المسرحية بين الكتابة والخلق (١)

للأستاذ يوسف الحطاب

من الظواهر التي كاد القرن العشرون يألفها: صدور المسرحية من [illegible] ما انطوت عليه رأينا فيها مراوغا لاشكال خطير غفل عنه كثير من النقاد، لأنه يجعل المسرحية أدخل في باب الأدب من ناحية القصة والحوار، مع أنها أقرب إلى الفن بحكم طبيعتها.

ونحن نعرف أن التاريخ الحقيقي للفن المسرحي لم يبدأ بكتابة المسرحية بل ببناء المسرح، أي أن المسرحية لم توجد إلا بعد أن توفر الاطار المادي الذي برزت من خلاله. وليس هذا البناء جزءا من فن العمارة، بل هو التحقيق الكامل لوجود الفن المسرحي. والمسرحية المكتوبة باعتبارها شيئا صادرا عنه تتأكد صلتها به حين تراعي طبيعته الفنية، وتنفصم هذه الصلة إذا تجاهلت هذا الأمر، وبذلك تستحيل إلى قطعة من الأدب الخالص.

وإذا قيل إن المسرحية المكتوبة جوهر المسرح، فان الوجود يسبق الجوهر. ووجود المسرح يؤكد نفسه في الموضوع الذي يتناوله حين يصوره من خلاله فيكسبه شكله ويحيله إلى كائن له شخصياته. وينتهي بنا إلى أن المسرحية من المسرح تشاهد، لا من الكتاب تقرأ.

هذه هي الحقيقة التي رأيت أن نتفق عليها قبل تناول الأزمة الفنية التي يمر بها مسرح القرن العشرين — الأزمة التي تتمثل في كتابة المسرحية في الكتاب أو الدراسات لا ابتداعها فوق خشبة المسرح واتخاذ وحدات المسرح موضوعا لها. وهو أمر نريد دفع فنانى المسرح إليه.

ونقصد « بفنانى المسرح » الفنانين الخلاقين لا ذلك النفر الذي جرى وراء بدعة تعريف الفن وتقسيمه إلى أقسام: قسم يشتغل بالتأليف، وآخر بالإخراج، وثالث بالتمثيل. فادام المسرح يمثل وجها من أوجه الحياة فلا بد أن تتوفر له عضويتها ووحدتها. أما بدعة التقسيم هذه فرجعها إلى طبيعة العصر الذي وجد به التقسيم وفكرة التخصص القائمة على التفرقة بين الأنواع.

والامر المقطوع به أن طبيعة الكتاب ستظهر حتما في المسرحية مهما حاول المؤلف إخفاءها. ومن هنا نرى غلبة عنصر الحوار في مسرحيات القرن العشرين على العناصر الفنية الأخرى حتى لكأن شخصياتها عند التمثيل تقرأ بصوت عال كتابا استظهرته. ولا أذكر أني شاهدت مسرحية بالغ الممثلون في إتقان أدائها حتى أدركت أنهم يحاولون بعث الحياة في شيء غريب عنهم وتعويض هذا الشيء ما يفقده من طبيعة.

والمؤلف حين يشغل نفسه باختيار فكرة للمسرحية — كما يفعل في الكتابة العادية — يحيل المسرح إلى منصة خطابة يدعو لفكرته فوقها. ثم هو حين يعمد مرة ثانية إلى التوفر على تعقيد هذه الفكرة يفعل ذلك ليجبر المشاهد على تتبع المسرحية بفكرتها وحلها لها — وهذا تحايل على الفن لا ينطلي على من ينعم النظر في بناء المسرحية الحوارية.

وهذه ظاهرة لابد لها من تعليل عند هؤلاء الكتاب. والذي لاشك فيه أنهم يختفون وراء موهبتهم في التأليف الأدبي مع شيء من دراسة للمسرح والمران على كتابة المسرحية؛ ولكن

---

(١) بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية لمسرحية « مفرق الطريق » تأليف الدكتور بشر فارس التي سنتقدها في الاسبوع القادم.

ما شاءت لمعدائه ومواهبه ونوازعه، وعلى ذلك تكون المطابقة من هم أهل العلم، والالتزام يخص أهل الفن، والتضمن يشمل المهتمين بأدب اللغة أو لغة الأدب على الأصح.

واللفظ أحيانا يكون له معنى واحد، وأحيانا أخرى يكون ذا معان كثيرة: فالاسم العلم مثل: القاهرة، فاروق، والاسم الكلي مثل: شجرة والجمال؛ وهذان الاسمان يدلان على معنى واحد. اما الاسم المشترك كالعين، والاسم المنقول كالصلاة والأسد والقطار، فكلاهما يدل على أكثر من معنى.

