التشكيلات الراقصة أداء إيمي رزيق وعلي يسري ومحمد عبد العزيز ومن تصميم الأخير). وفي المجمل هذا عرض جيد جداً، قياساً على ما ينتظر من عروض الطلبة ومقارنة بسقطات الكبار الفادحة في هذا الزمن!

العرض بشخصياته المحدودة جداً أقرب إلى مسرح الشخص الواحد التي يحبها الجمهور عندما لا تغفل الصراع الدرامي وعندما تتعامل الشخصية مع شياطينها وتغالبها، وعلى حد قول الكاتب المسرحي (أنجلو بارا): "ولكن اللحظة الجديرة بالاعتبار من براعة الكتابة ودقة المعالجة، والمهارة التمثيلية، تستلزم إزاحتها." ويمكنك أن تفكر: كم يكون من الصعب أن يكتب حواراً لشخصية واحدة أو شخصيتان؟ ولكن الأكثر تحدياً أن تكتب مسرحية حوارية بنصير قوي، وأن تصمم خصماً يكافح للظهور مباشرة في مسار هام وملح، وأن تقوم بذلك بواسطة ممثل واحد يتفق وتركيبك، فحتى هذا أكثر صعوبة. كذلك تنطوي مسرحيات الشخص الواحد على مشكلة الكاتب الطموح الذي يكتب لنفسه، بينما يجب أن يعمل عرض الشخص الواحد كعربة مسرحية لحكاية النص لأسباب عملية بحتة بحيث يشعر االجمهور أنهم إزاء مصاص دماء يُقشِّر فصوص الثوم! فهم يعاينون عملية إخراج الشياطين، لكنهم خلف حاجز الأمان!! وأخيراً فإن (صيد الفئران) يعيد للأذهان كلمة الناقد الكبير (فرحان بلبل): "تاريخ المسرح يثبت أن ما بقي منه هو ما اتصف بشيئين هما: البنية الفنية القوية الجميلة، والعنف الصارم الشجاع الذي تصدّى لكل أنواع التخلف والفساد والظلم والعدوان. ولأن المسرح كان عنيفاً فقد تطورت البشرية. فهو الذي حارب مفاسدها وسخر من كل ما يعوق تقدم السياسة وأحوال الناس في أخلاقهم ومعاشهم."

صندوق الأدوات

قبل أن تهم بأي عمل، حتى لو كان حرفة يدوية بسيطة مثل تركيب نافذة، يجب أن يكون صندوق أدواتك تحت يدك، والأدوات التي يحتاجها كاتب القصة المسرحية وكاتب السيناريو للأسف ليست واضحة مثل المطرقة والمسامير، لكننا سنحاول تمييزها معاً فيما يلي لوضعها في صندوق الأدوات.

يحكي دوايت سواين عندما كان يتلمس طريقه في بداية عمله في كتابة السيناريو لدى منتج أفلام عالمية بالرغم من أنه لم يكن قد رأى بعينه أي سيناريو سينمائي من قبل. كان الأمر مدمراً للأعصاب بحق، يواصل عرض بعض الأفلام للأمام وإلى الوراء من خلال جهاز عرض معطوب يحاول أن يكتشف ما السر الذي يجعل الأفلام تنبض بالحياة وكان إلى جانب ذلك يتوغل في كل التفاصيل قدر المستطاع، يضع المناظر ويحمل مصابيح الإضاءة ويرسل أوامر التصوير ويكنس غرفة المونتاج ويقرأ كتاب فلاديمير نيلسن (السينما كفن تخطيطي) وكتاب بوتفكين (الفن السينمائي والتمثيل السينمائي) في مكتبة الحي ويستجدي الإطلاع على نسخة من أي سيناريو من أي نوع حتى يحصل على فكرة ما عن الصياغة الصحيحة لكتابة السيناريو.

إنه يتعلم بالطريقة الصعبة، تعلم الكتابة من خلال عدة عمليات فرعية مختلفة والجمع بينها في كل شامل. الاجتهاد له دور كبير، وللحظ والموهبة دور. لكن العمل هو ما نملك الكلام عنه. وكما قالوا قديماً، أفضل طريقة لتعلم الكتابة هي الكتابة. والإمساك بتلابيب الصبر والوقت والمران، أما الحظ فيجعلك تتعثر في الأشياء التي تريدها وما تحتاجه وإن لم تكن تبحث عنه. إنه الدافع الخفي الذي يقودك لأن تقرأ الكتاب المناسب وأن تتعرف إلى الشخص المناسب وأن تجد الفكرة المناسبة والصياغة اللائقة. وعندما تتوفر الموهبة فأنت تحتاج إلى أدوات واضحة وأقل عدد من النظريات. وعلى الكاتب المبتديء أن يعترف لنفسه بأنه أولاً، مبتديء، هكذا ببساطة، ولا يتبنى كل نصيحة يسمعها لأن وسائل التناول والمعالجة التي تصل بمؤلف ما إلى حد الكمال قد تثبت عدم فعاليتها بالنسبة لشخص آخر، فيجب أن يكشف كل واحد طريقاً، أياً كان ما هو، لكي يتعامل مع مشكلاته هو بطريقة مثمرة. والحل الأكثر بساطة دائماً ما يكون هو الأفضل. وكما يحتاج الحرفي إلى صندوق أدواته تحتاج ككاتب إلى صندوق لأساسيات صنعتك وهي الأدوات العملية التي سوف تكون بمثابة العون على إنجاز عملية الكتابة المدهشة. قبل أن تضع خطة نصك المكتوب عليك أن تتحلى بصلابة الخرتيت، وأن تجعل موضوعك يثير الاهتمام في ظرف ثلاثة دقائق، وبدون تمهيد طويل، وأن تكون مرناً يقبل تطويع النص أنيساً بكافة الآراء فأنت لا تكتب لنفسك فقط، وأن تحضّر ضميرك كي ينبهك باستمرار للتفاني في العمل مهما كانت خيبات الأمل، وأن

تحاول الاستفادة من موهبتك الإبداعية إلى أبعد مدى وأن تعرف ما المجال الذي تحب أن تعمل فيه مع الإلمام بمباديء العمل الإجرائية والوسائل التقنية لعملية الكتابة. فكر في شخصيتك المحورية. بالطبع قد يكون الموضوع متشابكاً معقداً للغاية مع هذه الشخصية المحورية، لكن هذه الشخصية يجب أن تكون ظاهرة وأساسية ومستمرة في العمل من بدايته إلى نهايته بأي شكل. قد تكون مجموعة من الشخصيات. أو ربما عائلة، أو مجموعة من الأطفال.

وقبل أن تنهمك في العمل فكر في مقولة باسكال في كتاب (الأفكار): "آخر شيء يقرره المرء عند كتابة كتاب هو ما يجب أن يوضع أولاً!" يفضل أن تنظر أولاً في الدافع الموجود لديك لتكتب. هل هي مجرد رغبة أم هناك رسالة تود طرحها؟ أم أنت فقط تريد كتابة أشياء مسلية طلباً للشهرة وتمضية الوقت وزيادة الدخل؟ في كل الأحوال يجب أن تتأكد من أن عملية الكتابة سوف تجلب لك المتعة وإلا أنت تسير في الطريق الخطأ ويستحسن أن تبحث عن مصدر آخر للدخل! كتابة النص الطلوب لابد أن تكون نتاج دافعين: الحكي/ الوصف- يجب أن تقص حكاية وأن تعرف كيف تصف الناس والأشياء. قد تكون بارعاً في الوصف ولديك مفردات لغوية ثرية لكن لا قصة واضحة عندك.

القصة هي التي تجعل القاريء والمتفرج يتابع كل شيء حتى النهاية. بدونها ينطبق على الكاتب قول الشاعر الطريف ابن عفيشة: "ذرب الكلام أسجّله وأهذي به". روائع القول لا تنتهي وقد تكون أجمل الكتاب في ظاهرها مجرد تسجيل لجميل الكلام وعميق الفكر وشوارد الوجدان. لكن الحكاية هي العمود الفقري الذي يسند كل ذلك لتراه وتشعر به وتسمعه. صحيح أن الكلام العميق يجعل المتلقي في حالة تردد قبل أن يعلن امتعاضه لكنه حتما سينصرف عن أي شيء لا يجذبه فيه خيط متين. عندما سألوا سقراط عن رأيه في أحد الكتب التي ثرثرت في الفلسفة، قال: "ما فهمته من الكتاب عظيم ونبيل، وأظن أن هذا يصدق على ما لم أفهمه، فالحقيقة إن هذا النمط من الكتابة يحتاج إلى غوّاص من نمط خاص." [مقدمة في الفلسفة السياسية، مقالة: ما هو التعليم الليبرالي؟ شتراوس، ص 316]

لعونك على الوصف بالتفصيل الثري اجمع كل مادتك في هيئة نقاط أساسية، احتفظ بها في ملف كبير ومفكرة للملاحظات الهامة. ضع في هذا الملف أية إضافات أو ملحقات أو معلومات مرتبطة بخلفية القصة وبالشخصيات نتائج الأبحاث التي تجريها عن الموضوع الرئيس، بعض قصاصات الصحف ونثار الحوار الذي كتبته في خيالك والأفكار التي دونتها بسرعة على قصاصات. والصور الفوتوغرافية الموحية والاقتباسات المفيدة وملاحظاتك الشخصية التي كتبتها في المفكرة التي تحملها معك أينما ذهبت. اكتب ورقة منفصلة لكل شخصية ضع فيها كل ما يخطر على بالك من أوصاف أو خلفية نفسية اجتماعية أو ملامح

بارزة، وهكذا عندما تبدأ الكتابة تكون لديك حصيلة جيدة وصورة شاملة لكل شخص. والآن يمكنك صنع مخطط يضم هذه الشخصيات معاً في شبكة علاقات وهو أصعب عمل على الإطلاق ويحتاج إلى لياقة ذهنية عالية والجلوس في هدوء تام للتركيز الشديد لوضع الأحداث حول نواة القصة طبقة فوق طبقة واستخدام العناصر المستمدة من الذكريات والخبرات اليومية في العملية الإبداعية.

ستندال قال إن الرواية مرآة تسير في الطريق العام. ورفض فورستر مفهوم القصة عموماً: "فماذا سيحدث بعد ذلك؟ يواصل القصاص حكايته بطريقة مملة، وما إن يخمن الجمهور ما الذي سيحدث بعد ذلك، حتى يكونوا أمام أحد أمرين: إما أن يستغرقوا في النوم، أو يقتلوا الراوي!" (من كتاب "جوانب الرواية") وتعارضه جوان آيكن: "الفرق بين الحياة والقصة، أن الحياة مسطحة وتسير بشكل متتابع، بينما القصة لها شكل لا يقبل أي تغيير فيه، فإذا حذفت جزءاً واحداً منها يتهاوى البناء كله، فلها إطار وذروة. إنك تصغي بثقة لأنك تعرف أن شيئاً ما سيحدث، وأن كل شيء سيحل في النهاية، لذلك فعلى الكاتب أن يؤكد لك أن شيئاً ما سيحدث حتماً." لقد كتب ساكي قصة قصيرة بعنوان (راوي القصة) يصف فيها استجابة الأطفال السعيدة لحكاية تدور حول الفتاة الصغيرة الطيبة التي التهمها الذئب لا لسبب سوى أنه طيبة أكثر من اللازم، كانت تسير في الممر وجذب صوت ميداليتها الذئب فهجم عليها فوراً. لابد من قوى تتصارع. طيب جداً وشرير غبي عنيف. دائماً يسألون الكاتب المعروف ستيفن كينج: كيف تعثر على أفكارك؟ دائماً ما يسأل الهواة الكتاب المحترفين هذا السؤال. وكنج وبقية الكتاب يجدون السؤال عجيباً، فالأفكار ليست مشكلة على الإطلاق، فهي موجودة في كل مكان كالثمار على الأشجار. لكن السؤال طبعاً يتعلق بالحبكة والمنهج.

الصانع لا يعمل إلا وصندوق أدواته عامر وفي متناول يده، وعلى حسب تشبيه جوان آيكن، إذا كنت طاهياً، فلا تتوقع أن تعد وجبة في مطبخ فارغ! كل مرة تخرج فيها، تتنبه عيناك اللتان تعودتا على التسوّق، للمكونات المفيدة التي يمكن استخدامها، وعندما تدخل مطبخك يكون قد احتوى فعلاً على كل الأدوات الأساسية وعلى الكثير من الأطعمة الشهية التي ستقترح عليك أطباقاً من تلقاء نفسها. وبالطريقة ذاتها لابد للكاتب الذي يمارس الكتابة أن يكون دائم اليقظة، حتى المشي مسافة قصيرة إلى مكتب البريد قد يحتوي على مادة لعمل قصصي ولمسرح حافل بالأحداث. الرجل الضئيل الذي يعتقد أنه لا أحد يراه وهو ينطلق بخفة ورشاقة من خلال المسافة الضيقة بين عمود النور وعلامات مرور الشارع ويفعل هذا من أجل المتعة فقط، قطة على حافة مرتفعة، انعكاس غريب الشكل على زجاج نافذة عرض محل تجاري يبدو كأنه بجعة تجلس على منضدة دفع الحساب في مطعم، شيء ما يُلقَى به من نافذة حافلة يبدو كأنه بيضة.. رجل يكسر زجاجة لبن في محل الألبان. بالإضافة إلى ذلك، هناك الأحاديث التي نسمعها بالصدفة وهي دائماً مصدر

خصب للحدس. يجب أن تصف لنفسك أن مهنتك ككاتب هي (عملك) حتى تأخذ الموضوع بما يستحق من الجدية. في كتابه عن الكتابة المسرحية للمبتدئين ينصح أنجلو بارا الكاتب الجديد بأن موضوع التأليف بقدر ما يمكن أن يحمل من إثارة وإرضاء في خلاله، يجب التركيز على أنه ما زال عملاً. هذا العمل يستغرق وقته ومجهوده وعملية التمهيد والإعداد والالتصاق بالموضوع. وسوف تكون هناك أيام للعمل المنطلق وافر الحماس وأيام الاحباط والخمول كأنك غارق في الوحل. وبقدر ما يمكن لكاتب المسرحية أن يغامر في عملية الإبداع الخاصة به بكل جرأة، يمكنه أن يضع نفسه على أرضية أكثر تماسكاً وثباتاً إذا تفهم كيف يفكر ويعمل صانع المسرحية الذي يعيش حياة مزدوجة: حياة العائلة والأصدقاء والوظيفة الأساسية، وحياة المراقبة والتأمل والتدوين سراً.

هذا الجانب المستتر الذي يقال عنه، إنهم يلبسون السروال في إحدى الساقين والساق الأخرى في سروال من لون آخر. اتصلت صديقة الكاتب (بارا) تشكو له إحدى مشكلاتها وتحكي له عن حادثة عنيفة ألمت بها. أصغى إليها وواساها كما يجدر بصديق أن يفعل، ومن ناحية أخرى كان يراقب انفعالاتهما معاً، ويستمع إلى ما تقوله وكيف تقوله ويدوّن ملاحظاته بعناية، فهو يمسك سماعة الهاتف بيد والقلم بالأخرى وينبش على الوسادة بحثاً عن القصة التي سوف يكتبها. بعد المكالمة وقع في حيرة مريرة: أي نوع من الأصدقاء هذا؟ وكانت الإجابة التي لا مفر منها: أنا صديق، ولكني صانع مسرحيات كذلك! -بعد ذلك بسنوات، كتب مسرحية تعتمد على الحادثة التي روتها له صديقته، وكان محظوظاً أنها لم تعترض. حكايات الأصدقاء، ودردشة الزوج والزوجة، وموضوعات الصحف، كلها مصادر ممتازة لمادتك، حتى الإعلانات المبوبة الموجزة يمكن أن تكون فعالة في توليد أفكار بنفس الدرجة، وكذلك أفيشات الأفلام في الشوارع، توحي لك بفكرة قد لا تكون هي قصة الفيلم لكنها قصتك أنت! وحتى الأشياء المألوفة جداً التي مللت منها لسنوات طويلة دون أن تحاول التفكير فيها إلا عندما بدأت تبحث عن موضوع للقصة. والفكرة الأولية بالرغم من أهميتها إلا أنها ليست كل شيء، وهي غير كافية بالمرة، لابد من موضوع، لابد من حبكة.

الموضوعات موجودة في كل مكان، وكما قالت (جين أرستن): "الطبيعة البشرية مهيأة لأن تتعاطف مع من يواجهون مواقف مثيرة، فأي شخص حديث السن، سواء تزوج أو توفي، من المؤكد أن الناس سيتحدثون عنه بتعاطف!" من ذلك نشأت المواقف الافتتاحية التي تجذب القاريء أو المشاهد: وفاة رب الأسرة في فيلم (العار) تاركاً مفاجأة قاسية، دخول شخص متنكر في المكان ليلاً (لماذا يتنكر أصلاً)، وفي مقدمة مسرحية (عربة اسمها الرغبة) نكاد نرى الدوافع الشخصية التي جعلت ستانلي يكون السبب في توحش بلانش.

حبكة القصة البيكاريسية لا تخيب، تبدأ المسرحية بموقف غاية في السوء أو في ذروة

مهمة بحث: بداية عهد طغيان جديد، أسرة تنهار وعلى البطل أن ينطلق لعونها، دخيل مجرم على مكان آمن، فقدان شخصية هامة للأبطال. كما يقول الكاتب المسرحي الكبير فردريك دورينمات في مسرحيته (علماء الطبيعة): "عندما تأخذ القصة أسوأ منعطف لها، يكون المؤلف قد فكر فيها حتى نهايتها." أو تبدأ المسرحية بموقف عاطفي حالم أو رغد والشخصية المحورية عليها أن تصارع كي تعود إلى حالتها الأولى التي فقدتها، أو تتعايش مع الحياة في الوضع الجديد.

الحرية. وما أدراك ما الحرية. الكلمة العذبة وكلمة العذاب.

كلمة واحدة والمعنى معقد والفلسفة غابة. معناها السهل ليس سهلاً: الحرية كما يتبادر للذهن هي نزع القيد. ولكن ما هي حرية الحر فعلاً؟ إنه يبحث عن المزيد تحت المسمى ذاته! لها جانب سلبي لا يمكن إنكاره كامن في حقيقة أن أي واحد يعتبر مصالحه ورغباته من الأمور المسلم بها. هذا -ببساطة- غير منطقي. هذا يعني أن مصالحي ورغباتي أيضاً من المسلمات. الأمر الأول والثاني لا يجتمعان إلا إذا ظهرت مسلمة ثالثة هي: الصراع. قد لا يكون طلب الحرية في محاولة التخلص من الرسن، فهي مع الشخص الطبيعي الذي لا يفترض به أنه واقع تحت أي ضغط، تعني تركيز انتباهه على ما قد يعوق هذه المصالح، فأي شيء يقف في طريق طموحك يعتبر ضد الحرية. الموظف يريد التحرر من رقابة رئيسه، والتاجر يريد التحرر من الضرائب، والشاب يريد أن يدخن بحرية. هكذا تتحدد أهمية مفهوم الحرية بالهدف الذي تحققه. ويجب أن تمنح بطل قصتك المسرحية الحرية الكاملة ليكون (هو) قبل كل شيء، أمام الواقع المتجهم والأحداث الكبيرة.

التكنيك المسرحي

لعله من أهم الكتب التي أفادت هؤلاء الذين يرغبون في تعلّم الكتابة والإخراج للمسرح هو كتاب فيليب فان تيجام عن التكنيك المسرحي وهو لا يقدم دراسة عملية للمسرح ولا دليلاً للمبتدئين في الإخراج بل يقوم بتعريف جمهور المسرح بالعمليات المختلفة التي تؤدي إلى عرض المسرحية التي يرونها في النهاية وبالعناصر التي تلعب دوراً في التنظيم والإعداد لعرض المسرحية المقصودة تاركين جانباً الأوبرا والاستعراض والحفلات الموسيقية وكافة الفنون التي تتبعها مشاكلها وطرائقها الخاصة. تيجام عالج المسرحيات الدرامية فقط من لحظة اختيار النص المسرحي إلى وقت عرضه أمام المشاهد، ولم يهتم بسرد تاريخ فن المسرح بل التعرض إلى حالته المعروفة المعاصرة.

يقوم النص المسرحي بدور الأساس للمسرحية وفي أي عرض مسرحي مهما كان دور المخرج والممثلين، مهما كان الأول بارعاً والممثلين الممتازين يستطيعون تحويل النص المسرحي متوسط الجودة إلى مسرحية ذائعة الصيت، فهذه المسرحية طبعاً لا يمكن هضم قراءتها خارج أضواء خشبة المسرح. لكن القيمة الدرامية، الأدبية أو الإنسانية هي التي تقف في الأساس خلف مسرحية بعينها، والرواية المسرحية الجيدة يجب أن تترك للمخرج والممثلين فرصة للإبتكار، هنا تكون القيمة الدرامية مستقلة بشكل كامل عن جودة العرض وقيمته النفسية عند الجمهور أو أغراض الأيديولوجية في زمن بعينه فيما يعرف بالخطاطة المفهومية التي تعني بزاوية النظر لنص معين مما يتيح الإجابة عن الإشكالات والألغاز الأنطولوجية والقيمية التي ترافق ابن آدم منذ مولده ويقظة وعيه، وفي المجمل تُشكّل المحتوى الإنساني للأسطورة والدين ثم للمجتمع نفسه ككل.

هذه المعتقدات الضامرة خلف كل نص مسرحي في سائر الدوائر الثقافية هي جوهر كل فلسفة وأساس نظريات السرد، شبكة صيد عملاقة كما يقر بذلك كارل بوبر. ما الخير؟ ما الشر؟ أين الصواب وأين الخطأ؟ ما الذي يوجد وما معنى كل ما يحدث؟ محاولة الإجابة تتحدد من خلالها رؤية العالم. كم من مسرحيات كانت تبدو لك عند قراءتها كالجواهر ثم فشلت بشكل مثير للشفقة على خشبة المسرح، وكان السبب هو البناء الدرامي الذي لم يظهر ضعفه إلا عندما تجسدت الشخصيات في بشر من لحم ودم والحكم للجمهور. كما أن توالي الأجيال يخلق الكثير من اللبس، وما كان محبوباً في الماضي قد يكون مرفوضاً الآن. والشخصية المسرحية أهم من الكلام المكتوب على الهامش الجانبي، وهي عند (لاجوس اجرى) أقوى من الحبكة على عكس مفهوم أرسطو، فكل شيء في المسرحية يجب أن يخدم الشخصيات لا السرد، ويصف (اجري) مقومات الشخصيات في ثلاثة أبعاد:

1- الكيان الجسماني: ذكر أو أنثى، الطول والوزن والعمر ولون الشعر والملابس والحالة الصحية والعيوب.

2- الكيان الاجتماعي: وهو مركز الشخصية في المجتمع ومهنتها ودرجتها من التعليم، الدين والجنسية والهيئة الاجتماعية والانتماء السياسي والهوية الثقافية والميول الخاصة من ألعاب وأدوات تسلية وطبيعة الأصدقاء والمعارف والعلاقة بالأهل.

3- الكيان النفسي: وهو ثمرة تزاوج الكيانين السابقين وأثرهما المشترك الذي يطبخ الإنسان ويكشف معدنه فيحيي فيه نزعة العطاء أو المطامع ويسبب الهزائم وخيبات الأمل ويحدد ميولنا وأهواءنا وأمزجتنا ويخلق فينا مركبات النقص. والشخصية المسرحية هي بشكل أو بآخر واحد يجلس بين المشاهدين. هي المشاهدين أجمعين. منها يخرج الجمهور ويكون.

