مفاهيم أساسية

في المسرح والدراما

تأليف

الدكتور / صالح الفهدي

مقدمة

المسرح عالمٌ رحبٌ وجميلٌ ، والكتابةُ فيهِ وعنه ليس لها أقاصي ولا حدود ، وقد يمضي الكلامَ عن المسرحِ دونما نهاية، إنّما هناكَ مما يتوجَّبُ علمُهُ ، وفهمهُ عن المسرحِ خاصّةً للمشتغلِ مسرحيّاً ودراميّاً بشكلٍ عام. ذلك لأنَّ الموهبةَ وحدها لا تغني دون معرفةَ الأُسس ، فالموهبةُ تحتاجُ إلى معرفةٍ ، وصقلٍ ومران ، وهذه الأمورُ لا تتأتَّى عبر العروض المسرحية ، أو الأعمال الدرامية وإن كانت تساهم فيها. وإذا كنّا نريدُ لهذا الجيلِ ولأجيالٍ قادمةٍ أن تتقدّم فنيّاً ، وتبدعَ أعمالاً ذات جودةٍ في الرؤيةِ ، وعمقٍ في التجريبِ ، فإننا لابد وأن نقدّم لها ما يساعدها على توسيعِ مداركها ، وتنميةِ قدراتها ، وتأسيسِ فهمها وإلاّ سارت في هذا المضمار دون درايةٍ وبصيرةٍ .

من هنا؛ يكتسبُ هذا الكتاب أهميته آملاً أن يكون قد تطرَّق – بقدر ما سمحت المراجع المتوفّرة والوقت – إلى الأُسس الهامّة في فهم المسرحي وفي الإشتغال المسرحي.وإذا كان الرجل العظيم – كما يقول الفيلسوف الصيني كنفوشيوس – يحزنه عدم إكتمال إمكاناته ومواهبه فإن هذا الكتاب هو أحد العوامل التي تساعده على تنمية مواهبه وقدراته.

لقد تم تقسيم هذا الكتاب إلى خمسة فصول؛ حيث يحتوي الفصل الأول على أبجديات مسرحيات وهي أبجديات كان من الأهمية إيرادها والحديثِ حولها ، ويتطرق الفصل الثاني إلى عناصر المسرح التي يتكوّن منها العرضُ المسرحي والعناصر التي لا غنى لها عنها ، أما الفصل الثالث فيسرد أهم الفنون المسرحية ، ويتحدث الفصل الرابع عن المدارس المسرحية المعروفة ، وأخيراً يسردُ الفصل الخامس بعض الإشكاليات المسرحية التي تناولتها من وجهةِ نظرٍ شخصيةٍ بحكم التجارب التي مررتُ بها.

المؤلف

د.صالح الفهدي

الفهرس

الفصل الأول: أبجديات مسرحية

ما هو المسرح؟ ١٥
نشأة الدراما المسرحية ١٩
المسرحُ كامنٌ فينا ٢٣
دور المسرح في المجتمع ٢٣
المسرح: محاكاةٌ أم إبداع؟ ٢٧
وظيفة المسرح ٢٨
المسرح فنٌّ جماعي ٢٩
التمثيل ٢٩
دور المسرح في شخصية الفرد/المسرحيّ والتفرّج/المتمسرح ٣٠
استلهام التراث في المسرح وتوظيفه ٣٢
دور المسرح في التعليم ٣٩

الفصل الثاني: عناصر العرض المسرحي واشتراطاتها

تمهيد ٤٣
أولاً: المسرحية ٤٥
- الفكرة أو المقدمة المنطقية ٤٥
- الشخصية الدرامية ٤٨
  - الكيان الجسماني (الفسيولوجي) ٤٩
  - الكيان الإجتماعي (السوسيولوجي) ٤٩
  - الكيان النفسي (السيكولوجي) ٥٠
- الصراع ٥١
- الحركة ٥٤
- الحوار ٥٤

ثانياً : الممثل ٥٩
- إمكانيات الممثل ٦٢
- التصنُّع في الأداء ٦٢
- أهمية التدريبات للممثل ٦٤
- تعامل الممثل مع النص المسرحي ٦٥
- الإتصال الوجداني بين الممثلين ٦٦
- إتصال الممثل بالجمهور ٦٧
- القوى الهدامة ٦٧
- تقدير الممثل للقيمة الأخلاقية للمسرح ٦٨

ثالثاً: الإخراج المسرحي ٧١
- وظيفة المخرج ٧١
- المخرج قائد ٧٢
- أهمية تصوّر المخرج ٧٢
- مراحل التفسير الإبداعي للمخرج ٧٣
  - المرحلة الأولى: الإبداعية والمخرج ٧٣
  - المرحلة الثانية: الإتصال الدرامي ورد الفعل، وطبيعة ومثال الدراما ٧٣
  - المرحلة الثالثة: القوى الكامنة للقيم الدرامية ٧٣
  - المرحلة الرابعة: نقاط البؤرة ٧٤
  - المرحلة الخامسة: الصورة لدى المخرج ٧٤
- حدود التعامل مع النص ٧٤

رابعاً: مؤثرات العرض المسرحي (السينوغرافيا) ٧٧
- عناصر المؤثرات (السينوغرافيا) ٧٨
- أولاً: المؤثرات المرئية ٧٨
  - الديكور ٧٨
  - الإضاءة ٧٩
  - الملابس ٨١
  - مكمّلات الملابس (الإكسسوارات) ٨٢
  - المكياج ٨٣
- ثانياً: المؤثرات السمعية ٨٤
  - الإيقاع والسرعة ٨٤
  - الموسيقى ٨٥
  - المؤثرات الصوتية ٨٧

خامساً: جمهور المسرح ٨٨
سادساً : النقد المسرحي ٩١
سابعاً: الإنتاج المسرحي ٩٤

الفصل الثالث: فنون وألوان مسرحية

مسرح العرائس (Puppets) ٩٩
الأوبرا (Opera) ١٠١
الباليه (Ballet) ١٠٣
المسرح الصامت (البانتومايم Pantomime) ١٠٥
الميلودراما (Melodrama) ١٠٧
فن الممثل الواحد (المنودراما Monodrama) ١٠٨
الأوبريت (Operetta). ١٠٩
المسرح التراجيدي ١١٠
المسرح الكوميدي ١١٢
المسرح التجريبي ١١٣

الفصل الرابع: المذاهب المسرحية

تمهيد ١١٩
المذهب الكلاسيكي ١١٩
المذهب الرومانسي ١٢٢
المذهب الطبيعي والواقعي ١٢٤
المذهب الرمزي ١٢٧
المذهب التعبيري ١٣١
المذهب السريالي ١٣٣
المذهب التجريبي ١٣٦

الفصل الخامس:
إشكالات مسرحيّة من واقع التجارب المسرحيّة

تمهيد ١٤٣
مفهوم الشخصية المسرحية ١٤٣
الفرجة المسرحية ١٤٥
إشكاليات حول التجربة المسرحية ١٤٨
إشكاليات حول الممثل ١٥٠
إشكاليات في الإخراج المسرحي ١٥٣
إشكاليات الظاهرة المهرجانية ١٥٦
إشكاليات حول النص المسرحي ١٥٩
إشكاليات حول فكرة التجريب ١٦٣
إشكاليات السينوغرافيا ١٦٦
تهويمات في المسرح ١٦٨
التجارب المسرحية بين القضية والطرح الفني ١٧٠

الفصل الأول

أبجديات مسرحية

ما هو المسرح؟

تتبادرُ الإجابةُ التلقائيَّة عن سؤال: ما هو المسرح[١]؟ إلى أنّ المسرح هو مكان العرض المسرحي، في الوقت الذي تقفزُ فيه صورةُ الرَّكح أو الخشبةِ في الذِّهن..! وكما جرى تعريفه التقليدي على أنّه «شكلٌ من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصاً مكتوباً إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون، عادةً بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف»[٢] إنّما ما نعنيه هنا هو تعريفُ المسرح، ما الذي يعنيه المسرحُ في نظرِ الإنسان؟ إنَّ المفاهيم المختلفة، والممارسات المسرحيَّة التي تتأسَّسُ عليها ليست بالضرورة تعي مفهوم المسرح. ولكن هل يحتاجُ كلّ من تعتملُ فيه أشواق المسرح، وعشقُ التّمثيل، والصعودِ على الخشبةِ ليؤدِّي دوراً ما، هل يحتاج إلى أن يعي أوّلاً مفهوم المسرح؟ أقول: أجل، وذلك كي يستطيع أن يطّلعَ إلى (لعبةِ) المسرح، وإلى دوره هو في هذه اللّعبة. وإننا لنشهدُ كثيرين من الذين قدّموا عروضاً مسرحيّةً لم يتطوّروا على الصّعيد الفكري، والجمالي، والفلسفي، والنفسي من خلال توسِّم المعرفةِ في هذا الفن، واستلهام التجاربِ، والتّعمِّق في معاني ما يقومون به، ولهذا ظلّت معرفتهم السطحيَّة عن المسرحِ تراوحُ مكانها، بل أنّها تتقهقرُ، وتتقادم مع مرور الزّمن..! نعم إن المسرح هو بلا ريب «ذلك الفصل من علم الجمال الذي أثار أكبر قدر من الجدل وأدى الى أكبر قدر من الأهواء»[٣]، ولكن إن لم يكن ذلك الجدلُ، وتلك الأهواء مبنيَّة على رؤى فلسفيّة ذات موقف، وعلى تصوُّرات جماليّة ذات اتّجاه، ومباديءَ فكريّة ذات مذهب، فإن الفكرةَ المسرحيَّة المعروضة لن تحقِّق شرطها المسرحي ولن يصل المسرح إلى هدفه في معالجة «الموضوعات الشائعة في الفنون الأدبية الأُخرى، وبخاصّة القضايا المتعلّقة بطبيعةِ الإنسان وما يصدر عنه من أفعال، وما يعتمل في داخله من مشاعر، وأحاسيس وأفكار»[٤].

وبديهيَّاً يقودنا سؤالنا عن ماهيّة المسرح إلى معرفةِ فنِّ الدراما لإرتباط الدراما بالمسرح. يعرّف قاموس المسرح الدراما بتعريفين عامٌ وخاص، التعريف العام هو ما يطلقُ على مجموعة الأعمال التي تكتب للمسرح كالدراما الإنجليزية أو الدراما الفرنسية أو لمجموعة من المسرحيات يجمع بينها الشكل والمضمون مثل المسرح في عودة الملكية أو المسرح الواقعي، أمّا التعريف الخاص، فالدراما لفظٌ يطلق على الموقف الذي يتضمن صراعاً، وفيما يتصل بالمسرح ويتأزم هذا الصراع من خلال الشخصيات وهذا يعني تعاون ممثلين على الأقل ويستبعد المونولوج[٥]. ويرى لويس فرجاس أن الدراما «لم تخترع مطلقاً ولكنها فقط تطوّرت»[٦]، وفي إجابته عن سؤال: هل الدراما فنٌّ جميل؟ يرى الدكتور إبراهيم حمادة صاحب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» أن المسرح أو الدراما فنٌ جميل يضاف إلى الفنون الجميلةِ الأخرى، لأن الدراما أشبهُ بتركيبةٍ كيماويةٍ لها قوانينها ومواصفاتها

١ المسرحُ لغةً مشتقٌّ من سَرَحَ، أي خرج بالغداةِ، والمسرح هو مرعى السّرح (المعجم الوسيط) وفي مقصد الفنِّ هو المكان الذي يسرح عليه الممثلون.

٢ د. وليد البكري «موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية» دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن ٢٠٠٣.

٣ جاك دوفيني «في كتابه سوسيولوجية المسرح» في مقالة لـ محمد سيف (ناقد عراقي)، ماهو المسرح؟ تأمّلات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها، مجلة نزوى، العدد ١٩ ص ١١٩-١٢٦.

٤ جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

٥ مجموعة من المشاركين ، قاموس المسرح، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٦ لويس فرجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما) ،ت/أحمد سلامة محمد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

الخاصة، وهذه التركيبة تستمد عناصرها الأولية من بعض الفنون الأخرى كالشعر والرقص والموسيقى والتصوير والنحت إلاّ أن تلك الفنون لا تعيش في داخلها كوحدات متكاملة مستقلة وإنما تتذاوب كجزيئات بعد أن تتخلى عن خصائصها الفردية البحتة في سبيل إيجاد فنٍّ جديد له معالمه الخاصة، وهو الدراما ذلك الفن السابع الذي يشتركُ مع غيره من الفنون الأخرى في إبراز تصوُّرٍ ما، أو إستثارة عاطفةٍ أو تأكيد تجربة»[٧]، في حين فإن هدف الدراما كما يرى العديد من منظريها (مثلا كول ١٩٧٥) ليس مجرد إعادة إنتاج الواقع الإجتماعي ليومي لكنة العرض لنظام آخر، نظام خاص بواقعٍ فوق طبيعي، أوسريالي، او إعجازي»[٨] وفي نظري فإن هذا «النظام الآخر» قد يعني أيضاً إعادة صياغة «المسكوت عنه» في الواقع النفسي، الإجتماعي، السياسي إلخ..، بشكلٍّ يرمي إلى إيجاد عالمٍ بديلٍ مثالي عبر تجليّاتٍ مفتوحةُ الأطرُ بغيةَ إثارةَ أسئلة في ذهنِ المتلقي، وتحفيزه بالتالي إلى إحداث عملية التغيير.

يمنحُ المسرح الإنسان فرصة التعبيرِ عن رغباتهِ الذاتيّة، وتمثّله لذاتهِ، ففي المسرحِ يكون الممثل/الإنسانُ ذاتهُ وسواهُ في آن، وفي المسرح يكون المتفرّج/الإنسان متمسرحاً مع المتمسرحين متفرّجاً على ذاته من خلال العرض المسرحي «فأول ما يدهشنا ونحن ننتقلُ من مجال الحياة بكل تمثيلاتها المتقنة والعفوية، المؤسسية وغير المؤسسية، إلى مجالِ المسرح هو تساؤلنا عن صورتنا المنتظرة، صورتنا البشرية، المتوقع تمثُّلها في صور آخرين، لهم مواقع وأدوار، عواطف وأحاسيس، مواقف وآراء مثلنا»[٩].

وإذا كان المسرحُ يُبنى على أسسٍ جماليّة، وفكريّة، وفلسفيّةٍ، ونفسيّة فإنّ ذلك لا شك لا يكتملُ إلاّ بالتّفاعلِ الإجتماعي؛ فالإنسانُ الذي يحدِّث نفسهُ خالياً قد ترمى إليه تهمةُ الجنونِ أو الخبل..! أمّا ذلك الذي يحدَّث نفسه في «المينودراما» مثلاً، محاطاً بجمهرةٍ من النّظّارةِ، فإنّه «ممثّل» ينقلُ رسالةً ما من طرفٍ لآخر عبر وسائطهِ ذاتهِ التي – من المفترض – أن تكون قد استوعبت الرّسالة، وتفاعلت معها، وليس بالضّرورةِ اتّفقت مع مضامينها، ولكن من الضرورةِ بمكان أن تنقلها بحرفيَّةٍ صادقة وهنا يكونُ التفاضل بين الممثلين المسرحيّين حينما تصبحُ «الحركةُ لغةٌ أخرى»[١٠] يكرِّسُ من خلالها الممثلون أصول التمثيل المسرحي.

المسرحُ في احتوائه للفنون الإبداعيّةِ، حمل التضّادات، والتناقضات، وقام عليها وهذا هو سرّة الأوّل! فمسرحٌ بلا صراع، مسرحٌ بلا تضادّات هو لامسرح! وربّما سبّبت هذه التناقضات مشكلةً في التعريف بماهية المسرح، يقول أحد الباحثين «المسرح يحتوي على أصوات ولغات واشارات مختلفة الوظائف تجتمع فتقدم ما يعزِّز التجربة الجمعية على المستوى الروحي والجمالي، ولهذا يمكن أن نعزو ظاهرة تعثر المعاجم المسرحية وتلكؤها ازاء مسألة تعريف المسرح الى شمولية هذا الأخير واحتوائه على مجموعة من المتناقضات والمختلفات التي تتجانس في قمة ارتطاماتها لكي تصنع

٧ د.عبدالله أبوهيف «المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب» منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م.

٨ جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ترجمة/د.شاكر بعدالحميد، مطابع الوطن، ٢٠٠٠.

٩ د.خليل أحمد خليل «مجلة الفكر العربي» العدد ٦٩، يوليو/سبتمبر١٩٩٢.

١٠ هكذا كان منهج المخرج الروسي فسيفولد ميرخولد (١٨٤٧-١٩٤٠)، د.نديم معلا محمد «في المسرح» مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ٢٠٠٠.

في زمان ومكان غير محدد كتلة واحدة أو بالأحرى عدَّة كتل ورسـائل تصل المتفرج بغية أن تعزز بشـكل شـعوري ولا شـعوري تجربتـه الفردية مع التجربة الجماعية»[١١].

مـا هو المـسرحُ إذن؟ مهما تعـدّدت التعريفات أو اختلفـت أو تلكّأت، فإن المسرح هو في بديهيّته استجابة لنوازع نفسيّة، واشتياقات جماليّة، ومواقف فكريّة، وتصوُّرات فلسـفيّة. المسرحُ ميولٌ ذاتي لإعادةِ تكوين عالم متخيّل، أو فضحِ طبائعَ إنسـانيّة، أو عرضَ مشـاكلَ إجتماعيّة، أو صياغةَ فلسفاتٍ ذاتيّـة. المسرحُ هو تنفيسٌ عن رغباتٍ، وتفريغٌ لأهواءْ ، وانزياحاتٌ لأشـواق، وتكوينٌ لأحلامْ.

السـؤال عن المسرحِ هو سـؤالٌ عن فـنِّ المسرح أو عن الفنِّ بشـكل عام: ما هو الفن؟ الفنُّ هو «جملة الوسـائل التي يسـتعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصَّة عاطفة الجمال، كالتصوير، والموسـيقى والشـعر»[١٢]، فهو إذن تعبيرٌ عما يختلجُ في النفس من أحاسـيس، وتنفيسٌ عن مشـاعر، وتصويـرٌ لـرؤى، وتخيّلٌ لعوالـم، وتبيـانٌ لمواقف. فالفـنُّ «يعطيك صوراً لمجتمـع بكامله «ماضى، وحاضر، ومسـتقبل» ويوجهـك التَّوجيه الصحيح ويفسّر لك معالم الحياة بشـتَّى أنواعها، ويوضِّـح مفاهيمها، وكيف يمكن أن تتـصرف من خلال تجارب الآخرين فينقـل الحياة نقلاً دقيقاً مع الإبداع والخلق التصويري».[١٣]

وعلى كلِّ حال، فإن التعريف بالمسرحِ ليس على قدرِ الأهميِّة إن كان المسرحيُّ واسـعُ الإطّلاع، رحبُ المعرفةِ، صاحبُ موقفٍ، يريدُ الإفصاحَ عنه، أو رسالةٍ يريـدُ إيصالهـا، أو شـعورٍ يريدُ الجهرَ بـه، بطريقةٍ تثيرُ أسـئلةً، ولا تلقي إجاباتهـا بصـورةٍ مبـاشرةٍ في أذهان الجمهـور، فكما يقـال «إن المسرحيّة تبـدأُ بعـد انتهاءِ العـرض» أيَّ أنّ الأسـئلة التي تلقيهـا المسرحيّة، وحديث الجمهور عنها، ومحاولاتهم تفكيك رموزها، هي البداية الحقيقيّة للمسرحيّة إذا علمنـا أنها لا تكتملُ إلاّ بتفاعل الجمهور. إن الإطّلاع المعرفيَّ بالمسرحِ هو الـذي يُتيح للمسرحيِّ في أيِّ مجالٍ من مجالات المـسرح أن يبتكرْ، فالإبتكارُ هو الذي يحرّك التطوُّر.

فإذا كنّا ندركُ أن المسرح قبل أن يكون خشبةً أو علبّةً أو غيرها من المجسّمات، هو العالمُ الذي نصنعهُ نحنُ البشرُ عبر واسطةِ الرسالة المسرحيّة من المُرسلِ (المسرحي) إلى المتلقِّي (المتفرّج)، وأنَّنّا يجبُ أن نُحسـنَ التّصوير، والتمثيل بما نثقِّف به انفسنا من المعرفةِ كي يمكن للرسالةِ أن تكون واعيةً لأهدافها، فإننا حينها نكون قد تزوّدنا بما يهيِّأنا إلى التورُّط في اللّعبةِ المسرحيّة.

ويتكون بناء المسرح من الصالة التي يجلس فيها المتفرجون مع مرافقها، في حين تأخذ الخشبة أشكالاً مختلفةً أكثرها شيوعاً الخشبة الوجاهية أي التي تُشاهدُ من جهةِ الأمام فقط في الوقت الذي لا تتاح فيه الفرجة من الوجهات الثلاث الأخرى الجانبية والخلفيـة. وفي العادة تكون هذه الواجهة محجوبة

١١ محمد سيف (ناقد عراقي)، ماهو المسرح؟ تأمّلات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها، مجلة نزوى، العدد ١٩ ص ١١٩-١٢٦.

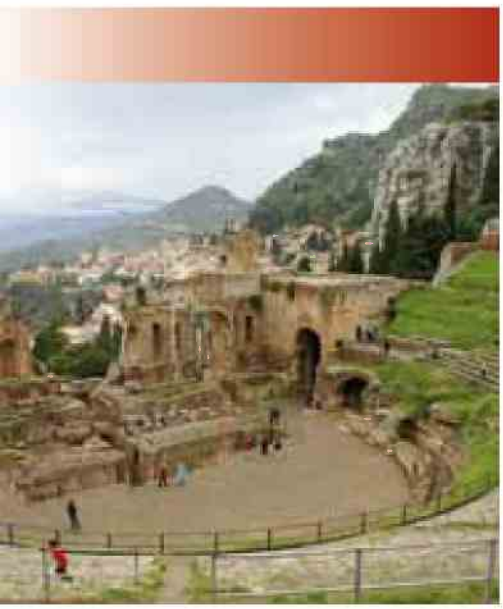
١٢ المعجم الوجيز ، مجمع اللغة العربية، شركة الإعلانات الشرقية، ١٩٨٠.

١٣ د.هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦.

بالستارة عن الجمهور حتى موعد العرض أو تستخدم كذلك من أجل تغيير المناظر المسرحية (الديكورات). أما النوع الثاني فيسمى الخشبة المفتوحة وهي التي تتاح فيها الرؤية من ثلاثةِ جهات حيث تحيط بها المقاعد من الجهات الثلاث. وهناك نوع ثالث يسمى خشبة المسرح المدوّر حيث يحيط الجمهور بهذا النوع من المسارح من جميع الجهات إذ تحتلُّ الخشبة المنخفضة عن مستوى المقاعد مركز الصالة المسرحية. النوع الرابع يسمى «المسرح المرن» وهو ما يختلفُ شكلهُ من عرضٍ لآخر حسب رؤية المخرج ورغبته في طريقة العرض حيث يتم تكييف مكان العرض بناءاً على ذلك.

نشأة الدراما المسرحيّة

كانت محاكاةُ الطبيعةِ محفّزاً قويّاً للإنسانِ البدائي لضرورات معيشيّةٍ حينما كان يواجهُ ظروفاً صعبةً في صراعه مع الطبيعة للحصولِ على لقمةِ عيشٍ يقيم بها أوده، ومسكنٍ يأويه. وإذا كانت الحاجةُ الفطريّة دافعةٌ للتّعلّم، فإن حاجةَ هذا الإنسان البدائي للعيشِ، علّمته أنّه يجب أن يقلّد الطبيعةَ، ويفهم ما يدور حوله كي يستطيع أن يظفر لنفسه بفرصٍ للحياة فيها، فصار يقلّدُ أصوات الحيوانات، والطيور، والرياح وغيرها من الأصوات «ولأنّه لم يكن يستطيع أن يعبر عن أفكارٍ في وضوح كافٍ فقد كان يلجأ إلى الحركة والمحاكاة، وسرعان ما تعلّم أن يعبر عن رغباته بالرّقص والتمثيل الصامت، ومن هنا نشأت الطقوس التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته، والتي في يدها تحقيق هذه الرغبات»[١٤]. هذه الطقوسُ شكّلت القاعدة الجنينة لفكرة المسرحِ، حتى تميّزت كلُّ قبيلةٍ بطقوسها الخاصّة، وممارساتها المتفرّدة.



وتدلّل الدراسات الأثريّة على هذه الحقيقة من خلال النقوش التي حفرها الإنسان على جدران الكهوف، والصخور والأماكن المختلفةِ والتي تظهرُ فيها محاكاة الإنسان للحيوانات التي كان يحيا بينها، وطرق اقتناصها، وتصوير حركاتهِ لإقتناصها. لقد أخذت طقوس القنصِ طابعاً مسرحيّاً من حيث اقترابها من فنّ التمثيل فيما تتّسمُ به من أفعالٍ ذات دلالةٍ عميقةٍ، كما يحدث عند زنوج الكونجو التي تجسّد خروج الرجال للقنص في طقسٍ إحتفالي تمتزجُ فيه الحركات المعبّرة مع الموسيقى في تتابعٍ دراميٍّ موسيقيٍّ، تتسارعُ الإيقاعاتُ فيه بشكل تدريجي حتى تصل إلى ذروتها بالإحتفال بتمجيد القانصين..!

الرّقصُ إذن وسيلةٌ قديمةٌ من الوسائلِ الغريزيّةِ التي عبّر بها الإنسان - ولا يزال - عن مشاعره وانفعالاته المختلفة سيّما منها المتعلّقةِ بالشؤون الدينيّة أو الدنيويّة، حيث يأتي ضرورةً حياتيّة بعد الضرورات المادية من الطعام والمسكن للشعوب البدائية. لكنّ الرّقص كان غريزيّاً لا يحملُ دلالات معبّرة إذ «أن أحد الأشخاص البدائيين اذا رقصَ لطوْطَمِهِ[١٥] أو ابتهج بمعركةٍ كسبها، وكان صادراً في رقصهِ عن مجرَّد الغريزة، لم يكن رقصه ذلك من الرَّقص المسرحي في شيء ولكنه اذا يرقص معبرا برقصه عن انتصاره في المعركة، مبيناً لنا كيف تلصَّصَ حتى رأى عدوَّه ثم كيف قتله وفصَلَ رأسه عن جسمه كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصميمية»[١٦]. وأخذ هذا الرّقص يتطوّر تدريجيّاً من الرّقص العشوائي إلى الرّقص المنظّم بعد أن ضبطه الإيقاع الذي تعرّف إليه الإنسان من الطبيعةِ ذاتها، والرّقصُ كان معبّراً رمزيّاً للتعبيرِ على العلاقةِ بين الإنسانِ والطبيعةِ من خلال الإيماءاتِ، والحركات التي كان يؤديها الإنسان في مقارباتها ومحاكاته للطبيعة.

١٤ د.سمير سرحان «كتابات في المسرح» درا غريب للطباعة والنشر ولتوزيع، القاهرة، ١٩٦٥.

١٥ الطوطم هو التمثال الصغير المجسّد لإلهه الصّنم.

١٦ شادون تشيني تاريخ المسرح ثلاثة آلاف عام، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٢.

ولقد تطوّرت هذه العلاقة لتأخذ شكلاً أعمق في التأثير، فلم يعد الرّقص «تجسيداً لبطولةٍ أو إحتفالاً لقنص»[١٧] ولم يعد مجرّد محاكاةٍ للطبيعةِ، وإنّما أضحى مؤثّراً نفسيّاً له قوتهُ النفسيّة التي استطاع من خلالها بعض البشرِ أن يقوموا بأدوار أوهمت الآخرين بأنّها ذات تأثيرٍ عميقٍ، وعلاقةٍ وثيقةٍ بالطبيعةِ لذلك «نشأ ذلك الشخص الذي يجمعُ صفات الكاهنِ والعالم والمنظم الإجتماعي في وقت واحد، وهو همزة الوصال بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية»[١٨]، ومن هنا - وبشكلٍ تدريجي - بدأ هذا الشخص/الممثل من خلال تقمّصهِ لأدوار مؤثّرة يؤدي ما يشبهُ السّحر في تنظيم الرّقصِ، وتصميم الحركات الراقصة الصامتة التي توحي بدلالتها الرّمزيّة وتلقي بتأثيراتها في قلوبِ المشاهدين. وقد برز من هؤلاءِ الكاهن الذي يؤدي الشعائر الدينية والصلوات عن طريق الرّقص، مستعيناً بأداةٍ أخرى مؤثّرة وهي اللّغة التي تجعلُ الطّقس الإحتفالي أبلغُ تأثيراً، وأعمق رمزيّة، وأكثرُ إقناعاً.

من هنا يمكنُ الإستدلال بأن تأثيرَ هذا الممثّل/الكاهن فيمن حوله هو الذي حفّزهُ إلى الشعور بأنّ الدور الذي يقوم به يلقى تقديراً منهم، الأمر الذي زاده رسوخاً في العمل يؤديّه أو الطقس الذي يقوم به، في الوقت ذاته فإن الجمهور قد وجد من يمكنه التعبير عن مكنوناتهم النفسيّة، بأسلوبٍ يحاكي الرؤية التي تتلجلج في دواخلهم ولا يستطيعون لها تصويراً، كما أنّ مشاهدته ينفّس عليهم ، ويساعدهم على التّصوُّر والخيالِ والتفكيرِ والتساؤل.

كلُّ هذه الطقوس والإحتفالات إنما نشأت وتطوّرت بفعلِ حاجةٍ داخليةٍ ألحّت على الإنسانِ أن يعبّر عنها في حركاتٍ وإيماءاتٍ، فهي وإن كانت في البدءِ محاكاةً وتقليداً لضرورات البقاءِ، لكنّها تطوّرت فيما بعد لتعبّر عن حاجاتٍ نفسيّةٍ أعمق، وعن فراغٍ داخلي يحتاجُ الإنسانُ إلى ملأهِ عبر ممارسات مبتدعة من خيالاتهِ، وتصوُّراته، وتأمّلاته وأسست بالتالي القواعد الأولى لما يسمّى «الدراما Drama» وهي وإن صعب وصفها إلاّ أن «ميزتين إثنتين رافقتاها في جميع أدوارها: هما، أنها فن إستعراضي، حي، موجَّه إلى سمع المتفرِّج، ونظره، وعاطفته، وخياله وفكره معاً، وأنها ليست بالمأساة الخالصة، ولا بالملهاة الصافية، بل هي مزيجٌ بينهما، أي تمثل الحياة في أفراحها وآلامها، ورصانتها، ومباذلها».[١٩]

ظهرت في القرن العاشر ق.م.[٢٠] ملحمتين شهيرتين هما «الإلياذة» و «الأوديسّة» ونسبتا إلى الشاعر «هوميروس»[٢١]، في حين تجمِع الكثير من المصادر التاريخية في تأريخ المسرح بأن الإغريق هو أولى الأمم التي نُسب إليها التمثيل فهم «أول بناةُ دور التمثيل، كما أنهم أول من وضع ضوابط فن التمثيل وتقاليده، وهم أسبق الأمم إلى وضع القالب الشكلي للرواية التمثيلية»[٢٢]، حينها ظهر الشعر الغنائي ذي الصبغة الدينية لآلهةِ الإغريق، حيث كانت تقام التهاليل المختلفة ، وما بين القرن الخامس والرابع قبل

١٧ وولتر، تيري: الرقص في امريكا. ترجمة أورخان ميسر، بيروت، دار اليقظة العربية ١٧.

١٨ د.سمير سرحان «كتابات في المسرح» درا غريب للطباعة والنشر ولتوزيع، القاهرة، ١٩٦٥.

١٩ جبّور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ١٩٨٤.

٢٠ ق.م: تعني قبل ميلاد السيّد المسيح عيسى عليه السلام حيث بدأ التاريخ الميلادي.

٢١ يشكُّ النقد الحديث في نسبة هاتين الملحمتين للشاعر المذكور، ويزعم أن عددا من الشعراء أسهموا إسهاماً كبيراً في نظم أقسام منها الملحمتين. جبّور عبدالنور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ١٩٨٤.

٢٢ د.هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦.

الميلاد سـطعت أسـماءٌ عُرفت منذ ذلك الحين لكبار الكتّاب اليونانيين الذين عدّهـم البعض آباء المسرح الحقيقيين وهم «إسـخيليوس» و «سـوفكليس» و «يوربيدس» و «أريستوفنس».

دخلَت اللّغةُ طقس المسرح الإحتفـالي، وأصبحت عنصراً هامّاً فيه من خلال الشِّـعر أو الحبكةِ أو القصّة، وهذا ما قوّى الأُسـطورة ومنحها بُعداً فلسفيّاً عميقـاً، فكانت مـادّة ثريّـة، مغريةً للأعمـال المسرحيّة، ففـي الميثلوجيا[٢٣] اليونانيّة تحكي أسـطورة أُوديب أنّه بعد أن قتل أبا الهول المجنّح الذي كان يربـض في الطريـق إى طيبة وأنقـذ المدينة تزوّج الملكة لإنقاذ الشـعب من العلاك والملكة تدعى جوكاسـت، ويحكم إثنى عشرة سـنة في سـعادة تامة حتى يظهر الطاعون وتظهر الآلهة حقيقة أوديب أمام الشـعب ويقطع هذا الأخير عهداً على نفسـه أنه سـوف يعلم سر الطاعون وتستمرُّ الأسطورة في إحداثه وظهور شـخوصها. وفي الميثلوجيا الفرعونية تحكي إحدى الأساطير عـن أوزوريـس إله الـزرع وروح الأشـجار وراعي الخصب وملـك الحياة والمـوت عنـد الفراعنة، حيث تشرح الأسـطورة عذابات شـخصية أوزريس في ارتكاز على شـكل ديني ودنيـوي، ونص فكرتها أقـرب إلى الملحمة منها إلى المأسـاة أو التراجيديا عـلى اعتبار اعتقاد المجتمع القديـم بأن الفرد فيه مسـيَّر لا مخير٢٤، وفي بابل أسـطورة الإله تموز إله المـاء والمحاصيل زوج أو حبيب عشـتروت إلهـة الخصب فقد كان تموز يمـوت كل عام وينزل إلى العالم السفلي، فتذهب عشتروت للبحث عنه في ذلك العالم وتهدد الحياة كلّها بالفناء. وتسـجّل الأسطورة الهنديّة إبداع إبراهما في الإيماءة والأغنية وإلقاء النصوص المحفوظة فناً يمتع العين والأُذن على السـواء. لكن هذه الطقوس كانت محصورة داخل جدران المعابد والساحات المخصّصة للإحتفال «ولهذا السبب بالذات، تعذَّر على الكثير من الكتاب والدارسين الحصول على صيغة مسرحية قائمة بحد ذاتها، هذا من ناحية ومن ناحية أخر، أن مجسِّدي هذه التسـليات المسرحية كانوا يقومون بأداء شـخصيات وأحداث مقررة مسبقا ومعروفـة، لذلـك ان اهتمامهم لم يكـن منصبا على الكيفيـة التي يمكن أن تقدم فيها الشـخصيات، وانما على الطقس الديني وما يدور به من فعاليات وأنشطة تحاكي الشعيرة الدينية»[٢٥].

هذه العروض المسرحية - إن جاز التعبير - كانت تؤدى على سفوح الجبالِ، أو المعابد في حال أن المسرحيات المقدمة كانت دينية، إلاّ أن «التاريخ المسرحي يرجع أول عرض مسرحي قام في أثينا العاصمة اليونانية وكان ترجيديا إلى مكان تمثيله في أحد أسواق أثينا».[٢٦]

٢٣ الميثلوجيا هي علم الأساطير.

٢٤ أ.د. كمال الدين عيد «تاريخ تطور فنية المسرح» المطبعة: سان بيتر، ٢٠٠٢م.

٢٥ حمد سيف (ناقد عراقي)، ماهو المسرح؟ تأمّلات في جذور الظاهرة المسرحية العربية وتاريخها، مجلة نزوى، العدد.

٢٦ أ.د. كمال الدين عيد «تاريخ تطور فنية المسرح» المطبعة: سان بيتر، ٢٠٠٢م.

المسرح كامنٌ فينا

لا غرابـةَ إذا قلنـا أن المسرحَ كامنٌ فينـا فنحنُ نمارسُ الفـنَّ المسرحي منذُ طفولتنا، ويتبدىَّ ذلك من خلال أشكالٍ مختلفةٍ ، وسلوكياتٍ متنوعة، وينقل لويس فارجاس عن الفيلسـوف اليوناني أرسطو وصفه القائل «أن الأطفال منذ سنواتهم المبكِّرة يتعشَّقون ارتداء ملابس وأداء الألعاب، ويفضل الفتيات الصغـيرات بصورةٍ عامة أن يلعبن دور الأم. إن الطفلة الصغيرة التي تدور بدميتها في عربة الأطفال حول الحديقة لا تفعل أكثر من تمثيل دور تعلم أنها سـتقوم به بصورة جادَّة حينما تعتلي مسرح الحياة الحقيقي والأكثر جديَّة كإمرأةٍ ناضجة تاركة خلفها على مسـافة بعيدة عالم الإيهام المليء بتخيلات الطفولة»[٢٧]، هاهو الإنسانُ إذن منذ نعومةُ اظفاره يسكنهُ المسرح، من خلال ما يقوم به من ألعاب، ويجسّده من أدوار، يحاكي فيها الكبار، ويطرحُ فيها القضايا، وأذكرُ في هذا الشأنِ قصَّة القاضي شُريح الذي استفاد من متابعته الأطفال وهم يجسّـدون قضيّة عصيّةً على الحلِّ رفعـت إليه، فإذا بالأطفال يقدّمـون إليه الحلَّ من خلال التمثيل ..!! لكن الملاحظ دائماً أن وجود عامل «الصراع» هو أساس كلَّ تجسيدٍ مسرحيٍّ. هذا الصراع هو الذي دفع الإنسانَ الأول للنحت في الكهوف مصوّراً صراعه مع الطبيعة ، أو الرّقص بعد انتصاره، وهو الذي يدفعُ الطفل أو الطفلةَ إلى إنشـاءِ فكـرةٍ مسرحيّة لأن فيها تحدّياً مـا وإن كان غير ظاهر، قد يكون تحدّي المسـتقبل، أو الذات أو الآخرين..!

دور المسرح في المجتمع

المسرحُ أداةٌ فاعلةٌ في المجتمع ، وهذا الدور مسـتمدٌ من رغبةِ الإنسـان في أن يتمثّل ذاته، وأن يكون ذاته وسـواهُ في آن واحد، وهذا يعني أن يرى نفسـه عبر المرآة/المسرح، والمرآةُ هنا ليسـت هي العاكسـةُ للظاهرِ من الملامح، بل تلك التي تعكسُ ثنايا التفاصيل مصحوبةً بالعواطفِ والأحاسـيس، والآراءِ والمواقـف. ولولا أن للمـسرحِ أثرٌ ثقافي في حياةِ الكثير من الشـعوبِ لما وجد الإهتمـام اللائق المتوارث منها فهو مؤرّخٌ للحراكِ الثقافي، ومؤشّر عليه، وهو محفّز للتغيير فيه، ودافعٌ للنضال الثقافي «فالبرجوازيَّة الوطنية التي أخذت تظهـر في نهاية الحرب العالمية الأولى تسـلَّمت قيادة النضال السـياسي ضد المحتل الأجنبي، فاسـتخدمت أمهر أسـلحتها لتشكِّل تحت لوائها كل القوى الإجتماعيـة ، ولأنها كانت متنوَّرة ذات إطّـلاع على التُّراث الأجنبي، فقد كان المسرح أبرز وسـائلها الثقافية، لما يتمتّع به مـن صفةٍ جمعيّة تجمع الناس وتوحي إليهم بالأفكار والمعتقدات»[٢٨].

[٢٧] لويس فرجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ت/أحمد سلامة محمد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

[٢٨] فرحان بلبل (د. خالد عبداللطيف رمضان، العرب وتأصيل المسرح، رابطة أدباء الكويت ، ٢٠٠٠.

والمسرحُ اليوم هو أكثر أهميّةً من ذي قبل، فهو أداةٌ من أدوات النَّقد الذَّاتي للمجتمع ، ووسيلةٌ من وسائل البناءِ فيه، وتكريس للهويّة، فـ «ها نحن نمر بعصر من أصعب العصور، ومن أخطرها على ثقافتنا ومن أشدها بأساً على أفكار أبنائنا حيث يستطيع المد الثقافي المغلوط أن يخرب الكثير من أفكار جيل أبنائنا بسهولة ما لم يتسلحوا بسلاح المعرفة و القيم الإنسانية التي عمّق المسرح مفهومها وجذّرها عبر تاريخه الطويل وكوّن ثقافة شعوب بالمعنى الكامل للكلمة و حرّك الشارع الثقافي برمّته في دول عدة»[٢٩]، ولهذا كانت عبارة «إعطني مسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً» عبارةٌ واقعيّة، تدلُّ على الدور الريادي للمسرحِ في مسيرة الشعوب الثقافيّة، وفي حراكه الإجتماعية، وتقدّمه المعرفي، كيف لا والمسرحُ جامعٌ للفنون، مازجٌ لها، حتى أطلق عليه «أبو الفنون». إن هذا الكلامُ يطرحُ جدليّةً أُثيرت حول المسرح: هل وظيفة المسرحِ نفسيّة فحسب؟ أم له رسالة أخلاقيّةً، قوميّةً يؤديّيها؟ وهذه هي المشكلة الجوهريّة في الأدب المسرحي..![٣٠]، إنّما يمكنُ أن تتحقَّ الغايتان معاً من منطلقِ مقولةُ سقراط «إعرف نفسك بنفسك» أو مقولةُ أحد المفكرين «لو عرفتُ أن الشرّ شرٌ ما ارتكبتهُ، ولوعرفتُ الخير وفهمته لعشقته». و«إذا كان هناك مجتمع يهتم بعالمه، ويريد أن يعدل من أخطائه بدلاً من البحث عن مساعدة زائفة من مجتمع خارجي، عليه أن يجد الوسائل المناسبة لكي يعدل هذه الأخطاء وهذه الوسيلة هي المسرح»[٣١] ، ولأجلِ هذه الوظيفةِ يمكنُ أن تجتمع فكرة الإصلاحِ مع المتعةِ النّفسيّة معاً في انسجامٍ لا تطغى فيه الخطابيّة المباشرة على روح الفنِّ عبر الحوارِ المعمّقِ ، المدروسِ، المنسابِ في جدولِ السّهل الممتنعْ. بمعنى آخر: أن القيم الأخلاقيّة يمكن أن تجسّدَ مسرحيّاً دون حاجةٍ إلى توجيهٍ مباشر، أو وعظٍ لافتٍ، أو نصحٍ مُقحم، يضيّع المتعةَ النفسيّة، بل أن عرض الحدثِ والشخوص والملابسات الدراميّة كفيلٌ بأن يُشرك المتفرّجَ في العرض المسرحي، أو «يورِّطهُ» بطريقةٍ واعيةٍ أو غير واعية ففي «المسرح الإبداعي، ولاداتٌ لجماعات، تجديداتٌ لحيوات، وفتوحاتٌ لآفاق، وتفتيحاتٌ لآمال وأحلام وأحاسيس، يكون بعضها مستغلقاً أو تحت أنقاض ذاكرة لَّما تتفتحُ كفاية: ويكون بعضعها الآخر غير مبتكر ولا مبتدع في خاطر جمهور ولا في بالِ ممثلين ؛ فيأتيه كاتبٌ مبدع ، أو يبرزه مخرجٌ مدهش، يسحَر به نفسه قبل أن يفتن به جمهوراً ويأسره»[٣٢]. من هنا يكونُ دور المسرحِ رائداً في شحذِ الأذهانِ، وخلقِ التّصورات، وتحفيزِ الخيالِ، وإثارة الأسئلة، وهو ما يعني أنّه يقوم بدورٍ هام في التغيير؛ التغيير النفسي والذي يؤدّي إلى التغيير الإجتماعي. على أن خلق أجواء التماهي بين الممثلين والنظّارة هي سمةُ المسارح التي تدركُ دور المسرحِ في المجتمع؛ ذلك المسرح الذي يشعرُ الجمهور بأن الحواجز تتلاشى منذ لحظة العرض، وأن المسرحيّة هي عرضٌ مشتركٌ يتقاسم الجميع أدواره، حينما يتيقّن الجمهور بأنها قد أعدّت لإستقطابه، وهي ذات إرتباطٍ عميقٍ به، فالمسرحُ «وإن توخّاه البعضُ، فنّاً بذاتهِ، ولذاته، فهو في نهاية المطاف مسرحٌ لجمهور، لمجتمع، لجماعات في حالة صيرورةٍ وتطوُّرٍ دائمين».[٣٣]

[٢٩] في رسالة شخصيّة وجهها الفنّان العربي المبدع/جهاد سعد للمؤلف، نوفمبر ٢٠٠٨.

[٣٠] د. هند قواس «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦.

[٣١] في رسالة شخصيّة لمؤلف الكتاب وجهها الفنّان السوري/جهاد سعد، نوفمبر ٢٠٠٨.

[٣٢] د. خليل أحمد خليل «مجلة الفكر العربي» العدد ٦٩، يوليو/سبتمبر١٩٩٢.

إن المـسرح كي يؤدي دوره تجاه المجتمع عليـه أن يرتبط ببيئتهِ، فلا يكون مغتربـاً - مـن الغربة - عنه، بـل أن ينطلق منـه ليرتدَّ إليـه، محاولاً طرح قضايـاه، وذلك لإحداث التماهي، والإنسـجام الحتمي مـع المتلقي إذ «لا بد للمتلقي أن يسـتنفذ كل حواسه، فيرى ويسمع ويحس، يرى ذاته من خلال المسرحيـة، وحتى يتم ذلك لا بد أن نتناول بيئة هذا المتلقي فيشـعر بالألفةِ بينه وبين الشـخصيات التي تمثله على الخشـبة فلا يشعر بالغربةِ ويسري العمـل بداخله»[٣٤]. وإذا كان هـدفُ المسرحِ أيضاً هو تحقيقُ المتعةِ بالإضافةِ إلى الإرتباط الإجتماعي فإن لكلِّ مجتمعٍ ثقافتهُ التي على إثرها تُجبلُ أمزجتهُ «فمـا يمكن أن يثير المتعةَ هنا يمكن أنَ يثير التقزُّز هناك، وما يهيج الطرب أو يبعث على الضحك، أو يشـيع الأسى عند شعب قد لا ينتج عنه الأثر نفسه عند شـعب آخر، وأساليب الإستمتاع والوصول إلى مغازي وأهداف الفرجة، تختلف من أمةٍ إلى أمة، ومن بلدٍ إلى بلد، ومن عصرٍ إلى عصر»[٣٥]، من هنا فإن ذلـك هو دورُ رجلُ المسرحِ الواعي بقضايـا أمّتهِ، ومجتمعه كي يجعلَ منها مـادّة مسرحيَّة طيِّعةً، قادرةً على اجتذاب انتباهِ الجمهور الذي تشـده إليها لأنّه يرى فيها نفسه، فيكون المسرحُ بالنسبةِ إليه متنفساً حقيقياً يفزعُ إليه مفرِّغاً همّه المعيشي، وقلقه اليومي.

كمـا إن للمجتمع أثره هو الآخر على المسرح والمسرحيين «فلا يمكن الحديث عن المسرح بمعـزل عن الظـروف الإقتصادية والإجتماعيـة للمجتمع الذي يفـرزه، فالفنان المسرحي محكوم بعوامل تدفعه أو تعوقه عن الإبداع الفني في مجال المـسرح، والمتفرج من جهة ذاته محاصر بخيـارات عديدة للترفيه وسـيل لا ينقطـع من الدراما التـي يبثها التلفزيون على مدار السـاعة ومن خـلال قنوات عامـة ومتخصصة»[٣٦]، من هنـا فالتأثيرُ الإجتماعـي له بُعده الخطـير والعميـق على اتجاهِ المـسرحِ. وإذا كانت العلاقـة جلزونية بمعنى التأثـير والتأثر بصورة متبادلة فإنّها من جانـبِ المجتمعِ أقوى أثراً لأنّه هو الذي يفرز المسرح، ويدعم توجّه، أو يعيقه أو يميته..!

[٣٣] المصدر نفسه.

[٣٤] عبدالله السعداوي «قراءة في تجربة عبدالله السعداوي المسرحية» إعداد/حسام توفيق أبو إصبع، المطبعة الحكومية، البحرين.

[٣٥] د. علي عقلة عسقلان «الظواهر المسرحية عند العرب» المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، ليبيا ص: ٢١/٢٢.

[٣٦] سباعي السيد «واقع المسرح العربي، شهادات ورؤى» إصدارات المسرح دوت كوم، ٢٠٠٩م.

المسـرح: محـاكـاة أو إبـداع؟

لقـد وقع البعضُ من المهتمّين بالمسرحِ في التبـاس يتعلّق بفهمِ المسرحِ وهو أنّهم اعتقدوا أن المسرح يقلّـدُ الحياةَ تقليداً أعمى، وأنّه يسردُ قصّةً واقعيّة، وفي هذا الفهمِ انتقاصٌ للمسرحِ كفنٍّ محفّزٍ للخيالِ، واستسـهالٌ للإشـتغالِ به، وتبسـيطٌ لفكرته. ومـع أنّ الأحـداثُ الواقعيّة محرّكاً للمـسرح إلاّ أنّها تفـترقُ عن المـسرحِ في واقعيّـة الفكرة، وعمـق الدلالة، حيث يقـومُ الكاتبُ المسرحي الأريبُ بتوظيفها لفكرةٍ ما فـ «الكاتب المسرحي يختار من الحياة عنـاصر تحركت لها نفسـه من شـخصيات أو حوادث مفتعلـة، ولا يزال – الكاتـب المسرحي – يورد أفكاره عن تمخضّـات خياله وفكره حتى يخرج صورة متكاملة تسـير من بداية واضحة إلى نهايـة محتومة، وهذه الأفكار يجب أن تكون صادرة من صميم الحياة والواقع»[٣٧]، وعلى سـبيل المثال فإن سـعد الله ونّوس كتب مسرحيّته «طقوس الإشارات والتّحوُّلات» بعد أن قرأ حكاية النزاع الذي كان قائماً أيام الحكم العثماني بين مفتي الشـام ونقيب الأشراف وكيـف اسـتطاع المفتـي أن يتجاوز خلافه الشـخصي مع النقيب، ويمـد لـه يد العون حـين أوقع به قائد الـدرك وقبض عليـه وهو في موقف محرج[٣٨]. هذه الحكاية الموجزة وظّفها ونوّس لفكرةٍ في مخيّلتهِ حتى افترقت عـن الحكاية الأصل «فأين هذه الحكايـة التي أوردها فخري البارودي وهو يؤرّخ مذكراته، من الحكاية التي نسجها سعدالله ونوس وهو يعالج ذاكرة مجتمعـة؟ فالزّمان والمـكان مغيّبان في المسرحية، أو لنقـل كما قال ونوُّس إنهمـا إصطلاحيان، إذن أن المصطلح الونُّـوسي دقيقٌ وذو مغزى، فالفضاء الزمكاني للطقوس هو ما يمكن أن تصطلح عليه الجماعة، وليس مهماً، بل ليـس مطلوباً أن يكون محدداً ومعروفاً ومنتهيـاً ، إن الفضاء الذي تتعرف فيه الجماعة على ماضيها، وحاضرها، وتواجه مستقبلها»[٣٩].

لكن هناك فرقٌ وتميّزٌ بين الواقعيّة الكامنة في محاكاة الطبيعة وبين واقعية الأداء فـ «ليس المسرح بلد الواقع، ففيه أشـجار مـن ورق مقوى، وقصور من نسـيج، وسماء من أسمال، وقطع ماس من الزجاج، وذهب من صفائح، وجواهـر مزيفة بالخضاب، وخـدود عليها بهرج الزينة، وشـمس تبرز من تحت الأرض، ولكنه بلد الحقيقة، ففيه قلوب إنسـانية على المشـهد، وقلوب إنسـانية خلف المسرح، وقلوب أمام العـرض»[٤٠]، ويضيف آخر «وليس من سـبب يتطلب بعد ذلك شمسـاً حقيقة على درج المسرح، وأشـجاراً حقيقة، ومنـازل حقيقة، بدل من هذه الأشـياء الكاذبة خلف المشـهد، إذن علينا أن نعـترف – خوفـاً من الـتردّي في المحال – أن مجـال الفن ومجـال الطبيعة متميـزان تمـام التمييز، فالطبيعة والفن شـيئان لا شيء واحد وبدل ذلك لا وجود لهما كليهما»[٤١].

٣٧ د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ١٩٧٦.

٣٨ دو محمد إسماعيل بصل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، الأهالي ، ٢٠٠٠.

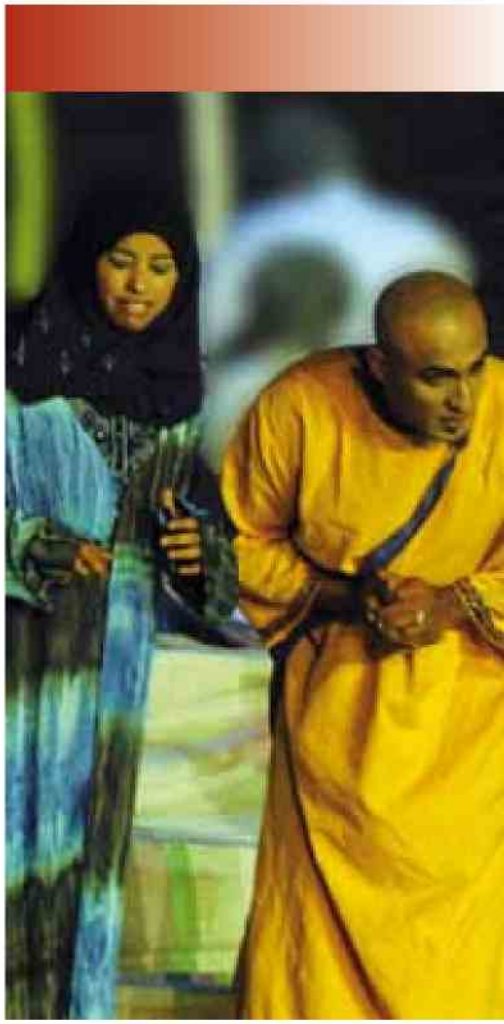
٣٩ المصدر السابق.

٤٠ فيكتور هوجو في محمد غنيمي هلال في هامش من كتابه: «النقد الأدبي الحديث» (١٩٧٣).

٤١ محمد مندور (المصدر السابق).

فالمسرحُ إذن لا يحاكي تفاصيل الحياةِ، ولا ينقلها بواقعيّة مطابقةٍ، وإنّما يأخذُ منها بعض الإشراقات والتّوهجات التي يمكنها أن تكون «شرارةً» لعملٍ مسرحيٍّ، ذي مغزى، لكن «مهما يكن من أمر فإنه من الخطأ أن نتصور أن الواقعية العادية لا تلعب أي دور في الطقس المسرحي، وكثيراً ما يكشف الإنسان بوضوحٍ شديد ما يطويه بين جوانحه في الأحداث الأكثر شيوعاً ، في ملاحظة جارية على الألسن، أو في صمت لا ينبس فيه ببنت شفة.. فالواقعية العادية في المسرح ليست خطأً إذ أنها فقط عون آخر للخيال»[٤٢].

وظيفة المسرح



إذا كانت النظرة تجاه المسرحِ على أنّه أداةٌ ثقافية ترتقي بأفكار وأذواق الجمهور فإن وظيفة المسرح تكون تربويّة تثقيفيّة، ويصبح المسرحِ – من هذا المنطلق – مؤسسة بناء لأفكارٍ، وارتقاءٍ بأذواق، أمّا إذا كانت النظرة إلى المسرح على أنّه وسيلة ترفيه – الترفيه هنا يعني الإضحاك والتسلية في الغالب – فهذه النظرة إن لم تنطلق من رقيٍّ فكري فإنها تنزلق إلى الإسفاف أي إلى جعل المسرحِ مجرّد مكان للضحك المجاني، وتكشف بحوث التجريب في نظريات المسرح «عن أنّه بينما يظهر التأثير الترفيهي سريعاً ليحل مشكلات المسرحية الترفيهية ومسرحيات المسلاة ويغرق الجماهير في الضحكات تلو الضحكات، فإن التحليل لذلك التأثير السريع يكون لحظيّاً ووقتياً. يحدث التأثير الترفيهي ويمر وينتهي بين لحظة عين وانتباهتها، وإذن فلا يبقى منه شيء في باطن المتفرج أو وجدانه. هذا بينما نجد نقيضاً عند مسار التأثير في حالة درامات مسرح التربية والتثقيف، وفيه تصل أفكار الدراما إلى شكل من أشكال (النحت) إلى أسفل وإلى الأغوار، والغوص في متاهات النفس البشرية متخذة وظيفة النقش على المعادن أو الرخام ليبقى التأثير طويلاً حتى بعد انتهاء العرض المسرحي ونزول ستار الختام، هذا النوع من التأثير هو أغلى الأنواع، لأنه يظل مع المشاهد أحياناً كثيرة طوال عمره، فيحس حقيقة أنه استفاد من هذه المؤسسة الثقافية»[٤٣].

[٤٢] أحمد زكي «المخرج والتصور المسرحي» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

[٤٣] أ.د. كمال الدين عيد «اتجاهات في الفنون، المسرحية المعاصرة» الدراسات العليا بأكاديمية الفنون، جامعة عين شمس.

المسرح فن جماعي

يُعرف المسرحُ بأنّه فنٌّ جماعي، يعملُ فيه الجميع وفق منظومةٍ واحدة، يشتركُ الجميعُ في تكوينها، وإثراء وجودها، وتشكيلِ كيانها، وإبراز وحدتها، وهذا ما يميِّزه عن الكثير من الفنون الأخرى و«الجماعية مفهوم حضاري وثقافي يبحث عن التنوع وإغناء العمل الفني بالموروث والمعتقد والفكرة من قبل جميع الأفراد بعيداً عن الأنانية والحفاظ على ما يملكه الفرد بذاته إنما هو عطاء مستمر ومنحه للجميع لأجل ممارسة حق الإبداع والتّمتع بالعمل»[٤٤]، في رحابه يشترك الجميع: المؤلف، والمخرج والممثل، والماكيير، ومصمم الديكور، ومصمم الملابس ، والموسيقي، وفني الإضاء وغيرهم، وذلك لخلقٍ إبداعي ينتهي أخيراً بعرض مسرحي.

هذا المبدأ يحتّم على الممثل كي ينسجم مع الآخرين أن يتخلّق بأخلاق التعاون والإيثار وينبذ الأنانيّة والفرديّة، فـ «العمل الجماعي في المسرح يحتكم بالضرورة إلى الفكر والإنتماء والهدف والدافع والإبداع، كما يجب أن يغمر العمل الجماعي التعاطف والتفاهم وأسلوب التفكير المشترك إلى جانب الغايات والمصالح الفردية والجماعية»[٤٥]. ولعلَّ أكبر دليل على جماعية المسرح ما يطلق عليه من لقب «أبو الفنون» فهو جامع الفنون من غناء وموسيقى ورقص ورسم وأدبٍ وغيرها، ولهذا فإن انعكاس ذلك يكون في نفسيّة الممثل الذي يستفيدُ من هذه التوليفة الغنيّة التي تُثري من ثقافته، وتعلي من ذوقه.

إن هذه الخاصيّة الفريدة في المسرح لهي خاصيّة خلاّقة تدفع إلى الإبداعِ دفعها إلى التآزر وإنجاز الأعمال المسرحيّة ما صغر منها وما كبر، وهذا ما ينمِّي في الممثل روح التكاتف، والمسؤولية، والتكافل وإفساح المجال للرأي الآخر[٤٦].

٤٤ د.عواني كرّومي «مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى اين؟» بحث مقدّم إلى الندوة الفكرية للدورة السادسة للمهرجان المسرحي الخليجي، مسقط ١٩٩٩م.

٤٥ المصدر السابق.

٤٦ هذه الروح الجماعية هي ثمار استطعنا عبر ما يخلقه المسرح من مُثل في التكاتف والتآزر أن نتعهّد شجرتها في الفرقة المسرحيّة التي أرأسها، حتى وضعنا شعار «أسرتي» كرمزيّة للتعاضد الجمعي بين الأعضاء، كما أعلينا من شأن الحوار، فاستفاد الجميع من فكرةِ إبداء الرأي، وتقبّل الأراء المخالفة.

٤٧ جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ترجمة/د. شاكر عبدالحميد، مطابع الوطن، ٢٠٠٠.

التمثيل

التمثيلُ بإجابةٍ مباشرة هو قيام «شخصٍ ما أو مجموعة من الأشخاص (هم المؤدون) بنشاطٍ ما يأملون من ورائه اجتذاب اهتمام وإثارة خيال الآخرين (الجمهور)»[٤٧]. والتمثيلُ هو تقمُّص شخصيةٍ ما في النصِّ المسرحي، بعد دراسةِ أبعادها النفسيّة والفكريّة والإجتماعية، ومعرفة ظروفها التي تحيط بها، والصفات التي تتّسمُ بها، وخطِّ سيرها في الأحداث، ودورها فيها. وكلّما كان التمثيلُ طبيعيّاً ساهم ذلك في الإقتناعِ بالعمل المسرحي فـ «فالعواطفُ الطبيعية المنبثقة من القلبِ والتّصرف الطبيعي هو أجملُ الأشياءِ التي

يتحلّى بها الممثل»[٤٨] على أنّ هذه «الطبيعيّة» ليست بالأمرِ الهيِّن إتيانهُ..! فهي تحتاجُ أولاً إلى ما يسمّيه إبن خلدون «الذربةِ والدراية» الأمر الذي يعني المران المتواصل، واكتسابُ الخبرةِ، والتّعوّد، وهذه جميعها مساعدة لكسر الحواجز النّفسيّة التي قد ينشأ عليها الممثل، مما يؤدّي به إلى التأقلم التدريجي في عالم المسرح، والغورِ في أكناههِ، والتماهي في لعبته..!

التمثيلُ هو في الأصلِ لازمةٌ من لوازم الشخصيّة الإنسانيّة، فالإنسانُ يمثّل بوعي أو غير وعي، في مختلفِ المناسباتِ، والمواقف، فمن المسلّمِ به أن «للتمثيل حساسيّة فطرية تستوعب الفعل المسرحي، يمتلكها العربي والأجنبي، ويتحكم فيها ضمن شروطه بيئته الثقافية والإجتماعية، إنها طاقة يتمثّل لها الإنسان في أي مجتمع من المجتمعات منذ الطفولة، ويظل يستجيب لها في مراحل من عمره بإعتبارها طاقة تعبيرية يخاطب بها الأخرين أو يقلدهم أو يتداخل معهم بواسطتها في خطاب إجتماعي/إنساني متعدّد الأغراض، ومصداقُ ذلك يتمثّلُ في ثلاث مظاهر، الأول: إرتباط الرّقص والتمثيل والتقليد، والثاني: شيوع الرّقص والتمثيل في حياة المجتمعات البدائية والتباسه بكل تفصيالها، والثالث: توظيف وسائل التخاطب والتوثل بين الأفراد لعنصر التمثيل أو الأداء»[٤٩].

دور المسرح في شخصية الفرد/ المسرحي والمتفرج/المتمسرح

ينقسم الفردُ المقصودُ هنا إلى: مسرحي و متفرّج، ومع أنّهما يشتركان في الإحتفالِ المسرحي إلاّ أن تأثير المسرح على شخصيةِ كلٍّ منهما يختلف عن الآخر؛ ففي حياة الممثل فإن للمسرح دور هام في كسب الثقةِ بالنّفسِ والتي ينتجُ عنها القدرة على مخاطبة الآخرين والتعبير عن الرأي دون الشعور بالرّهبة، وبهذا فإن عامل الثقة – وهو عاملٌ أساسي في شخصية الفرد/ المسرحي – ينسحبُ على بقيّة الجوانب والمجالات الأخرى في حياةِ الإنسان، ويساعد على نضوج الشخصية، وبالتالي يجدُ الممثّل نفسه متّسماً بالجرأةِ في إبداءِ الرأي[٥٠]. وفي هذا الصدد وجدنا العديد من الممثلين بعد فترةٍ من الإرتباط بالمسرحِ يعلنون بأن المسرح قد حرّرهم من عقد نفسيّة منها «الرُّهاب الإجتماعي»[٥١]، لأن المسرح هو مواجهة مباشرة ومتكرّرة مع الجمهور.