واختيار النص المسرحي عليه ألا يعتمد كثيراً على الأجيال التالية. المطلوب في المقام الأول هو إرضاء الجمهور في الزمن الحالي. جمهور خشبة المسرح المقام الآن. الجمهور يتجمع في المسرح لنوع معين من المسرحيات، وقد جاء يبحث عن شيء جديد، جاء هرباً من الروتين، وهذا الشيء الجديد يستحسن ألا يكون جديداً جداً، بل لا يختلف كثيراً عما تعود أن يراه من الدنيا ومن المسرحيات، وشيئاً فشيئاً وبالتدريج البطيء يتطور ذوق الجمهور، لهذا تفشل في الغالب معظم المحاولات التجريبية. لأن الطموح المندفع مهما كان الحب الصادق للفن المسرحي، لا يجب أن يبتعد عن الذوق العام. على الأقل، هذه التجارب لن تكون مربحة أو فعالة مما يحكم على العملية كلها بالموت قريباً. وعموماً فإن مسرح التجربة له جمهوره الخاص من النخبة المثقفة، أو كتّاب المسرح يشاهدون أعمال بعضهم البعض. هؤلاء الذين ينفرون من أي مسرحية عادية مهما كانت ممتعة أو إبداعية، وهم بالرغم من إدعاؤهم الحداثة مازالوا خاضعين لما ذهب إليه آرسطو حينما جعل العقدة في المقام الأول من المسرحية وجعل الشخصية والأخلاق في المقام الثاني. ومن هنا يقترح لاجوس آجري على كاتب المسرحية أن يعني غاية العناية بشخصياته وأن يدرسها بشكل موسّع قبل أن يضع الحوار. ومن هنا كذلك يجب على الكاتب المسرحي أن يكون مُلماً بالطبيعة البشرية، فاهماً للجسم الانساني وعلم الاجتماع والدين والنفس والفلسفة بوجه عام. شكسبير لم يخبرنا عن هاملت أنه فقط أمير الدنمارك أو شكله كذا. لقد عرفنا عمره وحالته الصحية ومزاجه وصرنا على استعداد أن نخمّن رد فعله تجاه مواقف معينة غير مكتوبة. هذه الدراية والصدق في التناول وضعها شكسبير حتى قبل ميلاد هاملت. في ظروف نشأته والأجواء التي تلقته من رحم أمه والحياة الاجتماعية التي شكلت كيانه لتعطيه تلك القوة الدافعة لحياته ولمسرحيته. فضلاً عن الحالة السياسية المتأزمة قبل ميلاده. العلاقة بين أمه وأبيه. وكل هذه الحالة النفسية التي صاحبت مأساته، كيف هي

ترتبط بشكله وبتفكيره وبمزاجه وبظروفه الاجتماعية. هنا يجب أن ينتج الفعل الدرامي من دوافع منطقية تثري السرد ولا تجعله يضمحل أمام الحس النقدي التلقائي عن المشاهد. وعلى هذا تظل النصوص المسرحية التي تنطلق من لغز الجدل وحيرة الاختيار حية لعقود، مثل (الملك أوديب) لتوفيق الحكيم و(جسر أرتا) لجورج ثيوتوكا، وكلاهما يناقش شعور الإنسان بالذنب، فهو يجلب الشقاء لنفسه مهما كانت قناعاته الشخصية. في مسرحية الملك أوديب مثلاً، يتجسد الصراع في شخص رجل الدين تريزياس الذي يطرح حلولاً سطحية من وجهة نظر أخلاقية محضة. هذه الشخصية هنا لا يمكن وصفها بأنها مسطحة ثنائية الأبعاد، لأنها تُعرض في مواجهة الإنسان، على خشبة المسرح وهي مقعد المشاهد، تحطم آماله وطموحاته ومستقبله وسرقة حريته في الاختيار تحت ضغط الإجبار. شخصية رجل الدين المتزمت كاملة بسطحيتها وتعنتها وهي تكتمل بالآخر. شخصيات (إيولف الصغير) لإبسن كلها تبدو واضحة المعالم، أفكارها أحادية في النص المسرحي المكتوب، لكن الطفل المعاق (إيولف) وهو بطل غير رئيس ولا يظهر إلا نادراً، يجعل من الأفكار السطحية لبقية أفراد الأسرة أعمق معنى عندما تصطدم ببعضها، فهو، حتى في غيابه، موجود في الحوار ويمثل عاموداً متعدد المرايا يعكس وجهات النظر وتأثيرها في بعضها البعض، لهذا تحمل المسرحية اسمه، بالرغم من تفاهة وجوده بالقياس الفيزيائي! كذلك مسرحيات شكسبير كلها تعتمد في الأساس على الشخصيات، لير، عطيل، ماكبث، روميو. شخصيات منحوتة من الصخر، لكنها تفيض بالضعف الإنساني؛ وهي صور متعددة الأبعاد أكثر من الشخصيات السابقة لعهد شكسبير، وأعني المسرحيات الإغريقية العظيمة وشخصياتها الأساسية في كل زمان، أوديب، إلكترا، ميديا، هيبوليت، أنتيجوني، كل شخصية تحمل مأساة، وكل مأساة تتكرر في كل عصر، وكل مأساة هي مجموع مأسي الكيان النفسي والكيان الجسماني والكيان الاجتماعي لتلك الشخصيات، والشخصية التي تنمو وتتطور هي أكمل الأشكال الدرامية، لأن كل شيء ينمو ويتطور حسب مجريات الطبيعة، ينطبق هذا على الشخصية المحورية، وشخصية الغريم. لابد من شخصيات ضد البطل حتى تنشأ الأحداث وإلا فكل شيء على ما يرام ولا توجد حكاية. كلوديوس عدو هاملت، هلمر يتحدى كروجستاد في بيت الدمية، والد لينا الثري يرفض زواجها من الموظف الفقير في مسرحية المتزوجون.

يحدد فيليب فان تيجام في كتابه عن التكنيك المسرحي عدة عوامل يتوقف عليها اختيار النص المسرحي للكتابة والتنفيذ كي يخرج من الورق إلى النور. وسوف ترى أنها عوامل تخرج نوعاً ما عن نطاق فن الكتابة لكنها وثيقة الصلة بالمكتوب. لقد لاحظ تيجام أن كُتّاب المسرح يرسلون نصوصهم فتتكدس على مكتب المنتج أو مكتب الدولة وفي نفس الوقت يزعم المديرون أنهم لا يجدون مسرحيات جيدة، بينما أدراجهم تطفح بها. ذلك أن النص الجيد لا يعني بالضرورة أنه مناسب للانتاج وإتاحة فرص التمثيل بالنسبة للمادة

الأولية بالرغم من تعدد المسارح وتعدد الكُتّاب.

في الموسم المسرحي المعتدل كانت تُعرض في باريس مسرحيات مختلفة لا حصر لها، وعندنا في مصر مثلاً كانت تنزل الإعلانات وتتجدد بسرعة فائقة، لكن هذا يعني أيضاً أن نجاح المسرحيات نفسه كان ينتهي في بضعة أسابيع. عندما تزداد مثلاً الأحوال الاقتصادية ارتباكاً ويقل الوعي الاجتماعي والزاد الثقافي، تكون الغلبة لمسرحيات الضحك الخالص، وعندما يضاف إلى ذلك الخلل التربوي الرقابي، تظهر فنانات الاستعراض والأجزاء العارية من أجسامهن فيتحول المسرح إلى أوبريت فكاهي راقص لا أكثر. في هذه الأجواء تنزوي النصوص الجادة في الصناديق التي يعلوها الغبار وتكتب مسرحيات خفيفة بسرعة على المقهى مع حشر أكبر قدر ممكن من النكات والإيحاءات الخارجة.

وبالنسبة للانتاج، مدير المسرح يتعامل مع النصوص بحذر رهيب، فعلى خلاف منتج السينما لا يستطيع أن يفيد من مسرحيته في بيعها لقنوات التلفاز بسهولة لأن ذاكرة المسرح عبر الوسائط المرئية والسمعية أضعف، كما أن عرض مسرحية يختلف عن نشر كتاب، فالناشر يطبع ألف نسخة من الرواية التي تروق له، فإذا نجحت، يضاعف عدد النسخ دون مخاطرة تذكر، أما منتج المسرح يتعرَّض إلى استخدام ذات المصاريف والتكاليف سواء عرضت المسرحية مرة واحدة أو عشر مرات، فمسألة التجريب غير واردة ومخاطر فشلها قاتلة.

تراعى عدة شروط في اختيار النص المسرحي لتقديمه: أولاً: اختيار المؤلف، فإما أن يكون النص لكاتب معروف، راحل أو على قيد الحياة لأن هذا له دور كبير في إكساب المسرحية ثقة للمشاهد المتردد حتى يقطع التذكرة ويدخل. هذا أشبه بشراء كتاب، حتى عندما يكون سعره مرتفع قليلاً، فإن وجود اسم كبير على الغلاف، إحسان عبد القدوس، دان براون، أجاثا كريستي، يجعلك تطمئن إلى درجة كبيرة أنك لن تخسر ما دفعت. أو أن يكون كاتب جديد لكنه ممتاز أو عرضت له مسرحية واحدة من قبل لكن لم تتأسس شهرته الجماهيرية بعد، وفي الحالة الأولى لا يجب الاعتماد فقط على الاسم المعروف مع نص مشكوك في متانته، لأن سحر الأسماء الكبيرة مهما بلغ من قوة تأثير لا يحذف الحساسية النقدية للجمهور حتى لو تحرَّج النقاد من مصارحتهم بالعيوب الكامنة في العمل الفني، فلا يصح إلا الصحيح مهما قالوا. وفي الحالة الثانية يعمل النص المميز على ترسيخ قدمي المؤلف الجديد وتصبح دعاية مجانية له وعليه العمل على توكيد موهبته في النص التالي. ويجوز على المنتج ومدير المسرح في هذه الحالة ما يقال بالنسبة لناشر الكتب، الذي لا ينبغي أن يظل منساقاً خلف الأسماء اللامعة دون تمييز ودون الالتفات إلى حقيقة تحدث كثيراً، هي أن ما يتربَّع على قائمة أعلى المبيعات في هذا الموسم قد يختفي من السوق

تماماً الموسم القادم إذا اعتمد الكاتب على اسمه فقط وكتب أي شيء، والقاريء أو المشاهد لن يتسامح كثيراً، ربما أعطاه فرصة أخرى لكنه لن يبدد ماله ووقته في المراهنات، وكذلك على الناشر والمنتج أن يكرس بعضاً من وقته لقراءة النصوص الجديدة، فما يدريك إذا كان بينها نجم المستقبل وتكون أنت بالذات السبب في اكتشافه؟ كما لا ينبغي أن يتعامل مدير المسرح مع النصوص الموجودة على سطح مكتبه الآن والبت في أمرها سريعاً ولا يترك نصوص مسرحيات احتياطية لديه لأن ذوق الجماهير العام يتغير سريعاً عنه في مجال الرواية، فقد تختلف استجابة المتفرج من موسم لآخر، وما قد يروقه اليوم قد يصبح شديد السماجة غداً. ولضمان أن يستمر العرض طويلاً لا يجب انتقاء المسرحيات الأفضل، بل الحرص على فرز كافة الأعمال لاختيار مسرحية فريدة في تكوينها، وهذه تعرض في أقرب وقت ممكن.

ثانياً: أن يكون النص الذي كتبته يقبل الانتاج تنفيذه بشكل طبيعي ومنطقي، بغض النظر عن زيادة التكاليف أو قلتها، لذلك عليك أن تحاول قدر الإمكان الابتعاد عن كل المشاهد التي تحتاج إلى بهرجة واكسسوارات باهظة أو مناظر تاريخية متكلفة، وأن تكون أفكارك موجزة في حدود شخصيات معدودة، بحيث لا تضع أكثر من شخصية واحدة لقول نفس الأشياء وذات وجهة النظر. هذا يجعل المنتج يشعر أنه سوف يدفع لعدد أكبر من الممثلين لقول عبارات مكررة. أنت تملأ الصفحات وهو يدفع ثمن خطورة أن يشعر المشاهد بالملل! هذا بالطبع غير مقبول. لهذا ينبغي على الكاتب المسرحي أن يرسم خطة واضحة لشخصياته قبل تنفيذ عملية الكتابة للنص الذي يدور في عقله، هذا التخطيط يشمل التوزيع العادل للأدوار ودمج شخصيتين في واحدة إن لزم الأمر، هذا التنويع يخلق أوركسترا الحوار نفسه فيما بعد، لأنك لن تجد أحد أبطال العرض في موقف يضطر فيه لقول عبارة لها معنى اتضح بما يكفي، هكذا تتنوع الشخصيات وتفر من فخ النمطية. انظر إلى (هاملت) سوف تجد الشاب المتمرد والحبيبة المظلومة معه والأم الأنانية والعم الشرير والصديق المتفاهم، حتى مهرج الملك جاء ليشارك البطل النص الثاني من حوار شديد الأهمية وحافل بالدلالات. وفي مسرحية إبسن (بيت الدمية) فإن السيدة لينا تختلف تماماً عند نورا، وهملر لا يشبه كروجستاد في أي شيء، وعندما ظهر دكتور كرانك قال أمور مستجدة وعرفنا أنه لا يشبه أي من الشخصيات الأخرى.

ثالثاً: لا يجب أن يكون الحكم على النص المسرحي بمعزل عن اعتبار الجمهور الذي يُنتظر أن يشاهد المسرحية عند عرضها، فلا يوهم المؤلف أو المنتج أو مدير المسرح بالمضامين العالية للمسرحية، لأن وقت العرض هو يوم الامتحان، ولسوء الحظ فإن التدريبات تزيد من التوغل في الوهم، ذلك أن تجسيد الحوار المكتوب بتمثيل حي يخلق هالة من السحر تخدع الجميع، هذا الإيمان الذي يزيد من حالة خداع النفس، فلم توقف حتى الآن أية مسرحية خلال التدريبات بسبب أخطاء ظهرت عند عرضها الفعلي على جمهور حقيقي!

جماليات النص مهما قيل عنها فهي مسألة نسبية والجمهور ليس تحت أي ضغط يفرض عليه أن يصدق ما لا يريد أن يصدقه. ويمكن تجاوز هذا الخطأ بعرض المسرحية على جمهور عشوائي لا يعرف أنه سوف يحكم على ما يراه ولا يكون له صلة بالمؤلف أو المخرج أو الممثل.

رابعاً: لا تشارك في موت المسرح، لأنه عليل بما يكفي. تساءل ميتز: أهو المسرح إذن الذي تحررت منه السينما الناشئة؟ ليس هذا هو السؤال، بل هو ما الفارق بين المسرح والسينما؟ لقد كانت هناك سينما رديئة منقولة عن مسرح رديء في عصر الأفلام الصامتة، ثم ظهرت على المسرح، الكوميديا النفسية والكوميديا الدرامية، ثم الكوميدية الأمريكية -ولا تزال الأخيرة موجودة. المسرح الجيد والسينما الجيدة هي ما يجب أن يفكر المرء فيه؛ خاصة إذا تتبع حذو بعض الباحثين في مجال السينما مثل بالاشي أو في مجال المسرح (ليسينج)، بحيث يتخذ المؤلف موقفه من المسرح فيعتبره مضاداً للملحمة، حيث القصة حبيسة الحدث وقوة دفع الظروف في النسق السردي بكلمات لبست بكلمات الأبطال.

عندما يعرف الفارق بين المسرح واللامسرح، نعرف جماليات المسرح وخصوصيته الواجب مراعاتها. مثال ذلك النص المسرحي الذي وضعته الكاتبة الفرنسية ياسمينا ريز وترجمته الممثلة اللبنانية رندا الأسمر وعرض تحت عنوان (المجزرة) في 2015 بعد أن صاغت الحوار باللهجة اللبنانية والبيئة اللبنانية وجعلت المشكلة نفسها لبنانية. الديكور قليل جداً مما يدعم كثافة الحوار. المعاناة الكبيرة التي تحفر بعمق داخل النفوس، إشارات عبثية تتجسد في مشادة بين ولدين وإصابة أحدهما بأذى بدني. وفي أسلوب حضاري قرر والدا الولد المعتدي فردينان وهما الأب آلان (الممثل فادي أبو سمرا) والأم أنيت (الممثلة كارول الحاج) الاعتذار عن تصرف ابنهما المشين، من ثم قررا زيارة عائلة الولد المصاب برونو، وهما الأب مايكل (رودريج سليمان) والأم فيرونيكا (برنادين جديت). هذا اللقاء هو بشكل ما (كل) النص المسرحي. المشاهد ذهب (ليشاهد) و(يسمع) الكلام الكاشف عما يعتمر النفوس من اضطراب وتفتت هائل في الأساس الداخلي لكل واحد. لا يمكن للسينما بكل بهرجها أن تقدم لك مثل هذا العمق إلا بلغة سينمائية يجب أن تخصم من الحوار الكاشف لصالح تكوين الكادر، ولابد أن تقص من الكلمات ما ينبغي أن تقول باللون والموسيقى. إننا نرى الأب والأب والأم والأم يجلسون في صالة منزل (أريكة ومزهرية) وكل المسرح مظلم. إننا نريد هذا الحوار الجراحي فقط. المؤلفة ياسمينا والمترجمة راندا أرادتا أن تكون هذه القاعة هي غرفة الكشف. هذا مكتوب في النص وظاهر في الترجمة ولابد أن ينطق به الإخراج. تظلم خشبة المسرح عدا هذه البقعة في بيت الولد أثناء الزيارة. بقعة إزالة الأقنعة ونبذ التظاهر والمجاملات الزائفة. شخصيات أربع تمثل فئة اجتماعية مثقفة، باستثناء نجار الخردوات (مايكل) المقهور من زوجته وأمه ومجتمعه. تقريباً هذه هي نفس النسبة بين المثقف

ونصف المثقف من المتفرجين. وهكذا كان العرض المسرحي أبلغ في رسالته من الفيلم السينمائي المأخوذ عن النص نفسه على يد المخرج البولندي الشهير رومان بولانسكي عام 2011 بنفس العنوان (Carnage) -المجزرة، من بطولة جودي فوستر، حتى مع الإمكانيات المحدودة للمترجمة اللبنانية رندا الأسمر والمخرج اللبناني كارلوس شاهين. النص مسرحي في الأساس!

الحبكة المسرحية

الحبكة هي أول ملمح نتوقعه في المسرح، أو بمعنى أدق، السرد Narration والتي يصفها كولين كونسيل في محاضرته عن علامات الأداء المسرحي بأنها سلسلة الأحداث والأفعال التي تلي بعضها وفقاً لمنطق سببي تتطور فيه المواقف بشكل تجسيد حي خلافاً لفن السينما التي تعرض مواضيعها على شاشة، هذا السرد يعرضه المسرح بواسطة ممثلين يشغلون الزمان والمكان الماديين نفسيهما مع المشاهدين، وسوف يستخدم كل ممثل مصادره التعبيرية من حركة وإشارة وصوت البناء مشارك فيحيل المشاهد إلى المضامين التي كانت مكتوبة على الورق. الحبكة موجودة في كل أحاديثنا البشرية بعيداً عن الفن، أحياناً تكون مفككة لا معنى لها، ولكنها أيضاً قد تكون واضحة وفعالة، وفي أحيان أخرى تكون ضمنية وساكنة، ولكنها في كل الأحوال موجودة. والأديب الجيد، في القصة أو المسرح، يجب أن يفتح عينيه جيداً ليراقبها في تفاصيل الحياة اليومية، يتأمل تتابع الأحداث ويحفظ مقاطع من الحوار، يتلفت حوله ويفكر في حوادث معينة ومدلولاتها، في أسبابها ونتائجها. القصص موجودة معك في البيت الذي تعيش فيه وفي نفس الغرفة، ويمكن توقع المزيد من القصص باصطدام الأفكار الدقيقة، فنسج الحكايات طريقة معروفة من طرق الانسان كي يعي عالم الخبرات والتجارب ويحقق رغباته الخاصة. الجرائد اليومية تقوم في الأساس على فكرة سرد الأخبار وابراز الحدث في العنوان وصدر المقال، ومبدأ السرد يعرفه كل محامي ومعلم ومؤرخ وطبيب نفسي، إن هذا الفن لا يخص القصة أو المسرحية، بل يفيد الكاتب كثيراً أن يعيش الحياة متنكراً في ثوب إنسان عادي ليستخلص أساليب السرد المتبعة في أرض الواقع وأن يعمل بشكل دؤوب كالجاسوس الذي يقوم بجمع المعلومات وفهمها وهضمها وتخزينها حتى موعد إرسالها إلى جهاز المخابرات الحازم في رأسه عندما يخلو بنفسه.

كتاب إدوارد برانيجان عن المخطط السردي في الكتابة يؤكد أن السرد موجود في العديد من المجالات غير الأدب وغير المسرح والأفلام: الشعر الغنائي والمقالات وتسلسل البيانات والاحصاء وتصنيف الأحداث والقياس المنطقي وخطب الوعظ والإعلام والصلاة والجدل والرسائل، في الملخص والفهرس والقاموس والمعجم، في الخرائط والرسم البياني والإعلان والإيصالات والفواتير وطلب التبرعات وكتيب الارشادات وقائمة الأسعار ودليل التليفون وبطاقات الائتمان وشهادة الميلاد وإعلان الوفاة والوصفات الطبية ولوائح العمل الإدارية وصيغ العقود. هذا طبيعي ومنتشر لدرجة أنه غير ملحوظ، وهنا تأتي صعوبات مهمة الكاتب الفنان وتبدأ بالتفريق بين استعمالين للسرد: أحدهما هو استعمال السرد في المجتمع بوجه عام على أنه أحد أنواع التواصل بين الناس والتفاهم بين أفراد المكان الواحد. أما الاستعمال الآخر للسرد فهو الاستعمال الشخصي الآني له، وفي هذه الحالة يكون استعمال

السرد خاص بشخص معين في وقت معين ولظروف معينة، وهو أكثر حظاً من مقادير التفكير والتأمل التي تضم كافة ردود الأفعال البشرية وملخص لسلوكه. وبالرغم من أن كلمة سرد تشير في العموم إلى المحصلة الكاملة أو الغرض الذي حققه الإنسان وهو التواصل مع بني جنسه علينا أن نتذكر أن عملية التواصل هذه ما هي إلا نتاج عملية داخلية وصراع للأيديولوجيات مختلفة تحقق التواصل بيننا وبين أنفسنا أولاً ودون هذا التواصل الداخلي لن تستطيع تحقيق التواصل الخارجي، مع الآخرين، حتى إذا لم يقف الممثل على خشبة المسرح ليلقي بمونولوج ما، نحن نعرف أن ثمة حديث داخلي سري دار بينه وبين نفسه في الديالوج في مواقف أخرى وفصول أخرى. وفي هذه الحالة يمكن تقسيم السرد تبعاً لأهدافنا هنا إلى نوعين: النوع الأول هو الذي يخص المجتمع وهو هنا يمثل عملية التواصل اليومي من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية وفنية (بمعناها الشعبي) والنوع الثاني يخص فرد محدد وهو هنا يمثل عملية عاطفية عقلانية تحدث داخل عقل وجوانح هذ الشخص، هذين النوعين يعتمدان كل منهما على الآخر، لا سلطة لأحدهما على الآخر، وكلاهما يؤثر في الثاني ويخلقه من العدم. فالإنسان لا يمكنه أن يتواصل مع أخيه الإنسان قبل أن يحدث هذا التواصل أولاً بينه وبين نفسه، وقبل ذلك يفكر ويتأمل ويحلل، حتى لو حدثت هذه العمليات على نحو لا شعوري، وقبل ذلك إنه ينظر إلى ما حوله يحاول أن يفهم ويدرك معنى ما يراه ويسمعه ويتلقى ما سبق من عمليات تواصل بين آخرين.

هكذا يتحتم علينا قبل تحقيق السرد الأدبي أن ندرس عدداً من المهارات البشرية والسلوكيات المختلفة لتصنيف وتثمين الأنماط المختلفة من البشر، ومهمة الكاتب المسرحي والسينمائي والأدبي هي أن يفصل في دراسته هذه بينهما حتى يتمكن من فحص الاستقلال النسبي القائم بينهما وأن يمتلك ملكة الحكم على شيء ما بأنه سرد وكيف يعمل هذا السرد على عون الإنسان في فهم ما يدور حوله ويدرك مغزاه وتوابعه، ويُعرّف السرد على أنه: عملية تدور في العقل وتنتج عنه أولاً تقوم بترتيب المعلومات بنمط معين ندرك من خلالها ما يحدث حولنا، وبعبارة أخرى هي عملية ترتيب لإحداثيات زمانية ومكانية في شريط من الأسباب والدوافع والنتائج، بداية ووسط ونهاية مثل دور شطرنج كامل يبدأ برص القطع وتكافؤ الفرص وتحريك القطع المختلفة بترتيب يبدو في عين أحدهم بشكل عشوائي وفي عين الآخر له أغراض واضحة ومسار طبيعي، وتأتي مرحلة وسط الدور التي يحتدم فيها الصراع وعملية تصفية الموقف حتى تأتي نهاية الدور لتتحدد فيها النتيجة بالغلبة للأبيض أو الأسود أو التعادل. ولكن أين الحدود الفاصلة بين مراحل هذا الدور المختلفة؟ الإجابة كامنة في تعريفنا لعملية الفهم والإدراك للحقائق ضمن الانتقالات المنطقية للسرد.

من أهم أساليب السرد: التكرار المنضبط، ثمة قاعدة يعرفها كل من كتب الخطب السياسية: "قل لهم ما توشك على قوله لهم، ثم قل لهم ما تريد أن تقوله لهم، ثم

قل لهم ما كنت قد قلته بالضبط لهم". وبجملة أخرى: أنت تريد أن تقول كذا. حسناً، قله على ثلاث دفعات وسوف يتسرب في جمهورك، ولكن الفنان هو الذي يقول الحقيقة بطريقة إبداعية بثلاث طرق مختلفة على لسان نفس الشخص، أو بطرق كاشفة ومتجددة من خلال ثلاث شخصيات مختلفة، هذه القاعدة التي يعرفها كل سياسي صار يعرفها الفنان الأريب باسم (قاعدة الثلاثة). القاعدة الثانية الهامة هي (تريد أن تسرد: لا تسرد!): هل تذكر النصيحة المعروفة لكل مخرج أفلام ولكل كاتب قصص مجيد: لا تقل لي أنهم فقراء، دعني أرى الفئران؟ هذا هو الأمر ببساطة. اعرض ولا تتكلم. بطل قصتك، الفنان في الفيلم، والممثل على خشبة المسرح هو رسولك البصري، أفعاله وحركاته وتعبيرات وجهه هي الكلمات، والذي يكتب النص المسرحي أو السيناريو السينمائي يعرف كيف يُعني بالمكتوب في العمود الجانبي للصفحة الذي يصف حركة ومشاعر الشخصيات بنفس القدر الذي يعني به بما تقوله من حوار، والجمهور يتوقع أن يرى ما يحدث لا أن يمليه أحدهم عليه، إنه يريد أن يشاهد الموضوع بأكثر مما يسمع رأيك فيه. إذا أردت أن تصور شخصية ماكرة تعرف من أين تؤكل الكتف، فلا يمكن أن تجعلها تقول: "أنا ماكرة أعرف من أين تؤكل الكتف!" وحاول أن تتفادى أن تقول شخصية أخرى عنها: "إنها ماكرة تعرف من أين تؤكل الكتف!" ومن الأفضل بكثير أن تقدم حادثة صغيرة، عابرة ربما وهو الأفضل، من شأنها أن تجعل الشخصية تتصرف بخبث ودهاء لتحوذ رضا صاحب الحظوة والنفوذ. وأحياناً بالطبع ستحتاج لأن تكون الشخصيات عبارات عن نفسها لتكشف عن طبيعتها الحقة. فبشكل لا يخلو من تلقائية يمكنها أن تقول: "لا تتحداني أو تظن أنني أحمق تجوز عليّ ألاعيبك!" ولكن في حوادث تالية ومواقف لاحقة تحتاج لأن تؤكد أو تنفي حقيقة هذه العبارة بشكل عملي.

ويخطيء من يظن أن عقدة النص تظهر في منتصف الأحداث غالباً، إنها موجودة في أول سطر عند الكاتب المجيد الذي يعرف حيلة سلاح تشيكوف إذ ينصح بألا توجد على خشبة المسرحية بندقية محشوة في المشهد الأول لن يطلقها أحد الأبطال فيما بعد! يجب أن تعمد إلى زرع تفاصيل تنقذ مواقفك المبتكرة عندما تتأزم الأمور، طبعاً هذا يشمل تفصيلات أكبر وأهم من مفاتيح سلاح تشيكوف، أشياء تخص الموضوع والفكرة الأساسية، هذا يدخل ضمن الإعداد الحسن للهدف الذي تقوم عليه القصة ويجب أن تكون له علاقة بالمقدمة المنطقية لها، وهذ المقدمة التي يشير فيها كل جزء من كلمة تقال وحركة تفعل أو تصوير للمشاعر والجو العام والرموز والإيحاءات وكافة السُبل التي يستخدمها المؤلف لاثبات رأيه بها والتدليل على أنه هو الحق والمنطق الساطع وهذا يستلزم بدوره أن تكون فكرة الرواية واضحة بلا غموض أو لبس قبل تحديد عناصر الصراع وعوامل الحركة. إن مقدمة مسرحية (ماكبث) هي: (إن الطمع الذي لا يعرف طريق الرحمة ينتهي بقتل نفسه)، ومقدمة (روميو

وجوليت) تحمل فكرتها الرئيسية: (إن الحب العظيم يتحدى كل شيء يقف في سبيله ولو كان الموت نفسه). ومقدمة (عطيل) هي: (إن الغيرة تقضي على نفسها كما تقضي على دوافع الحب). المشهد الأول لمسرحية (تخاريف) التي كتبها لينين الرملي وأخرجها محمد صبحي يعرض لحظة وفاة الأب وتوصيته لأولاده باتباع عفريت تحقيق الأمنيات، ونرى ونسمع أمنية كل واحد منهم والتي سوف تصبح مشهداً كاملاً فيما بعد. ونجد هذه العبارة في مقدمة مسرحية (الأشباح) تقول: (إن الآباء يأكلون الحصرم، والأبناء يضرسون!)، القاريء والمشاهد يريد أن يعرف إذا كان الكاتب لديه وجهة نظر وإذا كان يؤمن بها، فإذا كان الكاتب لا يهضم فكرته جيداً فهو أول واحد سوف يضرب في الظلام وعليه يجب أن تختمر الفكرة بالكامل في ذهنه قبل أن يهم بمعالجتها، عليه أن يقرأ كثيراً ويدرس كل شيء يتعلق بفكرته حتى يكون لديه من المادة ما يكفي ليزخرف بها مناقشته طالت أو قصرت. وفي العموم يستحسن أن يحمل النص فكرة واحدة محددة المعالم وأن تدعمها الخطوط الجانبية الموازية للخط الرئيسي أو المتفرع عنه وألا يعمد المؤلف إلى تناول فكرتين أساسيتين لأن هذا من شأنه أن يربك المتلقي والمخرج والممثل عند تحويل نصه إلى وسيلة معروضة وسوف يربكه هو نفسه أثناء الكتابة. يمكن للنص أن يناقش مفهوم الطمع، ومن حق الكاتب أن تمارس الشخصيات حياتها الطبيعية فتظهر قصص حب أو عداء تتعلق بالفكرة الأساسية أو تجاورها، لكن إذا أقحم على النص فكرة أخرى كبيرة مثل حقوق المرأة، فسوف تصطدم الخطوط المدعمة لكل فكرة مع الأخرى، فقد يختلط عليه تفسير مفهوم عمل المرأة مثلاً مع الجشع المادي، هذا لا يقوي الفكرة بل يضعفها ويخفف من زخمها.

على الكاتب أن يوطن نفسه إلى أن تحديد الفكرة في عبارة محددة لنفسه لا يعني أن المعالجة بهذه البساطة، بل إن العرض المباشر للمضمون كفيل بهدم البنية الحكائية والعملية الفنية ككل، فالقاريء أو المشاهد ليس مستعداً لمتابعة خطبة وعظية أو لائحة إرشادات. من المعروف أن معتقدات الإنسان المُعلنة تثبت أو تنفي الكثير من سلوكياته المتجذرة في سائر الدوائر الاجتماعية والثقافية بشكل جيني غير مفهوم للعين المجردة ويرتبط بالعديد من المباديء والمفاهيم الأكثر عمقاً في حياة البشر. وعند التعبير عن هذه المباديء والمفاهيم لا يملك الكاتب سوى المصطلحات الدارجة والمفردات اللغوية الشائعة المتداخلة بشدة وتشتق معانيها من شبكة واسعة من العلاقات الإنسانية المتشابكة. إذا كانت الحكاية نوعاً من أنواع الفهم، فأي فهم هو المقصود؟ هل هو إدراك الكاتب بالشخصيات والأحداث أم إدراك الشخصيات بما يحدث لها؟ القصة والرواية والمسرحية مسائل أكثر تعقيداً من الإجابة البديهية التي نحاول تفسير السرد والفهم بها. يستطيع أي واحد أن يفرق بين الحكاية والحدوتة وبين أي عملية ذهنية أو نفسية أخرى، فلا يعد انفعالك بشذا الزهور وجو الحديقة وألوان الطير سرداً، فالسرد ليس عملية لوصف المكان أو الزمان أو تفاصيل الحجرة

التـي سـتحدث فيهـا قصـة مـا أو حتـى ترتيـب بعـض الأحـداث بتسلسـل زمنـي معـين: انطلـق القطـار مـن مدينـة كـذا إلى مدينـة كـذا/ مشّـطت الفتـاة شـعرها حتـى صـار ناعـماً، إلـخ.

كذلـك لا تعتـبر الأحـداث اليوميـة الكـبرى والصغـرى مـن قبيـل الـسرد مثـل تبـادل الليـل والنهـار أو سـجل المواليـد والوفيـات ولا حفـظ جـدول الـضرب أو نطـق حـروف الهجـاء وتصاريـف الأفعـال. القصـة كل هـذا ولا شيء مـن هـذا وحـده، إنهـا تضـم ترتيـب فنـي لخـبرات معينـة للـراوي. هـذا يوجـب أن تضمـن الحكايـة انتقـال شيء مـا أو شـخص مـا مـن حـال إلى حـال وأن يكـون الإنسـان موجـوداً بتجربتـه الشـخصية الفريـدة التـي تشـير إليـه هـو. لقـد أشـار تـودوروف إلى أن الـسرد هـو مجموعـة مـن الانتقـالات بـين خمـس مراحـل هـي:

1- حالة التوازن في البداية.

2- حالة من الفوضى تؤثر في هذا التوازن.

3- إدراك أن حالة من الفوضى قد حدثت.

4- محاولة إصلاح تلك الفوضى.

5- إعادة التوازن من جديد.

ثمـة علاقـة سـبب ونتيجـة بـين هـذه المراحـل بالترتيـب وهـي القواعـد التـي تحكـم الاحتـمالات والبدائـل والاسـتحالة والـضرورة في هـذه الانتقـالات الخمسـة التـي تشـير إلى نوعـين مـن التوقـع حيـال الـسرد، أولاهـما وجـود الـشيء والثـاني هـو تغيـره، أي تبديـل الحـال مـن حـال إلى حـال حسـب نتائـج لأسـباب منطقيـة. الوجـود هـو أن تـرى الـشيء أو الشـخص أمـا التغيـر فهـو حركـة هـذا الشـخص وقـوى الطبيعـة التـي تتحكـم في الأشـياء.

الصراع

الصراع في كل مسرحية هو روحها والمرارة التي تنبعث منها فتسري في نفوس المتفرجين تياراً دافئاً لا يزال يستولي على مشاعرهم ويسترعي انتباههم في كل فعل يجري على خشبة المسرح. هذه القاعدة أرساها لاجوس أجري في كتابه المهم (فن كتابة المسرحية) لكن الصراع لا يظهر فجأة من العدم، بل تتحدد طبيعة الشخصيات أولاً قبل تعيين نقطة الهجوم، أو الفكرة الأساسية للمسرحية أو القصد الذي تهدف إليه، فلا أحد يركض دون وجهة أو يقوم بتركيب التروس والمسامير لصنع آلة لا يعرف ماذا يفعل بها إذا دارت. كلاهما مجنون يضيع وقته، ولن يجد المجنون الآخر الذي سوف ينفق بعضاً من عمره ليشاهد هذا العبث. إن لكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى كما يقولون في علم المنطق، وكما يقول آجري في كتابه، وكل لحظة من الأوقات التي تتألف منها حياتنا لها مقدمة تخصها وحدها، وليس بالضرورة أن نشعر نحن بها، لكنها موجودة، فما تأكله الآن ليسهم في بناء جسمك، وبالقرار العاطفي الحالي قد يغير مصيرك وشكل حياتك، الأمور تتعقد مع الوقت ويصعب متابعتها فلا ننجح في تعليل كل هذه المقدمات المنطقية الدقيقة وهو ما يحاول الفنان والأديب أن يفعله بما يتميز به من نظر ثاقب، فمقدمة كل ثانية من الثواني الستين التي تتكون منها الدقيقة تعاون المقدمة الكبرى التي للدقيقة نفسها التي هي مقدمة الساعة التي هي مقدمة اليوم وهكذا. والمقدمة المنطقية تحتوي كافة العناصر التي تقود إلى النتائج بوضوح بأقل عرضة لسوء التأويل، ولقد طلب فرديناند بروتنييه من كتاب المسرحيات أن يبينوا الهدف الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية؛ والمقدمة المنطقية. ويقول جون هوارد لاوسون إن "الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها." "والمسرحية تفتقر إلى أن يكون لها موضوع، وهذا الموضوع هو المقدمة المنطقية ولابد." على حد تعبير براندر ماثيو. أما الأستاذ جورج بيرس بيكر مؤسس أعظم مدرسة لتعليم التأليف المسرحي فيستشهد بهذا القول من ديماس الابن: كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب؟ والمقدمة المنطقية هي التي سوف تدلك على الطريق.

يقول (أنجلو بارا) في (الكتابة المسرحية للمبتدئين) إن سحر المسرحية يكمن في التقاء شمل مجموعة من الغرباء يجلسون في الظلام قرابة الساعتين ليشهدوا غرباء آخرين يتصارعون في قصة. المجموعة الأولى من الغرباء وهي الجمهور تنخرط بالكامل، نفسياً وانفعالياً بلا وعي طواعية أو ببذل مجهود -في الصراع. يبدأ الجمهور بالاهتمام بما تتحول إليه الشخصيات على خشبة المسرح في خضم هذا الصراع، فيفقد المشاهد منهم إحساسه بالزمن، وكأنه تحت تأثير منوم مغناطيسي فينسى همومه الشخصية وينغمس في الصراع الوهمي الجديد!

أبطال هذا الصراع هم:

-النصير protagonist وهو الشخصية الرئيسية، البطل الطيب، هاملت وأوديب وآدم عبد ربه آدم (محمد صبحي في مسرحية الهمجي) ونورا في بيت الدمية.

-الخصم antagonist وهو العقبة الأولى التي تواجه النصير، البطل الشرير، عم هاملت، قاسم (الممثل ممدوح وافي في الهمجي) وزوج البطلة المتعنت في بيت الدمية.

-الصراع conflict وهي الموضوعات المتعارضة، ما يريده البطل وما يريده الخصم. غالباً ما يستمد الصراع مادته من حكايات التاريخ وهي كثيرة، مثل مسرحية (الأمير) المعروضة عام 2015 وتتناول سيرة الأمير طاز، أحد أهم الأمراء البارزين لعصر دولة المماليك البحرية في مصر، وكان الأمير طاز بطلاً شجاعاً محباً للعمل والعلماء، كثير الخير، فكّر في التمرّد على السلطان حسن الذي أمر بكحل عينيه حتى يعيش كفيفاً ما بقى له من عمره وألقى به في السجن.

-العمود الفقري spine أو الخط القصصي storyline أو الحادثة الحافزة inciting incident، وهي واقعة مؤثرة وبارزة تحدث وتشد خلفها خيطاً يستحيل مع تطور الأحداث إلى أساس صلب ترتكن إليه قصة النص المسرحي ويكون محوراً للصراع، في مسرحية (المتزوجون) ينقذ البطل بالمصادفة بطلة العمل فتقع في حبه بسرعة ويتزوجا بالرغم من كونه فقير وهي ابنة رجل فاحش الثراء، العمود الفقري للمسرحية هو (كيف ينجح هذا الزواج) والصراع ينتشر على عدة محاور: رغبة الزوج في الفرار من الفقر بعد أن يرضى عنه والد زوجته، رغبة الزوجة في الاستمرار وتجربة حياة البساطة حتى النهاية، صدام الأب مع ابنته.

-القصة المرجعية back story وهي أشبه بفلاش باك السينما الذي يصعب تمثيله على خشبة المسرح.

الصراع conflict ينتج بفعل تصادم القوى المتعارضة، صدام الإرادات في نفوس وأفعال البشر، ويكون العمل أكثر جودة كلما استند تطور الصراع إلى الشخصيات المرسومة بعناية، وهو ما يعرف بالبناء الدرامي وينقسم إلى ثلاثة أجزاء (العرض- التطور- الحل) في مقابل (البداية- الوسط- النهاية). أي صراع وكل صراع له أسباب يبدأ بها ومرحلة ذروة تحتدم فيها القوى المتصارعة وتصل الحكاية إلى ذروتها ثم لحظة التنوير وحل المشكلة وعقدة الصراع ورؤية لمن الغلبة، هذا هو البناء الدرامي بمفهومه الأساسي dramatic construction. أما العرض فهو تقديم عقدة الإشكال ويتم من خلال ذلك إظهار أكثر صفات الشخصيات ونفهم لم هي على خلاف: ويجب أن يكون الصراع حاد واضح ومرّكز داخل إطار زمني محدد، فإذا كان بطل العمل هو محور الأحداث ويحل على عاتقه جل التطور الدرامي يجب مراعاة تطور الشخصية نفسها وعلاقتها ببقية الشخصيات.

ولا ينسى المؤلف أن يرسم مع الشخصيات تفاصيل الزمن والعصر والأحداث والمكان والظروف المناسبة لعمليات تطور الصراع، واستبعاد أية تفاصيل لن يكون لها أي دور في الموضوع، ويمكن وضع كل هذه الملامح في صدر القصة المسرحية فيما يعرف ببساطة بالبداية الدرامية أو الموقف الأول يقوم بتنفيذه الشخص، أي الحقيقة الجسدية للممثل في الوقت والفراغ. وكان المؤلف المسرحي الجنوب أفريقي أثول فوجارد يؤمن بأن المسرح يتجسد في فن وشخص الممثل فهو سابق على الجمهور بل وعلى النص نفسه ويرى فوجارد أن جزءاً بسيطاً من الحقيقة يوجد في الكلمات والبقية في الوجود المرئي للممثل، فهو يعتمد عليه بالكامل في تقديم رؤيته الدرامية، يتجلى هذا المفهوم في مسرحيته (مكان مع الخنازير) التي تناقش قيمة الحرية، التي أكد عليها المخرج بنفس وجهة النظر وترك العنان لكسر القيد النفسي قبل قيود المجتمع، وليس بالضرورة أن يكون الممثل في حالة من الانطلاق لتأكيد هذا المعنى، فـ(بفيل) بطل (مكان مع الخنازير) سجين ذاته وليس سجين المجتمع في المقام الأول. في البداية نفهم أن (بفيل) مولود في بؤرة لعينة من العنت. الأب متجبر يضرب ابنه لأهون سبب، فيلجأ الأخير يعمد إلى تدوين الأماكن الصالحة للاختباء في البيت، تحت السرير وفي خزانة الثياب، المهم أن يبعد عن بطش الأب القاسي. بالإضافة للخط الأوديبي الذي يتمثل في حنان الأم فهي بمثابة مكان آخر للاختباء. يشب (بفيل) بين الخوف من بطش الأب وخوف الأم على سلامة ابنها فيجبن عن مواجهة كل شيء. يهرب حتى من استدعاء الجيش للحرب التي يخشاها كالموت، وبالفعل يهرب المجند (بفيل إيفانوفيتش) من ميدان المعركة بحثاً عن الأمان والحنان، لكنه لم يفر من الشعور من الخزي والمهانة وفي نهاية صراعه مع نفسه، يسلّم نفسه. في مسار القصة من بداية حياة البطل حتى مصيره المحتوم يلعب الزمن لعبته. الحياة تستمر في طريقها لكنها قد تصيب المؤلف بقفلة الكاتب المعروفة. في هذه الحالة ليس هناك الكثير الذي يمكنك أن تقوم به حيال ذلك، سوف تتوقف الأحداث وعليك قبول ذلك وأن تترك الوقت لأي عمل إلى أن يعود التقدم فيأخذ مجراه الطبيعي. كل ما هو مطلوب منك هو أن تنتظر، ومن آن لآخر تلقي نظرة على ما كتبت لترى ما إذا كان شيء جديد يمكنه أن يؤجج الصراع. في بعض الأحيان تجد نفسك في انتظار فكرة جديدة ضرورية تطفو من أعماق ذهنك، تفقد عقدة الصراع برمتها.

حتى الأحداث اليومية التي تبدو كتفاصيل عادية سوف يكون لها هدف ومعنى عندما تكون مرتبطة بما يدور داخلك من عملية بحث. أو يمكنك استخدام عنصر الزمن: البطلة ستعدم عند الفجر (هنري الثامن) أو تقطع رأسها عند طلوع النهار (ذو اللحية الزرقاء) العائلة ستكشف انتحار روميو وجوليت، البنت سوف تنحرف فلا أم تهتم أو أب يسأل (ست شخصيات تبحث عن مؤلف).

كتابة الرعب والفانتازيا والخيال العلمي للمسرح
مفاهيم ومصطلحات ومداخل وتصنيف

للمسرحية، الفانتازية خصوصا، اعتبار خاص عند توفيق الحكيم، ويعلل ذلك بأن الحوار، بما فيه من إيجاز وتركيز، هو القالب الأدبي القريب إلى خلقته المحبة للنظام، فالفن عنده نظام، والنظام عنده هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان، وهذه الطبيعة عنده ميراثا قد يمس أثر الرواسب في تراثنا العتيق، فالبلاغة عند العرب هي الإيجاز، والبراعة الفنية عند الفراعين كانت في التركيز والبناء، أنظر إلى قاعدة العموم. نظام أحجاره حتى القمة المتفردة! وآيات التصميم الهندسي الدقيق للهياكل الكبرى، وتركيز زوايا يعنيها في الحجر المجرد فيكون تمثالاً عظيماً، من كل ذلك عنى الحكيم دائماً بقراءة أعلام المسرح ليس فقط على سبيل الاستمتاع، بل بغرض التأمل والدرس والتمحيص، فكان يقضى الأيام أمام نص من النصوص، ينقب فيه عن أسرار التأليف ومفاتيح التركيب ليستخلص بنفسه ولنفسه، على حد تعبيره – ملاحظات خاصة في طرائق التأليف المسرحي، معبراً عن زهده في الفن اليسير الذي لا يحتاج إلى كفاح وغوص وحفر ونبش عن أسرار كنوزه، والفنان يعمل في فنه عمل النحات المجيد الذي يشق الصخر ليفجر منه الماء السلسبيل أو –بالصبر والكد – ينتج تحفة! ويرى الحكيم أن المسرحية كقصيدة الشعر، أدب صعب دقيق، من يتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من القيود الصارمة، تحد من اختياره للموضوع ومعالجته، فليس كل موضوع يصلح ليكون مسرحاً، كما أن النظم الشعري له مواضيعه الخاصة، فكما أن هناك موضوعات لا تستطيع أجنحة الشعر مهما قويت حملها، فهناك موضوعات لا تستطيع خشبة المسرح رد فعلها. فليس من شأن الشعر الحديث عن مشاكل البورصة والأمن القومي –رغم أن بعض الشعر الآن يحاول فعل ذلك!- وليس من صلاحيات المسرح أن يصف الطبيعة ويقدم الحيوان ومواقف الماضي مما يتعذر تمثيله وعرضه بأدوات. وقد يتوفّر للمؤلف المعني بالمسرح كل أدوات النجاح من مقدرة فنية، وموهبة قطرية، ومن معرفة بالحبكة والبناء والتركيب، وبالرغم من كل هذا فإن اختيار موضوع ردىء كفيل بعموم كل شيء ولن تسعفه وقتها مهارته أو حرفيته مهما بلغا من علو شأن أو من صدق تعبير وبراعة سرد أو جودة نثر.