ويمكنُ اشتشفاف ذلك من المشهد الأول الذي يضعُ فيه الهاوي للتمثيل أول خُطاه على خشبة المسرحِ وهو مرتبكٌ، يشعرُ بالرّهبةِ والخوفِ والتردُّد، حتى إنّه ليعاني كثيراً في صراع ذاتهِ مع «الذات المجسّدة»، الأمر الذي يدفعهُ دفعاً لإلقاء هذا الحمل الذي وضع على كاهلهِ سريعاً حتى يصبحَ وكأنّه

[٤٨] د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦.

[٤٩] د. إبراهيم عبدالله غلوم «تكوين الممثل المسرحي في مجتمعات الخليج العربي» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢.

[٥٠] كنت أستمع لأحد الممثلين وهو يحدّثني بما دار بينه مسؤول كبير في شأنٍ من شؤون الحياة، فأثنيت على جرأتهِ ، وقدرته على طرح رأيه بكلِّ أريحيَّة ، فردَّ عليَّ قائلاً: هذا بسبب المسرح..!

[٥١] الرُّهاب الاجتماعى هو الخوف من المواقف العامة التى تتطلب التحدث أمام عدد من الناس أو حتى الظهور أمامهم في مناسبات مختلفة.

مذيع وليس ممثِّل، فتـسري همهمات الجمهور منتقدين أداءه المهزوز، غير المقنع..! لكن هذا المشـهد سرعـان ما يبدأ في التّلاشي بعـد خوض التجارب المسرحيّة المتكرِّرة، والإطلاع الواسع فيصبحُ المشهدُ على النقيضِ من المشهدِ الأول حينما صعد الممثل الخشبة وهو يدفعُ نفسه دفعاً ..!

كمـا أن المـسرح - وهو محفِّزُ الخيـالِ والتّصوُّر والـرّؤى - ميداناً للتفريغ النفسي؛ فالجاذبيّةُ نحو المسرح يكمنُ السرُّ في جانب جوهريٍّ منها إلى حاجةِ الإنسـانِ إلى التفريغ النفـسي، والتعبيرِ عن هواجسـهِ، وقلقـهِ، وتصوُّراته، والإعلانِ عن مواقفهِ، وتمثيل ذاته الأخرى التي قد تعكسُ شـيئاً مما يعتملُ في نفسـهِ من الأشـواقِ أو الأفـراح أو الهموم فـ «الإنغمـاس في تخييلاتنا[٥٢] السّـارة التي يقدمها لنا كل من المسرح والسـينما، هو أحد أشكال الإثارة أو الهـروب من الرَّتابة، فما يتم إفتقاده عند مسـتوى حياتنـا اليومية الرتيبة، قـد يتم توفـيره على نحو غير مباشر من خلال تلك التخييلات التي تسـتثار بفعل الترفيه»[٥٣]. إنّما ليسـت كل الأعمال التخييلية معنيّة بتقديم الإمتاع أو التحقيـق الخيالي للرغبات، فهناك أعمال أخرى لها صفة إستكشـافية أكثر إتساعاً، وتضمن كذلك نوعاً من الوظيفة التعليميّة أو التربويّة[٥٤].

المـسرحُ يدرِّب الفرد المسرحي العامـل في الميدان المسرحي على تحمُّل الجهدِ، وبذل العطاءِ، إبتداءاً من حفظ الأدوار بالنسبةِ للمثلين وتقمُّص الشخصيات والتدريب مع نفسـه ومع المخـرج على نطق الحروف، وإظهـار الإنفعالات المناسـبة بالشـخصيّة المجسّـدة. وليس الجهد أو العطـاء محصورين على الممثلين وحسـب، إنّما يشـملان جميـع العاملين الآخريـن مخرجين وفنيين وإداريين فهم جميعاً يشـكّلون ركائز أساسيَّة في تكوين العرض المسرحي، وإقامتـه في الوقت المحدّد له وبالتالي فـإن المسرح هنا يعلّم الفرد/المسرحي قيمة المسـؤولية فيكون الإلتزام أعظـم نتائجها، إذ أن مسرحاً بلا التزام هو مسرح بلا أساس..!

كما أنّ المسرح يعلّم على جماعيّة العمل والتعاون مع الآخرين وذلك من خلال العمـل المسرحي الذي لا يتحقق إلا بالجهدِ الجماعي المشـترك فـالمسرحُ هو عملٌ جماعي من أوّلِهِ إلى آخره ، يحتاجُ إلى الإنسجام بين افراد الفريق، وهذا الإنسجام لا يتأتَّى إلاّ بفهم العمليّة الإبداعيّة، والوعي بقيمة العمل المسرحي فـ «الجماعية في العمل المسرحي تدخل في مجال المسؤولية والمعرفة والقدرة عل إنجاز كل الأعمال صغيرهـا وكبيرها بوعي موحَّد وعقلٍ متفتح ومرتبط بالأصدافِ الجمالية والفكرية والسياسية والإجتماعيةللعمل الفنِّي ذاته»[٥٥]. كما «إن تميِّز الفردِ مهما كان لا يمكن أن يتحقق إلا بجماعيَّةِ العمل المسرحي وإن هـذا التّميّز يحتاج إلى حضن جماعيّة بهدفِ ظهوره وإيصاله»[٥٦]. وهذا ما يخلقُ في الفرد المسرحـي عوامل التعاطف والإنتماءِ والتضحيةِ والتّفاهم، ويحّفـزه على الإبداعِ لأن محـرّكات الإبداع كثيراً ما تحتاجُ إلى عامل الحماس الـذي ينبثقُ مـن روح الجماعة وهذا مـا تحقّقه جماعيّـة العمل المسرحي.

٥٢ التخييل Fantasy: مقصود من هنا العمليات الموجودة في أثناء أحلام اليقظة، أو التهويم والإستمتاع بالفنون على وجه خاص «المصدر».

٥٣ جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ترجمة د. شاكر عبدالحميد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠م.

٥٤ المصدر نفسه.

٥٥ د. عوني كرّومي «النص والتقنية إلى أين؟» ندوة فكرية، المهرجان المسرحي السادس للفرق الأهلية لدول مجلس التعاون، مسقط ١٩٩٩م.

٥٦ المصدر نفسه.

وإذا كان المسرحُ يقومُ على تصادم الأفكار، والصراع فهو إذن يعلّمُ الإنفتاح على الأفكار المغايرة، أو جديدة الطرح، فهي التي تدفعهُ إلى التطوير والتّقدم، وتهيّأُ الفرد على تقبّل الرأي الآخر، والإيمان بوجهات النظر المغايرة التي تخالف، وتناقض رأيه أو موقفه.

أما بالنسبةِ للمتفرّج فإن المسرحَ يمنحُه المتعةَ الذهنيّة أوالحسيّة أو غيرها نتيجة التفاعل المباشر مع العرض المسرحي، وعبر الإندماج والإنسجام في اللّعبة المسرحيّة، كما يحفِّز خيالهُ، ويمنحهُ تجربةً وخبرة معرفيّة من خلال تجلِّي القضايا الإنسانيّة والإجتماعية. إن المسرح - وهو يتفوّق على باقي الفنون - ببناءِ الخبراتِ والإكتشافات عبر العرض المسرحي ليمنح المتلقي فرصة المشاركة من خلال التحفيز على الخيال، والتوقعات لأحداث العرض.

المسرحُ يمنحُ جمهور النظّارةِ «إثارة التوقع والإنتظار التي يحسّونها قبيل إرتفاع الستارة»[٥٧]، هذه الإثارة قد يكون لها دوافعها النفسيّة وذلك لتوقع شيءٍ ما يبعثُ على الرَّهبةِ، وهنا يمكنُ القول بأن كشف النفس الذي قد يشعر به جمهور النظارة هو دافعٌ عميق لهذه الرّهبة..!

إستلهام التراث في المسرح وتوظيفه

إستفادة المسرح من التراثِ كمادةٍ مسرحية ظاهرةٌ قديمةٌ فقد تبيَّن ذلك حين تحدّثنا سالفاً عن نشأة المسرح وتوظيفه للأساطير القديمة، وبالرّغم من قِدم الأسطورة وظهور الإتجاه الواقعي في المسرح «إلاّ أن هذا لم يمنع الأسطورة من الظهور في المسرح الحديث كمادة يعتمد عليها، ورغم أن الكتّاب أدخلوا على هذه الأساطير الكثير من التعديل بحيث تتناسب مع روح العصر أو الإبقاء عليها مع إدخال بعض التغييرات في روح العمل وما يتناسب مع ظروف الحياة المعاصرة»[٥٨]. ويُطلق مصطلح التراث الشعبي ليعني «عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان الحاضر، وهو بهذا مصطلح يضمّ الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظلّ على لغته الفصحى، أم تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كلّ بيئة من هذه البيئات»[٥٩] كما أن للحكاية الشعبيَّة أهميّة إذ تتميَّزُ بأنها «من أهم المواد الفلوكلورية لأنها الإمتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني، عندنا كان يتوسل بالتَّشخيص والتمثيل، وقد ظلت الحكاية الشعبيَّة تساير هذا التطور على مدى التاريخ الإنساني ونهضت بوظائف متعددة».

٥٧ لويس فرجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ت/أحمد سلامة محمد ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٥٨ د. أحمد صقر «توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي» مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٨م.

٥٩ فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٢، ص١٢.

٦٠ د. عبدالحميد يونس «السفار الخمسة أو اليفجاتنترا» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

للـتراثِ قيمةٌ كبيرةٌ، وأهميّة عظيمـة للمسرح، ويكمنُ ذلك في ما يهبه التراث للمسرحِ من تأصيلٍ للهويَّة، فهو إذن يحقِّق التواصل الحضاري بين حاضر الأمّة وماضيها، حيث لا يمكن لأيّة أمّةٍ من الأمم أن يكون لها وجودها الفعل إلاّ بالتواصـل مـع تراثها بأيّة طريقـةٍ كانت، وقد يرهـن الكاتب المسرحي إلفريـد فرج خلاص المـسرح من أزمتـه ومواصلته لإزدهـاره ولفعاليته في الثقافـة الجماهيرية بإسـتمرار وعيه لهويته، ولاسـيما إسـتلهامه للتراث، بوصفه ينبوع التقاليد وحصن الأصالة في اللغة والسرد المفتوح على التجربة القومية جمالياً ومعرفياً[٦١].

الـتراثُ معـينٌ لإسـتقاءِ التجـارب الجاهزة من منجـزٍ إنسـاني، لكن ليس لعرضهـا كما هي وإنّمـا لتوظيفها مسرحيّاً، والتوظيـف المسرحي يخضع لشروط تجعل من التراث الموظّف ذا أثرٍ وقيمةٍ فنيَّة يهدف إلى خدمة الحاضر في هدفـه الأوّل، يقول إلفريد فرج «إن إسـتخدام التراث كإطار مسرحي أو إنتهاج الأسـلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثولة ينطوي على قصد واضح لإعـادة صياغة الحصار عن طريق إعادة صياغـة التراث، وهو بذلك موقف نقـدي وجدلي من التراث، كما أنه موقف نقدي وجدلي من الواقع. هو موقف للواقع ناقد للواقع، موقف للماضي ناقد للحاضر.. هو موقف نقدي وحر من الواقع ومن الماضي معاً»[٦٢].

هذا يعني أن عملية الإسـتلهام من التراث ليسـت إعتباطيَّـة وإنّما خاضعة لـشروط نقديَّة ترمي إلى توظيـف تجربة ناجزة أو مجموعـة من التجارب مشـكّلةً لتنسـجَ منها حكايةً ذات معنى وأثر مسرحيّـين، فقد صاغ ألفريد فرج نفسـه مسرحيته «على جناح التبريـزي وتابعه فقه» من ثلاث حكايات ذات طابع تركيبي من كتاب «ألف ليلة وليلة». هذا الإسـتلهام الواعي جعل الهدف من التراث الشـعبي «ليس مجرد وسـيلة للتسـلية والإمتاع فحسب، بل إن الترث الشـعبي ذو أهمية حيوية تجعله في مسـتوى النخلة التي تظلّه وتطعمه، وتهيء له ثمره وتصنع له أدواته وتساهم في بناء بيته»[٦٣].

لقـد عـرف العرب شـخصية الـراوي الذي يعتمـدُ في روايته عـلى الحكاية الشـعبيَّة، وهي شـخصيةٌ نمطيَّة ظهـرت في القرن السـادس قبل الميلاد في المسرح اليوناني ، إذ ظهر قانونٌ يشـترط تلاوة أشـعار هوميروس بواسطة مجموعـات متعاقبة من رواة الشـعر في الأعياد الأثينية التي تجري كل أربع سنوات[٦٤]، وكانت المجالس المختلفة تحفلُ بوجود رواة الحكايات التي كانت تُعقدُ في معظمها للإستمتاع بالحكاية[٦٥] نظراً لعدم ظهور الوسائل الإعلامية الحديثـة في ذلك الوقت. ولا تـزالُ الحكاية في وقتنا الحـالي لها متعتها لدى الناشـئةِ بالأخص فيتقمّص أحدُ الوالدين دور الرّاوي السـارد للحكاية. إلاّ أن «الحكايـات الشـعبيّة العربيّـة أو الفلوكلورية باللغـة العربيَّة الدارجة كانـت موجـودة منذ الجاهليـة، ويدور معظمهـا حول الأبطال الشـجعان والشخصيات التاريخية، وإن كانت مغامراتهم خيالية»[٦٦].

٦١ د. عبدالله أبوهيف «المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب» منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢م.

٦٢ المصدر نفسه.

٦٣ إبراهيم شعراوي «الخرافة والأسطورة» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٦٤ ايتين دريرتون «المسرح المصري القومي» ت/ثروة عكاشة، دار الاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص٨١.

٦٥ من الحكايات التي استمعت إليها شخصياً من الرّاوي حكايات الزير سالم، وحكايات سيف بن ذي يزن وحكايات مختلفة.

٦٦ د. نادية رؤوف فرج «يوسف إدريس والمسرح المصري دار المعارف بمصر، ١٩٧٦.

وتظهرُ شخصية الرّاوي في المسرح العربي من خلال العديد من المسرحيات حيث نجد أنه يشغل مساحة في كثير من النصوص المسرحية العربية كشخصية مسرحية فقد استخدم عند رشاد رشدي في مسرحية «بلدي بلدي» وفي مسرحية «بير السلم» لسعدالدين وهبة، وعند صلاح عبدالصبور في مسرحية «مسافر ليل» وعند يوسف إدريس في مسرحية «الفرافير»[٦٧]. كما ظهر في عدّة مسرحيات لسعدالله ونوّس مثل مسرحية «رأس المملوك جابر» و «منمنمات تاريخيّة» و «سهرة مع أبي خليل القباني» و «الملك هو الملك». ويبرزُ سعدالله ونّوس كواحدٍ من أهم الأسماء المسرحيّة في توظيف التراث، إذ أن توظيف التراث لديه لم يكن إلاّ لضرورة فكريّة وجمالية تخدم الفكرة المسرحيّة التي بنى عليها العمل المسرحي، والتراثُ ليس مادةً عقيمةً وجامدةً لديه، وليس أيضاً أداةً للإسقاط وحسب بل مادّة تسمحُ بالتنبؤ، أيّ أن التراث مرنٌ ومتحرّك لأنّ عماده الإنسان، الذي في حالِ فهم تجاربه السابقة، وتاريخه وأحواله النفسيّة، وظروفه الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وغيرها يمكنُ التنبؤ بأفعاله وأفكاره المستقبلية، ومن هنا أطلق ونّوس عبارته المشهورة «ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمحُ لنا بالتنبؤ»، والحالُ نفسه عند ألفريد فرج ويوسف العاني اللّذان يوظّفان التراث الشعبي بعد قراءةٍ واعية وبذا تكون المحاولات الناجحة في استلهام وتوظيف التراث الشعبي، هي تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الإلتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها، وفي اكتساب هذه العناصر بعداً تفسيراً جديداً، يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش، ومعبراً عن أحلام وقضايا جماعته، دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي[٦٨]».

إن قراءة التراث قراءة متفحّصة، وتوظيفه بصورةٍ دلاليّة لخدمة الأفكار المسرحيّة جمالياً وفلسفيّاً ليعدُّ أمراً هامّاً في مسعى البحث عن تأصيل الهويّة، إنما هناك مسعىً آخر لا يقصدُ إلى تأصيل الهويّة من وراء توظيف التراث بل يقصدُ الجانب التأمُّلي، التفكيري في الحكاية المسرحة، وعلى هذا المسعى بنى سعدالله ونّوس توجّهه قائلا: «لا، لم تخطر ببالي مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية، ربما خطر ببالي أن أستلهم إحدى حكايات التراث، وهذا واضح جداً في (الفيل يا ملك الزمان)، فهذا يمكن أن يحقّق لي فرصة؛ لكي يتأمّل الجمهور أمثولة يعرفها أكثر عمقاً، أي أنّه لا يؤخذ بصيرورة الحكاية؛ لأنه لا يعرفها مسبقاً، وإنّما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل الحكاية وتحديد العبرة المستخلصة منها»[٦٩].

وتتفاوت الآراء حول كيفيّة التعاطي مع التراث الشعبي لتوظيفه المسرحي، فهناك آراءٌ تعتقدُ بأهميّة الحريّة الإبداعية للمؤلف المسرحي الذي يتعامل مع الحكاية الشعبية أو الأسطوري أو مع التراث الشعبي بشكلٍ عام فالكاتب المسرحي«ليس مطالباً بالإلتزام الحرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم تحدُّ من قدراته وتصوراته الإبداعي، إذ أن ما يميِّز الكاتب هو حرية الإبداع»[٧٠]، وهذا الرأي يتوافق مع آراء أخرى ترى «ألاّ يلتزم المؤلف المعاصر

٦٧ د. أحمد صقر «توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي» مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٨م.

٦٨ كمال الدين سيف«التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث» ط١، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٣.

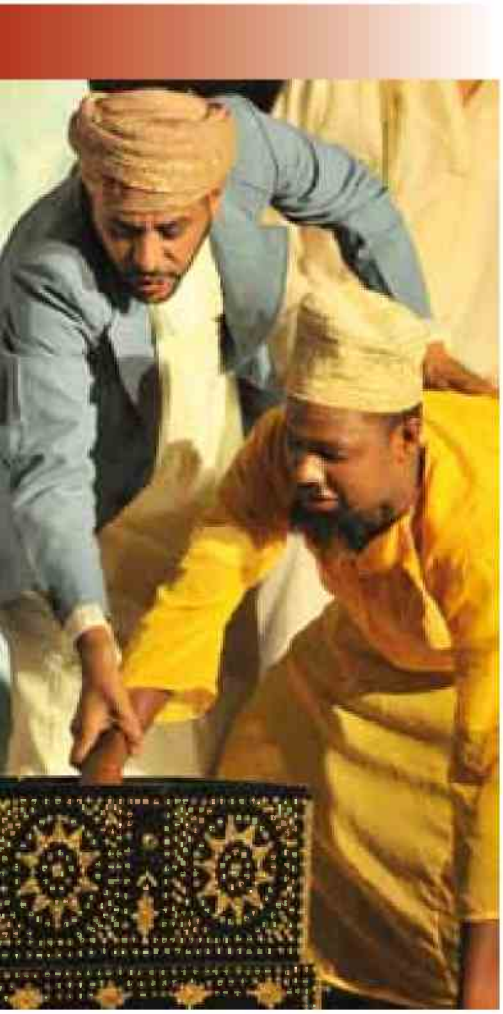
٦٩ سعد الله ونّوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ط١، ج٢، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٦، ص٢٥.

٧٠ محمد أبوالعلا«التاريخ والإرث الشعبي في المسرح» مجلة المسرح ، العدد ٢٤، ص ٣٠ -٣٣.

إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقها، لأن ممارسته لشيء من حرية التحرير في هذا الإطار هو المنفذ لنشاطه الإبداعي»[٧١] وهو أيضاً يتوافق مع رأيٍ ثالث يـرى أنـه «من حق الفنـان أن يفـسِّر وأن يضيف وأن يخلع عـلى عمله من ذاته إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك لتوقف إجتهاد الإنسان ولخبت تجاربه شيئاً فشـيئاً»[٧٢]، وأضمُّ صوتي إلى هذه الأصوات بصفتـي مؤلفاً مسرحيّاً تعاطى مـع التراث في عدّة مسرحيّات[٧٣]. المعالجة الحرّة للقيمة التراثيَّة تتيح للكاتب أو المتعاطي مع التراث حرّيةً واسـعةً بحيـثُ «لا تؤخذ الفترة الزمنية» أخذا حرفيا بوقائعها وأشـخاصها - من التاريخ مثـلا وانما تصبح «الواقعة» أو «الشـخصية» مجرد نـواة ملهمة للعمل. أو ربما تحولـت «الفترة الزمانية» الى «خليـة الاسـتلهام» هذه والعنـصر المثير للخلق الفني، فيشـير العمل في هـذه الحالة الى «عصر» وان لم يعالج أشـخاصا حقيقيـين، وانما مبتدعون تماما كما قدم «عبدالرحمـن الشرقاوي» ذلك العصر المملوكي في مصر، من خـلال «مجموعة الفتيان» مهران ورفاقه، مسـتلهما تقاليـد الفتوة في هذه الفـترة، بالاضافة الى أخلاقيات «الشـعراء الصعاليك» وربمـا عن الناقد أن يتذكر الشـاعر المصري الشعبي، ابن عروس باعتباره «فتى الفتيان مهران» في المسرحية. وأيضا في «مسرحية السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم. ذلك هو الاستلهام «غير المباشر»[٧٤].

وفي الجانب الآخر تبرزُ بعض الأراء المعارضة لتصرُّف الكاتب لتغيير الحكاية بالإضافة أو الحذف بأي شـكلٍ من الأشـكال، وهذا الآراء ترى «أنه ليس من حـق الفنان أن يتصرَّف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص أو الأساطير، وإنما يقتصر حق المؤلف الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل، فلا يضيف إلى دقائقه شـيئاً مما يمكن أن يُخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلي أو عن جوهر المتوارث وإشـاعة الفوضى في تناول الأساطير - وكذلك الحال بالنسـبة للحكايات الشـعبية - في معالجة قصص القدماء ، فلا نعد نميِّـز بين القديم والجديد ولا الأصـل ولا الفرع[٧٥]». لكن ما يجهلُه الكثيرون أن الكاتـب المسرحي ليـس مؤرّخاً عليـه التقيُّد بواقعيّة الأحـداث والوقائع بحرفيّتها وإنّما هو فنّان يستلهم من التراث الشعبي ما يتناسبُ مع جمالية وفلسـفة الفكرة المسرحيّة التي يشـتغلُ عليها ومن هنا يظهر الإبداعُ الفنّي لديـه، كمـا يتبيَّن مـدى امتلاكهِ لأدواتـه الإبداعيّة ، وحرفيّتـه في تناول هذا المّعطى المُنجز: التراث.

وإذا كان لكلِّ شـعبٍ من الشُّـعوبِ تراثه الشـعبي، فـإنَّ للعمانيين تراثهم الزّاخـر المتكوِّن عبر مراحلَ ضاربةٍ في القِدم منذ فترةِ ما قبل الإسـلام وعبر مسـاحاتٍ واسـعةٍ من التّوسـع الجغرافي حينمـا كانت عمـان إمبراطوريَّةً واسعةَ الأرجاء إمتدت إلى أفريقيا وعبر علاقاتٍ تاريخيّة ربطتها ببلاد الصين والهند وفارس وغيرها من بلدان العالم إذ كان لها دورٌ بحريٌّ رائد حقَّق لها هذا التّوسـع والعمق والثراء الحضاري فهي «شريكٌ بلا شـك في كل ما قام فيها من حضارات سـواء عند الطرف الشرقي في منطقة ما بين النهرين من



٧١ د. عز الدين إسماعيل «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر» دار الفكر العربي، ص ١٠٨.

٧٢ د. سمير بيبرس «دراسات في المسرحية» مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ص ١٥٧.

٧٣ كتبتُ إستلهماً من التراث الشعبي عدّة مسرحيات منها «مرافعات في البلاط الحمداني»، «مأساة الحجاج»، «الجفاف»، «عابر الأهوال»، «الصائغ مؤمن والخاتم»، «معاذ في البستان»، «الميزان» وغيرها.

٧٤ أسامة أبوطالب «مسرحة التراث العماني» مجلة نزوى، العدد ٥، ص ١٠٤-١٠٩.

٧٥ د. لويس عوض «دراسات في أدبنا الحديث» درا المعرفه، ١٩٦١.

حضارات بابلية وآشورية وأكلية أو ما قام فيها من حضارات على الطرف الشمالي من حضارات كنعانية وفينيقية، أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الغربي من حضارات فرعونية وهلينستية، أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الجنوبي الغربي من حضارات حميرية وسبأية.. هي شريك - لا شك - في كل هذا، كما هي شريك أيضا في الثورة الإسلامية الكبرى التي قامت في وسط الجزيرة، وقدمت للعالم كله الحضارة الاسلامية ذات العطاء الديني والثقافي والحضاري معا[٧٦]، ويذكر المسعودي صاحب «مروج الذهب» الذي شارك الملاحين العمانيين في بعض رحلاتهم التجارية في أقاصي الشرق أنّ السفن العمانية كانت ترتاد بحار الصين والهند والسند وأفريقيا الشرقية واليمن والبحر الأحمر والحبشة ويذهب إلى أنّ الملاحين العمانيين هم الذين أبدعوا القصص والحكايات التي تولّدت عنها قصص السندباد البحري الشهيرة التي أصبحت الآن جزء من التراث العالمي[٧٧]. ولهذا يكونُ البحثُ في هذا التاريخِ الواسع بحثاً عن هويَّة، إنّما أيضاً خدمةً للغرض الفنِّي بصورةٍ واعية، وعلى سبيل المثال فإن قصَّة إرسال الإمام الصلت بن مالك أسطولاً بحريًّاً لإنقاذ سقطرى من أيدي الفرس بعد أن وقعت في يديه قصيدة الزهراء السقطريَّة طالبةً النّجدة تشكّل مادّة مسرحيَّةً رائعة إنّما يجبُ معالجتها فنيّاً قبل نقلها بحرفيَّتها إلى المسرح.

التراثُ العماني زاخرٌ بطقوسِهِ الإجتماعية والدينيّة المختلفة منها ما يتعلّق بالأعراس أو الحصادِ أو البحر أو الإحتفالات بالأعياد. فمن الرقصات وحدها هناك على سبيل المثالى.. لا الحصر - رقصة الطبل، والبرعة، والربوبة، والهبوت والمدار والشرح والمزمار بعضا مما يمارس في «ظفار» وحدها الى جانب رقصات الطنبورة والحمبورة والبساير والميدان في «الشرقية» على سبيل المثال أيضا، كما تعرف «مسقط» وتمارس رقصات البحر، مثل المديمة والليوه، والمالد، اضافة الى رقصة «الرزحة» التي تعرفها كل بلدان السلطنة وتمارسها باستثناء ظفار.

هناك أيضا احتفالات الأعراس، وزفة «العروس» التي تتم في «ليلة الحنة» بمباخرها وشموعها و«حجلة العروس» و«حجلة المعرس» بطابعها الكرنفالي. وبالمثل فإن لـ «الولادة» طقوسها بدءا من لحظة الوضع الى التسمية الى يوم العقيقة، ثم الغسيل بعد اسبوعين وثلاثين يوما وأربعين يوما بالسدر والطيب.

فاذا انتقلنا الى طقوس الحزن الشعبية، وجدنا عالما غنيا بمفرداته واجراءاته. ولنأخذ على سبيل المثال تقاليد «العدة» وطقوسها حيث يختلف لون لباس الأرمل مباشرة بعد فقد زوجها ما بين الأسود والأبيض في بعض المناطق، وما بين الأخضر ترتديه «المرأة المعتدة» في ظفار باقية في منزلها لا تفارقه لأربعة شهور ولا تقع عينها فيها على رجل، ولاتستمع الى اذاعة أو تليفزيون أو خلافه، وتتكثف صورة طقس الحزن هذا وينغلق اطاره على «المعتدة» في منطقة «مرباط» أكثر حيث تنوح هذه «المرأة الخضراء» وهي مصبوغة

[٧٦] خورشيد فاروق، في بلاد السندباد، دار الهلال ١٩٨٦، ص ٢٣ - ٢٤ (من مقالة لأسامة طالب)، بعنوان «مسرحة التراث العماني» مجلة نزوى، العدد ٥، ص ١٠٤-١٠٩.

[٧٧] د. محمد الجويلي ، مقالة بعنوان «العمانيون هم الذين اكتشفوا أمريكا وليس كريستوفر كولومبوس! «في الموقع الإلكتروني لعرب أونلاين بتاريخ ٢٠٠٩/٢/١٨.

«بالنيلـة الزرقـاء» - ملابـس ووجها كذلـك - وتظل تعدد بنـواح محفوظ ومراثي لا تنتهي لمدة شهر بكامله من عدتها بعد الوفاة مباشرة. وفي ولايات أخرى كانت المرأة المترملة تسـحب الى البحر مباشرة، يسـحبها نسـوة وهي مغطاة العينين لا ترى بالمرة، الى البحر لغسلها بعد انقضاء العدة ربما رمزا الى عودتهـا الى الحياة الطبيعية وفي البيت يحادثها رجل ليس من محارمها اعلانا بانتهاء الحظر الطقسي المفروض.

والجدير بالذكر ان لكل هذه المظاهر الاحتفالية وطقوسـها الخاصة وانماط أدائهـا الحركي وخطواتـه المحفوظة ان كانت رقصا، وأغانيه وأشـعاره ان كانت أعراسـا أو مآتم وفي رقصة «المدار» يقوم الشاعر في الوسط بين صفي الرجال والنساء المتقابلين بتلقين الأشعار لكل طرف كيما يرد على الآخر، في «طقـس التفاخر الحي» هـذا. والى جانب كل ذلك فلا يزال في الجعبة الكثير مثل، «طقوس الوشـم» و «وشم العروس» بالذات، واحتفالات الذكر الديني «المالد» التي سـبق ذكرها، و «الزار» بمفهومه السيكولوجي التطهيري وما حولـه هي «طقوس الخرافة» التي لا تهـمُّ «رجل المسرح» منها غير طابعها العرضي، وتوافر «عنصر الفرجة» القابل للاستغلال مسرحيا، أو للتصنيع من العروض يدعم ذلك بلوحة غنية متعددة الطرز والألوان من الملابس العمانية والموسـيقى العمانية والغنـاء العماني لا ينقصها غير «التنـاول الخبير»[٧٨].

في الوقـت ذاته فإن التراث الشـفاهي المتمثِّل في الحكاية الشـعبيّة زاخرٌ هو الآخر بحكاياتٍ واقعيَّة أو خياليَّة أثَّر عليها التناقلُ بالإضافةِ أو الحذف عبر الأزمـان[٧٩]، أمّا الكتـبُ التاريخيَّة فلم تعطي للحكاية الشـعبيَّة إهتماماً فقد كان أكبر إهتمامها يدور حول الظروف السياسيَّة والإقتصاديَّة[٨٠] في عمومها ولعـلَّ ذلك راجعٌ إلى عـدم أو قلَّة وجود كتّاب متخصَّصون في كتابةَ السِّـير وتدوين الحكايات. من هنا فإن هناك حاجة ماسَّة لتوثيق الحكاية الشعبيَّة التـي يرتبطُ البحثُ عنهـا وتوظيفها مسرحيّـاً بالهويَّـة الثقافيَّة للمجتمع العماني. فتوظيف الحكاية الشـعبيّة والمادّة التراثيَّة بشـكل عام مسرحيّاً لا يخدمُ الكبار فحسـب بـل إنّ خدمته لمسرح الطّفل ضروريّـة وعميقة الأثر فهي بلا شـك سـتعملُ على «إغناء عقـل الطفل العمانـي وخياله وتزيد من إرتباطه بالأجداد - عقلهم وإبداعاتهم»[٨١].

٧٨ أسامه طالب «مسرحة التراث العماني» مجلة نزوى ،العدد ٥ ص ١٠٤-١٠٩.

٧٩ الحكاية الشعبية العمانية تحتاجُ إلى مشروع واسع لتوثيقها مع تقديري للجهود التي قام بها عيسى بن حمد الشعيلي الذي أصدر توثيقاً للحكايات العمانيَّة ولكنني أعتقدُ بأهميَّة توسُّع هذا المشروع الذي لا يمكنُ لباحثٍ واحدٍ أن يقومَ به وإنّما يجبُ أن يكونَ مشروعاً وطنيّاً.

٨٠ على سبيل المثال كتاب «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، للعلامة المحقق نور الدين بن حميد السالمي» بجزءيه و «تاريخ عمان، للمؤلّف ويندل فيليبس».

٨١ أسامه طالب «مسرحة التراث العماني» مجلة نزوى، العدد ٥، ص ١٠٤-١٠٩.

دور المسـرح في التـعـلـيـم

للمسرحِ دوره في التعليم. أليس المسرحُ حاملُ رسـالةٍ للناس؟ الرسالة التي تحمـلُ في مضامينها قيماً، ومُثـلاً، ودروسٍ، فتعتمـدُ طريقتها في المخاطبةِ بحسبِ الفئات التي تقصدها. فإذا كانت المسرحية موجّهةَ إلى الأطفالِ وجبَ أن تتّخذَ من ألوان التشويق، وطرائق التجسيدِ مذهباً لها كي توصل رسالتها إلى أنفس الأطفال بيسرٍ وسـهولة وإذا كانت المسرحيّة تتوجّه إلى فئاتٍ أكبر سـنّاً وجب أن تتّخذ ألواناً أُخرى من التشـويقِ مما يتناسبُ مع اهتماماتهم العمرية. وليس من شـك فإن المسرحيّات الموجّهة والتي تحملُ في مضامينها رسـالاتٍ واضحة تسـاهمُ في رفع الوعي، كما أن المسرحيات المبدعة فنيّاً لها دورهـا أيضاً في الرقي بالذائقة. الأسـلوبُ المسرحي له أثـره البليغِ الذي قد يعجزُ أمامه أخبر المعلمين، فالقصّة المسرحية المجسّـدة، بشـخوصها الحيّة وهـي تتحرّك قريباً من الجمهور هي أوقعُ أثراً من القصّة المتخيّلة فالحبكة المسرحيـة «تتألّـفُ من جميع التصرفـات، والإنفعـالات، وردود الفعل التي تصدر عن الشـخصيات، وهي تتجلى خارجياً، فيعـبّرُ عنها بالكلام، وتتابع السـياق، وترابط الأحداث والأحاسـيس يؤلفان ما يعـرف بالعمل المسرحي الذي يتوضَّح ويبرز بالزَّخارف والمشاهد، والأضواء، والموسيقى أو بما يؤلف الكماليات الهامشية»[٨٢].

كما أن مشـاهدة شـخوص المسرحية تعتريهم مشـاعر مختلفة، وتجتاحهم أحاسـيس متقلبّة يجعلون من المتفرّج مسـاهماً فعالاً في الفكرة المسرحية. ولعلّ مسرحة المناهج انبثقت من الحاجة الفعلية لتبسيط الأفكار، وإيصالها بطريقـةٍ مناسـبة، ذات أثر فعّـال لأنفس المتفرجين الذين يشـعرون أن ما يحسّـون به أمامهم «هو الحيـاة، أو جزءٌ من الحياةِ النابضةِ بالنشـاط»[٨٣] وهنا تكمنُ أهمية المسرح في التعليم.

[٨٢] جبور عبدالنور ، مصدر سابق.
[٨٣] المصدر أعلاه.

الفصل الثاني

عناصر العرض المسرحي واشتراطاتها

تمهيد

يهدف هذا الفصل إلى بيان العناصر المكوّنة للعرض المسرحي، أكانت عناصر ماديّة أو بشريّة، تجميليـة أو فكريّة، المهم أنها جميعها تسهم في بلورة عرضٍ مسرحي إبتداءً من النصِّ المسرحي حتى الإخراج النهائي.

ولقد أضفت عاملين أراهما هامّين وإن كانا لا يدخلان بشكلٍ مرئي ومحسوس في صورة العرض المسرحي إلاّ أن لهما تأثير عليه هما: النقد المسرحي، والإنتاج؛ فالنقد له قيمته الفنيّة التي تُشعر العرض المسرحي بقيمته، وتضيء جوانبه المختلفة، فتدفعه إلى النضجِ عبر ما تثيره من حوارات، وتحفّزه إلى النظر في نقاط لم يحفل لها أكانت جماليّةً أم مخلّةً به. أمّا الإنتاج فهو عاملٌ رئيس في وجود العمل المسرحي واستمراريته بما يتيحه من عوامل ماديّة وتسويقية يستطيع من خلالها أن يصل إلى شريحة أوسع من الجمهور، وأيضا يحصل على عائدات ماديّة تحسّن من ظهوره، وتساعد على استمرارية عرضه.

إن معرفة العناصر التي يتكون منها العرض المسرحي أمرٌ بديهي لكلِّ مسرحي، والأهم من ذلك معرفة اشتراطاتها اللازمة، ومقوماتها الجوهريّة التي تجعل من التعاطي معها مسألةً لا ترتهنُ إلى الصدفةِ وإنّما إلى الموهبةِ والخبرةِ والدراسةِ والتدريب والإجتهاد.

أولا : المسرحية [٨٤]

المسرحيّة هي قاعدةُ العمل المسرحي وأساسه إذ «لا بدّ أن يكون لدينا موضوع أو حكاية ما حيث إن ذلك هو الاساس لكل الدراما، إن الموضوع يحكي لنا ما قد حدث وما يحتمل أن يحدث بعد ذلك»[٨٥]، وإذا كان الفعلُ المرتجلُ دون نصٍّ مكتوب هو مؤسس آخر للمسرحيَّة إلاّ أن المسرحيّة المكتوبة، والتأليف المسرحيّ هو اشتغالٌ أدبيٌّ ذي أصول وقواعد لا تتأتَّى إلاّ لصاحبِ مكنةٍ ودرايةٍ وتجربة وهو «فنٌّ من الفنون التي لها قواعدها العامة الثابتة، وخطوطها الأساسية التي يجب أن تتوافر كلها في المسرحية بحيث إذا غاب شيء منها، أو ضعف، تأثَّرت بذلك المسرحية كلّها، أو بدت كالبيت الجميل اذا انهدم أحد أركانه أو سقطت بعض نوافذه، أو انهار سلّمه فحال انهياره دون السكنى في طوابقه العليا الجميلة حيث الشمس وحيث الهواء، وحيث المنظر الذي يملأ العين بهجة، والنفس مسرّة»[٨٦]، وهو علمٌ من العلوم له أسسه منذ عصور أرسطو وهوراس.

إن الأعمال المسرحيّة العظيمة لم تكتسب عظمتها إلاّ لأن المؤلّف المسرحيَّ الذي حاك خيوطها، ونسج حبكتها، وطرّز أحداثها، وبنى شخوصها، وأوجد عقدها، وأنتج صراعاتها كان متقناً، ومتميّزاً وخبيراً. والخبرةُ في التأليفِ لا تأتي من الممارسةِ فحسب بل ومن الداريةِ بالأهدافِ التي تنشدها المسرحيَّة، ومسارات الحدث، وطريقة الحبكةِ الدرامية، واثر الشّخوص في تحريكِ خيوطها، والقدرةُ على توليد الصراعاتِ فيها، وهذا جميعه يحتاجُ إلى عمقٍ في المعرفةِ، وسعةٍ في الإطّلاعِ، وتمكُّنٍ في الأدوات. فإن لم يكن المؤلف المسرحيَّ ممتلكاً لهذه السّجايا ولم تصقله التجارب، ولم تثره المحاولات، فإنَّ عليه أن يترك التأليف المسرحيَّ كي لا يتجنَّى على فكرةِ المسرح..!

المسرحيّة إذن أثرٌ أدبي رفيع، لها قواعده الثابتة، وخطوطه الأساسيَّة، وإن تغيَّرت الرؤى، وتجدّدت التّصورات ، وهي بالتالي ذات مكوّنات وخصائص، هي كالتالي:

أولاً: الفكرة أو المقدمة المنطقية [٨٧]

لا بد للمسرحيَّة من فكرةٍ أساسيَّة تكون القوة المحرِّكة الكامنة وراء أحداث المسرحية. فكرةٌ ذات معنى وقيمة، هذه الفكرة لا يجب أن تتقاطعَ معها أفكاراً أُخرى إلاّ تلك التي تخدمها من قريبٍ أو بعيد، لأن كثرة الأفكار في مسرحيّةٍ واحدة يسبِّب ضياعاً في خيوطاً، ويخلقُ مساراتٍ متعدّدة في اتجاهاتها، فلا يدري الجمهور ما هو مسارُ المسرحيَّة، ولا يستطيع النّاقد تلمّس الخط الرئيسي فيها، من هنا تكمنُ أهميّة الهدف الأعلى للمسرحيّة

٨٤ أحد المصادر الهامّة في هذا الباب هو كتاب «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح، وقد أهداني إيّاه المخرج الدكتور/ هاني مطاوع، رئيس قسم المسرح بجامعة السلطان قابوس آنذاك، وهو مخرج المسرحيّة المعروفة «شاهد مشفش حاجة». والمؤلف - لاجوس أجرى - مدير مدرسة أجرى الأدبية بنيويورك «الكتاب».

٨٥ لويس فارجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما)» ت/أحمد سلامه محمد، ٢٠٠٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٨٦ دريني خشبة، في مقدمته للكتاب السابق الذكر.

٨٧ إستخدم المسرحي لاجوس أجرى مصطلح «المقدمة المنطقيّة» من الكلمة الإنجليزية Premise لأنها - من وجهة نظره - تشتمل على جميع العناصر التي تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معاني هذه الكلمة، ولأنها أقل عرضة لسوء التأويل.

والهـادفِ إلى خدمة المقدّمة المنطقيّة لها، وأعني بها الفكرة، فتسـير جميع الأحـداثِ فيها صُعُداً نحو الهدف الأعلى ويجب أن تكون «هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى مسـتمرةً طوال المسرحية كلها، فإذا كان منشأ تلك القوة الدفاعة شـيئاً مفتعلاً أو متكلفاً فإنها لا تتجه بالمسرحية وجهتها الصحيح، وإن اتجهـت إلى مـا يقرب من تلك الوجهـة، أما إذا كان ذلـك الدافع دافعاً إنسـانياً وموجهاً إلى الوفاء بالغرض الأسـاسي للمسرحيّـة، فإنه يكون مثل الشريان الرئيسي الذي يمدُّ كلاً من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة»[٨٨]، إذن فالفكـرةُ أو المقدّمة المنطقيّة هي الوجهةُ التي تقصدُ إليها أحداث المسرحيّة، يقول جـورج بيرس بيكر[٨٩] مقتبسـاً فقرة من كلام ديمـاس الإبن[٩٠]: كيف يمكنـك أن تذكر لنا الطريق الذي سـوف تسـلكه ما لم تعـرف إلى اين أنت ذاهب؟ والمقدمة المنطقية هي التي سوف تدلّك على الطريق»[٩١]، يشير هذا إلى أهميّة الفكرة التي تشـكّل عماد المسرحيّة وقوامها ومن هنا فإن على الكاتبُ المسرحـي ألاّ يشرع في كتابة مسرحيّته إلاّ بعـد أن يهضم الفكرة وتكون قد اختمرت، وهذا الفعلُ لا يتمُّ عبر الخيالِ والتّفكير بل والإعدادِ أيضاً من خلال القراءةِ والإطّلاع على ما يخدمُ الفكرةَ ، ويقوّي حجّتها، فإن ذلك حريٌّ ببعثِ الحماسِ في نفسيّة الكاتب للمضيِّ قُدُماً في كتابةِ مسرحيَّته.

إن المسرحيَّة إذا ما تشـعّبت فيها الأفكار، وتعـدّدت فيها المقدّمات المنطقيّة فإن ذلك من شـأنِه أن يقودها إلى الفشـلِ الذّريع، كمـا أنَّ «الفكرة العائمة المطّاطـة تجعـل المسرحية غير ذات موضـوع ، والكاتب الـذي يقترف تلك الغلطة يكون قد جلس لكتابة مسرحيته وليس في ذهنه فكرة واضحة عنها، ولهـذا تـراه يملأ صفحات كثيرة تلو صفحات كثيرة وكأنه لم يكتب شـيئاً، وكان الله في عون المتفرّجين عندئذ»[٩٢]، ذلك لأنّ الإرتباك الذي يسودُ المسرحيَّة إزاءَ ضعف الفكرةِ، وعدم نضجها ، يؤدّى إلى عدم قدرة الجمهور على تلمّس الخـطِّ الرئيسي للمسرحيّـة، وفقدان الأحداث والشـخوص القادرة على دفعِ المسرحيّة نحو هدفها الأعلى.

ونظـرةٌ إلى المقدمـات المنطقيَّـة لبعـض المسرحيّـات المعروفـة، نجـدُ أنّها واضحـةً لا إبهـامَ فيهـا ولا غمـوض، في الوقت الذي خدمت فيه شـخوص هـذه المسرحيّات، وأحداثها هـذه الأفكار، ونوردُ أمثلةً عـلى نماذجَ من هذه الأفكار[٩٣]، فالفكـرة المسرحية لمسرحية «روميو وجولييـت» هي: «أن الحبَّ العظيم يتحدّى كلّ شي يقف في سبيله ولو كان الموت نفسه»، ومقدّمة «الملك لـير» هي: «أن الثقة العميـلاء تؤدي بصاحبها إلى الدمـار» ومقدمة ماكبث «أن الطمـع الـذي لا يعـرف الرحمـة ينتهـي بالقضاء على نفسـه، أي على أصحابـه ومقدمة «عطيل» هـي: «أن الغيرة تقضي على نفسـها كما تقضي عـلى مناط حبّهـا»[٩٤]. ومن السّـهولةِ أن يلتقطَ الكاتـبُ المسرحيّ فكرةً من الأفكارِ من خلال الأمثلةِ أو المقولات ولكن كتابة مسرحيّة رصينة تسـتطيع أن توظّف الشـخوص، وتخلق الصراع، وتُحكم الحوار، وتقود دفّة الأحداث ليس بالأمرِ الهيّن، فهذه هي مرابطُ الإبداعِ المسرحيِّ ومقاييس التّفاضلَ فيه.

٨٨ ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٨٩ جورج بيرس بيكر G.P.Baker (١٨٦٦-١٩٣٥) المربي والمؤلف الأمريكي العظيم ومنشيء أعظم مدرسة لتعليم التأليف المسرحي بالولايات المتحدة «لاجوس أجرى».

٩٠ الكسندر ديماس(الإبن) ١٨٢٤-١٨٩٥ ولد في باريس واشتهر بالكتابة ولديه آراء في فن المسرحية. لاجوس أجرى.

٩١ «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح.

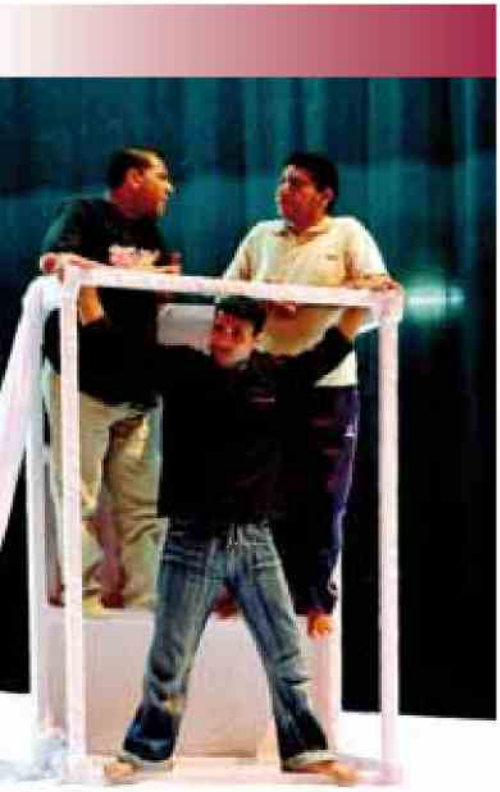
٩٢ المصدر السابق.

٩٣ المصدر السابق.

٩٤ هناك فارقٌ في النظرةِ الثقافية لموضوع الغيرة بين المجتمع الغربي ومجتمعاتنا الإسلاميّة فعندنا أن الغيرة الإيجابيّة دليلٌ على الحبِّ ، أما الغيرةُ المفرطة فتعتبرُ لدينا مرضاً نفسيّاً. ولربما أستطيعُ أن أصوغ فكرةً لمسرحيّة «عطيل» وهي «أن تصديق الوشاية المغرضةَ يقودُ إلى الهاوية».

الفكرةُ الجيّدة هي إذن قصَّةٌ مسرحيَّة جيّدة لا غنى للمسرحيَّة عنها - كما يرى ذلك أرسطو - فالمسرحيَّة «قد تتحمّل النقص في الحوار والضعف في تصوير الشخصيات، ولكنها لا تستغني عن القصة الجيدة. إن القصة الجيدة هي وحدها التي تمنح المؤلف الفرصة كي يبرز أمامنا معنى الحياة»[٩٥] وتعودُ أهميَّة القصَّة المسرحيّة إلى أن التأثير التراجيدي يعتمدُ أساساً عليها، ويؤيد زعمه هذا بما لمسه لدى المؤلفين الناشئين الذي قد يبلغون شأناً عالياً في صياغة حوار بليغ بألفاظ فخيمة وقدرة عالية على تحليل الشخصيات، إلاّ أنهم غير قادرين على تركيب الاحداث وحبكها دراماياً[٩٦].

الفكرةُ الواضحةُ المعالم، التي لا يشوبها غموضٌ، ولا يخلُّ بها إرباك، هي الجديرة بتفاعل طاقمها وجمهورها، واستقطاب إهتمامهم لمجرياتها، وتسلسلِ أحداثها، وتنامي صراعاتها، ونموِّ شخصياتها. أما الفكرة الرديئة الحبكة، الضعيفة البناء فهي التي تنمُّ على خللٍ في الكتابةِ المسرحيّة، وعلى تشتُّتِ الهدف، وعدم تحديد الوجهةِ، وكذلك تدلُّ على عدم قناعة كاتبها لها أو عدم امتلاكه للأدوات المناسبة للكتابة.



إن الإقتناع بالفكرةِ هو أساسٌ مهمٌ لكتابةِ الفكرة، فلا يمكنُ دون اقتناع الكاتب بفكرته أن يمضي قُدماً بحماسةٍ لكتابتها، بل أنه سيضربُ دون هدى، سالكاً طرقاً متعدّدة، متشابكة، وينتهي إلى غير وجهةٍ محدّدة، ودون هدفٍ معيّن..! لكن قد تسحرُ تفاصيل معيّنة، أو معلومات ذات مغزى كاتباً ما، دون أن يستطيع أن يلتقط - منذ البدءِ - الفكرة الأساسيّة، عندها «لا يلزمه أحد بأن يبدأ مسرحيته بمقدمة منطقية، أعني فكرة أساسيّة، بل في إمكانه أن يبدأها بشخصية من الشخصيات المسرحية أو بحادثة، أو حتى بفكرة بسيطة، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر، ومن ثمة يكشف الموضوع عن نفسه بنفسه قليلا قليلا، وسيكون لديه ما فيه كفايته من الوقع لكي يجد مقدمته المنطقية في مجموع ما يقدمة من مادته المسرحية فيما بعد، والمهمُّ هو أن يجد هذه المقدمه «لكنَّ هذه مغامرةٌ لا يُقدم عليها إلاّ المتمكّن من موهبته ومقدرته في الكتابةِ المسرحيّة، إذ قد يقفُ الكاتبُ الذي لا يدري وجهته في أيّ منعطفٍ وهو حائر، مشوّشُ الفكرِ لا يدري أن يمضي..! ولهذا فإن اختمار الفكرة، ومعايشة الشخصيات، وتتبّع الخيوط الأساسيّة قبل الشروع في الكتابةِ هي من أفضل الطرق، على أنني أستدرك القول هنا بأن بعض الكتّاب يرون أن شروعهم في الكتابةِ يفتحُ لهم مغاليق أو سُبل لم تكن واردةً في أخيلتهم من قبل، وكلّما مضوا قُدماً في كتابتهم، بدأت تتكشّف أمامهم الأحداثُ والهدفُ الأعلى شيئاً فشيئاً».

[٩٥] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦ ، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[٩٦] المصدر السابق.

ثانياً: الشخصية الدرامية

الشخصيات في كلِّ مسرحيَّة هي محرّكة الأحداث فيها، وحاملة الخيوط الدراميّة، مهما كان دورها على المسرح، إذ أن وظيفتها المسرحيَّة محدّدة، ذات أهميَّةٍ، لا يقلِّل منها صغرَ حجم المساحةِ الممنوحةِ لها في المسرح، فقد تكونُ هذه المساحةِ القصيرة ذات تأثيرٍ بالغٍ في مجريات المسرحيّات. «وقد يتّسم هذا الكائن بالحياة، فيصبح إنساناً فرداً يمنحه المؤلف تنظيماً ديناميا داخلياً عبر علاماته اللّغوية يحقق لهذه الشخصية نظاماً يهيمن على أجهزتها النفسية الجسمية، مما يجعل لها طابعاً خاصاً في تفكيرها وسلوكها، يظهر فيما تقوله وتفعله»[٩٧]، إذن فبناءُ الشَّخصيّة المسرحيّة ليس بالأمرِ الهيِّنِ إذ أنّ البناء يتطلَّبُ قدرةً ومهارةً فائقين، فالشخصيات - التي من المفترض أن لا تظل راكدةً خلال المسرحيّة بل ناميةً ومتطوّرة - تقودُ الحبكة المسرحيّة فينشأ بينها الصراع - وهو العنصر المهم الذي لا غنى عنه في المسرحيّة - وذلك من خلال احتكاكها، ومعايشتها، وتفاعلها، فيما بين بعضها البعض.

إن إظهار سمات الكاتب المسرحي لشخصيته المسرحية بشكل مكثَّف في وقتٍ محدود قد لا يزيد عن دقائق قليلة هو أمرٌ يحتاجُ إلى خبرةٍ وتمكُّن، لأنّه بحاجةٍ إلى كشفِ نوازع هذه الشخصية النفسيَّة والإجتماعية في مدّة عرضها المحدود من خلال الحدث الذي يضعها فيه لأن «الشخصية - كما يرى أرسطو - لا تكشف عن نفسها إلاّ من خلال حدث أو من خلال استجابتها الحدث»[٩٨]، وهو في هذا محتاجٌ إلى دقّة رسم الشخصية أو تصويرها الذي يتم عن طريق «رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية، ونفسيتها، ووضعها الإجتماعية، وتكوينها الجسمي، وتتابع خطوط تكوين الشخصية وتتفتح وتكمل مما تفعله، ومما تقوله، ومما يقوله الآخرون عنها، ومما يفعلونه من أجلها»[٩٩]، الأمر الذي يعني الإعتناء بأبعاد الشخصية المختلفة، سواءً أكان ذلك على مستوى بعدها النفسي (طباعها، أمزجتها، صفاتها، أخلاقها، سلوكياتها) أم على مستوى بعدها الجسدي (قامتها، بنياتها،صحتها أو علَّتها) أم على مستوى بعدها الإجتماعي (مستوى معيشتها، علاقاتها، وظيفتها، مكانتها)، وهنا يقدّم لنا «لاجوس أجرى» المفاتيح الهامّة لبناء الشخصية المسرحيّة فيقول: «إن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول والعرض والإرتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفسيولوجي (المادي أو العضوي) وكيانها السوسيولوجي (الإجتماعي) وكيانها السيكولوجي(النفسي)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره»[١٠٠].

ويضيف «أما البعد الأول فهو الكيان الفسيولوجي، أو الكيان المادي المتَّصل بتركيب جسم هذا الشخص - أي شخص - وقد يكون من ضياع الوقت أن نجادل في أن الشخص الأحدب ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة

[٩٧] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦ ، مطابع الأهرام التجارية ، مصر.

[٩٨] جوليان هلتون «نظرية العرض المسرحي»، ١٩٩٤، ترجمة د. نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٩٩] د. إبراهيم حماده «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية»، ١٩٧٠ ، دار الشعب.

[١٠٠] «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى ، ط١/١٩٩٣ ، طباعة دار سعاد الصباح.

لما ينظر به إليها الشخص السوي ، الكامل التكوين العضوي ، والرجل الأعرج أو الأعمى أو الأصم أو القبيح، أو الرجل الجميل الشكل أو الرجل الطويل أو القصير، إن كل شخص من هؤلاء ينظر إلى كل شيء نظرة تختلف كل الإختلاف عما ينظر به إليه أي شخص آخر، والشخص المريض ينظر إلى الصحة بوصفها الخير الذي لا يعلو عليه شيء، بينما الشخص السليم لا يقدّر الصحّة ولا تكاد تدور له في بال»[١٠١]، إذن فتكوين الإنسان المادي له أثره على نظرته تجاه الحياةِ ومواقفه المختلفةِ وقرارته، وإن كان هذا أمرٌ نسبّي يتفاوت بين إنسانٍ وآخر[١٠٢]، ومن هنا فإنّ على الكاتب المسرحيَّ أن يراعي حقيقةَ أنَّ هذا التكوين الجسماني له دورٌ في القصَّة المسرحيّة ، وفي التأثير على مجرياتها، أكان تأثيراً ملاحظاً أم خفيًّاً.

أمّا البعد الثاني فهو الكيان الإجتماعي وهو الخاصُّ بحياةِ الشّخصية من ناحية وضعها الأجتماعي، والبيئة التي تربّت وعاشت فيها، ونوعية العلاقات الإجتماعية التي ترتبطُ بها، والأنشطة الإجتماعية التي تقوم بها، والعادات والتقاليد التي تلتزم بها، والملابس التي ترتديها والتي تدلُّ على الوضعية الإجتماعية، ونوعية المعيشةِ، والوظيفة، والطبقة أو العائلة التي تنتمي إليها، والوضع المادي، كلُّ هذا وغيره هي عناصرُ تشكِّل الوضع الإجتماعي للشخصية، ولها أثرها على تفكيرها ومزاجها وانفعالاتها. أمّا البعد الثالث فهو الكيان النفسي فهو «ثمر بُعدينا الآخرين – البعد الجسماني والإجتماعي – وأثرهما المشترك هو الذي يُحيي فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكوِّن أمزجتنا وميولنا ومركبّات النقص فيها، ومن هنا كان كياننا النفسي هو الذي يتمّم كياننا الجسماني والإجتماعي»[١٠٣]، ولا شكَّ بأنّه إلى جانب التأثير الذي يسبِّبه الكيانين الجسماني والإجتماعي في الكيان النفسي، فإن الإعتقادات والأفكار والتَّصورات التي نحملها لها تأثيرٌ كبير في تشكيل بُعدنا النفسي[١٠٤].

ويضع «لاجوس أجرى» قائمة لكلِّ كيان من الكيانات الثلاثة لكي يهتدي بها الكاتبُ المسرحي عند شروعه في إنشاءه شخصية من شخصياتِ مسرحيّته، وهي كالتالي:

الكيان الجسماني (الفسيولوجي):

الجنس (ذكر أم أنثى)، السن، الطول والوزن، لو الشعر والعينين والجلد، الهيئة، الوضع، المظهر (جميل المنظر، نحيل، ربعة، نظيف، أنيق، لطيف، اشعث، شكل الرأس والوجه والأطراف، العيوب (التشوهات، أنواع الشذوذ، الوحمات، الأمراض) الوراثة.

الكيان الإجتماعي (السوسيولوجي):

الطبقة (العاملة، الحاكمة، الوسطى، من فقراء العامة)، العمل (نوعه، ساعات العمل، الدخل، ظروف العمل، داخل الإتحاد وخارجه،

١٠١ المصدر السابق.

١٠٢ كان أبو العلاء المعرِّي وهو أعمى يقول:
أحمد الله على العمى، كما يحمده غيري
على البصر، لكنّه مع ذلك قال:
أراني في الثلاثة من سجوني..
فلا تسأل عن الخبر النبيث
لفقدي ناضري ولزوم بيتي..
وكون النفس في الجسد الخبيثِ
وقال أيضاً:
سَلِّ الفؤادَ عن الحيا ..ةِ فإنها شرٌّ وشرُّ
وهكذا يتّضحُ لنا أن هذه الشخصية تعاني من عقد قد يكون لفقدان البصر دوراً كبيراً فيها.

١٠٣ «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح.

١٠٤ في الحديث الشريف: «وارض بما قسم الله لك تكن من أغنى الناس»،
ويقول دريل كانيجي في كتابه «دع القلق وابدأ الحياة»: «الدرس الذي استوعبته وما زال راسخاً في ذهني هو أن الأفكار التي تسيطر على الإنسان لها تأثيرٌ هائلٌ ورائع في صياغة شخصيته».

ميولـه نحو المنظمة ، لياقته للعمل)، التعليـم (مقداره، أنواع المدارس، الدرجات، المـواد التي كان متفوقاً فيها، المـواد التي كان ضعيفاً فيها، الكفايات، الإسـتعداد)، الحياة المنزلية (معيشـة الوالدين، المقدرة على اكتسـاب الرزق، يتثم، هل والـده منفصلان أولا يـزالان مع بعضهما، عاداتهمـا، تطور حالتهما العقليـة، رذائلهما الخلقيـة، الإهمال، حالة الشخصية الزوجية)، الدين، الجنس والجنسية، المكانة في المجتمع (هل هو ممن لهم الصدارة بين الاصدقاء وفي الأندية وفي الألعاب)، مشاركاته السياسية، سلوكياته وهواياته (الكتب والمجلات والصحف التي يقرأها.

الكيان النفسي (السيكولوجي):

الحيـاة الجنسـية، المعايـير الأخلاقيـة، أهدافـه الشـخصية، أطماعه، مسـاعيه الفاشـلة (أهم ما أخفق فيـه)، مزاجه وطبعه (حـاد الطبع، سريـع الغضب، سـلس القيـاد، متشـائم، متفائـل، ميولـه في الحياة (مستسـلم، مكافح، منهزم)، عقده النفسـية (الأفكار المتسـلطة عليه، أوهامـه، ألوان هوسـه، مخاوفه)، هل هو إنبسـاطي، هل هو انطوائي أو وسـط بـين الحالتـين، قدراتـه (في اللغـات، مواهبـه)، سـجاياه (تفكـيره، حكمه على الأشـياء، ذوقه، أتزانه، وسـيطرته على نفسـه).

هذه السـمات والخصائص الشـخصية تشـكّل البناءَ الذي لا غنى عنه في الشـخصية ، خاصـة الشـخصية التـي تقـود الحدث أو شـخصيّة (البطـل)، إذ لا شـكَّ أن هنـاك شـخصيات هامشـيَّة ليس لهـا تأثير في مجريـات المسرحيّـة، وإنّمـا هي شـخصيّات مكمّلـة أو مما يكون في إطار صفات شـخصية (البطـل) وبالتالي ليس من المسـتلزم – من وجهـةِ نظـري – على الكاتب إجراء هذا المسـح الشـامل، وبناءها بناءاً يأخـذُ في الإعتبـار كل هذه الإعتبارات التي تشـكّل هيكل الشـخصية.

لقد نشـأ جـدلٌ أو مناهـج جدلية حول من له الأسـبقية عـلى الثاني: الفعل أم الشـخصية؟ فهناك من يؤيِّد أسـبقيّة الفعل على الشخصية، أيَّ أن الفعل – أو العقدة – هو الذي يُنتجُ الشـخصية فـ «الأفعال هي المعطيات والشخصية هي المبدأ المستنبط»[١٠٥] وهذا هو منهج (بريخت) الذي يوافق (أرسـطو) القائل في كتابه «فن الشـعر» قائلاً: «إن المسرح يقوم على تعاقب الأحداث التي يتدفق منها التشـخيص»[١٠٦]، لكن هناك مـن يعارض هذا المنهج حيث يرى أن الشـخصية تنمو من بناء الفعل فـ «الكاتب الذي يعلِّق شـخصياته بعقدتـه (الفعل) بدلاً من أن يعلِّق عقدته بشخصياته يقترف خطيئةً كبرى»[١٠٧]، إذ يرى أنصار هذا المنهج أن الشـخصيَّة هي التي تولّد الفعل، فهي فاعلةٌ، مؤثِّرة، وليست سالبةً تتـصرّف وفـق مبدأ ردّ الفعل. إنّما يرى وسـطيّون بـين المنهجين «أن هنـاك رابطـاً قويّاً بين العنـاصر الثلاثة السـابقة ، يجعل من الصعب

١٠٥ جورج سنتيانا في كتابه «الإحساس بالجمال» نقلاً عن د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

١٠٦ المصدر السابق.