(الأكثر غرابة من هذه الغرابة نفسها أن تتحول الأشياء، التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة، إلى أشياء عادية ومألوفة) هكذا يفتتح د. شاكر عبد الحميد كتابه (الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة؛ لأن الغرابة هي المفهوم الأشمل، بينما الأدب هو أحد تجلياتها، وقد يضاف إلى هذه التجليات أيضاً: الفن التشكيلي والعمارة

والسينما والمسرح والكثير والكثير من حقول الثقافة والحياة. يناقش المفاهيم الأساسية عن معنى الغرابة ويبدؤه بحكاية للسندباد البحري من ألف ليلة وليلة ثم يمر عبر وصف الفيلسوف الألماني (مارتن هيدجر) للغرابة بأنها ذلك الحيز المكاني الفارغ أو الخلوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة. فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريباً في الفراغ والعدم. ولدى الفيلسوف هيدجر أيضاً (الغرابة هي ذلك الطابع الجوهري لوجود تاج العالم؛ لأننا لسنا في بيتنا، عالمنا، بل في حالة دائمة من القلق والغرابة) وعن الفيلسوف الألماني شيلنج، الذي استمد منه فرويد أفكاره الأساسية هنا الغرابة هي أسم لكل شيء كان ينبغي أن يظل خفياً وسرياً، لكنه ـــ مع ذلك ـــ ينكشف ويتجلى ويظهر، وفي كتابه (إرادة القوة) تحدث الفيلسوف فيشة عن العدم الأوربي فقال: إن العالم يقف على الأبواب، ومن ثم كانت تلك الغرابة من كل نوع. كذلك فسر المحلل النفسي (أوتو رانك) في دراسته حول المقدس كلمة الغرابة في اللغة الألمانية علي أنها تشير في جوهرها إلى حاجة الإنسان إلى أن يجسد خوف في أشكال غير طبيعية. ولدى فرويد الغرابة هي تلك المشاعر الخاصة تجاه شيء معين، سيء لا يكون ببساطة، غامضاً وعجيبا، وعلى نحو غير عادي؛ بل يكون ـــ وعى نحو أكثر تحديداً ـــ مألوفاً على نحو غريب، وكذلك: الغريب عن البيت، وأيضاً: تحول المألوف إلى غير المألوف، ومن ثم غريب. وأخيراً: الموت الذي في الحياة والحياة التي في الموت. والغرابة ـــ هو عنوان المقال الذي كتبه فرويد في أثناء تأليفه لكتاب (فيما وراء مبدأ اللذة). ثم يعرض الكاتب المصادر اللغوية لكلمة الغرابة، فوفقاً لما جاء في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية، فإن أول تسجيل للكلمة بمعنى (ليس آمنا كي تتم الثقة به) قد ظهر عام 1773 ثم أصبحت في عام 1785 بمعنى (المكان الخطير وغير الآمن) كما حدد لويس بورخيس أول ظهور لهذه الكلمة في فن المسرح في مسرحية كتبها وليم بيكفورد عنوانها (فاتيكه)، حيث جاء في الحديث عن ذلك (القوطي الشرقي الغريب) عام 1784، وتكرر المصطلح عدة مرات في مسرح القرن التاسع عشر مرتبطاً بمقابلات من الشيطان أو الظل. وقد وصفت قاعة (دراكيولا) في الرواية ذائعة الصيت التي كتبها (برام ستوكر) على لسان الراوي بأنها (قلعة غريبة، بحيث سيطر الخوف عليّ وأخذ بتلابيبي) ومن ذات الوصف تم إعداد مسرحيات مثل (الكونت دراكيولا) و(شبح الأوبرا) و(مصيدة الفئران) بل ظهرت مسرحيات مكتوبة حملت عناوين (المنزل الغريب) لمادي بندر وغيرها وأشار إلى الغرابة كتاب مثل هوفمان وماري شيللي وماكس شتيرنر وماركس، لكن فرويد قال إن القواميس لا تخبرنا شيئاً محدداً عن طبيعة الغريب، لأن اللغة ذاتها تصبح دائماً غريبة، وإن دورنا أن نبعث الحياة في هذه الجثة، التي هي النص، محاولين أن نجعل الغريب مألوفاً، ويتعرض فرويد ما يرتبط بكلمة الغرابة في الألمانية وفي اللاتينية واليونانية القديمة، والإنجليزية، والفرنسية، والأسبانية، والإيطالية، بل حتى في العربية والعبرية، حيث يمتزج معنى الغرابة بالشيطاني والرهيب

أو المخيف والمثير للحزن. وكلها تحمل معان مهمة أيضاً في تفسير الغربة بالمعنى المكاني، واللغوي كذلك المعنى الاجتماعي المرتبط بالاستبعاد والنفي والتجاهل كما كانت الحال عند التوحيدي على سبيل المثال، وقد تفيد كثيراً أيضاً في تفسير الغرابة المرتبطة بكل ما هو غير مألوف، لكنها غير مفيدة في تفسير الاغتراب بالمعنى الفلسفي والوجودي، ولا الغرابة بالمعنى الانفعالي والجمال المقصود هنا، لكن أقرب المعاني إلى (الغرابة) في العربية هو مفهوم الوحشة، فصب ابن منظور فإن كل شيء لا يستأنس بالناس هو وحشي، كما أنه: إذا أقبل الليل استأنس كل وحشي، واستوحش كل إنسي. والوحشة: الفرق أي الخوف من الخلوة والعزلة، ويقال: أخذته وحشة، إي احتاج إلى من يستأنس به واستوحش منه: لم يأنس به، فكان بالنسبة إليه كالوحش. كما ارتبطت كلمة الوحشية عند العرب بعالم الجن والخرافة وبالمكان المهجور (الموحش) الذي يربطه الجاحظ مع عمل العقل ونشاط التوهم وهيمنة الخوف وحضوره حين تتغير أبعاد المدركات، وتتمثل الأشياء الصغيرة للمتوحش في صور كبيرة، فيرى (ما لا يُرى) ويصيبه الرعب. وتمهد الوحشة الطريق للغرابة، لذلك فإن أدق ترجمة لمصطلح الغرابة Uncanny هو الغرابة الموحشة حيث تعلو الوحشية على الحيرة، لأن الحيرة بطبيعتها معرفية أكثر منها وجدانية، كما تعلو على القلق الذي قد يستثار من دون شعور ضروري ملازم له بالغرابة كما في حالات القلق العادية أو حتى المرتفعة التي قد تعانيها مر الحياة.

وفي التفرقة بين الغربة والتعذيب والاغتراب يوضح د. شاكر عبد الحميد في كتابه سالف الذكر "أن الغربة هي غربة عن المكان بالسفر أو النفي أو الهجرة، لكنها أيضاً قد تكون غربة في المكان كما كان حال اغتراب أبي حيان التوحيدي في حديثه عن الغريب بين أهله." أما التغريب فهو تكنيك فني حسب رؤية الشكلانيون الروس مثل شكلوفسكي، وتمثله مسرحيات مثل (الجريمة) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و(الضحية باتكس) والاغتراب هو حالة من فقدان السيطرة على قدرات الذات وملكات الفكر فيصبح ما نصنعه هو ما يتحكم فينا من مبحث (الفن كتكنيك) قال شكلوفسكي: إن إدراكنا، حتى للفن المسرحي، يكون في البداية معتاداً، ومن ثم آلياً؛ ومن ثم فإننا (لا نرى) حقيقة الموضوعات التي نصفها؛ ولذلك فإن الغرض من الفن هو أن (يمنحنا ذلك الإحساس بالأشياء كما ندركها، وليس كما هي معروفة بالنسبة إلينا)، ويكمن جوهر التكنيك في الفن في ضرورة أن يجعل الأشياء غير نألوفة، وكما قال فرويد عن الغرابة، فالغريب هو شيئاً مألوف وقديم راسخ العقل، أصبح مغترباً عنه من خلال عملية الكتب. وتظهر الغرابة في بعض الاتجاهات السياسية الأصولية المسكونة بأشباح من الماضي وتراث ثوري منقرض فتبدو غريبة بمنطق العصر، وبالمعنى الفرويدي، فإن الغرابة السياسية هي دائماً غير محدودة، لا يمكن التنبؤ بها وفقاً لمصطلحات دريدا؛ وذلك لأن تأثيراتها لا يمكن التنبؤ بها أيضاً. الفصل الثاني يناقش

العلاقة بين الغرابة والأدب، بمثال شهير لمسرحية (الصرصار) التي أخرجها داونفسكي عن قصة الكاتب التشيكي فرانز كافكا (المسخ) أو (التحول) عندما يستيقظ (جريجور سامسا) وهو بائع متحول، ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة عملاقة كريهة، ثم يعتاد شكله الجديد بعد الفزع ويستسلم لأكل الفضلات المقززة التي يحتاجها جسده الجديد كحشرة، وظل – إمعاناً في التعذيب – محتفظاً بذكرياته كإنسان، لكنه تطور فأصبح أكثر نبلاً وإيثارية على نحو لم يعرفه إنسان من قبل، فكان أن كره نفسه، واحترق قلب أسرته واعتصم عن الطعام وبأ يشغف بالموسيقى وأصبحت غذائه بالمعنى الحرفي للكلمة. هذا التغريب والاغتراب ولا غرابة نجدهم أيضاً في مسرحية (المحاكمة) لنفس المخرج ومأخوذة عن رواية أخرى لكافكا؛ فالبطل يُتهم بجريمة غريبة لا يعرف عنها شيئاً، وتنصب له محكمة بدفوع غير مفهومة وتأجيلات غير محدودة وينقسم العالم لديه إلى قسمين: أحدهما زائف ظاهري فرعوم، والآخر محدد دقيق واضح المعالم، وهذا الانقسام يعكس النفس البشرية المضطربة حيث العدالة قاسية والقانون آلة تدمير، وقصتي كافكا تمثلان غرابة غير المألوف، وغرابة المألوف على الترتيب. ثم يدخل مسرح الفانتازيا عالم سيد الغرابة (إدجار آلان بو) ويبدأ رحلته معه بقصته (القط الأسود) في مسرحية بنفس الاسم من إخراج ماري دوجيت، وعرضت في لندن في أوائل السبعينات، والتي يقول الراوي في بدايتها في إشارة لافتة في جوهر الغرابة: لست أتوقع منكم، بل لست أطلب أن تصدقوا الوقائع التي أسطرها هنا لقصة هي أغرب القصص، وإن كانت في الوقت نفسه مألوفة للغاية. لن تصدقوا ذلك؛ لأن حواسي ترفض أن تصدق ما شهدته ولمسته. غير أني لست مجنوناً، ومن المؤكد أنني لا أحلم. وإن كنت ملاقياً حتفي غداً فلابد لي أن أزيح هذا العبء عن روحي) فهي (من أغرب القصص) ولكنها (مألوفة للغاية). (بو) هو أستاذ الغرابة بلا منازع، وفي قصصه زخارف مرعبة وروح الانحراف التي تحدث عنها في إحدى قصصه كواحد من النوازع البدائية في القلب البشري، وملكة أصيلة توجه السلوك وتدفع صاحبها لنبذ القوانين ثم السقوط النهائي، وهي كذلك رغبة النفس الدفينة لمشاكسة ذاتها، لتحطيم طبيعة ذاتها، لاقتراف الإثم لوجه الإثم، هذه الرغبة التي لا يسبر غورها هي التي تحرض على مواصلة الأذى ضد الكائن الضعيف، والحيوان الأعزل البريء ثم الإجهاز عليه في النهاية. في قصص (بو) تيار لعودة المكبوت وظهور المخبوء، مثل (الموعد) و (ليجيا) و(موريلا) و(برنيس) و(سقوط بيت آشر) و(القط الأسود) و(القلب الذي كشف السر) وتمتاز بوجود شخصيات لديها منهم ضعيف لمعتقداتها، وأهدافها ومظاهر قوتها وضعفها، وحولتها جميعا المخرجة سالفة الذكر إلى مسرحيات حافلة بالظلال والألوان السوداء والحمراء؛ فهي غريبة عن ذاتها كما كانت قصص ناتاثيل هوتورت حيث الشخصيات في حالة نصف وعي أو شبه وعي، والراوي متشكك يرفض الحقيقة وتختلط الصور بالخيال مع التأثيرات المصاحبة له، فتنمو تدريجياً وتتحول (لونيا) من الشكل الواهن البسيط إلى الشكل

الجليـل والمخيـف والغريـب. بـل إن الغرابـة عنـد (بـو) كان لهـا منطقهـا الخـاص وتشـكلت في مكونـات ثلاثـة: تشـيؤ الإنسـان (تحـول الإنسـان إلى آلـة ونـزع الإنسـانية منـه)، وجنـود العظمـة (البارانويـا)، والارتيـاب حيـث يـؤدي التعبـير المتكـرر إلى إحـداث تأثـيرات خاصـة متعلقـة بالرعـب، كـما يصفـه بـو (الموضـوع الأسـاسي المتكـرر المميـز لـسرده الخيـالي، وإنـه مـع هـذا الرعـب الناتـج ينمـو أيضـاً وعـي الشـخصيات بجرائمهـا ضـد الإنسـانية البسـيطة) وقـال في (فلسـفة التأليـف) إن الهـدف مـن وراء كتابتـه للشـعر والقصـة هـو أن يغـرق القـارئ بتأثـيرات، ربمـا قصـد منهـا أن يظـل هـو نفسـه مصابـاً بهـا، ربمـا أراد أن يتخلـص منهـا ويسـقطها في أعمالـه، ولكـن مـع اسـتمراره في الكتابـة حـول (رعـب الـروح)؛ ذلـك الـذي يشـعر بـه مجـرم مشـوش الذهـن، عـزز (بـو) بعـض المخاطـر الخاصـة بـه شـخصياً وخاصـة بالتوحـد مـع شـخصياته التـي حـاول عـلى نحـو متكـرر أن يصـف أو يصـور ويتخلـص مـن داخلهـا ذلـك الدمـار المؤكـد الـذي لا يمكـن محـوه والـذي توقعـه تلـك الشـخصيات عـلى نفسـها في شـكل هـذاءات خاصـة بالاضطهـاد، فتظهـر صـلات الانحـراف وسـوء السـلوك المدمـرة للـذات معـبرة عـن غريـزة المـوت وترتبـط بالشـعور بالغرابـة التـي تمتـد جذورهـا في كل مـا هـو مقبـض ومـرضي واغـترابي، كـما أشـار فرويـد نفسـه في مقالـه إلى تلـك الأنـواع مـن الخـوف التـي تشـير إلى الرعـب الزاحـف المتصاعـد، والعنـاصر (الغريبـة) التـي تكـون موجـودة مـرة في الفـن والأدب، ومـرة في الحيـاة، ومـرة في الاثنـين معـاً، والتـي تعمـل عـلى ظهـور أحاسـيس الغرابـة: تلـك الأحـداث المخيفـة والمصادفـات التـي يبـدو أنهـا تعكـس هندسـة أو نظامـاً شـيطانياً شريـراً، وكذلـك الكائنـات مـا وراء الطبيعـة (الأشـباح والأرواح) التـي يبـدو أن مقاصدهـا – كـما تبـدو مـن تأثيراتهـا – موجهـة نحـو التهديـد والتهويـم والسـكن والإيـذاء، ثـم هنـاك تلـك الشـخصيات والأشـكال الشـمعية، الدمـى الصناعيـة، والكائنـات الآليـة المختلفـة أيضـاً، ونوبـات الـصرع وتجليـات الجنـون كذلـك. وقـد كان بـو مغرمـاً بالآلـة والحـركات، بـل جعـل بعـض شـخصياته آلات ميتـة مميتـة يوجهـا حسـب قـول فرويـد فـإن الكاتـب يسـتطيع أن يوجـه تيـار شـاعرنا، فيجعلهـا تتجمـد في اتجـاه معـين، وتتدفـق في اتجـاه آخـر. كـما أنـه يمكنـه أن يحقـق تشـكيلة متنوعـة مـن التأثـيرات مـن خـلال اسـتخدامه مـادة الكتابـة نفسـها. إن هـذا كلـه ليـس جديـداً، كـما أنـه أصبـح غـير قابـل للشـك، وقـد وضعـه أسـاتذة عـلى الجـمال في حسـبانهم منـذ وقـت طويـل، ويمتلـك سـارد القصـص تلـك الحريـة الإبداعيـة التـي لا يمتلكهـا كثـيرون في الحيـاة العاديـة؛ إنـه يمتلـك حريـة الخيـال، كـما أنـه يمتلـك بعـض الطاقـة الإحيائيـة، أي تلـك الطاقـة التـي تجعلـه يضفـي الحيـاة عـلى بعـض الأشـياء والكائنـات التـي تفتقـر إلى الحيـاة، هنـا يكـون القـارئ مضطـراً إلى أن يعلـق حكمـه المنطقـي عـلى الأشـياء، أو يوقفـه. واعتـبر النقـاد مقـال فرويـد عـن الغرابـة نوعـاً مـن الأدب، واعتـبروا الغرابـة نفسـها، جوهـر الأدب.

الأبعـاد العامـة للرعـب عـلى خشـبة المـسرح، في ضـوء تحديـد فرويـد – وقبلـه نيتشـه – لهـا، هـي: أولاً: القلـق مـن فقـدان شيء أو شـخص عزيـز وحيـوي؛ ويتجـلى ذلـك الارتبـاط الوثيـق

بين الغرابة والخوف من الموت والخوف من الفقدان لأحد أعضاء الجسم مثلاً، كما في مسرحية (المجزرة). ثانياً: ظاهرة القرين وارتباطها بالخوف: ويتمثل ذلك في حالة تفكك الذات وتعددها وانقسامها على نفسها، أفكار الظل والمرايا وغيرها. ثالثاً: الإحيائية: من حيث تحول الميت إلى حي، وبالعكس، تحول الحي إلى ميت، والجمع بين الموت والحياة في حالة واحدة، كما في حالة الدمى مثلاً. رابعاً: التكرار: ويتجلى ذلك في حالة عودة الشيء نفسه، ولكن في شكل غريب، مختلف ومخيف، وارتباط ذلك بمشاعر الخوف التي يشعر بها المرء عندما يضل الطريق أو يعود إلى النقطة ذاتها التي بدأ منها المشوار، أو فقد عندها شيئاً أو شخصاً عزيزاً، فالفقد هنا ليس فقداناً للطريق أو الاتجاه فقط؛ ولكن لمركز ثابت، أو لشخص كنا نعتمد عليه بشكل كبير، لشيء كنا نتكئ عليه أثناء إحساسنا بالمودة والألفة في الحياة (سواء أكان ذلك من خلال المال أو الصحة أو الأعزاء أو الأحباب أو الوظيفة المستقرة أو الأصدقاء.. الخ) وهكذا فإننا نجد تكرار عودة بعض الناس، في حكاياتهم، إلى أيام مجدهم وعزهم السابقة، فترات الصعود والحضور الخاصة بهم، والتي عابوا معها وهم يحاولون استعادتها بالحي مرة وبالتذكرة مرة أخرى، والعودة إلى الأماكن الأولى، وبالأسى والحنين مرة ثالثة. خامساً: يمكن النظر إلى الأرواح والأشباح على أنها صورة لعودة الأموات إلى الحياة فنسمع الأخبار عن البيت الأليف، والمنزل المألوف، والسكن الغريب، والبيت المسكون بالأشباح إلى آخر ذلك من أحوال المنازل والبيوت، وقد يكون بيت الإنسان هو وطنه، وقد يكون هذا البيت هو عقله أو وجدانه، ذلك الذي تعود إليه دوماً صور أشباح الموتى، وذكرياتهم، وأطيافهم، الدين فقدهم، حتى لو كانوا لا يزالون أحياء في شكل أفكار وخيالات. وعن الغرابة الأدبية قال فرويد أنه يمكن إنتاج الأثر الغريب بسهولة عندما يضطرب التمييز بين الخيال والواقع، فعندما لا نستطيع أن نميز ما إذا كنا في عالم متخيل أو في عالم واقعي، تزداد احتمالات ظهور الغرابة، بل تكون هذه بداية الغرابة، بل تكزن هذه بداية الغرابة نفسها. ويزداد العجز عن التمييز الواقع والخيال عندما يحضر المألوف في إطار غير مألوف، وتتميز الغرابة في الحياة اليومية العادية والغرابة في الأدب، وذلك أن الأعمال الأدبية لا تتعامل كلها مع موضوعات غريبة، وإنه ليس كل ما في الحياة العادية يمكن أن يكون غريباً، حتى لو كان ذلك متعلقاً لأمر خيالي، فالحكايات المزامنة هي حكايات خيالية في الحياة اليومية العادية، يحكيها الناس، وقد يعتقد البعض صدقها، وبخاصة الأطفال والبدائيون، لكنها أيضاً ليست غريبة؛ فهي لا تستثير تلك المشاعر الخاصة بالارتباك أو الاضطراب، حيث يعلق الأفراد الحكم المنطقي أو يوقفونه مؤقتاً، وهم يستمعون إليه، كأنهم يصدقونها، يصدقون مثلاً تحول الضفدع إلى أمير، لكنهم لو تشككوا في مصداقية ذلك، فلسوف يحدث أنهم ينتقلون من حالة الإيقاف للتصديق إلى حالة التكذيب أو الشك فيما يشاهدونه أو يسمعونه، هنا يقتربون أكثر من الغرابة، وعندما يفترض القارئ أن الكاتب إنما يصنع عالمه

السردي وينشئه على أسس تعلق بالحياة الواقعية، فإنه تزداد احتمالات ظهور الغرابة لدى شخصياته، وكذلك لدى لقارئ، مقارنة بتشكيل ذلك الكاتب لعالمه على أسس من الحياة الخيالية. هكذا يقدم النص الأدبي غرابة أكثر ثراء وتركيباً من الغرابة التي في الحياة، وذلك لأنه يقدم الغرابة التي في الحياة مضافاً إليها، ومصحوبة، أيضاً بتلك الغرابة التي يقدمها لسرد الخيال.

أما المسرح الفانتازي حسب رأي (تزفيتان تودوروف) يتميز مجاله بالالتباس والحيرة والشك الذي يتم إنتاجه لدى القارئ، ولدى الشخصيات داخل العمل المسرحي أو الفني، فيما يتعلق بالواقع المتخيل الخاص بالظواهر الخارقة أو ما وراء الطبيعة، وهذا النوع الذي عرف هكذا هو نوع محدد وحدود؛ ففي العادة أن يُستبعد تفسير تلك الأحداث الخارقة؛ ومن ثم يكون هذا النوع الخيالي نوعاً يتعلق بالغرابة، وإما أن تصدق هذه الأحداث مؤقتاً، ومن ثم تصبح أحداثاً فانتازية، وأنه في مثل هذا النوع من القص يحدث ذلك التردد أو الالتباس لدى القارئ عندما يواجه موقف أو حادثة غير قابلة للتصديق أو غير محتملة أو مرعبة داخل النص، كما لابد أن يكون هناك أيضاً، نوع من الغموض المؤقت غير المستقر، المصحوب بالريبة والشك، والذي يعمل على إحداث الارتباك لدى القارئ قبل أن يجري تصريف هذا الارتباك أو تبديده نهائياً أثناء العملية السردية وأن يتم تفسيره غبر قوانين الواقع المتعارف عليها وأن تأثير الغرابة إنما يستمر خلال تلك الفترة التي يستمر فيها هذا التردد، والالتباس، كما أن الآليات النصية لحالة عدم اليقين والتردد هذه، ومن ثم الغرابة، إنما تعزي إلى عملية التكوين للنص، وكذلك الشكل الخاص به والقلق الذي هو عنصر أساسي في تكوين هذا النص في شكله ومضمونه. وتتلخص أهم العناصر التي تقوم على أساسها نظرية تودوروف حول الأعمال الفانتازية فيما يلي: أولاً: يتعلق المسرح العجائبي بنوع من القلق الوجودي وكذلك الشعور العام بعدم الراحة. ثانياً: توحد النواة الخاصة لهذه النظرية في كتابات فلاديمير سولوفيف، الناقد المسرحي الروسي الذي ينتمي إلى القرن التاسع عشر، وخاصة بعض ما طرحه عن الريبة والشك وحالة التردد في عالم الأدب، وكذلك لدى الكاتب المسرحي جاري تاركوفسكي، الذي أكد عندما كان يعلق على إحدى المسرحيات التي كتبها أبسن، إنه من المستحيل التخلص من ذلك القلق الذي أثارته تلك الأحداث التي تبدو، عند نهاية القصة، وعندما تقرأها بعمق، بحيث تجعلك لا تستطيع أن تحدد ما إذا كانت تلك الرؤية التي لدى بطلها تنبع من داخله فعلاً، أم من خلال اتصال بعالم آخر، عالم خاص بتلك الأرواح الشريرة المعادية للجنس البشري؟ وكذا يرى تاركوفسكي أن الخيال الحقيقي ينبغي ألا يكسر حالة الشك والتردد التي يشعر بها القارئ والتي توجد خلال تفسيره للأحداث التي يتم سردها. هكذا تكون الحكايات التي لا يمكن تصديقها تماماً والتي لا يمكن أن تكون واقعية على نحو واضح، هي قصص لا تفي بهذا الغرض.

لذلك رفض دستوفسكي قصة تدور حول رجل لا معنى له لأنها تنتهك الحدود الخاصة بالاحتمالية، وكذلك إمكان الاتفاق بين القارئ والمؤلف على أن النص قابل للتطور، لذلك فالأدب الفانتازي ينبغي أن يكون شديد القرب من الواقع، بحيث يمكنك أن تصدق إمكان حدوثه. وهكذا لا تقدم القصص الغريبة في العادة تفسيراً لغرابتها؛ وبالتالي فإن الشعور بالغرابة والالتباس لدى شخصياتها غالباً ما ينتقل إلى القارئ أيضاً.

يقول (تودوروف): "يستغرق المسرح العجائبي زمن التردد والريب، وحالما يختار هذا الجواب أو ذاك، فأنه يغادر العجائبي كيما لا يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب. فالعجائبي هو التردد الذي يشعر به الكائن الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي وفق الظاهر." وهكذا يمكن تقسيم الأعمال المسرحية الفانتازية إلى أقسام فرعية هي: العجيب المحض (الخالص) حيث تكون الأحداث فيه خارقة أو سحرية أو ما وراء الطبيعة، والغريب الخالص، حيث يمكن وصف الأحداث على أنها غريبة؛ لأنها تخدع عقل الشخصية المحورية في القصة، وكذلك القارئ لها، وتضم فئة (العجيب المحض) أنواعاً سردية مثل حكايات الجان والجنيات الخرافية، وقصص الخيال العلمي، والقصص الرومانسية، ومغامرات الفرسان العجيبة، بينما تشمل فئة الغريب المحض قصص الرعب والخوف مثل قصص إدجار آلان بو. ويتفرع من فئة العجيب المحض الفئة التي يطلق عليها: العجيب العجائبي والتي تشمل على أعمال وقصص تقدم تأثيرات وأحداثاً لا يمكن تفسيرها في البداية، لكن تفسر، في نهاية العمل، من خلال أسباب خارقة، أو ما وراء الطبيعة، أو حتى خرافية. بينما تشتمل فئة الغريب – العجائبي – على أحداث غريبة غير منطقية يعتقد أن لها أسباباً ومصادر ذاتية، خاصة بالفرد؛ وفي المكان الذي يقترب فيه (العجيب المحض) من (الغريب المحض).

***

مسرح الخيال العلمي، عتبة للواقع

مسرحية (أغوار الروح) نموذجا.. هل المعالجة العلمية دون شطط ممكنة؟

لابد أن يضع الكاتب المسرحى فى اعتباره أن كلماته المكتوبة سوف تتحول إلى حركات من جديد، مما يعنى أن الكلمة المكتوبة تحمل مسئولية عملاقة وإلا كان صاحب الفضل الأكبر هو المخرج وحده، حسب رأى أ.أرتو: "أرى أن ما من أحد يستحق أن يقول عن نفسه أنه مؤلف أى مبدع إلا ذلك الشخص الذى يتحكم فى خشبة المسرح مباشرة، أي المخرج." إن الكلمة هنا لا تتحكم فى خشبة المسرح لكنها ستكون حاضرة عليها وستشغل مكاناً محدداً عليها، وستكون لها وظيفة محددة داخل مجموعة من العناصر الغنية، وإلا صارت مثل فوضى الارتجال المميزة لكوميديا الذى لارتي الإيطالية أو النزعة التجريبية السريالية. ولا يجد أنجلو بارا غضاضة من طلب معاونة المخرج الذى يحمل على عاتقه مهمة التنسيق بين كافة الإنتاج المسرحية، كما أن رؤيته توحد الانتاج وتدرس تعديلات المخطوط لتأليف كل الأجزاء الضرورية لتنفيذ العرض على خشبة المسرح كما يراه المتفرج. بناء على ذلك يستطيع المؤلف المسرحى مساعدة المخرج بدوره عن الكتابة بحث لا يسرف فى الخيال غير الممكن تنفيذه بما يتجاوز قدرات المخرج على تنسيق جهود الممثل تصميم الديكور وكافة المهمات المسرحية العملية وهى، فى رأى بارا، تلك الأشياء التى يمكن أن يلتقطها الممثل ويستخدمها اثناء العرض وكل ما يعتق المخرج ومصمم المناظر ومسئول المهمات أن المخطط يحتاجه بما فيها الأدوات الشخصية التى يحملها الممثلون : عوينات، ساعة يد، سجائر، مسدس. والخط الفاصل بين ما هو من المهمات المسرحية وما هو جزء من المنظر.

نصب (نيكولا أفرينوف) محاكمة داخل صدر إنسان في مسرحيته (أغوار الروح). داخل الصدر يستيقظ ضمير البطل. أو البطل نفسه ليحاكم زوجته وعشيقته وثمة مقدمة يشرح فيها الأستاذ في كلية الطب لتلامذته (نحن) كيف أن نفس الإنسان تتكون من العقل والعاطفة واللا وعي، يدور بينها طيلة الوقت صراع عنيف. ويرسم لنا شكل صدر الإنسان كأنه درس تشريح لا مسرحية ممتعة. هذا هو القلب. تحيط به رئة من كل جانب. خلفه عمود فقري وأمامه ضلوع. العقل فوقه فالأعصاب تتصل بالجميع. هذا الهيكل هو خشبة وكواليس المسرح الذي تدور عليه محاكمة السيد (إلينانوف) بينما هو فعلا يعب الخمر بغباء في حانة لينس ذاته. يخرج الأستاذ ويرتفع الستار عن السبورة التي شرح عليها تكوين نفوس البطل الثلاثة وقد دبت فيها الروح. نرى أمامنا ثلاثة ممثلين. ها هو (العاطفة) يطلب البطل بالهاتف ويدعوه للمزيد من الشراب لينس ما بقى في نفسه من رواسب الأحزان. (العقل) يحذره من مغبة ذلك حرصا على سلامة قلبه. ممثل (العاطفة) يهز كتفيه ويعلن

أن الأمـر سـهل ويكفـي ابتـلاع قـرص واحـد ينظـم ضربـات القلـب. لقـد حـل الطلـب كل مشـاكل الصحـة. لكـن ممثـل (الـلا وعـي) يغـط في نـوم عميـق وقد أسـند رأسـه فـوق حقيبـة سـفر، ويقول لهـم (العقـل) إن نـوم الظـالم عبـادة، فلـو اسـتيقظ لماتـوا جميعـا! ثـم يلتفـت بالنصـح نحـو البطـل حتـى لا يهجـر زوجتـه وابنـه سـعيا خلـف الغانيـة التـي لعبـت بعقلـه (وكنـا نتمنـى وجـود هـذا الشـخص في روايـة الشـحاذ لنجيـب محفـوظ الـذي تخبـط بطلهـا في لجـة الضيـاع مـن بدايتهـا إلى نهايتهـا) لكـن مهـلا، إن (العاطفـة) يقـف لـه بالمرصـاد ويتحـداه دفاعـا عـن الحـب ويعيـد إليـه توصيـف الغانيـة في صـورة خلابـة، مـن ثـم يبـادر (العقـل) بمسـح أصبـاغ وجههـا وخلـع جمتهـا ونـزع طاقـم أسـنانها فتتبـدى عـلى حقيقتهـا، امـرأة قبيحـة شـوهاء وفي المقابـل تظهـر زوجتـه كالمـلاك وهـي تحمـل طفلهـا الجميـل، لكـن ممثـل (العاطفـة) يطردهـا بقسـوة خـارج خشـبة المـسرح حيـث تصطـدم الزوجـة بالعشـيقة وينسـب بينهـا شـجار، بينـما يـدور عـراك آخـر بـين العقـل والعاطفـة بالداخـل. فتـزداد ضربـات القلـب وتلتهـب الأعصـاب. تحـدث أشـياء عندمـا تضطـرب حيـاة البطـل ويفلـس فتهجـره الغانيـة فيحضـه ممثـل (العاطفـة) عـلى الانتحـار ليتخلـص مـن عـذاب الهجـر. يطلـق النـار عـلى نفسـه. ينفجـر الـدم مـن قلبـه وهنـا يوقـظ محصـل التذاكـر (الـلا وعـي) ليـمارس سـباته في جسـد الفانـوف آخـر! طبعـا أنـت شـاهدة فيلـم (حدوتـة مصريـة) ليوسـف شـاهين ورأيـت الفكـرة ذاتهـا تقريبـا، الفكـرة التـي قاضـاه يوسـف إدريـس زاعـما أنـه سرقهـا منـه ونسـبها لنفسـه، ويعتقـد الناقـد فـؤاد ذواره أن شـاهين اقتبسـها مـن فيلـم (رحلـة في الفضـاء الداخـلي) وهـو فيلـم خيـال علمـي ذكـره باسـم (رحلـة العجائـب)، وكان الأجـدر بـه أن يـرى الاقتبـاس جـاء فعـلا مـن الفيلـم المعـروف (كل هـذا الجـاز)!

***

التغريب في الفكر المسرحي

ست شخصيات تبحث عن مؤلف (نموذجا).. هل تكتب القصة نفسها؟

أب وأم وأربعة أبناء، أنجبهم لويجي بيراندلو ثم قرر أن يتركهم لحال سبيلهم يختارون حياتهم ومصيرهم، ولعلهم تمردوا عليه فراحوا يروون لرئيس فرقة التمثيل مأساتهم، كل واحد منهم بطريقته الخاصة، وبالرغم من أن المؤلف لم يقرر شكل الحكاية، فقد انبرت الشخصيات إلى الاستعانة بأساليب رومانتيكية لاستمالة عطف رئيس الفرقة طمعاً في الاستجابة لمطلبهم الوحيد وهو أن يحصلوا على حقهم في الوجود، وفي الحياة. وهو مقصد المؤلف: إنها مأساتهم الحقيقية في الحياة، أنهم يريدونها بالكيفية التي خلقوا بها دون أية تعديلات أو زيف. أما القصة فهي باختصار أن الأم تتزوج الأب وتنجب ابنا، المرأة مجرد رغبة وتصرفات فطرية ساذجة أقرب للتفاهة. ينتبه الزوج إلى مناوشات عاطفية صريحة بينها وبين سكرتيره الذي يحمل نفس طبعها السطحي السخيف. لكن الزوج لا ينفعل أو يثور. يؤمن بحقها في الحب واختيار شريك النزوة والفراش. يبتعد في هدوء ليخلي لزوجته وعشيقها الأبله الطريق. تواصل الزوجة ممارسة الحب مع العشيق لتنجب منه ثلاثة أبناء وفي النهاية يتركها للعالم الآخر. يموت فينتقل إلى المدينة مع أبنائها الثلاثة بعد الصدمة غير المتوقعة بحثاً عن عمل تقتات منه، وتبدأ توابع المأساة بسقوط ابنتها الجميلة في شباك امرأة ساقطة هي مدام باتشي تستخدم محل الملابس الذي تديره واجهة لنشاطها الداعر. وتحدث هنا صدفة مؤلمة، عندما تدبر مدام باتشي لقاءاً في وكر الغرام بين الابنة ووالدها، وكلاهما لا يعرف الآخر، وعندما تعلم الأم بالخبر تُصعق، ويقتل الأب خجله من رغباته الشاذة، ويحاول بدافع الندم والتقزز من نفسه أن يصلح الأخطاء الكبرى ويعيد لم شمل الأسرة المفككة في بيته حيث يعيش ابنه الوحيد، والشقيق الوحيد للأخوة من العشيق، ولكن يحدث أن يرفض الابن هذا الوضع الجديد، ويعتبرهم جميعاً دخلاء على المنزل وعلى أبيه وعلى حياته والحياة كلها، وبالتالي يسيء معاملتهم كافة. الأم تتوسل للابن، بضمير عليل وبعقدة الذنب القديم، أن يكف عن موقفه العدائي حيال أولادها الآخرين، لكن سرعان ما تحدث أشياء شنيعة؛ فالبنت تغرق في نافورة الحديقة، والابن الأصغر تصيبه رصاصة طائشة من مسدس يلهو به فتقتله في الحال، هذه هي قصة الأسرة المنكوبة التي خرجت من رأس المؤلف لكنه رفض أن يمنحها الصياغة المسرحية المناسبة، أو أن قصتهم ألحت عليه فاضطر إلى كتابتها لتخرج من رأسه فيكف عن القلق والصداع والتفكير. رفض بيراندللو أن يعالج هذه المأساة الدرامية، وطرد الشخصيات من عقله فخرجت صاغرة لتستقل بنفسها وتبحث عن مدير فرقة تمثيل

يعيد لها الحياة. لكنه يعجز هو الآخر، ومعه يفشل فريقه من ممثلين وممثلات عن صياغة هذه الحياة بشكل فني على نحو يرضي حقيقتها، فهم يراجعون البروفات ويرفضون أن تكون تمثيلية حياتهم بهذا الزيف المسرحي الحافل بالايحاءات والرموز والكلمات غير الحقيقية. كل شيء تقليد في تقليد والشخصيات لا تقبل إلا الحقيقة ولا شيء سواها. هذه المأساة الحقيقية قد بلغت الكمال في إبداعها الفني فأي خيال قادر على إحيائها من جديد؟ وهكذا يفشل مدير الفرقة والممثلون والممثلات فهم أيضاً لهم حياتهم ورؤيتهم ومعالجتهم للنص، وتبقى مأساة الشخصيات الست الحقيقية الجديدة في البحث عن حياة. ومهما كان حماس الآخرين، يرون في الأداء حالة من الفشل والخمول وعدم الانسجام، إنهم مزيفون حالمون مدّعون تلمس أصابعهم أطراف الماء دون الخوض في تفاصيل الحياة الحقيقية، إن هؤلاء الفنانين من السلالة الذهبية المسالمة التي لا تعرف شيئاً عن أحزان الآخرين، وليس المؤلف وليس المخرج وليس الممثل هو القادر على فهم التأثير العاصف للذوق الجمالي لهم، ومن يقدر منهم على إعادة تقديم اضطراب حياتهم وتعثر شخصياتهم وأمراضهم الخفية والا شكل المسيطر على قصتهم دون أن يحاول أن يلقي عليها نظرته التجميلية في الفن الغارقة في التطّرف والحدة وعدم النزاهة؟ يصف بيراندللو هذه الحالة بالعفريت الشكس الساخر، فيقول: التحق بخدمة الفن الذي أمارسه منذ سنوات عديدة، وكأنه كان بالأمس، شيطان نشط ليس غريباً على المهنة، يطلق عيه في عالم الأدب اسم (الخيال). يرى هذا الخيال عجيباً، فهو حين يهوى الانشكاح بالسواد يصبح غالبا غريب الأطوار، بشكل يصعب معه اليقين في جدية عمله وطرافة تصرفاته. إنه يدس يده في جيبه فيخرج قبعة ذات جرس، يعلقها على رأسه، بلون أحمر قاني كعرف الديك، ويولي الأدبار. يتحرك كثيراً كالمجانين. اليوم هنا وغدا هناك. يروق له كثيراً أن يسوق للمؤلف في الدار كي يستوحي القصص والروايات والمسرحيات. عن أكثر المخلوقات بؤساً على ظهر الأرض من رجال ونساء وأطفال وجدوا أنفسهم مطوقين بظروف غريبة لا حول لهم فيها ولا قوة.

ومن هنا فإن المسرح لا يثير عميق الاهتمام إلا بقدر ما يشغل الذهن بانتقالات وتحويلات محددة، تلك التحويلات التى تؤدى فيها الخصائص الباهرة لاستخدام اللغة دوراً رئيسياً. إنك تستطيع أن تشاهد عرضًا وتتابعه بمتعة وتعيد مشاهدته، لكنه لا يستحوذ عليك استحواذًا عميقًا إلا إذا وجدت أثار الفكر فيه متكافئة فى القوة مع اللغة ذاتها من خلال القدرة على الالتواء بالفعل العادى حتى يحدث أثرًا غير متوقع، وذلك دون الخروج على "القواعد المقررة" والتحكم فى الأشياء التى يصعب التعبير عنها، وبخاصة التحكم فى وقت واحد فى الترميز والهارمونية والأفكار (وتلك عقدة فن المسرح)، فى صواب الرأي هي الأهداف العليا هنا.

ضرورة فهم الشخصية المسرحية

لـو نظرنـا إلى نفـي فكـرة الدلالـة عـن التركيـب في الكتابـة للمـسرح، بشـكل خـاص، بمعـزل عـن توجيـه المبـدع البـشري لـه لوجدنـا أنـه ليـس وسـيلة، فقـط، لإيصـال رسـائل ذات توجـه إيديولوجـي معـين، ولـكان النـص المسرحـي نظامًـا إشـاريًا يجعلـه قابـلًا للتصنيـف في علـم العلامـات الـذي اقترحـه سوسـير في بعـض محاضراتـه وإذا كان مـن الواجـب في كل فـن أن يكـون حامـلًا لرسـالة، بمعنـى تجـاوزه أفقـه النظـري، فـإن الدلالـة لا تصلـح للحكـم عليـه، فلـو تركنـاك عـلى سـجيتك لكتبـت باسـتخدام تفاصيـل متخصصـة أو لا نفهمهـا. فـلا تعنـي معرفتـك بمـا هـو ضربـة سـمك الميجاليـت وإكزيمـا الجلـد ورمـاد المدافـن أن تفـترض أن المتفرجـين يعرفونهـا أيضًـا.

والكاتـب ينحـرف عـن فطرتـه حتـى مـع التزامـه البسـاطة، بالتضخيـم والغـرور والفكـر الزائف والمـرح المفتعـل وقـرع الطبـول في الختـام وغـير ذلـك. وعندمـا يكتـب القصـة بطابعهـا الفطـري تكـون أسـماء الأشـياء كـما وجـدت في الحقيقـة دون أن يكـون لهـا دلالـة معينـة في ذاتهـا، يفوتـه أن اللغـة ذاتهـا حتـى في تداولهـا اليومـي لا بعدهـا الإبداعـي فقـط، أبعـد مـا تكـون عـن البسـاطة الفطريـة ووضـوح مصطلـح الدلالـة؛ فالكلـمات تحمـل الكثـير مـن التلاعـب القصـدي بمـا هـو متعـارف عليـه ويخترقـه ويقلـب موازينـه ويـراوغ اسـتقراره. هـذا مـا كان يقصـده رولان بـارت بالدلالـة الصفريـة التـي لا وجـود لهـا تقريبًـا في ضـوء الجـدل المتبـادل بـين اسـتقرار دلالـة المفـردة الوهمـى وحركيـة الـكلام المسـتمرة؛ ومـا دامـت الكلمـة ليسـت بريئـة فليـس مـن السـهل الاعتقـاد باسـتقرار الدلالـة ولا حتـى الاعتقـاد بوجودهـا مـن الأسـاس إلا في القامـوس. وعـلى حـد قـول فولكـنر، كلنـا فشـلنا في أن نتلائـم مـع أحلامنـا بالكـمال، لهـذا يقيِّـم الكاتـب الأشـخاص عـلى وفـق قواعـد فشـلنا الباهـر مـن أجـل فعـل المسـتحيل وهـذا مـا يسـم عمـل أى فنـان، إعـادة الكـرة مـن جديـد، إنـه يعتقـد، كل مـرة بأنـه سـيحقق الأفضـل، ولكـن لا يتـم لـه ذلـك. لقـد أنجزهـا مـرة، عندمـا تـلاءم العمـل مـع الصـورة، الحلـم، لا شيء سـيتبقي، ولـكي يقطـع حنجرتـه تـراه يثـب مـن الجانـب الآخـر، مـن ذروة الكـمال إلى الانتحـار. "وإني عـلى قـدر مـا نقبـت. لم أفلـح في اكتشـاف هـذا المعنـى في الشـخصيات السـتة وقـررت - مـن ثـم -أن أسـقط مـن حسـابي مسـألة إبقائهـا عـلى قيـد الحيـاة، يقـول بيرندلـو، بهـذا الـضرب مـن التفكـير أبعدهـم عنـه أو بمعنـى ادق حـاول جهـد الطاقـة أبعادهـم عنـه ولكـن الحيـاة لا توهـب عبثـا لأي شـخصية مـن الشـخصيات، في الحيـاة أو عـلى الـورق، هـي مخلوقـات -بالنسـبة للأخـيرة- مـن صنـع روح الكاتـب، ولكـن شـخصيات بيرندلـو السـت، أصبحـت تحيـا حيـاة خاصـة بهـا وملـكا لهـا، حيـاة لم تعـد ملـكا لـه، ولم يعـد في طوقـه أن ينكرهـا عليهـا.

يحـدد تشـارلز مورجـان في أحـد فصـول كتـاب ثلاثـة اسـتعمالات للحـوار في المـسرح، تطويـر القصـة، وتطويـر الشـخصية، وخلـق الجـو، أو الحالـة، وفى كل موضـع مـن هـذه الموضوعـات مـادة

تكفـة لبحـث نقـدي كامـل، حيـث يسـتطيع الـروائي أن يحـذف الحـوار تمامـا في أجـزاء كبـيرة مـن الروايـة أو يسـتخدمه أن شـاء مـن وقـت لاخـر فقـط لتفصيـل قصصـه، فـإن الكاتـب المسرحـى يعتمـد عليهـا اعتـمادا كليـا وحيويـا وبالرغـم مـن أن المسرحيـة في الغالـب يكـون حجمهـا ثلـث أو ربـع حجـم الروايـة وبنـاء عـلى ذلـك فمـن أكـبر مزايـا الحـوار المسرحـى ونجـاح حبكتـه، إذا كانـت القصـة مُعقَّـدة، قدرتـه عـلى جـذب العديـد مـن الخيـوط في نفـس الوقـت، خيـوط القصـة وصفـات الشـخصية والأحـوال العامـة وخطـوط المـاضى والحـاضر في وقـت واحـد، عـلى عكـس الـروائي الـذي يسـتطيع تعليـق الحـاضر والعـودة إلى المـاضى ثـم يسترسـل في الاسـترجاع، لكـن الكاتـب المسرحـي إذا بـدأ لا يسـتطيع أن يتوقـف أو يعـود للخلـف. وهـو أول مـن يعـرف أن الترتيـب يولـد الترتيـب. مـا أن يصبـح تحديـد الأولويـات والتصنيـف محققـا حتـى يـؤدي الى تصنيـف آخـر، حيـث يكـون هنـاك منهـج لفهرسـة الشـخصيات والمواقـف، بوسـعه أن يكـون مثاليـا أبـدًا. فـاذا كان الاسـترجاع ضروريـا لـه فعليـه أن يسـتخدم طرقًـا بالغـة الدقـة والخـداع، وأن يرسـم حـواره بحيـث أن كل سـطر مـع تطويـره للحـدث الحـاضر يقودنـا قليـلا وبحيـث لا نـكاد نشـعر إلى معرفـة المـاضى.

كاتبـة المـسرح الامريكيـة المعروفـة مارشـا نورمـان تسـاءلت: مـاذا نعمـل عندمـا نكتـب عـن المـسرح؟ مـاذا نعمـل عندمـا نكتـب للمـسرح؟ هـل نحـاول أن نعلـن عـن حكمتنـا؟ أن نحـدد أهدافنـا؟ نخـدم الفـن أم نسـعى خلـف لقمـة العيـش؟ هـل نحقـق التـوازن؟ هـل نواصـل الوجـود؟ كل هـذه الأسـباب صحيحـة وكلنـا في حاجـة إلى مـا يمكـن أن يمنحـه المـسرح لنـا وكل مـن حـاول الكتابـة للمـسرح يقـدم معارفـه وأفـكاره عـلى مذبـح الفـن لـيرضى عنـه عـلى أمـل الحصـول عـلى مـكان مـا عـلى مائـدة الكتـاب المسرحيـين. كـم واحـد منـا سـمع هـذا التقريـع: "ابتعـد الآن، أنـت لسـت مسـتعدا؟" تـم تحولـت إلى "نعـم، بمقـدروك أن تجلـس هنـا الآن، لكننـا لا ننـوى أن نشـجعك." البعـض يتهمـك بالجنـون والبعـض الآخـر يتهمـك بالتطفـل وبـأن مكانـك الصحيـح هـو الدرامـا التلفزيونيـة أو الروايـة.

نعـم، الكتابـة للمـسرح موجعـة أكـثر مـما يبـدو للجميـع، ولكـن طريـق المجـد محفـوف بالمخاطـر والإسـاءة والعـذاب والاحبـاط، يجـب أن تتعـرض للحـب وللانكسـار وللهزيمـة وللانتصـار. "مـا نحتـاج أن نعملـه ككتـاب للمـسرح ومؤلفـين للمسرحيـات الموسـيقية، ليـس محاولـة إيجـاد مقعـد عـلى المائـدة، نحتـاج أن نقـول حقـا إذا مـا كان ذلـك اشـعرنا بأننـا نحـب أن نكـون كائنـات حيـة، كائنـات بشريـة وحيـدة في عصرنـا. كُتَّـاب المـسرح هـم مـن ينقلـون الحالـة الإنسـانية، وهـم مـن يرسـمون طريقـا بائسـا لإنسـان معـين نحـو هـدف معـين. مثـل هـؤلاء الكتـاب هـم مـن نكـن لهـم التقديـر. فالمسرحيـات التـي تحـكي لنـا القصـص هـي التـي نحتـاج إلى سـماعها لأننـا نسـافر عـلى الطريـق نفسـه تلـك هـي المسرحيـات التـي تنجـو مـن المـوت وتبقـى حيـة."

الكاتب المسرحي مثل الدكتور فرانكتشتين يريد أن يخلق الوحش الذي ينهض من فوق الفراش ويسير في الليل باحثا عن الحب ولكن كيف يفعل ذلك؟ لو أنك ترغب في صعود جبل شاهق فإن دليلا موثوقا به سيخبرك ماذا تحمل على ظهرك وماذا تلبس والانصات الجيد لهذا المرشد من شأنه تحسين فرصتنا في الوصول إلى القمة ثم العودة بأمان وتوفير الوقت، وربما انقاذ حياتنا. هنا نسأل ماهى حبال حياة المؤلف المسرحي؟ أين هى الإرشادات والمعالم على الطريق؟ إنها تبدأ بالناس الذين يقضون حياتهم يتأملون الحياة ويراقبون الناس.