١٠٧ جولسورذي ، من المصدر السابق.

الفصل بين طرح الفكرة وخلق الشخصية، وعملية بناء العقدة (الفعل) عد التحليل الدرامي، أو عند بناء المسرحية»[١٠٨]، وأرى شخصيًّاً نفس هذا الرأي الذي يجدُ أن من الصعوبة الفصل بين الشخصيةِ والفعل فكلاهما متلازمان ينشآن عن فكرةِ المسرحيَّة.

ثالثاً: الصراع

الصراعُ هو محرّك الحدث المسرحي، والدافعِ لمواقفها نحو الذروةِ، وأهميّته تكمن في كونه العنصر الذي يمدُّ المسرحيّة بالوقود اللازم لإبقائها حيّة فهو «القوة الدافعة التي تسري خلال المسرحية كي تظل حيَّة متحركة تماماً بنفس الطريقة التي تسري بها الكهرباء في الأسلاك لتدفئة الحجرات وإشعال المصابيح وتشغيل المذياع»[١٠٩]، فهو إذن كامنٌ وراءَ كلَّ حدثٍ في المسرحيّةِ، منتجٍ له ودافع؛ فـ «ليس تحت الشمس فعلٌ من الأفعال يكون أصلاً ونتيجةً في وقت واحد بل كل شيء ينتج من شيء، والفعل لا يمكن أن ينشأ من نفسه»[١١٠]، ولهذا فإن الفعل الإنساني مبني على مسبّبات، هي ذاتها عبارة عن نواتج لعوامل هامّة. وتكمنُ قوّة المسرحيّة في وجود قوى متضادّة كقوّة الخير وقوّة الشر، إنّما لا تصحُّ مجموعة صراعات في المسرحيّة الواحدة إلاّ إذا كانت تصبُّ في الصراع الأساسي فيها، فمن شأن تعدّد الصراعات ذات الأهداف المختلفة، والمتباينة أن تشتّت مسار المسرحيّة، فلا يعود لها اتجاهٌ تسيرُ فيه، ولا غايةٌ تنتظرها. والصراعُ ينتجُ من خلال تفاعل الشخصيات المسرحيّة مع بعضها البعض في سيرورة الحياةِ المسرحيّة، وتأزّم علاقاتها، فيخلقُ هذا الإحتكاك المتبادل عوامل التوتّر والذي بدوره يدفعها إلى القيام بأفعالٍ مضادّة تسيرُ في الإتجاه العام للمسرحيّة، وهذا ما يُكسب الشخصيات المسرحيّة وجوداً مسرحيّاً مكثّفاً يجعلها مميزّةً عن الواقع. ومسرحيّةٌ بلا صراع هي مسرحيّة ولدت جامدة لا نبضَ يحرّكها، وبالتالي فإن لن تغادر النقطة التي بدأت منها..!

والكاتبُ الفطنُ عليه أن ينتبه لهذه الحقيقة، إذ يتحتّم عليه خلق المواقف القمينة بجعل شخصيته المسرحيّة ذات فاعليّة مسرحيّة، أي أنّها تتحرّك وفق عنصر الصراع، وتتفاعل معه ، فسلوكيات الشخصية، والكلمات التي تقولها، أو الأفعال التي تُنتجُ عنها إن وظّفت لخدمة الصراع في المسرحيّة كان ذلك من عوامل النجاح لها. ولا يقتصرُ الصراعُ تضادَ شخصيّتين أو أكثر بل أن الشخصية الواحدة قد يكون فيها التضاد الداخلي الذي ينتجُ عنه صراع الشخصية مع نفسها..! المهم أن «الصراع الصحيح يتكوّن في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدّة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالإنفجار»[١١١]. إذن فعلى الكاتب المسرحي أن يستخدم - بوعي وحرص - الصراع في إبقاء

[١٠٨] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[١٠٩] لويس فارجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما)» ت/أحمد سلامه محمد، ٢٠٠٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[١١٠] «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح.

[١١١] «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح.

مسرحيّته (حيّةً) ذات إيقاعٍ مرتفع وذلك بوضع المواقف والأزمات الكفيلة بإمداد أحداثها بما يجعلها قادرة على إبقاء شعلة الأحداث متوهجّة فـ «لو لم تكن هناك إلتواءات، وتقلبات، ومفاجآت فوق المسرح، وبغير صراع ما في المسرحية سوف يكون لديك حالاً جمهور متثائب، بليد، خامل أمام خشبة المسرح»[١١٢].

الصراعات أربعة أنواع هي[١١٣]: صراع ساكن وهو صراعٌ غير محسوس، وصراعٌ واثب وهو الذي يحدث بسرعة، وصراعٌ صاعد، وهو ما ينمو بشكل متصاعد مع سير أحداث المسرحية، وصراعٌ مرهص، وهو الكامن وراء حدث متوقّع كردّةِ فعل من شخصيةٍ ما لفعلٍ يحدث في مستقبل الأحداث.

أمثلة من مسرحية «المطاردة» للكاتب خالص عزمي

من المشهد الأول: بداية الصراع[١١٤]

سمية: ولكن الغريب في الأمر والسؤال المحير؛ لماذا امتنعت ثلاث صحف عن النشر مرة واحدة؟

كرم: لابد من ان يكون هناك ايعاز؛ او توجيه مباشر من المختصين.

وجيه: لعل الاتفاق قد جرى بين رؤساء التحرير أنفسهم!

خالد: (يلتفت إلى أكرم): أنا اؤيد ما ذهبت اليه؛ هناك توجيه صارم بعدم نشر اية مادة لي؛ ومن يدري فربما يعمم هذا الايعاز على صحف أخرى؛ بل وربما تمنع احاديثي الاذاعية ايضا.

من المشهد الثاني: حقيقة الصراع

أحمد: ان صحيفتنا كما تعلم صحيفة دولية واسعة الانتشار؛ وهي ممولة لان تكون محايدة وديمقراطية ومتحررة ذهنيا: ولذلك يصعب علينا كمحررين نعمل في هذا الاطار العام؛ ان ننشر بعض مقالاتك التي تتعرض فيها الى قضايا هي حساسة جدا وتشكل لنا صعوبات امام العديد من الجهات؟ (يشير الى بديع) والان سيكمل الاستاذ بديع الموضوع.

بديع: هناك قسم من المقالات نشرناها ...

[١١٢] لويس فارجاس «المرشد إلى فن المسرح (الدراما)» ت/أحمد سلامه محمد، ٢٠٠٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[١١٣] المصدر السابق.

[١١٤] خالص عزمي، الحوار المتمدن، ٢١٣٤ - ٢٠٠٧/١٢/١٩م.

خالد: (مبتسما): أي قبل ان تصدر تعليمات المنع!

بديع: ليس كذلك؛ وانما المقالات التالية لما نشرناه كان قاسيا ومباشرا وشديد المجابهة.

خالد: وماذا تريد من كاتب ان يقول؛ ويرى بلاده محتلة؛ ودولته مدمرة؛ وشعبه مداهما؛ ومسروقا؛ ومعذبا؛ هل هناك شعب يقبل بهذا الهوان؟ انه شعب يؤخذ عنوة نحو مجاهل العصور الحجرية.

من المشهد الثالث: ذروة الصراع ونتيجته المأسوية

هيلما: (بارتياح) اذن انت مقتنع بان استمرارك في النشر يحقق لك ما تريد؟

خالد: (مقهقها) لاسيدتي... لم اكمل حديثي بعد للوصول الى نتيجة اخرى من المطاردة!

كونك: يا لسخرية القدر ان كان هناك مزيد من المطاردة!

خالد: (يهز رأسه بحسرة وألم): سأكمل حديثي... لكي اسدد بعض النفقات المادية؛ فقد لجأت الى المساعدة في حملات قطع الكروم مع اصدقائي الفلاحين كما ترون والذي تطلقون عليه انتم (واين ليزه)؛ اما النشر فقد اخذ يتقلص تدريجيا؟

هيلما: (باستغراب) يتقلص؟ ومجانا!؛ وبشهرتك ومكانتك!؛ ومع ذلك يتقلص؟!

خالد: الاعذار شتى؛ واغلبها مضحك وغير مقتع لاصحاب بعض المواقع انفسهم! لقد لاحظت بأن ذلك التقلص يتناسب طرديا كلما عقد مؤتمر او مهرجان او اجتماع مسّيس؛ هنا اوهناك؛ حيث تشترى مواقع وصحف و ذمم؛ بصيغ ومسببات لا حصر لها؛ وكنت دائما من بين عدد من الكتاب الافاضل الذين تشملهم (مكرمة) المطاردة؛ ولكن اصراري على ايجاد البدائل للنشر ما زال قائما ومتماسكا.

رابعاً: الحركة

الحركة على المسرحِ واحدةٌ من الأسس التي تنشأ عليها المسرحيّة، وتمتلأ بالحيويّةِ والحياة، إذ بدونها لا يمكن أن تحقِّق المسرحيَّة أهدافها، صحيحٌ أن بعض المواقف يتطلّبُ الصّمت، أو استخدام لغةٍ أخرى هي لغةُ المشاعر التي لا تُحسُّ حركتها، إنّما هناك حركةٌ خفيّة تجري بين الممثلين هي نتيجة للـ «التواصل الوجداني»[١١٥]، ولهذا فإن ما يُحسبُ على «صمت» هو حسبانٌ غير صحيح..! إذ أن شحنات من المشاعر ذات الدلالة والرمزية تنتقلُ في هذه اللّحظة على المسرحِ بين الممثلين. من هنا فإن المؤلف المسرحي عليه أن يكون فطناً لهذا الأمر وأن يضع تفاصيل الحركةِ الخفية إلى جانب حركة الشخصيات نصبَ عينيهِ وهو يكتبُ عمله المسرحي. والحركةُ على المسرحِ إن تكلّفت وظهر تصنّعها أو جمودها أضرّت العمل، فهي لا ترمي إلى محاكاة الواقع بل إلى أن تكون أكثرُ كثافةً ومغزىً منه في التعبيرِ عن مواقف الشخوص ومشاعرهم، غير مقلّدةٍ لحركاتٍ معلومةٍ دَرج عليها الممثلون السابقون حتى لا يصبح الممثل المقلّد ممثلاً آلياً - نتحدّثُ عنها في باب الممثل - لا يتحرّك وفق ما يمليه فهمه للدور وإحاطته بظروف الشخصية/النموذج بل وفق حرفيّة الكلمات التي يلفظها..!

إن على الممثل كي يُتقن الحركة مهمّاتٍ أوّلها الخلفيّة المعرفيّة الجيّدة بعلمِ النّفس، ومعرفة ظروف الشخصية التي يمثّلها وكلَّ ما يتعلّقُ بها من سماتٍ وعادات وأخلاقيات وسلوكيات، حتى يستطيع رسم نموذج الشخصية في داخله، ومن ثم التعبير عنه بطريقة صادقة. ولكي يصل إلى إتقانِ الحركة وعدم الإبتذال في الحركةِ، والإنجراف نحو التقليدِ الأعمى فإن يحتاجُ إلى المرانِ المستمرِّ والفهم العميقِ للشخصيةِ التي يقوم بتشخيصها.

وإذا كانت الحركة في الواقعِ لها مغزى، فإنّها أكثر دلالةً، وأعمقُ معنى على المسرحِ، إذن فالمسألةُ ليست محاكاة الواقع، وجعل الحركةِ أقربُ إلى الطّبيعية، بل إدراك أن كلَّ حركة لتحملُ في طيّاتها مغازي ودلالات عميقة، لها وزنها المسرحي، وقيمتها الفنيّة.

خامساً: الحوار

تكمنُ أهميّةُ الحوارِ في كونه باني الأحداث المسرحيّة، ومنتج المواقف، والمُظهرُ الغالبُ[١١٦] لمشاعرِ الشخصياتِ، والدّالِ على أخلاقياتها وطبائعها، والكاشفِ عما تنطوي عليه سرائرها ومكوناتها. فهو «الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب عن مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بهافي الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حواراً جيداً، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم»[١١٧] هو الكلام الذي تقوله الشخصيات على خشبة المسرح، وكلّما كان الحوارُ موجّهاً توجيهاً

[١١٥] هكذا يطلق عليه ستانسلافسكي.

[١١٦] في التمثيل الصامت (البانتوماميم) تستغني الشخصية الدرامية عن الحوار، كذلك في فترات الصمت ذات الدلالةِ أو الحركات المعبّرة، لكنّ الأغلب هو استخدام الحوار على المسرح.

[١١٧] جين ميتشل «فن كتابة المسرحيّة» للمؤلف/لاجوس أجرى، ط١/١٩٩٣، طباعة دار سعاد الصباح.

صحيحاً لتحقيق الهدف الأعلى للمسرحية، خالياً من الإستطراد المملّ، والحشو الزائدِ، قادَ المسرحيَّةَ بسلاسةٍ ويسر إلى هدفها الذي تصبو إليه.

إن من الأهميّة القصوى أن يراعي الكاتب المسرحي طبيعة كلّ شخصيّة فيبني الحوار بناءاً على ما يوافقها لا أن يفرضَ ذاته عليها أو يجعلها تتحدّث بكلماتٍ لا تنسجمُ مع أخلاقياتها، أو طبيعتها أو سلوكياتها أو ثقافتها بشكلٍ عام..! فبناءُ الحوارُ ليس عمليّة عشوائيّة، إنّما تضبطها ضوابطُ الكيانات الشخصيّة الثلاثة - تحدثنا عنها أعلاه -، كما يضبطها نمو الصّراعِ بين الشخصيات، والمواقف والأحداث التي تقع نتيجة التفاعل فيما بينها. وحينما يكون الحوار جديراً بكشف الشخصيات بأبعادها الثلاثة: الجسمانية والإجتماعية والنفسية فإننا «نعرف منه ماهية هذه الشخصيات، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه في المستقبل»[١١٨] ، الحوار إذن هو عبارة عن لبنات متراصَّة لبناءِ جدارٍ واحد، فكلُّ لبنةٍ تصلُ لأخرى، أي أنّ تتابع الحوار، وتتاليه لتنطوي على المقاصد التي يمكن التنبؤ بها في القادمِ من الأحداث المسرحيّة وتعدُّ هذه مهمّة الحوار الأساسيّة.

وهذا يعني أهميّة تحلّي الكاتب بالمعرفة الجيّدة التي تمكّنه ليس من تصوّر طبائع الشخصيات وكياناتها الثلاثة وحسب، إنّما ومستوى اللّغةِ الذي تتحدّثُ به، فالطّبيب قد يتحدث بصورةٍ مختلفةٍ عن عاملِ البناءِ، «وإذاكان صاحب الشخصية ميكانيكيا فيتحدث بالإصطلاحات الميكانيكية، وإذا كان من العاملين في ميادين السباق فليستعمل المصطلحات الخاصة بالخيل»[١١٩] كلٌّ بحسب ثقافته، وبيئته، ودراسته.. إلخ.

نموذج من الحوار[١٢٠]

سالم: أتعرف يا محمد أنني لم أستطع النوم ليلةَ البارحة.. اللؤلؤةُ تملّكتني، وأسرت أفكاري.. أراها تشعشع في اللّيلِ المظلمِ، فتطغى بألوانها المبهرجةِ على كلِّ ألوان المدينةِ، حينها لا يكونُ للناس حديث إلاّ عنها، ولا يتفاخرون بمزارٍ أجمل منها..

محمد: ذكّرتني بتاج محل..

سالم: أين هي المقارنة. تاج محل ضريح.. واللؤلؤةُ مطعم. الأول يقرأ فيه الناس الأدعية، أمّا في اللؤلؤةِ فيتناولون الطّعام، ويسترجعون أحلى لحظات العمر، ويُحسنون الحديث حول مستقبلهم لأنّهم داخل لؤلؤةٍ في فضاءٍ رحيب.. هل وصلتك الصورة..؟!

[١١٨] المصدر أعلاه.
[١١٩] المصدر أعلاه.
[١٢٠] من مسرحيّتي «اللؤلؤة» حيث يظهر في الحوار الصراع الصاعد.

محمد: بالطّبع، ولكنني أفكّر أنّها في النهار ونظراً لأنّ شكلها مركّبٌ من قطعِ الزجاجِ الرّصين المركّب على زوايا مختلفة سيعكسُ الأشعةَ على الشارع.. وسيسبّب ذلك ضرراً كبيراً على المارّة.. كما أن المشكلةَ الأخرى تكمن..

سالم: (يتغيّر فجأة، ويقاطعه) أراكَ تبحثُ لي عن عقباتٍ ومشاكل. كلّما قلتُ لك شيئاً لم أجد التشجيع منك.. وكأنّك تريدُ أن تثنيني عن مشروعي!

محمد: حاشا لله يا صاحبي.. إنّما اريد أن أفكر فيما يمكن أن تواجهه من عقبات كي تتلافها..!!

سالم: سبحان الله..!! أكلمك عن الفكرة، وتذهبُ بعيداً لتجمع لي العقبات.

محمد: ما هذا الكلام يا سالم.. أنا أجمع لك العقبات.

سالم: هذا ما يوحيهِ كلامك..

محمد: إفهم يا سالم.. أنا صاحبك ومن الواجب عليَّ أن أنبّهك إلى بعض الأمور كي لا تقف في طريقك لاحقاً..

سالم: بل أنني أشتمُّ رائحةَ الحسدِ النتنةِ منك..

محمد: الحسد..!!

سالم: نعم الحسد ..! فكم صديق يتزيّا في صورة ناصحٍ أمينٍ لصديقه ، وهو أبغضُ حاسديه، ولو أنّ له مخالب وأنياب لما توانى عن غرسها في ظهر صاحبه ..

محمد: سبحانك يا مجير..!

سالم: أفيقوا من سباتكم أيّها الحاسدون، وانزعوا عن أبصاركم غشاوة الحسدِ الداكنةِ، فلن تروا بسببها غير الظّلام الماحق..!! إنّكم لتتقلبون همّاً حينما تبصرون برجاً يشمخُ أو شركةً تُنشأ.. هل تنكرُ أنّك حينما شاهدت البرجَ لم يوخزك ثعبانُ الحسدِ الرابض فيك..

محمد: بل أنا أزكى صورةً مما رسمت.. ليس في قلبي ذرة من حسد..

سالم: هل أنت ملاك..

محمد: لستُ ملاكاً ولكنّي..

سالم: (مقاطعاً) إنسان. إنسان أليس كذلك. أتنكرُ أن الإنسانَ ليس بحاسد؟ وأنت بالأخص..

محمد: ما الذي غيّرك فجأة يا سالم..

سالم: تساوقت في ذهني الآن مواقف أخذتها على حسنِ النيّةِ منك.. لكنّني الآن

أراها غير ذلك.. أتذكرُ رأيك في شركةِ الشحنِ العالميّة.. ألم تصوّر لي تقلُّبات الإقتصاد العالمي، والركود والإنخفاض في الطّلب، أتذكر حينما قلت لي لا فائدةَ من المضاربات في السّوق.. كل تصوّراتك لم تتحقّق.. ذهبت أدراج الرّياح..!

محمد: أنا في النهايةِ بشرٌ يخطأ ويصيب.. لكنَّ والله نيّتي سليمة..

سالم: سليمة..!! والله لا أرى السلامة فيها ابداً..

محمد: (غاضباً) إنّك تضعُ نزاهتي، ومصداقيتي على المحك..

سالم: بل أنت الذي وضعتها بيديك، وبتشكيكاتك وأسئلتك التي لا تنتهي..

محمد: اشكرك يا محمد، واستأذنك..

سالم: خير ما تفعل.. وأقول لك: لقد كنتُ مخطئاً حينما بحتُ لك بما أنوي فعله..

اللغةُ المسرحية هي أسمى ما يعبّرُ عن العمل الفني، فكلُّ مفردةٍ لها معناها وقيمتها في النص المسرحي، الأمر الذي يعني أنّ اللغة لها أثرها في التعبير عن مكنونات الشخصية، كما لها الأثر البليغ لتصوير كل مجريات العمل الفني تصويراً دقيقاً قدرَ ما تكونُ عليه إمكانات الكاتب المسرحي. وكلّما كانت اللغةُ ذات رصانةٍ في الكلمةِ والمعنى كان ذلك سبباً في من أسبابِ خلودها وهذا ما يتّاتىَ من خلال لغتنا العربية إذ «لا يتنافى تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة الحوار المسرحي، خلافاً لما يعرف به بعض أدعياء النقد، فاللغة الفصحى هي التي يدخل بها الخلق المسرحي مجال الأدب المسرحي، ودونها تظل المسرحيات - وإن أُحكم بناؤها فنياً - مسلوبةً من صفةٍ جليلة هي سبيلها إلى الخلود»[١٢١]. وهنا يتجادلُ متجادلان أحدهما يقولُ أن التعبيرَ عن الواقع يستلزمُ استخدام لغة اللسان الدارجِ حتى ينقل الواقع ويصوِّرها بينما يدافعُ آخر بأن الواقعية في الأدب لا تعني تصوير الواقعِ كما يجري في الحياة بذاتِ التفاصيل ويستندُ إلى القول بأن «الواقعية في الأدب لا يقصد بها وواقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسنان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها.. وللأديب أن الكاتب بعد ذلك أن يعبّر عما يفهمه بأيّةِ لغةٍ يشاء»[١٢٢] ولعلّي هنا من الداعمين لرأي استخدام اللّغة العربية كلغةٍ للأثر الأدبي بشكلٍ عامٍ والعمل المسرحي بشكلٍ خاص لما لها من قدرةٍ غير محدودةٍ في البلاغةِ والعمق والجمال، كما أن ترفعُ من قيمة النصِ مهما كان محكماً من الناحيةِ الفنيّة.

[١٢١] محمد غنيمي هلال «في النقد المسرحي».
[١٢٢] د. محمد مندور في د. محمد غنيمي هلال، مصدر سابق.

إن اللّغة المسرحية لها اشتراطاتها الخاصة التي من أهمّها السلاسة والوضوح في الحوار، فإن غلظت الألفاظ، وغمضت المعاني أفقدت المسرحية شرطها في خلق فرجةٍ مسرحيةٍ شائقة فـ« لغة الأدب سواءٌ أكانت فصحى أم عاميةً - تخضع لشروطٍ جماليةٍ وأخرى تعبيريةٍ، بينما لغةُ المسرح لها شروطها الخاصة كلغةٍ لفنٍ من نوعٍ خاصٍ وذات طابعٍ مركَّزٍ ومعبرٍ تعبيراً مباشراً ولا يحتمل التعقيد أو الاستطراد أو السرد الطويل.. لغةٍ تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة والجمل المسرحية يستحسن أن تكون قصيرةً. فذلك أدعى لراحة الممثل.. أن تكون سماعيةٌ واضحة المقاطع، ومتناسقة الجرس في استرسالها بعيدةً عن الجزالة أو الفصاحة الزائدة»[١٢٣] وهذا يعني أن اللغة المسرحية يجبُ أن تتسمَ بالوضوحِ والسهولة، وتتجنّبُ التعقيد والغموض. والإشكالية تقع حين تقدّم بعض النصوص مسرحيّاً وهي غير صالحةٍ لذلك بل هي أوفق وأنسب للقراءةِ والمطالعة منها للتجسيد على خشبة المسرح..!

[١٢٣] د. حمدي موصللي «المسرح بين الفصحى والعامية» صفحة جريدة الاسبوع الادبي، جريدة اسبوعية تعنى بشؤون الأدب و الفكر و الفن - العدد ٧٢٥ تاريخ ٢٠٠٠/٩/٨

ثانيا: الممثل [١٢٤]

«إن المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل» لويجي بير انديللو [١٢٥]

الممثّل ركيزةُ العرض المسرحِي ومحورُه، له كُتبت النصوص المسرحيّة، وحوله دارت التنظيرات ، ولأجله كرِّست الأبحاث والتطبيقات العمليّة. إن المدارس المسرحيّة على اختلاف ألوانها ومذاهبها المختلفة اعتمدت على الممثل فهو الذي يمنحُ المسرح خاصيّته، ولونه، وهو الذي يشكِّل هويّته، ويحملُ شعاراتهِ ورسائله، في الوقت الذي تكون فيه جميع المِهن – إن جاز التعبير – كالإخراجِ والسينوغرافيا عوامل مساعدة أو مكمّلة أو مساندة للممثِّل في تشكيلِه الحركي، وتجسيده شخصيّة النص المسرحي. و «كلّما كانت قدرات الممثل/الفرد عالية وذات مناحٍ واتجاهاتٍ بعيدةٍ عن التقوقع الفردي كانت نسبة تحقيق التكامل أشمل وأعم وأعمق في العلاقة مع العرض ومكوناته ومع عناصره ومختلف تخصصات المشاركين فيه»[١٢٦]. هذا يعني أن الممثل الناجح هو الذي يستطيع أن يتحرّر من فرديته المغرقة وهذه مسألةٌ نفسيّة لا يستطيع الممثل/الفرد وحده فعلها وإنّما بمساعدة آخرين ضليعين في مجال المسرح لأن المسرح فنٌّ يحتّمُ الإندماج في الموضوع/ثيمة العرض، ولو ظلَّ الممثل/الفرد غير قادرٍ على تجاوز ذاتيّته فإنّه لن يقدّم أداءً مقنعاً ، ولن يحقّق شرط الإرسال السليم من خلال دوره المسرحي. هذا يعني أن على الممثل أن يصل إلى إدراك الفرقِ بين الحياةِ على المسرح وبين الحياةِ الواقعيَّة، والإدراكُ يمكنُ أن يكونَ خيطاً رفيعاً على الممثلِ الواعي إدراكه جيّداً وعدم الخلط فيه، فهو حين يجسِّد بعض الشخصيات المضطربةِ نفسيّاً، تلك التي تعاني من إزدواجية أو إنفصام فإن مثل هذه الشخصيات حتماً تؤثِّر عليه خاصَّة حين يغوص في تفاصيل الشخصيةِ ، ويتعايشُ مع أحوالها الذاتية، وظروفها المحيطةِ بها، والعكسُ أيضاً.

الممثّلُ هو ملك الخشبةِ ومحرّك الأحداثِ في المسرحيّةِ، والمجسّد لشخصياتها فـ «لا أحداث بدون ممثل، إذن لا مسرحية، اللهم إلا على رفوف مكتبنا، أو درجة في الخروج إلى حيّز الوجود ستكون الممثل»[١٢٧] إنّما شابَ النّظر إلى الممثل بعض اللّبس عند الكثرةِ من النّاس التي لم تُحسن فهمه، ولم تعرف قيمته الفنيّة، وسمّو رسالته فـ «كافح عبر التاريخ بشجاعةٍ وبلا ملل من أجل الإعتراف به وتأكيد مكانته الإجتماعية، وفي المجتمعات الطبقية – حيث الصراع والتناقض بين القوى والفئات الإجتماعية عانى الممثل الكثير مما لحق به من آثار هذا الصراع وذلك التناقض ولكنه من خلال هذا التناقض وذلك الصراع بالذات وعبر موقفه الفاعل من حركة المجتمع استطاع أن يستكمل معناه ويفرض أهميته ويحقق ضماناً إجتماعيا انعكس فيما جاء به من نمو المجتمع البشري والقانون الإجتماعي من قيم ومعايير في النظر

[١٢٤] من أهم الكتب التي استعنتُ بها في هذا الباب كتاب «إعداد الممثل» لستانسلافسكي، ترجمة : د. محمد زكي العشماوي ، ومحمود مرسي دريني ، ومراجعة: دريني خشبة. طبع في نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. هذا الكتاب يعدُّ من أهم المراجع التي كُتبت من أجل إعداد الممثل ، لذا أنصحُ بالرّجوعِ إليه لمزيدٍ من الإستفادة. ستانسلافسكي (١٨٦٣- ١٩٣٨) ممثل ومخرج ومدرسي روسي صاحب مدرسة في الإخراج " قاموس المسرح ، ج٤ ، ٢٠٠٨ ، تحرير وإشراف /د.فاطمة محمد موسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

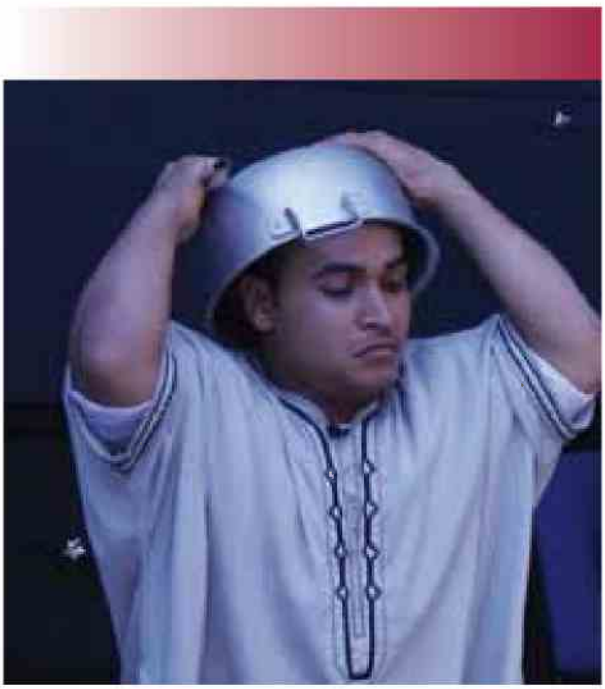
[١٢٥] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦ ، مطابع الأهرام التجارية ، مصر.

[١٢٦] قاسم محمد «تقنيات تكوين الممثل» المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢.

[١٢٧] مقولة لأبيا ، قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً» ضمن «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١ ، ٢٠٠٢ ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، بيروت.

إلى الممثل والموقف منه»[١٢٨]، إلاّ أن قيمة ومكانة الممثل لا تزال غير واضحة في بعض البلدان نظراً لطبيعة بعض العادات الإجتماعية.[١٢٩]

وعلى العموم فالممثل دعامة العمل المسرحي ومحوره، وعليه - مع مساعدة مكمّلات أخرى[١٣٠] - مهمّة نقل العملِ من إلى الجمهور بإحساسٍ صادق «فالإحساسُ بالصدق.. هو العنصر الأساسي.. بل الموقظ.. بل المحرّك.. بل الرافعة التي ترفع الدور، وتبعد عنه الإفتعال والمظاهر الآلية والصبغة المصطنعة والحركات المتكلّفة»[١٣١]، إذن فالإحساس بالصّدق هو الأداة الهامّة للممثل والتي تُعينه على تجسيدٍ أمينٍ للشخصيّة، ولكن ماهو معنى الصّدقِ في الأداء؟ إن معنى ذلك هو «أن تؤدِّي دورك أداءً صحيحاً ومنطقيّاً ومتماسكاً وأن يكون تفكيرك وجهدك وشعورك وتمثيلك متفقاً والدَّور الذي تؤدّيه»[١٣٢]، وهذا الصّدقُ لا يتأتّى بسهولةٍ ويسر، وليس بطريقة متصنّعةٍ، ولا عبر تجسيدٍ شكليٍّ ينحصرُ في التجسيدِ الخارجي للشخصيّة، بل «لا بد أن يلائم الفنان بين سجاياه الإنسانية وبين حياة الشخص الآخر، وأن يصب فيها كلَّها من روحه هو نفسه. إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه الفن هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ثم التعبير عنها بصورة فنيّة»[١٣٣]، هذا لا ينفي حقيقةَ أن «جسدَ الممثل موظّفاً أو موصولاً بالتشكيل الحركي إنما يمثّل مادةً خاماً يجد الجمهور في صورها أقصى درجات الإستجابة، والتفاعل»[١٣٤]، إنّما يأتي هذا التوظيف الجسدي بعد معايشةٍ وتلاؤم داخليّين مع الشّخصية المجسّدة، وتمثُّل الظروف المحيطة بها وإدراك أبعادٍ أخرى كالهدف الأعلى للمسرحيّة، والقدرة على التكيُّف مع خطواتها ومواقفها.



[١٢٨] عوني كرّومي «الأسس الأبداعية المستقبلية لتطوير التكوين الجسدي والفني عند الممثل» ضمن كتاب «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

[١٢٩] في بلداننا مثلاً لا تساند أغلب الأُسر أبناءها الذي يملكون المواهب المسرحيّة ويحثُّونهم على ممارسةِ هوايات أفضل لما يتقاطر في أسماعهم مما يلطّخ ويشوّه سمعة الفن، ويكون التعامل مع الفتيات أكثر تشدُّداً، وقلّما يوجد في المسرح فتاةٌ متزوّجة، لأنَّ الزواج يعني نهاية العمل المسرحي، إلاّ أن هذا لا يستثني وجود أنماط قليلة من أرباب الأسر المتفهمين لطبيعة الفن والمقدرين لمواهب أبناءهم.

[١٣٠] كالديكور، الإضاءة، الصوت، الملابس، الإكسسوارات والمكياج.

[١٣١] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

[١٣٢] المصدر السابق.

[١٣٣] المصدر السابق.

[١٣٤] د. إبراهيم عبدالله غلوم «تكوين الممثل المسرحي في مجتمعات الخليج العربي». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢.

ولا بدَّ هنا من الإشارةِ إلى العلاقة الجدليَّة بين العقل والإحساس، حيث يقف المناصرون لكلٍّ من هذين المنهجين على طرفي نقيض في حين يسعى البعض إلى الجمع بينهما، يرى دنيس ديرو[١٣٥] في كتابه «التناقض الظاهري عند الممثل» أن الممثل العظيم كي يؤثر في جمهوره عليه أن يبقى هو دون تأثير بمشاعر الشخصية الدرامية، لأنه لا يمكن للممثل أن يحسَّ وأن يظل في نفس الوقت مسيطراً على أدائه وبذلك فإن الإحساس لا يمكن أن يكون خطراً على تحكّم الممثل في الشخصية ويجب تفاديه»[١٣٦]، ويوافقه في هذا المنهج كونستان كوكلان[١٣٧]، وعلى نفس المنوال يؤيد بريخت[١٣٨] التناول الذهني للدور بألاّ يستغرق الممثل في مشاعر الشخصية أثناء تجسيدها، ومن ثم فإنه يطلب من ممثله كي يتجنب الإستغراق أن «يظهر مشاعره»[١٣٩]، لكن بريخت مع ذلك يسمح للممثل بأن يزاول تلك العواطف والأحاسيس أثناء التدريب..! في مقابل ذلك، يدعو كلاً من ج.ب.دي بو ولويجي ريكوبوني إلى ممارسة الممثل لمشاعر وأحاسيس الشخصية، فريكوبوني يؤكّد أن «الممثل يجب أن يشعر بما يمثّل؛ الحب والغضب والغيرة (يجب) أن يشعر مثل ملك أو مثل بعلزيب رئيس الشياطين وإذا شعر بكل هذه المشاعر حقا، إذا وضع مقياساً بقلبه لحركاته، فإن هذه المشاعر سوق تثبت داخله وتدفعه إلى الفعل الصحيح»[١٤٠]، ويأتي في الوسط بين هؤلاء أدوارد جوردن كريج في كتابه «الفن المسرحي» مؤكّداً «إن الممثل الكامل هو الذي يوازن بين الأحاسيس والعقل ويطلب من ممثل شخصية عطيل شكسبير ألاّ تعصف به العواطف وهو يصور غيرته على ديدمونه، بل يعمل عقله كفرملة لهذه العواطف ويبحث في أعماق طبيعته عن صورة ذهنية تكشف عن هذه العواطف بصورة واضحة دون انفلات فيقول «إن الممثل الكامل هو الرجل الذي يكون عقله في وضع يستطيع به أن يتخيل ويكشف الرموز اللّائقة التي تحتويها طبيعته، هكذا فإن شخصية عطيل لن يأخذه الشطط وتتهيج عيونه بصورة مبالغ فيها ولن يشدَّ على قبضتي يديه ليعطي إنطباع الغيرة، إنما سوف يطلب من عقله أن يتحرّى في الأعماق الخفيّة كي يكشف ما يمكن أن يجده فيها ويستطيع أن يحملها فيما بعد إلى ميدان آخر، ميدان التّخيل الذي يستطيع أن يعطي الحياة للرموز التي دون أن تكشف العواطف العارية، تستطيع أن تتكلم ورغم ذلك منها بكل وضوح»[١٤١]، وعلى أيَّ حال، فإن المسألةَ في ظنّي لا يمكنُ تسليمها للإحساس المبالغِ فيها ولا ضبطها بالعقل الحازم إنّما تتدخّل عوامل أخرى نفسيّة وفكريّة لا تخضعُ للمقاييس أثناءِ البحث المعمّق في الشخصية، والتدريب لأجل تقمُّصها، فالخطوط بين التّقمص (حيث الإحساس) أو التشخيص (حيث العقل) تضيعُ في كثير من الأحيان بقدرِ ما يندمجُ الممثل في دوره أو يخرجُ منها ليتحدّث إلى الجمهور في غرضٍ آخر لا يمتُّ بصلةٍ إلى الشخصيّة..! ويبقى الجدل قائماً بين هذه المناهج إلاّ أن تمتّع الممثل بقدرات عالية تمكّنه من تجسيد الشخصية هو أمرٌ مسلّم فيه.

[١٣٥] فيلسوف ومؤلف مسرحي وناقد فرنسي «قاموس المسرح، تأليف/جون عاسنر وإدوارد كون، ترجمة/مؤنس الرزاز، ط١، ١٩٨٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر».

[١٣٦] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[١٣٧] ممثل فرنسي (١٨٤١- ١٩٠٩) ظهر لأول مرة على مسرح الكوميدي فرنسيز ١٨٦٠ «قاموس المسرحى»، ج٤، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[١٣٨] شاعر ومنظر ومخرج ومؤلف مسرحي ألماني ولد في العام ١٨٩٨ وتوفي عام ١٩٥٦ إتسّم بمنهجه بعدم إشراك المشاهد في الأحاسيس بل يجعله ناقداً لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحيّة ، فيجعله مفكراً ناقماً على ما يراه عاقلاً في برود غير متأجّج «قاموس المسرح»، تأليف/ جون عاسنر وإدوارد كون، ترجمة/مؤنس الرزاز،ط١، ١٩٨٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[١٣٩] المصدر السابق.

[١٤٠] المصدر السابق.

[١٤١] المصدر السابق.

إمكانيات الممثل

هـذا ينبِّه إلى حقيقـة لا مراءَ فيها وهي أنّ «الممثّـل الحي والمعاصر هو ذلك العنـصر المبدع غـير المقلد، المسـلّح بالثقافـةِ والمعرفة والتدريب الشـامل، العارف بكل أسـاليب عملـه ومداخله ومدارسـه لأن الممثل المعاصر مطالب لا بتنفيذ دوره فحسـب، بـل وبإغناء العرض وتفاصيلـه ومجموع حيواته المتدرجة من البسيط إلى المركّب، من الواقعي إلى المتخيّل، من المادي المعروف إلى الأسطوري الآتي من الماورائيات، وستكون قيمة كل ذلك – سمواً وهبوطاً – مرهونة بقيمة الممثل نفسه، فكلما كان الممثل قيّماً حقاً، موهوباً، صالحاً، معطـاءاً، كان فنّه كذلـك»[١٤٢]، من هنا فـإن الموهبةَ لوحدهـا لا تصلحُ زاداً للممثـل، ولا تُغنيه عن بقيّة الأدوات الأخرى التي تشـكّلُ دعاماتٍ أساسـيّة لـدوره، والإرتهان إلى الموهبة – كما يفعـل الكثيرون – هو رهانٌ خاسر، لأن ثقافة الممثل الواسعة، وقدرته على التعامل مع جسده وذلك بتوظيفه توظيفاً يتواءم مع الشـخصية التي يقوم بتجسـيدها، كل هذه الأمور الهامّة وغيرها من المكوّنات الأساسـيّة للمثل، فالزّمنُ – إذا كان مجرّد سـنوات تتوالى دون تعلّم المزيد من التّجارب – ليس كفيلاً بتوفير هذه المكوّنات إن لم يسـعَ لها الممثـل ذاته ويطلبها بإلحـاح من خلال القراءة والإطّـلاع والتدريب العملي المُجهد، فهو الموسوم بـ «الفاهم العظيم»[١٤٣].

التّصنُّع في الأداء

إن الممثل إن لم يكن يملك هذه المكوّنات إلى جانب الموهبة الحقيقة تحوّل إلى مجرّد ممثّل آلي، ذلك الذي «باسـتخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقـدّم للجمهور شـيئاً غير القناع الميّت لشـعورٍ غير موجـود، فالممثلون الآليـون لا يمثّلون على المنصّة بل هم يتنقّلون فوقها»[١٤٤]، إن هذا المقلّد الذي لا يأتي بجديد، ولا يخدم الدّور هو ممثلٌ فاشـل، آثر التقليدَ حرفةً، وحسبَ التمثيل مجرّد حركاتٍ خارجيّة يمكنها أن تقنعَ الآخرين، وما هي إلا مظاهر مزيّفـة، وأقنعة غير مقنعة، فعلى سـبيل المثال يأتي هؤلاءِ الممثلون بحركات مـن قبيل «إنتزاع أحدهم يـده من فوق صدره في لحظات اليأس، أو التهديد بقبضته في لحظة الإنتقام، أو رفع يده إلى السـماء في حالة الصلاة، أو إبداء الرِّقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية، والرتابة في قراءة أشـعار الملاحم والأصوات الممتلئة بالفحيح للتعبير عن الكراهية والأصوات المشوبة بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشـديد»[١٤٥]، كثيراً من الممثلـين الآليين ليبالغون في رفـع عقائرهم بالصريخِ عند التعبير عن الغضـبِ، أو الإفراطِ في الحزنِ، أو التّهـدُّجِ عند حلـول المصائب في موقفٍ مسرحي، وهذا كلُّـه يدلُّ على التقليدِ

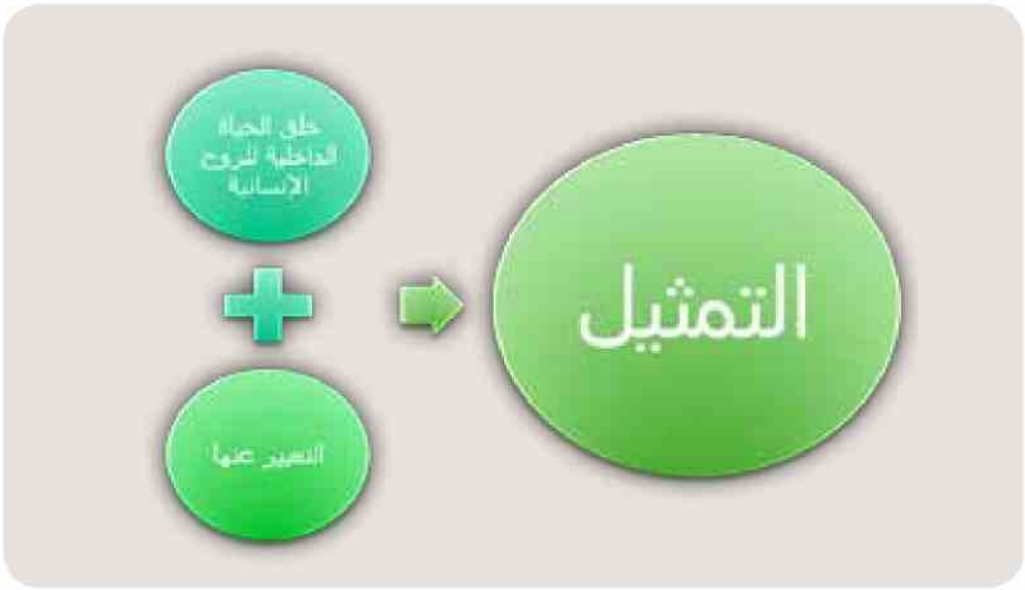
[١٤٢] قاسم محمد «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

[١٤٣] لورنس أوليفيه، اقتبس من قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفا» في «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع ، بيروت.

[١٤٤] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

[١٤٥] المصدر السابق.

الأعمى، حيث حسبوا أن هناك حركات ثابتةٍ في الفنِّ ارتبطت بالمواقف، فكأنَّ هذه الحركات مفكّات آليّة مختلفة الأحجام والمقاييس لإستخدامها في فكِّ أو شدِّ صمولة..!، ولهذا فقد توقّفت الأحاسيس لديهم حينما اشتغلوا بالحركات الظاهريّة وعندها بدأوا من حيث انتهى الإبداع الفني ..! وإذا كان على الممثل «أن يستحوذ على الجمهور كليّاً، لأن عملية التمثيل تحتلُّ واحداً من أماكن الصدارة في التمثيل المسرحي»[١٤٦] فإن ذلك لا يتمُّ إلاّ وفق إمكانياتٍ ووسائل وسجايا ناضجةٍ يجب عليه أن يمتلكها، لا عبر تقليدٍ أعمى لحركاتٍ آخرين، تعدُّ من قبيل العرضِ الخارجي، الذي لا يعبّر عن الشعور الداخلي للشخصية وكذلك لا ينمُّ عن فهمٍ لأهداف المسرحيّة، ولا تكيُّفٍ مع أحداثها ومواقفها.



وهنا يبدر السؤال الهام: كيف يحمي الممثل نفسه من الوقوع في شّرك التّصنع؟

ولكي يتجنّب الممثل هذا الوقوع المخلَّ الذي ينقله من دائرة الفنِّ الإبداعي إلى التمثيل الخادع فإن عليه أن يفكّر مليّاً في كلِّ حركةٍ من حركاته ويجدُ لها العذر الملائم لكي لا تكون الحركة اعتباطيّة، نشازاً، لا ترتبط بالشخصية المجسّدة، وأن يغدق نفسه بالأسئلة التي من قبيل: هل فهمتُ هدف المسرحية؟ هل درستُ الشخصية واندمجتُ مع مواقفها؟ هل أنا على حقٍّ في هذه الحركة؟ هل أنفعالي مبرّر هنا؟ هل نبرةُ صوتي ملائمة؟ هل تعابير وجهي معقولة حينما اقولُ هذه العبارة؟ إذ أن من شأن هذه الأسئلة إبعاد الممثل عن التّصنع بشرطِ أن تكون إجاباته مبنيّة على درايةٍ وليس توهُّم. ومن أجل ذلك فإن على الممثل أن يضطلع بدورٍ كبيرٍ في الإهتمام بموهبته، فبالإضافةِ إلى ما حباهُ الله من موهبةٍ، فإن دراسته الواسعة لعلم النفس وتوظيفه مذخورات جسده توظيفاً واعياً ستعينه على تمثيلٍ صادق الأحاسيس.

[١٤٦] مايرهولد، اقتبس من قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفا» في «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع ، بيروت.

أهمية التدريبات للممثل

إن من أكبر المحامد – بعد خُلق التّواضع – التي على الممثلِ أن يتحلّى بها هي الإلتـزام، فلا يمكنُ لممثل يريدُ إنمـاءَ موهبتِهِ، وتطوير قدراته أن يفعل ذلك دون أن يلتـزم حضور التدريبات المسرحيّة، وأهم هـذه التدريبات هي تلك التي تؤسـس له قاعـدةَ المفاهيم المسرحيّة، وتعينه عـلى توظيفه مذخورات جسـده، ومكنونات نفسـه، واكتشـاف قدراته، وهي ما يعُرف بـ «الورش المسرحيّـة» أو «المختـبرات المسرحيّـة» أو التدريبات التي تسـبق التحضير لأي عمـلٍ مسرحـيّ[١٤٧]. وهنا فـإن «الممثل ليس أقل مـن الجندي في وجوب خضوعـه لنظام صارمٍ كأنّه مـن حديد»[١٤٨]. كيف يمكنُ لإنسـانٍ يُقدمُ على أيّـةِ حرفـةٍ أو صنعةٍ دون تهيئةَ عقلِهِ وجسـدِهِ لمزاولتهـا؟ وإذا كان كذلك بالنسـبةِ لأيّـة حرفةٍ عضليّة فإن العمـل المسرحَي يحتـاجُ إلى تهيئة الفكرِ، بالدراسـةِ، وتهيئةِ الجسـدِ بالتمرين. «التمرين لـدى الممثل يجب أن يكون مهمّاً ومقدّسـاً ، فبالتمرين يسـتطيع الممثل الإكتشـاف والتوصل إلى الفهم الـكلي للعمل الذي يؤديه ككل وكأجزاء، ذلك لأن الممثل بقدراته الخاصّة على التخيل والتصور يسـقط بوهم قدرته على التجسـيد»[١٤٩] وهو وهمٌ يسـيطرُ على الكثير الذين لا يدركون أهميّة التمرين للممثل، وحينما يواجهون الواقع مـن خلال بداية الإسـتعدادات للعمل المسرحيّ بما في ذلـك النطق والحركة يُدركون أهميّة التدريب، وأثره، وقيمته، عندها «يستطيع من خلال التمرين إجتياز الصعوبات إلى درجة السيطرة على الدور والإستمتاع بالأداء والعملية التمثيلية من جديد وعند إنجاز حركة المشـهد تبدأ في الأفق ضرورة التدريب على استعمال الأدوات والملحقات بشكلها الحقيقي»[١٥٠].

وتسـاهم التدريبات في جعل الممثل قادراً على إرخـاء عضلاته، والتّحرُّرِ من توتـره[١٥١]، «فطالمـا يعاني الممثل من التوتر الجسـماني فلن يقدر حتى على التفكـير في التدرجـات الدقيقة للمشـاعر أو في الناحية النفسـية لدوره»[١٥٢] ونجدُ أن مسـألة إرخاء العضلات هي مسألةٌ صحيّة، ترتبطُ بها الإنفعالات، فالتشـنّجات العضليّـة لا تسـاعدُ العقل عـلى التّفكير، لهذا يتوقّـفُ العقل عـن التّفكير حينما تشـتدُّ العضلات، ويبلغ التّوتر الجسـماني مداه. والأداء الطبيعي الذي لا يفسـده التشـنّج العضـلي يمكنُ إتيانه عـن طريق تعويدِ النّفـسِ عـلى الهـدوءِ، وخلـق علاقةٍ وديّـة مع الخشـبة المسرحيّـة. كما أن التدريبات الجسـدية التي تهدف إلى إرخاء العضلات والتي تتم قبل الشروع في التمثيل لها دورٌ كبير في مساعدة الممثل على التّعود لإرخاء عضلاته، والبعد عن التّوتر الجسـماني، والتهيّج العصبي المبالغ فيـه. وقد يظنُّ البعض أن التوتر يفرضه الدور في بعض لحظاته إلاّ أن هذا الظنَّ غير سليم من الناحية الفنيّة فـ «بعـض الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التّهيج والإسـتثارة ، ولذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفةٍ خاصة أن يحرِّروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً ، ولا جرم أن ميل الممثل

١٤٧ دائماً ما أقولُ عبارةً في هذا الشّأن وهي «المسرحُ إلتزام» وهي عبارةٌ عامّة لا تقفُ عند حدود التدريبات المسرحية ، وإنّما تمتدُّ وتشمل الإلتزام بالقضيّة المسرحيّة، بحيث يصبحُ المسرحُ بقضاياه وأعماله ومشاغله إلتزاماً وموقفاً عند الممثل.

١٤٨ ستانسلافسكي «عداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٤٩ عوني كرّومي «الأسس الأبداعية المستقبلية لتطوير التكوين الجسدي والفني عند الممثل» ضمن كتاب «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢ ، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

١٥٠ المصدر السابق.

١٥١ التّوترُ في وجهة نظري نوعان: توتُّرٌ إيجابي يصاحبُ الفنّان في العادةِ قبل العمل وهو ما وصفته لفنّانةٍ معروفة شكت لي قلقها قبل مشاركتها لعرضٍ إفتتاحي لمهرجان مسرحي خليجي قائلاً لها: أترين هذا المصباح المنير فوق الطاولة الصغيرة على جانبك، إنّه ما كان ليبعث بأنواره لولا التّوتّر الذي يحدثُ داخله أو ما يسمّى بعمليّة التّوهج الحراري «incandescence» ، أمّا النوع السلبي من التوتر فهو التّوتر العضلي أو التشنّج الناتج عن شدّ العضلات في لحظات التهيّج وهو أمر قد يضرُّ بالأداء الفني ضرراً بالغاً.

١٥٢ ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

إلى الإسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التّوتر»[١٥٣].

لا بدّ للممثل أن ينظر إلى التدريبات على أنّها متعةٌ ذاتية، وفسحةٌ نفسيّة، وبحثٌ دائم في دفائنِ النفس ومذخوراتها ، واستخراجٌ لأفضل ما تمتلكه ذاته من مواهب وقدرات وفضائل، يقول فاختانكوف: «إنها لسعادة أن تبحث في الفن. أن تبدع وتلتذ لنفسك، وأنا نفسي حَكَمٌ على نفسي، أعطِ أقصى ما عندك، وآت بشيءٍ جديد في كل يوم تأتي فيه إلى التمرين. لا تحضر إلى التمرين وكأنه واجبٌ مفروض عليك، أريد أن أمنح كل ما يضطرم بداخلي، أريد أن ألهب ما حولي، سنحترق، سنطلب المزيد، سنبدع حتى نعرق، عندئذ فقط يمكن أن تكون هناك سعادة في الإبداع، أريد ألاّ أكون كما أنا الآن، يجب أن أكون شخصاً آخر»[١٥٤]، وبإيجاز؛ فإن التدريب هو أمرٌ لازمٌ للممثل من أجلِ حركةٍ غير مصطنعة على خشبة المسرح وبصورة مستمرة وإلاّ «تصلّبت عضلاته ، وتخشّبت وصارت مشيته متعثّرة»[١٥٥].

تعامل الممثل مع النَّص المسرحي

والممثلُ ملزمٌ بمعرفةِ هدف المسرحيّة التي يشتركُ فيها، وهو إن لم يفعل ذلك فإنّه «غير جديرٍ مطلقاً بالوقوفِ على خشبةِ المسرح»[١٥٦]! وهذا يعني أن الممثّل لا يكونُ مجرّد تابعٍ أو مردّدٍ للدور كالببغاءِ، مهمتهُ مقصورةٌ على حفظِ دوره ، دون فهم مقصدِ المسرحيّة وتأثير شخصيّته على مجريات الأحداث، فمعرفة أهداف المسرحيّة من شأنها تكريس إندماجه في أحداثها ومواقفها وقدرتها على فهم تفاصيلها، والتعاطي مع مجرياتها. فـ «الهدفُ الحي والفعل الواقعي (ويمكن أن يكون الفعل واقعياً أو متخيّلاً طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معاطاة يمكن أن يؤمن بها الممثل إيماناً صادقاً) يجعلان العمل يكتسب صيغة طبيعية»[١٥٧]، هذا الأمرُ يعني أن على الممثل أن يشاركَ المؤلف المسرحيَّ لا أن يكون ناقلاً وحسب، يقول بوبوف « يرتبط الممثل بشخصية الكاتب المسرحية، وأسلوبه الفني، وفكرة المسرحية وجوهرها الإنفعالي»[١٥٨]، والمشاركةُ هنا تعني فعلاً إبداعيّاً وذلك عن طريق تفكيك الدور إلى وحدات أدائية منفصلة، وذلك لكي يسهل التعاطي معها كأجزاء بدلاً من التعامل مع الدور كجزءٍ غير مفكّك يضرُّ به من ناحيةِ الأداء، إذ الشخصية تتعرضُ إلى مواقف، وتغيرات، وهي بالتالي معرّضة إلى التغيير في الإنفعالات، والإتجاهات، والمشاعر، والأفكار وبالتالي فإن تقسيم الدور إلى وحدات سيساعدُ على إيجاد الحلول اللازمة، ووضع تصوّرات ومقترحاتٍ لها، وهذا ما سيساعدُ في أداءٍ مبدعٍ خلاّق، ومن هنا يقول زاخافا «لا يكفي أن يكون الممثل ملماً أو عارفاً أو متضلعاً من حرفته الفنية، كذلك لا تكفي موهبته أيضاً لكي يلعب شخصية ألفها وبناها المؤلف.

١٥٣ ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٥٤ قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً» ضمن «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

١٥٥ د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت.

١٥٦ ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي ، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٥٧ المصدر السابق.

١٥٨ قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً» ضمن «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

إذ إن عليه هو الآخر أن يبني الشخصية مجدداً. أي أن يكون مفكراً ومؤلفاً بمفردات حرفته، وبعطاء موهبته، وبعمق معرفته»[١٥٩]. المسألةُ إذن لا تقف عند حدود تقمُّص الشّخصية المؤلّفة وإنّما تتعدّى ذلك لتصبح فعلاً إبداعيّاً يفسحُ المجال للممثل كي يشارك هو الآخر في صنعها، ومشاركة المؤلّف في تركيبتها، يقول ستانسلافسكي: «إنني أقسّم الممثلين إلى فئتين: الفئة الأولى تنقل المؤلف بشكل جيد ورائع، والفئة الثانية تبدع مع المؤلف، وبإبداعها تكمل إبداعه»[١٦٠]. إن كلَّ هذا الإستعداد - بالمشاركة الإبداعية من قبل الممثل للمؤلف - ليشكّلُ أرضيّة خصبة لخيالِ الممثل الذي لا غنى عنه في العملية الفنيّة فـ «كل اختراعٍ يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق، بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه الإجابة عن الأسئلة التي من قبل (متى وأين ولماذا وكيف) أي جميع الأسئلة التي يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشحذ ملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة أكثر تجديداً لكيانٍ متوهّم»[١٦١].

وقد يحسب البعض أن الخبرة هي أساسُ كل شيءٍ في المسرح إلاّ أن الخبرة لوحدها لا تغني عن الموهبة وذلك كضليعٍ في اللغةِ نحوها وصرفها إلاّ أنّ لا يستطيع أن يكتب بيتاً من الشاعر. لقد حصل على الخبرةِ لكنه يفتقدُ إلى موهبة الشّعر. والخبرةُ في التمثيل إذا لم ترافقها الموهبة الفطريّة «تظل في مكانها تراوح دون أي نفع ، لا تعلو ولا تنخفض، ويتولّد الملل والتكرار، حيث أن الممثل يعيد نفسه دائماً بينما نجد أن الموهبة والثقافة يمدان الخبرة بالحيوية»[١٦٢].

الإتصال الوجداني بين الممثلين

إن واحداً من الأمور الأساسيّة التي ترتكزُ على الموهبةِ والتدريب هو الإتصال الوجداني بين الممثلين، ذلك الإتصال الذي يكفلُ معايشةَ الممثل للحالةِ المسرحيّة على الخشبة، غير مقتصرٍ على دوره فقط، ومن هنا تظهر موهبة الممثل ومستواه الفني في قدرته على التواصل الذي تدلُّ عليه قسماته ومشاعره وحركاته في الوقت الذي تجري فيه وقائع الحدث المسرحي.

ومن هنا فإن على الممثل أن «يندمج مع شريكه على المسرح، وأن يكون بينهما التجاوب الكلي والإصغاء الكامل، وأن لا يستغل أحدهما وجود الآخر بل على كل منهما أن يعطي بقدر ما يأخذ وينصت لشريكه بإنسجام، مستجيباً له حتى تسمو العلاقة إلى حدِّ الإنصهار الكلي»[١٦٣].

[١٥٩] المصدر السابق.
[١٦٠] المصدر السابق.
[١٦١] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/ دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
[١٦٢] د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت.
[١٦٣] المصدر السابق.

إتصال الممثل بالجمهور

إن عدم وجود حاجز مادي بين الخشبة والجمهور لا تعني أن عمليّة التواصل تتم بصورة شعورية ومباشرة، ولا يعني كذلك أن الفن المسرحي وهو فنٌّ يُشترك في بنائه لبنةً لبنةً بين الممثلين والجمهور بصورةٍ، حيّة أنّه الممثل يتّصل بشكل ماديٍّ بالجمهور بل يكون اتصاله اللاشعوري بهم، وهذا ما يجب أن تساعد عليه المؤثرات والأدوات الأخرى، يقول ستانسلافسكي «إن الفكرة الشائعة تزعم أن المخرج يستخدم جميع الوسائل المادية المتاحة له، المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية والأدوات المسرحية الأخرى للغرض الأساسي الذي هو التأثير في الجمهور، في حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم من ذلك، وبالأحرى لما تحدثه من أثر على الممثلين ، لأننا نحاول بكل الوسائل أن نسهل عليهم تركيز انتباههم على خشبة المسرح»[١٦٤] هذا هو ما يجب أن يكون هدف مؤثرات العرض المسرحي وأدواته: مساعدة الممثلين على التركيز على أدوارهم فوق الخشبة. لذلك توجّب على الممثلين أن يتناسوا وجود الجمهور، مندمجين في أدوارهم، ومتحرّكين دون إشعار أنفسهم بأن الجمهور قابعٌ أمام المسرح لأن ذلك من شأنه أن يؤثّر سلباً في أدائهم[١٦٥]، فعلى الممثل إذن «أن لا يشعر بوجود الجمهور وهو على المنصة حتى لا يضيع، يجب أن يتناسى تماماً وهو يمثل أدواره وجود الجمهور حوله ويجب أن يندمج كلياً مع نفسه والأعضاء الآخرين الذي يقومون معه في هذا المجال فيخوض الرواية وفصولها وكأنه في معترك الواقع». إن تناسى الممثل للجمهور وتركيزه على دوره يساهم في رقيِّ أدائه، وتمتّعه بالصدق الفني، وحينها يثق فيه الجمهور، ويعجب به أيّما إعجاب.

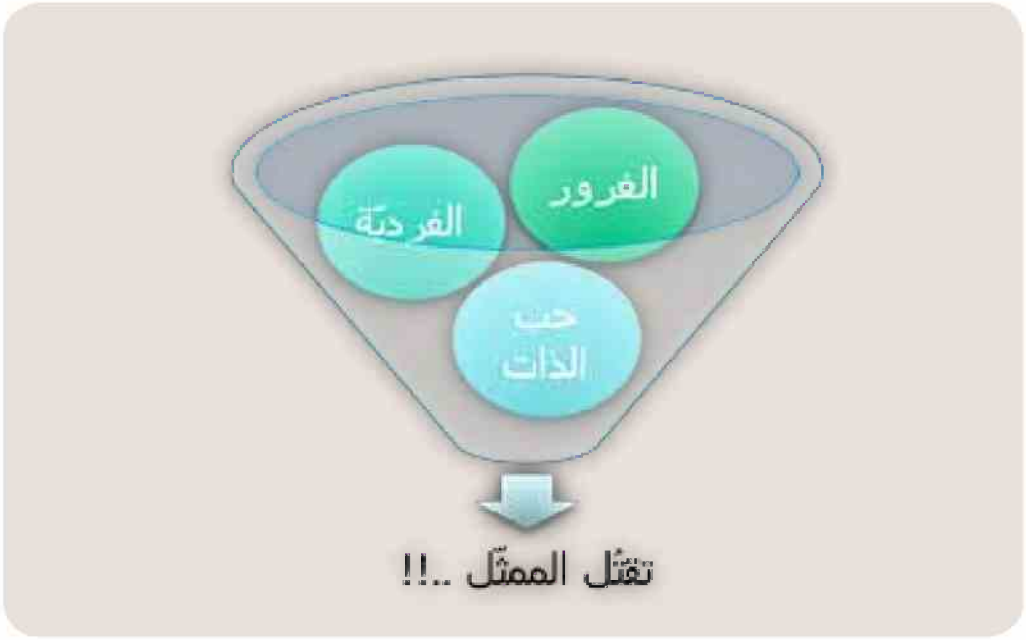
القوى الهدّامة

على الممثل أن يضع في ذهنه عدّة اعتبارات على رأسها نبذ الغرور والفرديّة وحب الذّات، فهي «قوى هدّامة كثيراً ما تقتل المسرحيّة وتميت جميع الممثلين»[١٦٦]، إذ لا شكَّ في أن هذه القوى هي معاولُ هدمٍ صنعها بعض الممثلين بأنفسهم لتقويضِ ما بنوه من تجارب وخبرات وسمعةٍ وتاريخٍ فنِّي. وهي لعمري أشدُّ المعاولِ قدرةً على الهدمِ، وأشرسُ القوى فتكاً بالموهبة ..! ولهذا فإن الممثل الناجح يجب أن يكون في منجاةٍ من هذه القوى ، فيتّخذ التواضع لباسه طوال مسيرته الفنيّة، فالتواضع رفعة، وهو أعظمُ وسائل التعلُّم والاستفادة.