اختيار الموضوع غير المناسب خطأ لا يغتفر، وهو خطأ يقع فيه المبتدئين بمنتهي السهولة. إذن ماهو الموضوع المناسب لكتابة المسرحية؟ الموضوع الأهم هو كيف يجعل الانسان من العالم منزلا، هكذا يقترح ارثر ملير ولكن ما معنى هذا الكلام؟ تقول مارشا نورمان "عندما بدأت الكتابة المسرحية للمرة الأولى سألنى أحدهم: ما الذي تريدين الكتابة عنه؟ قلت لا أعرف، كل ما أعرفه أنني أنتمي للمسرح وعندئذ قدَّم لي هذه النصيحة، عودي إلى الزمن الذي كنتِ فيه خائفة حقا واكتبي عن ذلك، سيجعلك الخوف تتذكرين التفاصيل؛ والتفاصيل تقنع الأخرين بأن القصة واقعية، ومن المحتمل إذا أنت خفت من هذا، فإن الآخرين سيخافون من هذا أيضًا، ومن شأن ذلك أن يلفت انتباههم." وكانت المسرحية التى كتبتها بعد ذلك هي مسرحية خروج التي تحكي عن شخصية فتاة عنيفة التقت بها كانت تعمل في مستشفى عام للأمراض النفسية، وكانت هذه المسرحية نقطة انطلاق مسيرتها المهنية، ولا تزال تعد من أهم مسرحياتها (تصبحين على خير يا أمي، الحديقة السرية، الحذاء الأحمر، وغيرها).

الفزع هو الذي يدفع الناس لتقليب الصفحات، الخوف هو الدافع للشخصيات المسرحية الكبيرة: هاملت يخاف مما سيحدث له لو أنه لم يكتشف من الذي قتل أباه، الملك لير يخشى ألا تحبه بناته، لورا تخاف مما سيحدث لها لو ظلت تعيش في منزل كورفالد، أوديب يخشى أن يموت الشعب إن لم تُرفع اللعنة، ولم يكن يعرف أنه هو من قتل أباه وأنجب من أمه، ماشا مرعوبة ألا تصل إلى موسكو، وجوليت ترتعد فرائصها وهي تتخيل فقد روميو. ماريا تخشى الرحيل عن الدير، وكارلى يخاف أن يستولى جاد على فتاته.

الخوف في عصرنا هو اسم اللعبة، الخوف هو الذي يسحبنا إلى حافة المقعد في السينما أو ونحن نقرأ، وفى المسرح. لكن الخوف في حد ذاته ليس كل شيء، أنت تخشى الفقر والغرق وفقدان الحبيب والحياة عنيفة طيلة الوقت، فاذا التصقت بمقعدك ومكثت مغلق العينين طوال الرحلة وأنت فقط تتمنى الانعتاق من هذا الخوف حتى ولو لم يأت أبدا، فسوف تغادر القطار عندما يصل محطته الاخيرة، بأسرع ما لديك. لو كانت هذه الحياة مسرحية،

سوف نغضب من كاتبها بسبب محاصرته لنا وتعذيبه على هذا النحو.

إذا فلكي تصبح لقيمة الخوف معنى، يجب أن تكون الشخصية الخائفة ذات فعل ما، فعل يمكنها اتخاذه لينقذها من الخوف، نحن نشاهد المسرحية لنرى ماذا يفعل الناس عندما يقعون في مشكلة. على حد قول ت. س. إليوت: "المسألة مسألة تنازل دائم من جانب الفنان، فهو يتنازل عن نفسه، كما هي في تلك اللحظة المعينة لشيء أقيم منه، والطريق التي يتقدم فيها الفنان هي طريق التضحية المتواصلة بالذات، الاستعباد الدائم للذات." وعلى المؤلف أن يتنازل لحل مشكلة شخصيته المسرحية، لا أن يبقى مرهونا لمشكلة تضخم الذات عنده والتي تجعله عاجزا عن الالتحام بواقعه والاقتراب منه.

لم يعد الجلال ولا الاقوال المأثورة هي الذروة الفنية للمسرح، وعلى حد قول ألفريد فرج "ذهبت الرصانة والجذالة وإشارات الذراع الفخمة، ذهبت الفصاحة والعبارات المنمقة والإلقاء الخطابى، ليحل محلها التدفق الوجدانى الساخن، والوجوه المحزونة بلا اقتصاد، والعبارات النابضة بالإحساس والإلقاء العذب المؤثر، ذهبت الملوك والأشراف والقواد العظام بملابسهم الثقيلة وزينتهم الجليلة، ليحل محلهم العشاق بذقونهم المهملة وشعرهم المهوش وعيونهم الدامعة وكآبتهم المؤثرة واشتعال وجدانهم." الذروة الفنية الحقة هي في الفعل المسرحى السديد. إذا عرفت قصة عن رجل شجاع في مشكلة كبيرة، اكتب ذلك، كيف بدأت المشكلة، وماذا فعلت شخصيتك لتجاوزها أو لحلها، ابتعد عن المشكلات التي تحل من تلقاء ذاتها، هذه مضيعة للوقت، تكلم عن المشكلات الكبيرة، عمليات النصب، القتل، الزنا، الخيانة، الضياع، أما المشكلات الأقل هونا مثل سوء التفاهم والجحود ونكران الجميل فلا ينبغى أن تهمك لنفسها، بل إذا تعلقت بالمشكلات الكبيرة، اربط الخيانة الزوجية بالشيخوخة في المسرحية ثم دع الخوف والقلق يقود الأمر كله، الآن ضع حوارك وسوف يكون عظيما. إن ما نفعله عندما نكتب للمسرح، تقول مارشا نورمان، هو أننا نحكي قصص الناس التي هم في حاجة لرؤيتها. ونحن نفعل ذلك لنفس السبب الذي نضع فيه علامات التوقف، لأنه من المهم لسبب ما أن يتوقف الناس عند هذا المكان وينظروا حولهم. أما مكاننا على مائدة التاليف المسرحي فيتم تحديده بمدي تذكر الناس الكثير من القصص التي نحكيها، وتتذكر الناس القصص التي يشعرون أنهم يحتاجون إليها في يوم من الايام تماما كما هي الحياة.

الصدمة الخلاقة على خشبة المسرح

لم يحظ المخرج المرموق (أندريه ميخالوفج) بالمكانة التي يستحقها في المسارح السوفيتية، ولا بالتقدير اللازم لأعماله، بالرغم من إخراجه مسرحية عظيمة مثل (أصدقاء قدامى) لماليكون بمشاهد حب حارة بين (شورا) و(فولاديا) وكان المنظر الواحد عبارة عن حشد لمشاهد بالغة الأهمية، بلغ بعضها الذروة في الناحية التمثيلية. وقصد المقال: لماذا يحدث أن إنتاجاً مفلساً على خشبة المسرح يعتمد على تحقيق قيم جمالية عالية، لكن الناتج يترنح ما بين النجاح العظيم لعناصر أخرى هامشية أو الإخفاق العظيم للمبدع الأصلي؟ يحدث هذا كثيراً في الواقع وكل يوم على خشبة المسرح عند اتصال العمل بها مع الحياة الحقيقية، وعلى سبيل المثال أنظر كيف كان مصير مسرحيات الفنان الراحل سعيد صالح التي حاول أن يقدم فيها نقده السياسي. كان هذا قبل ظهور تجارب المحدثين الجدد حيث المسرح المعاصر لا يمكن بأي شكل أن يكون مهتماً بعرض صور الحياة الحقيقية على المسرح كهدف وحيد. المشاهد، في باطنه، يطلب التسلية أولاً، ويشعر بالضجر الشديد عندما يرى وهم الحياة الفعلية على خشبة المسرح.

المشاهد على مرور الوقت صار أكثر عرضة للملل والتشكك في المعروض، مع انتشار النقد الشعبي وكسر الحواجز بالمفهوم البريختي وما فوقه، هنا أصبحت مهمة المبدع أكثر صعوبة وعليه أن يكسي الوهم وهماً ليجعله مقبولاً وقابلاً للتصديق! هذا التزلزل يحدث ببطء، ولكن بشكل غير قابل للارتداد ولا يمكن منعه، في مكونات المعالم الأساسية للفن الدرامي بوجه عام، وتجاهله عبثي وسيجعل عملنا على المسرح والفن التمثيلي كله هباء. أنظر الإقبال الكبير على قراءة روايات جديدة بمضامين مباشرة في عوالم وهمية، وتجمهر القراء في ندوات ومسارح تستقطب أعداداً كبيرة من المستمعين لقراءات يتلوها شعر أن مجهولين لم يكن الواحد منهم ليحلم بنشر قصيدته في باب القراء بمجلة حكومية مغمورة؛ فكيف يتدافع آلاف الناس لشراء تذاكر كي يستمعوا أو يشاهدوا شخص واحد لا تاريخ له يقرأ عليهم كلامه لعدة ساعات؟

إن قدرة المجتمع على إنتاج الثقافة هي أهم خاصية تميز مجموعة عن باقي المخلوقات، وهو إذ يضمن قيم هذه الثقافة في محتويات سمعية وبصرية يعززها ويغنيها، كما ولابد يلجأ للرمز مهما بلغ من وضوح ومباشرة، فمبدأ الرمزية حتمي، والرمز من الناحية السيميولوجية هو تلك العلاقة التي تجمع بين ثنائية المعنى (الدال) و(المدلول) على أساس اعتباطي، أي على أساس ما اتفقت عليه جماعة اجتماعية ما، وهو القيمة الاصطلاحية التي تنشأ من ربط الشيء بمعناه الاجتماعي والثقافي، كربط المفتاح بالفرج، والميزان بالعدالة، والشوكة بالشيطان. وبهذا يكون الرمز هو ذلك المقياس الذي يحدد

معـاني الأشـياء مـن خـلال ربطهـا بدلالـة معينـة، أي مـن خـلال ربـط سـلوك (الـدال) حسـب ملاحظتـه بالأسـاس الخفـي لهـذا السـلوك (المدلـول).

المشـكلة الأولى التـي تقابـل فـرق مـسرح الشـارع هـي أن الجمهـور ليـس ملتـزم حيالهـم بـأي شيء، فبينـما يشـارك جمهـور خشـبة المـسرح طقـوس العـرض بالصمـت والمشـاهدة، بمقـدور المشـاهد (العابـر) أن يغـادر في هـدوء وفي الحـال، عـلى أن المـسرح التقليـدي كذلـك بـدأ يحمـل في طيـات عمليـات التجريـب عوامـل النبـذ. عندمـا كان جـو توفسـتونوكوف يعمـل مـع كـروكي عـلى إخـراج مسرحيـة (الثعلـب والعنـب)، بـدءا العمـل مـع قناعـة تامـة أن جماهـير النظـارة لـن ترحـب بتمثيليـة فيهـا خمسـة ممثلـين فقـط يتبادلـون الحديـث لمـدة ثـلاث سـاعات، ثـم لا يحـدث شيء آخـر عـلى خشـبة المـسرح. لقـد شـعرا آنـذاك أنهـما يؤديـان العمـل لنفسـيهما أكـثر مـما يؤديانـه للجمهـور، لكـن الإنتـاج كان مُرضيـاً فامتـلأت المقاعـد عـن آخرهـا. ويعلـق نونكـوف: "حـين أعـدت النظـر بمـا أخرجنـاه في المـاضي أدركـت أن فيـما أولينـاه اهتمامـا وتقديـرا كبيريـن للاحتـمالات المبدئيـة عـلى أمـل خلـق وهـم للحيـاة الحقيقيـة قادنـا إلى الإخفـاق، وأن نجاحنـا الحقيقـي لم يتـم إلا حـين تجنبنـا ذلـك، وقـد بقـى ذلـك النجـاح حيـاً مسـتمراً حتـى الآن، وكان مـا عـرض آنـذاك يعـرض الآن لأول ليلـة." إنـه يعتـبر أن صـدق المشـاعر واحـد مـن المظاهـر الرئيسـية للنـماذج المعـاصرة للمـسرح، وأن الفـن الـذي يحتمـل أن يكـون صادقـاً في طريقـه إلى الانحسـار، وأن معظـم طرقـه سـوف تبـور، وأن مسرحـاً مـن طـراز مختلـف دعامتـه الصـدق ينبثـق.. صـدق مبـدع يتطلـب خلـق معـاني أكيـدة محـددة واضحـة بقـدر الإمـكان لا تحمـل مـن الأكاذيـب إلا أقـل قـدر، وبمثـل ذلـك السـبيل وحـده يصبـح كل شيء عـلى المـسرح جليـاً واضحـاً.

بواعث العملية الفنية بين فشل وفشل أكبر ونجاح مجيد

إن الخوف من الفشل خلق طريقة جريفث في الإنقاذ في اللحظة الأخيرة، لقد كان هناك ممثل حديث العهد بالمسرح وبالوقوف أمام الكاميرات، فضلا عن ذلك حاجته الماسة للنقود، هذا الممثل هو ديفيد رول جريفث الذي جرّب كل شيء حتى التأليف المسرحي ولكنه فشل؛ فامتهن وظائف صغيرة تافهة تحت اسم مستعار لأنه ادخر اسمه الحقيقي لليوم الذي سيحقق فيه النجاح المنشود الذي يؤمن أنه قادر على الوصول إليه، وتحت اسم لورنس هاتف أدين بورتر في ستوديو أديسون بنيويورك وقدم له نص (توسكا) المقتبس عن مسرحية (ساردو) ذائعة الصيت، لكن بوتر رفض النص وعرض عليه القيام ببطولة فيلم (إنقاذ من عش النسر) الذي كان يعد له، وفي هذا الوقت كان الممثل المسرحي ينظر إلى السينما باستعلاء وكانوا يعتبرون الوقوف أمام الكاميرا مسألة حقيرة، لكن جريفث كان متزوجاً وعلى شفا أن يتسول، لذلك قبل بالعرض حتى يحصل على أجر قدره خمس دولارات يومياً، وبعد أن قام بتمثيل عدة أفلام طلب منه مدير شركة بيوجراف أن يخرج فيلما، فارتعب من فكرة الإخفاق، وأيضاً ترك مبلغ خمس دولارات المضمونة من التمثيل، فوعده مدير الشركة بالعودة إلى التمثيل إذا وفق في إخراجه فاقتنع وبدأ في العمل في فيلمه الأول (مغامرات دولي) ولم يعد إلى التمثيل مرة أخرى عندما ظهرت الموهبة الفذة من جريفث الذي أصبح يخرج فيلما كل أسبوعين في تجارب استفاد منها كثيراً في تطوير فن المونتاج، وهو الذي فتح الباب أمام كل المخرجين بعد ذلك للتجريب في المونتاج الدرامي.

إن السير على الخط الفاصل بين خشية الإخفاق ونشوة المجد محفوف بالوعود وبالوعيد، فالإبداع في العموم مقاومة للرتابة والضجر وجهامة الحياة، وعلى حد قول بلزاك: "إنني أنتمي إلى المعارضة التي هي الحياة والمسرح هو الحياة في صورتها الأكثر عنفا وقوة، إنه معارضة للسكون والموت والفقر والجهل والمرض والشيخوخة والعكس والنفي والغربة." أو بمعنى آخر (في البدء كانت الصدمة الخلاّقة) حسب ما كتب الدكتور عبد الكريم برشيد في كتابه (التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث) –ص 12، كتاب مجلة دبي الثقافية، العدد -102 "والصدمة التي أعنيها هي صدمة الوجود في المسرح، أو هي صدمة المسرح في الوجود، وانطلاقا من هذه الصدمة، فقد خرجت إلى عالم الناس صرخات متعددة ومختلفة، وكان لهذه الصرخات أبعادها الفكرية والجمالية والأخلاقية المتنوعة، وكان ضرورياً أن تتشكل هذه الصرخات في أنظمة فلسفية جادة وجديدة، وأن تنتظم في منظومات فكرية متناسقة ومتجانسة، وأن يكون لهذه الأنظمة والمنظومات أسماؤها التي تميزها وتعرف بها، فهي أساساً ولادات جديدة في عالم قديم، ولا أحد يجهل الحقيقة البسيطة التالية، وهي أنه بعد فعل الولادة والخلق، وبعد درجة الابتكار والتأسيس، يأتي فعل التسمية دائماً، ولعل

هـذا هـو مـا جعـل العـالم يحفـل بأسـماء التيـارات والاتجاهـات والمـدارس والحساسـيات الفكريـة والأدبيـة المختلفـة."

ولكـن هـل يصـح منطقيـاً أن نفصـل الـذي لا يمكـن أن ينفصـل؟ أي أن نفصـل الجنـين عـن الرحـم، وأن نفصـل الفكـرة الإبداعيـة عـن مبـدأ الخلـق والتجديـد، وأن نفصـل الامتـداد عـن أصلـه، وأن نفصـل الظـل عـن جسـمه؟ وفي المشـهد النقـدي، ظهـرت معـارك كبـيرة، ومعهـا نشـطت الحـركات الفكريـة، وخـاب ظـن المبـدع الـذي كانـت لـه ثقـة عميـاء في الكبـار مـن جمهـوره، فآمن بهـم وراهـن عليهـم، وكانـت النتيجـة أن خذلـوه بالمـدح المبالـغ فيـه أو القـدح الهـدّام، والصحيـح أن روحـه الاعتماديـة هـي التـي خذلتـه ولقـد كان ضروريـاً ألا تهتـز ثقتـه بنفسـه وبإبداعـه. ومـما زاد الأمـر سـوءاً؛ هيمنتـه النزعـة الماركسـية عـلى الفكـر الإنسـاني فخلقـت دوامـات مفزعـة في عـالم الإبـداع والنقـد، ومـن المؤسـف أن أكـثر هـذا الجـدل كان بـلا معنـى وتأثـيره عـلى تطـور المـدارس الأدبيـة كان أكـثر سـلبياً. وحسـب رأي رولان بـارت: "برهنـت الماركسـية الأرثوذكسـية عـلى كونهـا عقيمـة نقديـاً لتحليـل آلي صرف للأعـمال الأدبيـة وتوفيرهـا لشـعارات بـدلاً مـن محـكات نقديـة ذات قيمـة." إذ تتجاهـل هـذه الحركـة أن أصـل الإبـداع يكمـن في الـروح لا العقـل، ولعـل هـذا مـا جعـل أندريـه آكـون يقـرر: "أنـه سـاد الاعتقـاد في القـرن التاسـع عـشر بـأن العقـل والتقـدم يمكـن القضـاء عـلى بـؤس البـشر، لكـن مـا لبثنـا أن عرفنـا أن الإنسـان منطقـي، لكنـه غـير عاقـل!"

وعنـد تطبيـق هـذا الاسـتنتاج عـلى مشـكلة التجريـب الإبداعـي وعلـة إخفاقـه أو سر نجاحه، نـرى أنـه في الحقيقـة يمتلـك المـسرح قوتـه الإيقاعيـة مـن عنصريـن أساسـيين هـما: قـوة الفكـر وجـمال النـص المكتـوب والترتيـب المنطقـي للأحـداث وفاعليـة الحـوار، والخلفيـة الجماهيريـة للتفاعـل مـع العـرض لصنـع أكـبر قـدر ممكـن مـن قـوة إيقـاع الحيـاة لـه بحيـث يكـون للعـرض إيقـاع الحيـاة ذاتهـا وانعـكاس للطبيعـة في قوتهـا الإيقاعيـة الإلهيـة. هـذا التفاعـل الـذي يعتمـد بـدوره عـلى ثلاثـة عنـاصر لهـا أكـبر الأهميـة: أولاً: منطقيـة المعالجـة وعـرض الحـدث بمعنـى أن الصـورة والصـوت عـما الوسـيلة والغايـة بمـا يحملانـه وعليهـما العـبء كلـه. ثانيـاً: وجـود خلفيـة إيحائيـة تعطـي شـعوراً بالتوحـد مـع الجمهـور وبالتماهـي مـع الفكـرة بحيـث لا يمكـن أن يكـون النـص مكتـوب اعتباطـا وبالصدفـة. ثالثـاً: الحركـة الدائبـة الدائمـة والتـي تـكاد تتسـاوى في حركتهـا الإيقاعيـة مـع قـوة حركـة الحيـاة ذاتهـا وتعطـي للمتفـرج ذلـك الشـعور المبهـم بـأن أفـكاره وخواطـره تتجسـد بالصـوت والصـدى والألـوان والدخـان.

شمهورش الثقافة الجماهيرية

لعلك تذكر تجارب الثقافة الجماهيرية في المسرح على مستوى الإبداع المسرحي الجماعي على يد عبد العزيز مخيون وعادل العليمي وهناء عبد الفتاح وأحمد إسماعيل وعباس أحمد وغيرهم وهي تجارب قاربت بين المذهب البريختي ومسرح الشارع على نحو تجسد ملياً في مهرجان (مسرح الأماكن المفتوحة) الذي أقيم في القاهرة واقتضى تغيير أسلوب الكتابة المسرحية على مادة يتم تخليقها مع أعضاء الفرقة، فشارك الكل بما لديه من طاقة فنية في نموذج متقدم لأسلوب ورش الكتابة، ونذكر منها مسرحية (شمهورش الكذاب) عن نص كتبه الدكتور عبد المعطي شعراوي وإخراج رضا غالب الذي قدّم جزءاً منه في ملعب كرة قدم! وكان المشاهدون يجلسون على المقاعد وفي المدرجات والمقصورة. إلى هذا الحد بلغ طموح أصحاب العرض لخلق علاقة جدلية بين النص الدرامي المكتوب والمكان الذي يعبر بدقة عن الفراغ وإمكاناته الحافلة بالجدة والهزل بحيث يحتضن المكان النص الذي خلقه في باديء الأمر. وصار المشهد الطبيعي أحق بالاهتمام من المكان المُتخيل في قصة عن العلاقة بين أربعة من الشباب تخرجوا سوياً من الجامعة ليصدمهم الواقع المعاش بكآبته واحباطاته الكثيرة، والمتاعب المالية والاجتماعية في ظل تبدل المجتمع المصري تحت وطأة ظروف اقتصادية ونفسية وأخلاقية طاحنة، كما يكشف حقيقة الصراع النفسي الداخلي لكل واحد منهم على حدة ثم من خلال احتكاكه بالآخر.

الموضوع تقليدي طبعاً ونوقش كثيراً في أعمال أخرى سابقة وسبق أن تناولته نصوص مسرحية عديدة، عربية ومترجمة، لكن الاجتهاد الواضح هنا تجلّى في توفيق المخرج للنص مع المكان المفتوح واستغلال الفكرة الجديدة لتضفي الرونق نفسه على الموضوع، فالغثيان في هذا المجتمع يعانون الكثير، ولكن على خشبة المسرح سرعان ما سوف يمل المتفرج، بينما في المكان الجديد، ملعب كرة القدم، سيرى الشبّان ككرة تتلاعب بها الأيدي والملابسات المعقدة والظروف.

"وكان التفسير محاولة للتوفيق بين النص المسرحي ومكان العرض الذي تم في جزء من ملعب كرة القدم باستاد دكرنس الرياضي بمدينة المنصورة، إلا أن هذا التفسير فيه مغالاة وتكلف ويطرح عدداً من الإشكاليات المتعلقة بفكرة التجارب المسرحية في الأماكن المفتوحة، منها أن النص المسرحي لم يكتب خصيصاً لهذا المكان، بالإضافة إلى أن المكان لم يكن جزءاً متصلاً اتصالاً كاملاً مع العرض المسرحي، فجاءت العلاقة بين النص والمكان علاقة ذهنية، أي أنها لم تحقق على أرض الواقع بشكل مقبول؛ إذ إن النص بإطاره التقليدي يجوز تقديمه في أي مكان آخر، ماذا فعلت صفارة المخرج التي كان يطلقها أثناء تغيير مشاهد العرض وكأنه في موقع الحكم؟؟ إن هذه الصفارة كشفت سلبية موقفه فأصبح وكأنه مثلنا تماماً، واحدا

مـن المتفرجـين في حـين أن العـرض يطمـح لدفعنـا لاتخـاذ موقـف تجـاه مـا يحـدث." (مـسرح الثقافـة الجماهيريـة- أحمـد عبـد الـرازق أبـو العـلا- الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة- القاهـرة- ص 48) هكـذا تـرى أن حفـاوة النقـاد ليسـت في صالـح هـذا التجديـد بالرغـم مـن الجهـد المبـذول، واسـتخدام الأسـاليب المبتكـرة لـه تأثـير محـدود في التغلـب عـلى عيـوب النـص والإخـراج، فالناقـد يـرى كذلـك أن الرؤيـة التشـكيلية للعـرض أظهـرت المـكان مزدحـماً بقطـع الديكـور حيـث إن المخـرج قـد لجـأ إلى تثبيـت خمـس مطالـب كأنهـا خمـس خشـبات مسرحيـة، كل هـذا في جـزء صغـير مـن الملعـب المذكـور، وأحـاط هـذا الجـزء بـسرادق جعـل التأثـير الـكلي كأنـه مـسرح تقليـدي دون سـقف. كذلـك كانـت الإضـاءة خافتـة جـداً بـلا موجـب، ففقـدت حيويتهـا ومدلولهـا في أجـزاء كثـيرة ومتفرقـة مـن العـرض، لأن المخـرج لم يسـتطع التحكـم في إضـاءة المـكان المفتـوح الـذي يتطلـب فهـماً خاصـاً ومختلفـاً عـن إضـاءة المـكان المغلـق، تكـرر ذات العيـب في الصـوت والأشـعار المسـتعملة. الاسـتعراضات بالرغـم مـن رحابـة المـكان كانـت مُقحمـة، فظهـر الراقصـون يحملـون في أيديهـم نجمـة داود سداسـية باسـتخدام مثلثـات خشـبية بـلا مـبرر وخـارج سـياق العـرض. وبالرغـم مـن الأداء التمثيـلي المقبـول وبالرغـم مـن الجهـد المبـذول فقـد العـرض حيويتـه وإيقاعـه!