[١٦٤] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

[١٦٥] من سلبيات الشعور بالجمهور الإصطفاف بطريقة آلية على المسرح في خط واحد يوازي طرف الخشبة، وكأن الممثلين يقومون بإلقاء خطب على الجمهور، وبالتالي يفقدون طبيعية الحركة، مما يجعلهم يفتقدون للصدق الفني في الأداء المسرحي.

[١٦٦] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.



تقدير الممثل للقيمة الأخلاقية للمسرح

إن الممثل الذي لا يقيم وزناً للعملِ المسرحي ولا يعتني به عناءً خاصاً لن يحقّق الهدف الذي ينشده من وراءِ الفنِّ المسرحي، وستضيع جهوده في غير مراميها، وذلك من خلال أداءٍ مفتعل، وطريقةٍ مصطنعة..! إن أمثلةً على هذا النموذج من الممثلين ليركزون على الجمهور وليس على الدّور..! ونموذج آخر يسيءُ إلى الفنِّ بشتّى الوسائل غير الفنيّة وبالتالي يعرّضون سمعته لشتّى ضروب التشكيكِ في الأخلاقيات والرسائل التي يريدها الفنُّ السامي، فالمسرحُ «من حيث هو منشأةٌ علانيّة تجتمع فيها الجماهير للمشاهدة يجذب إليه أناساً كثيرين لا يبتغون من ورائه إلا مجرد استغلال جمالهم إستغلالاً ماديّاً، أو اتخاذه وسيلةً لكسب العيش[١٦٧] وهم يستغلون جهل الجمهور وذوقه المنحرف[١٦٨]، يستغلون المحسوبيات والمكائد، والنجاح الزائف[١٦٩] وغير ذلك من الوسائل التي لا علاقة لها بالفن الإبداعي، هؤلاءِ المستغلون هم ألدُّ أعداء الفن وعلينا أن نتخذ ضدهم أعنف الإجراءات»[١٧٠]، هؤلاءِ كثيراً ما يتواجدون في المسرحِ لهذه الغايات أو لغيرها، لكن يمكنُ تفنيدهم ومعرفةِ أهدافهم على مرِّ الوقت وسيكون شرّاً بقاءهم بعد كشفِ نواياهم لأنّهم سيكونون أشواكاً سامّة حينها[١٧١].

[١٦٧] كثيراً ما أردّد عبارةً أقولها للممثلين «من يحسبُ أن المسرحَ يوفّر لقمةَ عيشٍ فهو مخطأ، ومن جاءه لهذا الغرضِ فعليه أن يبحث عن مصدر رزقٍ آخر غير المسرح».

[١٦٨] وكمثال على استغلال انحراف الجمهور قول بعض المسرحيين «هذا ما يريده الجمهور» وهم يعنون بالضّحك المجاني غير الهادف، أو الكوميديا الهادرة التي لا تتولّد عن موقف، وهذا ما أدّى إلى ظهور مصطلح «المسرح التجاري» الذي أعارضه، فلا يمكنُ المتاجرة بالفن، فرسالته السامية هي التي تجذبُ إليها الأذواق، فتطلبها النّاس ولكن وفق فهم واضح للبيئةِ والثقافة.

[١٦٩] ساعدت على تكوين هذا «النجاح الزائف» بعض وسائل الإعلام التي تهدفُ إلى المصلحةِ التجارية وليس إلى خدمة الذوق، والرقي بالثقافة، وذلك من خلال بعض المحررين الذين لايفقهون في شأن الفنِّ، أو المجاملون على حساب قناعتهم، أو الماضون مع تيّار الذوق العام، والنزعةِ الغالبة بين السّواد من النّاس.

[١٧٠] المصدر السابق.

[١٧١] صادفنا هذه النماذج في الأعمال المسرحيّة ولم يكن من الصّعب كشفها، والتّخلص منها، وإن كان بعضها يحاول التّستر بغية إطالة بقاءه في المسرح..!

هذه البديهيّات هي مقدّمات لازمة للممثل كي يبتدأ رحلته مع النصِّ المسرحيَّ، فمن فضائلها أنّها تساعدُ الممثلِ على الإندماجِ في أحداثِ العمل المسرحي وفق ما يقول سالفيني من «أن الممثل العظيم يجب أن يكون ممتلئاً بالإحساس»[١٧٢]، والإحساس يعني معايشةَ الممثل العمل المسرحي بكلِّ تفاصيله معايشةً وجدانيّةً صادقة ، بحيث لا تكون هذه المعايشة مقصورةً على أوّل عرضٍ مسرحي وإنّما مستمرّةً، ومتجدّدةً من عرضٍ لآخر. ومن بين واجبات هذه المعايشة أو مقوّماتها دراسة الشّخصية وظروفها، وهذا الأمر وإن بدا معقّداً إلاّ أنّه فعلٌ لازم من أجلِ تمثُّل الشّخصية تمثُّلاً صادقاً ، إذ كيف بممثَّلٍ يجسِّد شخصيّةً ما لا يُدرك أبعادها وظروفها وأحوالها؟ إن على الممثل أن «يدرس الشخصية من ناحية دورتها التاريخية وزمنها، والبلد الذي عاشت فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التي كانت تحياها ومركزها الإجتماعي ومظهرها الخارجي، وعلى الممثل فوق كل هذا أن يدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تتسم به من نبرات، وهذا الأمر سيساعد الممثل الذي يعالجُ الشخصية على أن تنفذ إلى صميم مشاعره، وبغير هذا فلن يحصل على شيءٍ من الفنَّ»..! نعم، لن يحصل على شيءٍ من الفنِّ[١٧٣]! إذ أنّه حين ينأى بنفسه عن كلِّ هذه التفاصيل إنّما يأخذ الملامح الخارجيّة للشخصية وبالتالي لن تنفذ إلى صميمه، وكنتيجةٍ لذلك لن ينجح في تجسيدها بالصورةِ الصادقةِ المقنعة.

ليس التمثيل إذن عمليةً هيّنةً، طيّعة، كما يراها البعض، فإن هم امتلكوا الموهبة التي حباهم الله بها، فإن هناك من الإمكانات التي يحتاجون إلى التزود بها، وهي كامنةٌ في عقولهم وأجسادهم، إنّما تحتاجُ إلى «ذربةٍ ودراية» وصبر ومجاهدة، ولا يحتملُ ذلك إلا من تسلّح بإرادةٍ فذّة ليكون فنّاناً ملتزماً، سعى إلى المسرحِ لأنّه وجد فيه أشواقه وأحلامه. ومن المسلّم به أن فنَّ التمثيل في شقّه الآخر «علمٌ ذو خصوصية خاضعة للتجربة والدراسة والتحليل والتنظير إلى جانب إعتماده على الموهبة والقدرة والهواية، فالدراسة العملية تساعد الممثل على صقل مواهبه واكتشاف الطريقة الأسهل والأنجح في تأدية مهمته وعمله واختزال الزمن بواسطة المناهج والطرق النظرية التي حاول أصحابها اختيارها وتجربتها، والتي تشكّل بالنسبة للممثل اليوم تقاليد نظرية وعملية لقرون عديدة من تاريخ تطور المسرح العالمي، هذه الطرق هي التي كتبها فنانون كبار نتيجة جدراتهم وعلميتهم وقدرتهم على التأثير في أبناء عصرهم والعصور الأخرى من فنانين ومشاهير»[١٧٤]. إن هذا العلم ليهدفُ إلى جعل الممثل في منجاةٍ من التّصنع والإفتعال والتقليد والمبالغة في الأداء المسرحية وعندها يكون أداءه واعياً، ناضجاً، متّبعاً أسساً سليمةً غير عبثيّة لتقمُّص الشخصية.

١٧٢ ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

١٧٣ المصدر السابق.

١٧٤ عوني كرّومي «الأسس الأبداعية المستقبلية لتطوير التكوين الجسدي والفني عند الممثل» ضمن كتاب «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

ثالثا: الإخراج المسرحي

وظيفة المخرج

المخرج المسرحي هو الذي يُخرجُ العمل إلى النّور من النصِّ المكتوبِ عبر الممثل والمؤثرات والأدوات المساعدة ليكون عرضاً مسرحياً متكاملاً. ومهمّته ليست بالهيّنةِ التي قد تُغري من لا يملكُ الخبرةَ والدرايةَ ليتولاّها فـ «هناك حقيقة هي أن كل مسرحية لها مشهدها الرئيسي، وكل مشهد له خطابه الرئيسي، وكل خطاب له جملته الرئيسية، وكل جملةٍ لها كلمتها الرئيسية، والمقدرة على إخراج كل هذا أو التأكيد عليه بدو كشف هو عمل من أعمل البراعة الفنيّة»[١٧٥]، هي مفاتيح يجب على المخرج أن يكون فطناً لها، وفي مستوى الإدراك الفني لما تنطوي عليه من معاني، وهذا لا يتأتّى إلاّ حينما يملك المخرج القدرة على تفسير النصّ وإضاءة أفكاره بصورة جمالية. إن الوظيفة الجوهريّة للمخرج تتمثّل في «تفسير النص المسرحي وإجراء البروفات وتدريب الممثلين وتوجيههم ودمجهم في كيان واحد، وليس للمخرج علاقة بتمويل الإنتاج أو الجوانب الإدارية فيه إذ أنه معني أساساً بخلق التكامل الفني والدرامي للعرض»[١٧٦]، ونزيدُ على وظيفة المخرج إنتقاءه الممثلين المناسبين للقيام بالأدوار المسرحية في العملِ ، وتصميم أو وضع الرؤية العامة للصورة الجمالية للعمل والتي تشمل الديكور، والمؤثرات، والأدوات، والملابس، والأسلوب الذي سيخرج به المسرحية. وفي المجمل فإن العملية الإخراجية هي «عملية تجسيد للنص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية علي خشبة المسرح»[١٧٧]، هذه العناصر المكوّنة للعرض المسرحي يقومُ المخرج بتنظيمها من أجل تحقيق تكاملٍ فني للعمل المسرحي.

لقد كانت مهمّة المخرج قديماً محدودة وضيّقة الأفق، فقد كان المخرج عند الإغريق يعرف بـ «الدايدسكالوس» Didaskalos أي المعلّم، وبالرّغم ما لهذه الكلمة من معاني تشي بالخبرة والحنكة إلاّ أن «التعليمات كانت تتضمّن مجموعة قواعد وأهداف أساسيّة. والمخرج القديم كانت لدية وظيفة ولم يكن بحق مبدعاً، وكان عليه أن يباشر العمل طبقاً لتنفيذ التعليمات. والمخرج القديم كان يتمتع بمهمّة «التصحيح»[١٧٨]. لقد كان المؤلف في الماضي هو الذي يتولى الإخراج المسرحي، بل ربما يمثّل فيها «ولم يصبح الإخراج مهنة منفصلة عن التأليف والتمثيل ويكتسب أهميته الفائقة في المسرح إلاّ مع بدايات القرن ٢٠»[١٧٩].

[١٧٥] هايز جوردون «التمثيل والأداء المسرحي» ت/د. محمد سيد، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات.

[١٧٦] قاموس المسرح، جزء ٥، تحرير وإشراف/د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

[١٧٧] إبتسام عبدالمحسن «المخرج المسرحي.. شخصية قوية ومؤثرة» جريدة الزمان، ٢٠٠٩/٦/٢٣م.

[١٧٨] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[١٧٩] قاموس المسرح، جزء ٥، تحرير وإشراف/د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

إن إدراك فكرة النص، وما في السطور من معاني ظاهرةٍ وخفيّة، هي من مهام المخرج الحصيف، الذي لا يقتصرُ دوره على تنفيذ فكرة النصِّ المكتوبِ وإنّما أن يضيف هو أيضاً تفسيره ورؤيته للنصِّ بشكلٍ لا يخلُّ به، بل يساعد على (تكييف) النص مسرحيّاً، وإعداده كما يتطلب العرض المسرحي، وهذه مهمّة لا يتصدّى لها إلا من فهم حقيقة الإخراج فـ «الإخراج المسرحي ليس رسم إطار للنص، وهو يتعدّى مسألة توضيحية وتبيان وإظهار مستلزماته وافتراضاته. إن إمكانيات الإخراج غير محدودة، رغم أن النصّ يفرض على المخرج المسرحي بعض القيود وبالعكس. ويجب من أجل قراءة نص درامي، أن يكون لدينا فكرة ولو ناقصة عن مركّباته وإمكانياته المسرحية قبل الإخراج»[١٨٠].

المخرج قائد

يعتبر المخرجُ قائد العمل المسرحي، فهو الذي ينتقي الممثلين بحسب الرؤية التي رسمها للمسرحيّة، والأوصاف التي تخيّلها مناسبة للشخصيات، كما أنّه القائم وراء تصميم منظر العرض أو ما يسمّى بـ (الديكور)، إضافة إلى هذه الواجبات فإن شخصية المخرج لا بد أن تكون «قوية مؤثره ولابد أن يكون إدارياً محنكاً وموجهاً بارعاً مقتدراً بحيث يستطيع أن يقود مجموعة الممثلين والفنيين والإداريين الآخرين نحو إيصال العمل المسرحي إلي مرحلة النضوج وبالتالي إلي إنجاح العرض المسرحي»[١٨١]. هذه الأمور تتطلب الخبرة والدراسة والشخصية الفذّة القادرة على التّكيّف مع مختلف ظروف العاملين معه في العمل بحنكةٍ وحكمة، بعيداً عن التشنّج والعصبية والمحاباة والإهانات.

أهميّة تصوّر المخرج

إن نجاح العمل ليرتبطُ بتصوّر المخرج للعمل المسرحي، وانتقاء الممثلين المناسبين لتجسيد الأدوار، والمناظر الجمالية المناسبةِ، والحركات والإيماءات التي يقترحها، والمؤثرات التي يختارها كالإضاءة والموسيقى والمكياج والديكور والملابس وغيرها.. وهذه جميعها تشملها خطته التي يضعها لأجل العمل المسرحي منبثقةً من تفسيراته للنص المكتوب، إضافةً إلى إبداعاته.

[١٨٠] د. مشهور مصطفى «علم الدلالة المسرحي بين النص والإخراج» مجلة الفكر العربي، سبتمبر ١٩٩٢، العدد ٦٩.

[١٨١] إبتسام عبدالمحسن«المخرج المسرحي.. شخصية قوية ومؤثرة» جريدة الزمان، ٢٠٠٩/٦/٢٣م.

مراحل التفسير الإبداعي للمخرج

حينما يقع نص ما في يد مخرجٍ صاحب خبرةٍ ودراية، فإنّه يمرّ بخمس مراحل للتفسير الإبداعي[١٨٢]:

المرحلة الأولى: الإبداعية والمخرج

وهي تمثّل الرد الفعلي المباشر البدائي للمخرج فيما يثيره النص فيه من خلال قراءته الأولى للمسرحية. وتشكّل الصور التي تثيرها هذه القراءة الأوليّة باعثاً على تفسير النصّ وإضفاء الرؤية الإبداعية للمخرج عليه، كما تكوّن أرضيّة لما سيبني عليها المخرج لاحقاً من تصوّرات.

المرحلة الثانية: الإتصال الدرامي ورد الفعل، وطبيعة ومثال الدراما

تتسّم هذه المرحلة بالوعي حيث «تتألف من رد فعل ذهني ونقدي أكثر تحديداً للمسرحية»، الذي سيكون باعثاً للأسئلة المشروعة التي يسألها المخرجُ نفسه من قبيل: هل يحتوي هذا النص على عناصر دراميّة تجعله صالحاً للعرض المسرحي؟ «كيف عالج كاتب المسرحية مواده لكي يخلق تجربة مسرحية محتملة بعرضها على جمهور المتفرجين»؟ هذه الأسئلة تقود المخرج إلى استكشاف محتوى النصِّ، والعناصر التي يتضمّنها، وإضاءة الرؤى الجمالية، والمواقف الدرامية، وعمق الحوار، وشكل الشخصيات، والهدف العام من المسرحية، ومفاصلها الهامّة كالأزمات ونقاط الذروة وغير ذلك من التفسير الواعي المحدّد.

المرحلة الثالثة: القوى الكامنة للقيم الدرامية

يقوم المخرج هنا بالتركيز على معالجات الكاتب للقيم الدرامية، والتي تشكّل «ديناميات النص الدرامية»، وهي مركبّات العمل، وأجزاؤه الهامّة، وفي هذا الصدد فإنّه «يحلّل كل عنصر من عناصر الحالة والموضوع والحوار والشخصية والحبكة الدرامية» لتتكون لديه الصورة العامة للعمل، ويستطيع بالتالي فهم العمل جيداً، ويعزّز قدرته على وضع التصورات المناسبة له.

[١٨٢] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

المرحلة الرابعة: نقاط البؤرة

تكون مهمّة هذه المرحلة من التفسير الإبداعي التّعرف على الهدف الأعلى للمسرحية ، والذي قصد إليه الكاتب من وراء مسرحيّته، وعن العناصر الهامّة أو «الأهداف المتفرّعة» التي تصبُّ في هذا الهدف الرئيسي، والتي تعين المتفرجين على فهم ما ترنو إليه المسرحية. والمخرج في هذه المرحلة يجب أن يكون فطناً في التّعرف على الهدف الرئيس للمسرحية تعرّفاً يتيح له خدمة العمل في الإتجاه الذي يمضي إليه الهدف، فأي انحراف عن الهدف سيشتت فهم الجمهور، وسيؤدي بالمسرحية إلى فشلٍ محتمل وهذا مردّه عدم قدرة على الإخراج، أو فرضٍ لتجربة شخصية، أو تصوّر ذاتي للمخرج على النص.

المرحلة الخامسة: الصورة لدى المخرج

هذه المرحلة جامعة لكل المراحل الأربعة السابقة للتفسير الإبداعي، فبقدر ما تكون المراحل المذكورة صادرة عن خبرة ودراسة بقدر ما تكون الصورة الجمالية ذات عمق ودلالة ونضج فـ «الصورة التي تصدر عن عاطفة مهذَّبة وتحليل منظّم تستخدم حافزاً للإبداعية».

هذه المراحل يتعرّض لها المخرجُ المبدعُ؛ ذلك الذي يستطيعُ أن يبدعَ عملاً آخر من خلال إضاءته للنصِّ، وهو هنا ليس تابعاً، ولا منفّذاً محضاً لما يمليه عليه المؤلِّف، على أن هنا تبرزُ إشكاليّة حسّاسة وهي: إلى أيّ مدى يمكنُ للمخرجِ أن يتدخّل في وضع تصوّراته في النّص؟ لقد شوّه بعض المخرجين نصوصاً ذات عمق، فسطّحوها، وأخلّوا بأهدافها، فهل لهم الحقُّ في فعلِ ذلك بحجّةِ الإبداعِ والإضافةِ وخلق عملٍ آخر؟ ما هي الحدود التي يجب أن يقف عندها اندفاع المخرج كي لا يؤثّر على الهدف الذي رسمت من أجله أحداث المسرحيّة؟

حدود التعامل مع النص

في رأيي بأنّ المخرجُ الذي تعرّض للدهشةِ من الوهلة الأولى التي ألقاها النصُّ في نفسه، فحفّز لديه عامل الإثارة، وحرّك ملهمات الإبداع فقرر أن يخوض غمار إخراج النصّ إلى النّور، فهو إنّما وجدَ في النّص ما أثاره، والتقى مع أفكاره أو توافق مع نظرته، أو رأى فيه ما يستحق جهود الإخراج. من هذا المنطلق فإنّه الصورة الجمالية، والأسلوب الذي يتّبعه لإخراج النّص هو ما يشكّل إضافته وإبداعه وحرفيّته الفنيّة، فهناك فرق بين التصوير الحَرْفي وبين الإستعارات والرموز ذات الدلالات، فالأول مجرّد منفّذ لما رسمه الكاتب من توجيهات، والثاني مبدع يُخرج العمل وفق رؤيةٍ أخرى لا تؤثّر في سياقِ الهدفِ العام.

هنـاك أمرٌ آخر يتمايـز فيه المخرجون وهو إعداد النـصّ المسرحي للعرض المسرحـي، فليـس كلّ نصّ صالح للعـرض المسرحي إلاّ بعـد معالجة، فقد يشـوبه حشـوٌ في الحوارات، أو طول فيهـا، أو تكرارٌ للمشـاهدِ التي يمكن الإسـتغناء عنهـا دون الإضرار بالسـياق العـام، أو بروزٌ لشـخصيات غير مؤثّـرة. إن معالجـة هذه العناصر معالجـةً واعية تحقّـق غرضين مهمّين؛ الأول: الإحتفـاظ بحق المؤلف في نصّه، ثانياً: إبراز الفكرة الإبداعية للمخرج، والقدرة على خلق عمل مسرحيّ آخر يتوسلُ النقاط الدرامية الهامّة في النّص ويشتغلُ عليها.

إن مسـألة تفسير النّص - والمراحل الخمسـة التي تمرُّ بها كما ذكرت أعلاه - هي أيضاً مسـألةٌ نسبيّة تتفاوتُ بين مفسّرٍ قادرٍ على فهم جزئيات النّص، وعناصره وبين آخر يجد صعوبة في التعامل مع النصّ فلا يستطيع أن يفكّ طلاسـمه إنّما (قد) ينجحُ في إخراجه «فكثيرٌ من المخرجين أحياناً يسـلمون بصراحة وصدق أنهم ليس لديهم تفسير للمسرحيّة، فهم يبدءون التدريبات دون تفسـير، ويتـم إخراج المسرحية بأسـلوب ما فتنجـح المسرحيّة نجاحاً عظيمـاً»[١٨٣] لكن لا يمكنُ التسـليم بمثل هذا التّصدي للإخـراج، إذ لا يخلو من مغامرة، وفي رأيي بأن المخرج الذي لا يسـتطيع على الأقلّ أن يعي قيمة النقـاط الدرامية الهامّـة في النّص، والهدف الأعلى للمسرحيّـة فإنّه يعرّض نفسـه وطاقمه لمغامرةٍ غير محسوبة العواقب..! فالقاعدةُ هنا تفسير النصّ إخراجياً حتى عاني هذا التفسير بعض المشكلات البسيطة.

[١٨٣] المصدر السابق.

رابعا: مؤثرات العرض المسرحي (السينوغرافيا)

برز مصطلح «السينوغرافيا Scenography» خلال خمسينيات القرن الماضي حيث «بدأت السينوغرافيا الحديثة تظهر كعلم من خلال المسرح الأوروبي، فأشاروا لها وإليها واستشعروا وجودها وتعاملوا معها كعلم وفن مستقل، وظلت (السينوغرافيا) من ضمن الاختصاصات والمهن المسرحية المستحدثة. أما على المستوى العربي، فمصطلح السينوغرافيا، حديث في الخطاب المسرحي العربي، لا يزيد على العشرين عامًا من القرن العشرين»[١٨٤]، ودار حول مقصده جدلٌ واسع بين المسرحيين؛ فمنهم من قصره على الديكور، ومنهم من قصره على الزخرفة التي يقصدُ من وراءه تحسين منظر العمل، ومنهم من قصره على الإنارةِ في المسرح. لكن (السينوغرافيا) «ليست بدعةً جديدة أكثر منها تطور متجدد لمفهوم عالم المناظر وما يستوجبه العمل المسرحي في كثير من الأحيان من استباحة خشبة المسرح وأبعادها ما خفي منها وما ظهر»[١٨٥] وهذا الكلام هو الذي يشمله أحد التعريفات لـ (السينوغرافيا) بأنّها «فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث»[١٨٦]، هذا يعني أن (السينوغرافيا) لا تعني عنصراً مستقلاً عن سائر العناصر الأخرى كالديكورِ مثلاً أو الإضاءة وإنّما تشكّل توليفةً متجانسةً من مجموعة العناصر الهامّة كالديكور والإضاءة والموسيقى والملابس والماكياج وقد تشمل الحركة على المسرح.

هذه المكمّلات التي ترمي إلى تصنيع الدور أو خدمته مسرحيّاً تهدفُ – على حدّ قول ستانسلافسكي – ليس كما يعتقد بعض المخرجين إلى جذب الجمهور نحو العرض المسرحي، بل إلى مساعدة الممثلين على التركيز على أدوارهم فوق الخشبة. هي ليست من قبيل التّرف أو الزخرفة العبثية، غير المبرّرة، وإنما هي إضافات مدروسة «تساعد في تجسيد الشخصية كشكل المسرح، ومدى تأكيد الممثل عليها، وعلاقته بالديكور، والصورة الضوئية، وكلها علامات بصرية، بجانب الموسيقى والمؤثرات الصوتية كعلامات سمعية»[١٨٧]، وذلك من خلال توظيف وتطويع» حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمنظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهاً جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديالوج والحوار، ومع الدراما بصفة عامة»[١٨٨]، والتطويعُ هنا عمليّة مدروسة، تهدفُ إلى تأثيث العمل المسرحي الذي قوامه الممثل لتصبح هذه الفنون وكأنّها «عبارة عن إكسسوارات ليتم تشكيلها وتوظيفها لتؤثث لنا هذا الفضاء وتشكيله، وهو هذا الفضاء الذي بات جزءًا من روح المسرح والمسرحية،

١٨٤ مشعل الموسى «السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق» الموقع الإلكتروني لمجلة أفق الثقافية، مايو ٢٠٠٤.

١٨٥ أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

١٨٦ مارسيل فريد نون: فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة، كراس [السينوغرافيا اليوم]، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ١٩٩٣ القاهرة، ج.م.ع. ص٨. ٢ ورد في مقال السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى/ د.فاضل خليل.

١٨٧ د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

١٨٨ د. كمال عيد – سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

بغية أن يصبح العمل المسرحي فعالاً ومؤثرًا؛ من هنا تحوّلت الديكورات والمناظر من مجرَّد تأثير بصري بحت إلى التأثير البصري سمعي حسي، وفلسفي»[١٨٩].

وتعود أهمية (السينوغرافيا) إلى أهميّة الظهور الشخصي لدى الإنسان الذي يمارس التصميم في حياته، فيقرر كيفيّة ظهوره من خلال مظهره العام صورةً وملبساً، وطبيعة المكان الذي يجلسُ فيه وما يجب أن تكون الإضاءة عليه خافتةً أم مشعّة، وما يؤثث هذا المكان من صورٍ وديكور. وهذا يعني أننا نمارس (السينوغرافيا) في حياتنا كمكوّن ثقافي دون أن نشعر حتى تساعدنا على طريقة الظهور أمام النّاس، وهنا كأننا نحلّ محل الممثل الذي يظهر على الخشبة تساعده عناصر (السينوغرافيا) على تقديم العمل المسرحي، وتوصيل رسالته، وخدمة هدفها. وإذا كنّا نمارس عملية التنسيق الخاصّة بظهورنا وأمكنتنا عن وعي، المؤسس على الذوق والخبرةِ فإن عملية (السينوغرافيا) على المسرحِ هي أيضاً ذات أصولٍ وأسس فهي «لم تأتِ من منطلق مزاجي أو مجرّد ثقافة مسرحية عامة وعابرة، فالسينوغرافيا لا تُطرَح بصورة اعتباطية في فضاء العرض المسرحي، فالسينوغرافيا هي نتاج لتجارب ومهارات وممارسات لوسائل التعبير، التي يفترض أن يتمتّع بها السينوغرافي المختص»[١٩٠].

عناصر المؤثرات (السينوغرافيا)

أولاً: المؤثرات المرئية

١. الديكور

لا تقتصرُ مهمّة الديكور على الدلالةِ على نوعيّة المكان الذي يجري فيه حدث المسرحيّة ومشهدها أو الزّمنِ أو مستوى المعيشةِ فحسب وإنّما في الأثر الواضح للمكان على طبيعة الحوارِ الذي يجري بين الممثلين. فالبيئةُ التي تعكسها نوعيّة الديكور، يكون لها أثرها في سياق الحوار، واللغة، والتفكير، فالحوار الذي يدور في حقلٍ زراعيٍّ، أو قريةٍ، غيرُ الحوار الذي يدور في مختبرٍ علمي، أو في متنِ غوّاصة، فالمكان «الذي تنتمي إليه الشخصية يحدد سلوكيات معينة تمارسها تظهر في إيماءاتها وحركتها إذا كانت تنتمي إلى منطقة حارة أو القطب الشمالي أو منطقة ساحلية..إلخ»[١٩١].

والديكور يساهمُ مساهمةً فعّالة في عمليةِ تركيز الممثل على دوره ويهيّأُ له «الجو المزاجي» الذي يتيحُ له الإبداع في أدائه المسرحي، حيث يكون له أثره النفسي على شخصيّة الممثل

[١٨٩] مشعل الموسى «السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق» الموقع الإلكتروني لمجلة أفق الثقافية، مايو ٢٠٠٤.

[١٩٠] المصدر السابق.

[١٩١] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

الذي يستشعرُ بالمكان، ويستوعبه، ويتعايش معه، ويكوّن علاقةً حميميّةً تجمعه به، فيساهمُ هذا إلى درجةٍ عميقة في انسجامهِ، وطبيعيّته، وبعده عن التصنّع على المسرح فهذا يندرجُ في المبدأ القائل «إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة في العمليات الداخلية»[١٩٢]، فالممثلُ الذي يقومُ بدورِ السّجينِ النادم على فعلٍ اقترفه سوف يخدمه الديكور المعبّر عن السجنِ الموحشِ، المحاطِ بالجدران السميكةِ الفارغةِ، والقضبانِ الصلبةِ، على عكس لو كان ديكور السّجنِ فضاءً مجرّداً، وهنا يستلزمُ الوضعُ من الممثّل أن يجهدَ خيالهُ في بناءِ ديكور لسجنٍ يساعده على تقمّص مشاعر السّجين..!

٢. الإضاءة

تلعبُ الإضاءةُ دوراً مهمّاً من حيث تعبيرها عن المشاعر النفسيّة التي تكتنف الشخصيّة أو الموقف المسرحي، وتعبّر عنه وفق دلالات الألوان وإيحاءاتها ورمزيّتها مما يسهمُ في «تأسيس وتغيير الجو Mood وتقوية إيقاع العرض»[١٩٣]، وقد أدّى توظيف الإضاءة إلى خلق أجواء غير مألوفة في المسرح[١٩٤].

إن توظيف الألوان لخدمة الغرض المسرحي يجب أن يكون مقروناً بالمعرفة العميقة لمصمّم الإضاءة المسرحيّة الذي يعرفُ مغزى استخدامها وتأثيراتها ودرجتها ومساحتها وغير ذلك مما يتطلبه المشهد. من هذا المنطلق فإن العلاقة التي تربط المخرج بمصمم الإضاءة لابد أن تكون وثيقة يجمعها تفاهم واتفاق وإلاّ ظهر الإختلافُ واضحاً في العرض المسرحي، وعلى ذلك فـ «المخرجُ الخبير نادراً ما يتخذ قراره بخصوص المناظر أو البناء الحركي دون أن يدخل في اعتباره نتائج الإضاءة وهو يصمم عادة تكوينه لتأثيرات ضوئية معيّنة، وغالباً ما (يقدم) المخرج تنازلات في بنائه الحركي في سبيل الحصول على الإضاءة التي يرغب فيها أو العكس»[١٩٥]. على أنه يتوجّب القولُ هنا بأن المخرج لكونه واضع الرؤية العامة للعمل هو مصدر التعليمات التي يقتصر فنّي الإضاءة على تنفيذها وحسب.

ويتحكّم المخرجُ في درجة الإضاءة وكميتها أثناء سيرورة الأحداث المسرحيّة أو مع تغيّر المشاهد، أو الأمزجةِ، أو الأجواء، كي يعطي دلالات الحالة النفسيّة، أو الجو العام ففي «حالة الكوميديا تستخدم الإضاءة الساطعة البراقة بينما تعالج الإضاءة الملونة المظلمة الدراما»[١٩٦]، وهذا مثلٌ على الغالب

[١٩٢] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/د. محمد زكي العشماوي، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

[١٩٣] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[١٩٤] في عام ١٨١٧م، استعمل الغاز لأول مرّة في إنجلترا، وبعد إنارة شوارع لندن بسنة واحدة فقط، وصلت الإضاءة بالغاز لمسرح - دوريري ليـن - عام ١٨١٨م، وفي باريس دخل الغاز عام ١٨٢١م لمسرح الأوبرا، مكّن استعمال الإضاءات التي تعمل على الغاز في المسرح الفرنسي من إضافة وخلق جو الخيال (مع ما يتناسب من الدراما آنذاك)، وقد لعبت السينوغرافيا دورًا هامًا خاصة في إضاءة خلفية الخشبة (بانوراما Panorama) وقد أتت هذه البانوراما على شكل نصف دائرة في بعض المسارح والتي قام بتصميمها الفرنسي - لويس جاك ماندي دوجر Louis Jacques Mande Daguerre ١٧٨٧/١٨٥١، هذه السينوغرافيا ساعدت على خلق أجواء جديدة غير متعارف عليها أو مألوفة، مثل ضياء القمر في السماء، الرياح المتحرّكة، النجوم...الخ، حتى أصبح عقل الجمهور يجمح نحو المشهديات وتقبّل الخيال. مشعل الموسى «السينوغرافيا بين العصور الوسطى والنهضة» الموقع الإلكتروني لمجلة الأفق الثقافية، أغسطس ٢٠٠٤م.

[١٩٥] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[١٩٦] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

الذي قد لا يكون تقليداً متّبعاً في بعض العروض الحديثة، وفي رأيي بأن دلالات الألوان لها تأصّلٌ في ثقافات الشعوبِ ونظرتها[١٩٧] فرمزيتها ومعانيها تختلف من بيئة إلى بيئة ومن شعب لآخر، كما أن اللّون الواحد له تفسيراتٌ مختلفة في البيئة الواحدة، وله توصيفاتٌ متباينة عند جنسٍ من الشعوب فاللون الأخضر كما هو سائدٌ - في الثقافة العربية - لون الخصبِ ولكنّه أيضاً له توصيفٌ آخر من خلال الحديث الشريف «إيّاكم وخضراء الدّمن» وهي المرأة الحسناء في المنبتِ السوءِ، واللون الأبيض الذي يعني لون الصفاء والنقاء قد يكون لدى البعض لوناً سيئاً يتّضح من عبارة «يا نهار أبيض» أي أنّه نهار سيء..! من هنا فإن دراسة المخرجُ لثقافة الجمهور، والزّمن الذي تدلل عليه أحداث المسرحية، وأمزجة الشخصيات فيها أمرٌ مهم، فلا يكون المنهجُ المتّبعُ تقليدياً حسب السائد حتى تكون للمسرحيّة خصوصيّتها وهويّتها.

إذن تكتسب الإضاءة أهميّتها من خلال اللون الذي يسودها فـ «اللون قدر على التأثير في المتفرج بصريا ونفسيا، وبالتالي تستطيع الإضاءة المسرحي عبر جاذبيتها إدخاله في الحالة أو الموقف الدرامي، كما تستطيع أيضاً وبالقدر نفسه شد انتباهه نحو نقطة محدّدة، أو حركة محدّدة أو مشهد محدّد».[١٩٩]

لكن توظيف الإضاءةِ لا يقتصرُ على فهم الألوانِ وعلاقتها بالثقافة الجماهيريّة أو بظروف العرض وحسب بل أيضاً على كيفيّة استخدام الإضاءةِ وتركيزها وإسقاطاتها فهي ذات أهميّةٍ أيضا . إن تأثير التركيز الضوئي على ممثل يُلقي (مونولوجاً) داخلياً مصاحباً بإظلام الجوانب الأخرى للمسرح أكثر عمقاً ودلالةً بل وجماليّةً من إضاءة المسرحِ كاملاً، فالتلوين الضوئي، والتركيز على نقطةٍ محدّدة من شأنه خدمة الممثل من حيث أن الإضاءة «تحيل الكلمة إلى صورة تجسّم وتترجم إلى كل ما هو بصري»[٢٠٠] وهنا تظهر قسمات الممثل، ومشاعره التي ترتسم في وجهه وحركاته من خلال الإضاءة أكثر بروزاً وتجلّياً وإقناعاً.

ودلالات الظلِّ - وهو لعبةٌ من ألعاب التّحكم بالإضاءةِ - لها قيمتها الفنيّة على المسرح، فالظّل يشكّل مع الإضاءة ثنائية ذات جمالية لها مغزاها الفريد، وبعدها النفسي، كما أن لها إضافتها على الحدث إذا ما تم توظيفهما بطريقة مدروسة، خبيرة، وليس «خيال الظل» إلاّ أحد جماليات التوافق بين الظلّ والضوء.

[١٩٧] ونجد في العقلية البدائية اللون الاحمر يمثل قوة الطبيعة الخصبة الحية، ومعظم الثقافات القديمة يرمز إلى النار أو الحرب أو العصيان، وقد رسم القدماء المصريين الإله «سيث» الإله العاصي باللون الأحمر، وكان يمثل عندهم أيضا لون إله الشمس «رع»، إما في الأساطير الإغريقية والرومانية فكانوا يصورن الإله «ديونيسوس» باللون الأحمر، وكذلك الإله «مارس» إله الحرب عندهم، وفي المسيحية يصور الفنانون الملاك الذي يبشر السيدة العذراء بميلاد السيد المسيح باللون الأحمر ويرمز أيضا إلى دماء السيد المسيح، كما انه لون عباءة القديسين ولون الاستشهاد في سبيل الدين. أما اللون الأصفر فإنه لون الزهاد الهندوس والبوذيون في الهند، غير انه لون غير مستحب في ثقافة المسلمين ومع ذلك استعمل سلاطين المماليك في مصر في زيهم وزينتهم، ونرجع ذلك إلى ميلهم لهذا اللون الموروث عن أجدادهم أتراك أسيا الوسطي. أما عند الإغريق فكان يمثل لون النار، وفي المسيحية لون الحياة والحق.
إما اللون الأزرق الذي يمثل لون السماء والبحر فنجده عند الإغريق لون «أثينا» آلهة الحكمة، وعند الرومان صوروا الإله «جو بتر» اله السماء باللون الأزرق، وفي المسيحية صوروا رداء السيدة العذراء باللون الأزرق الذي يرمز عندهم للروحانية والزهد، إما عند الفرس فكان يرمز لون الأزرق الداكن إلى الحزن.
وبالنسبة للون الأخضر فقد رأى المصريون القدماء في خضرة أوراق البردي إشارة للحياة الأبدية، وكان اللون الأخضر عند اليونانيين يمثل لون الآلهة «افروديت» آلهة الجمال، وعند البابليون هو رمز الحياة ، إما عند المسلمون فهو لون الجنة كما قال الله تعالى في كتابه «ويلبسون ثياباً خضراً من سندس وإستبرق» (الكهف ٣١)، وقوله تعالى: «متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان» (الرحمن/٧٦)

[١٩٨] د. نديم معلا محمد «في المسرح» مركز الإسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠م.

[١٩٩] حضرت مرة إحدى المسرحيات في دولةٍ عربية، وفي ختامها تعامل المخرج مع الإضاءة بصورةٍ إحترافية فأسقط الضوء بطريقةٍ جميلة على بطلة العرض فشكّل الضوء مع الظل ثنائية فريدة جعلت الجمهور يقف مصفقاً لهذه الإحترافيّة التي أضفت على ختام العرض صورةً جماليةً أخّاذة.

[٢٠٠] المصدر السابق.

وللظلّ مغزاه المسرحي فإذا «سقط على شخصية من الشخصيات المسرحية، على الجدار، أو حتى على جسم من الأجسام، فإن الظل هنا يقدّم إيحاءات وخواطر للمتفرج قد لا يقوى عرضها المباشر على تقديم نظيرٍ لها»[٢٠١]، إذ أن البعد النفسي الغائر الذي يمثّله له وقعه على الفرجةِ المسرحيّة وأهميّته لتفسير العرض، وضرورته لجماليته.

٣. الملابس

للملابس دور هام في التعبير عن كثير من النقاطِ الهامّة التي يستندُ عليها العرض المسرحي، فعن طريقها يحدد الممثلون أجناس الشخصيات التي يقومون بتشخيصها، وعلى سبيل المثال فإن ملابس فلاّح تختلف عن عاملٍ في حقل نفطٍ أو ملابس رجل دين تختلف عن ملابس رجل أعمال وهكذا، وهي تساعدُ على معرفة انتماء الشخصية إلى موطنها فالملابس التقليدية للسوداني تختلف عن السعودي وهذا الأخير يختلفُ عن العماني وهم جميعاً يختلفون عن ملابس الإنجليزي أو الهندي.

وإلى جانب ذلك، فإن الملابس تشيرُ إلى نوعية الطبقة الإجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، وإلى مستوى المعيشةِ الإقتصادية التي تعيشها، إذ سيكون من غير الجائز أن يلبس فقير ملابس ثري والعكس صحيح إلاّ إذا كان ذلك من ضرورات النّص لغرضٍ فني. كما أن الملابس تحدد طبيعة دور ما لشخصية من الشخصيات وعلى سبيل المثال الأراجوز أو المهرّج أو غيرها من الشخصيات التي بمجرد أن يراها الجمهور بملابس معيّنة فإن مخزون الذاكرة يمدّه بطبيعةِ دورها.

وكما في الإضاءةِ فإن اللّون في الملابس يعكسُ الأمزجة والأذواق المختلفة للشخصيات مما يدلل على أجوائها النفسيّة «فاللون الأسود مثلاً في مصر علامة على الحزن، بينما اللون الأبيض يشير إلى الحزن في السودان»[٢٠٢]، وهكذا تتفاوت الألوان ودلالاتها لدى مختلف الشعوب.

إن اختيار الملابس المناسبة عنصرٌ هام من عناصر (سينوغرافيا) العرض إذ أن لها تأثيراتها الإيجابيّة على نفسيّة الممثل فتساعده على صدق الأداء للأبعاد النفسيّة والإجتماعية التي تنشئها فيه، بل أنها تساعده على القيام بأدوار (فنتازيّة) ذات طبيعة غير بشريّة كأدوار الجان «وعموماً تلعب طريقة إرتداء الملبس وهندامها العام وطرازها إضافة إلى خامتها

[٢٠١] المصدر السابق.
[٢٠٢] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

ولونها، دوراً في طرح العديد من الدلالات التي تنعكس على مظهر الممثل في دوره وهيئته، لتكشف عن وضعية ما قد تكون إضراباً نفسياً»[٢٠٣]، والمبالغة في الملابس أو عدم الإنتقاء الصحيح لها، أو بعدها عن الشخصية لتعكس رغبة داخلية لممثلٍ ما لكشف مفاتنها لا تخدم العرض المسرحي بل أنّها تحوّل التركيز من الهدف العام الذي من المفترض أن تكون الملابس إحدى عناصر نجاحه.

٤. مكمّلات الملابس و (الإكسسوارات Props)

تضيف مكّملات الملابس بعداً إضافيّاً على الشخصيّة لتكمل لها هيأتها، وشكلها النهائي. وقد تكون قطعاً بسيطةً – وهي في الغالب كذلك – إلاّ أن لها إضافاتها الهامّة على الشخصية المسرحيّة، فنوعية العقدِ الذي تلبسه ممثلةٌ ما يشيرُ إلى درجةِ ثرائها، والسّكين الذي يحمله ممثل أو يتزيّن به له دلالاته، وتقلُّد السيف يشي بالبسالةِ والإقدام، وهكذا يكون لكل قطعةٍ بعداً تضيفه للشخصية، وبمعنى أوسع للمسرحية. أما الإكسسوار فهو مصطلحٌ تعارف عليه المسرحيّون، ويعنون به «أية مهمّات تستخدم في المسرحية غير الأشياء الخاصة بالديكور أو الأثاث أو الملابس، مثل المأكولات والأطباق والتليفونات، يضعها على المسرح شخص مسئول عنها بتوجيه مدير المسرح (المخرج). وهذا الشخص مسئول عن غرفة مخزن صغيرة بالكواليس حيث يطلب منه أحياناً الإتيان بسرعة بأي شيء يحتاجه الممثل على المسرح. وقطع الإكسسوار اليدوية أي شيء يمسك به الممثل على المسرح مثل خطابات أو مسدس أو كتاب أو منديل أو قلم، ويصبح الممثل مسئولاً عنها مسؤولية كاملة أثناء العرض المسرحي ، وبعد انتهائه يتسلمها من مدير خشبة المسرح»[٢٠٤].

لكنّما «وحدة الإكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها، إلاّ في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى فوق المنصة خاصة بالزّي وبحركة الممثل وطبيعة أدائه ممكن أن تحمّل بمعانٍ كثيرة»[٢٠٥]، وهذا يعني أن لكل شيءٍ وظيفته على المسرح، فلا تكون الصورةُ المعلّقة، ولا المزهريّة المونقة، ولا الهاتف، ولا ملفات الأوراق، ولا الأقراط الزّاهية، ولا العقد اللامع، كلّها عبثيّة الوجود، وإنّما لها دلالتها التي تخدمُ المشهد المسرحي، ومن هنا فإن مكمّلات الملابس أو «الإكسسوار» يجب أن تُدرسَ بعناية وأن تكون مبرّرة في تواجدها المسرحي.

[٢٠٣] المصدر السابق.

[٢٠٤] قاموس المسرح، ج ٥، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٠٥] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

٥. المكياج Make up

تعودُ علاقة الإنسان بالمكياج إلى عصورٍ سحيقة، حيث كان محصوراً في التنكّر والتقليد، عمد إليه الإنسان ليعبّر من خلاله الإنسان عن رغبةٍ دفينةٍ لديه في أن يكون غيره[٢٠٦] عبر الطقوس الدينية أو الإجتماعية المختلفة التي كان يمارسها، وإذا «كانت الدراما قد سبقت المسرح إلى الوجود، فإن التنكر قد سبق الدراما ذاتها إذ يعود تاريخه إلى الأزمنة التي بدأ فيها الإنسان يعبر عن نفسه بالرقص والحركات الإيمائية، ولا يسعنا إلى أن نعتبر طلاء الوجه في رقصات الطقوس البدائية ضرباً من ضروب التنكر، وكذلك استخدام الراقصين لأقنعة الحيوانات ولأقنعة تصور الأرواح»[٢٠٧].

يلعب المكياج دوراً في تمييز الشخصية المسرحيّة، ويظهر لها الملامح الخاصّة بها وهو «جزء جوهري من عمل الممثل، فبعد إدخال الإضاءة بالغاز في المسارح جعلت من الضروري إستخدام ألوان أكثر قوةً مما كان يستخدم من قبل»[٢٠٨]، وهو يحدّد حالة الشخصيّة الصحيّة أو طبيعتها السلوكيّة، ويظهر تقاسيمها فإذا كانت كبيرة السنّ أضفى عليها الخطوط التي تشي بالتجاعيد والترهُّل، وإذا كانت الشخصية في منتصف عمرها أظهر في سوالفها[٢٠٩] ولحيتها وشاربها شعرات بيض. ويلعب المكياجُ دوراً في تحديد جنسيّة الشخصية حيث تختلفُ الشعوب في طريقةِ ظهورها، وتتمايزُ في ما تضعه من مزيّنات إضافية على وجوهها «فالمرأة اليابانية تختلف في مكياجها عن المرأة الأوروبية عامة والفرنسية خاصة والعربية بصفةٍ أخص»[٢١٠] وهكذا تُعرف بيئة الشخصية وانتماؤها عبر الطلاء الذي يضعه الممثل على وجهه، وبصورة عامة فإن المكياج «بالإضافة إلى دوره الوظيفي في تجميل صورة الممثل أو تقبيحها حسب الحاجة المسرحية»[٢١١].

إن التعاطي مع المكياج ليس سهلاً وساذجاً لكل من يستطيع أن يمسك الفرشاة أو يعرف كيفيّة وضعه، إنّما يحتاجُ إلى معرفةٍ واسعةٍ بكيفيةِ إظهار الشخصية دون إجحافٍ أو مبالغة، ظهوراً متوازناً، معقولاً يفهم الشخصية المسرحية ومكياج الظهور المناسب لها فيما يخصّ ماهية الألوان والظلال والخطوط، فهو «فن معترف به يحتاج إلى موهبة خاصة عند من يمارسه لكي يصبح ماكييرا[٢١٢] قديراً، والفنان الموهوب حقاً في فن المكياج قد يستنبط حيله الخاصة التي لا يعرف سرها غيره، وكثيراً ما يجري التجارب في خلط الألوان وتجربة أساليب جديدة تعطي تعبيراً أفضل من الأساليب المعتادة، بهدف إعطاء إيهام كامل بواقع الشخصية»[٢١٣].

---

٢٠٦ قد يكون هذا الغير شخصية واقعية كالحيوانات مثلاً أو غير مرئية كالشياطين والأرواح أو أسطورية كالآلهة عند الإغريق وغيرهم أو ما شابه ذلك.

٢٠٧ قاموس المسرح، جزء ٥، تحرير وإشراف/د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٢٠٨ ليمان توماس «الطريق إلى المسرح» عام ١٨٢٧، مقتبس من قاموس المسرح، جزء ٥، تحرير وإشراف/ د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٢٠٩ السَّالِفَةُ ناحية مقدم العنق من لدن معلق القرط (مختار الصحّاح، أنظر سلف).

٢١٠ د. ر ضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

٢١١ المصدر السابق.

ثانياً : المؤثرات السمعية

١. الإيقاع والسرعة

للإيقاع دوره الهام في طريقة الحوار «Dialogue»/المناجاة «Monologue»، والإقناع على المسرح، فالكلمات والعبارات وإن بدت مكوّنةً من ذات الحروف الثمانية والعشرون[٢١٤]، إلاّ أن المشاعر التي تكتنفها، والأحاسيس التي تصاحبها، والتأثيرات التي ترافقها مختلفة ومتباينة..! ذلك لأن كلّ كلمةٍ أو جملةٍ يجب أن توزّع توزيعاً صوتيّاً دقيقاً من أجل تحقيق الصدق في الأداء، ولكي تصبح أكثر مواءمةً للتعبيرات الجسديّة التي ترافقها، فما وجدت الفواصلُ، أو النقاط، أو علامات الإستفهام والتعجّب وغيرها إلاّ لتكوين إيقاعٍ سليمٍ للكلام.

إن الممثل الذي لا يُدرك أبعاد الإيقاع في الكلام لن يستطيع أن يحقّق التوازن بين صوتهِ وحركةِ جسده، وهذا سيؤثر سلباً على أدائه، ويبعده على الصدق الفنّي فـ«الإنتباه للإيقاعات في الأداء المسرحي لا ينبغي أن يقدم نموذجاً للتوزيع الصوتي، ولكي ينبغي أن يقدم أعمالاً للحدث الداخلي للمسرحيّة»[٢١٥] أي أن استعراض بعض الممثلين لأصواتهم على المسرح لن يجدي نفعاً إن لم يكن ذلك من دواعي المسرحيّة[٢١٦]، إنّما هي مسؤولية من مسؤوليات المخرج؛ أن يساعد ممثلين على توزيع الإيقاع بين السرعةِ والبطء أو الإستفسار أو التّعجّب أو الصمت، وغير ذلك مما يتطلّبه إيقاعُ الحوارِ أو المناجاة.

يرتبطُ الإيقاع بما يسمّيه ستانسلافسكي بـ (خط الفعل المتصل) ذلك الخط الذي «إذا انقطع على المسرح، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع، ولا يعود يشعر بأي رغبات أو مشاعر»[٢١٧] ويضيف « إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة، وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشيء الذي يقوم الممثل بأدائه، فإذا توقفت تلك الخطوط، توقفت الحياة، وإذا دبت الحياة فيها من جديد، استؤنفت الحياة» من هنا يكون دور المخرج في إبعاد أيّة نبرةٍ أو فعل يعتبران يحيدان بالأداء عن خطّه المتّصل الذي يجب أن يوصله إلى الهدف الأعلى المرسوم للعمل المسرحي، وهي ليست مهمّة يسيرة بل تحتاجُ إلى مخرجٍ موهوب، وصاحب خبرة، وشخصيّة فذّة.

[٢١٢] الماكيير هو الإسم الوظيفي للشخص الذي يضع المكياج.

[٢١٣] قاموس المسرح، جزء ٤، تحرير وإشراف د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

[٢١٤] عدد حروف الهجاء ثمانية وعشرون حرفاً، ونحن نضربُ مثلاً باللغةِ العربيّة، ويأخذ القياس نفسه للغات الأخرى.

[٢١٥] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[٢١٦] لقد شهدت بعض الممثلين الذي حباهم الله بأصوات جهوريّة ذات نبرات عالية وهم يستعرضونها بداعٍ أو بغيره.

وسرعة العمل أو بطئه هي مما يرتبطُ بإيقاعِ العمل وإذن فمن الأهميّة بمكان أن يتوازن العمل المسرحي بين السرعةِ والبطءِ، وهذه مسؤوليةٌ أخرى تقع على عاتق المخرجِ أكثر مما تقع على الممثل الذي قد لا يُدرك مدى سرعته، في حين يستطيع المخرج الخبير ضبط سرعة العمل وبطئه. فهناك من الممثلين ممن لا يلقون بالاً – لقلّة الخبرةِ أو الموهبةِ مثلاً – لإيقاع حواراتهم، حيث يبدو الحوار عبئاً ثقيلاً على كواهلهم يريدون إلقاءه بأسرع ما يكون..! في المقابل هناك من يبطئون السرعة دون مبرّر ويلقون الملل في نفوس الجماهير، وهم بهذا يهبطون بإيقاع العمل، لكن هناك أمرٌ هام يجب أن يدركه المخرج وهو «أن السرعة الحقيقية للمسرحية ليست في سرعة الأصوات والحركات ولكنها تكون في سرعة فيضان المعلومات من المسرح إلى الصالة»[٢١٨]، وهذه مسألةٌ هامة يجب أن تراعى فمسرحيّةٌ سريعة لكنها مجرّد كلمات فارغة لا تخدمُ هدفاً، ولا توصل معلومة للجمهور، في المقابل فإن مسرحيّة قد تكون بطيئة السرعة لكنّها مضبوطة الإيقاعِ وذات معلومة ومحتوى فني هي مسرحيّة ناجحة لأنها – على بطئها – ستشدُّ انتباه الجمهور، وتحوز على تركيزه[٢١٩].

٢. الموسيقى

نشأ الحس الموسيقي لدى الإنسان من أصوات الطبيعة التي تحيط به منذ أن فتح عينيه على الأرض، فأضحت عاملاً أساسياً في تكوينه، وفي رؤيته، و «الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث»[٢٢٠]، ولن يكون غريباً أن تكون الموسيقى قد تزامنت مع نشأة المسرح[٢٢١].

للموسيقى دورها الهام في تشكيل أجواءِ العمل النفسيّة في مرافقتها للمشاعر المختلفةِ، والأحاسيس المتلوّنة خلال جريان الأحداث، لأنّها عاملٌ مؤثرٌ يساعدُ على توصيل الأحاسيس، أو الإنغماس فيها أو التأثير بها من قبل الممثلين، فهي تساعد «على إيصال الأفكار إلى المتفرجين بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزكي(الجسدي)[٢٢٢] وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي وهما معاً – أي الموسيقى

[٢١٧] ستانسلافسكي «إعداد الممثل» ت/ د. محمد زكي العشماوي ، ومحمود مرسي دريني، مراجعة/ دريني خشبة، طباعة/نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

[٢١٨] المصدر السابق.

[٢١٩] أذكر في هذا الصدد بأننا عرضنا مسرحيّة «الحيطان» وهي من أعمال المؤلف، وبالرغم من البطءِ الذي تخلّل بعض مشاهدها خاصّة في الحوارات التي تجمع شبح الكاتب الراحل بابنته إلاّ أن الصالة في اليومين اللّذين عرضت فيهما المسرحيّة كان هادئاً، مشدوداً إلى أحداث المسرحية.

واللغة التعبيرية - يحددان إيقاع المشهد وبالتالي من إيقاعات المشاهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل»[٢٢٣]، وهي من العوامل التي تساعدُ الممثل على التركيز على دوره، وتضفي على الأداءِ أجواءَ نفسيّة، لكن ما قيمةُ الموسيقى المصاحبة إن لم تكن قد ألّفت من أجل العمل نفسه؟ أي أنّها وظّفت له دون أن يكون لها علاقةٌ به؟ المسألةُ هنا ترتبطُ بمدى ثقافة المخرج، وحسّه الموسيقي، واطّلاعه الواسع، وقدرته على المواءمة بين أجواء مسرحياته وبين ما يظفر به من مقطوعات موسيقيّة.

وتبرز تساؤلات أخرى. «هل الإستعمال الموسيقي ضروري أصلاً؟ إن الصمت في الغالب أبلغُ تأثيراً على العكس من الموسيقى. هل تؤسس الموسيقى النغم العاطفي؟ هل تنقل الإثارة؟ التوتر؟ أثر الذاكرة؟ مرور الزمن. هل تلعب الموسيقى ضد النغم العاطفي؟»[٢٢٤] وكإجابة على أسئلةٍ كهذه يرد أحد الباحثين «إن استخدام الموسيقي الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد المشاهدين فقط على الاستمتاع بالعرض بل تساعد كذلك الممثل على أن يبرز طاقاته من خلال إعطائه مساحه للأداء وإظهار مرونة جسمه وخاصة في الأعمال الصامتة»[٢٢٥].

لكن تبقى للموسيقى دلالاتها وإشاراتها، وأثرها في نفسيّة الممثل، ونفسيات الجمهور، وأجواء المسرحيّة «فقد تكون الموسيقى دالة على الشخصية تصاحبها في دخولها أو تأكيداً لمشاعرها العميقة، فتكثف فرحها وحزنها وغضبها وأفكارها. كما أن الموسيقى يمكن أن تحدّد زمن الشخصية وعصرها إذا كانت كلاسية أو تراتيل كنائسية في العصور الوسطى أو موسيقى حديثة، وقد تساعد ممثل ما أن يكسر تدفق بناء هذا الدور إذا لم تكن الشخصية تقليدية وخاصة الشخصيات الحاملة للأفكار، أو تعمل - الموسيقى - على أن يخرج الممثل من اندماجه لإستثارة الجوانب العقلية أكثر من العاطفية في أدائه للشخصية من أجل جماليات تلقى ليست وجدانية بل عقلية انتقادية كاشفة للتناقض القائم بين المجتمع»[٢٢٦]. هي إذن عاملٌ أساسي من المؤثرات السمعية التي لا تستغني أغلب الأعمال المسرحية عنها مع أنّ الأعمال المؤلّفة من أجل أغراض المسرحيات قليل إن لم يكن نادر. إنّما تبقى معظم الأغاني المصاحبة للمسرحيّة هي في العادة مما يؤلّف خصيصاً للعمل المسرحي وذلك لأنّها تحملُ مضامين تتعلق بالهدف الأعلى للمسرحيّة، وتتواءم مع سياقه العام.

[٢٢٠] حمزة محمد الفيحان «أهمية الموسيقى في العرض المسرحي» جريدة الوطن العمانية، ٨ من ديسمبر ٢٠٠٨م العدد (٩٢٦٣) السنة الـ ٣٨

[٢٢١] يحتوي نص مسرحية «العاطفة» التي مثلت بمدينة مونز عام ١٥٠م، على لوحتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكرة لطيفة للإخراج تقول: «ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الإلهية لراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك بإتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود» المصدر السابق.

[٢٢٢] إضافة مؤلف الكتاب.

[٢٢٣] د. فاضل خليل «الموسيقى في المسرح» الموقع الإلكتروني لشبكة الزوراء الإعلامية، ٢٠٠٨م .

[٢٢٤] أحمد زكي «إتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

[٢٢٥] باحث مجهول، ورد في حمزة محمد الفيحان «أهمية الموسيقى في العرض المسرحي» جريدة الوطن العمانية، ٨ من ديسمبر ٢٠٠٨م العدد (٩٢٦٣) السنة الـ ٣٨.

ولكي تتحقّق هذه المواءمة لا بد أن يحدث التجانس بين الموسيقى وسائر عناصر العمل المسرحي، يقول توفستوكوف «إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أُوركسترا سيمفونية فينبغي أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل في العرض المسرحي وهذا يعني أن الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لا يمكن أن يجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية وانسجام الأداء»[٢٢٧] وهذا يحتم التوظيف المناسب للموسيقى باختيار مكانها الأمثل دون مبالغةٍ أو إجحاف بالعمل. ونقول التوظيف المناسب مع أنّه من الصعبِ جداً استخدام موسيقى أُلّفت لغرض معيّن من أجل خدمة غرضٍ آخر..!

ومن أهم الفنون المسرحية التي تعتمد على الموسيقى في عرضها هي: الأوبريت Operetta ومسرح العرائس والأوبرا Opera والباليه Ballet والبانتومايم Pantomime «المسرح الصامت و «الدراما دانس Drama Dance»الرقص الدرامي[٢٢٨].

٣. المؤثرات الصوتية

وظيفة المؤثرات الصوتية على المسرح توفير الأصوات اللازمة للإيهام بحدثٍ معيّن، كانكسار آنية زجاجية، أو صوت جرس، أو رنين هاتف، أو صوت رياح، أو سقوط مطر، إلخ. وتأتي أهمية الصوتيات في دورها الهام الكامن في «التحديد الأيقوني للزمن، كدقات الساعة لتحدد التوقيتات على مدار اليوم مثلا، والإشاري في صياح الديكة وتغريد الطيور لتحديد الوقت في الصباح وقد تشير هذه المؤثرات إلى المناخ والموسم بسقوط الأمطار والرعد والبرق، بالإضافة إلى تحديد بيئة الفعل؛ ساحلي (صوت أمواج البحر/صوت طيور البحر/صوت سفن. إلخ) بيئة ريفية (أصوات الحيوانات/صوت ساقية/صوت حفيف ألأشجار/أصوات الضفادع/أصوات ماكينات الحصاد .. إلخ) وأصوات الرياح في البيئات الصحراوية»[٢٢٩]، ويحصر جراهام والن Whalen Graham الأسباب الكامنة وراء إستخدام المؤثرات، فهي تقدّم معلومة للمتفرج من ناحية المكان الذي تجري فيه الأحداث، والأجواء التي تجري خلالها وكذلك زمنها، كما قد يكون المؤثر جزءاً من النص كالأصوات التي ترتبط بسياق المسرحية ومجريات أحداثها كرنين الهاتف، أو طرق الباب أو صوت خطى، أو يكون المؤثر وسيلة لإثارة المشاعر والعواطف كصوت جهاز القلب[٢٣٠].

[٢٢٦] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[٢٢٧] د. فاضل خليل «الموسيقى في المسرح» الموقع الإلكتروني لشبكة الزوراء الإعلامية، ٢٠٠٨م.

[٢٢٨] سنورد تعريفات هذه الفنون في فصل «فنون مسرحية».

ومن وجهة نظري، فإن هذه المؤثرات أخذت بُعداً أعمق من هذه المباشرة في الوصف، إذ أنّها لا تستخدم في بعض المسرحيات ذات الرؤية العميقة كعوامل مكمّلة، بل إن لها رمزيّتها ، وإشاراتها، التي تؤثر على عقلية المتفرج، وتثير خياله، وتستفزّه على التفكير بشكل أعمق. هذه الوظيفة تجعل للمؤثرات قيمةً فنيّة أكبر من كونها «تساند الحدث المسرحي أو تعلق عليه أو تؤكده فوق الخشبة»[٢٣١]، حيث أن لها قيمة إبداعية تسهم في تكوين الرؤية العامة للعمل المسرحي إسهاماً أساسياً «كأن يساهم المؤثر على كشف الحالة المزاجية والنفسية للشخصية، أو يكون المؤثر بديلاً استعارياً يشير إلى موقع الدور منه»[٢٣٢]، وعدم التعامل مع المؤثر على هذه القاعدة التي تساعد على الخلق الفني جعل منها مسألةً هامشيّة لا يعيرها بعض المخرجين إهتماماً لائقاً فيكلفون بها أناساً غير ضليعين بها..!

إن من الأهمية بمكان المعرفة بأن إبداع الفنّان في الفضاء المسرحي يكمن «في القدرة على تحويل المادة الواقعية إلى معرفة إبداعية جديدة تؤثر على الحواس سمعيا وبصريا وتخضع لقوانين الخلق الفني».[٢٣٣]

خامساً: جمهور المسرح

لا يمكن تخيّل العرض المسرحي دون جمهور، فإذا أمكن الإستغناء عن العناصر الأخرى في المسرح فإنّه لا يمكن الإستغناء عن الثلاثة عناصر «النص، الممثل، الجمهور»[٢٣٤]، فالجمهور هو العامل المكمّل للعرض، وهو المشارك فيه بطريقةٍ غير مباشرة، وذلك عبر التفاعل مع العرض المسرحي والمشاركة فيه فـ «درجة كمال العرض المسرحي مقرونة بمشاهدة المشاهد في تطوير الأفكار والمعاني من خلال إضافاته التفسيرية المتنوعة التي تعطي معاني جديدة تناسب عصره وحياته»[٢٣٥]. وعملية التعزيز من قبل الجمهور للممثلين هي عملية هامّة من حيث أن «الجمهور يعبّر عن تذوقه، فيكتسب المؤدون ثقة متزايدة، فيحسنون أداءهم، فيزداد استمتاع الجمهور بهذا الأداء»[٢٣٦] وهكذا يستمر الأمر في شكلٍ حلزوني.

[٢٢٩] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[٢٣٠] Whalen, Graham, Effects For Theatre, New York, Brame Book Publishers، ١٩٩٥.

[٢٣١] قاموس المسرح، ج ٥ ، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٣٢] د. رضا غالب «الممثل والدور المسرحي» ط ٢٠٠٦، مطابع الأهرام التجارية، مصر.

[٢٣٣] فاضل سوداني الدلالات السميولوجية في فضاء العرض المسرحي، الحوار المتمدن - العدد: ١٩٥٨، ٢٠٠٧/٦/٢٦ ، http://www.ahewar.org

إن أجناس الجمهور وطبائعه متفاوتة، وعلى إثر ذلك يكون غرضه الذي يقوده إلى المسرح إما «انطلاقاً من مبدأ بحثه عن التسلية وقضاء الوقت وتوفير المتعة، أو بدوافع خاصة تتمثل بالإعجاب أكان متمثلاً بممثل أو مخرج أو مؤلف. إلخ، أو إنطلاقاً من نظرته إلى المسرح كضرورة اجتماعية»[٢٣٧]

تبقى الإشكالية فيما هو يثير جاذبية الجمهور واهتمامه، وليس هذا فحسب بل وفيما يرتقي بمستوى الذائقة لديه، ويحفّزه على المشاركة الفاعلة. فهل يتم ذلك عبر أعمال ذات هزلية فارغة المحتوى، أعمال توصف بـ «الإستهلاكية» تقدّم الضحك الرخيص «المجّاني» للجمهور؟ أم عبر أعمال ذات قيمة فنيّة راقية تعبّر عن قضايا مجتمعه، وهمومه، ومشكلاته؟ يرى بعض الباحثين[٢٣٨] في المسرح أنّه لا بد من الوصول إلى ما يسمّيه «المعادلة الصعبة» وهي أن «نقدم مسرحاً يرتبط بمجتمعه وبهمومه ومشاكله وأحلامه وآماله وآلامه. مسرحاً يثير ويحرض ويوجه، وفي نفس الوقت يحمل كل القيم الجمالية والعاطفية. مسرحاً يجعل المتفرج يفكر ويتمتع، يفكر في ذاته، وفي مجتمعه ويجتهد في محاولة تغييره إلى الأفضل ـ وهو في ذات الوقت يستمتع بالمنظر الجميل والإيقاع الجذاب ـ فتستمتع عيناه، أذناه بالكلمة البسيطة المعبرة والموحية والأداء الواقعي ـ والحركة وتشكيلاتها في الفراغ والمنظر، والموسيقى والإضاءة بمعنى أن المتفرج يجب أن يحس أنه بالرغم من أن يعمل فكره في تلك القصة المطروحة على المسرح فإن حواسه جميعاً أيضا تستمتع بالجمال المعروض»[٢٣٩]. نعم هذه هي السبيل الأمثل لإيجاد جمهور فاعل مسرحيّاً، ولا يمكن الركون كليّةً إلى الإدّعاءات القائلة بأن جمهور اليوم يتوق فقط إلى الأعمال الكوميدية[٢٤٠] فقط بالرّغم ما لهذه الأعمال من جاذبيّة[٢٤١]، إنّما يجب أن نميّز بين شرائح الجمهور، فالجمهور الواعي يبحث – من وجهة نظري – عن المتعة أكانت في العمل الكوميدي الهزلي، أو في التراجيدي الجاد، المتعة التي ترقى من فرجته المسرحي، وذوقه الفني. المتعة التي تبعثه على المشاركة التفاعلية مع العرض المسرحي، مع أننا يجب أن نؤكّد بأن العمل الكوميدي لا يقدّم بالضرورةِ مسرحاً مبتذلاً، يسوده الإسفاف، بل أنّ منه أعمالاً ذات أفكارٍ رصينة تندرجُ فيما يسمّى «الكوميديا السوداء»[٢٤٢]، وما أضرّ بسمعة الكوميديا التي تقدّم الفكرة المسرحية بأسلوب ساخر هو وجود ما يسمى بـ «المسرح التجاري» والذي مع أنّه يقدّم الكثير من القضايا التي تلامس واقع الناس إلا أن كثيراً من الإسفاف والحشو والمط والخروج عن النص يسود الكثير من عروضه. وهناك فرق بين المسرح الذي يدخل الجمهور عروضه بتذاكر ويقدّم فنّاً راقياً، وبين المسرح الذي يعمد إلى الإبتذال لجذب الناس إلى شبّاك تذاكره..! فقد لاحظنا في بعض العروض التي تنتمي إلى «المسرح الإستهلاكي» سخريّة بعض «النجوم» من بقيّة الممثلين الآخرين لإضحاك الجمهور، سخريّة لاذعة لا يقتضيها النّص..! وهذا بالطّبع يتنافى مع قيمة ما يقدّمه المسرح من قضايا وطروحات.[٢٤٣]

٢٣٤ جلال الشرقاوي «الجمهور في المسرح المصري» المسرح وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٣٥ د. عوني كرومي «الجمهور والمسرح – التجربة العراقية» المسرح وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٣٦ جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ت/د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠م، الكويت.

٢٣٧ المصدر السابق.

٢٣٨ جلال الشرقاوي «الجمهور في المسرح المصري» المسرح وإشكالية الجمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٣٩ المصدر السابق.

٢٤٠ يعني اللفظ Comedy بمدلوله الحديث أنواعاً من المسرحيات تختلف عن التراجيديات بنهايتها السعيدة، وهي «الملهاة» في اللغة العربية تقابل «المأساة» أو «Tragedy». كان اللفظ الإغريقي يرجع إلى لفظي «قصيدة» و«احتفال» أو«فرح» يطلق على مسرحيات أريسطوفان والساتوريات ثم مسرحيات تيرنس بلاوتس. قيل إن الكوميديا بطبيعتها تستعصي على الترجمة، إذ أن نجاحها عكس التراجيديا يتوقف على الإهتمامات والموضوعات المحلية أو الإقليمية ولارتباطها باهتمامات جمهورها المباشر «أنظر صفحة ١٣٤٣ من قاموس المسرح ، جزء ٤»، تحرير وإشراف/ د. فاطمة موسى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

٢٤١ قدمتُ شخصيّاً أعمالاً شعريّة، تعبيريّة، موسيقية، راقصة، تمثّلت في مسرحيات «وطن» و«أرجمند – ملحمة الحب والوفاء» ولاحظت أن الجمهور بالرّغم من حداثة مفهومه للفرجة المسرحية إلاّ أنّه تفاعل مع هذه الأعمال الجادّة، وقد يعود السبب إلى أننا نقدّمها إليه بطريقة بعيدة عن الإلقاء الشعري المجرّد دون الموسيقى والحركة التعبيريّة (المؤلف).

واستقصاءاً للدوافع التي تشجع الجمهور على حضور عرض مسرحي تختلف وتتباين من الرغبة في التنفيس النفسي، بحثاً عن مكان يجدُ فيه الفرد جواً يخرجه من الأجواء النفسية التي تشعر بالرتابة والملل والإكتئاب أو غيرها، إلى رغبته في الإستمتاع فكريّاً أو حسيّا بما يقدّم مسرحيّاً، إلى فضوله فيما تقدّمه مجموعة أو فرقة مسرحيّة من أعمال، إلى رغبته في معرفة المستوى الذي وصل إليه الممثلون، إلى رغبته الجامحة في النقد السلبي الذي يحبط من نفسيات الممثلين حيث يجد متعته فيه، إلى مقارنة مستواه المسرحي بما وصل إليه العرض المسرحي تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وغيره من مستوى، إلى دوافع أخرى كالحضور بناءاً على دعوة قريب أو صديق، أو دوافع أخرى لا تمت للمسرح بصلة وإنّما لأجل لقاءات أو علاقات مختلفة. وغير ذلك من الأسباب الداخلية أو الخارجيّة.

إن وجود جمهور متفاعل ومنسجم مع العرض المسرحي يدلّ على وعي بقيمة المسرح، وما يقدّم عليه من قضايا تهمّه، ووجود جمهور بهذا المستوى الثقافي الواعي يعدّ عنصراً هاماً في نجاح العرض، ويساهم في تطوير الممثلين، وحرصهم على الفن المسرحي، ذلك لأن الرسالة التي يبعثها الجمهور لطاقم العرض المسرحي هي: إننا نقدّر عملكم، ونشدُّ على أياديكم، وندعمكم بحضورنا وتفاعلنا، فاستمروا في عطائكم، وابذلوا قصارى جهودكم.

أما الصنف الآخر من الجمهور ذلك الذي يحضر المسرح ليلفت الأنظار إليه، وليحبط الممثلين، ناقداً تارةً بصوتٍ عالٍ، وساخراً وهو يعقّب على حدث أو ممثل، فإن هذا الصّنف لا يعي قيمة ما يقدّم على خشبة المسرح، ولا يقدّر الفنّ المسرحي، وجهود العاملين في المسرح كي يقدّموا عملاً مسرحيّاً متكاملاً. ومن أجل منعه من تسفيه الجهود، وتخريب العرض المسرحي يجب اتباع وسائل حازمة لأن البعض ممن ينتمون إلى هذا الصنف لا ينصتون للنصح، فليس من الصحّة تركهم يفعلون ما شاءوا أثناء العرض المسرحي حيث أن ذلك من شأنه تشويش الأداء على الخشبة.[٢٤٤] وهناك قصّة تروى عن ممثل مشهور في القرن التاسع عشر، كان يلعب دور ريتشارد الثالث، وهو ذلك الملك الذي كان يعرض مملكته في مقابل حصان، وخلال تمثيل هذا الممثل للدور صاح متفرج ساذج ومبالغ في تقديمه للمساعدةِ قائلا: إنه على استعداد لأن يقدّم جواده المطهّم الخاص به، فما كان من الممثل الذي تضايق من هذه المقاطعة إلى أن ردَّ عليه قائلاً: تعال أنت بنفسك، فأي حمار سيكون مناسباً![٢٤٥]

[٢٤٢] أذكر في هذا الصدد إحدى مسرحيات توفيق الحكيم «أريد أن أقتل» فبالرغم من السوداوية في العنوان، والهدف الجاد لبطلة المسرحية في أن تقتل زوجاً كان يدعو الله أن يموت قبل زوجته، وهي تدعو بالعكس إلاّ أن الموقف الذي يحدث عند تهديد الفتاة لهما يبعث على الضحك لأن كلّ منهما يتبرأ – في وقت الأزمة – من كلامه، محاولاً إنقاذ نفسه على حساب شريكه!

[٢٤٣] أخبرتني فنّانة خليجية معروفة أنّها كانت تشارك في مسرحيّة بطلها أحد النجوم الخليجيين المعروفين بالحس الكوميدي، فكان يلقي عليهم النكتة تلو الأخرى ساخراً منهم، وحين كان الممثلون الآخرون يسخرون منه بدورهم، طلب إعادة تسجيل المسرحيّة، وكان حازماً في قوله للممثلين قبل العرض المسجّل: لا تردّوا على سخريتي فيكم! لهذا – تقول الفنانة – عاهدت نفسي أن لا أعود إلى الوقوف على خشبة المسرح أمام هذا الممثل ثانية!

[٢٤٤] أخبرتني إحدى الممثلات أن أحد الجمهور صاح بها مصحّحاً نطقها لكلمة، تقول: شعرتُ بالتشويش التام وكدت أفقد خيط الكلام الذي كان عليّ أن أقوله، لولا أن تماسكت واستعدت ثقتي بنفسي!

[٢٤٥] جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ت/د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠م، الكويت.

سادساً: النقد المسرحي

إن فكرة النقد البنّاء هي فكرةٌ لا غنى عنها لأي عملٍ مسرحي، ذلك لأنّ النقد يفيد التالي:

أولاً: يعمل على إضاءة العمل المختلفة من خلال الفهم العميق لمكونات النص المسرحي، وعناصر العرض المسرحي.

ثانياً: يرشد الممثل إلى عوامل الضعف والقوّة لديه، فيستطيع الممثل أن يُدركَ ما يتوجّب الإشتغال عليه.

ثالثاً: ينبّه المخرج إلى العوامل الإخراجيّة التي أخلّت بالعمل أو بأجزاءٍ منه أو رفعت من قيمته، وكذلك يضيء العناصر الإبداعية في الرؤية الإخراجية، وما يرتبط بالحركة على المسرح.

رابعا: يتطرّق إلى عناصر (السينوغرافيا) حيث يفيد المشتغلين فيه بعدّة مسائل تتعلق بتوظيفها.

النقد المسرحي ضرورة لا غنى عنها، لكنّها لا تؤسس على مجرّد انفعالات، وأهواء ونوازع شخصيّة، وإنّما على رؤية واضحةٍ، ومرتكزاتٍ بيِّنةٍ، منبثقةٍ من الدراسةِ أو الخبرةِ والتجارب أو الفهم العميق للعملية المسرحية. من أجل هذا أرى أنّه يجب على الناقد.

أولاً: أن يتحلّى بالمعرفة الجيدة في ماهية النقد المسرحي ودوره، وطرقه.

ثانياً: إلمامه الجيد بالفنون والمدارس المسرحية ومناهجها.

ثالثاً: أن يتحلّى بصدق النوايا في التقويم من خلال النقد، فلا يكون همّه هدم العمل، وتحطيم معنويات المشتغلين عليه.

رابعاً: أن يمتلك الأسلوب الجيّد، رفيع العبارةِ، أنيق اللّفظِ دون إبهامٍ أو غموض، وتكلّف وتصنّع، بعيداً عن التراكيب اللغوية المعقّدة.

خامساً: أن يكون صاحب حسٍّ دقيق يمكّنه من التقاط خيوط العملِ، والتدقيقِ في فواصله.

سادساً: أن يجتهدَ في عمله النقدي فيشتغل عليه إشتغالاً مخلصاً بدءاً من قراءة النّص وتحليلهِ إلى حضورِ تدريبات العرضِ والإطّلاع على كلِّ ما يرتبطُ به من فنونٍ ومدارس وطرق حتى لا يأتي عمله متسرّعاً، منفعلاً لا يقدّم المأمول منه.

سابعاً: أن يكون متوازناً في طروحاته النقدية، فإذا كان عليه أن يسلِّط الضوء على الهفوات، فإن عليه أيضاً أن يشيد بالقيم التي أضافت للعمل، فـ «من المهم ان ننظر إلى النقد المسرحي في موضوعة الرؤى على انه حلقة استبصارية في معرفة:

أولا: البنية والمكونات عامة او خاصة، مذاهب او مدارس.

ثانيا: الجمالية في العروض.

ثالثا: القيم الفنية أي عمليات التركيب والتكوين اللتان تطوقان المشهد المسرحي تجزئة أو التجربة المسرحية بعرضها الكلي»[٢٤٦] فإن التّوازن هو جواز الإستقبالِ الجيّد عند طاقم العملِ، فإن كانوا يأملون من النقد تصحيح اشتغالهم المسرحي، فهم أيضاً في المقابل يتوقون – من أجل الدافعيّة النفسيّة – إلى الإطراءِ على جهودهم أينما كانت تستحقُّ ذلك .

إن الإنصاف يحتّم على الناقد أن لا يكون ميّالاً لجانبٍ دون آخر ، فلا يسرف في ذكر نقائص العرض وهفواته، وفيه من الجماليات ما فيه، ولا يميل الجهة الأخرى فيسرف في الإطراء على العرض وفيه من المساويء ما فيه، يقول أحد النقّاد المسرحيين عن نقده لإحدى المسرحيات: «تعرضت إلى تلخيص المسرحية ثم تابعتها منذ لحظة رفع الستارة؛ ثم وصف مناظر الفصول المسرحية خاصة الكابيتول؛ وقصر القيصر؛ وموقع المعركة في فيلبي؛ وتناولت بعدئذ مهمة المخرج في توزيع مسؤولية إدارة التنفيذ الداخلي على مساعديه، حيث جعل المخرج القاعة والمسرح ساحة تمثيل واحدة؛ وهذه الطريقة صعبة الهيمنة على فضاء المسرح؛ إذ أنها تكلِّف المخرج مجهودا جبارا في السيطرة على المجاميع. ومع ذلك فقد كان الإخراج رائعا وخاصة لحظة خروج القيصر وحاشيته وحرسه من بين صفوف الجمهور؛ حيث تحولت إلى مشارف المسرح لتترك التركيز على التمثيل، وأشدت (بالممثلين) لإتقانهم لأدوارهم وقدرتهم على النطق الفصيح. ومن التمثيل تحولت إلى العوامل المساعدة كالمكياج (الذي) قرَّب الأشخاص إلى عهد الرومان كثيرا؛ والإكسسوار والمعدات التي كانت نموذجا متقنا لما كان يتوجب عمله في مسرحية تأريخية كهذه؛ بعدها انتقدت الموسيقى التصويرية حيث كانت ترتفع وتنخفض في غير مواعيدها؛ ولكنني أشدت كثيرا بالإنارة والمؤثرات الصوتية ـ كالبرق والرعد والرياح والغروب والشروق ... الخ؛ وقد بهرني إتقان الملابس والخوذ المدروسة بعناية تأريخية فائقة. وحينما انتقلت إلى التماثيل التي كانت من مكملات روعة العمائر والقصور؛ أشدت بها هي الأخرى حينما قلت (أما التماثيل فقد كانت ممتازة جدا) وختمت نقدي بهذه العبارة (وعلى العموم فالمسرحية ناجحة نجاحا موفقا؛ مما يجعلنا

[٢٤٦] جبار حسين صبري «النقد المسرحي وتنوعات الرؤى في الإخراج» جريدة الصباح العراقية / www.alsabaah.com

نشيد بالهمة والعزم والمجهود الذي بذل في أخراجها على هذا الشكل الفني المشرف»[٢٤٧]. نجدُ في هذا الكلام الموجز توازن الناقد بين توضيح عيوب العرض وجمالياته خاصّة في قوله «بعدها انتقدت الموسيقى التصويرية حيث كانت ترتفع وتنخفض في غير مواعيدها؛ ولكنني أشدت كثيرا بالإنارة والمؤثرات الصوتية».

والنقد العام للمسرحيّة له أصوله وطرقه التي يجب أن يكون واعياً لها، محيطاً بها، فهو «ينصبَّ على هيكل الرواية وطريقة بنائها، وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هيّئت، وكيف حلّت، وهل نجح المؤلف في الإحتفاظ بحب الإستطلاع يقظاً عن المشاهدين أم لا، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى استخلاص الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، وإذا كان الناقد بإزاء كاتب كبير يجب أن يحذر دائماً التبسيط، فلا يحاول ردَّ روايته إلى فكرةٍ واحدةٍ أو عاطفةٍ واحدة وإلاّ أفقر الرواية، بل يترك لها غناها، وأن يكن من الصحيح أن معظم الروايات لها ما يسمى بمركز الإستثارة، إلاّ أن هذا المركز له دائماً إشعاعات يجب تقصيها بإيضاح فروع الفكرةٍ، أو مولِّدات الإحساس. وعندما يقول النقاد أن رواية «هملت» مثلاً تمثل الإنتقام و«الملك لير» العقوق»و«عطيل» الغيرة، و«تاجر البندقية» الجشع المادي، يجب أن نحذر مثل هذه العبارات المركزة، وإن كنّا نتخذ منها هادياً للنقد، لأنها وإن كانت في جملتها حقيقية، إلا أنها لا تصور الحقيقة كاملة، فإلى جوار الإنتقام في «هملت» سنجد شلل التفكير للإرادة البشرية وتبدد الحماسة ألفاظاً، وإلى جوار الغيرة في «عطيل» نجد الدّس والدجل والبراعة وهكذا»[٢٤٨]. ويعني هذا الأمر أهميّة تسلّح الناقد بالثقافة النقديّة الواسعة والمسرحيّة العالية لكي تمكّنه من تحليل العرض المسرحي ومكوّناته بعيداً عن الأحكام الجاهزة التي قد يكون اقتبسها من السابقين أو مما رسخَ في ذهنه عن العمل المسرحي.

يفهم مما سبق أن النقد لا يقتصرُ على النصِّ أو الخطاب الأدبي بل يجب أن يشمل عناصر العرض المسرحي أجمعها حتى وإن «ظل النقد المسرحي فترة طويلة من الزمن نقدا أدبيا ينطلق من النصوص الدرامية ويحاول إظهار مزاياها الأدبية وتحليلها، ولم يكن هذا الاتجاه خاصا بنقاد المسرح الغربيين، فقد تبعهم في ذلك النقاد العرب منذ أن استوردوا المسرح منهم في أواسط القرن التاسع عشر، وربما لا يزال النقد المسرحي العربي، إلى الآن، أكثر من غيره ارتباطا بالجانب الأدبي في المسرح»[٢٤٩]، فالخطاب المسرحي له ميزاته التي تميّزه عن بقيّة الفنون الأخرى، لهذا على الناقد أن لا يقصر نقده على النّص بل أيضاً على قابليّة هذا النّص على «التّمسرح» والأخذ في الإعتبار الثلاث العناصر المكوّنة للظاهرة المسرحية وهي «النّص، العرض، التّلقي»[٢٥٠].

ولهذا فلن تكون مهمّة الناقد المسرحي مهمّة هيّنةً بل هي «اليوم أكثر عسراً من أية مهمة نقدية تشمل قطاعاً ثقافياً أو فنياً آخر»[٢٥١] فهذا يعودُ

٢٤٧ خالص عزمي «تجربتي في النقد المسرحي» الحوار المتمدن، العدد: ٢٢٨١ - ٢٠٠٨ / ٥ / ١٤، www.ahewar.org، حول نقده لمسرحية يوليوس قيصر: تأليف وليم شكسبير؛ ترجمة سامي الجرديني؛ إخراج حقي الشبلي؛ تاريخ العرض ٢٨ مارس – ٤حزيران ١٩٥٣ مساءا ؛ مكان العرض مسرح معهد الفنون الجميلة. بتصرف

٢٤٨ د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني ، بيروت.

٢٤٩ الدكتور محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته – البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع – ط١، ١٩٩٦م، ص : ١٨٧

٢٥٠ المصدر السابق.

٢٥١ جبار حسين صبري «النقد المسرحي وتنوعات الرؤى في الإخراج» جريدة الصباح العراقية / www.alsabaah.com

إلى الطبيعة التي تكوّن المسرح، والميزات التي تميّزه عن غيره فـ «المسرح مجموع مكونات كثيرة، مدارس وفلسفات ومكونات متباينة ومفردات وأشخاص وموسيقى وإضاءة وأصوات ومفاهيم وأفكار وقوالب فرادى أو متداخلات وغيرها، كلها تجعل المهمة في صميم المسؤولية الخطيرة وتحتاج إلى قدرات واعية كبيرة إن لم نقل إلى مؤسسات تعنى بهذا الفن العظيم»[٢٥٢].

سابعاً: الإنتاج المسرحي

لا يمكنُ لمسرحٍ أن يقوم على ركبتيه إلاّ بوجود إنتاجٍ مسرحيّ فاعل ومؤسس؛ فالإنتاج المسرحي هو عاملٌ أساسي لبقاء العرض المسرحي، وتطوّره، وتقريبه من المجتمع، ودفع رسالته الفنيّة، وما كان انتعاش المسرح في بعض الدول إلا لأنّها جعلت الإنتاج المسرحي أهميّةً وضرورة. والعملية الإنتاجية هي عملية شاملةٌ لا ترتكز لعنصر دون آخر فهي تشمل تطوير قدرات المسرحي (ممثلاً، ومخرجاً، ومؤلفاً، وفنيّاً وإدارياً وغيره)، وإقامة المهرجانات والتظاهرات المسرحية، والإهتمام بدعم الفرق المسرحيّة وشتى أنواع المسارح دعماً مالياً ومادياً، وتوفير دور التدريبِ ومخازن مستلزمات العروض (الملابس، المناظر، والإكسسوارات، وغيرها) ومسارح العرضِ، والحملات الدعائية والإعلانية، والتسويق التجاري للعروض، وغير ذلك من مستلزمات الإنتاج.

وواجب القيام بهذه المهمّة يناطُ على الجهات الحكومية الراعيةِ للمسرحِ، وشركات الإنتاج المسرحي، فلا يتوفر إنتاجٌ صحيحٌ ومؤسس دون قيام هاتين الجهتين بدعم حقيقي للمسرح، وهذا يتطلّب أن يكون القائمون فيهما متسلّحون بالثقافة المسرحيّة العامة والتخصصيّة، الثقافة التي تؤهلهم لتبوأ مناصب المسؤوليةِ عن المسرحِ وإنتاجه ودعمه.

إن المسرح الذي يفتقد للعناصر الإنتاجيّة التي تقيم أركانه فلن يكون له وجود، ولعلّ أبرز ما يواجهه المسرح في العمليّة الإنتاجيّة هو التمويل المالي في كثيرٍ من الدّول، صحيحٌ أن جوته يقول: «إن من الضروري أن نحصل على ممثلين جيدين، بدلا من الحصول على عرض مسرحي جيد» إنّما يتطلّب الحصول على ممثلين جيدين، التمويل المالي الجيد لإطلاق المواهب، وتنمية القدرات، عن طريق توفر عوامل نجاح العروض المسرحي؛ تلك العوامل المتعلّقة بعناصر العرض المسرحي بشريّةً كانت أم ماديّة، وكذلك عبر الورش المسرحيّة، والندوات والفعاليات المسرحيّة المختلفة. إنّها عمليّة مترابطة، متصلة حلقاتها.

ولا يعني التمويل المحدود للعروض المسرحيّة اهتماماً بإنتاجها، فالتمويل المحدود يقتصرُ على عروضٍ معيّنةٍ، ذات توجّهات معيّنة، ولفترة وجيزةٍ

[٢٥٢] جبار حسين صبري «النقد المسرحي وتنوعات الرؤى في الإخراج» جريدة الصباح العراقية / www.alsabaah.com

تقدّم خلالها عروضاً محدودة ، إنّما التمويل الطويل المدى هو الذي يخدم المسرح، ويوفر له القدرة على الإستمرارية، وفي هذا على مؤسسات القطاع الخاص أن تلعب أدوارها في دعم العملية الإنتاجية المسرحية في مختلف المجتمعات.

ولقد جاء ذكرنا للإنتاج المسرحي آخراً في هذا الفصل لأنّه يشمل جميع ما سبق من العناصر المكوّنة للعرض المسرحي، والتي تشكّل جميعها منظومةً مترابطة، تتفاوت في الأهميةِ، والقيمةِ الفنيّة، والضرورة، ولكنّ لا مندوحة للعرض المسرحي المتكامل لكي يحقّق تكامله[٢٥٣] الفني منها جميعاً، والتكاملُ هنا لا يعني بالضرورةِ أن لا يحقّق العمل الشرط الإبداعي مع فقدانه أحد العناصر كالمؤثرات السمعية أو البصرية أو كلاهما مثلاً ولكن الغالب في المسرح أن هذه العناصر هي مما يحقق كمالية العرض المسرحي.

[٢٥٣] لا يعني أن العرض المسرحي في حال وجود العناصر المعروفة أنه قد وصل مستوى الكمال الفني، فالكمالُ كلمةٌ لا يمكن تحقيقها من الناحية الإبداعية ولكن يمكن نسبتها إلى توفر العناصر مثلاً يوصف العرض المسرحي بأنه متكامل حينما يتوفر له النص الجيد، المخرج المبدع، الممثل البارع، السينوغرافيا ذات الرؤية المجدّدة ...إلخ. لكن مسألة الكمال الفني هي مسألة نسبية وغير قابلة للقياس.

الفصل الثالث

فنون وألوان مسرحية

مسرح العرائس Puppets

العرائس أو الدمى تحلُّ محل البشر على المسرح، وفي هذا تتميّز عن سائر المسرحيّات الأخرى التي يكون فيها الممثل/الإنسان هو محرّك الحدث المسرحي على الخشبة. إلاّ أن الممثل/الإنسان لا يغيبُ كليّةً عن العمل المسرحي بل يتخفى وراء هذه الدمى/العرائس، فيسمع صوته المقلّد، ويتحكّم في حركتها بحسبِ ما يتطلبه الحوار. ولم تكن دوافع هذا المسرح في بداياته من أجل تسليةِ الأطفال وإنّما «كان مقترناً بالإحتفالات الدينية أو كوسيلة لتقريب الأساطير الدينية من قلوب الناس، فقد كانت تماثيل المعابد في مصر واليونان تصنع بشكل يمكن معه أن تميل برؤوسها، أو تصدر عنها بعض الحركات بتأثير ضوابط خفيّة»[٢٥٤].

وإذا كانت الدوافع دينيةً وراء هذا الفن فإنّه أخذ طابعاً آخر عند الفرنسيين والإنجليز والألمان مع بدايات القرن العشرين بعد أن كان الإيطاليون سبّاقون لإتقان هذا الفن، وبالتالي أصبح على أيديهم مادّة تثقيفيّة، تعليمية[٢٥٥].

[٢٥٤] قاموس المسرح، ج٣، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٥٥] يفيد بعض الباحثين المصريين أن الفراعنة هم الذين اخترعوا لعب الاطفال وفنون الدمى قبل ٥ آلاف عام. فالباحثة سرية عبد الرازق صدقي، الاستاذة بكلية التربية الفنية بجامعة حلوان تقول في دراستها المنشورة في كتاب «الابداعات التشكيلية الموجهة للطفل»: أن الأطفال في مصر القديمة هم الذين ابتكروا صنع الدمى من خامات مختلفة بعد أن فرغ الكبار من استخدامها، فالتفت الكبار الى أهمية تلك اللعب. وأضافت أن للمصريين القدامى «فضل السبق في ابتكار أنواع مختلفة من الالعاب». ففي مقابر «الوزير الحكيم» بتاح حتب من الاسرة الخامسة (نحو ٢٣٤٥ – ٢٤٩٤ قبل الميلاد)، نقوش تمثل ألوانا متعددة من ألعابنا الشعبية التي يمارسها أطفال في الاحياء الشعبية حتى اليوم مثل النحلة الدوارة بأشكالها والكرات المختلفة وقطع الشطرنج والبلي والصفارات». في حين قال الباحث محمد كشك، مدير مسرح القاهرة للعرائس، في دراسة عنوانها «تاريخ فن العرائس» أن مصر القديمة شهدت «أول عرض مسرحي للعرائس في العالم»، مشيراً الى ان أسطورة «ايزيس وأوزيريس» الفرعونية القديمة كانت لها أهمية كبرى في عالم العرائس الفرعونية، لما فيها من صراع بين الخير والشر والحب والوفاء، وأن الكهنة في معابد مصر القديمة كانوا يقومون «بتمثيل مسرحية أوزيريس أو الاله المعذب في معابدهم بعرائس الماريونيت، وهي عرائس تتحرك بالخيوط ولا يحضرها (العروض) إلا من يقوم بالاعداد والاخراج والتمثيل عرائسيا، لان بعض الفصول كانت تعتبر سرا من أسرارهم الكهنوتية، حيث كانوا يشرحون في المسرحية حوادث قصة ايزيس وأوزيريس». صحيفة الشرق الأوسط، بتاريخ ١ فبراير ٢٠٠٦ ، العدد ٩٩٢٧.

كذلك لم يقتصر الأمر عند حدود الهواية التي يمارسها أفراد فقد انتشرت في المسارح «وقد بدأت هذه المسارح تنتشر حوالي عام ١٨١٠م، واستمرت حتى العقد السادس وخلال تلك الفترة كانت مسارح الدمى تسلية شعبية ووصلت درجة إتقان عالية»[٢٥٦] كما حظيت بالإهتمام الرسمي لدى بعض الدول كبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا «فافتتحت المعاهد والمدارس التي تقدم دورات دراسية تدريبية في صناعة العرائس وإدارتها وتحريكها، كانت تستغرق في العادة ثلاث سنوات تحت إشراف معهد الدراما ومدارس الدراما التي تزوّد المسارح بلاعبين مدربين متخصصين»[٢٥٧].

ويمتاز مسرح العرائس ببساطته وخفّته على صعيد الفكرة التي تقوم على تحريك الدمى بواسطة خيوط، وإصدار أصوات تعطي إيحاءاً بأن الدمى هي التي تتكلّم، بالتوافق مع الحركات المناسبة. ولهذا فقد أصبح قريباً من الطّفل كمسرحٍ موجّه يحمل في رسالته مادّة تعليمية بطريقة تجذبُ إنتباه الطفل، وتسعى إلى ترفيهه، مما يعني أن قيماً تربويّة تم مسرحتها عن طريق مسرح العرائس لاقت قبول الطفل، وتفاعله، وتجاوبه مما سهّل عملية التعليم والتثقيف بالطرق التقليدية. وهناك العديد من أنواع العرائس، كمثل:

- العرائس التي تتحرك بواسطة الخيوط.
- العرائس التي تتحرك بالعصا.
- عرائس الأراجوز (عرائس القفاز).
- عرائس السينما.
- عرائس خيال الظل.

وتتمتّع كل واحدة من هذه الأنواع بطرقها في إمتاع الطفل، وترفيهه، ولعل أبرز ميزات مسرح العرائس قدرته على الإضحاك وذلك للمفارقات التي تصنعها الشخصيات.

[٢٥٦] د. وليد بكري «أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية» دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٣م.

[٢٥٧] قاموس المسرح ، ج٣، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الاوبرا Opera[٢٥٨]

الأوبـرا مسرحيّة يسـودها الأداء الغنائي، محمّلاً بشـتى الإنفعالات المختلفة كالحزن والغضب والفرح ونشـوة الإنتصـار والحب والإنتقام وغيرها، وهذا يجعلها من «أغنى الوسـائل المسرحيّة في قدرتها على التعبير وإثارة الخيال، وذلـك بإسـتخدامها للجملـة الموسـيقية والهارموني[٢٥٩] والإيقـاع والطابع الخيالي»[٢٦٠]. تلعب الموسيقى دوراً كبيراً في إثراء العمل الأوبرالي وذلك لقدرتها على التأثير في مشـاعر الجمهور، وإيصال الإحساس بصورة أعمق، وهذا ما يميّزها عن المسرحيّة التمثيلية، أي تلك التي يسودها الحوار بالكلمات. لهذا عرِّفـت بأنها «أثرٌ موسـيقي مؤلف مـن مدخل تعزفه جوقـة خاصة، ومن أناشيد ومناجيات وحوارات غنائية متعددة الأصوات، ومن عزف مقطوعات موسيقية تقوم بها الجوقة المرافقة للتمثيل، والأوبرا الأصيلة خالية تماماً من الكلام غير الملحن، وهي نوعان:

- هزلية تُمزج فيها المقاطع الناطقة والمقاطع المغنّاة.
- ومأسوية، تكون عادةً مغناة بكاملها»[٢٦١].

والأوبـرا كلمـة إيطالية تعني (عمـل) يحتوي على فنـونٍ مختلفة كالتأليف المسرحـي، والغناءِ والعـزف، والرّقص والديكور والأزيـاء. وفي الوقت الذي يكون فيه مؤدو الأوبرا على خشـبة المسرح، تكـون الفرقة الغنائية بالعزف الحيِّ في مكانٍ آخر ملحقٍ بالمسرح.

يعود تاريخ الأوبرا إلى العام ١٦٠٠م[٢٦٢] عندما قام الموسـيقار الإيطالي بيري بتأليف أول أوبرا بعد وقت قصير من تشكيل جماعة من المؤلفين الموسيقيين و الشعراء في فلورنسا كان همها الأساسي إحياء المسرحية اليونانية القديمة، وكان الايطـالي مونيفيردي أول من اسـتخدم أوركسـترا في عمله أورفيوس تتضمن مجموعة من الآلات الموسـيقية أعلن من خلالها عن مولد الأوركسترا الحديثـة لينتقل بعد ذلك فن الأوبرا مـن إيطاليا إلى إنكلترا حيث لاقى إقبالاً جماهيرياً واسعاً ومع بداية القرن الثامن برز الموسيقار الألماني هيندل الذي درس في إيطاليـا وأخرج في البندقية أوبرا أجريبينـا ثم رينالدوا[٢٦٣]. ويعتبر هاندل وموتسارت وفاغنر[٢٦٤] وفيردي من أشهر عباقرة الأوبرا.

والأداء في الأوبـرا يتطلّب حرفيّةً عاليةً، وموهبـةً في الأداء والصوت، فالأوبرا «فن يقوم في جوهره على خاصية أساسـية تتمثـل في تكرار الجملة الغنائية والموسـيقية لعدد كبـير من المرات من خلال صوت قـوي هادر»[٢٦٥]، على أن الأداء الغنائي قد يطغى على الأداء التمثيلي وذلك لأن قدرة المغنين على التمثيل تقلّ عن قدرته على الغناء وبالتالي «فإن مستوى التمثيل يمكن أن يقل كثيراً عن المسـتوى المطلوب في الدراما العادية»[٢٦٦] كما إن التمثيل الأوبرالي يتطلب «إطالة أو مد الحركات، بينما يتم الاكتشـاف للمشـاعر موسيقياً، ويتطلب

[٢٥٨] مشتقة من الكلمة اليونانيّة Opus وتعني العمل المبدع وخاصة في الجانب الموسيقي.

[٢٥٩] الهارموني Harmonic هو التناغم الموسيقي. المؤلف

[٢٦٠] قاموس المسرح، ج١، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٦١] جبور عبدالنور «المعجم الأدبي»، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢.

[٢٦٢] عُرضت أول أوبرا عالمية رسمية وذلك بتاريخ ٦ تشرين الأول ١٦٠٠م، وسُبقت بعملٍ وحيد شعبي قُدّم أمام الجمهور لدافني. إذاً كانت البداية في القرن السادس عشر، حين تشكلت في فلورنسا جماعةٌ من المؤلفين والشعراء، وكان همهم إحياء المسرحية اليونانية القديمة ومعرفة كيفية استخدام الإغريق للموسيقى بمصاحبة التمثيل، وفي عام ١٦٠٠م شهد المسرح عرض مسرحية «يوريدتشي» التي كتبها الموسيقار الإيطالي بيري، وقُدّمت في احتفالات زواج ملك فرنسا هنري السابع من الأميرة الإيطالية ماريا دي ميدتشي. وفي عام ١٦٠٧م قام كلوديو منتفردي بإخراج عمله الأوبرالي الأول «آريانا» ثم أتبعه في العام التالي بتأليف أوبرا «أورفيوس»، واستخدم فيها لأول مرة أوركسترا تتألف من آلاتٍ عديدة معلناً بذلك مولد الأوركسترا الحديث». د. نبيل أسود «نشأة فنّ الأوبرا وانتقاله إلى العالم»، www.discover-syria.com، وقاموس المسرح (مصدر سابق)

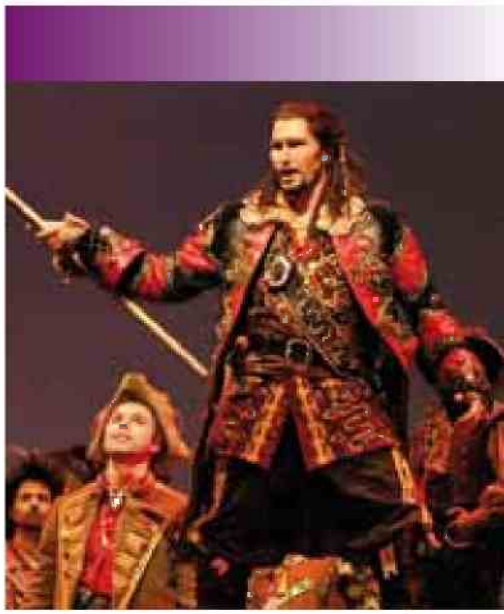
[٢٦٣] د. نبيل أسود، جريدة شرفات، وزارة الثقافة السورية /www.moc.gov.sy، وقاموس المسرح (مصدر سابق).

[٢٦٤] ريتشار فاغنر (١٨١٣-١٨٨٣) شاعر ومؤلف مسرحي وقائد فرقة موسيقية وكاتب مقالات موسيقي ولد في ليبزغ (قاموس المسرح، جون غاسنر و أدوارد كون، ت/مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ١٩٨٢م.

[٢٦٥] د. نبيل أسود (مصدر سابق)

[٢٦٦] قاموس المسرح (مصدر سابق)

الأمر إقناع المغنين بأن الصوت والعين وحدهما يمكن أن يكونا كافيين لتنفيذ مراحل عدة من الموسيقى دونما حاجة إلى إقحام أي فعل زائد في العمل وينبغي أن تمتد الإيماءات أو تنتشر[٢٦٧] بالشكل الذي يتفق مع البنية الموسيقية» وعلى كل حال فإن «للمغنين الأوبراليين شهرتهم غير الجيدة بإعتبارهم ممثلين سيئين»[٢٦٨].



والأوبرا أنواع منها : الأوبرا الجليلة أو الفخمة Grand Opera، وتتميز بالصفة التراجيديّة، والخلو من الحوار الملفوظ، وامتزاج الموسيقى بالشعر فيها، ومنها الأوبرا الهزلية Comic Opera التي تتميّز بالصفة الهزلية والحوار الملفوظ، وقد كانت بدايتها مرتبطة في أول الأمر بالحبكة الرئيسية للأوبرا إلاّ أنها «بدأت بعد ذلك تنفصل شيئاً فشيئاً من الحبكة حتى أصبحت تكوّن أوبرات صغيرة في حد ذاتها» تسمى «فواصل» تمثل بين فصول الأوبرا الجادة، وبالتدريج انفصلت عن عروض الأوبرا الجادة وأصبحت تعرض كأوبرات كوميدية مستقلة»[٢٦٩] إلاّ أن حبكتها قد لا تقتصر على الكوميديا «إذ يمكن أن تكون رومانتيكية بل حتى كما في مسرحية (ضابط الحرس الملكي) لها عناصر مأساوية»[٢٧٠].

وهناك نوعٌ آخر من الأوبرا يسمّى الأوبرا الشعبية Ballad opera أي «المسرحيّة ذات الموضوع الشعبي الشخصيات الشعبية التي تؤدي بالحوار ويتخللها عدد كبير من الأغاني التي تركّب على ألحان موجودة من قبل»[٢٧١] وهي عبارة عن دراما تصاحبها أغانٍ، انبثقت عن الأوبرا الإنجليزية «وكان لهذا النوع من الأوبرا حبكة رومانتيكية خفيفة أو عناصر من الهجاء، كما في أشهر مثال لها (أوبرا الشحاذ) عام ١٧٢٨م وكانت الموسيقى توضع أحياناً خصيصاً لها ولكن غالباً ما كانت الألحان التقليدية والشعبية تستعمل لهذا الغرض»[٢٧٢]، وعلى العموم فإنه ومع تعدّد أنواع الأوبرا يبقى النوع الرئيسيان لها هما الأوبرا الفخمة والأوبرا الهزلية.

وجمهور الأوبرا هو جمهور نوعي له ثقافة عالية ، وحسّ موسيقى وفني راقي، يستطيع أن يتلمّس الإنفعالات المختلفة التي تصلهُ من خلال الأداء الأوبرالي، وينسجم مع الأداء، قادراً على التجاوب والإستغراق في العمل الأوبرالي، محقّقاً للمتعة الفنية من خلاله.

[٢٦٧] جلين ويلسون «سيكولوجية فنون الأداء» ت/د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠م، الكويت.

[٢٦٨] المصدر السابق.

[٢٦٩] قاموس المسرح (مصدر سابق)

[٢٧٠] د. وليد بكري، مصدر سابق.

[٢٧١] قاموس المسرح (مصدر سابق)

[٢٧٢] وليد بكري، مصدر سابق.

الباليه Ballet

الباليه فن مسرحي يمتزجُ فيه الرّقص بالموسيقى والتمثيل الإيمائي الصامت الذي يحمل دلالاته الموحية، وهو فنٌّ على درجةٍ عاليةٍ من التّخصص. يرجع المؤرخون أصول فن الباليه إلى عصر النهضة، حيث تطور عن مهرجانات البلاط التي كان يقيمها أمراء إيطاليا في عصر النهضة، وازدهر برعاية الملك لويس الرابع عشر الفرنسي الذي أسس (الأكاديمية الملكية للرقص) عام ١٦٦١م[٢٧٣].

يعرَّف فن الباليه بأنه «أحد فنون الرقص الغربي منذ عدة قرون، ويحوي أشكالا متعددة مثل فنون الرقص الشعبي المسرحي، فنون الرقص الحديث، ورقص الجاز Jazz، كما نعرف الباليه الكلاسيكي (المصدر الأول لفن الباليه)، الباليه التجريدي، الباليه الملكي، باليهات البلاط»[٢٧٤] ويتميّز هذا الفنِّ بالرّقص التعبيري الذي يغيبُ عنه الكلامُ الملفوظ ولكن تعمّه الإشارة والحركة، وهما أساسيّتان فيه، وتصميمهما يتطلب قدراً كبيراً من الإبداع، لتجسيد صورةٍ من الصور الفنيّة مصاحبةٍ بمشاعر منسجمةٍ، ذات إيقاعٍ متناغمٍ مع الموسيقى والحركة، ففن الباليه «يدخل في إطار تأليف موسيقي محدد.(إذ لا يمكنه)[٢٧٥] أن يوجد خارج الإطار الموسيقي وبلا حركات إنسيابية تنسجم مع الموسيقى»[٢٧٦]. وهو بالتالي فنٌّ صعبٌ لا يمكنُ إتقانه إلاّ بالتدريب المتخصّص.

وللباليه أنماطٌ فنيّة تجسّدت في تيّارات مختلفة منها الكلاسيكي، والباليه القومي الوطني والباليه السيمفوني، عرّف بعض الباحثين الأكاديميين بعضها فعلى سبيل المثال[٢٧٧]:

الباليه الملكي Royal Ballet

المقصود به حفلات الباليه التي كانت تقام في الفناءات الواسعة داخل القصور في نهاية القرن ١٤ ميلادي في المقاطعات الايطالية والفرنسية الجنوبية، وخاصة في حفلات الزواج الارستقراطية، حيث كان يقوم بالرقص في تلك الحفلات علية القوم في زي مُقنّع، وكثيرا ما كان الخادم هو الذي يقوم بالحركات الفكاهية لتسلية الجماعة، وآخر حفلة أقيمت من هذا النوع من الباليه كانت عام ١٤٨٩م بمناسبة زواج أحد نبلاء الشمال الايطالي من تصميم برجونزيو دي بوتا Bergonzio Di Botta نقلت هذا النوع من الباليه الملكي من إيطاليا إلى فرنسا كاتلين ميديتشي Katalin Midici، ثم انتشر بعد ذلك عندما أخرج الإيطالي بالتازاريني دي بلجيويوزو Baltazarini Di Belgioioso عام ١٥٨٧م عرضا أسماه (الباليه الكوميدي للملكة)، حتى وصل الباليه الملكي إلى عصره الذهبي

[٢٧٣] قاموس المسرح، ج١، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٧٤] أ. د. كمال الدين عيد، الباليه، جريدة الجزيرة، ١٨/٧/١٩٩٩م.

[٢٧٥] تصرف المؤلف.

[٢٧٦] محمد سعيد الجوخدار «البانتومايم أو التمثيل الإيحائي» جريدة الأسبوع، العدد ٧٢٠ تاريخ ٥/٨/٢٠٠٠م

[٢٧٧] التعريفات الواردة أدناه عن أنواع الباليه منقولة من مقالة أ.د. كمال الدين عيد (مصدر سابق).

في عصر الملك الفرنسي لويس الرابع عشر، الذي كان يزاول بنفسه رقص الباليه حتى سنّه الثلاثين، وقد صدرت مؤلفات خاصة في نظرية وحركة الباليه الملكي في سنوات ١٤٦٥، ١٥٨٢، ١٦٨٥م، كما أنشأ الفرنسيون أكاديمية الرقص للباليه الملكي عام ١٦٦١م Academie De Al Danse وبعدها خرج فن الباليه منتشرا إلى ساحة الاحتراف الفني في عام ١٦٧٢م، وهو نوع لا يكاد يكون معروفا اليوم في العصر الحديث، وتتألف طبيعة العروض من الشخصيات العالية التي كانت تقوم بنفسها بعملية الإضحاك والتسلية والترفيه في مكان عادة ما يكون القصر الملكي أو إحدى ردهاته الفارهة أو الحديقة الغناء، واحتوت العروض على السلاح والألعاب البهلوانية وركوب الخيل وتقليد الحيوانات.

الباليه الأكاديمي Academic Ballet

هو فن الرقص التقليدي الأوروبي، ويقتضي العرض الواحد جهدا خرافيا في التدريبات الطويلة والحادة، والتي تضطلع بتعليمها مدارس ومعاهد الباليه الكلاسيكي، وفي هذا النوع تتضافر لغة الحركة مع كل من الأسلوبين الفني والتقني، فلا افتراق بينهما إلا في حالات ضئيلة جدا، حين تهتم التقنية بتحقيق الجانب الجمالي الذي تفرضه خطوات أو قفزات معينة.

بدأ الباليه الأكاديمي (الكلاسيكي) في الظهور مستغرقا وقتا طويلا حتى استتب أمره، ويعزو العلماء خطواته الأولى إلى أصول الرقصات الشعبية في أوروبا، خاصة في بلاطات ايطاليا وفرنسا وأسبانيا، تلك الرقصات التي ظهرت إبان عصر النهضة ثم في عصر الباروك Baroque من بعده، وتطور الباليه الأكاديمي في إعلاء لشكل ووضعية الرقصات بإضافة البواعث والمحركات Motives كشكل من أشكال الرقي والارتقاء، ويعتبر ميلاد الأكاديمية الملكية لرقص الباليه في فرنسا إيذانا بمولد الباليه رسميا، فقد تم بعد الميلاد تحديد ارق معاني الخطوات والبواعث، كما صدر قاموس لغة الحركة وقواعدها الصرفية والنحوية، وطرق ومناهج التعليم المنتظمة علميا حتى وقتنا هذا، وهو ما أدى إلى انتشار مدارس الرقص ومعاهدها، وقد جدد الجانب التدريبي العملي من ترقية التكوين الفني للباليه الأكاديمي وتعتبر هذه المرحلة في تاريخ الباليه هي مرحلة (التعليمية) والتي تشبه إلى حد كبير مرحلة (رقص الشخصية) في العصر الرومانتيكي اللاحق.

الباليه السيمفوني Symphonic Ballet

وهو آخر أنواع الباليه التي جاءت مع القرن العشرين، وهو باليه تتآلف فيه الأصوات والألوان الفنية، ويهدف بنوعيته الجديدة إلى عدم قصر جهود فنانيه على الباليه فقط، لكنه يسعى في الوقت نفسه إلى محاولة ربطهم بالأعمال الموسيقية الكبيرة لإثراء حركة الباليه وتطويرها على المسرح.

وقد جرّب الباليه السيمفوني على مدى سبعين عاما[٢٧٨] في الفروع الثلاثة التالية:

- كتابة الأحداث بواسطة مصمم الرقص، أو بمن يحل محله، وبما يتوافق مع عظمة الأعمال الموسيقية السيمفونية الكبيرة.
- محاولة استخلاص الموسيقى السيمفونية للتعبير الكامل عن الأفكار والمشاعر والعواطف، وفق تحديد دقيق لا يقبل الشك.
- إيصال الحركات الداخلية للموسيقى السيمفونية البحتة وعناصرها إلى أسس التصميم في الرقص بغية الحصول على التآلف والانسجام معها.

وإذا كانت جذور هذا الفن غربيّة فإن الشرق العربي قد تعاطى معه بصفته فنّاً إنسانياً راقيّاً، ذي قيمٍ جماليةٍ رفيعة، ووظّفته بعض المؤسسات التعليمية العربية من أجل «رفع مستوى الأداء الحركي والتعبيري وتنمية الإحساس بتذوق الموسيقى العالمية لدى الطلاب بوجهٍ عام»[٢٧٩].

[٢٧٨] منذ عام ١٩٩٩م (العام الذي كتبت فيه المقالة).

[٢٧٩] الكتاب التعريفي الصادر من وزارة التربية والتعليم في عمان والخاص بالعيد الوطني الخامس والثلاثين، ٢٠ نوفمبر ٢٠٠٥م، والجدير ذكره هنا أن هذه الوزارة قدمت من خلال المهرجان الطلابي احتفالاً بالعيد الخامس والعشرين جزءاً من باليه (بحيرة البجع) عام ١٩٩٥، واشترك فيه حوالي (١٢٠٠) طالبة، وقمن بأداء بعض الرقصات الجماعية من هذا الباليه بعد إعادة تصميمه بما يتناسب والمرحلة السنية، وكذلك قدمت الوزارة عام ٢٠٠٥م بمناسبة العيد الوطني الخامس والثلاثين باليه آخر هو «كسارة البندق» للموسيقار تشايكوفسكي بعد اختيار عدة رقصات جماعية مختلفة ومتنوعة في الموسيقى والأداء والمراحل السنية حسب التتابع الدرامي، واشترك في أدائها (٢٥٠٠) طالباً وطالبة. (المصدر ذاته).

المسرح الصامت البانتومايم

Pantomime

هو فن الإيماء الصامت، ينبثق من «فعلٍ بلا كلام و يعني بالفعل تتابع من تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات التي يلاحظها الممثل أو المخرج في الحياة، ويستخدمها استخداماً تخيلياً لقول شيء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والمواقف والمكان والجو المسرحي»[٢٨٠]، والإيماءة في الفعل الطبيعي للبشر هي الحركة أو الإشارة ذات المغزى، وقد عرفت معاني الكثير من الدلالات الإيمائية حتى أن كثيراً من الشعوب تتّفق على معاني بعض الإيماءات، ناهيك عن الإيماءات المتعارف عليها بين أبناء الثقافة الواحدة.

[٢٨٠] دين، الكسندر، أسس الاخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.

يعود أصل تسميته إلى اللغة الإغريقية وهو مكوّنٌ من كلمتين (Panta) وتعني كل شيء و (Mimeomai) وتعني أقلد، ومع جمعهما يصبحُ المعنى المقصود «فن التقليد» أي تقليد ومحاكاة كل شيء يثير اهتمام الإنسان[٢٨١]، ويجذبه. لقد «أطلقه الإغريق على نوع من الممثلين يضع قناعاً مقسماً إلى ٣ أجزاء يمثل شخصية بذاتها، وعلى هذا الممثل أن يوحي بواسطة الحركة بالشخصيات المختلفة في أية حكاية بما في ذك الطيور والحيوانات والعواصف والنار والفيضان»[٢٨٢]، وكذلك والشعوذة والألعاب السحرية.[٢٨٣]

من خصائص هذا الفن هو طريقة الأداء التي لا يتخلّلها كلام بل يسوده الحركات والإشارات المصاحبة بخفة الجسد وليونته، مما يشعل خيال المتفرّج، ويشكل بالنسبة له نوعاً من التَّحدي لمعرفة ما يدور على خشبة المسرح وفق ما توحيه حركات وإشارات الممثلين وذلك ما يبدو جليّاً من خلال الوجه والأطراف والجسد، ومن هنا يتولّد الإبداع المشترك بين ممثل (البانتومايم) والمتفرج في الصالة، ذلك المتفرج المستمتع بما يثيره هذا الفن في خيالهِ من صورٍ، وفي ذهنه من أفكار، «ومهما كان مستوى المتفرج في فن البانتوميم حتى وإن كان متفرجاً عادياً جاء ليشاهد العرض بغية التسلية فقط، فإنه سيخرج بأفكار ومشاعر جديدة قد أُغنيت بالمعارف عن حياة النفس البشرية»[٢٨٤]، وهذا يعني أن المستويات الثقافية للمتفرجين لن تكون حائلاً دون فهم هذا الفنِّ والاستمتاع به فقد كان هذا الفن «فناً شعبياً ومزدهراً يلعب دوراً هاماً في الألعاب والرقص والاحتفالات الشعبية».[٢٨٥]

وفن البانتومايم يشترك مع فن الدراما في طريقة الأداء التمثيلي من خلال الحركات الجسدية، والإشارات التي يقوم بأدائها الممثل، كما أنّه يشترك كذلك مع فن الباليه من حيث الصمت.

وقد مرّ فن (البانتوميم) خلال تطوره التاريخي بثلاث مراحل :[٢٨٦] المرحلة الأولى هي مرحلة التقليد والثانية هي مرحلة التعميم والثالثة هي المرحلة المنهجية والتي لها مدارسها ومذاهبها. وتكمن أهمية هذا التقسيم التاريخي المرحلي في كونه يكشف مراحل تطوّر هذا الفن عبر فترات من الزمن.

والممثل أو «المايم» يجب أن يكون على درجةٍ متميّزةٍ من اللياقةِ البدنية والحالة الذهنية التي تهيّأ له مناخاً مناسباً للأداءِ الفني، والتقمص المبدع للشخصية، فالحالة الذهنية هي التي يمتلكها العباقرةُ، هذه الحالة يصاحبها دائماً حرية كاملة في حركة الجسم هو ناتج الاسترخاء التام للعضلات»[٢٨٧]. ولأجل الوصول إلى هذه المستويات الجسدية، عالية اللياقة البدنية، فإن على الممثل أن يمارس التدريبات العضلية، وبناء الجسم، واليوغا وغيرها من التدريبات التي تكفل لجسده حريّة الحركة، ورفع معدّل اللّياقة، فيتمكّن من السيطرة الكاملة على أجزاء الجسم كل جزءٍ بمعزل عن الجزء الآخر، وعلى الجسم كاملاً، ولعل أهميّة السيطرة تكمن في الأجزاء الرئيسية وهي «الرأس بمعزل عن الرقبة وعن الصدر وعن الخصر وعن الحوض».[٢٨٨]

[٢٨١] إنعقد في فرنسا عام ١٩٧٦ لقاء عالمي للإيمائيين تم على هامشه مناقشة التسميات فاتفقوا على ما يلي: البانتومايم هو المسرحية الإيمائية، والمايم هو الممثل، أما العرض الذي يشتمل على عدة مشاهد مستقلة فهو «عرض إيمائي» والفن كلّه يسمى «فن المايم» أو بالعربية «فن الإيماء». من لقاء الفنان المسرحي اللبناني قائق الحميصي في جريدة الجريدة، السنة السابعة العدد ٥٩٨ الخميس ١٥ تشرين الاول ٢٠٠٩م.

[٢٨٢] قاموس المسرح، ج١، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[٢٨٣] رولف، بازي، كتابات في التمثيل الصامت، ترجمة د. سامي صلاح، القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠١. ص٦ .

[٢٨٤] محمد سعيد الجوخدار، البانتومايم أو فن التمثيل الإيمائي، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ٧٢٠ تاريخ ٢٠٠٠/٨/٥.

[٢٨٥] المصدر السابق.

[٢٨٦] المصدر السابق.

[٢٨٧] ستانسلافسكي في بينتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، ط٢، ت/ يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد: دار الشؤن الثقافية العامة، ١٩٧٥.

[٢٨٨] سامي عبد الحميد، د. وليد شامل، «التمثيل الصامت: ثلاثون درساً في التمثيل الصامت» بغداد : وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.

الميلودراما Melodrama

ظهر هذا النوع المسرحي في أواخر القرن الثامن عشر هادفاً إلى معالجة «ظواهر الحياة الإجتماعية في تعقدياتها، ومفارقاتها، وجوانبها المضحكة المسلية، والمحزنة المؤلمة، مازجاً الموسيقى والغناء والشعر والإيماء بالحوار النثري المألوف، مغالياً في المفاجآت والمبارزات، وانقلاب المواقف رأساً على عقب»[٢٨٩].

يتميّز فن الميلودراما بأن الحوار المسرحي فيه يجري بمصاحبة الموسيقى، فالممثلون لا يغنّون كما يحدث في الأوبرا بل يتناوبون الحوار بالتناسق مع الموسيقى التي تبلغ حدّ الدِّقة في هذا الفنِّ. وهو فنّ له تاريخه الطويل فقد «بدأ ذيوع هذه التمسية في ١٧٨٠م وكان اللفظ يرتبط بالموسيقى أكثر من المسرح، في ألمانيا كان يعني فاصلاً في الأوبرا يقدم بمصاحبة الأوركسترا، في فرنسا وضعها جان جاك روسو في مسرحيته العاطفية الغنائية بجماليون (١٧٦٢م) فأصبح الوصف يطلق على حيلة مسرحية أدخلها على المسرح، وهي التعبير الموسيقى عن عاطفة شخصية صامته»[٢٩٠].

وتعرف الميلودراما بارتباطها بقضايا المجتمع، فهي تقوم على «تبنِّي القضايا الاجتماعية الملتهبة وإبرازها والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزماً يصل في سهولة ويسر إلى المتلقي. وتنحاز مسرحية الميلودراما إلى الفضيلة فتنصرها، وتحارب الرذيلة فتضعفها وتهزمها في نهاية الأحداث، ويتعرض خلال ذلك الشرفاء والفضلاء إلى كثير من المآسي والمواقف المحزنة بسبب ما يحيكه الخبثاء والأشرار من دسائس ومؤامرات. ويحدث كل ذلك غالباً في إفراط ومبالغة، سواء في عنف الأحداث أو ملامح الشخصيات الخيرة منها والشريرة»[٢٩١]، ويرتبطُ هذا الإتجاه الفني بفكرة التطهير من أجل نشر الفضيلة، فعلى سبيل المثال فإن «عرض العنف والجريمة على المسرح في القرن التاسع عشر في مسرح البولفار والميلودراما كان بشكل من الأشكال وسيلة تطهيرية تهدف لتفريغ شحنة العنف لدى المتفرجين وحثهم إلى الفضيلة»[٢٩٢] ولذلك يدعو بعض المسرحيّين العرب[٢٩٣] منذ فترة طويلةٍ إلى أهمية الكتابة في الميلودراما، داعين الكتّاب المسرحيين أن لا يترددوا في استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الإجتماعية، والسياسية، والإقتصادية التي تزخر بها مجتمعاتنا «إنهم بهذا يخدمون قضايا المجتمع وقضايا الإنتشار المسرحي معاً، فإن أعمالاً ميلودرامية تقدميّة المضمون كفيلة بأن تسعل خيال الجمهور، وتجعلهم يتلفون – في وقت واحد – حول قضايا المجتمع وفن المسرح. وإذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البروجوازي بأن وفرت له كتباً وخلقت له تكتيكاً وضمنت له جماهير متحمسّة، فإنها – بالتأكيد – قادرة على أن تفعل مثل هذا وأكثر منه لمسرح يوجد لخدمة الشعب ويعبر عن روحه وآماله، وستكون بداية لمسرح شعبي فعلي.»

٢٨٩ جبور عبدالنور «المعجم الأدبي» مرجع سابق.