في دراسـة اسـتطلاعية مسـحية قـام بهـا مركـز ثيانـزو جـورز المعنـي بشـئون المـسرح الأوروبي مـن خـلال فروعـه في سـبع عـشرة دولـة، وقـد اعتـادوا وضـع نتائـج أوليـة مـن خـلال عينـات عشـوائية عـبر شـبكة الانترنـت ومقارنـة نتائجهـا بمـا سيسـفر عنـه انتهـاء البحـث الميـداني. جـاءت نتائـج غريبـة متناقضـة إلا أن أعجبهـا عـلى الإطـلاق هـي أن جميـع المشـاهدين لا يراجعـون أي قـراءة نقديـة قبـل مشـاهدة العـروض المسرحيـة المختلفـة، وكانـت للأرقـام دلالـة قاطعـة، فـإن أول هـذه الـدلالات تقـول إن 35% مـن المتفرجـين يطالعـون الكتابـات النقديـة للعـروض بعـد مشـاهدتها بالفعـل! أي أن حـوالي ثلـث المشـاهدين لا يهتمـون بـرأي النقـاد، والثلثـين لا يعـيرون هـذه الآراء أدنى اهتـمام. والأدهـى مـن ذلـك أن حـوالي 2% فقـط يهتمـون بشـكل عابـر، بينـما البقيـة لا تمثـل لهـم هـذه الآراء أيـة أهميـة أو قيمـة، أمـا حـوالي 75% مـن المشـاهدين للعـروض المسرحيـة لا يثقـون في المقـالات النقديـة عنهـا مـن الأسـاس لأسـباب متباينـة ومتنوعـة، ومـن أكـثر هـذه الأسـباب جذبـاً للتفكـير والتحليـل هـو رأي بعـض المشـاهدين أن آراء النقـاد تشـير إلى أنهـم يشـاهدون عروضـاً أخـرى غـير التـي شـاهدوها، ويشـعرون بكميـة تـتراوح مـا بـين المتوسـطة إلى الكبـيرة جـداً مـن التحامـل عـلى بعـض العنـاصر كالمؤلـف أو البطـل أو المخـرج، بينـما 90% منهـم يفضلـون مشـاركة آخريـن شـاهدوا العـرض مـن الجمهـور في الحديـث عنـه دون النقـاد، ويرونـه أكـثر فائـدة وأن كلا الطرفـين تعـود عليـه هـذه المناقشـة بقيمـة عاليـة معنويـاً وفكريـاً. وفي النهايـة قـارن المركـز هـذه الدراسـة بأخـرى تعلقـت بالنقـاد صـدرت منـذ أكـثر مـن ثلاثـين عامـاً، وهـو إجـراء روتينـي تقليـدي في مثـل هـذا النـوع مـن الاسـتطلاعات لكشـف مـدى التباين

في أرقامها ونتائجها ثم تحليلاتها مع الدراسة الحالية، ومنها أن 66% من المشاهدين يثق في القراءات النقدية وأن 80% منهم يقرءون ما يكتبه النقاد عن العروض، من بينهم 49% قبل مشاهدتها، هذا بون شاسع يؤكد أن النقاد قد فقدوا ثقة الجمهور خلال سنوات طويلة وبالتدريج ربما لنقص فني في التناول، والأخطر هو أن الجمهور صار بلا مرشد سوى آراء طائرة متخبطة.

وعلى الجانب الآخر، قد تشير النتائج إلى عودة الجمهور إلى مرحلة التفاعل الفطري بلا خلفية ثقافية كبيرة مع العروض المسرحية..

هل يشعر المتفرج بما يشعر به الممثل؟

"إن الموسيقى هامة جداً بالنسبة لي. لماذا؟" يتساءل مورجان كانديف ويجيب: "لأنها تملأ أوقات فراغي ولأنها مرنة جداً، فدائماً تشعرني بأن هناك شخص ما يمتلك نفس المشاعر التي أحس بها. إنها تشاركني آلامي وترفع معنوياتي... يجب أن يتاح للجميع الإحساس بالألوان والمشاعر التي تنساب من خلال الموسيقى." بالرغم من التاريخ الطويل لتطور النظرية النقدية من شكلها الكلاسيكي ومنهجها التحليلي الذي حكم المؤلفات المسرحية حتى نهايات القرن الثامن عشر حتى لا يلتبس على المشاهد ويتخبط تلقيه لما يحدث على خشبة المسرح، ثم المنهج النيوكلاسيكي الذي اعتنى بقدرة المبدع على إحكام صنعته حتى وإن تراجع عن الصورة الموروثة لنبل البطل التراجيدي. المهم الفن والمنطق الفني وتوخي المعقولية والحس السليم. في حدود ما يتعلق به تقبلنا للأعمال المسرحية وتفكيرنا اليوم، من طلب منظورات أكثر مرونة وديناميكية تلزمها استراتيجية واضحة للتحديث والنهضة، يثير الانتباه في هذه الجزئية إغراء المقابلة بين حالة النقاد الفكرية وأحوال المبدع الفلسفية وحالات المشاهد العاطفية في هذا العصر وبين النماذج والمدارس التي عرضت لأساتذتنا غداة الحاجة النظرية لطلب الفن بوجه عام وما لحق به من تراث علمي وأدبي وفلسفي، وما توافر من النقدي والشعبي كذلك.

يقول د. جمال ياقوت: "إن اطلاع المخرج على مجالات معرفية مختلفة يمنحه فرصة إعادة كتابة نص العرض بطريقة سليمة، والواقع أن كلمة ثقافة هي كلمة تتسم بالشمولية والاتساع، حتى دون أن تتبع بلفظة (عامة) التي تلتها في العنوان، ذلك لأن الثقافة تنطوي على دراية -ولو بسيطة- بكافة أشكال العلوم والفنون والآداب، وهو ما يمكن أن نطلق عليه المعارف الأفقية، التي تختلف بطبيعة الحال عن المعرفة الرأسية التي تنطوي على فهم واع عميق، وخبرات غير محدودة في مجال تخصصي واحد، وهو ما يمكن تلخيصه بأن الفارق بين الثقافة والتخصص يكمن في أن الثقافة تتطلب معرفة شيء عن كل شيء، في حين أن التخصص يتطلب معرفة كل شيء عن شيء واحد." (جريدة مسرحنا، ص 27، العدد 371) ويستشهد د. ياقوت بنص (مس جوليا) للكاتب المسرحي السويدي أوجست سترندبرج، وتدور أحداث المسرحية في ليلة منتصف الصيف، وهي ليلة فريدة تتميز بخصوصيتها عند الشعب السويدي، حيث يستمر النهار في هذه الليلة لمدة أربع وعشرين ساعة. لا تغيب فيه الشمس في كل أنحاء البلاد. إن أهم ما يميز هذه الليلة أن الحياة تعود فيها من جديد، لأن هذا الضوء يأتي بعد شتاء طويل تموت فيه الحياة، وتغيب فيه الشمس عن البلاد طويلاً. على أن النص قائم على الاختلافات السلوكية في هذه الليلة عن باقي ليالي السنة: السادة يقتحمون المطابخ لاختيار الخمور، والمراهقات يمارسن ألاعيب رومانسية بريئة

حسب معتقدات أهل إسكندنافيا، وتحتفل الآنسة جوليا مع الخدم ويتطور الموقف حتى تفقد عذريتها على يد الخادم (جان) الانتهازي صاحب الميول التطلعية، وينتهي الأمر بأن يوعز إليها في النهاية بالانتحار. استفاد المؤلف حسب مراجعة الناس والمراجع والتقاليد في النص من سلوكيات معتادة لطقس شعبي خاص في رسم خطوط حبكة مسرحيته بدءاً من سبب نزول الآنسة جوليا للمطبخ، وحالة السكر والعربدة مع خادمها ثم انتحارها هرباً من العار. وكل هذه التفاصيل طبيعية ومنطقية حتى الآن، ولكن عندما حاول المخرج سيد طليب إضفاء ظلال دراماتورجية على هذا النص ليقدمه على مسرح الطليعة عام 1978 قام بتحويل النص إلى اللهجة العامية مع الاحتفاظ بالأسماء الأجنبية للشخصيات كما هي، وقال إن هذه الليلة هو يوم شم النسيم، الاحتفال المصري المعروف، وهذا خلف طائفة من المتناقضات في هذا العرض، ومن ذلك أن الأحداث كلها تدور ليلاً وهو الملائم لكافة التفاصيل الطبيعية التي وضعها المؤلف الأصلي مثل الرغبة في الشراب ونوم كريستين خطيبة الخادم جان، وحتى انتهاء الرواية بقدوم الكونت صباحاً، وكل شيء مناسب لعادات هذا الشعب، أما يوم شم النسيم في مصر فمرتبط بمأكولات معينة ونزهة في الحدائق العامة ولا يوجد أي مبرر منطقي للخلاعة والعربدة أو نزول سيدة راقية للمطبخ لتتباسط مع الخادم فتثمل. النص الأصلي حمل العديد من الإيحاءات المغرية الطبيعية مثل زهوة الطبيعة والتماثيل العارية في الاحتفال ورقص الآنسات الحار، وصناعة أشكالا عديدة للقضيب الذكري لتمثل شكل الخصوبة وغير ذلك من أساليب المرح واحتساء الخمر والاختلاط بين الجنسين والمجون. وفي هذا السياق تزول الفوارق الطبقية وتسقط حواجز العقل والأخلاق وتظهر عادة وضع تسع زهرات من أزهار منتصف الصيف كي تتحقق الأمنيات التي طلبها جان من جوليا باعتبارهما عشيقين في تمثيلية الاحتفال. ويعلّق الدكتور ياقوت: "الواقع أن الكثير من الأفعال قد فقدت منطقيتها بسبب هذا التعديل -أو لنقل الاستسهال- الذي آثر المخرج أن يمارسه عوضاً عن الدراسة التفصيلية المتأنية لدوافع ومبررات الأفعال في هذا النص. ومما ساهم في تعظيم حجم المشكلة هو إصرار المخرج الدراماتورج على الاحتفاظ بالأسماء الأجنبية رغم اللهجة العامية، فبدا الاسم مغرباً بصورة لا تتفق ومنهج إخراج العرض. خاصة عندما ينادي جان على خطيبته كريستين مستخدماً حروف المد في الياء الأخيرة من الاسم، ورافعاً صوته بصورة مبالغ فيها، وهو ما أدى إلى وجود التناقض بين غربية الاسم والأداء."

مشكلة أخرى تعرض لها العرض المسرحي (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عندما عرض على مسرح قصر التذوق الفني التابع لقصر ثقافة سيدي جابر بمدينة الإسكندرية المصرية، فالمسرح صغير جداً وخشبته لا تصلح لأي عرض، فاختلطت تفاصيل الديكور، وارتبكت الحركة، وتشوشت الصورة المسرحية، ومما زاد الأمر سوءاً أن فكرة النص الأصلي قائمة على المسرح داخل المسرح مما ترك الممثلين يتحركون في مقدمة صالة العرض مما

أتلف الغرض. لقد كسر لويجي بيراندللو القواعد عندما قدم نصّه الشهير عام 1921 واهتزت بسببه الحركة النقدية وانقسمت على نفسها، والنص رائع فعلاً يناقش نسبية الحقيقة، وهي نفس الفكرة التي تناولها في مسرحيته التالية (هنري الرابع)، عن طريق المسرحية داخل المسرحية، وعلى حد قول المؤلف: لقد كنت أريد أن أقدم ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور، لعدم وجود المؤلف الذي تبحث عنه الشخصيات، أما المسرحية التي تظهر بدلاً منها فهي الكوميديا التي تتناول فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف، وما تتضمنه من عنصر المأساة، لما منيت به هذه الشخصيات من رفض. وفي الفترة الأخيرة من حياته كان فن بيراندللو يكشف عن التناقض بين الصورة والحياة، فالحياة كي تستمر لابد لها أن تتآكل، ولكي تتشكل يجب أن يكون لها صورة ثابتة ومن هنا ينشأ الصراع المستمر يصفه بيراندللو بقوله إن الحياة لون من التناقض الجدلي بين الحركة والصورة. فتناول شخصية الإنسان كما يراها داخل نفسه، وهل هي كذلك في الحقيقة أم كما يراها الآخرون، المحبون والكارهون، من هذه البؤرة تنبثق المأساة. "مأساة الإنسان الذي تعذبه أسرار شخصيته، والذي يضطرب كيانه لمحاولة معرفة الحقيقة. الإنسان الذي لا يعرف إلا الحاجة المستمرة إلى ضرورة ملائمة كيانه مع صورة ما من صور الحياة العديدة المتلاحقة فتعصف الحياة الدافعة التي لا ترحم بكل تدبير من صنع هذا الكيان الهش. وتصل المأساة إلى ذروتها حين يدرك هذا الإنسان المعذب البائس أنه مهما فعل فليس في مقدوره أن يتبادل التفاهم مع بني جنسه، حيث معاني وقيم الأشياء في عالمه هو تختلف عن معاني وقيم الأشياء في عالم الآخرين، فيمسي وحيداً في هذا العالم." (محمد إسماعيل محمد- مقدمة ثلاثية المسرح داخل المسرح- تأليف لويجي بيراندللو- سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- العددان 359، -360 مايو- يوليو 2012) وفي أرض الواقع عندما قام المخرج بتدريب أبطال العرض على النحو التقليدي، فصدمه اللبس بين المسرح والمسرح، ثم الجمهور الذي رفض أن يمثل الممثل شخصيته في الواقع، فهم زاهدون في التمثيل على أرض الواقع ولا يبغون سوى الصدق. "ويختلط الأمر بين عالمي الحقيقة والوهم، والواقع والخيال، أيهم أصدق؟؟ ذلك هو سؤال المسرحية.. فالأب في المسرحية يقول: نعم.. إذا كنت تعمل على أن يبدو ما ليس حقيقياً كأنه الحقيقة دون الحاجة إلى ذلك بل للهزل فقط، أليس عملك أن تضفي الحياة على المسرح لشخصيات خيالية؟ وذروة الحدث الدرامي تتجلى حين يسمح مدير الفرقة ومخرجها للشخصيات الست بأن يقوموا بتمثيل أدوارهم ومآسيهم في الحياة، والتي من أجلها جاءوا إلى المسرح، وتحدث الانفجارات العاطفية المتضاربة (مرة من جانب الأب، ومرة من جانب ابنة الزوجة ومرة من جانب الابن، ومرة من تلك الأم المسكينة، عواطف، يسعى كل بدوره أن يطغى بها على الآخرين في غضب مدمر" (أحمد عبد الرازق أبو العلا، مسرح الثقافة

الجماهيريـة- ص 318)، "لقـد قـام المخـرج وصـال عبـد العزيـز ذلـك النـص الصعـب بسـهولة شـديدة، وبرغـم حديثـه، لم يخـل مـن ابتسـامة علـت وجـوه المشـاهدين." لكـن النقـد رأى أن المخـرج قـد أطـال المقدمـة باللغـة العاميـة فلـم تناسـب النـص المقـدم بالفصحـى، ويتسـاءل: مـا الـذي كان سـيحدث لـو أنـه التـزم بمـا جـاء في نـص بيراندللـو حـين قـدم الفرقـة أثنـاء اسـتعدادها لتقديـم عرضهـا المسرحـي، وقبـل أن تفاجـأ بدخـول السـت شـخصيات الباحثـة عـن المؤلـف؟ مـاذا كان سـيحدث لـو أنـه فعـل ذلـك، لـو كان قـد فعـل ذلـك لـكان العـرض أكـثر تماسـكاً، لكنهـا رغبـة المخرجـين مجهولـة الأسـباب، رغبـة التدخـل السـافر في النصـوص التدخـل المـضر- وغـير النافـع، وهـي رغبـة آثمـة ينبغـي مراجعـة أمرهـا!

مسرح الجماعة..
التفكير بالأداء وسؤال الخروج من مأزق

مسرح الجماعة، ما هو؟

مسرح الجماعة هو في أبسط تعريف له طريقة للعمل لإخراج مسرحيات تستجيب لكل طبقات الوعي واللاوعي في عقل المتفرج، بمعنى أوضح تجتمع أفراد الجماعة المسرحية لاستعمال وتطوير كافة الامكانيات المسرحية التي أهملتها الفرق التقليدية، فمثلا تجد أن الموسيقى الراقصة وآليات حركة الممثل والصوت الخالص كلها عناصر متاحة لكشف عناصر النص التحتي بما يجعل التجربة الكلية أكثر كثافة. تطبيق هذا الأسلوب على مستوى الفرد المبدع (الكاتب) من حيث أنه مجموع لعدة أدوات في ذاته؛ هنا عليه اكتشاف المُهمل من الأساليب الفنية واستخدام وتطوير كل كلمة وكل صوت وكل وصف ليكون بمثابة خلفية النص المعروض. العمل على النص التحتي يستوجب فهمه أولا: هو المعنى الشامل والفعَّال الذي يكمن خلف المعنى الظاهري المنطقي/ المنطوق للكلمات في النص، وهو أحد التفاصيل التي تهملها الفرق التقليدية غالبا.

هذه ليست فلسفة، فحياتنا تحمل تجربة تحتية عملاقة وعميقة، وجل تصرفاتنا وأقوالنا غالبا ما يكون لها معنى مكشوف وآخر مبهم، لكننا لا نبذل ما يكفي من جهد، ربما لأننا لا نهتم أن نلاحظ أو لا يخطر ببالنا أن ثمة وراء للأشياء، للتفكير فيما وراء المعنى الظاهري للقول وللسلوك. فلو قال أحدهم أنني سأترك البيت لأشم بعض الهواء النقي، فإن هذه العبارة تكون غامضة ويمكن أن يكون وراءها العديد من المعاني والدوافع، وذلك قد يعني أن هذا الرجل يحمل كبتا من أهل البيت، وأنه حكيم يلحق نفسه قبل الانفجار أو أن الموقف الطارئ لا يحتمل وهو يهرب من مواجهة أو هو يستعد لنشاط خاص سري لا نعرفه، أو سيجعلنا النص نفهمه بعد قليل إن ذلك مثال بسيط من الحياة. "مسرح الجماعة قد يبدأ عمله من مادة لها شكل أو أن يفرض شكلا على مادة عشوائية تماما. وفي الحالتين لابد وأن يمر عمل مسرح الجماعة بعدة مراحل متتالية بشكل منطقي." (مسرح الجماعة، بقلم بريان كلارك، ص -76 77، مجلة المسرح، العدد الحادي عشر، السنة الأولى، مايو 1982) كما يجب ألا يقتصر عمل الفنان هنا على مهمة الترجمة الحرفية من النص الأدبي إلى الشكل المسرحي، وإنما يجب أن يخلق ويحقق اللغة المسرحية قبل أي شيء وفي أحسن صورة دون أن تكون الصورة اللفظية أو قيمة الجملة اللغوية عائقا, فقد تكون الجملة مأخوذة من إبسن أو إلفريد فرج أو شكسبير أو ملتون، ولا جدال أن مجرد البحث عن المعادل الفني، في اللغة المسرحية لا يجدي ولا يفيد في مثل هذه الأحوال، لأن هؤلاء الأدباء العظام كتبوا ما كتبوه

أصلا، دون التفكير لحظة واحدة، في اقتباس أعمالهم الأدبية أو تحويلها، وإنما لبلوغ ذروة الصياغة الأدبية. وعلى الفنان المسرحي بدوره أن يعمل جاهدا لبلوغ ذروة الصياغة الفنية، عن طريق قوة التعبير بالصورة المرئية.

في مقدمة كتابه "نصوص وما حولها" يتساءل ألدوس هكسلي: "إننا نميل أبدا إلى أن نفكر على نحو الفن الذي نحب وإلى أن نشعر على طريقة الفن الذي نهوى، فإن كان هذا الفن رديئا كان شعورنا وتفكيرنا بطبيعة الحال رديئين. فإذا كان تفكير مجتمع وشعوره رديئين، أو ليس هذا المجتمع فعلا في خطر؟" على سبيل المثال، الموقف المثير الفعال في مسرحية (أنتيجون) لسوفوكليس عندما قُتل بولينيكس شقيق الراهبة أنتيجون في معركة ضد أهل مدينته، أصدر الملك كرييون طاغية طيبة أمرا بعدم دفن الجثة والموت هو عاقبة من لا يطيع هذا الأمر، وكان الإغريق يعتقدون أنه إذا لم تدفن جثة الميت حسب الطقوس المتبعة، فإن الروح تهيم في الأرض دون استقرار مائة عام، لهذا أقدمت انتيجون على مخالفة أوامر الملك وبحثت عن جثة أخيها ودفنته في معبدها فقُبض عليها وصدر الحكم بإعدامها ودار هذا الحوار القصير بينها وبين الملك في المحاكمة: (-كيف تجرؤين على مخالفة أوامر الملك؟ -لقد خالفت قانون الملك لأنه يوجد قانون أعلى يجب أن أطيعه. -ماذا تقصدين بقانون أعلى؟ هل هناك قانون فوق قانون الملك؟ أليس قانون الملك هو الأعلى؟ -هناك قانون أعلى يجب علي أن أطيعه، إنه القانون الذي يوحي به ضميري. -ماذا! هذه خيانة لا يوجد قانون أعلى من قانون الملك، أنا الدولة، والدولة فوق كل شيء وقانون الدولة هو القانون الأعلى.) هذا الجدل ليس من باب تأمل الطبيعة البشرية ولا للتسلية طبعا لكن كلما ازداد غضب الملك ومعه عظمة أنتيجون، يزداد اهتمام المتفرج بمعرفة النتيجة فهو طرف ثالث في هذا الجدل، الطرف الأهم؛ لأنه يفكر ويحلل، وعندما يُغلق الستار ويرحل الممثلون سيتحول المشاهد إلى إنسان جديد وستلقى المسرحية على حياته أضواء مستجدة على كيانه.

أنماط المسرح الجديدة كمسرح الشارع ومسرح الجماعة تهتم أكثر من المسرح الكلاسيكي بمثل هذه المواقف، كالسالف ذكره، ويطلق عليه فنيا الموقف المثير الفعال، وإحاطته بما يلزم من الجو العام والايقاع وتركيز العاطفة وتطوير الموضوع في سياق متتابع من الصور المرئية/ المسموعة، وفي المثال ذاته استغنى الكاتب عن كل الأحداث التي لا يمكن حدوثها في قصر الملك واكتفى بموقف المحاكمة، بل إنه أهمل تفاصيل عرض الأحداث السابقة لهذا الموقف مثل موت شقيق أنتيجون وصدور الأمر بتحريم الدفن وتحدي أنتيجون للقرار ودفن الجثة ثم القبض عليها. المسرحية تبدأ بالمحاكمة وتنتهي عندما ينطق الملك بالحكم. إذ يلتزم الكاتب المسرحي بالإيجاز والحذف والدمج في عملية فنية جديدة حافلة بالإشارات التي تجعل المشاهد يتعرف من خلالها على خلفية الموضوع وإلا تحولت محاكمة أنتيجون

إلى ما يشبه محاكمة كافكا وندخل في ألغاز روائية لا يفهمها مشاهد المسرح، هذا التكنيك الذي ينتهجه الكاتب المسرحي هو (العرض التفسيري) وهو ما يمكن ترجمته باختصار بأنه المقدمة التفسيرية في تمهيد بعض المسرحيات لكشف ما نحن مقدمون عليه أو طبائع شخصيات المسرحية، المثال على ذلك مسرحية (محكمة الصنع) ليوجين سكرايب وفيكتور ساردو. في الفصل الأول ترفع الستار عن داخل غرفة قصر سيدن. الخادمة مشغولة بسحب ستائر النافذة ثم نفض الغبار من على الأثاث، ويدخل رئيس الخدم الذي يبادرها: (-عاد السيد ليلة أمس في ساعة متأخرة مرة ثانية. -عجيبة، وهل علمت السيدة هذا؟ -وكان مخمورا كعادته. -اللهم لطفك ورحمتك بالسيدة. -وهل تعلمين ماذا عثرت عليه في العربة؟ -ماذا؟! -مفكرة جيب تفوح بالعطر! -أوه، اسكت. (وهنا ندخل السيدة سيلان) توجه كلامها إلى رئيس الخدم: هل من الممكن أن نطلب من السيد الحضور؟ إني راغبة في الحديث إليه.) هذه المقدمة البسيطة الذكية جعلتنا نعرف القصة التي سوف نراها بعد قليل، وهذا التكنيك الذي تحداه إبسن ببساطة عندما تخلى عن كافة الشخصيات الفرعية وجعل الشخصيات الأساسية هي التي تقول كل شيء، ورأى أن الكاتب المسرحي إذا التزم بقواعد مهنته، يضطر إلى استبعاد كثير من الأحداث السالفة واللاحقة، وبهذا يتعرض لمشكلة أخرى، فهو يضطر إلى ضغط الأحداث في مواقف قليلة من المواقف الكثيرة المثيرة الفعالة. فكيف يتمكن المؤلف من جمع أبطاله داخل مكان محدود نسبيا ليحقق مثل هذه المواقف؟ إزاء هذا ابتكر كتاب المسرح الإغريق حلا سحريا لهذه المشكلة بالاعتماد على ما يقدمه رسول الآلهة (بان) من خدمات، وإذا كان الشخص بعيدا ولابد من ظهوره في المسرحية، فإن بان يظهر معلنا أنه آت، ويردد قوله انظر وشاهد. انظروا انظروا، وعندئذ تظهر الشخصية المعلن عنها لتقوم بدورها ثم ترحل.

في كل الأحوال يتضح أن لكل مسرحية نص ظاهري وآخر تحتي، وتهدف عملية فريق العمل المسرحي الجماعي، أو مسرح الجماعة، إلى إبراز هذا النص التحتي التي تقودنا إلى انتاج مسرحي شامل، إذ لا نجد بسهولة ذلك النص الذي تصعد فيه الكلمات لأعلى أو تمتد لأسفل لتمس سلسلة من المعاني والخبرات التي ترسخ المعنى الظاهري أو تتجاوزه اللهم إلا في المسرح الإليزابيثي حيث لحقائق الحياة وقواعدها نفس الصدى على خشبة المسرح، فالسيد سيد والخادم خادم على طول الخط الذي تجاوزه شكسبير، وبناء عليه يجب أن نتمسك بكل نص في قبضتنا ونستجلب له كل أنواع التضاد التي هي نفس مادة النص التحتي، كما أنها ذات مادة البناء التحتي لواقعنا المعاش.

مشكلة تطبيق كلمة تفسير على جزء من فعالية متابعة صيغة إعداد الأداء، هي أنها لا تصف الفعالية ككل بشكل دائم. يساعدنا التأمل الحميم لتناظر صيغة الإعداد في توضيح الدور الذي يؤديه التفسير كما يشبهه سولتز باختلاف الرؤى في مقادير الطعام

لنفس الطبخة:"... فالمؤدون يفسرون بالطبع معنى نص المسرحية، ينتقل الممثلون والمعدون والمخرجون إلى إجراء عدد من الاختيارات التي تتوافق مع تفسيرهم. ولكن لا يوجد سبب مُلح لوصف هذه الاختيارات في حد ذاتها- هناك سبب وجيه لتجنب ذلك، لأنه يشجعنا على دمج عمليتين مختلفتين، وربما يبدو من المضلل أن نصف الانحرافات المتعمدة عن تفسيرات نص المسرحية أو حتى إعادة تفسيرها من جديد." (الأداء المسرحي وخطأ تفسير النص، ديفيد سولتز، ترجمة أحمد عبد الفتاح، جريدة مسرحنا، 514، القاهرة، 2017). نستعيد مثال (أنتيجون)؛ فالذي يشاهد عشرة عروض لهذا النص محتمل أن يفهم الطريقة التي تتبعها الجماعة المسرحية وتنطلق منها صيغة الإعداد المسرحي في عين الناقد، ولكن المتفرج الذي يذهب إلى المسرحية دون معرفة مسبقة بتاريخ النسخ السابقة منها أو الكاتب المسرحي سوف يقوم الأداء في إطاره ككل، وسوف يرتبط بالمسرحية مثلما يرتبط مشاهد السينما بالسيناريو دون أن يفهمها كموضوع جمالي منفصل عن العرض، وهكذا تجد المخرج (س) يلعب على الشكل بينما (ص) يغوص في المضمون، أو يقُدِّم الأول عمله للناقد المثقف والثاني للمشاهد الأقل وعيًا دون أن يحاول اقتحام جدران مهمة الإرتقاء بهذا الوعي! يُعرض وقت كتابة هذه السطور مسرحية (العسل عسل) وهو عرض انتجه مسرح الطليعة عام 1986 ويعيد المسرح الكوميدي تقديمة في 2017 بتكنيك جديد لجمهور مختلف عن الذي كان منذ ثلاثة عقود، إذ صار كل شيء خرافي السرعة في سماوات مفتوحة (المسرحية من تأليف سمير العصفوري وإخراج إميل شوقي). كل شيء مختلف من بنية العرض التي حملت مضامين عصرية إلى انتقاء أبيات معينة من أشعار بيرم التونسي لتناسب المرحلة ورؤية معاصرة لتوزيع الطبقات الصوتية (السوبرانو- التينور- الآلتو- الباص) وأيضا الأداء والملابس والديكور.

تاريخ مسرح الجماعة

أن ينشأ مسرح الجماعة فهذا مرهون بأن يكون المجتمع متجانسا وتستمد فيه الجماعة موقفها من المجتمع، أو أن ينشأ من مجتمع منقسم انقساما شديدا فتبدو الجماعة المسرحية بالتالي معزولة عن المجتمع الذي جاءت منه مما يدفعها إلى نوع من التقارب والوحدة التي تقودها إلى عملية التغيير. ومن الأمثلة على مسرح الجماعة في مجتمع متجانس (المسرح الإغريقي والمسرح الإنجليزي في القرون الوسطى وبعض المسارح الشرقية مثل المسرح الصيني ومسرح النوه الياباني)، أما الجماعة المسرحية التي نشأت من مجتمع مفكك منقسم فتضم (المسرح الإليزابيثي والمسرح الغربي الحديث مثل مسرح الحي ومسرح برلين انسامبل).

المسرح الإغريقي: وهو في الأساس مسرح شعائر دينية وكانت المسرحيات تُقدَّم على شرف ديونيسيس إله الخمر، وكان الجمهور يجد أهمية ما في هذه المسرحيات التي نشأت

مـن بعضهـا دراما جيـدة في الواقـع، وكان الجمهـور ينتظـر تكـرار عرضهـا ليناقـش المشـكلات والقضايـا التـي تخـص حياتهـم اليوميـة، وكانـت الحكومـة تختـار الكـورس المحـترف الـذي تسـاهم في تقديمـه للعـروض التـي تـرى أنهـا تخـدم المجتمـع بنفـس القـدر مـن الاهتـمام الـذي توليـه في تدشـين سـفينة حربيـة جديـدة، وكان الكاتـب المسرحـي وقتهـا يـدرك دوره الخطـير تجـاه المجتمـع ويحظـى بتقديـر الدولـة.

المـسرح الإنجليـزي في القـرون الوسـطى: هـذا المجتمـع أيضـا كان في حالـة تجانـس، ونشـأ مسرحـه مـن شـعائر دينيـة كنسـية وكانـت الكنيسـة مركـز الحكـم وتكلِّـف النقابـات التجاريـة مسـئولية تمويـل وعـرض المسرحيـات ولم يكـن هـذا يثـير أي اعـتراض في مجتمـع متديـن بطبعـه!

المـسرح الإليزابيثـي اليعقـوبي: كان المنـاخ لـه طابـع مسرحـي في كل شيء، الهـواء لـه رائحـة المـسرح والمـاء فيـه طعـم المـسرح، وهكـذا مـع بدايـة القـرن السـادس عـشر، غمـرت جمـوع الممثلـين المحترفـين والهـواة ربـوع إنجلـترا وصـار مـن حـق الفـرق الخاصـة، وسـط هـذا الهـرج، أن تقـدم موضوعـات مسـتقلة قـد لا توافـق عليهـا الكنيسـة، ومـع حالـة غيـاب الأمـان التـي سـادت المجتمـع بـدأ التجانـس المعتـاد يختفـي ومعـه المـسرح الإقليمـي، وحتـى فـرق الهـواة صـارت مطـاردة مـن الحكومـة. بقـى عـدد محـدود مـن الفـرق المسرحيـة في لنـدن فقـط. وخـلال أهـم الفـترات الدراميـة لهـذا المـسرح لم يحـاول قـط أن يأخـذ النـاس مـن أنفسـهم وإنمـا أن يعـرض لهـم الحقيقـة وأن يـدع الجمهـور يسـتخرج منهـا مـا يشـاء. وقـد رفـض أفـراد هـذه الفـرق قوانـين المجتمـع الـذي يعيشـون فيـه وانطلقـوا كأنهـم جماعـة ثوريـة تُبـشِّر بنظـام أرقـى وأفضـل، لكـن الحكومـات رأت أنهـم جماعـة مـن الغجـر لا أكـثر. بادلهـم العـالم مقتـا بمقـت ووضعـت السـلطات أمامهـم العراقيـل. هـذه الجماعـة أسَّسـها جوليـان بيـك بالتعـاون مـع جوديـت ميلينـا عـام 1941. والتفتـت إليهـم الأنظـار في نيويـورك بعـد تقديـم مسرحيـة (الراحلـة) لجـاك جيلـبر التـي تناقـش مسـألة الإدمـان مـن منظـور متقـدم، وكان التمثيـل في درجـة مـن الواقعيـة بحيـث ظـن الجمهـور أن الممثلـون يتعاطـون المخـدرات فعـلا عـلى خشـبة المـسرح! وكانـت وجهـة نظـر الجماعـة هـي أننـا عندمـا نفقـه حقيقـة المواضيـع التـي نطرحهـا ونُـدرك أن الفعـل الحيـوي الحـر والعفـوي المـشرع لذاتـه مـن وحـي القضيـة وأثـر اللحظـة الراهنـة، فـإن تشـكيل الوعـي الجمعـي لوضـع نظريـة سياسـية جـادة أمـر ممكـن، وعقلنـة فكـر الجمهـور للمشـاركة في صنـع القـرار شيء حاسـم. لا بـد مـن تخطـي عتبـة السـلطة، ومجـاوزة عقبـات السـلبيات الديكتاتوريـة، وأن ثقافـة مـسرح الجماعـة عـلى عاتقهـا قيـادة معركـة الفعـل المشـارك للفـن المحظـور في الفضـاء العمومـي بسـبب التعسُّـف عـلى المسـتوى السـياسي. هـؤلاء فهمـوا أن اسـتقلالية الفعـل مـن شـأنها أن تسـاعد عـلى بلـورة رؤيـة صادقـة للأمـور. هـذه الرؤيـة المتعـثرة عـلى مـر التاريـخ في السـياق الفنـي، المسرحـي خصوصـا، لأن مجـال الفعـل ينتهـي في معظمـه إلى الفضـاء السـلطوي السـياسي/ الدينـي عـبر مسـاحة التراتـب البطريـركي الآلي والميكانيـكي عديـم الـروح، لأن الفعـل في هـذه المنطقـة

هـو محـاكاة الأولـين لا أكـثر، باحتـذاء نظـام تصوُّرهـم الفنـي واتبـاع سـلوكياتهم في الخطـاب الجماهـيري.

وفي هـذه المرحلـة مـن تاريـخ الفرقـة بـدأ يحـدث تواصـل فعـلي بينهـم وبـين المجتمـع، إلا أنهـم انزلقـوا في النهايـة في متاهـة مـسرح اللامعقـول المعروفـة، مـن خـلال مسرحياتهـم مثـل (الجنـة الآن) و(فرانكشـتين)، ولم يعـد المـسرح الحـي مـن أبـرز الفـرق المسرحيـة في العـالم، وعندمـا زاد تغليـب العاطفـة عـلى العقـل في مـا يقدمونـه، سـقط سـقوطا مدويـا. وكان هـذا درسـا لمـن جـاءوا بعـده، فـلا بـد أن يقـدم المـسرح وجبـة للجسـم والعقـل ولا يكـون مجـرد عاطفـة مفرطـة، لهـذا عـاش مـسرح بريخـت ومـن قبلـه شكسـبير. هـذه الفـرق كانـت محـاصرة بأعـداء سياسـيين ومدنيـين تقـف خلفهـم الدولـة التـي تقـف خلفهـا الكنيسـة، وكان هـذا التحـدي شرارة ظهـور مـسرح الجماعـة عندمـا تقاربـت الفـرق المسرحيـة القليلـة لتتمكـن مـن المواجهـة، وكان شكسـبير ينتمـي لأحدهـا، وكان أعضـاء هـذه الفـرق يسـمون (الـشركاء) لأنهـم كانـوا يشـاركون في الأربـاح بعـد دفـع النفقـات. وقيـل إن القـصر يدفـع بنصـوص مسرحيـة تفضـح بعـض أشـخاصه باسـم مسـتعار: شكسـبير! ولكـن هـذه بالطبـع قصـة أخـرى. "وبهـذه الطريقـة كانـت الفرقـة المسرحيـة تقـدم اسـهاما قيـما للمجتمـع للطريقـة الواقعيـة للكتابـة المسرحيـة. ويمكـن التخمـين أن هـذه المسرحيـات كانـت تُفصَّـل لتناسـب الممثلـين مـن أعضـاء الفرقـة كـما أنـه مـن المحتمـل جـدا أن مسرحيـات شكسـبير قـد كتبـت كنتيجـة لهـذه المشـاركة الكاملـة والدائبـة لأعضـاء الجماعـة المسرحيـة" (بريـان كلارك، مـسرح الجماعـة، ترجمـة أمـير سـلامة، مجلـة المـسرح، العـدد 11 مايـو 1982 ص 78).

مـسرح الجماعـة الحديـث: قـاد جرتوفسـكي في بولنـدا مـا عـرف فيـما بعـد بتجربـة المـسرح الفقـير، تجربـة رن صداهـا في الدنمـارك عـلى يـد يوجيـو باريـا الـذي أحيـا الأسـاطير الدنماركيـة في هيـكل مـن المـسرح الإفريقـي. ونهضـت ثـلاث فـرق مسرحيـة في إنجلـترا: سـتوك بقيـادة بيـتر شيسـمان في المسرحيـات التسـجيلية الموسـيقية والمـسرح الحـي التـي انتقلـت إلى نيويـورك ومـسرح برلـين إتسـمبل الـذي تربـص بـه عـدد لا بـأس بـه مـن الأعـداء في أركان الديـن والسياسـة وأصحـاب رأس المـال.

قيادة الجماعة المسرحية

إن أي جماعة مسرحية يجب أن يكون لها قائد، مخرج مسرحي، أو أستاذ في فن المسرح صاحب رؤية تجمع الناس حوله. هذا القائد يجب أن تتوفر لديه الخبرة والثقة بالنفس والأمانة، وأن يكون شديد الصدق والصراحة مع فرقته، لا يتصنَّع الفهم في الوقت الذي يبدو فيه غير فاهما لما يجري من أمور، ولا ينافق أحدا من الممثلين بينما هذا الممثل يعرف أنه إنما يكذب عليه. إذ يعتمد تكنيك الكتابة المسرحية الجماعية على الطرق التي يتم بها بحث المواقف المحيرة، وهذا يستدعي الكثير من الثقة والتفاهم بين الجماعة والقائد الذي يحمل على كتفيه مهمة الوصول سريعا بالجماعة إلى أعلى درجة من التركيز، كأنه فريق كرة قدم في لحظة فاصلة عندما تصبح الكرة في وضع معين، وهنا يُدرك كل عضو في الفريق أن ثمة هجمة في الطريق ويجب البحث عن كل الأساليب والثغرات التي يمكن استغلالها وعلى قائد الجماعة المسرحية الوصول بأعلى حالات التركيز الجماعي السريع لتطوير حساسية كل فرد في الجماعة تجاه زميله وتجاه الهدف. هذه الحساسية التي تبدأ بأن تستجيب الجماعة لمطالبه فورا، والالتزام بالنص المتفق عليه إذ يكون من المثير أن ينحرف الممثلون وراء الارتجال، هذه الحركة التي تنتهي نهاية طبيعية أحيانا وقد تروق للجمهور، وأحيانا تنتهي فجأة طبقا لتوافقها الذاتي ولكن بطريقة غير طبيعية ضارة بالعمل ككل، فضلا عن أن الارتجال عملية مجهدة تستمر فقط بطاقة الممثلين بعد أن تفقد قوتها الذاتية، وعندما تتوقف عملية الارتجال بالنسبة للجماعة ككل، فمن الأفضل قبول ذلك والبدأ من جديد.

هذه المسألة تكررت كثيرا في نماذج حديثة على خشبة المسرح العربي. منها العرض المسرحي (ظلال أنثى) للأردني (2017) من إخراج إياد شطناوي وتأليف هزاع البراري، معالجة درامية علي عليان، وذلك من قبل الفنانات: أريج دبابنة، مرام أبو الهيجاء، دلال فياض. والعمل يتناول قضية السياسي والمثقف والازدواجية التي يرون بها فكرة التعامل مع المرأة. ثلاث سيدات يلتقين في محطة قطار مهجورة في انتظار قطار مثل جودو لا يأتي. تعرض كل شخصية مأساتها من خلال ما يقع عليها من تعنت ذكوري ومجتمعي دون وجود أي ممثل رجل (اللهم إلا الرجال الثلاثة الأبطال الغائبين)، مرام أبو الهيجاء هي الفتاة المغرمة بالشهرة والفن، ويمتزج حلمها بالمسرح مع دورها الفعلي فيحدث الكثير من الخروج عن النص الذي لا يدرك الجمهور أنه كذلك إلا في نهاية كل مشهد، خاصة عندما يبدأ الحب يراودها عن نفسها في وجود شخص مثقف في أحد المهرجانات (لاحظ أن هذا موجود في النص للعرض القائم في مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي الدورة 24 عام 2017) وبعد الوقوع في غرامه يتضح أن متسلط ككل الرجال الذين عرفتهم من قبل، متغطرس، ضحل التفكير، متخلف النظرة، يغار من نجاحها ويستخرج سلطة الزواج للسيطرة على

موهبتها وطموحها. بعد أن تبالغ في عملية الارتجال عند تمردها عليه- أي الزوج- يتوجب على قائد المسرح أن يمد هذا العضو الهابط بالطاقة اللازمة سريعا لتعويض ما استنفذه في الارتجال، والطاقة في أداء المسرح هي القوة التي يعكسها الممثل على بقية زملائه الممثلين وبالتالي على الجمهور، فهي القوة التي يمدها القائد في الفريق ليستقبلها الجمهور. وهنا يتميز قائد عن آخر بالأسلوب الذي يختاره في التعامل مع هذه الطاقة، ليس في السيطرة على الفريق، وإنما كحيلة ذكية لجعل الجماعة تتماسك كالبنيان المشدود فوق رقعة شديدة الصلابة، بإجراء مناقشة حول عملية الخلق المسرحي الذي تقوم به الجماعة، وفي داخل القائد عليه أن يوطِّن نفسه على أن النص هو هيكل المشروع لكنه هنا كالكاميرا في يد المخرج ينبغي أن تتبع الحدث لا أن تقوده وأن يعتبر نفسه مراقبا، لا عاملا متفردا مرموقا في الموضوع. إن التكلُّف الشائع بين الكثير من المخرجين هو إظهار ما يرغب المشاهد في رؤيته قبل أن يمليه الحدث المعروض على خشبة المسرح. ينبغي أن يرغب المشاهد في رؤية شيء قبل أن يظهر لهم. ويمكننا استحضار حالات يلزم فيما إرشاد الجمهور وفشلت عندما كانت لافته للنظر.

يتجلى هذا في المسرحية التي قدمَّها المخرج الكبير فيللليني في فيلمه (الاحتيال) عندما سلَّط الضوء على الشخصية قبل أن يُدخلها إلى القصة. يدخل أوجستو وابنته باتريزيا إلى المسرح وفي مقدمة المشهد يظهر رجل جالس أمامها، وفيما بعد سيواجه هذا الرجل أوجستو كواحد من ضحاياه، ولكن المتفرج لا يعرف ذلك حتى يحدث. "كان باستطاعتي أن أجعله يحدث من غير أن أخبر الجمهور مقدما، ولكني في هذه الحالة اعتقدت أن تقديم الكاميرا مسوغا. إن أوجستو يعيش في عالم يخشى فيه الانكشاف دوما. ورغبت أنا في نقل حس التوجس هذا إلى الجمهور." (أنا فيليني، فديركو فيليني، إعداد ش. شاندلر- ترجمة عارف حديفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013). على كل حال يجب حجب دور المخرج والقائد قدر الإمكان وأن يحاول هذا الأخير إخفاء آلية عمل المسرحية التي يقود جماعتها، من الخطأ أن يصبح أسلوب المخرج ظاهر التكلف وأظهر من المسرحية ذاتها، فيصرف الانتباه عن المشهد.

ونستطيع القول أن تكوين الجماعة المسرحيةالأمثل يعتمد على:

1- التواصل: أي الاستجابة الحسية للممثلين تجاه كل منهم للآخر، والقدرة على إحداث رد فعل ملائم بعد استقبال أي منبه صغير جدا، فلا بد من تدريب الجماعة على أن يستجيب كل منهم للآخر استجابة كاملة بقدر المستطاع.

2- الأمانة: انفتاح كل ممثل تجاه الآخر بحيث يتضمن أي تواصل نسبي بسيط أكثر من حاسة ومعرفة الطريقة التي تتداخل بها الحواس ثم معرفة قوة كل منها وضعفه.

3- الجـرأة والقـدرة الإبداعيـة التـي يحلـون بهـا كل مـا يواجههـم مـن عراقيـل. -4 مهـارة الممثـل وتمجيـده لـدور الكلمـة، وإنـه لـشيء أسـاسي أن يُقـدِّم الكلمـة ببـطء ووضـوح ليسـتقبلها زميلـه قبـل الجمهـور.

لقـد شـاهدنا تحطيـم القواعـد، فمبـادئ وأفـكار بكاملهـا تجـردت مـن المعنـى، بسـبب المقـام الـذي قيلـت فيـه والمظـروف التـي تلـت ذلـك، فوجـود مـسرح الجماعـة قائـم وأسـاسي لمقاومـة المناقشـات غـير اللازمـة حـول أمـور لا أهميـة لهـا، والتخـلي عن التلاعـب بالألفـاظ التـي لا يحكمها المنطـق، بـل تركيـز المقصـود مـن الـكلام حتـى لا تتهافـت المسـميات والعبـارات وأداء الممثـل عـلى خشـبة المـسرح بالتداعـي عـن طريـق اللاوعـي، ولكنهـا تكـون محكمـة فاضحـة لآليـة المجتمـع.

لنغلق الستار

ساعدتك في شيء؟

تذكرني بالدعاء

هاني

الفهرس

أساسيات الكتابة المسرحية..... ٩
المسرحية.. ما هي؟ التعريفات والمباديء الأساسية..... ١٩
صندوق الأدوات..... ٣٣
التكنيك المسرحي..... ٣٩
الحبكة المسرحية ٤٧
الصراع..... ٥٣
كتابة الرعب والفانتازيا والخيال العلمي للمسرح مفاهيم ومصطلحات ومداخل وتصنيف..... ٥٧
مسرح الخيال العلمي، عتبة للواقع مسرحية (أغوار الروح) نموذجا.. هل المعالجة العلمية دون شطط ممكنة؟..... ٦٥
التغريب في الفكر المسرحي ست شخصيات تبحث عن مؤلف (نموذجا).. هل تكتب القصة نفسها؟..... ٦٧
ضرورة فهم الشخصية المسرحية..... ٦٩
الصدمة الخلاقة على خشبة المسرح..... ٧٣
بواعث العملية الفنية بين فشل وفشل أكبر ونجاح مجيد..... ٧٥
شمهورش الثقافة الجماهيرية..... ٧٧
هل يشعر المتفرج بما يشعر به الممثل؟..... ٨١
مسرح الجماعة.. التفكير بالأداء وسؤال الخروج من مأزق..... ٨٥
قيادة الجماعة المسرحية..... ٩١