٢٩٠ قاموس المسرح، ج٥، ٢٠٠٨، تحرير وإشراف/د. فاطمة محمد موسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٩١ موسوعة الجيّاش، المسرحية العربية، http://mosoa.aljayyash.net

٢٩٢ مجلة أُفق، التطهير، ١/٩/٢٠٠٠م،

٢٩٣ مثال على ذلك الدكتور علي الراعي كما ورد في مقدمة كتابه «المسرح في الوطن العربي» ضمن سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩.

فن الممثل الواحد Monodrama

فن المنودراما هو فن الممثل الواحد، يجد فيه الممثل نفسه شاغلاً للخشبةِ المسرحيّة، ومحوراً أساسياً للفرجةِ المسرحيّة، وهو هنا إزاءَ اختبارٍ صعبٍ لقدراته الفنيّة، ومهاراته الأدائية، وذلك للإمساك بخيوط الجمهور بصورةٍ ذكيّة. والمهمّة ليست سهلة كما قد يعتقدُ بعض الممثلين ذوي الخبرات القليلة في مجال المسرح، بل يحتاجُ إلى مهاراتٍ عاليةٍ، وأداءٍ متقنٍ، وقدرات متميّزةٍ من قبل الممثل. هذا الفنّ إذن هو ما جاز أن يطلق عليه فن السّهل الممتنع الذي يظنّه البعض في متناول قدرةِ أيّ ممثل، بينما هو في الحقيقة من الفنون التي تضعُ خبرات وقدرات الممثل على المحك، إذ لا يقف الممثل ليحكي أقصوصة للجمهور كما قد يفعلُ الرّاوي، بل أنّه يملأ المسرح بالفعلِ والحوار الدراميين سعياً وراء تقديم فرجةٍ مسرحيّةٍ ذات عمق فني. وأدوات الممثل في فن المنودراما لا بدّ وأن تكون ذات نضجٍ يمكّنه من التلوين الصوتي بحسب مقتضيات العرض، والمرونة الجسديةِ التي تتيح له التّحرك دون تكلُّف، كما أنّ عليه أن يكون على درجةٍ عاليةٍ من إتقان التعبير الإيحائي الذي يجعلُ لحركةِ الجسدِ وتقاسيم الوجه دلالات ذات هدف، وإن لم تسعفه إلى ذلك فهي عبءٌ على الممثلِ والجمهور. إذن فممثل فن المنودراما يحتاجُ إلى الثقةِ التي لا تأتي من فراغٍ وإنّما من موهبةٍ فذّةٍ، وأداءٍ حركيٍّ متمكّن، وخبراتٍ مسرحيّةٍ متراكمةٍ، وثقافةٍ واسعة.

إن الميزةُ الفريدة لفن المنودراما تكمن في اعتباره «حالة بوح إنساني» لا تتوفر بالقدر في الأجناس المسرحية الأخرى كما يتوفّر في هذا الفن، وإضافةً إلى ذلك فهو يحتضنُ فنوناً مسرحيّة كالرّقص والغناءِ والدراما وغيرها. وهذا الفن هو أقدر الفنون على إبراز قدرات الممثل حيث يتيح له المجال الرّحب لإظهار قدراته الفنيّة في عمل مسرحي قد يتعدّى السّاعة، وهو من الفنون المسرحيّة الجادّة ذات العمق الفنّي في الطرحِ والرؤية. ومثل هذا الجنس من الأجناس الفنيّة المسرحيّة يحتاجُ إلى[٢٩٤]:

- الممثل (الآسر) الذي (لا يملّ) حضوره على المسرح .
- كما تحتاج إلى موضوعات كونية بعيدة كل البعد عن الموضوعات الذاتية الخاصة التي لا ترقى إلى أن تكون عقد أو مشكلات تستحق الجهود التي تبذل في إنتاجها ولا في تجسيدها إبداعيا، كونها لا تلمس غير نزر قليل جدا من الناس الذين لا يشكلون ظاهرة تستحق البحث شأنها في ذلك شأن البحث العلمي.
- إن تكون موضوعاتها أهم وأبعد من موضوع انتظار الغائب الذي يستحيل حضوره، وان غيابه يشكل عوقا مستديما للحياة.

[٢٩٤] د. فاضل خليل، (باسوان) المسرحية الانموذج لمهرجانات سالار المسرحية القادمة، جريدة الإتحاد، www.alitthad.com

لا جدل في أن الممثل (الآسر) هو أيقونة العرضِ، وأهم شروطه، في حين فإن الجدل قد يُشرع في قضيّة حدود المواضيع وطبيعتها، فالذاتيّة المغرقة وإن كانت ذات خصوصية إلاّ أنّها تجربةٌ إنسانيّة، قد تنتقل من الخاصِّ إلى العام وفق تأويلات مختلفة. وقضيّة تمثيل مثل هذه العروض للمجتمع قضيّة تقبلُ الجدل، إذ المجتمعُ ذاته حالاتٌ فرديّةٌ منها العصيِّ على البوحِ، ومنها المشهود، فـ «غالبا ما تكون المواضيع المطروحة في المنودراما ذات طابع مأساوي فجائعي، وغالبا ما ينطلق (البطل) في كشف أوراقه من تجربة ذاتية مريرة أدت إلى ما هو عليه (الآن ـ هنا) وقد يكون الباعث على كشف هذه الأوراق (سؤال) ملح أمام واقع حاضر، وفي هذه الحالة تكون طبيعة السؤال مصيرية، كونية، وجودية، حتى لو بدت ظاهريا في صورة أبسط الأشياء»[٢٩٥].

الاوبريت Operetta

يعرّف الأوبريت بأنه «نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوبًا في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين. تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية. ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلا من الحوار الغنائي، وعلى أغان بدلاً من ألحان. وغالبًا ما تكون مقدمة الأوبريت خليطًا من أغان منتزعة من العرض وليست شيئًا مؤلَّفًا مستقلاً كما هو الحال في الأوبرا.

تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلاً من الحوار الغنائي، وعلى أغاني بدلاً من ألحان. وغالباً ما تكون مقدمة الأوبريت خليطاً من أغان منتزعة من العرض وليست شيئاً مؤلفاً مستقلاً كما هو الحال في الأوبرا.

الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة أو مناقشة قضية ذهنية أو جدلية. وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية رومانسية أو ساخرة. وفي معظم الحالات تتضمن نوعاً من الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهاية سعيدة كثيراً ما تعكس شيئاً من المغزى الأخلاقي.

في الأوبريت تُظهر الموسيقى ألحاناً مباشرة من غير تعقيدات لحنية، وفيها إيقاع قوي. وهناك الأوبريت الذي يحتوي على رقصات وغيرها من التي تقوم على أساس رقصة الفالس والكورال «الغناء الجماعي».

[٢٩٥] أحمد قشقارة، مداخلة في ندوة بعنوان «العناصر والتقنيات المسرحية في عرض المونودراما» في مهرجان اللاذقية الأول للمونودراما المسرحية. ٢٠٠٥ .

ازدهرت عدة مدارس قومية خلال الفترة التي انتشر فيها الأوبريت واستقبلت بلهفة شديدة. وازدهر هذا النوع في فرنسا، وكانت أجمل الأوبريتات التي كتبت هي تلك التي ألفها «جاك أوفنباك Jacques Offenbach» وهو مؤلف موسيقى فرنسي، ألماني المولد. ومن بين مؤلفاته «أورفيس في العالم الأرضي Orpheus in the Underworld» عام ١٨٥٨م و «لابيل هيلين» عام ١٨٦٤م و «لابيريشول La Perichle» عام ١٨٦٨م.

في عام ١٨٦٠م كتب المؤلف الموسيقي النمساوي «فرانز فون سوبيه Franz Von Suppe» أوبريت «داس بنسيونات» الذي أصبح فيما بعد النموذج الحي للأوبريت في فيينا، غير أن رائد مدرسة الأوبريت في فيينا هو «يوهان شتراوس Johann Strauss» الابن الذي جعل «الفالس» السلسلة الفقرية لإيقاع موسيقى الأوبريت.

يعد أوبريت «داي فلدرماوس» ١٨٧٤م أشهر مثال لمدرسة الأوبريت في فيينا، وقد سيطر هناك الأوبريت الرومانسي وشكل هذا النوع من فن الأوبريت سيادة تامة في أوائل القرن العشرين الميلادي مع انتشار أعمال مثل «الأرملة المرحة» عام ١٩٠٥م التي ألفها «فرانز ليهار Franz Lehar» والتي كانت محببة لكثيرين»[٢٩٦].

المسرح التراجيدي

المسرحية التراجيدية هي التي تعالج موضوعات ذات صبغةٍ مأساوية سواءً كانت بالشعر أو النثر، وتصوّر البطل – خاصّة في التراجيديا الكلاسيكية – في صراعٍ مع قوى عليا كالآلهةِ أو الأقدار، وعادة ما يكون هذا البطل ملكٌ أو من طبقةِ النبلاءِ أو الأمراء، وكانت نشأة هذا النوع من الأجناس المسرحية مترافقةً مع نشأة المسرح اليوناني.

اقترنت المسرحية التراجيدية بالمأساة من حيث طبيعتها السوداوية التي تثير الرُّعب أوالشفقة لأبطالها لما يلاقونها من مصائر محزنةً «بحيث أن كل ما يمكن أن يقال عن المأساة هو أنها تنتهي نهاية حزينة، بموت الشخصية الرئيسة عموماً إن لم يكن دائماً»[٢٩٧]. والمسرحيات المأساوية اتّصفت بأنها «تمثّل مرحلة معينة في صراع عنيف بين أهواء متعارضة، وذلك بأسلوب حواري، لأن تصادم هذه الآراء يُهيب بأصحابها إلى اتخاذ مواقف وقرارات، وبالتالي يُحتّم عليهم التصرف بطريقة تؤدي إلى إيجاد حلول لعقدة الصراع أو إلى خلق عقد جديدة»[٢٩٨].

[٢٩٦] الموسوعة العربية الشاملة mousoua.educdz.com

[٢٩٧] د. وليد بكري «أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية»، مصدر سابق.

[٢٩٨] جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، مصدر سابق.

لقد كان الإغريق سبّاقون للإعتناء بهذا اللّون المسرحي. ومع أرسطو فقد عرّفت التراجيديا بأنها «محاكاة فعلٍ تامٍ نبيل لها طولٌ معلومٌ بلغةٍ مزوّدةٍ بألوان من التزيين، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات»[٢٩٩] فالمسرح التراجيدي يرمي إلى تطهير النفس الإنسانية من عاطفتي الخوف والشفقة، ويصوّر أرسطو سمات البطولة التراجيدية في كتابه فن الشعر[٣٠٠] في أن أفعال الإبطال من شأنها إثارة الشفقة والخوف وتلك هي الخاصية المميزة للمحاكاة المأسوية. أما التحوّل الذي قد يطرأ على البطل فيجب أن لا يحيله من شرير إلى رجلٍ فاضل، ينتقل من حال النجاح والسعادة، إلى حال الشدة والشقاوة، لأن ذلك لن يحرك فينا شفقة ولا خوفا، وإنما يصدم مشاعرنا ويؤذيها – كما يرى أرسطو. أيضاً لا يكون التّحول العكسي مقبولاً في التراجيديا حين يتحوّل البطل من إنسانٍ سيءٍ إلى طيب ينتقل من حال الشدة والشقاوة، إلى حال النجاح و السعادة، فهذه التحوُّلات في الحبكة الدرامية لا تخدم روح التراجيديا فلا شئَ أبعد عن روح التراجيديا من مثل تلك الحبكة بالذات لأنّها لا تثير الخوف والشفقة في أنفس الجمهور – كما يعتقد الإغريق – وهذه أهم ركائز التراجيديا.

وتطلق لفظة المأساة حالياً على المسرحيات[٣٠١]:

- التي تبتعث الرعب بما تصوّره من أحداث محزنةٍ يزجيها القدر ولا يد للإنسان فيها.
- التي يشيع فيها الحزن الناتج عن تصادم العواطف وتمزقها واندفاعها في خط مرسوم لها لا تعدَّله الأحداث الخارجية أو الإرادة البشرية.

ومع أن الشاعر اليوناني ثسبيس، من أهل القرن السادس قبل الميلاد، مخترع التراجيديا الإغريقية إلاّ أن التراجيديا قد نضجت على أيدي ثلاثة من الإغريق هم أيسخيلوس (عاش بين ٥٢٥-٤٥٦ ق.م)، وسوفوكليس (عاش بين ٤٩٧-٤٠٦ ق.م)، ويوربيدس (ولد حوالي عام ٤٨٠ ق.م) فالأول يعتبر أباً للتراجيديا، والثاني يمثل قمة النضج وواسطة العقد، والثالث يمثل التمزق التراجيدي[٣٠٢] وقد دارت إهتمامات الأوّل في الدين والأخلاق، أما الإثنين الآخرين فكانت حول الطبيعة الإنسانية وتحليل رغباتها ونزعاتها وأهوائها.

وإذا كانت التراجيديا الكلاسيكية قد اقترنت عن الإغريق بالبطل الملك أو الأمير أو النبيل فإن تراجيديا أُخرى نشأت في أواخر القرن السادس عشر في انكلترا تسمى «التراجيديا الأهلية» أبطالها ينتمون إلى الطبقة الوسطى إلاّ أن هذا النوع من التراجيديا لم يزدهر إلا في بدايات القرن الثامن عشر بعد أن وضع جورج ليلو مسرحيته الشهيرة (التاجر اللندني) The London Merchant (عام ١٧٣١).

[٢٩٩] فوزي فهمي المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، القاهرة، ١٩٦٧، ص٢.

[٣٠٠] أرسطو «فن الشعر» ترجمة وتقديم وتعليق /د. إبراهيم حمادة، مكتب الأنجلو المصرية.

[٣٠١] جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، مصدر سابق.

[٣٠٢] د. فائز ترحيني «الدراما ومذاهب الأدب» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م، ط١.

المسرح الكوميدي

اقترن المسرح الكوميدي بالمرحِ والفكاهةِ والخفة في الأسلوب، وتتضمن شخصيات وأحداث مضحكة، فيقالُ عن المسرحيّة التي يغلبُ عليها جو الفكاهةِ مسرحيّة «كوميدية» وكلمة «كوميديا» تجمع بين كلمتي «كوبوس» بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاحب، و «أودي» بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبّان الحصاد ولاسيما قطاف العنب. وعند أرسطو فإن الكوميديا هي محاكاة لأناسٍ أقل منزلةً من المستوى العام لصفاتٍ رذيلةٍ التصقت بهم فأصبحوا بها ذوي طبائع خاصة، فهي تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذي يعتورها، ولكنها لا تحدث ألماً للآخرين، ويتمثل ذلك في القناع الكوميدي الذي يوصم بالقبحِ والتشويه، ولكنه لا يؤذي مشاعر مشاهديه[٣٠٣] ومن هنا تختلفُ عن التراجيديا التي تحاكي أناساً يقومون بأفعالٍ جادة كما أنها تختلفُ عن التراجيديا من حيث أن نهايتها تأتي في العادة سعيدة على عكس التراجيديا. وعلى الرغم من ذلك فإن فعل «التطهير» قد يكون من إحدى غايات الكوميديا أيضا كما هو من غايات التراجيديا فـ «المسرحية الكوميدية – كجنس فني – قد تهدف – ضمن ما تهدف إليه – إلى إحداث «تطهير» في النفس، مما ينعكس عليها من ظلال الأسى، والقلق، واليأس، والتشاؤم والإحباط ومن ثم كانت ظاهرة الضحك في الكوميديا وغيرها – منذ قرون طويلة – محل اهتمام الأدباء، والفلاسفة، وعلماء النفس»[٣٠٤]

إلاّ أن المسرحية الكوميدية لا تتخذُ من التهريجِ والسخريةِ مادّةً لها فقد اتصفت المسرحية الكوميدية بأنها «مسرحية تثير الضحك بأسلوب أنيق بعيد عن التهريج، وتنطلق أحيانا من تصوير الطبائع وتصادمها، وما ينتج عن تناقضها وتصادرها من مواقف هزلية وساخرة معاً»[٣٠٥] ، ولها في هذا المجال أنواع المقاصد فمنها «ما يتناول الطبائع والعادات البشرية في جوانبها المتطرفة، ومنها ما يعالج قضيةً معقّدةً ومتشابكةً تتخبط فيها الشخصيات الأساسية والثانوية فيثر ارتباكها وتصرفها مرح المشاهدين، ومنها ما يتألف من مشاهد متلاحقة لا لحمة تشد بعضها إلى بعضها الآخر، ومنها ما يعرض لشخصية مشهورة تاريخياً أو إجتماعياً، فيرسم من ملامحها يبتعث الإنشراح في النفوس ويتحاشى الخوض في قضايا مؤلمة أو مأساوية»[٣٠٦].

يهدف المسرح الكوميدي إذن إلى النقد بطريقة ساخرةٍ بقصدِ معالجة قضايا مختلفة في المجتمع كالقضايا الإقتصادية والإجتماعية والسياسية والثقافية إلاّ أنها لا يجبُ أن تتخذ من التجريحِ والتسفيه لشخصيات بعينها هدفاً لها، كما أن اللغةَ المستخدمة في الكوميديا لا يجب أن تهبطَ إلى مدارك سفلى من أجلِ الإضحاك والتسفيه، فقد عرفت الكوميديا بأنها منبثقةٌ من الموقف أي

[٣٠٣] كتاب «فن الشعر لأرسطو»، مصدر سابق.

[٣٠٤] إبراهيم حمادة «هوامش في الدراما والنقد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

[٣٠٥] جبور عبدالنور «المعجم الأدبي» مصدر سابق

[٣٠٦] المصدر أعلاه.

أن الموقف هو الذي يُملي الكوميديا ويُصدر الفكاهة التي ليس من المحبذ أن تُقحمَ على الموقف فتصيرُ مجرّد سخريةٍ لاذعةٍ غير مبرّرةٍ، وغير مرتبطةٍ بالموقف وهذه هي الإشكالية التي تقع فيها بعض المسرحيات الكوميدية حيث تمضي في الإسفافِ والتهريجِ خارج الموقف متجاوزةً الحبكة الدرامية للمسرحية حتى لتصبحَ المسرحيةَ لغواً فارغاً، وهرجاً ممجوجاً وهو النوع من الكوميديا يسمّى «الملهاة الرخيصة» إذ أن كلّ همها تجريح الآخرين والتّهكم عليهم وهذا النوع «السوقي» لا يكون شغله سوى استدرار ضحك الجمهور على حساب المضامين الأخلاقية والعادات والتقاليد المتوارثة والأسلوب الرفيع باستخدام لغةٍ «تستنكرها الأذن النقدية المدربة، ويعافها الذوق اللغوي السليم»[٣٠٧] بل أن المتفرج العادي الذي يفهم قيمة المسرح سيعاف هو الآخر هذا النوع من «الأسلوب السوقي» الهادف لإستدرار الضحك المجاني ..!

ومن الكوميديا ما يطلق عليه «الكوميديا السوداء» وهي الكوميديا الناقدة بطريقة هزلية يمكن أن يعبّر عنها المثل القائل «شرُّ البليّةِ ما يضحك»..! وهي كوميديا موقف أيضاً وإن كانت تبالغ في تصوير الحالات الشعورية.

من البارزين في هذا الفن من قدماء الإغريق أريستوفانس ومناندروس حيث نسب النقاد الكوميديا القديمة والوسطى إلى الأول، ونسبوا الكوميديا الحديثة إلثاني[٣٠٨] كما يعتبر أريستوفان وشكسبير وموليير من أشهر مؤلفي الكوميديا في تاريخ المسرح.

وبين التراجيديا والكوميديا جنسٌ هجينٌ يسمّى «التراجيكوميديا» وهو جنسٌ مسرحيٌّ يجمع في حبكته بين التراجيديا والكوميديا بحيث أن المسرحيات التراجيدية لا تنتهي بالضرورة بالنهاية المأساوية وإنّما بنهاية أخفُّ وطأة أو نهاية لا مأساوية ولا سعيدة في الوقت نفسه.

المسرح التجريبي

إن ما يتميّز به المسرح هو التجريب ، فهو في طبيعته خاضعٌ للتجريبِ بحكم تجدد الأفكار والرؤى والتصوّرات. إذن فالتجريب ليس أمراً حديثاً يُعرف به المسرح، ولا وصفاً جديداً يُنعتُ به وإنّما هو كامنٌ في صميمه. لكن التجريب جاء متمرّداً على الأشكال الجاهزة، والمذاهب المعروفة كحركة حديثة تهدف إلى البحث عن الأنساق الجديدة المعبّرة والخروج على المألوف وكسر القواعد المسرحية السائدة لذلك لا يخضع التجريب لتيارٍ معين أو مدرسةٍ بعينها.

ارتبطَ التجريب في التجارب الحديثة خاصة الغربية بالغموض والتعقيد و «ولدت كمصطلحات في رحم النهضة العلمية الأوروبية الحديثة، التي

٣٠٧ إبراهيم حمادة «هوامش في النقد والدراما» مرجع سابق.

٣٠٨ د. فايز ترحيني «الدراما ومذاهب الأدب» مرجع سابق.

سرعان ما صاحبتها أو تلتها نهضة صناعية. كان للفلسفة دور أيضاً في تناولها، في الفترة نفسها تقريباً، اعتماداً على التجارب العلمية»[٣٠٩]، وإذا كان هذا التعقيد والغموض وليدان لثقافة يعاني الفردُ فيها من العزلةِ والوحدةِ فإن التجارب العربية قد نهجت منهج تقليد هذه التجارب الغربية فأغلظت في الغموض.

يقول أحد النقاد المسرحيين معقباً على هذا المنحى «أصبحت العروض نخبوية وصار التجريب عندنا (في العالم العربي) تقليدا لتجريب الغرب وغيب المسرح الحوار بين شخصياته وبينه وبين جمهوره فغاب الحوار في المجتمع وتم تخوين كل رأي معارض أو مخالف وصارت السيادة للفوضى»[٣١٠]، ولعل هذه المنحى لا يعبّر عن خصوصية الثقافة العربية، ولا يمثّل الواقع المعاش لأنه يمثل «الأشكال المسرحية التي أفرزتها ثقافات تنتمي إلى حضارات متعددة، في مفهوماتها التي تعبر عن بنى اقتصادية واجتماعية، مغايرة لأجوائنا ومناخاتنا العربية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية تناولت هؤلاء الذين حفروا في مناطق حميمة من فضاءاتنا الثقافية، لجهة المبنى والمعنى، كمحاولات على مستوى التطبيق في إنشاء جماليات الفرجة في الفضاء المسرحي»[٣١١].

على كلّ حال فإن للمسرح التجريبي منطلقاته ومبرراته وفلسفته فهو مثلاً يريد ببساطة «مخاطبةَ الجمهور والوصول إليه ولكن بأدوات جديدة. لنقل بعبارة أخرى: بلغة مسرحية جديدة. وهذا يعني أنه يبحث باستمرار، وأنه يرفض أن يتوقف عند المألوف والتقليدي. كما يرفض العلاقة التقليدية بين المسرح والجمهور. يريد تحطيم العلبة وإقامة علاقة هي أشبه بالحوار مع المتفرج، مستفيداً من التراث المسرحي كله عبر توظيفات جديدة له في سبيل تحقيق الهدف الذي يسعى إليه المسرح»[٣١٢] كما أنه ارتكز المسرح التجريبي على الجسد فأصبح رامزاً جمالياً ودلالياً معبِّراً مقدّما الجانب الجمالي على الجانب الفكري وهو ما يعني تهميشُ الكلمة وإعلاء شأن الصورة كبديل عنها.

لا بد للتجريبِ من أن ينطلق من الضرورات الإنسانية «كتعبير خلاق مبدع عن تجليات التحولات الكبرى للبنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، التي تفرز بدورها بنية أخرى ثقافية فوقية، تتضمن الآداب والفنون والمسرح، بمعنى أن هذه البنية تجيء تعبيراً عن النداءات العميقة، التائقة للتغيير والتجديد، وكثورة على السائد القديم، فكريا، وكاتجاهات مغايرة»[٣١٣].

٣٠٩ عادل كوركيس «التجريب في المسرح بين المفهوم والمصطلح»، صحيفة الصباح العراقية.

٣١٠ الأستاذ/حسن عطية أستاذ الكلية الفنية بالقاهرة في حديث إذاعي.

٣١١ جمال عياد «التجريب في المسرح العربي المعاصر» العدد السبعون- ربيع الآخر ١٤٢٨ هـ/ آيار ٢٠٠٧.
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=٣١٠٣٢

٣١٢ مفهوم «التجريب» في المسرح السوري، www.masraheon.com/old

٣١٣ جمال عياد، المصدر أعلاه.

الفصل الرابع

المذاهب المسرحية

تمهيد

يلقي هذا الفصل نظرة موجزة على أهم المذاهب الأدبية والفنيّة المعروفة حيث لا غنى عن معرفتها للمسرحي الذي يتعاطى مع شأن المسرح إذ تشكّل بالنسبة له خلفيّةً ثقافية مهمّة، وتزوّده بإطّلاع واسع في المجال الذي يشتغل فيه. وفي هذا الشأن فقد أوجزتُ أهم المذاهب/المدارس المشهورة والتي تنمّ على الثراء المسرحي الزاخر، والتوجهات الإنسانية المختلفة المشارب والرؤى، وتدلل على الألوان الفكريّة والفنية التي اصطبغت بها التجارب المسرحية عبر حقبٍ مختلفة. المذاهب/المدارس التي أوردتها في هذا الفصل هي المذهب الكلاسيكي(الكلاسي)، الرومانسي، الرمزي، الطبيعي، الواقعي، السريالي، التعبيري وأخيراً التجريبي. أوردتها في إيجازٍ لأن التعمّق في كل مذهب سيحتاجُ إلى مساحةٍ أوسع. لقد اعتمدتُ في هذا الفصل على مرجعٍ مهم هو «المدارس المسرحية» لدريني خشبة والذي يعدُّ من المصادر المهمّة للمدارس أو المذاهب المسرحية، عدا بعض الإقتباسات مع مصادر أخرى ذكرت في الحواشي.

المذهب الكلاسيكي

يشتق أصل كلمة الكلاسيكية Classicisme من الكلمة اللاتينية «كلاسيس Classis»، والتي تطلق حالياً على الفصل الدراسي، وتطلق في الأصل على مجموعة من السفن الحربية أو التجارية، أي: «وحدة في الأسطول». وهذا المذهب يتضمن المباديء والأفكار التي تؤسس مختلف جوانب الحياة والتي يؤمن بها فئة الأتباع.

المذهب الكلاسيكي «مذهب اتباعي، اتبع فن الشعر لكل من أرسطو وهوراس، نشأ في ايطاليا، ونضج في فرنسا، ومر في الأدب الانجليزي، ورسا في الأدب الألماني، وكان له أصول ومبادىء منها: تقليد القدماء والطبيعة، والعقل، والموضوعية والتجرد، والأخلاق، واصلاح العادات، والمعقول والممكن، واللياقة الأدبية ودراسة العالم الداخلي ثم قانون الوحدات: الفعل والزمان والمكان»[٣١٤]، وقد شاع مصطلح «الكلاسيكي» كلفظ «يستخدم للدلالة على العمل الفني الذي لا خلاف عموماً على تصنيفه في أعلى مرتبة من حيث الإجادة والإبداع وفي صيغة الجمع على الدراسات المتخصصة في اللغة والأدب اليوناني واللاتيني القديم، ونعتاً بمعنى تقليدي أو إتّباعي، أي يتبع القواعد والمثل التي وضعها الأقدمون وهم فلاسفة وأدباء اليونان والرومان في حالة الآداب والفنون الغربية وأخصها المسرح»[٣١٥] .

[٣١٤] دريني خشبة «أشهر المذاهب المسرحية»، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩م.

[٣١٥] د. فاطمة موسى محمود قاموس المسرح، ج٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

تاريخياً، يعتبر أرسطو «٣٨٤- ٣٢٢ ق.م» هو أوّل من قنّن المذهب الكلاسيكي في المسرحية، وضبط قواعده غير المكتوبة وذلك في كتابه «الشعر» الذي وضعه في صورته النهائية أحد تلاميذ أرسطو سنة «٣٣٠ ق.م». وكان أرسطو يكتب كتابه هذا وبين يديه مآسي الثلاثة الكبار: أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. كما كان بين يديه كذلك ملاهي أرستوفنس وغيره من عظماء عصره، وكان هؤلاء جميعاً قد ماتوا قبل أن يولد أرسطو، في الوقت الذي كان عصر المأساة اليونانية كان قد انتهي، وعلى هذا فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على نهج مآسي الثلاثة الكبار، ولعل هذا هو الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار قانونه.

ويعرف أرسطو المأساة بأنها:

«محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولاً معلوماً، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير «تطهير النفوس» من أدران انفعالاتها».

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة، اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد. ويعد من أجزاء المأساة الكلاسيكية القصة «أو الخرافة» والأخلاق «أي الشخصيات» والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة.

ونستدل من التعريف:

- المحاكاة، هي التمثيل أو التقليد المطابق للواقع , والفعل لا يمكن أن يقوم به سوى أشخاص تتمثل فيهم فكرة الموضوع وأخلاق الشخصيات ويؤكد أرسطو على وجود عقدة المسرحية أولاً ثم تظهر الشخصيات.
- ذات طول معين، أن تكون المأساة متوسطة الطول حتى لا يمل المشاهد وأن تشمل بداية ووسط ونهاية، مؤكداً على الوحدات الثلاث.
- وحدة المضمون، وحدة الفعل أي لا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية، وأن لا يكون هناك أكثر من موضوع حتى لا يتشتت المشاهد.
- وحدة الزمان، أن يكون مدى الأحداث دورة شمسية واحدة / ٢٤ ساعة، أما الأحداث التي وقعت في الماضي سواء كانت بعيدة أم قريبة فتروى على ألسنة الشخصيات أو يحكيها الكورس.
- وحدة المكان، الحدث لا يتعدى المكان الواحد.

يقوم المذهب الكلاسيكي على أسسٍ تعدُّ خلاصة لآراء الكلاسيكيين منذ العصر اليوناني إلى أوائل القرن السادس عشر، أهمّها كالتالي:[٣١٦]

- الوحدات الثلاث: وحدة العقل ثم وحدة الزمان ووحدة المكان، وبالنسبة إلى وحدة المكان فلم تعرف الا حينما قال بها ف . ماجي V . Maggi سنة ١٥٥٠ إذ زعم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً تقع أحداثه في مكان واحد.

- عظامية الأشخاص المسرحية: كان اليونانيون والرومان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات، و الأمراء والأميرات أو القادة وكبار رجال الدين. والسبب في أن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما، لهذا كان من الواجب الإقتداء بهم واتخاذهم مثلاً يُقتدى.

- عظامية اللغة: يحتم على الممثلين عدم النطق بألفاظ نابية لا تصلح ولا تتوافق مع تلك الشخصية المهمة، وأنت تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح وواضح يخاطب العقول قبل العواطف خالياً من التزلُّف والإبتذال فيما ليس له ضرورة من زخرف اللفظ ومتوائماً مع ظرف المتكلم وسنّه.

- وحدة المادة أو النغم: تقتضي أجواء المأساة إشاعة الذعر والرأفة، فلا مكان للإضحاك كما يبيح الرومانسيون من أحل الترفيه والتنفيس عن الجمهور، ذلك لأن الكلاسيكيين يرون أن هناك وسائل أخرى للتفريج غير الإضحاك مثل: الأناشيد والرقص والشعر الجميل، والمحاورات العقلية.

- القضاء والقدر محور الأحداث: يرى الكلاسيكيون أن القضاء والقدر هما المسيران لمشيئة الإنسان الذي لا دخل له في مجريات الأحداث التي تجري له، ولا يد له فيها، إلاّ أنّهم يمهدون للأسباب التي تُحدث المأساة دون أن يحس بطلها.

- المأساةُ تعالج مشاكل المجتمع: وذلك بتوظيف المأساة لغرض إنساني يتم بموجبه علاج مشاكل المجتمع التي تعدُّ من الظواهرِ فيه، بإشتراك أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع.

[٣١٦] المصدر السابق.

ومن أهم الأنواع الأدبية في المذهب الكلاسيكي:

- التراجيديا Tragedy: وهذا النوع من المسرحيات يتسّم بالجديّة ويطغى عليها الأسلوب اللغوي الرفيع في حين تكون شخصياتها من النبلاء. ويذكر «أرسطو» أن التراجيديا تمتاز بنبلها، نبلاً في الأسلوب الشعري، ونبلا في الشخصيات التي يصورها الشاعر[٣١٧]. فهو نوع من المسرحيات التي تتميّز لغتها عن اللغةِ الدارجة، لما يكتنفها من أسلوبٍ أدبي رفيع، وحبكةٍ محكمةِ الصياغة لفظاً وعبارة.

- الكوميديا Comedy: وهذا النوع ارتبط بالضحك والهزل، حيث يهدف إلى التفريج عن الجمهور بتصوير جوانب من الحياة الإجتماعية أو السياسية بأسلوب بسيط غير متكلّف، تغلب عليه الفكاهة أو السخرية اللاذعة للنقد. وقد عرفت الكوميديا عند اليونان قديماً بالوضوح «الذي لا يشوبه الغموض»[٣١٨] وذلك لأنها موجّهة إلى العامة أو صادرةٌ بالأحرى من العامّة حيث يكون أبطالها من عامّة الشعبِ في أغلب الأحيان.

- الميلودراما Melodrama: وهو صنفٌ يجمع الإثنين فلا هو بالمأساةِ ولا بالملهاةِ، يبكي فيه الجمهور ويضحك..! فهو إذن «لفظٌ مركّب من كلمتين باليونانية: الميلوديا والدراما وهي تعنى أنها مؤلف موسيقي درامي تتميز عن الأوبرا بأن الذين يؤدونها لا يغنُّون وإنما يتكلمون والموسيقى تؤدي كمصاحب أساسي وهام للنص وهم يتناوبون الجواب والحوار مع الأوركسترا، وكأن بينهم حواراً وفقاً للنص المكتوب، وأحياناً تحتوي الميلودراما على فقرة غنائية أو بانتومايم»[٣١٩]

المذهب الرومانسي Romantisme

نشأ المذهب الرومانسي في بدايات القرن السابع عشر[٣٢٠] كردّة فعلٍ على القيود والقواعد التي فرضها الكلاسيكيون ليمنح الحرية للفنان في أن يحلّق بأجنحته في عوالم يصوّرها وجدانه، متخلّياً عن القيود الثلاثة للمذهب الكلاسيكي؛ وحدة الزمان والمكان والفعل.

وفي الفرق بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي كتب الألماني هاينى (١٧٩٧-١٨٥٦) «إن الكلاسيكية هي مذهب القيود. المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسي يلتزم القوانين الصارمة

[٣١٧] المصدر السابق.
[٣١٨] د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني – بيروت/ ١٩٧٦م.
[٣١٩] د. فاطمة موسى محمود قاموس المسرح، ج٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨م.
[٣٢٠] ظهرت كلمة «رومانسي» في إنجلترا حوالي سنة ١٦٥٤م «دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات»، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٩م.

التي تدور في قيودها فكرته، فهي دائماً تبدو في إطار مادي محدود، أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق، مذهب العاطفة والحرية، المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود. وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته»[٣٢١].

وإذا كانت الكلاسيكية مذهب العقل الذي له سلطان على العاطفة فإن الرومانسية تجحد سلطان العقل لصالح العاطفة والشعور، إذ القلب عند الرومانسيين هو منبع الإلهام وموطن الشعور.

يناقض المذهب الرومانسي المذهب الكلاسيكي في مبادئه التي تأسس عليها، فالمذهب الكلاسيكي كما - ورد سابقاً - يضع قوانين صارمة للتقيّد بوحدات الفعل والزمان والفعل، ويُحتم أن تكون شخصياته من النبلاء من الطبقة الإرستقراطية «ملوكاً، ملكات، أمراء، أميرات.. إلخ»، كما يُلزم أن تكون اللغة رفيعةً في ألفاظها، متوائمةً مع مقام ومنزلة هذه الشخصيات العظامية، في حين فإن القضايا في هذه المذهب لا تعالج بالعاطفة إنّما بالعقل والمنطق في الوقت الذي يسيّر القضاء والقدر محور الأحداث فيه. في المقابل فإن المذهب الرومانسي «هو مذهب العاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً، وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبد بهم أشد مما يستبد بهم القضاء والقدر كما في المسرحية الكلاسيكية»[٣٢٢]، دون أن يتقيّد بالوحدات الثلاث: الفعل، الزمن، المكان، ففي هذا السياق « جاء (فيكتور هوغو) فألّف مسرحية (كروميل) ومهّد لها بمقدمة نقدية مطوَّلة (١٨٢٧م) أكَّد فيها رفضه التقيد بوحدَتَي الزمان والمكان والاحتفاظ بوحدة العمل والانطباع والفكرة والجمع بين الجميل والقبيح والعظيم والوضيع في نظام منسجم»[٣٢٣] وأبرز من اتبعوا منهج هذا المذهب الشاعر والكاتب المسرحي البريطاني وليام شكسبير[٣٢٤] فـ «شكسبير يجمع إلى العقدة الأساسية في كل مسرحية من مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية، وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء»[٣٢٥].

وإذا كان الكاتب المسرحي في المذهب الكلاسيكي يعنى بشؤون المجتمع وقضاياه ويطرحها وفق ما يملي عليه العقل والمنطق، مجادلاً بالحجج والبراهين والأدلة التي ترد على لسان الشخصيات، فإن الكاتب المسرحي في المذهب الرومانسي يعمد إلى تصوير خلجات الذات، وانطباعاتها المكنونة فهو «يرينا في آياته الأدبية أو الفنية من نحن. من هو كل منا. إنه يصوِّر عواطفنا، وهو يصوِّرها حرّة طليقةً تسير إلى غاياتها، وهو لذلك لا يجعل الأفراد عبيداً لعقيدة عامة – ما أكثر ما تكون عقيدة فاسدة – تلغي فرديتهم وتجعلهم يذوبون كالملح في ماء الموضوع، فلا يراهم أحد ولا يحسُّ بهم أحد»[٣٢٦].

[٣٢١] د. جمعة قاجه «المدارس المسرحية وطرق لإخراجها» نقلاً عن مقال كتبه عقبة زيدان«الكلاسيكية المؤسسة للمسرح»، الملحق الثقافي لصحيفة الثورة السورية بتاريخ ٢٨/١١/٢٠٠٦م.

[٣٢٢] دريني خشبة، نفس المصدر السابق

[٣٢٣] شبكة الألوكة الأدبية واللغوية http:// www.alukah.net/Literature_ /Language/٠/٧٨٩٤/

[٣٢٤] وليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) أشهر شاعر ومؤلف مسرحي في العالم ولد في ستراتفورد بإنجلترا، كتب الكثير من المسرحيات الشهيرة كـ «عطيل»، «الملك لير»، «مكبث»، «هاملت»، «روميو وجولييت» وغيرها، وغيرها د. فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م

[٣٢٥] دريني خشبة، نفس المصدر السابق.

[٣٢٦] دريني خشبة، نفس المصدر السابق

المذهب الرومانسي هو الأقربُ إلى النفسِ لأنّه مرآةٌ عاكسةٌ للعواطف التي تعتملُ فيها، وللأحاسيس التي تشعر بها، وللأحلام التي تهيم بها، هو تصوير لجمال الروح الذاتي. إنّما تختلف طرق عرض العواطف بين العرضِ السطحي المبتذلِ والعرض الرّصين. إذ يؤخذ على الرومنسية الحديثة «السطحية الواضحة في تصوير عواطف أبطالها، والمبالغة المضحكة في تصوير الدوافع التي تهيِّج عواطف هذا الشخصيات»[٣٢٧] وفي هذا الإطار يضرب المثل على مسرحيّة «هرنانى Hernani»«لفيكتور هيجو[٣٢٨] لتفاهة الدوافع وسطحية الآلام التي تصوّرها المسرحية بنوعٍ من السذاجة المصطنعة، وعلى النقيض، فإن شخصيات شكسبير وهو من المنتمين للرومانسية القديمة لا يظهر فيها التكلّف ولا السطحية لأنّها معالجة وفق دراسة نفسيّة عميقة، في حين فإن الدوافع التي تكمن وراءها ذات عمق نفسي غير متصنّع بل تقود أسبابها طبائعها وخصالها التي هي عليها فلم يكن شكسبير» خبيراً بأدواء نفوس الأفراد فقط، بل كان واعياً كذلك بنفسيات الجماهير وعقليات الجماعات وما كان يستعين به تجار السياسة والزعماء الشعبيون من وسائل تأليبها واللعب بألبابها»[٣٢٩].

المذهب الطبيعي والواقعي

لعلّ الإسمين يشيران إلى المعنى، فالطبيعي هو انتساب العمل الفني أو الأدبي إلى الطبيعة الفطريّة، التي لا يشوبها تدخلات الإنسان، بينما الواقعي هو ما اختلط بالطبيعةِ من أثرِ النّاس.

إلاّ أنّه قد يختلطُ الفهمُ لدى البعضِ نحو الفرقِ بين المذهبين الطبيعي والواقعي، وهذا قد يستخلصُ من إسمِ كلٍّ منهما «فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة. الطبيعة كما خلقها الله. الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب، وما يسنّه من شرائع وقوانين، وما يقيمه من معاهد أو منشآت للفنون، وما يبتدعه من أصول الذوق العام، أمّا الشيء الواقعي فهو الشيء الذي تحوّل إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثّر بتلك العوامل الخارجية الطارئة. والعوامل التي صنعها المجتمع بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب، وما سنّه من شرائع وقوانين، وأقامه من معاهد العلم ومنشآت الفنون وابتدعه من قواعد الذوق العام»[٣٣٠] ومن هنا يظهر أن هذين المذهبين هما خليطٌ من بعضهما..! إلاّ أنه «ليس ثمّة مجتمع من المجتمعات إلاّ وفيه قدرٌ من الطبيعية وقدرٌ من الواقعية، إلاّ أنّه إذا غلبت عليه سمات المذهب الطبيعي قلنا عنه أنّه مجتمع طبيعي، وإذا غلبت عليه سمات المذهب الواقعي سميناه مجتمعاً واقعياً»[٣٣١] وأرى شخصياً أنّ ليس من السّهولةِ الحكم في هذه مسألة الفرق لإختلاط المذهبين.

٣٢٧ دريني خشبة – نفس المصدر السابق.

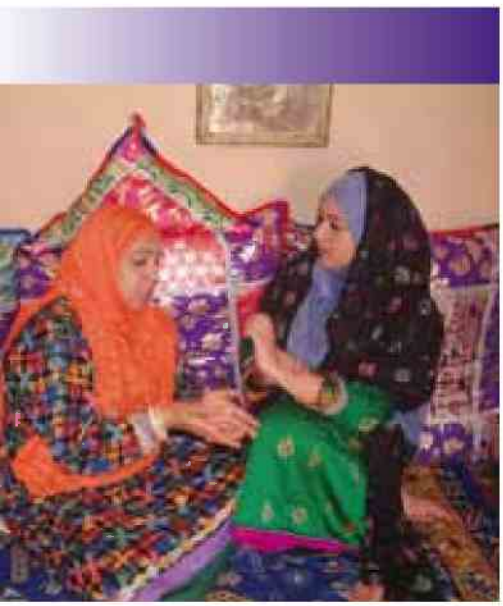
٣٢٨ فكتور، هيجو (١٨٠٢-١٨٨٥) شاعر ومؤلف مسرحي وسياسي وروائي فرنسي، ألف هذه المسرحية العام ١٨٣٣ «قاموس المسرح» مختارات من قاموس المسرح العالمي: جون غاسنر وإدوارد كون المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٣٢٩ دريني خشبة، نفس المصدر السابق.

٣٣٠ دريني خشبة، مصدر سابق

٣٣١ دريني خشبة، مصدر سابق

ينحو الكاتب الطبيعي إلى التبسيط في عرض فكرته المسرحيّة عامداً إلى جعلها أقرب إلى الطبيعية من ناحية مجريات الأحداث، وطريقة الحوار الذي يجب أن يكون سلساً بصورةٍ طبيعية لا تحذلق فيها ولا زخرفة؛ بمعنى أن تقول الشخصية حوارها كما يدور في حياتها الطبيعية، أي أنّه يصوّر الحياةَ نفسها ما استطاع إلى ذلك سبيلا. أمّا الكاتب الواقعي فهو ينتقي ما يتواءم مع فكرته من أحداث ذات دلالة وعمق وهو هنا يشبه الشاعر الذي ينتقي أوهج اللحظات في الحياةِ وأكثرها إشراقاً، فلا ينقل أحداث الحياة نقلاً صوريّاً كما جرت بل يعيد صياغتها، ويختزلها كما تطلب الفكرة التي يعرضها في مسرحيّته.



نشأت الواقعية في القرن التاسع عشر كرد فعلٍ للحركة الرومانسية التي يغرق أصحابها في دنيا الأحلام والعواطف، في الوقت الذي شهد ظهور التطورات العلمية والنهضة الصناعية في أوروبا[٣٣٢]، وقد كان الهدف من وراء نشأتها هو «محاولة دراسة واقع الإنسان، وتحسين حاله، عن طريق الكشف عن حقيقته كشفاً موضوعياً، وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها، وتتحكم في صياغته ككائن»[٣٣٣] وقد أدى ذلك إلى التّخلي عن اللغة الشعرية التي كان الرومانسيون يتخذونها وسيلةً للتعبير عن عواطفهم واستبدالها بالكتابة النثرية المعبّرة عن تفاصيل الحياة اليومية وواقعها[٣٣٤] قد تأسّست على منطلقات واقعيّة تقوم أهمّ خصائصها على «قدرتها الفذّة على التحوّل من المذهب إلى المنهج، حيث لم تعد مجرّد مجموعة من المباديء التي مهما بلغت من العمق الموضوعي لا مفرَّ من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة. حيث إنها أصبحت منهجاً حراً في الإبداع الفني والأدبي، لا يقيّد من حريّته إلتزامه الدائم بتجسيم الواقع. كما أن خيوط الواقع لا تتكون فحسب من الماضي الذي يسبق لحظة تاريخية محدّدة، ويصوغها بشكل خاص، وإنّما من الأجنّة التي ما زالت تضطرب في عالمٍ غيبي، وإن لم تكن مرئية بالوضوح الكافي. وليس معنى هذا أن الواقعية من شأنها أن تقنع بالرؤى الغامضة التي ربما كانت تتمثل في بعض لمحات التفاؤل الرومانتيكي، وإنما تتمثل مهمتها الأساسيّة في وصف مولد الغد، إنطلاقاً من اليوم وما ينوء به من أحمال تنبيء عن مخاض عظيم وأليم»[٣٣٥] فالواقعيّةُ إذن ترتبطُ إرتباطاً وثيقاً بهمومُ الإنسانِ ومشكلاتهِ الواقعية هادفةً إلى خلقِ واقعٍ أفضل من الواقعِ المعاش ولهذا فقد أصبح الفنّان الواقعي صاحبَ رسالةٍ إجتماعية «يحاول الوصول إلى حقائق الأمور وإرجاعها إلى أسبابها في الواقع التاريخي، ومناقشة الأسباب هذه تؤدي به إلى الإحساس بضرورة تغيير الأوضاع التي لا تتفق مع إنسانية الإنسان، بغية تطور الواقع الإجتماعي إلى واقعٍ أفضل»[٣٣٦] وهكذا انطلقت الرؤى الواقعية منذ القرن التاسع عشر هادفةً إلى تغيير الواقع وهو هدفٌ يعارض النظر السلبي للواقع ونقلهِ حرفيّاً..! وهذه الرؤية تحملُ في طيّاتها فكرةً ترى «أن الأدب لا ينبغي أن يقف عند تحليل الواقع وفهمه، بل إن عليه أن يقدّم تصوّراً محتملاً لإمكانيات تغييره إلى ما هو أفضل»[٣٣٧] وهذا

٣٣٢ فرديب ميليت: فن المسرحية، ترجمة: صدقى خطاب، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٦م.

٣٣٣ د. رشيدة مهران «الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

٣٣٤ مارتن إسلن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزجلى، ط١، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٧م

٣٣٥ د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م.

٣٣٦ د. أمين العوطي «المسرح والمجتمع»، مجلة المسرح، العدد٩، سبتمبر ١٩٦٤م.

٣٣٧ حمداني حميد «الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي»، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

ما يبدو واضحاً فيما يسمّى بالواقعية النقدية التي تنقد الطبيعة البشرية والمجتمع حيث ترى « أن كلّ مهمّتها تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية، أما تغييرها، أو تحطيمها، أو إصلاحها فليس من إختصاصها لأن الفنان ليس مصلحاً إجتماعياً يبحث عن إجابات وحلول لمشاكل المجتمع ولكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي كشف الواقع وتعرّيه مهما كانت الحقيقة قاسيةً ومؤلمة، وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة إجتماعية معينة، لأن الواقعية تنظر إلى المجتمع ككل»[٣٣٨] وهذا الكلامُ هو أبلغُ ردٍّ على من يرى أن المسرح يقدّم الحلول[٣٣٩] إنّه يعرض الواقع ويثير الأسئلة وهذا يبعث المتفرّج على الإجابة كيفما يتأتّى له فكره ورؤاه نحو القضية المعروضة. الواقعيّة لا تكمن في نقلِ الواقعِ نقلاً مصوّراً بل هي اختزالٌ للحدث الواقعي وربطه بالفكرة المنطقية للمسرحية بعد استقصاء البحث عن «الظروف والأسباب الحقيقية لعلاج العيوب الإجتماعية علاجاً جذرياً»[٣٤٠] فالفنّ الأصيل يحمل رسالةً سامية لا تقتصر على النظر السلبي نحو الواقع بل محاولة تغيير الواقع والتأثير عليه لإصلاحه ولهذا فإن أجمل «المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرى إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانية، وترهف فيهم مشاعر الفنية، وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير، وكلّما كانت المسرحية الواقعية تطبيقاً أو عرضاً لمشكلة من مشاكل الحياة العملية أو نقداً لوضع من الأوضاع العامة العالمية كانت مسرحية ناجحة»[٣٤١]، والواقعية هي طريقةُ أداء، وأسلوبُ عرض، ومنهجُ تناول «فالواقعية ليست في مادة الفن أو الأدب بل في كيفية التعامل مع هذه المادة».[٣٤٢]

أمّا تحرّر المذهب الطبيعي من قواعد الآداب والأخلاق والقوانين والأعراف، والنظم والتقاليد فقد جعله يصوّر ما لا تبيحه الأخلاق الإنسانية ولا تسمح به الفضائل السامية بحجّة إبراز كل شيءٍ على طبيعته وبالتالي فإن المذهب لم يجذب سوى مرضى النفوس الذين انحرفوا عن مشكلات المجتمع الكبيرة واهتموا بمشكلات أفرادٍ شاذّون يحيون حياةً هامشيّة..! متّبعين طريق زولا الذي «تركهم في ضلالها يعمهون»[٣٤٣] يصوّرون حياة الطبقة الدنيا تصويراً خادشاً للحياء بحجّة الصدق في نقلِ الواقع. «والنتيجة التي ينتهي إليها هذا المذهب هي أن لا حرية فردية، إذ أن الحقيقة الإنسانية هي الإدراك المتشائم الذي يرى أن تصرفات الإنسان وغرائزه وأهدافه، تحدَّد من قبل قوى إجتماعية لا تطالها إرادة الفرد، وبالتالي فالمسرحية ليست إلاّ تصويراً دقيقاً لشريحة في من شرائح الحياة».[٣٤٤]

تصدّر المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر كل من ستاندال (١٧٨٣-١٨٤٢) وبلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) في فرنسا، ودي فو (١٦٦٠-١٧٣١) وفيلدنغ (١٧٠٧-١٧٥٤) في إنجلترا. كما ظهر المذهب الطبيعي على أيدي الأخوين دي جونككور وإميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) وجي دي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣) وألفونس دوديه (١٨٤٠-١٨٩٧).

٣٣٨ د. نبيل راغب «المذاهب الأدبية» الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

٣٣٩ قلت مرةً أن المسرح ليس صيدليةً تمنح الحبوب.

٣٤٠ مصطفى عبداللطيف السحرتي «دراسات نقدية في الأدب المعاصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م.

٣٤١ المصدر السابق

٣٤٢ غسّان المالح «هل يود ناقد مسرحي مؤثر؟»، في المسرح وإشكالية الجمهور، مصدر سابق.

٣٤٣ المصدر نفسه.

٣٤٤ قاموس المسرح، مصدر سابق.

المذهب الرمزي

معنى الرّمز هو الإيحاءُ إلى الشيءِ، والتعبيرِ عنه دون التَّصريحِ المباشر به، والرَّمزُ مليءٌ بالإشارات والدَّلالات التي تكون عميقة، وقاصدة إلى مقاصدَ غير يسيرةٍ على الإستبيان، غير هيّنةٍ على التأويل، إنّما لا تكمنُ مهمّة القاريء الحصيف في فك طلاسمها، ومعرفة مقاصدها بل أنّه قد يؤوّلها بحسب نظرته فيصنعُ منها صورته، ويضع فيها تفسيره. الرمز هو «الإيحاء – هو وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا أن تعرب عنها – هو صلة بين الذات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح».[٣٤٥]

والأدب الرمزي فهو «ذلك الأدب الذي يقرؤه القاريء العادي فلا يفهم منه إلاّ ظاهره، أما القاريء المتأمل فيفهم من هذا الظاهر، لكنّه لا يقف عنده، بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها، وما تحت هذا السطحِ لباب الأدب الرمزي، ومن أعاجيب هذا اللباب أنه يتخايل بصور مختلفةٍ في ذهن القاريء المتأمّل، صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف، والأعجب من هذا أن قارئاً متأمّلاً آخر قد تتخايل له صورٌ جيدة غير التي مرّت بذهن القاريء المتأمّل الأول».[٣٤٦]

ولعلّني أزيدُ هنا القولَ إلى القول بأن:

- مسألةَ الفهم للأدب الرمزي ليست هيّنة، ولا يكفي التأمّل زاداً للقاريء لكي «يفهم ما تحت السطح..!»

- النصُّ المفتوح من مزايا هذا الأدب وإلاّ لما تخايلت لقاريءٍ آخر» صورٌ جديدة غير التي مرّت بذهن القاريء المتأمّل الأوّل»! وهذا ينفي مسألة الفهم، ويؤكّد على مسألةَ انفتاح النصِّ الرمزي أمام التأويلات كلٌّ حسبَ نظرتهِ وفكره وعمق ثقافته، وخيالاته..!

- القاريءُ لا يحتاجُ إلى التأمُّل بالإستغراق الفكري والنفسي إنّما لا بدَّ من مخزونٍ أدبي ثري، وخيالٍ خصبٍ يمكّنه من تجاوزَ الأفكار التقليدية، أو المصطلحات النمطية المتعارف على دلالتها في الواقع لكي يستطيع فهم هذا الرمز المعدود كـ «مظهرٍ من مظاهر اللّغة»[٣٤٧] كما إنّه لا بد وأن يكون ذو استعداد نفسي لإستلهامِ صورةٍ أخرى من خلال هذه القطعة الأدبية الرمزية التي بين يديه، والإستعداد هو جموحٌ نفسي، وأشواقٌ عقلية لمعانقةِ عوالمَ فنيّة ذات صنعةٍ مبتكرةٍ.

[٣٤٥] د. سامي هاشم «المدارس والأنواع الأدبية»، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٩م.

[٣٤٦] دريني خشبة «أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات» الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٩م.

[٣٤٧] د. نهاد صليحة، مصدر سابق.

ومع أن كل فن في الواقع «هو فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذا المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية - كما نجد عند المدرسية الطبيعية أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم ما فوق الحواس كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين»[٣٤٨] فإن المذهب الرمزي ينظرُ إليه كردٍّ فعلٍ ضد الواقعيّة تلك التي تعكسُ صورة الواقعِ على المسرحِ وكأن المسرح هو مرآة الواقع حيث الشخصيات واقعية، أما في المذهب الرمزي فهي «حمّألةُ أوجه وأفكار» ولهذا فالشخوص المسرحيّة في الرمزيةِ إنّما هي «رموز للحياةِ الباطنيّة للكاتب»[٣٤٩] وبناءها الدرامي - عند الرمزيين - يرتكزُ على إثارة أحاسيس المتفرّج عن طريق رموز ذات دلالات لها قيمتها وأثرها في نفس الكاتب فـ «الدراما العظيمة تتكون من ثلاثة عناصر هامةً: جمال اللفظ ثم التصور الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا، ثم فكرة الكاتب عن المجهول»[٣٥٠]. التصوّر الصادق لما يحدثُ حولنا وداخلنا هو في نظر الرمزيين استخدام الدلالات والرموز من أجل إدراك الإنسان لجوهر العالم الذي يكمنُ حسب رأي بعضهم في علاقته بالروح لا المادة.

نشأت الحركة الرمزية التي ظهرت في الأدب الأوروبي الحديث في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، على يد شخصيات من مثل «مالارميه، ريمبود، فرلان، وبودلير» ولعل السبب الباعث وراء هذه الحركة جاء كرد فعلٍ على الأدب الواقعي والطبيعي حيث أنكر هؤلاء على أنصار المذهب الواقعي والطبيعي «إعتزازهم بظواهر الطبيعة والواقع، أن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الأصيلة إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح، وليس بالجهر والفضح والتصريح، لأن الرَّمز والإيحاء والتلميح في نظرهم هي عوامل خلاّقة، تولّد المعاني في ذهن القاريء والمتفرج، في حين الجهر والفضح والتصريح من عوامل الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويد الذهن، ذهن القاريء أو المتفرّج، البلاد والإتكال على غيره في معرفة الأشياء، والوقوف به عند ظاهرها وقوفاً فقيراً خاطفاً»[٣٥١]، وفي الإجمال فإن المباديء الأساسية للمذهب الرمزي في الأدب المسرحي يمكن إيجازها في هذه النقاط:[٣٥٢]

- رفض الرَّمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم، فالطبيعة عندهم «هي ستار يحجب العالم الروحي الحقيقي».[٣٥٣]
- رفضهم العقل والإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة. فالخيال كما يعبّر عنه عند الرمزيين هو «الملكة التي علّمت الإنسان منذ بدء الخليقة القيمة الرمزية لكل لونٍ وكل رائحةٍ وكل صوتٍ وشكل، وهي الملكة التي خلقت التشبيه والإستعارة، وهي الملكة التي تستطيع أن تذيب العالم ثم تعيد تشكيله حسب قوانين أزلية تنبع من أعماق الروح».[٣٥٤]

[٣٤٨] أرنست كاسيرر، مقالة عن الإنسان، ١٩٤٤، في د. نهاد صليحة، مصدر سابق.
[٣٤٩] د. فاطمة موسى محمود: «قاموس المسرح» الهيئة المصرية العامة للكتاب، جزء٢، ٢٠٠٨م.
[٣٥٠] رشاد رشدي «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن»، القاهرة، مكتبة الأنكلو المصرية، ١٩٦٨م، ص١٧٧.
[٣٥١] دريني خشبة «أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات» الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٩م.
[٣٥٢] د. فؤاد علي خازر الصالحي «دراسات في المسرح»، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م.
[٣٥٣] مقولة لبودلير في د. نهاد صليحة، مصدر سابق.
[٣٥٤] مقولة لبودلير في د. نهاد صليحة، مصدر سابق.

- إستخدام لغة تعتمد على المفارقة والتقابل والتضاد والصور والإستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني» مما يتمخّض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدية – وذلك حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة».[٣٥٥]

- إستخدام الرموز بشكل مكثف، وعمد وصفهم للطبيعة وصفاً مباشراً، بل يلجأ إلى الخيال بصورة حافلة بالرموز والإيحاء بدلا من التقرير أو الإشارة المباشرة.

- الإعتماد على موسيقى اللغة وإيحاء الإنسجامات الصوتية، فالمتعة الحقيقية، لذلك أصبح شعار الرمزيين قول فيرلين «مزيداً من الموسيقى والموسيقى قبل كل شيء[٣٥٦]» وهذا التوجّه حدا بهم إلى تحميل الموسيقى من الإشارات والدلالات ما لم تلتفت إليه المدارس السابقة.

- إستخدام الاساطير القديمة وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية، نفسية كانت أو أخلاقية بالإضافة إلى ما يتخذونه من واقع الحياة المادية رموزاً لمعنوياتهم وتجنبوا معالجة المشاكل الإجتماعية والسياسية.

- عجز الشخصيات عن تحريك وقائع المسرحية التي ليس لها خلفية.

- إيمان الرمزيين بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردها إلى عوالمها الأولية فالعمل الفني يجب أن يعكس «تمكّن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضاً قدرته على التنظير الفلسفي».[٣٥٧]

- عدم إختصار الرمزية كمذهب أدبي على الناحية اللغوية والتعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته. بل امتدت أيضاً إلى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العام.

- لجوء الكاتب إلى الخيال لإقتناص صورا رمزية تستطيع أن توحي بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر.

- تدخل المؤلف المسرحي الرمزي في طريقة الإخراج وحرصه على توافر الإضاءة حرصاً منه على تحقيق الجو النفسي الذي يريده.

- بالنسبة للرمزيين فإن الذاتية والروحية والغموض في القوى الخارجية والداخلية تمثلت صيغة أعلى من صيغ الحقيقة تلك التي يستخلصها من ملاحظة المظهر الخارجي.

٣٥٥ د. نهاد صليحة، مصدر سابق.

٣٥٦ عبدالرزاق الأصفر «المذاهب الأدبية لدى الغرب» دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

٣٥٧ مالارميه، في د. نهاد صليحة، مصدر سابق.

- إن مثل هذا المغزى العميق لا يمكن تمثّله مباشرة، بل يمكن أن يستحضر فقط بواسطة الرموز والأساطير والخرافات والأجواء النفسية.
- الدراما تستحضر الوجود بواسطة اللغة الشعرية والتلميحية تلك التي تنفذ بالمساندات المسرحية الضرورية لخلق الأضواء المناسبة فقط وبقصد خلق تجربة طقسية دينية.

بإيجاز فإن الرمزية لها ثلاث دوافع أو توجّهات هي[٣٥٨]:

- إتجاه فلسفي ومؤدى هذا الإتجاه أن العالم المحسوس هو قابل للتبدل والتغير هو صورة لعالم مثالي لا يقع تحت حس وإنما تربطنا به المخيّلة. العالم مادة وجوهر، والأشياء متباينة في مادتها ومتشابهة متقاربة في جوهرها، لأن الجوهر قبس من الجوهر الأمثل الذي انبثقت عنه. إذ علينا أن نعمل المظاهر الخارجية وألا نعير اهتماماً إلاّ للجوهر.
- إتجاه نفساني ويقوم على أن فكرة الهروب من الواقع إلى المطلق لم تشفِ غليل الرمزي فجدَّ في إثْرِ ناحيةٍ مجهولةٍ من الإنسان علّه يصل إلى ما يتوخّاه. فالعالم الخارجي ليس سوى صورة للعالم الداخلي ورموزه.
- إتجاه لغوي وقد عبّرت عنه ميول الرمزيين إلى الإيحاء والإستخدام الموسيقي والغموض والتحرّر من القوالب اللغوية المألوفة وغير ذلك من الأشكال التي تهدف إلى خلق لغةٍ جديدة ذات ألفاظ ومعانٍ وصورٍ مبتكرة.

[٣٥٨] د. سامي هاشم، مصدر سابق.

المذهب التعبيري

التعبيرية تعني التعبير عن رؤية شخصية للحقيقة الواعية، نشأت كحركة في أوائل القرن العشرين وانتهت مع نهاية الربع الأوّل منه. لقد كان لنظريات فرويد في علم النفس الحديث أثر على الكتاب المسرحيين وذلك لأن نظريات هذا العالم النفساني ساعدت على استكشاف مجاهل العقل الباطن ومدي تحكمه في تصرفات الإنسان بما يختزنه من التجارب والانطباعات التي ترجع إلى عشرات الآلاف من السنين، بالإضافة إلى ما يختزنه من تجارب الماضي القريب وانطباعاته. إذن فالتعبيرية «تهدف إلى تصوير أعماق البشرية وتجسد مكنونات العقل الباطني لإن حقيقة الإنسان تكمن في أعماق ذاته، لا في مظاهره الحسية»[٣٥٩]، ويتميّز الفنان التعبيري بالذاتيّة المفرطة حيث يلجأ الفنّان إلى «تسويّة الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائماً بالحلم والرمز واستخدام نبرة إنفعالية عالية بحثي تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية .. بالغة الغرابة وفي أحيانٍ كثيرة بالغة القبح».[٣٦٠]

وإذا كان مؤرخو الأدب المسرحي يختلفون في إسم أول المؤلفين الذين طبّقوا المذهب التعبيري في المسرح، فهم متّفقون على أنّ الحركة التعبيرية قد بدأت في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، حوالي عام ١٨٩١م، وذلك حين كتب «فرانك ودكند» Frank Wedekind مسرحيته «اليقظة المبكرة»، التي لم تمثل إلا في عام ١٩٠٦م، والتي استعمل فيها بدعة الأقنعة القديمة وغيرها من الرموز التعبيرية، والتي كتبها بهذا الأسلوب الخطابي المتلئ بالمنولوجات الطويلة. يتَّسم المسرح التعبيري بأنّه مسرحٌ «ثوري يحتجُّ على النظام الإجتماعي المعاصر، وسيطرة وحدة الأسرة، ومعظم كتاب هذا المذهب من الشعراء الذين استخدموا المسرح ليروّجوا أفكارهم، فأدى استخدامهم للغة الشعرية إلى فشل هذه الحركة، فقد كانت حركة ذات طابع شخصي إلى حدٍّ كبير بسبب التركيز على الشخصية الرئيسية – بطل/كاتب – الذي ترصده المسرحية وتعبر عن ردود أفعاله».[٣٦١]

أهم سمات المسرح التعبيري

- اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسة واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، في الوقت الذي تصبح النظرة إلى البيئة والناس في المسرحية مرتبطة بنظرة تلك الشخصية الرئيسة إليهما، على أن تكون نظرةً ذات دلالةٍ وعمق، يعبّر عنها الكاتب بوسائله المسرحية الرمزية. حضور هذه الشخصية المتفرّدة يكون طاغياً في حين أن الشخصيات الأخرى تبدو وكأنّها شخوص

[٣٥٩] ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف المصرية، مجلة كتابك العدد٢٦، القاهرة ١٩٧٧

[٣٦٠] نهاد صليحة، مصدر سابق.

[٣٦١] قاموس المسرح، ج٢، مصدر سابق.

غامضة، غير محدّدة الملامح وكأنها تسبح في عالم من الظلال، شخصيات هامشيّة تقتصرُ مهمّتها على مساعدة الشخصية الرئيسية. وفي المسرحيّة تتنقل الشخصية من مكانٍ لآخر بصورة متوالية وهي تمثّل رحلة الشخصية الوجدانية معبّرة عن الأزمة النفسيّة التي تنتهي بالبطل إلى المصير المحتوم.

- قد تبدأ المسرحية التعبيرية بمشهد واقعي يمهّد لعرض العقدة النفسيّة التي ستبدأ رحلة المعاناة منها في المشاهد اللاحقة بطريقة تعبيرية، وفي أثناء ذلك يصبح تجسيد المعاناة النفسية هو الأهم من المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع.

- أمّا الشخصيات في المسرح التعبيري فهم نماذج أي أنّهم لا يجسّدون ذاتاً بعينها وإنّما نموذجاً معيّناً من المعاناة ولذلك تصبح أسماؤهم الشخصية غير مهمّة، حيث تحلّ محلها النماذج كمثل الشرطي أو الطبيب أو عامل النظافة أو غيره.

- اللغة في المسرح التعبيري تتميّز بالإقتضاب، يكثر فيها حذف أواخر الجمل، كما إنها لغة سريعة تلغرافية بعيدةً عن الزخرفة البلاغية، لاشيء فيها من الزخارف البلاغية، مع التفضيل أن تكون لغةً دارجةً يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي، وأن تكون حماسية تكثر فيها المنولوجات التي تعبر بها الشخصية عن بواطنها الداخلية ومعاناتها الذهنية، وجيشان مشاعرها.

- أما التمثيل التعبيري فيتّسم بالسرعة، والخيال، متنوع المناظر، مصحوباً بالموسيقي والأصوات الرمزية، حافلاً بالحيل المسرحية كالأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال، غنياً بالديكورات. والإضاءة في إخراج المسرحية التعبيرية عامل أساسي من عوامل نجاحها، وعادة ما يكثر المخرج من الأركان الشاحبة والمعتمة.

والمسرحيات التعبيرية لا تحلل أو تعلل أو تعلق، وإنما فيها بعض الشبه من المسرحية الطبيعية، وإن خالفت من حيث تصوير أعماق النفس الإنسانية، في حين أن الطبيعيين لا يصورون إلا السطح والحياة المادية فقط. وهي إن لم تكن حسنة الإخراج بدت رتيبة مملة، بل سخيفة مربكة، لكنها مع ذلك أحسن وسيلة لتصوير دخائل النفس الإنسانية تصويراً مسرحياً يعين على فهم الخلجات العميقة مجسمة فوق المسرح.

من أتباع المذهب التعبيري أوجست ستراندبرج، وأول مسرحية للحركة التعبيرية كانت للكاتب راينهارت سورج الشحاذ، ومن كتاب المسرح خارج ألمانيا الذين تأثروا بالتعبيرية، يوجين أونيل خاصة في الإمبراطور جونز (١٩٢٠) والقرد كثيف الشعر (١٩٢٢).[٣٦٢]

[٣٦٢] د. سامي هاشم ، مصدر سابق.

بإيجاز فإن التعبيرية لا تهتم بتصوير المظاهر الخارجية، بل بالرؤية الشخصية للكاتب الذي يصوّر التجارب والأفعال. التعبيرية ترى أنّه من الواجب دراسة النفس البشرية أولاً على عكس ما ترى الواقعية في تقبّلها للحياة الإلهية كأمر واقع لا بدّ منه، وبعد دراسة النفس البشرية تعمل على تغيير البيئة لمساعدة الإنسان على تحقيق ما يريد.

المذهب السريالي

مصطلح «السريالية Le Surrealisme «يعني في اللغة الفرنسية خارج الواقع، ومن هنا فإن المذهب السريالي هو المذهب الذي يتجاوز الواقع ليحلّق خارج حدوده، محاولاً إحراز سبقٍ إبداعي في الأدبِ والفنِّ بما لم يألفه الأدباء والفنّانون من مواد غريبةٍ. ومع أن السريالية لا تنكر الواقع إلاّ أنها لا تعوّل عليه ولا تثق به فهو في نظرها «معادٍ لكل ارتقاءٍ خلقي أو فكري»[٣٦٣]، ومن هنا تظهر أهم قواعد السريالية وهي أن «تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية المزج بين تجارب كل منهما في رواية الكاتب أو قصيدة الشاعر أو صورة الرسام أو تمثال المثال. ومن آثار غلبة العقل الباطن هذه على العقل الواعي هذا التحلل من أصول المنطق والتفكير المقعد السليم»[٣٦٤]. وقد اقتضى ذلك التحررّ من القيم التي كانت تجسّد حدوداً تميّز بين الصحيح والخطأ أو بين العقل والجنون..!

لقد انبثقت السريالية من الدادائية، نسبة إلى كلمة «دادا» أي بابا التي أطلقها الروسي «ترستان زارا» في أوائل القرن العشرين، وذلك للحركة التي كانت تعنى بالهدمِ؛ هدم الأطر الأخلاقية القديمة ولم تكن تعني بالبناء ولذلك «ولذلك انفصل عنها أدباء شعروا بفراغها وعبثيتها ويأسها وعدم جدواها، وفي الوقت نفسه آمنوا بمسؤولية الإنسان وقدرته على التغيير؛ فوُلدت الحركة السرياليّة من هذا المنطلق، وكان شعارها تحريرَ الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية المغرقة في النفعيّة»[٣٦٥] هي إذن ثورة ضد ما هو سائدٌ من القيم السلبية في الحياة الغربية، ودعوة للإنسان كي يتحرّر من القيود الفكريّة التي تكبّل إرادته.

أهم مباديء المذهب السريالي هي[٣٦٦]:

- المخيّلة وهي الطريق الأوحد للمعرفة من دون العقل والحسّ والمنطق.
- الدهشة الأولى: حيث يرى السرياليون وكأن العالم قد فقد حواسه، وكأنه لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، وأن غالبية مواده أصبحت ذات

[٣٦٣] مقولة لبروتون زعيم السريالية، في عبدالرزاق الأصفر، مصدر سابق.
[٣٦٤] دريني خشبة، مصدر سابق.
[٣٦٥] عبدالرزاق الأصفر، مصدر سابق.
[٣٦٦] رحاب حسين الصائغ، السريالية في محكمة المنطق، صحيفة الإتحاد www.alitthad.com

بديهيات روتينية لا مجال فيها للتعجب والاندهاش، وأن العالم قد تدجَّن وتآلف مع الأشياء وانعدم فيه التَّخيل، لذلك كان ضرورياً الإلتفات إلى مسألة إيجاد مبررات الإندهاش بين ركام هذا الروتين المخيف.

- الحلم: يحسب السرياليون أن الحلم الليلي (لا الواعي) أشد تعبيرا عن واقع النفس من حالة اليقظة، ويتمادون إذ يزعمون أن حالة الحلم هي وحدها حالة (الشعر) لان النفس تجري على سجيتها بعد أن تنحدر عنها قبضة اليقظة والواقع والعقل.
- الآلية والجنون إذ يعتقد السرياليون، ومنهم (سلفادور دالي) أن النفس تتحرر تحت وطأة الجنون من ثقل العالم ووطأته.

وفي هذا المذهب تقترب الرومانسية من السريالية وذلك لأنّ الرومانسيّة تقوم على أساس تغليب العاطفة والخيال على العقل والمنطق. وينطلق الكاتب السريالي بحريّة في عمله الفني أو الأدبي بحيث لا يلتزم بقالبِ واحد كما يلتزم الكاتب الكلاسيكي أو الطبيعي أو الواقعي أو الواقعي حيث يؤثر الكاتب السريالي التنقّل بحريّة في الأجواء المختلفة دون التقيّد بالأعراف والتقاليد الفنية المعروفة. وهذا يعكس رفض السرياليين كل عقلانية وسعيهم إلى التعبير عن «عمل الفكر الحقيقي رافضين كل رقابةٍ للعقل. ولقد أصبح اللا شعور مادة حقيقية للكاتب بفضل الوسائل غير المعروفة كالكتابة الآلية وقصص الحلم والتنويم المغناطيسي وهي تقنية مستوحاة، على نطاق واسع، من التحليل النفسي».[٣٦٧]

ويعتبر «هجل Hegel» و «سيجموند فرويد Sigmond Freud» و «كارل ماركس Karl Marx» مسؤولون عن السريالية بالرغم من إنهم لم يبتكروها، وذلك بعد أن نادي «هجل» بضرورة هدم الماضي كله لبناء مستقبل سعيد على أنقاضه، في حين كانت أبحاث «فرويد» السيكلوجية مذهلةً للعالم إذ أثبتت مدى تسلط العقل الباطن وهيمنته القاهرة على البشر، وتحكمه في تكييف أخلاقهم، وهذا يعني سيطرته على العقل الواعي. لذلك ارتبطت السريالية بمنهجية التحليل النفسي لفرويد إذ أصبحت «المدرسة السّريالية هي التجسيد الفنّي والأدبيّ لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطنيّ اللاشعوري. وهذا ما يعتبره السّرياليون الواقع النفسيّ الحقيقيّ»[٣٦٨]. أما «ماركس» فقد دوَّى صوته مطالباً بهدم الرأسمالية وقيام نظام ينصف العامل ويشد أزره وينقذه من أنياب الرأسماليين. وعن هؤلاءِ إبتكر الروسي «ترستان زارا Tristan Tzara» وابتكر اسم السريالية وكان ذلك في العام ١٩١٦م، وذلك حين أطلقه على تلك الحركة الهدامة التي اختلجت في نفوس الداعين إلى القضاء على جميع موازين الآداب ومقاييس الذوق، والذين وجدوا في دعاوى ماركس العريضة رسالة جديدة تبشر بمجتمع جديد، له فنه الجديد وأدبه الجديد[٣٦٩]. وظهرت مع مجلة أدب Littérature

[٣٦٧] ماري، غابرييل سلاما، ت/عدنان محمود محمد، قرن من الأدب، مجلة الآداب الاجنبية مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ١٢٥ .

[٣٦٨] عبدالرزاق الأصفر، مصدر سابق.

[٣٦٩] دريني خشبة، مصدر سابق.

التي أسّسها في فرنسا عام ١٩١٩ كلّ من آندريه بروتون André Breton ولوي آراغون Louis Aragon وفيليب سوبو Philippe Soupault، وبول إيلوار Paul Eluard. تأثرت السريالية بعدمية Nihilisme تريستان تزارا Tristan Tzara وبحركته «دادا» التي تفتّحت في زيورخ، وأعادت النظر بجميع أسس المعنى والكتابة[٣٧٠].

أما الفن الجديد الذي كانوا ينشدونه، فقد وجدوه في تلك الكتابة اللاشعورية أو الكتابة التلقائية، التي كان «اندريه بريتون» هو أول من ارتفع بها إلى السريالية الصحيحة، وبالأحرى كان أول من انتشلها من بؤرة الفوضى التي قضت فيها فترة الحضانة في موسكو.

وقد مرت السريالية بمراحل ثلاث بعد ذلك:

المرحلة الأولى

١٩٢٠ - ١٩٢٤م، وهي تلك الفترة التي كان يتلمس فيها السرياليون الطريق إلى الفنون والآداب والسياسة باستحداث الوسائل التي يستطيعون بها تسخير العقل الباطن للإنتاج في هذا الميدان الرحب الفسيح.

المرحلة الثانية

١٩٢٥ - ١٩٣٠م، وهي تلك المرحلة التي تحقق فيها كيان السريالية بقيام الشيوعية الدولية، وكان ذلك مصحوباً بالإنتاج الفعلي في عالمي الأدب والفنون وفقاً للأصول اللاشعورية التلقائية الخالصة.

المرحلة الثالثة

بعد عام ١٩٣٠م، وهي المرحلة التي أخذ فيها معتنقو السريالية يتحللون بالتدريج من التبعية السياسية لموسكو، وهو تحلل يكاد يكون ردة للأصول التي سار عليها منشئو السريالية الذين كانوا ينكرون الوطنية، ويستهزؤون بالشرائع، ويسخرون من التقاليد، ويزرون بالأديان، ويكفرون بالأسرة. وكان من آثار هذه الردة أن أصبح كتاب السريالية يتهاونون، إلى حد ما، في الكتابة اللاشعورية أو التلقائية التي يكتبها الكاتب وهو شبه ذاهل عن نفسه، وعادوا يجيزون الكتابة الشعورية إلى حد ما، وهنا نشأت طريقة جديدة أو وجه جديد من أوجه السريالية هي طريقة الاضطراب الذهني، البارانويا، التي ينتاب الكاتب السريالي فيها حال أشبه بالشرود الفكري يصدر فيها عن مزاج سوداوي، يجعل أفكاره مفككة يكاد الربط بينها يكون معدوما، وهذه هي السريالية الحديثة التي نشأت في باريس واستقرت فيها حتى اقتحمها الألمان في الحرب العالمية الثانية.

[٣٧٠] ماري، غابريل، مصدر سابق.

تتشابه المسرحيات السريالية والمسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة، ومن حيث إنها مجرد عرض صور لا تربطها إلا فكرة عامة، إلا أنها تختلف عن مسرحيات الرومانسية في أنها تشبه الحلم، وبالأحرى أحلام اليقظة التي هي من آثار سلطان العقل الباطن.

وبإيجاز؛ فإن السيريالية تميزّت بأنها مذهب اللاواقع، الباحث عن لحظة الدهشة الدائمة، تلك التي تتفجّر منها مواد غريبة على الواقع المألوف، ساعيةً وراء هدم الماضي، وإعادة تشكيل الحياة بمعاييرها الأخلاقية الغريبة المستمدّة من عالم اللاواقع. يجدر القولُ هنا بأنه «إذا كانت الرمزية تنشد الفن الجمالي المثالي، فإن السريالية كحركة متطرفة خرجت من إهاب الرمزية، لكنها احتقرت الجمال ووسائل من تنسيق وإيقاع، وركزت هدفها على تحرير الإنسان، وإطلاق ذاته الخفية».[٣٧١]

المذهب التجريبي

المسرح التجريبي اتجاهٌ حديث عرّف بأنه «المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... إلخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان»[٣٧٢] فهو إذن قائم على فكرة تجاوز الأشكال التقليدية والبحث عن أشكال أخرى أكثر تقدّما وتحديثاً عمّا هو موجود كما يزعم دعاة المسرح التجريبي.

منذ أواسط القرن التاسع عشر بدأت إرهاصات الحركة التجريبية في غرب أوروبا مع الحاجة المتزايدة إلى ضرورة وجود مسرح حديث يواكب التطوّر في الحياة التي تقودها البرجوازيّة الصاعدة في فرنسا بعد سنة ١٨٤٨م. في تلك الفترة «كان الجمهور يزداد اتساعاً، تتنوَّع مشاربه الثقافية وانتماءاته الفكرية، ويوجه متطلباته المسرحية وعيٌ تاريخي بدأ يؤطِّر الإبداع المسرحي»[٣٧٣].

وينتقدُ البعض الإتجاه التجريبي في المسرح زاعمين أن التجريب هو سمة المسرح الدائمة وأن العمل المسرحي هو في حدّ ذاته قائمٌ على التجريب كما يدّعي البعض، لا يضيره في ذلك إن كان واقعياً أو رومانسياً أو رمزياً أو غيره فقد «رافق التجريب الإنسان منذ البدء، فهو غير قادر على العيش

[٣٧١] د. فايز ترحيني «الدراما ومذاهب الأدب»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨م.

[٣٧٢] ماري إلياس وحنان قصاب حسن «المعجم المسرح»، مكتبة لبنان ناشرون، ط/١، ١٩٩٧.

[٣٧٣] د. سعيد الناجي «التجريب في المسرح العربي»، مطبعة دار النشر العربية، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.

والتطـور والتقـدم من دون ممارسـة التجريب. فالتجريب يشـمل مناحي الحيـاة جميعاً من دون أدنى شـك. وقد أعد النـاس التجريب من بديهيات الحياة»[٣٧٤] ولذلك أصبح مفردةً من مفردات حياتهم التي لا تثير التفاتهم. في حين يرى آخرون أن «المسرح فن ديمقراطي ولكن عزلة الإنسـان وتحوله في عالم اليوم إلى ترس في آلة ضخمة من بين أسباب ظاهرة التجريب في المسرح الحديث الذي يكاد يخلو من الحوار بين طرفين حيث انتهى الحدث الدرامي وتحول المشـاهد إلى كائن معزول عن جاره الذي يشـاهد العرض معه وعن المجتمع خارج المسرح»[٣٧٥]. وانتقد البعض الرسـالة الواضحة التي من المهمّ أن يوصلهـا المـسرح إلى المتفرّج لأن العرض المسرحـي التجريبي مبني على الغمـوض مع فقدان الحدث الدرامي المحمّل بالرسـالة المسرحيّة الواضحة. ومن هذا المنطلق طرحت عدّة تسـاؤلات عن الإتجاه التجريبي الحديث منها «لمـاذا لا تكون أطروحات العـرض أكثر منطقية عبر توظيف عناصر العمل وفـق توليفة متكاملـة للغة والحركة والإشـارة ؟ ماذا عن الهموم المعاشـة التـي يبتعد عن تناولهـا بجرأة والتي تبعد الجمهور عنه ؟ لماذا لا يسـتفيد من التراث الشـعبي ؟ ماذا عن الغموض ؟ لمـاذا القسرية في إقصاء الخاص لصالـح العـام ؟ وهل يمكن أن ينجح ذلك ؟ ماذا عن اللغة ؟ وهل هي عائق أمام انتشـاره العالمي ؟ ماذا عن المتلقي والقـدرة على محاكاته ؟ بعيدا عن هذه الأسئلة يبقى التجريب ضرورة من ضرورات الحياة بمجملها، والمسرح يطرح أسـئلة كبـيرة وهذه إحدى مهامه الأساسـية، ويعكـس إلى حد كبير الهواجس التي تعتري باطن الإنسـان قبل ظاهره، ورغم الأسـئلة المطروحة وجديتها، يجد المسرح نفسـه يحمل هم التجديد والتصدي لقضايا معاصرة ويوحـد النظرة إليها عبر رؤيا متقدمة، أو على الأقل رؤيا يمكننا من خلالها فهـم ما يجري حولنا عبر صيغ جمالية وفنية، لكنها في جوهرها تمثل جزءا من مكاشفة يتصدى لها المسرح كفن أزلي باقٍ ما دام الإنسان موجودا[٣٧٦].

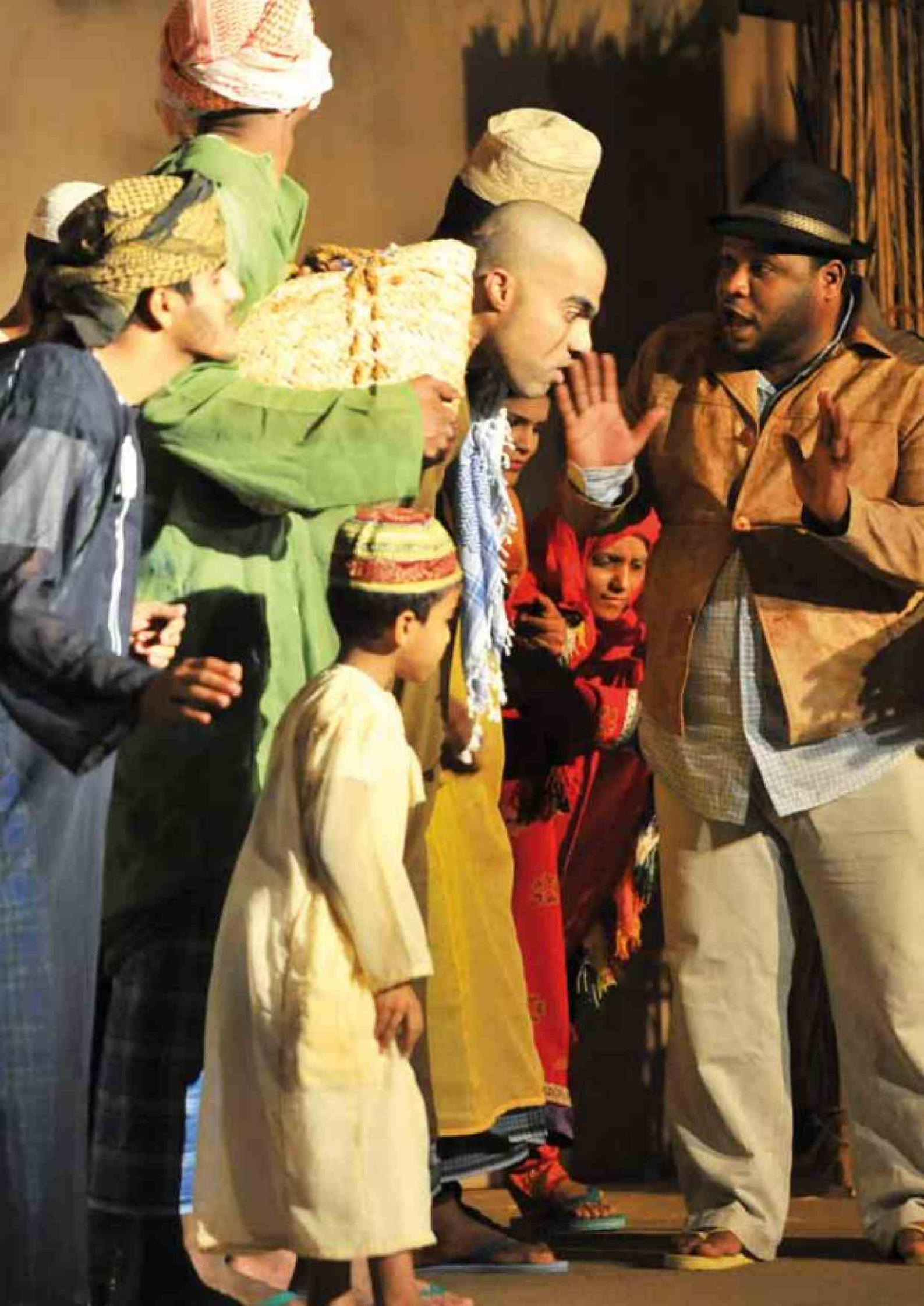
وفي الإجمـال فإن هنـاك من النقاد من يرون «أن المـسرح العربي تأثر بهذا السـياق التاريخي حيث أصبحت العـروض نخبوية، وصار التجريب عندنا (في العالم العربي) تقليدا لتجريب الغرب وغيب المسرح الحوار بين شخصياته وبينـه وبين جمهوره فغاب الحوار في المجتمع وتم تخوين كل رأي معارض أو مخالـف وصارت السـيادة للفـوضى».[٣٧٧] ويـرون أن تعامل المسرحيين العرب مـع التجريب قد تم «بوعيٍ غير تجريبي، يقوم على الإقصاء، وضرب التعـدد، والاختـلاف. كما أنَّه يقـوم على تمثيل المسرح باعتبـاره وحدة غير قابلة للتعدد. بل إنَّ طبيعة هذا التمثيل شـملت حتى المسرح الغربي نفسه، الـذي تمَّ التعامل معه باعتباره وحدة متجانسـة غـير قابل للتجزيء. وهذا يعنـي أنَّ مجرَّد البحث عن صيغة مسرحيـة واحدة أمر بعيدٌ عن التجريب، يُلهمه الإحسـاس الحاد بالانتماء القومي أكثر مما يُلهمه البحث عن جمالية مسرحية منفتحة.

[٣٧٤] عادل كوركيس، فنون التجريب في المسرح بين المفهوم والمصطلح، جريدة الصباح / www.alsabaah.com

[٣٧٥] شبكة النبأ المعلوماتية - الخميس ٢٩ ايلول، ٢٠٠٥ - ٢٤ شعبان ١٤٢٦ /http://www.annabaa.org htm.٢٥٨/٥٠/nbanews

[٣٧٦] المسرح التجريبي، ويكيبيديا العربية

[٣٧٧] حسن عطية أستاذ الدراما بأكاديمية الفنون لرويترز، شبكة النبأ المعلوماتية، مصدر سابق



هذا الوعي «غير التجريبي» قاد إلى الإضرار بالهويّة من أجل محاكاة الغرب في الأعمال التجريبية، وعند هذا ينأى التجريب «بالمسرح بعيدا عن واقعه ويدمر فضاءه المسرحي دون أن ينتبه إلى أننا نعيش داخله» والنأي هو ممارسة العزلة عن الواقع، وفصل المسرح من شؤون المجتمع ولهذا فإن[٣٧٨] «أهم التحديات التي تواجه الفنان الحقيقي الواعي بقيم تراثه والمدرك لوظيفة المسرح بين جماهيره هو كيفية الحفاظ على الهوية وهو أمر يحتاج إلي سبر غور التراث واستخلاص ما هو ايجابي فيه لان مسايرة العصر تعني الوعي بالذات وبالآخر معا مع عدم السقوط في فخ الفجاجة باسم الجماهيرية».[٣٧٩]

التجريبُ وإن كان سمة أساسية من سمات التجديد في المسرح إلاّ أنّه لا يتأتى عن طريق العبث غير الواعي لغاية تقديم عملٍ غرائبي ذي شكلٍ مغاير..! بل أن يكون وليد خبرات متراكمة، ورؤى ناضجة «فالتجريب هو الوسيلة المثلى لتطوير الفكر البشري ووسائل تعبيره، ولأنه أيضًا حق مشروع ضمنته له الطبيعة الفنية ذاتها، ولكن الفائدة الحقيقية من التجريب لا تأتي من الفراغ والفوضى والفعل لمجرد الفعل، وإنما من التراكمات الفكرية والمعرفية والعملية؛ حيث يتضح الهدف وتبرز الغاية وتكون نتيجة التجريب خاضعة لقوانين حضارية وإنسانية سامية مدروسة ومدفوعة نحو غاية نهاية، يكتب لها الخلود. أما الجهل فلا يُوَلِّد إلا الظلمة، ونقص التجربة لا يصنع إلا الفوضى»[٣٨٠].

[٣٧٨] حمدي عابدين، عرض كتاب «سوسيولوجية الفنون المسرحية» لحسن عطية، الصادر عن هيئة قصور الثقافة المصرية، صحيفة الشرق الأوسط، العدد ٩٥١٧.

[٣٧٩] المصدر السابق.

[٣٨٠] أحمد الصويعي، مهرجان المسرح التجريبي فضيلة واحدة ورذائل كثيرة، إسلام أون لاين، ١/١٠/٢٠٠٠م.

الفصل الخامس

إشكالات مسرحية من واقع التجارب المسرحية

تمهيد

يحاول هذا الفصل توضيح بعض الإشكاليات الواقعة في جوانب مختلفة من جوانب المسرح من خلال منظورٍ شخصي. عايشتُ هذه الإشكاليات عبر التجارب المسرحية التي مررتُ بها مما يعني أنّها تعبّر عن واقعٍ معاش. إلاّ أنها قابلةٌ للإختلاف في وجهات النظر أكثر من غيرها في الفصول السابقة والتي اعتمدتُ فيها على آراء أعلام في المسرحِ، وأصحابِ تجاربَ مشهود لهم فيه. أما في هذا الفصل فالمسألة تختلف في كون ما يرد فيه وجهات نظر شخصيّة وددت أن أشارك القاريء فيها، وله الحق في موافقتها أو الإختلاف معها.

مفهوم الشخصية المسرحية

«ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ» سعد الله ونوس

حينما أستلهم بيتر بروك مسرحيته «مؤتمر الطيور» من نص شعري قديم لفريد الدين العطار (عاش في القرن الثاني عشر) وهو بالمناسبة نص صوفي، كان يهدف إلى وضع رؤيته الذاتية على شكل مسرحية بعد أن طوَّع فكرة النص لما يتناسب مع ثقافته، يقول في ذلك «لقد حددنا الخط الرئيس في النص ثم جمعنا الأحاسيس القوية التي تقود إلى الحركة ونظمناها، قمنا بذلك من أجل إعطاء النص الشعري شكلاً دراميـاً»[٣٨١] والذي يتضح هنا هو أن الفرقة قد أعادت كتابة النص أو خلقت نصاً مسرحياً مختلفاً، كما نرى هنا أن هذه الفكرة هي الغالبة في الإمساك بالخيوط التاريخية، التاريخ هنا ليس الزمن وإنما الموقف والاتجاه والحدث والشخصية والأجواء، كما أن التاريخ بهذا المفهوم الأخير الصالح للاستقراء الفني ليس ملك أحد بل هو تراث إنساني خالد وإلا لما اتجه بيتر بروك إلى نص صوفي عربي! ولما اتجه شكسبير لإستلهام الكثير من روائعه إلى حكايات ألف ليلة وليله، ولما أعاد سعد الله ونوس كتابة نص الفرنسي بيتر فايس «كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه» ليصبح «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقضة»!

إن البعض لا يدرك مفهوم التاريخية بالمعنى الفني، فحين كتبتُ «الشمس والجدار» و «مأساة الحجاج» وهما نصّان ينتميان إلى المسرح الشعري، سرى إلى أذني حديث أحد المتخصصين في المسرح متحدثاً عن مصطلح التاريخية بمعنى كتابة الماضي بما يحمله المصطلح في سطحيته من واقعية التأريخِ،

[٣٨١] د. بطرس روحانا «النص المسرحي والجمهور، مسرحية مؤتمر الطيور» مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، الفكر العربي، سبتمبر١٩٩٢ العدد ٦٩.

وفجاجة الفكرة، وقشرية الرؤية! وبدا له – ولغيره – أن الفعل الذي يمارسه الحجاج في مأساته أو قد يبدو لهم أيضاً ما يمارسه سيف الدولة أو أبوفراس أو المتنبي أو غيرهم في «الشمس والجدار» إنما هو الحرفية الواقعية التي مارست بها هذه الأسماء حياتها الخالية، وهذا ينمُّ عن خلطِ فهم لوظيفة الخطاب المسرحي، إذ لم يكن سعدالله ونوس وهو يكتب منمناته التاريخية يريد أن يؤرخ إجتياح تيمورلنك لدمشق وإنما أن يطوع التاريخ لفكرة (هنا/الآن) يقول د. محمد إسماعيل «إن سعد الله لا علاقة له بالتاريخ ولكنه قضى عمره في تفهم وتفهيم التاريخ، ومن هذا التاريخ الحافل بالأحداث سلط فكره وقلمه على مرحلة قصيرة زمنياً إستطاع أن يحشر فيها التاريخ الذي عبر مع التاريخ الذي يعبر»[٣٨٢] الأمر نفسه فعله حين كتب «طقوس الإشارات والتحولات» من حكاية صغيرة حدثت في بغداد، كما استلهم سوفوكليس حكاية أوديب من المعرفة الأسطورية الشعبية وصاغها بأسلوب زمانه ومكانه.

وإذا ما كان النظر إلى التاريخ بهذه الصورة فإن الشخصية المسرحية تصبح مطواعة للفعل الدرامي، كما هو الحال في مسرح بريخت حين يصبح التاريخ والشخوص وأدواته وسائل لتحقيق المسرح، إذ الشخصية هنا لا يمكن رهنها واقعياً بما يحدث له في الفعل الدرامي وهذا ما سمعته بعد أن قرأ أحدهم نصي «الجفاف» حين صوَّرت إبن خلدون وفق صورة أخرى غير المتعارف عليها تاريخيًّا مع أنّها متوافقةً مع سلوكه الشّخصي الذي تصفه بعض الكتب التاريخيّة..! قال: لا يمكنُ تصوير هذه الشخصية التي لها وزنها في التاريخ العربي بهذه الطريقة!

لا يمكن بأي حال أن تصبح لغة الخطاب المسرحي الذي يقرأ في الماضي ويتنبأ بالمستقبل من خلاله معرضة للمحاكمة لأنها استقراءات أو إعادة قراءاتٍ للتاريخ كونه قابلاً للتأمل والقراءة والتأويل والكاتب المسرحي هنا ليس مقسوراً على ممارسة تقديم الشخصية التاريخية بواقعيتها بل محتَّم عليه تقديمها بمعناها الفني الذي يخدم الرسالة المسرحية، وهو إنطلاقاً من الفعل المسرحي يقيناً لن يتعامل مع الشخصية وفق واقعها بل على المدى الذي يمكن أن تخدم به الفكرة المسرحية، مع إمكانية الإستفادة من الشخصية في «جعلها لا تمثل حالة فردية وإنما نموذجاً يمثل فئة معينة تنتمي إليها مع ملاحظة أن الكاتب عندما يقدم نماذجه لا يقدمها كنماذج مطلقة للفئات التي تمثلها بل يضع في مواجهتها دائماً نماذج أخرى تنتمي لنفس الفئة لكنها تختلف عنها جذرياً في الآراء والحسابات والمواقف»[٣٨٣].

يتضح لنا أن مصطلح المسرح التاريخي ليس صحيحاً بالمعنى الحرفي ولا وجود له – من وجهة نظر شخصية – إنما اللعبة في النهاية كما عبر عنها د. محمد إسماعيل «حشر التاريخ الذي عبر مع التاريخ الذي يعبر»[٣٨٤]. إن المؤلف المسرحي لا تظهرُ أصالته، ولا جودةَ منهجِهِ الإبداعي إلاّ إذا وظّف التاريخ والشخصية التاريخية وفق الفكرة التي يطرحها في نصّه المسرحي،

[٣٨٢] د. محمد إسماعيل بصل «قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونّوس، نصوص التسعينات نموذجا» ط١، الأهالي للتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠ م.

[٣٨٣] جوان جان، في وصف مسرح سعدالله ونوس

[٣٨٤] مصدر سابق.

أمّا إذا جعل التاريخ يجري وفقَ معطياتِه التي لا تخدم الفكرة المسرحيّة بحجّة التأريخِ فقط دون ترتيبٍ في السياقِ أو تنظيم في العرض فإن أثره الأدبي لا يعدو كونه نقلاً دون معالجةٍ فنيّة..!

والمادة التاريخية على جزالتها هي فرصةٌ سانحةٌ يرى من خلالها الكاتب المسرحيّة فكرته التي يُطمح إلى صياغتها، فالتاريخ «يعطي متنفساً للمسرحيين في التعبير عن أفكارهم وآرائهم التي لا يستطيعون التصريح بها فمن خلال التراث يستعير الأديب الأصوات التي قاومت الإستبداد؛ ليحمّلها تجربته، وينطقها نيابةً عنه فيسلم بذلك في الإدانة»[٣٨٥]. المسرحُ أرضية رحبةٌ للإبداع، لا تقيّده الأحداث التاريخية بواقعيتها مع أنها تفيده بدلالتها وتوظيفها فـ «القاعدة هي أنّه لما كان التاريخ هو فن الخاص، أي الظواهر الفردية والأحداث القائمة بذاتها، وكان المسرح أو الأدب هو فن يجنح إلى العموم وتصوير جانب إنساني بأكمله، فإن المؤلف المسرحي كثيراً ما يضطر إلى إعادة ترتيب وقائع خاصة مرتبة على نحو خاص قد لا يواتينا بها التاريخ الدقيق. والحكم بوجه عام هو المنطق الداخلي للرواية واتساق حوادثها وعدم مناقضة الخاتمة للمقدمات، وعدم إفساد التسلسل داخل الرواية، وما يحدث في التاريخ يحدث أيضاً في الأساطير، وإن تكن حرية المؤلف في الأساطير أوسع».[٣٨٦]

الفرجة المسرحية

«هناك إتفاقٌ كبيرٌ على أن ليلة ما في المسرح ستكون مبهجة ومثيرة بشكل عام عندما يزدحم المسرح بالمشاهدين» جلين ولسون

حين لا يفقه الجمهور لغز اللعبة المسرحية يسقط سرها في الفجوة الفاصلة بين الخشبة والصالة، وحين لا يكون جزأ منها لا يتماهى معها « إن الدور المسرحي بصفته سلطة (وإن مؤقتة) يخون خطاب حامله الداعي إلى توحد الجمهور معه، ذلك لأن الجمهور يتعامل مع الممثل الذي يلعب هذا الدور على أنه مثل في المسرحية لا أكثر ولا أقل، فيحكم على أدائه سلباً أو إيجاباً، إن هو أحسن أو لم يحسن تأدية دوره المسرحي»[٣٨٧] فهو «لا يمكن أن يدخل الجمهور في اللعبة إلا إذا كان مؤهلاً»[٣٨٨] القضية إذن محصورة بين العمل المسرحي والجمهور الذي يفترض منه تفسير العمل الذي انتهى لتوه من

[٣٨٥] مدحت الجيار «البحث عن النص في المسرح العربي»، ط١، دار النشر للجماعات المصرية، ١٩٩٥م.
[٣٨٦] د. هند قواص «المدخل إلى المسرح العربي» دار الكتاب اللبناني، بيروت.
[٣٨٧] د. بطرس روحانا «النص المسرحي والجمهور، مسرحية مؤتمر الطيور» مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، الفكر العربي، سبتمبر١٩٩٢ العدد ٦٩.
[٣٨٨] المصدر السابق.

العرض أمامه، يقول بيتر بروك «لا نفسر التجربة نظرياً، إنها للاستيعاب المباشر لهذا السبب لا نفسر التجربة المسرحية نظرياً»، الشخص الوحيد الذي يمكن أن يتكلم عنها هو المشاهد الذي اشترك فيها[٣٨٩] «لكنما الكاتب المسرحي الراحل سعدالله ونوس والذي طالما دعى للحاجة إلى الحوار بل العطش للحوار، جرَّب من خلال بعض أعماله إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية ويتجلى ذلك في مسرحية «سهرة من أجل الخامس من حزيران» لأنه أدرك تمام الإدراك أن هذه القضية جماهيرية بالدرجة الأولى وأن على المتفرجين أن لا ينشغلوا بغير المسرحية، وأن يتجنّبوا إثارة الفوضى بل أن يساهموا في كتابة النص وتوجيه المسرحية بتفريغ الشحنات النفسية المكبوتة في دواخلهم إثر النكسة.

الأمر ليس سطحياً بالمفهوم الذي يمكّن لأيّ أحد أن يتهم الجمهور جزافاً بأنه غير ذوّاق لما يقدم من أعمال، أو أنّه جرّ رجليه لقتل وقت فراغه في مشاهدة ممثلين فارغين من وجهة نظره، وهذه النظرة عند بعض المسرحيين هي التي أنتجت مصطلح «المسرح التجاري» الذي لا أحبذُّ ارتباطهُ المادي بالمسرح إن لم يخدم القضيّة الفنيّة بطريقةٍ مبدعة، إلاّ أن الكثير من المسرحيات التي تنتمي إلى هذا المصطلح تردي بالمسرح وهو فن راقي إلى حضيض المادة، تربطه بجيوب الناس، لا بأفكارهم ونفوسهم وللأسف فإن فنانين عرب لهم تجاربهم الطويلة في المجال المسرحي يسوِّقون لهذا المصطلح دون أن يعلموا أنهم بتسويقهم له لا يجعلون من أنفسهم سوى مهرجين يتقافزون فوق خشبة أمام النظارة الذين يقهقهون إلى ما لا نهاية زراية وسخرية! أمّا الحجة العامة لديهم فتكمن في مبدأ «هذا ما يريده الجمهور»!

لقد شاع مصطلح المسرح التجاري حتى أصبح المسرح حشواً فارغاً من الثرثرة التي ليس لها خطوطاً درامية واضحة، ولا حبكة مسرحية عميقة، ولا رؤية نصية هادفة، وإنما هي (الكوميديا) المرتجلة التي لا تعتمد إلا على خفة دم الممثل أو بالأحرى سخريّته من الممثلين الآخرين!

الجمهور لا يتماهى إلا مع العمل الذي يتناغم مع مشاعره، ويلتقي مع مفردات معيشته، ويأكل مع خبزه اليومي، ويرتقي مع أشواقه، ويرفرف مع أحلامه، وهنا لا يصبح العمل عبثياً وإنما محمّلاً بأهدافٍ ورسائل. أسئلةٌ ضروريّة يجب أن تثار عند تناول النّص بغية تجسيده من قبيل: ما هي القيمة الفنية للنص؟ هل يقدّم لنا الفكرة التي نطمح إليها؟ من هم المتفرجون ؟ ماذا نريد أن نقول لجمهورنا ؟ أية وسائل يجب أن نستخدم؟ وهذه الأسئلة شغلت بال المسرحي سعدالله ونوس. أي أننا نريد أن نصنع موقفاً، موقفاً نستطيع من خلاله تحديد وجهات سير المسرح، وأعتقد شخصياً أن الكثير مما قدم من تجارب مسرحية لم تكن لتتلاقى مع هموم الجمهور ولهذا لم يكتب لها النجاح، وهناك من حاول تحريف حركة بسيطة في نص عالمي دون أن ينتبه إلى مسألة هامّة وهي الدائرة الثقافية في شقيها الجمالي والإحساسي ويورد مالك بن نبي مثالاً على ذلك حينما شاهد

[٣٨٩] المصدر السابق.

مسرحية «عطيل» لشكسبير فقال معقباً «فالمتفرج الأوروبي عامة يفكر في جو من الحساسية الجمالية، بينما يفكر المتفرج المسلم في جو من الحساسية الأخلاقية، ومن أجل هذا لا يمكن أن يتشابه سلوكهما أمام المشهد الواحد، فعندما يقتل عطيل «ديدمونه» وينتحر يبلغ إنفعال المتفرج الأوروبي أوجه، لأن الدائرة التي يعيشها في تلك اللحظة دائرة جمالية، أليس يرى نهاية مخلوقين جميلين! بينما يظل انفعال المتفرج المسلم هادئاً في هذا المشهد لأن دائرته أخلاقية، فهو يرى قاتلاً ومنتحراً»[٣٩٠] هذا المثل الذي ساقه بن نبي يدلنا دلالة واضحة على أهمية مراعاة الدوائر الثقافية للجمهور، ويتلاقى في ذلك مع فكر ونوس حتى أن هذا الأخير كتبَ نصاً مستوحاً من نصٍ لبيتر فاس كما فعل بيتر بروك بنص فريد الدين العطار! القضية هي ماذا نقدم للجمهور. فكم من مسرحيّة عرضت لغيرِ جمهورها أو (نخبتها) ولهذا فإن مسألة التماهي هي نسبيّةٌ، تعتمدُ على نوعيّة الجمهور الذي يتوجّه أحياناً لمشاهدةِ مسرحيّة يحسبُ أنّه سيستمتع بها فإذا به يضجُّ سخريةً منها..! «فالنقّاش مثلاً لم يبدأ بالمسرح الدرامي، وإنّما اتجه إلى المسرحيّة الموسيقية لأنها أحبُّ إلى جمهوره واقرب إلى ذوقهم»[٣٩١]، وشخصياً لديّ من النصوص المسرحيّة التي آثرت أن لا تُعرض مسرحيّاً لأنها ذات لغةٍ أو طرحٍ قد لا يناسبان الشريحة العامة من الجمهور وبالتالي تضيعُ الفرجةُ المسرحيّة!

إن مسألة الفهم العميق لطبيعةِ الجمهور هي مسألةٌ هامّة وحسّاسة في الوقت نفسه، إذ لا يمكنُ أن يكون المسرحي في وادٍ والجمهور في وادٍ آخر ثم ينتقد الأوّل ضعف التلقّي لدى الجمهور «ويرجع نجاح الروّاد في ترسيخ فن المسرح في الوطن العربي، إلى محاولتهم الصادقة فهم طبيعة المتفرّج لديهم، ومحاولتهم تقريب هذا الفن الوافد حديثاً إلى الجمهور العربي»[٣٩٢]، وقد قال لي متفرّج لإحدى المسرحيات العربية التي قدّمت في إحدى المدن البريطانية: «لقد كنّا طوال الوقت نسخرُ من حركات الممثلين، وأحداث المسرحيّة، ونلوم أنفسنا على حضورها..!» ويعود ذلك إلى أن المسرحيّة التي قدّمت نخبويّة عصيّة على فتح قنوات يسيرة مع المتفرج العادي!

وإذا كنّا نريد مخاطبة الجمهور من خلال عرض قضايا تهمّه فإن مسألة فهم طبيعته مسألةٌ ذات أهميةٍ بالغة، في الوقت الذي لا يعني هذا التنازل عن الموضوعية والإشتراطات الفنية الراقية في الطرح المسرحي إنّما فهم الجمهور يعين على خلق الفرجة المسرحية الملائمة لذوقه وتفكيره.

[٣٩٠] مالك بن نبي «مشكلة الثقافة»، ت/عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠م.

[٣٩١] محمد يوسف نجم «المسرحية في الأدب العربي» دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧م.

[٣٩٢] خالد عبداللطيف رمضان، مصدر سابق.

إشكاليات حول تجربة الكتابة

إشكاليات حول تجربة الكتابة «إننا نقتبس أو نعد، لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً، أي فعالاً هنا والآن»

سعد الله ونوس

يفهم البعض المسرح على أنه نقل واقعي لمواقف الحياة وأحداثها، كما يفعل التصوير الضوئي – لو جرَّدناه من صفته الفنية الخلاقة – وبالتالي ينظرون إلى الكاتب بصفته ناقلاً أو مؤرخاً يجب أن يستند إلى مراجع تاريخيّة واقعية هي بمثابة المنابع التي استقى منها أفكاره ، وبدون تسميتها يصبح العمل المسرحي لغواً لا يعتداً به! بينما الواقعية في المسرح هي واقعية الحدث ولكن بطريقة الإختزال العميق لدقائق الحياة وتفصيلاتها من خلال: إنتقاء الشخصيات الإجتماعية التي توظف لأجل فكرة النص، وانتقاء الجمل والحوارات، وانتقاء التفاصيل التي يمكن أن تصنع توليفةً ذات حبكةٍ مترابطة خاصةً في العمق..! وهذا ما فعله مسرح تشيكوف[٣٩٣]، وربما بدا عند الكثيرين أنه مسرح التسطيح والواقعية الفجَّة ولكنه عند الخاصة مسرح الإختزال الحياتي بلغة الأحداث اليومية الجارية التي إن نُظر إليها ظاهرياً وجدت تسير وفق مساقات الحياة التقليدية، ولكن إن تأمَّل أحد في مجريات أحداثها وجد أنها تحتفي بالتفاصيل الدقيقة وتخاطب الإحساسَ لا الذِّهن، وهذا هو جوهر الوجود في المسرح..! إذن فالواقعية المسرحيّة تُلزم الفن المسرحي كي «يتجاوب مع واقع الحياة والمجتمع، لإبراز القيم، والمفاهيم، والدلالات، ومحتويات الرموز التي تتفاعل مع الواقع المحيط، بحيث يصبح المصرح أقدر على تغيير الواقع وتطويره، كما أن العمل الدرامي شيء والحياة شيء آخر مختلف عنه، فهو ليس مجرّد صورة فوتغرافية للحياة، بل إن العمل المسرحي له عالمه المستقل، فهو كائن قائمٌ على ذاته، له قوانينه وقواعده الخاصة. وكما أن للحياة واقعها، أيضاً للعمل الفني واقعه الخاص به، والذي لا ينطبق تماماً مع واقع الحياة»[٣٩٤].

[٣٩٣] أنطوان تشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) كاتب مسرحي وقصاص روسي يعدّ من أوسع الكتاب الروس شهرة خارج بلاده. ينتمي مسرحه إلى مدرسة الواقعية الحديثة، فالصفة المميزة لهذه المسرحيات أنها لا تصور حياة الأبطال وإنما تختار شخصياتها من الناس العاديين وتستخدم في تصوير هؤلاء الناس لغة النثر البسيطة الخالية في معظمها من الصور الفنية المعقدة ، لغة تقترب كثيراً من لغة الحياة اليومية. قاموس المسرح، ج٢، مصدر سابق.

[٣٩٤] د. سهى إبراهيم عبدالسلام «الواقعية في المسرح المعاصر» مصر العربية للنشر والتوزيع،القاهرة، ٢٠٠٩م.

- وحينما كان المسرح فناً عميقاً يقوم على عناصر فنية راقية فإن أدواته لم تكن لتُكتب بلغة التاريخ حتى ينبري أحدهم فيحاكم كاتباً ما بأنه أساء إلى شخصية ما عبر نصه وهي شخصية عرف عنها في التاريخ المدوّن أو الشفوي بأنها ذات إتجاه معين أو أن لها سيرتها المعروفة تاريخيّاً.

القضية في الفن – حسب اعتقادي – هي قضية رؤية بحته تتناول ما تشاء من الشخصيات التاريخية لما تريد توظيفه خدمة للنص. من هنا فإن مسرح «بريخت» يطوِّع التاريخ بشخوصه وأدواته لخدمة وظيفة المسرح، وهذا يعني منح صفة أخرى للتاريخ غير المتعارف عليها، أو هي «التجريب» في مسرح سعدالله ونوس! الذي يقول عنه أحد النقاد أن ونوس حين يعود إلى التراث، ويأتي بأمثلة من الماضي، ويحمل الحكاية التاريخية مفاهيم ذات هدف سياسي، بعد أن ينزع عنها كل أسباب الإيهام على نحو ما كان يفعل بريخت، ويتيح للجمهور كي يراقب الأحداث ويحللها بمنظور عصره، ويسقطها على أوضاعه، ومشاكله دون أن يتعاطف مع الشخصيات البعيدة عنه من حيث الزمان والمكان إنما يعود عودة «بريختية» ترمي إلى كشف الحقائق عبر المتعة وتدعو المتفرجين إلى المشاركة في التغيير من خلال مخاطبة العقول.

من هنا فإنني لأستغرب حينما يتذمر البعض من تناول كتاب النصوص المسرحية لشخصية تاريخية بغير ما اتفقت عليه السِيَر..! هل المسرح تاريخ؟ تاريخ بالمعنى التحريري السائد ؟ أستغربُ ممن يقول نعم..!

إشكاليات حول الممثل

«أعرف أن أدائي كان عظيماً، لكني لا أعرف كيف قمت بذلك، ولذلك لا أعرف ما إذا كنت قادراً على القيام بذلك مرة أخرى أم لا»

لورانس أوليفييه
بعد أدائه شخصية «الملك لير»

- لا يمكنُ أن ينجح ممثلٌ ما أن يكون فنّاناً متميِّزاً إلاّ أن يتمتّع بمميّزاتٍ شخصيّةٍ وفكريّةٍ واضحة. فإلى جانب الموهبة الفطريّة في الإنسانِ بشكلٍ عام، والتي يتميّز بعض النّاس بأفضليّتها عن غيرهم، لا بدّ وأن يتوفّر فيه الذكاء والفطنةِ وصدق العاطفة في الأداء، والمخارج السليمة للصوت، والتفاعلُ العميق مع الدور، وهذه بعضها فطريّ والبعضُ الآخر مكتسب إلاّ أنّ التمرين المتواصل، والإطلاع الواسع على التجارب المسرحيّة، والدراسةِ النّفسيّة، تساعدُ في عمليات الخلقِ والتجديد، والتحليل السيكولوجي (النفسي) لشخصيات النّص، وواقعيّة التقمُّص. فإذا كانت مهمّة فنان المسرح هي تحقيق التجانس بين النص والجمهور عبر مكنونات النص المسرحي فإنّ هذه المهمّة لا يمكنُ لها أن تكون إعتباطيّة أو متروكة للفطرةِ كي تقودها نوازعها دون دراسةٍ ووعي عميق بالأبعاد الشخصيّة للمسرحيّة، والأبعاد الفكريّة للنصِّ المسرحي.
- إن فهم الممثِّل لأبعاد الشخصية التي يمثّلها يعدُّ عاملاً أساسيَّاً كي يبدع في دوره، ويصل به إلى الإقناع، وهو ما يُكملُ به دور المؤلِّف الذي يضعُ الملامح الأساسيّة للشخصية ثم يترك للممثّل الحصيف دور فهم الشخصية والغوص في تفاصيلها. هذا الفهم سيؤدي به إلى أن يحرّك الممثل بصورةٍ تلقائيّةٍ لاحقاً، لأن الفهم يخلقُ التّصوُّر وهو ما يعني معايشة الشخصية وتقمّص سلوكها وسماتها وأفكارها الأمر الذي يبعث الحركة الإنسابيّة ، ويبرهنُ على «واقعيّة» التجسيد.
- يعملُ الفهم العميق، والدراسةِ الدقيقة للممثِّل عن الشخصية المراد تمثيلها على فصل الحركة التي اعتاد عليها الممثل في حياته العاديّة خارج المسرح، وهنا يمكنُ الإستدلال على مدى التقمّص الصائب من عدمه، وكثيراً ما يمكن ملاحظة ممثلين تتماثل حركاتهم أثناء التمثيل مع حركاتهم خارج المسرح وهو ما يعني نقصُ الفهم، وقلّة المران، وضعف توجيه المخرج.

- فكـرةٌ غير صحيّة تعشـش في أذهان بعض الممثلين الظانين بأنفسـهم أنهم وصلوا القمة إذ هم يقيسـون الأدوار بالأشـبار! يعدون الكلمات، والحوارات، والمشـاهد والفصول قبـل أن يصدروا موافقتهم على الدور المسرحـي. ولا يلتفتون بسـبب نظراتهم هذه إلى فحـوى الدور بل إلى طوله، ياللعجب!

هي مرحلـةٌ ينظر فيها بعض الممثلين إلى النص المسرحي نظرة التاجر المرهونـةِ بـالربح والخسـارة، وليت الربح والخسـارة في قيمة النص وفحواه وقضيته، إنما في عدد كلماته! هذه معضلة لن ينجو منها هؤلاء إلا إذا تحرروا من جرثومة (البرانويا)[٣٩٦] التي تنخر أنفسـهم. وبالطبع فإن هم أصروا على التشبث بهذه الخاصية اللّافنية فإن موهبتهم الأولى في هذا الفن سـتغدو باهتةً لا بريق لها، وسيشوبها الفراغ المعنوي، ولا يصبحون على خشـبة المسرح إلاّ تجاراً بالجملة أو المفرق! وسيستغني المخرجون الراشدون عنهم. أخبرتني إحدى الفنانات القديرات أن نصاً عرض عليها من إحدى الدول العربية مع تحديد المخرج لدور (واسع) فيه، لكنها اختارت دوراً بسـيطاً، صغيراً، قد يراه (أصحاب الأشـبار) وضيعـاً، وكان ردها مقتضباً أقنع المخرج بقولها: لقد وجدت نفسي في هذا الدور!

- التعامـل مع بعـض الممثلين المسرحيين صعبٌ! أقـول صعبٌ لأن هناك مفاهيم لا ترتبط بالفن تعشّش في أذهانهم فينظرون إلى المسرح بسببها على أنه ساحة تباهٍ، وعرضٍ لأسمائهم، وعلى التأسيس الخاطيء عندهم لمفهوم الشهرة (الشـهرة لديهم تحتم أن يقوموا هم دون سواهم بأداء الأدوار الرئيسـية في أي عمـل يعـرض عليهم)، وأن عـلى المبتدئين أن يظلـوا على الهامش حتى يغادر الأوائل السـاحة! بيد أني أعجب بكثير من الشـباب الذيـن أجد فيهم روح الفن المتوقـد بالحماس، والرغبة في الفهـم العميـق للمسرح حينما أجدهـم ينظـرون إلى الأدوار المسرحية نظرة المترفع عن (تجارة الجملة أو المفرق) إلى تلك النظرة الجميلة التي تحـس بعبق النـص، والرغبة في التماهي مع ثيمته الأساسـية كعنصر خلاق من عناصر العرض. يثير إعجابي منهم ذلك الذي لا يرى نفسه في النص فيعتذر! وعلى عكسه ذلك الذي يرمي نفسه في كل شاردة وواردة فـكلّ شيءٍ يصلحُ له! يقول ستانسلافسـكي: «إن المصيبة كل المصيبة، عندما يتناول الممثل أي دور لأي مؤلف ويبدأ في تطويعه وتقليبه حتى يتناسـب معه، هنا يموت الفن الحقيقي، وتبدأ الصنعة»[٣٩٧] وأشفق على المخـرج الذي يتعاطى مـع أي ممثل على أنه يسـتطيع أن يتقمص أي شيء يعـرض عليـه إذ التمثيل ليس مهزلة أو تهريجـاً أو كلاماً فارغاً! وللأسـف فإن البعض من الشـباب الذين وضعـوا أولى خطواتهم على المسرح حسـبوا أنهم وصلوا الذرى في دنيا المسرح، ينظرون إلى المسرحِ بأنّـه «مجـرّد أداء دور ليـس إلاّ..!» فـ «بغضِّ النظـر عن كون الممثل

[٣٩٦] البرانويا Paranoia هي جنون العظمة

[٣٩٧] قاسم محمد «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً» ضمن «تقنيات تكوين الممثل المسرحي» ط١، ٢٠٠٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت.

المسرحي ماهراً أو شعبياً لو سمح لنفسه بأن يجعل عملاً ما مشكوكاً فيه يتقبله الناس بحجة « أنني فقط ممثل وأقوم بتأدية وظيفة أو عمل تمثيلي. إنني لا يمكن أن أكون مسؤولاً عن كيف تأثر الآخرون» حينئذٍ يظهر ذلك الممثل المسرحي في نفس التصنيف مع المرتزقة المستأجرون لتدمير القرى التي ليس بها وسائل دفاع أو مقاتلون يحملون البنادق، وعلى أي حال فإنهم فقط يدمرون عدداً قليلاً من المنازل ويطلقون النار على أهداف متحركة، ببساطة إنهم يؤدون عملهم».[٣٩٨]

- الالتزام في المسرح هو أساس الممثل، إذ لا قيمة للمسرح دون التزام: التزام مادي ومعنوي، المادي يعني المواظبة على حضور التمارين، والمعنوي: الالتزام بالقضية المسرحية أكانت فردية أو مشروعاً متصلاً، أكانت تجسِّدها مسرحية أو أيديلوجيا يؤمن بها الممثل ويريد أن تصبح منهجاً له أو (رسالةً) يؤديها.

هناك البعض من الممثلين الذين لا يتعاطون مع المخرج إلا من خلال تاريخهم، ومن خلال أسمائهم، وذيوع شهرتهم. لا يتعاطون معه بصفتهم ممثلين في نصٍ يخرجه، بل ويريدون أن يضعوا رؤاهم الخاصة التي لا تقف عند حدود الاقتراح وإنما تتمادى لتصل إلى حدود فرض الملاحظات الإخراجية التي تقود النص إلى غايةٍ أُخرى!

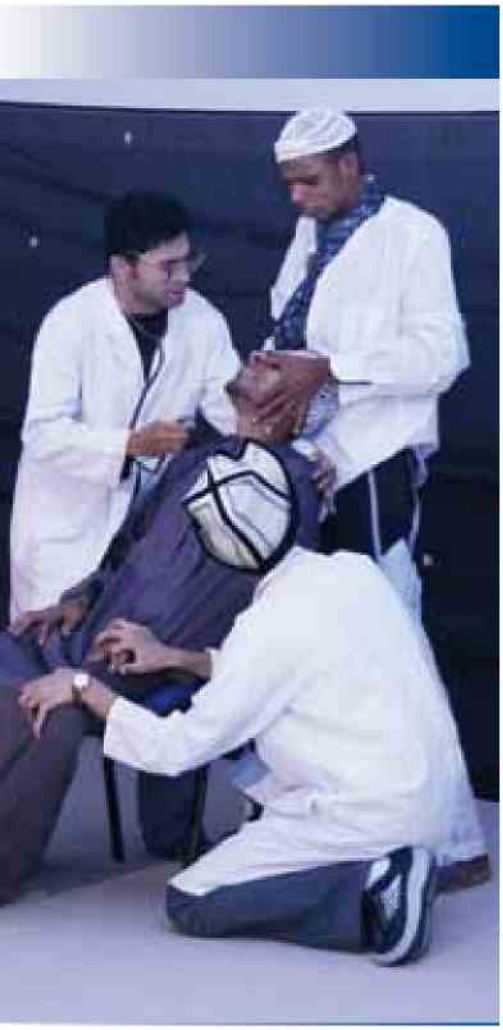
- إنني لأجزم القول بأن هؤلاء الذين يفهمون الفن على أساس هذه المفاهيم المغلوطة (اسما وشهرة وتاريخاً وتباهياً) ولا يفهمونه على أنه رؤية عميقة يجب أن يتخلوا فيها عن القشور النرجسية فإن المسرح لن تقوم له قائمة بهم، ولن يصلوا إلى شيء أبداً.. ! المسرح يعلم الفنان المجتهد مباديء عليا: إدراك دوره في المجتمع ووضعه، تبني قضية يؤمن بها، الجلد والصبر في التخطيط لمشروع معين، جماعية العمل للتعبير، التواضع من أجلِ اكتساب المعرفةِ والتجربة. وغير ذلك من الخصال الفاضلة، ولكي يكتسبها الفنان يجب عليه أن يكون أولاً وقبل كل شيء أن يكون صادقاً مع نفسه!

[٣٩٨] هايز جوردون «التمثيل والأداء المسرحي»، ت/د. محمد سيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩م.

إشكاليات في الإخراج المسرحي

«أنا لا أقيِّم أعمالي ولكني أعرف شيئاً واحداً هو ما يجب ألا أفعله في المسرح»

الطيب الصدّيقي



- تبدو عملية الإخراج المسرحي سهلة لدى البعض وشيِّقة، إذ يصبحون ذوي سلطة مطلقة، يتسيَّدون بها على المشاركين في أعمالهم، والأمر منسحبٌ كذلك مع النصوص التي تقع بين أيديهم لكنما المسألة ليست بهذة الصورة البتة! إنها عملية تأسيس منهج مسرحي هذا الذي يقول عنه ستانسلافسكي «في مقدوري مثل باحث عن الذهب أن أورث الأجيال القادمة ليس بحثي وفقري ولا إخراجي وخيبات أملي ولكن الكنز الثمين الذي عثرت عليه. وهذا الكنز في حقلي الفني هو حصيلة عملي الذي استغرق حياتي كلها. وهو ما يسمى بمنهجي تلك التقنية التي تجيز للممثل أن يخلق الشخصية وأن يكتشف عن حياة الروح الإنسانية وأن يجسِّدها على نحو طبيعي على الخشبة في شكل فني» هكذا تبدو عملية الإخراج بعيدة كل البعد عن تصور الكثيرين ممن رأوا أن إخراج نص مسرحي هو من السهولة بمكان، دون أن يكون ذلك وفق منهج معين في التفكير والرسم والتصور، دون وجود طرائق تبحث في النص بجدية وفاعلية وتكمل الصورة التي أرادها، وهذا ما يجعل المسرحي الكبير سعدالله ونوس يعبر عن خيبة أمله حين يقول «المخرج عندما لا يتناول نصي فعلاً على أنه مادة للبحث والابتكار، فغالباً ما تكون النتيجة مخيبة! هذه ليسَ زعمٌ محبط وإنّما تحفيزٌ لكلِّ من أراد أن يتصدّى للإخراج المسرحي لكي يعي أن المسرح إنّما هو بحثٌ عميق في الرؤيةِ، وعرضٌ مبتَكرٌ للفكرِ، وتنقيبٌ دائبٌ في الصورة».

- المشكلة أن هناك سوء فهم للتلقائية والعفوية يقع فيه البعض من المخرجين حين لا يفرقون بين الطبيعية والتلقائية على خشبة المسرح والواقع. إذ المسرح خليط من الخيال والرؤى والتصورات، وهي في الواقع أحداث ومواقف تجري في نهر الحياة العادية دون أن تلفت النظر في دقائقها كما تلفته في المسرح، وهكذا يبدو أن مسألة المنهجية الإخراجية التي لا تعني النظريات المجردة، ولا الأفكار الأكاديمية ولكن ما وضع في النص من أفكار ورؤى لشخصياته ومقدمته المنطقية، فإذا كانت نظرة المخرج لنص كلاسيكي ما على أنه نص جامد، أو أنه تناول أي نص بطريقة ساذجة، بحسب ما جاء فيه من طريقة كتابية ولم يخضعه للتجريب. والتجريب هنا نقصد به البحث عن مناهج إخراجية

تحاول أن توصل الفكرة التي أرادها النص أو تسعى إلى تفعيلها بالمعنى الفني، نقول إذا كانت نظرته هكذا فإنه لن يأتي بجديد! لقد فعل بيتر بروك بنصوص شكسبير الكثير حتى جعل العرض المسرحي ثرياً بالمفردات الفنية ولم يكن مستسلماً لكلاسيكية النص، إذا أنه لم يكن ليحفل بالكلمات فحسب بل وبالتجريب الإخراجي أيضاً حتى رأى إليه - حسب رأي أحد النقاد - كاتباً «يصوغ أسلوباً متقدماً عن أي أسلوب آخر في أي مكان قبله أو بعده، أتاح له أن يخلق في فسحة زمنية مضغوطة جداً وباستخدام واع ورائع لمختلف الوسائل صورة واقعية للحياة».

- من المخرجين من يحاولون إضافة مفردات للعرض لا تنتمي قطعاً إليه، وهذا شاهدته في الكثير مما قدم من تجارب لدينا! ليس هذا فحسب بل وخلقوا مشاهد لا تنتمي للنص ولا تتصل بسيرورته أو تنتسب إلى مضمونه وذلك بغية أن يظهر العرض المسرحي في نظرهم بصيغة فيها نوع من التجريب. وهنا فإن فهمهم للتجريب قد أحرق كل محاولتهم في إخراج العرض!

إن الشكل (البراني) للمفردات السينوغرافية لن يساهم من بعيد أو قريب في إضاءة النص المسرحي بل يشكِّل عبئاً عظيماً عليه، فتتكوم الحواجز الثقافية بين النص والسينوغرافيا، وهذه الأخيرة هي القراءة المكملة للنص ليصبح مطلوقاً عليه في بعد «عرضاً» فإذا وظفت من أجل الشكل والبهرجة فإن مصير الجهد المسرحي بالتأكيد سيكون مخيباً! يقول روجيه عسَّاف «نحن نتجه أكثر وأكثر نحو الانسجام الكلي في التقنية والتمثيل والكتابة، التقنية والممثل كانا في حلقة واحدة، في كل مراحل الإعداد والذين عملوا بالسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى كانوا حاضرين وفعَّالين في كتابة النص وإيجاد الأفكار».

- إن ما يشكله تعامل البعض من المخرجين مع الممثلين لا يعد في نظري ظاهرة صحية فهي طريقة إستبدادية لا تحاول أن تحفز الممثل لخلق إبداعي ، وإنما تسيء إليه من حيث تظن أنها تحسن، وتعجبني هنا مقولة الفنان روجيه عساف: «تكون علاقتي مع الممثلين على المسرح علاقة حميمة، أريدها علاقة قوية وإنسانية وأخلاقية لذلك عندما أتفاعل مع الممثل لا أتفاعل معه كونه ممثلاً ولكن كونه مواطناً وفرداً، من هذا الشعب وهذا المجتمع الذي أريد الإتصال به، فلا أتعامل معه كفنان بل كإنسان مواطن «فهلاَّ عرف المخرجون حقائق الإخراج: في مناهجه الفنية، وطرائقه الأخلاقية؟ إنّما يتلذّذ بعض المخرجين بالسلطةِ التي يملكها لإخراج النّص فـ (يستبدُّ) في آرائهِ، ولا يلقي سمعاً لرأي أحدٍ، فيكونُ حادّاً في أسلوبهِ مع الممثلِ، وكأنّه هذا الأخير آلةٌ في يدهِ يوجّهها حيثما يشاءُ وليس إنساناً له جهازه الشعوري والفكري الخاصّين بهما واللّذان قد يفسران الأشياء بصورة أعمق مما قد يفسرها المخرج لأنّ

الممثل – كما يفترض – يتعمّق في دورهِ، وينغمس، وينسجم أكثر مما يفعل المخرج الذي يضع رؤية عامّة للعمل.

إنني من أشد المعارضين لهذا الأسلوب الإخراجي (المستبدُّ) بالسلطةِ والرأي، وأرى دائماً أن العمل الإخراجي لابد وأن يشترك في صنعهِ الممثل الذي يجب أن يصل إلى قناعةٍ عند أداء دوره، لأنّ من الصعبِ أن يؤدي دوره وهو غير مقتنعٍ به، والقناعة التي أقصدها ليست فكريّة إنّما فنيّة، فليس للمثل أن يوافق على مقولة الشخصيّة من الناحية الفكريّة وإنّما عليه أن يوافق على طريقة الأداء وإلاّ كان أداءه متصنّعاً.

- ما يقومُ به بعض المخرجين مما يسمَّى «البروفة النهائية» General Rehearsal يخلقُ إشكاليّةً تتعلّق بالعرض المسرحي. في هذه البروفة غالباً ما يتعامل الممثل مع المنظرِ أو ما يسمىّ (الديكور) والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والملابس لأوّل مرّة..! وهذا يعني أن هذه اللوازمِ المسرحيّة ستكون مكمِّلات مقحمة لا أثرَ لها على الأداء..! فالممثل إن لم يعتدِ التعامل مع المنظرِ، ويتعايش معه، فإنّه لن ينسجم معه في العرض المسرحي..! كذلك الحال بالنسبة للمؤثرات الأخرى..! ويقتضي الحال أن يتدرّب الممثلون على كل هذه المؤثرات قبل العرض بوقتٍ طويل حتى يسهل خلق التماهي، والإنسجام ولكي تصبح كلّها أجزاء لا تنفصمُ عن بعضها ولا تكون قطعاً مقحمةً، أو أصوات نشاز لا يلقي إليها الممثل انتباهاً!

قد يعذر بعض المخرجين لعدم توفُّر المسرح المؤهل لإحتضان العرض، أو عدم الحصول على مكان العرض قبل فترة مناسبة، إلاّ أن مكمّلات كالملابس والمؤثرات الصوتيّة يمكن التدريب عليها قبل العرض بوقتٍ طويل. ناهيك عن إمكانية تجهيز قطع المنظرِ والتعايش معها في بعض الأحيان. نحن هنا نتحدّث في ظلِّ توفُّر الإمكانات المساعدة، أمّا في ظلِّ غيابها فإن الممثل هو رأس المال الأول والأخير!

- مطلوبٌ من المخرجِ أن يبدع في تناوله للنص المسرحي، ولكن يجب أن يكون التناولُ عن درايةٍ وتمكّن، لا عن عبثيَّةٍ واستخفاف..! وحين يتعامل مع النصوص العميقة، تلك المحمّلة بالكثيرِ من الرؤى الفلسفيّة، والإيحاءات ذات الدلالات التي ليس من السهل تفسيرها فإن عليه أن يحرص على أن يكون على قدرِ التناول، وعلى مستوى التعاطي!

إن بعض المخرجين ليقلبون النصَّ إلى نصٍّ آخر لا علاقة له بالنص الأصلي..! ولقد شاهدتُ ذلك في تناول أحد المخرجين لنصٍّ من نصوص سعد الله ونوّس في إحدى الدول العربيّة مما أثار حفيظة النقّاد وانزعاجهم..! نعم للمخرج أن يكتبَ نصّه الآخر، ولكن ليس على ركام النص الذي يتناوله..! وإنّما انسجاماً، وتلاقياً معه.

إشكاليات الظاهرة المهرجانية

- إذا كنّا نؤمنُ بالمسرحِ، ودوره في الحياةِ الإنسانيةِ، وأثره في النسيج الثقافي لتطوير الأداة الحضارية للمجتمعِ، فلِمَ نزدوجُ بين مقولاتنا النظريةِ، وبين اشتغالنا نحوه أو له؟ هذا السؤال الملقى على ثقله يبحث عن إجابةٍ سيما أن الأمر يتعلَّق بجدوى المهرجانات المسرحيّة في مجتمعاتٍ تبحثُ في ثقافتها عن فاعليةٍ مؤثرةٍ للمسرحِ فلا تجد!

هل الظاهرة «المهرجانية» إذن في مثلِ هذه المجتمعات هي موضوعٌ من مواضيعِ الإحتفاءِ العابر، بقصدِ الإيحاءِ إلى الإهتمامِ به. لِمَ لا يلامسُ المسرحُ «شغاف» ثقافتنا حتى الآن، بل هو من أعبائنا الشخصية، وأثقالنا الحياتية التي نحملها كما يحمل الرّحالُ زوّادة سفره؟ هل من مسوِّغ لهذا المنحى الذي تترتبُ عليه الظاهرة المسرحية كفكرةٍ مقحمةٍ في مجتمعٍ لا يحتاج إليها؟ شأنُ هذا السؤال كشأن الأسئلةِ التي أُلقيت نحو ظواهر فنيّة أو إجتماعيةٍ أخرى: هل نحنُ بحاجةٍ لهذا؟

التأكيدُ بالحاجةِ يأتي حاسماً عبر تخصيص هيكلي في المؤسسة الرسمية وإن كان على نطاقٍ ضيِّق ، وبصلاحيةٍ محدودة ، وموازنةٍ لا تذكر !! إذن هل الأمر من قبيل تقطير القطرات من شرابٍ مختلفٍ في أوردةٍ تحتاجُ إليه كبلسم؟

يأتي مهرجانٌ، ويمضي، ويأتي آخر. فما الذي يحدث بينهما؟ يمضي الأول بكلِّ احتراقاتهِ، وهمومه دون أن يحفلَ بمجرد نقاش، اللهم إلاَّ من تلك اللقاءات العابرة التي لا تثمر شيئاً! فترةً ويهمدُ كل شيء، ويربضُ الإنتظار لمهرجانٍ آخر، فتتعالى الأصوات، ويبدأ التنادي، وتمتدُّ الأيدي لتفتحَ ملفات جديدة لمهرجانٍ جديد.

وبين هذا وذاك صمتٌ مطبق، كأن «على رؤوسهم الطير». تتوارى الفرقُ المسرحيَّة إلى أغوارها كي تنامَ نومتها الموسميّة، تطلُّ أخرى برأسها بين فينةٍ وأخرى كي تلعق الغبار عن غطائها. وتغور الفكرةُ المسرحية إلى أعماقِ النفوس فتعفن! ويعودُ إلى السطح أولئك الناظرون إلى المسرحِ بصفته «منبراً إرشادياً» يجبُ عليه أن يقوم بدور «الطبيب المداويا!» ليطرحون في فعالياتٍ مكرورة الصور «اسكتشات مسرحية» فظّة، مباشرة، ذات نهجٍ مسرحي.

الأدهى من ذلك أن ترى الرؤية التقليدية ذاتها يتبناها من يتبنون قيادة الدّفة المسرحية – على سبيل المجاز – فيقدّمون من الأعمالِ المباشرة الرؤيةِ، ما تجعلُ العاشق للمسرحِ يتساءل: هل أصبح المسرحُ ميدان الحدث التاريخي بصوره المسجّاةِ في بطون الكتب، وبطرقٍ لا تجعلُ

من المسرحِ سوى مصطبةٍ لا تثير القراءة المعمَّقة، المسقطة على وضعٍ، أو قضيةٍ، أو هم؟

- خلق المسرحُ للحياة، لقضايا الناس، وهمومهم، ولم يخلق لنطاقات زمنيّةٍ خاطفة! خلق المسرحُ للإيحاءِ، والسؤال، والدهشة، ولم يخلق للإبتسارِ، والإبتذال، والتسطيح! لهكذا وجد المسرحُ وهذا دوره في حياة الناسِ، وفي محفِّزات الحراك الإجتماعي. ينتمي المسرحُ للشارعِ قبل أن ينتمي للقاعة، ينتمي للفلاحِ قبل أن ينتمي للبرجوازي، إلاّ أن تراجعه من مجتمعاتنا، وتقهقر دوره الفاعل في الحياة الثقافية، جعله يبدو كغجريٍّ غريب يفرغ ما في زوادته خلال موسمه المهرجاني عارضاً ما فيها من عدّة عروضٍ مرتبكةٍ، خاطفة، لاهثة، ينقصها نضج التجربةِ في أغلب الأحيان!

لقد أصبح المهرجان غايةً عند البعض..! بينما الحراكُ المسرحي شيئاً هامشياً عندهم..! الساعون للمهرجانات في تحضيراتهم السريعة، المباغتة، المناورة للوقت، يقدّمون عروضهم بشكلٍ سريعٍ في صورة «بروفة» نهائية كعرضٍ مهرجاني، وهي ذاتها ستكون الأولى والأخيرة في أغلب الأحيان! لهاثٌ صارخٌ نحو المشاركةِ فيها وكأن لا عرض يستقيمُ بدون مهرجان، وكأن ما يحدثُ في هذه المهرجانات من أحكام هي الفيصل الأبدي للنصوص، والحكم النهائي على العروض، والقرار الخالد على الممثلين، حتى تصبحُ نظرة الآخرين لممثل حاز على جائزة أفضل ممثل نظرةً رفيعة، والآخرون لم يطاولوه قامةً، ولم يرقوا إليه مستوى! بينما الأمور في حقيقتها تخضع لإعتبارات مختلفة، متفاوتة، داخل اللجنة التي يحسم قرارها ثلاثة من خمسة أو واحدٌ فقط..! أو تحسمها اعتبارات مختلفة..! وتصبحُ الجوائزُ لدى بعض من لا يرون في المهرجانات المسرحية إلاّ ساحةً ضاريةً تتناوشُ فيها النفوس هي الغايةُ الكبرى. وما هي في الحقيقة إلاّ معرقلٌ في كثيرٍ من الأحيان!

- كم دعوتُ لمهرجاناتٍ دون جوائز، مهرجاناتٍ يكرّم فيها الكاتب المسرحي، والمخرج والممثل، والسينوغرافي، والإداري وغيرهم من المشتغلين بالمسرح بناءاً على إنجازاتهم المسرحية، وتاريخهم المسرحي، وأفكارهم المجدّدة، واشتغالاتهم المثابرة. لا أن تمرَّ المهرجانات الواحد تلو الآخر فيذهب التكريم لممثل غر، أو مخرجٍ حديث بناءاً على عملٍ واحد لم يكن له سابقٌ قبله وربما لن يكون له لاحقٌ بعده..! وينتظر المسرحيُّ صاحبُ التاريخِ الجميل، صاحب الإشتغالِ العميق دوره في تكريم المهرجان له وهو تكريم الأمّة لجهوده فلا يأتيه، وكم من كرِّم وهو رميمٌ في التراب!

الجائزةُ عبأٌ ثقيلٌ على صاحبها، ولهذا فإننا نشاهدُ بعض من حصلوا على الجوائز سابقاً لا يتقبلون النتائج إن لم تحمل أسماءهم، ويرون ذلك إنهياراً لإنجازاتهم السابقة، وآخرون لا يشاركون في بعض المهرجانات - تدخل منها غير المسرحية - إلاّ بعد الحصول على ضمانات الفوز باللقب لحصولهم عليه سابقاً!

المشاركةُ إذن عند هؤلاءِ وأولئك ليست صادرةً عن وعي بالمسرح، ولا عن أهميّة بأهمية المشاركة، ولا هي فرصةٌ لتحريك المياه الراكدة في برك النفس الصلدة. إنما ناتجة عن شعورٍ متعالٍ بأهمية التَّصدر، وضرورة التّميُّز - ولو على حساب الفنِّ - ولهذا تصبحُ الجائزة في نظرهم هي الغاية «المشروعة» في حدِّ ذاتها!

إنما هناك من ينظر للمشاركةِ على أنها وسيلةٌ لا غاية، يحرِّك بها دافعه الشعوري تجاه إبراز رؤاه نحو الإنسانِ والوجود، إلاّ أن مسألة الإعداد والإمكانيات المادية، وظروفاً أخرى تختصُّ بقدرات الممثل والمخرج وغيره هي التي تدفع بالعمل إلى مرتبة الرضا النفسي من عدمه.

- المسرحُ يحضرُ واقعاً في ثنايا الحياةِ، في مفردات تعاطينا، في تفاصيل المسلك البشري، إلاّ أنه يغيبُ عنّا في مسرحةِ اللحظة، في رقي تجسيده الفني، في انبعاث الشعور الإنساني للتفرج على ذاته، متروكاً لوطأة الظروف القاسية، لزحمةِ الإكتضاض، وربكة الإنشغال الآدمي. إنما هو في تضاعيف كل هذا «الإزدحام الوهمي» وهو بحاجةٍ إلى الإنتقال منها إلى دائرة الوعي الإنساني القابض بعقال الأمر، هذا إلى جانب إثبات المسرحي بالمصداقية التي تدفعُ بالفكرةِ من دائرة «التشتت» و «التشويش» إلى دائرة الوعي الإنساني. أما أن يظل المسرحُ معلّقاً بين دورتين، مغيَّباً بين مهرجانٍ وآخر، وكلا المهرجانين لا يمثِّلان شيئاً من حياةِ المسرحِ في الواقع، ولا يعطيان ملمحاً عن إثرائه الواقع سوى النزر القليل في فترةٍ قياسيَّة لا يمكنُ أن تقاسُ عليها أو بها فكرة حركة مسرحية، فإن المسرح لن يتجاوز دوره العلبة التي يشغلها العرض المسرحي المعدُّ في ربكةٍ، غير مركِّزة. الأمر الذي يجعلُ منه ملفاً في درجِ وظيفةٍ مسرحية! الفكرةُ الحقيقة من المهرجان - على مستوى دول الخليجِ مثلاً - هي أن تشارك أفضل الأعمال المسرحيّة في بلدانها خلال عامين، أي الفترة منذ انتهاء المهرجان السابق حتى اللاحق! ولكن ما يحدثُ هو عكس ذلك في جميع الدول تقريباً وهو مشاركةَ أعمال مسرحيّة أغلبها يقدّم لأول مرّة في احتفالية المهرجان مما شكّل بعضها صدمةً ثقافيّة لعدم تجانسه مع أخلاقيات المجتمع.[٣٩٩] إذن المقصود بالظاهرة المهرجانية احتواؤها على أفضل الأعمال المقدّمة بين مهرجانٍ مر وآخر قادم لكي تثري الساحة المسرحيّة وليس تقديم أعمال لعرضٍ واحدٍ ثم تختفي للأبد. حينها لا يمكن أن نقول أن المهرجان يخدم الحراك المسرحي ويجدد ماءه!

إشكاليات حول النص المسرحي

«لا نشك في أن عروضا كثيرة قادرة على تشويه نصوص كثيرة وبديهي إن النص الجيد لا يتحول بالضرورة إلى عرض جيد»

د. صلاح صالح

- النص المسرحي لن يكون عرضا مسرحيا لوحده! وحينما يأخذه المخرج على مستوى الكلمة التي سطرت بين ثناياه فلن يكتب له النجاح في أغلب الأحيان، ولهذا كانت المسألة مرهونة في الغالب على الرؤية التي يضعها المخرج المسرحي كخطة للعرض، مشتملة على الصوت والحركة والجسد والإضاءة وغيرها من عوامل «السينوغرافيا»، وهذا يتوقف في نهايته على جهود المنهجة أو تلك العفوية التي تراهن على النص ليس كرواية أدبية وإنما كإطار عرض مسرحي تتكامل فيه العناصر التي يحتاج لها المسرح، فحينما يقلب مخرج ما صفحات نص المؤلف. قد تتداعى في ذهنه الصور التي يخرج بها العرض لنقل انه يتخيل كيفية تحرك الشخصيات على خشبة المسرح. بالطريقة البديهية التي بعثتها قراءة رواية في ذهن قارئ عادي؟ وهنا إن لم يخضع النص لطريقة معينة ذات أسس في الإخراج أي: رؤية مخطط له بحيث لا ينفصل جزء عن آخر فسوف يبدو شاذا عنه.

- في الغناء مثلا قد يطرب سامعون بأغنية ما ويرقصون؟ وحينما يستمعون إلى الأغنية ببطء شديد ويستخلصون كلماتها، قد تثير فيهم السخرية مما كانوا يطربون له ويرقصون؟ لكننا نكون قد أهملنا جانبا آخر هو الجسد؟ هذا الجسد الذي تلقى اللحن ولم يتلقى الكلمات فاهتز وطار. لكن في الميزان الذوقي من الناحية الشاملة للأغنية فنجدها قد أسقطت جزءا هاما هو مرجعيتها. والنص في المسرح هو المرجعية حين لم يكن هو كل شيء.

- دور الممثل نحو النص ليس محصورا في لوك عباراته وحفظها عن طهر قلب والاستماع بعينين مركزتين إلى المخرج وهو يرسم الحركة حسب إطاره الثقافي، الممثل الذي أنادي به هو المثقف/الباحث الذي يقدم كل يوم بتصور جديد، وفكرة تساهم في تحريك دفائن الشخصية التي ربما أعطى النص بعضا من خصائصه وأخفى البعض عامدا أو متجاهلا، من هنا يصبح العمل جماعيا لا يحسب على أحد دون الآخر، ويحس جميع الإفراد أنهم مشتركون في رسم خطوطه، بل وفي تأليفه كعرض مسرحي واخراجة في الوقت ذاته. والعملية المسرحية أن لم

[٣٩٩] في أحد العروض المسرحية التي حضرناها في إحدى الدول الخليجية قدّمت فرقة عرضاً مسرحياً اعتبر خادشاً للحياء، بعيداً عن أخلاق المجتمع، فكثرت انسحابات الجمهور أثناء العرض!

تأخذ شكلها الجماعي المبني على التعاون والتآلف كما هو حال الآلات السيمفونية المتناغمة والمتناسقة فان العمل المسرحي لن يولد طبيعيا. ولقد سمعت عن الكثيرين من الممثلين ممن يحاولون الظهور بالمظهر الذي يفقدهم احترامهم وعلاقتهم مع الآخرين من ذلك: الكبرياء الذي يبدون عليه وهم يتبخترون بأسمائهم مباهين بأنفسهم وبشهرتهم، فلا يستطيع ممثل ما أن يخلق العلاقة الحميمة معهم، ولا أن يتحاور في شأن النص الذي يتداولونه وكأنما هما القمم وما دونهم السفح؟ في حين أن عليهم أن يظهروا أمثلة يقتدي بها الآخرون. ويتحركوا بتوجيه منها.

العلاقة مع النص: علاقة المخرج والممثل والموكلون بالسينوغرافيا حميمة وفي الوقت ذاته موضوعية بحيث يكون بالنسبة لهم انطلاقة الهام، وبداية وحي. وبهذا يظهر كتلة واحدة لا يشذ عنها إلى غريب. والنشاز؟

«سأل رسام متمرن معلمه: متى أستطيع أن أعتبر لوحتي منتهية؟ فأجاب المعلم: عندما تستطيع أن تنظر إليها بدهشة وأنت تقول: أأنا الذي صنع هذا!»

أُمثولة لسار تر

إن العامل الذي ترتهن إليه كتابة نص مسرحي هو البعد الإبداعي لدى الكاتب، النص المسرحي بصورة خاصة لا يمكن إلا أن يشتغل كاتبه بكل عناية به، العناية هنا هي الدقة في التوجيه والتعبير، وإذا كان النص المسرحي مفجراً للعديد من الرؤى لدى المخرج والممثل وفنان الديكور وفنان الإضاءة وغيرهم. فإنه توجب أن يكون ممتلكاً لخصائص معينة، ومهارات تقتضيها شروط المنصة بشكل متخيل أثناء الكتابة.

لقد شفَّت الكثير من النصوص المسرحية عن عمق الدلالة الإبداعية لدى الكاتب وارتقت بالممثل إلى غايات سامية: بحسه وذوقه وثقافته، كما حفزت المخرج على التناول الجاد، والبحث الدؤوب عن صيغة جديدة سيتم بها تقديم النص في عرض مسرحي يمكن أن يفجر الرؤى التي يطرحها بجمالية أخاذة.

- لقد كان اختيار الأفكار ذات الفاعلية في المسرح أي «المقدمات المنطقية» للنص المسرحي أمراً أساسياً بحيث يشكل العصب الذي تمضي عليه الكتابة النصية، ويتوجه إثره الحوار المسرحي الآخذ في الاعتبار الجمهور الذي يتوجه إليه، هذا الحوار الذي يدل دلالة قاطعة على ثراء

الكاتب أو خوائه! جريه وراء فكرة عقيمة، أو انتشاله لأخرى ذات وقع مسرحي مؤثر جداً يمكن أن يخلق مسرحاً عميق الرؤية.

لقد اتخذ العديد من التي يطلق عليها «المسارح التجارية» مع رفضنا لهذا الربط بين المادة والفن، اتخذت طريق السخرية أو الاستهتار غير الهادف، وكان إلقاء النكات في بعض المسرحيات لا يمت إلى النص بقدر ما يمت إلى طبيعة الممثل، فكانت المسرحيات تقطع وتفصل «بلغة الخياطة» على مقاس فنان نكتة معروف، وصار المتفرجون لا يأتون إلى المسرح إلا لأنهم يريدون أن يضحكوا من النكات التي سيلقيها ذلك الممثل البارع ذي الطبيعة الخفيفة الظل! وفي حين أننا نحس في داخلنا بالحاجة أحياناً كثيرة لمشاهدة عادل إمام على خشبة المسرح أكثر من السينما التي يلبس فيها أثواباً تناسب اسمه ولا تناسب طبيعته الفنية التي في أصلها مسرحية بحته، ونشغف لمشاهدة محمد صبحي أو غانم السليطي أو حسين عبد الرضا أو دريد لحام أو غيرهم. فإن ذلك الشغف أو تلك الحاجة كانت بسبب معرفتنا للتاريخ الفني لهذه الشخصيات التي تقدم مشاريع عميقة الرؤية على المستوى العربي: فنحن لا ننسى أن عادل إمام ومحمد صبحي وغانم السليطي وعبد الحسين عبد الرضا لهم توجهاتهم القومية وقدموا لها الكثير من الأعمال مما يجعل التوق الذي في داخلنا ليس لأنهم أصحاب نكته خاطفه وإنما لأنهم يضيفون إلى النص عمقاً أكثر من الذي طمح إليه.

- وحينما كان المسرح في طبيعته مكثفاً فإن الشعر قد تلاقى معه تلاقي التماهي ذلك لأن الاثنان يلتقيان في كونهما يعبران عن أوهج لحظات الحياة وأشف مواقف الوجود، وأحرّ الصور النفسية والاجتماعية للإنسان، بل أن الكتابة المسرحية شعراً كما يقول أحد الباحثين العرب ونقوله: «هي الأكثر تمكناً وتكثيفاً وشفافية واقتراباً من موضوع بواسطة الرمز والإيهام والإيقاع وهو الأمر الذي يجعل من اليسير على المتلقي مواصلة الانجذاب إلى موضوع العمل الإبداعي بأكثر مما يحدث حين يكون المتلقي بإزاء حوار نثري ركيك يغلب عليه الطابع الرديء أو يتميز بالمباشرة والسطحية والعفوية»! وبديهيا فقد بدأ المسرح شعرياً منذ الإغريق وهذه بالطبع مسلمة يعرفها كل من يلمس طرة من المسرح!

من هنا فإن النص المسرحي إن لم يشتغل عليه جيداً، أي: أن يمتلك الكاتب حساً فنياً راقياً وأدوات تعينه على ذلك من مثل القراءة والتأمل والثقافة الواسعة والتركيز المحدد لقضية من القضية، ثم تمتعه بتلك الروح التي يمكن لها أن تستوعب خطابات متعددة ومتباينة لشخصيات النص فإنه بلا شك سيكون نصاً خاوياً لا يجب أن يصعد به إلى منصة العرض.

والنص إن لم يحمل أسئلة تشغل بال المتفرج وتفتح عليه مدارك فيما يعرض من رؤى، تستفز مشاعره، وتستثير أخيلته فلا يعد نصاً يمكن المراهنة عليه.

والحال نفسها مع نص لا يراعي ذلك النمو الداخلي للصراع الطبيعي الذي يعد خصيصة من خصائص المسرح وأروع منشطاتها، وأقدس ثيماتها. لا يعد نصاً يمكن الاستئناس إليه، لأن ذلك هو الذي يخلق أفقاً رحيباً ينظر منه نحو ما يطرح.

ولأجل ذلك لم تكن الكتابة المسرحية في يوم من الأيام ثرثرة تطيب لكل نازل مقهى، أو لغواً يتمتم به كل متكلم!

إشكاليات حول فكرة التجريب

«في البدء كنت أعتقد إنها نوع من التقنية الجديدة والتي تدخل ضمن التغريب للعمل المسرحي، أو لنقل تقليعة ليس لها وجود شرعي لدينا، لذلك لم يهتم بها أحد، وأقر وأعترف وأنا بكامل قواي العقلية، بأني لم أعرف معنى الكلمة وأدرك أهميتها إلا منذ أشهر فقط، كتعريف فقط، تعريف عام».

مشعل الموسى [٤٠٠]

- حينما تفتقد التأسيس تفتقد الرؤية ويتخبط الفعل، وحينما يريد أحدهم أن ينقل عرضاً تقليدياً نمطياً لا ينتمي إلى المسرح بقدر إنتمائه إلى قصص حياتية لا تخضع لأي رؤية تخيلية أو تفسيرية مبتكرة لفضاء مسرحي خلاق ينقله إلى عرض تجريبي. فذلك هو التخبط أو ما يسميه الناقد البحريني يوسف الحمدان «العطل الثقافي»، يثيرني جداً هذا التلاعب بقضية التجريب المتمثل في الخلط بين العرض البصري غير المؤسس على رؤيةٍ وبين وعي العرض المسرحي ونضجه، بين التخبط الجسدي اللاواعي وبين التعبيرات الجسدية ذات الشيفرات الفنية الواعية، بين فكر مخرج لا يستند إلى قاعدة في عالم التجريب وبين عبثية فوضوية تطوح بالأشياء وتخلط بينها جميعاً، بين صخب الضوء والموسيقى واللباس وبين تنظيم السينوغرافيا وتوظيفها لخدمة الغرض المسرحي، بين إقحام بصرية الحركة في نمطية العرض، وبين توظيفها كلازمةٍ من لوازمه!

ما الذي يحدث؟ تساءل أحد الذين حضروا أحد العروض المسرحية التي قيل عنها (تجريبية) بغية المشاركة في مهرجانٍ دولي. أجل ما الذي يحدث؟ أو ماذا حدث في تغيير طاقم مسرحية ليصبح العرض تجريبياً بعد ان كان نمطياً لا يحفل بأية رؤية مسرحية؟

ما الذي يحاول البعض من المخرجين عمله من خلال تجارب لا ترتهن لأية ثقافة ولا لأي تأسيس، لقد بدأ أحدهم التجريب بثلة من الفتيات مزركشات اللبس، مبهرات الألوان، مثيرات للحس. وأوهم الجمهور بأن هذا هو التجريب، ثم عاد وقال بعد سنوات: أنه لم يكن كذلك! تبعه آخرون بالتقليد الأعمى. هؤلاء الذي نقلوا عن المسرح الغربي أعماله المسرحية المؤسسة عبر مشهداتية عابرة وليست عبر دراسة متفحصة معمقة كما حدث مع بيتر بروك في مسرحيته (المهابهارتا) وآريان منوشكين في مسرحيته (الكاتاكالي) هاتين المسرحيتين لم تأت بهما نسمات البحر من المحيط الهندي بل عبر استلهام الموروث الشعبي والأسطوري للهند.

[٤٠٠] الفقرة الأخير من مقال مشعل الموسى «السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق» الموقع الإلكتروني لمجلة أفق الثقافية، مايو ٢٠٠٤

المشاركة في المهرجانات التجريبية لا تتم عبر تحضير عشوائي غير مؤسس، وغير معبر عن ثقافة مسرحية في بلد ما، ولا تستلزم تقليد الآخر في عروضه التي جاءت عن وعي بالأدوات وحاجة للتجريب، إذ التجريب لا يقف في حدود عبطية المحاولة بل يرمي إلى اختراع لغة أخرى، التجريب «أسلوب صعب جداً ومعناه أن تكتشف مناطق جديدة والابتعاد عن التقليد والمحاكاة اليومية والتجريب ليس أن تتعلم فقط التجريب بالمعنى العلمي هو أن تضيف شيئا للحركة المسرحية على المستوى العربي والعالمي»[٤٠١] وهنا فإن المسألة لا ترتهن إلى الغرب وإنما إلى الضرورة الهادفة والملحة لإبتكار عرض تجريبي، أما أن يكون (مسرحنا) أو تجاربنا قابعة في سكونية التساؤل، لا تستثير دهشة المتفرج فتلك لا يمكنها أن تقفز بنا إلى فضاء التجريب بمعناه المقصود هنا .

إن الوعي بالتجربة، الإنصهار فيها، البحث عن فضاء أو رؤية من خلالها هي الطرق الكفيلة بإنتاج الفعل المجرِّب، أما أن تعرض تجربة (خشبية) من (خشبة المسرح) ولم ترتق إلى تجربة (مسرحية) ثم تتحول إلى مسرحية تجريبية بين ليلةٍ وضحاها بإضافة عناصر غير واعية كالحركاتِ الجسديّة الصامتة، فإنّها تبدو كالملصق التجريدي المعلّق في دهليز منزل طيني متهدم! فهنا يحدث التجني..! التجني على تجارب مسرحية يظهر الوعي في بعض أدواتها، والتجني على مواهب شابة غررها أحد المخرجين بتجربة لا تمت لواقع التجريب في شيء، لكن أغراها في المقابل بشيء أهم ربما هو: السفر للخارج مدفوع العلاوات!

منذ زمن بعيد نقول أن الثقافة البصرية تحتاج لمن يتصدى لها فكراً، وبحثاً، وتعمقاً[٤٠٢] وذلك لن يتم إلى عبر التجربة المختبرية، إنما أن يكون القفز هكذا دون أية أسس إلى فضاءات مغايرة فذلك لا نقبله أبداً وسنظل نستهجه، لأنه لا يحفل للتأسيس ولا لأية اعتبارات ثقافية وإنما إلى مجانية العرض، وإلى خواء التجربة.

إذا كان الفن بصفة عمامة لا يرتهن إلى قواعد أو أسس ثابتة فإن التجريب المسرحي كغيره من الفنون لا يخرج وفق عبثية أو فوضوية وإنما عن دراية تتأتى بعد بحث عميق لصنع الدهشة من عرض مسرحي مفتوح، هذا يعني الثقافة التي يجب أن تتحلى بها عناصر العرض ومكوناته، لأنها في نهاية الأمر تعبر عن جدلية العلاقة بين الفنان والواقع كما أنها تعبر عن موقف نقدي إزاء الحياة والمسرح، بصورة يمكن تلمسها من خلال الشيفرات الواعية التي يستطيع المثقف الواعي المدرك بكينونة الواقع والبيئة أن يفك طلاسمها .

التجريب المسرحي ليس عملية عبطية عبارة عن تفريغ الكلمات من نص معين إلى حركات راقصة كما يفرغ الإناء من الماء ويحول إلى

[٤٠١] هايز جوردون «التمثيل والأداء المسرحي»، ت/د. محمد سيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩م.

طبل يقرع ويرقص عليه! هذا إلى جانب أن في ذلك (التجريب الحركي المعتمد على الإيماء الجسدي وتوظيف العناصر التقنية الأخرى) هروباً من صياغة ثقافة عربية متفردة بالإحتفاء بالكلمة (ليست الخطابية بالطبع) وقفزاً إلى ثقافة إنسان غربي يعاني من الصراعات الداخلية، ومن تفكك في البنى الإجتماعية، وتفسخ في العلاقات العاطفية، وإنسياب من العقود الأخلاقية، بينما الإنسان العربي مختلف تماماً في فكره ورؤاه وعواطفه وبناه الإجتماعية والعاطفية والأخلاقية عن ذلك الغربي، من هنا تفهم المسألة وكأن المقصود من وراء هذه الأشكال اللاواعيه على أنها سعي للإبهار الذي لا ينم على شيء مؤسس وإنما على فوضوية التجربة، ويدل في جوهره على الترصد بالآخر على خداعه، عن طريق إثارة ما هو خارج عن سياق ثقافته يفاجأه على غير موعد من داخل الثقافة ذاته كما هو الانفجار الذي ليست له مقدمات معينة من الناحية المادية!

إن رؤية سعد الله ونوس للتجريب تنطلق من أساس إعادة قراءة التاريخ وهذه أصدق رؤية يجدر بنا أن نتبناها، الإعادة تعني صياغة الرؤية بإشتراطات مفتوحة تسمح للتأويل كما أنها تحاول إثراء المادة التراثية الجامدة، وتحرك الساكن فيها، ولعلنا إذا أردنا أن نبني الوعي والإدراك لدى الجمهور المسرحي كي يمتنع عن ألفاظه الخارجة عن الإطار الأدبي، فإننا في المقابل يجب أن نقدم له ما يفرض عليه الإحترام والتقدير، لا أن نتلاعب بمشاعره، وقد تحدث الهفوات من آن لآخر بسبب من تصرفات شخصية تخص أحد الممثلين لعدم الإدراك الصحيح بما يمسرحه من شخصيات ولكن ذلك يجب أن لا يتخذ صورة الظاهرة حتى لا يحول المسرح عن مساره الفني الراقي. وحتى ندرك ابعاد المسرح فإن الطريق إلى ذلك بعيد جداً لا يمكن تلمسه في تجارب هزيلة تقدم على أنها مفرقعات التجريب في صحراء الجدب. فضفاضية الألوان لا تحرك أكثر من الحس إذا انتزعت من سياقها الدلالي العميق!

يسوقنا هذا الكلام إلى الإستخدام غير السليم للسينوغرافيا التي يستخدمها البعض بطريقةٍ تجلبُ الإبهار إلى العرض لكن دون التقائها مع مفرداته..! وبالتالي تصبح عائقاً بين العرض والجمهور بدلاً من أن تكون عاملاً مساعداً في التأكيد والتفسير وأي عرض مسرحي يصبح مهدداً بالفشل إذا لم تستخدم فيه المؤثرات بوعي ورُشد..! يقول أحد المسرحيين «في البدء كنت أعتقد إنها نوع من التقنية الجديدة والتي تدخل ضمن التغريب للعمل المسرحي، أو لنقل تقليعة ليست لها وجود شرعي لدينا، لذلك لم يهتم بها أحد، وأقر وأعترف وأنا بكامل قواي العقلية ، بأني لم أعرف معنى الكلمة وأدرك أهميتها إلا منذ أشهر فقط، كتعريف فقط، تعريف عام»؛ إن حضور السينوغرافيا

[٤٠٢] يصف خالد إيما تجربة الفنان صلاح قصب بأنها محطات تأسيسية متجددة يقظة ومتمردة على المؤسسة التقليدية المسرحية وهي: التكوين الفلسفي لمسرح الصورة، ما وراء الصورة إلى الذاكرة، كيمياء العرض، كيمياء الصورة، ما ورائية الصورة. جريدة الإتحاد، التجريب في المسرح العراقي. مسرح الصورة أنموذجاً، جريدة الإتحاد، التجريب في المسرح العراقي. مسرح الصورة أنموذجاً، جريدة الإتحاد، التجريب في المسرح العراقي. مسرح الصورة أنموذجاً، http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=٢١١١٣

بمفهومها الحديث في الممارسات العربية المسرحية كاختصاص فهي مقصية، وإن وجدت فهي بلا شك عملة نادرة وقليلة التداول، ودخل مصطلح السينوغرافيا (منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين) الأدبيات المسرحية العربية، وتداوله بعض المسرحيون بدلالات مختلفة (غموضًا ولبسًا)، شأن معظم المصطلحات الأدبية والفكرية والفنية الوافدة، ولا زالت الأبحاث والدراسات تثري أجوائها وأوراقها، عَلَّ ذلك يقرِّب بين ما هو نظري وتطبيقي، وبين ما هو معلوم ومجهول».[٤٠٣]

إشكاليات السينوغرافيا

حينما يتصدّى لمؤثرات العمل المسرحي أو (السينوغرافيا) من ليس متمكّناً منها فإن الإنسجام والتآلف لن يتحقّق وإن بدا ظاهريّاً للبعض..! إذ أن المعرفة العميقة بالمؤثر المناسب بصريّاً وسمعيّاً من الأهميّة بمكان لإنجاح العمل حيث يؤدي المؤثر دوراً مهمّاً في سياق الحدث الدرامي، وتصوير الحالة الدرامية بصورة مُثلى قدر الإمكان لذلك تسمّى الموسيقى المصاحبة للمشهد الدرامي بـ (الموسيقى التصويرية). لكن الإشكالية التي تحدثُ مثلاً على صعيد الموسيقى المستخدمة للمسرحيات أنّها غير أصيلة..! بمعنى أنّها لم تنتجَ للعمل ذاته، ولم تنبثق منه ولذلك فهي تنتمي لأعمالٍ فنيّةٍ سابقةٍ. وأسباب ذلك تعودُ إلى الإمكانات الفنيّة للتأليف الموسيقى والإمكانات الماديّة لإنتاج موسيقى خاصّة بالعمل الفني. والموسيقى المستخدمة في الغالبِ هي من المؤلف الموسيقى العالمي الذي وإن كان يعبّر بطريقةٍ ما عن الحالةِ إلاّ أنّه لا ينتمي إليها بحكم انفصاله في الأساسِ عنها وإن بدرجةٍ قليلة. واستخدام المخرج العربي للموسيقى العالمية يعود إلى عدّة أسباب منها «لشعوره بأنها ليست مسموعةً إلى حد الأُلفة بالنسبةِ إلى المتفرج العربي ولأنها أكثر ملائمةً للدراما من الموسيقى الشرقية ذات الإيقاعات العاطفية المناسبة التي تثير كوامن الإنسان الشرقي فتجعله يطرب ويبتعد عن الجو المسرحي والتواصل مع المسرحية هذا باستثناء الموسيقى التي أُلفت خصيصاً للمسرحيات».[٤٠٤]

إن (ترقيع) المسرحيات بالمؤثر الموسيقى غير المنبثق عنها يخلُّ بسيرورة الحدث فيها، ونقل الحالة الشعورية عن الفعل الدرامي إنّما يجدُ الكثرة من المخرجين في ظل نقص الإمكانات الفنيّة ذات الموهبة المتميّزة، ونقص الموارد الماليـة أمام هذا الخيار الذي لا بديل له مع التفاوت في الأجواءِ بين حالةٍ مسرحية تنتمي لثقافةٍ عربية وموسيقى تصويرية تنتمي لثقافةٍ غربيّةٍ أو غيرها..! إلاّ أن سوء إختيار الموسيقى لنقص الفهم الموسيقى، وعدم

[٤٠٣] مشعل الموسى، مصدر سابق.

[٤٠٤] د. فاضل خليل «الموسيقى في المسرح» الموقع الإلكتروني لشبكة الزوراء الإعلامية، ٢٠٠٨م .

توفّر الخيارات الموسيقية إلى جانب ضيق الوقت في بعض الأحيان يجعل الإختيارات العشوائية للموسيقى مساهمةً في إرباك العرض المسرحي.

وإذا كان هذا هو الحال في اختيار المؤثر الموسيقي فإن اختيار المؤثر البصري أكان على مستوى الإضاءة أو المنظر (الديكور) لا يقلُّ إشكالاً..! فقلة وجود الدارس الفاهم لرمزية الإضاءة، يجعل استخدامها إمّا تقليدياً أو عشوائياً..! ولم تخرج الإضاءات عن إطار الفكرة السائدةِ عنها فالأزرق للحلم، أو التعبد، والأصفر للغيرة والغش، والأحمر للعواطف أو الغضب وهكذا مضى الإستسهال في نسبة الألوان إلى صفات محدّدة..! ولعل الإشكالية الكبرى تقع حين يتصدّى لتصميم الإضاءة أحد الفنيين الذين يكون لهم توجّههم المخالف للمخرج وهنا يحدث التناقض بين الفكرة الإخراجية وفكرة السينوغرافيا لاختلاف العقليات في تفسير النص.

أما رسم المنظر المسرحي (الديكور) فقلّةٌ هم دارسو النص المسرحي المتفحصون بدقّةٍ في تفاصيله، والقادرون على وضع المناظر (الديكورات) المناسبة والمنسجمةِ مع أحداثه وأجوائه المسرحية. وإذا كان على الممثل أن يعايش المنظر المسرحي وينسجم معه فإن الكثرة من المخرجين يقعون في إشكالية وضع المناظر المسرحية يوم العرض! فأية حالة انسجامٍ هذه التي تُرجى بين الممثل والمنظر المسرحي؟ إن الممثل إن لم يعايش المنظر المسرحي لفترةٍ ليس بالقصيرة حتى يشعر أنّه قد أصبح جزءاً من هذا (الجو المسرحي) الذي شكّله المنظر فإن العلاقة بينه والجو المكاني المختزل في المنظر ستكون فاترة بل منعدمة في بعض الأحيان، ولن يعني له المنظر شيئاً يُذكر! هذا بالإضافةِ إلى حشو المسرح بالديكورات التي لا تؤدي دوراً في العرض المسرحي، يقول أحد المسرحيين «إشكالية السينوغرافيا في المسرح العربي أنها تكون دائماً ثقيلة فوق الخشبة لأنها تعتمد الكثير من الديكور. الكثير من الديكور الذي ليس له قيمة فوق الخشبة ولا يؤدي دوراً حقيقيا في المسرحية».[٤٠٥]

[٤٠٥] مصطفى الصبلي «يحتكرها المخرجون بعيداً عن التخصص» صحيفة البلد، العدد ٢٠٧٣ / ٢٠٠٩-١٢-٠٢،
http://www.albaladonline.com/html/story.php?sid=٨٥٧٧٤

تهويمات في المسرح

«إنتهى عهد النجومية الذي يتعارضُ مع جماعية العمل المسرحي، لا مجال للخطابية في الأداء بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة، ليست هناك أدوارٌ صغيرة، هناك ممثلون صغار»

ستانسلافسكي

تتورَّط بعض المحاولات المسرحيِّة في إشكاليةٍ جدليَّة ناتجةٍ عن الفهم العميق للفكرة المسرحيَّة ودورها الفنِّي في تصوير الذات البشريَّة، تصويراً مدهشاً، يجعلها بمثابةِ لوحةٍ فنيَّةٍ، غائرةُ الدلالة تضجُّ بالأسئلةِ الوجوديّة أو تلك المتعلقةِ بالعلاقات الإنسانيّة. وذلك حين تدلهمُّ الفكرة المسرحيةُ، وسياق رؤيتها في نفسيَّةٍ مشتغلييها، فلا تتّضحُ خيوطها، ولا تبينُ ملامحها، فتُغرقُ في ظلاميَّة دامسةٍ، مطلسمة، ينفرطُ عقدها من يد صاحبها، كما تنفرط حبّات المسبحة!

ينتجُ عن ذلك التورُّط انزلاق نحو تحميلِ النصوصِ المسرحيَّة – في حالات الإخراج – اشتباكٌ غير صحيٍّ بين جملةٍ من الخطابيات المتناثرةِ، وبين الجهدِ الضّائع للكادر البشريِّ، التائهِ في لعبةٍ لا يستطيع فكَّ رموزها، ولا الإمساك بخيوط اللعب فيها! هذه العملية تقودُ إلى إجتراءٍ سافرٍ بحق نصوصٍ رصينةٍ لها نسقٌ مسرحيٌّ عميق الحبكة، ثري الفكرة، مكين الأداة؛ فتشوهها، وتغيِّر حالتها، وتمزِّق أسئلتها، وتفرِّق جملتها، وتشتِّت توحُّدها..! أو تنفيذها حرفيّاً والنّظر إليها نظرةً مقدّسةً، لا شطط فيها ولا خروج عن النَّص. كلُّ ذلك يتمُّ بيدِ مخرجٍ لا يملك من الأدواتِ ما يؤهله كي يجترحَ أُفق المغامرةِ الشائك. مدركاً أن الاخراج المسرحي فنٌّ راقٍ ، تقاس نجاحاته وتجلياته البصريّة بقدرته على خداع المتفرّج بإيهامه بالواقع (كما يرى ذلك أندريه أنطوان ١٨٥٨-١٩٤٣) حتى إن إعادة قلم أو قلب فنجانٍ على خشبة المسرح لها أهميتها..!

وينتجُ عنه الإبتذالَ المصوّر للمسرحِ على أنّه منبرُ وعظٍ، فوق مصطبةٍ، يتلقى من خلاله سواد الجمهور العبارات الجاهزة، والجملِ المنجزة..! ولهذا تتحول بعض ما يطلق عليها في المفهوم الإجتماعي (مسرحيّات) إلى نشراتٍ أخلاقيّة على النَّسق (الأفلاطوني)..! فلم يحرِّك المسرحُ ساكناً عند هؤلاء وإنما تشبَّثوا بقناعاتهم غير مدركين أن للمسرحِ مسلكٌ آخر لم تطأه خطاهم! وعلى إثر ذلك يغيمُ مصطلح المسرح ذاته في الثقافة الإجتماعية السائدة، فلا يحقّق شرطه في إذكاء الذائقة بما يرقى من مستواها! يقول ستانسلافسكي «إنتهى عهد النجومية الذي يتعارضُ مع جماعية العمل المسرحي، لا مجال للخطابية في الأداء بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة، ليست هناك أدوارٌ صغيرة، هناك ممثلون صغار».

وينتجُ عنه استدرار الشعور/العاطفة بطريقةٍ قسريّة، يمارسُ من خلاله (الواهمُ المسرحيُّ) التلاعب بالمهيّجات العاطفيّة للنفس البشريّة، خاصّة تلك القضايا المصيرية المرتبطة بنفسيّاتنا الحسّاسة، المنفعلة بصورةٍ ساذجة..! من خلال نقل صور المرارة، والهزيمةِ من على الواقع أكان ذلك من على شاشات الإعلام أم من الواقعِ المعاش بغية (شحذ) تعاطفٍ إعتباطي، وتكريس مفاهيم لم تستطع مجتمعاتنا الخروج من نسقها المرضيِّ المزمن! وممارسة (الإستنساخ) البشري للأقنعةِ التي تعيد هذه التجارب صناعتها بعد كل عرضٍ مسرحي لنخرج من المسرح وكلّنا نلبسُ قناعاً واحداً، حتى لا نتفاوت في ملامحنا وبالتالي نختلفُ في نظراتنا، وتأويلاتنا للأمور. وهي تقومُ في هذا مقامَ المحافظِ على تركة الهزيمة الثقيله، والمجدّد لفكرة «المؤامرة» وهنا يتآمر الكاتبُ أو المخرجُ مع طاقمه لـ «استدراج» النّفس البشريَّة إلى حقل ألغام، أو إلى مناطقَ ترتبطُ بجراحاتٍ عميقةٍ، ينكأها المسرح بطريقة «استفزازيّة»!

وينتجُ عنه تيه النظر نحو المسرحِ بصفته فنّا راقياً يخدم ثقافات الشعوب، فيتورّط المتفرّج في لعبةٍ غائمة الإشتراطات، أشبه بلعبة وصل النقطتين من خلال مسالك متداخلة! يخرجُ المتفرّج من المسرح وهو تائهٌ، يتّهمُ نفسه بالغباء، بدل أن يغوص في عمق اللعبة المسرحية ويصبح لاعباً أساسيّاً فيها.

وينتج عنه الفراغ الداخلي الأجوف المعتمل في نفسيّة الممثل للعرض، والذي «يحشو» نفسه بالكذب بأنه يفهمُ اللعبة المسرحيّة، ومقتنع بالرؤية التي يغزلها النّص، وأنّه سيد الخشبة التي يقف عليها «في مفهوم غروتوفسكي» وهو في لبّه يدرك حقيقة اشتراكه في لعبةٍ لا يدركُ مغزاها، لأنها بعيدةٌ عن مستواه الفكريِّ، أو فهمه المسرحيِّ، أو أن المخرجَ شاءَ أن يجعلها (ثريداً غريباً)!

وينتج عنه تزاحم خطابات أخرى، وطغيانها على الخطاب المسرحي الذي يتراجعُ، أو يذوب، أو يذوي لمصلحةِ فكرة مبتذلةٍ أو صورٍ مكشوفةٍ تُسقطُ على فلسفته المبني عليها إبداعه الفنِّي المتراص، يريدُ من خلالها المخرجُ أن يصنع «مقارباتٍ» مع النصِّ الأصلي أو «تماه» معه. وفي الحقيقة فإن يتجنَّى عليه بالمباشرةِ ، والخطابيّة السياسيّة التي تُحدث انفصاماً حادّاً بين النصِّ والعرض المكتوب!

هذا الأمر يقودنا إلى الفكرة المسرحية نصّاً وإخراجاً، وضرورة الإمساك بخيوط اللعب فيها عن وعي وإدراك. ففي بعض المسرحيّات تشاهدُ إقحاماً شاذاً على حالة النّص فقد شاء المخرجُ أن «يبهرجَ» العرض المسرحي أو «يطلسمهُ». وفي بعضها تشاهدُ المخرجَ وقد «شظّى» النصَّ وجزّأه حتى ليبدو لا علاقةَ له بنصِّ كاتبه، وأخال هذا الأخير سيعلن البراءة لو شاهده! وفي بعضها تخبُّط في الكتابة حين تتداخلُ قوالب النصِّ التلفزيوني الملتصق بالواقع والتاريخ بقوالب المسرح. ظنّاً أن لا فرق بينهما!

لا يمكنُ أن تنطلق تجارب المشتغلين على الكتابةَ المسرحيّة، والإخراج المسرحيِّ إلاّ من أداةٍ واعيةٍ، ملهمةٍ، لها أسسها المتمثلةِ في مواقف الفنّانِ، وفلسفته، وثقافته العامّة، وخلاصةِ تأمُّلاته. وإلاّ فإنَّ ما يمارسهُ من يدَّعي وهمِ الإشتغال فيهما «إبتزازٌ» مجرّدٌ من الحكمةِ، لأنه يصيبُ العقلَ بعطلٍ لا يُعلم من سيشفى منه. والخطير هنا أن ذلك يعني القضاء على عمر الإنسان، استخلاصاً من مقولة النقاد الإجتماعي البارز آرنست فيشر «أن عمر الفنِّ يوشك أن يكون عمر الإنسان».

هل سيبقى للإنسانِ عمرٌ إذا انتُهك الفن؟

التجارب المسرحية
بين القضية والطرح الفني

«إن وظيفة المسرح الأولى والأخيرة هي إيجاد نوع جديد من الناس، بشر ارتقائيون يمنحون عصورهم تكهنات والتماعات إنسانية تصلح لأن تكون زاد روحيا يسندهم ساعة العسف والتعسف الذي يعيشونه».

د.جواد الأسدي

ليست للقضية في تألقات المسرح بُعداً فنيَّاً بقدر ما لمسألة الكيفية في الطرح الفني من أهمية جوهرية، القضية التي تغري لحجمها ورصيدها في الذاكرة وتأثيرها النفسي على المتلقي تمارس الغواية على الكاتب الذي لا يمتلك أدوات الكتابة المسرحية المحترفة، فتبدو مناخات المسرحية أشبه بصحراء متجردة، الصحراء هنا في المقياس الفني هي القضية التي تعرض نفسها، أو يعرضها الكاتب في شكل مفلطح ! وهنا يحدث الخلط لدى المشتغل الهاوي كما هو لدى المتلقي غير الواعي فيفهم المسرح بغير ما يرمي إليه. يفهم المسرح على أنه منبر قضية، وصفحة عاكسة للواقع. بينما هو الحقيقة إعادة قراءة للواقع بصورة تمتزج فيها الرؤية الفلسفية البعد النفسي عبر التجسيد أو التشخيص. ولعل هذا ما يجعل بعض التجارب المسرحية التي قدمت في مهرجانات محلية تحديداً تجعل من القضية إكسير عملها، وركيزة شغلها، ولم يكن للأدب بشكل عامٍ حين نتحدث عن النص المسرحي وهو نص أدبي في أصله أن يرتكز على الخطابية المباشرة التي تعجُّ بالكلمات لأن ذلك يفقده عناصره الإبداعية التي أهم شرط فيها عدم الوصول إلى نتيجة مختزلة في عبارات لأن ذلك من عمل المتلقي بعد أن يتأمل في الطرح الفني.

أجد أن ثمة خطى تراوح مكانها لدينا في حسم هذه المسألة؛ مسألة الطرح الفني للقضية، إذا أن التحفيز الساذج يغلف هذه المسألة الجوهرية ويعميها، وهنا يأخذ التحفيز ذاته في هذا المعنى هدفاً آخر غير الهدف المقصود ربما بحسن نية لكن أن يكون ذلك على حساب دفع الخطى نحو المتاهة فذلك مما يثبط حركة المسرح ويؤدي إلى عرقلة الرؤية الناضجة للتجربة المسرحية التي لم تزل تراوح بواكيرها الأولى. لأنها لم تتأمل شروط نهضتها، وعوامل نضجها فظلت حيثما هي تلوك عباراتها التي تظن من الوهلة الأولى أنها تكسي أثواب الجدة وهي في حقيقتها جوفاء فارغة.

المسرح ليس كما يتهيأ للبعض صيدلية تمنح الحبوب والدواء المادي بقدر ما هو فضاء يتسع لكل الآلام والأسقام والأشواق والتأوهات، وحين يكون كذلك فإنه لا يأبه بما يطرح بل بكيف يطرح. وهذا هو شأن الفن. ليس من المهم أن يتحدث الكاتب المسرحي العربي عن فلسطين والعراق كقضية قومية، أو أن يتحدث عن الحرية ومشكلات الإنسان ناظراً إلى تأثيرها النفسي لدى المتلقي ليس بسبب طرحه لها على خشبة المسرح وإنما بسبب التراكمات النفسية لدى المتلقي من الحياتي المكتسب. لتكن القضية مختزلة في عجوز تبيع الشاي في أرصفة العراق أو فلاح فَقَدَ بضع دونمات من أرضه بسبب الجدار الأمني الفاصل، هذه التفاصيل البسيطة تغني عن التهويل الكلامي إذا ما وردت في سياق تجربة تلتمس الدفء والبساطة في رؤية بسيطة غير متكلفة لكنها واعية بشروطها ! هذه المسألة تثير لدي فكرة الفعل المسرحي الذي يفترض وجوده لتحريك مضامين الصورة المسرحية، إذ أن الشخصية كي تكتسب بُعدها في المناخ المسرحي لابد لها من فعل يخلق فيها ردة الفعل عن طريق عملية الإستفزاز..! ولا يمكن بغير الفعل خلق الصراع الذي في حال انعدامه يبهت الطرح المسرحي ويموت كل شيء من أول وهلة بعد فتح الستارة على العرض.

يتهيأ للبعض أن رصَّ النص بمجموعة من الكلمات المشعة الخلابة ذات الرنين المدويّ يمكن أن تجلب التصفيق في حال الجهرِ الصوتي لها تصاعدياً بما يشبه وسيلة خطيب الجامع الذي ينتزع الدموع بدلاً من التصفيق! لكنما المتلقي الواعي سيصفق حينما يصل به الفعل المسرحي إلى مستوى الذروة في التجربة المطروحة، سيصفق حينما يستطيع النص من خلال تجسيد شخوصه أن يصل بالمتفرج إلى أشواقه التي يرنو إليها في فضاءات المسرح، سيصفق من خلال الصورة التي يعيد تركيبها المسرحي بأبعاد الشخصية المرسومة عبر الحبكة الواعي لأدواتها والمتخطية للكلمة ككلمة في حد ذاتها إلى الكلمة التي هي جزء من الفعل على المسرح.

وتنحصر المسألة برمتها في قول إحدى الأكاديميات: أنها كادت أن تبكي لأن الممثل الصغير وهو يجسد الشهيد قد أثَّر عليها! هنا تغيب فكرة جوهرية هي: أن التأثر لم يكن أكثره بسبب ذلك وإنما بفضل التراكمات النفسية التي خزَّنتها الذاكرة (لينكأ جرحها) هذا المشهد وربَّ كلمةٍ عابرةٍ تستطيع

أن تفعل ذلك لأن عمله سيكون بسيطاً إذ سيركّز على استدار العاطفة باستحضار صورٍ مخزونةٍ في الذاكرة..!

إن الإحتكام إلى هكذا صورة يعمي عن التأمل الحقيقي لشرط المسرح، ويقود العاطفة إلى الهيجان. فصورة لأم مثكولة أو جنين تطاير رأسه شظايا كفيلة أن تجري الدموع من النفوس ذات الحساسية البالغة والعواطف الجياشة.

لقد غرر بالكثير من الشباب الهاوي للمسرح حين أصبحوا مجرد أبواق تنفر كلمات جوفاء - على الصعيد المسرحي - إذ صور لهم المسرح على أنه التسطيح الفج أو الغموض المبهم بغير وعي.

ومن مهرجان لآخر نقف أمام أمرين: ما ينظر إليه - بتعال - على أنه تجريح وآخر ما يرى على أن مبالغة وتزلف وقد يحدث الأمرين ولكن ما يجب أن يستوقفنا ما بينهما هو التَّأمل في شرط التجربة وتقييمها بكل موضوعية ووعي. أما أن يستمر الحال على هذا السياق فلن نصل إلا إلى ترديد ذات القول نفسه في كل محفل مسرحي!

إن عملية تهيئة عقليات الشباب للتحاور هي أكبر «ثيمة» في المسرح لأن هذا الفن العظيم مبني على الحوار، وحينما تبنى تلك النفسيات على غير ذلك ستنقصف قاماتها فيما بعد لمجرد هبة نقد بسيطة تلامس شغاف تجربتها التي ستكون حساسة بإفراط!

والسكوت في الوقت ذاته على تجارب ليس لها أساس من الوعي، ليس لها أساس من الدراية أو الذربة تحمل في طياتها تمثيلاً لهذا المجتمع صاحب التجارب الجنينية البسيطة في المسرح، تريد أن تقفز بغير وعي إلى تجربة التجريب. السكوت على ذلك موقف غير صحي أبداً ولا يخدم الحركة الثقافية في هذا المجال بل يسيء لها أيما إساءة.

ولا يسعدني - شخصياً - ذلك الطرح لكبريات القضايا في مسرحنا بقدر ما يسعدني أمرين: أولهما الطرح الفني الواعي للفكرة. وثانيهما: إعادة قراءة التراث الإنساني بشكل عام والشعبي بشكل خاص لتحقيق هدف جميل هو وضع ملمح وهوية لما نقدمه من أعمال مسرحية، تقدم لخصوصيتنا الثقافية.