الكلام بقية

محمد محمود زيتونه

يفوتهم أنهم يمارسون هنا نفس الأسلوب الأدبي الذى عرفوا به ويكررون نفس الأخطاء فى كل مسرحية يكتبونها لأن المسرحية لا تكتب بالكلمات ولكنها تصور بالمشاهد والمواقف ذات طابع العرض .

ويسوقنا الحديث عن موهبة التأليف إلى القول بأن التأليف للمسرح لا يحتاج إلى الموهبة والاستعداد الكاملين فحسب بل إلى الدراسة والمران حتى يكتمل نمو الملكة المسرحية إلى النهاية، وحتى يصبح رجل المسرح كالطبيب والمحامى والمدرس الجامع بين الاستعداد والدراسة .

تأتى بعد ذلك مسألة الأداء ومن الذى يقوم به : ومن المعروف أن الطبيب يعالج مرضاه بيده ولا يدع أمرهم إلى غيره وإلا كان متناقضا مع قواعد المهنة . أما رجال المسرح فتراهم يتناقضون مع أنفسهم وقواعد مهنتهم حين ينقسمون إلى مؤلف ومخرج وممثل ، وحين ينفرد كل بجانب واحد من جوانب المسرحية يكاد ينفصل عن بقية الجوانب . فالمؤلف ينتهى دوره من كتابة الكلمات، والمخرج لا يبذل جهدا بعد إعطاء التعليمات؛ أما الممثلون الذين يحققون العمل الفنى ويقومون بمهمة الأداء فلا يستطيعون أن ينكروا أنهم يؤدون شيئا ليس لهم. وهذا هو السبب فى سرعة ما يلحقهم من تعب وارهاق ، بل هذا هو السبب الحقيق فى فشل بعض المسرحيات أو النجاح المفتعل للبعض الآخر .

والذين يفرقون بين التأليف والأداء يستشهدون على ذلك بفن الموسيقى وأن بيتهوفن ارتفع بالتأليف الموسيقى إلى أسمى الدرجات دون أن يقوم بعزف مقطوعاته بنفسه . ولهؤلاء نقول إن الفرق كبير بين الفنين وأن المسرح يحتاج إلى توفر استعداد طبيعى ، بل إن المختصين يذهبون إلى أنه غريزة من الغرائز التى تدخل فى تركيب الانسان ، وإن الاداء تنفيس عن هذه الغريزة واشباع لها . ومن هنا حق لنا أن نقف الذين يتسرعون الامور ويكتفون بأجزاء الاشياء دون كلياتها . فما دامت المسألة أشباع حاجة طبيعية فان هذا الاشباع لابد أن يأخذ شكله التام فى المجال الطبيعى له — وهو المسرح : وما دام المخرجون والمؤلفون يبتعدون عن خشبته فانهم يعبرون بذلك عن بعدهم الحقيقى عن هذا المجال وانهم إضافات زائدة يحسن إقصاؤها بعيدا عن العناصر الحقيقية .

وقد يعترض أصحاب فكرة المؤلف الواحد والمخرج الواحد بأن كل ممثل لا يستطيع أن يكون مؤلفا أو مخرجا وانه إذا استطاع فسيختلط الأمر ويصير الأداء إلى فوضى شاملة . ونحب أن نطمئن هؤلاء بأن الأنباء حملت الينا فى العام الماضى نجاح محاولة أحد فصول المعاهد المسرحية بلندن فى الاشتراك فى كتابة مسرحية جماعية وهى المحاولة التى نريد تعميقها فى المسارح الفنية والدراسة والمران كفيلان بتحقيقنا لها .

وليست هذه المحاولة حدثا جديدا بل لها سند من التاريخ وأسلوب الفن . فنحن نعرف أن المسرحية بدأت عند اليونان بالارتجال فكان مؤلفوها يستمدون موضوعاتها من الأساطير التى خلقها الشعب وكانت واقعا يعيشه . حتى أنهم كانوا يثورون إذا خرج المسرحى على نص الأسطورة . وهكذا نرى أنهم كانوا يشتركون فى التأليف كما كان الممثلون يختارون منهم ويخضعون اخراج المسرحية لتقاليد متفق عليها منهم .

ولم تشذ المسرحية فى العصور الوسطى عن هذا الأمر حين كان الكهنة يرتجلون تمثيل حياة القديسين ، بل إنهم ذهبوا إلى أبعد من ذلك بحرصهم على إعطاء أدوار التمثيليات إلى أشخاص يقومون بنفس الادوار فى الحياة .

وأظهر حركة طبيعية فى تاريخ الفن المسرحى بدت فى المسرحية الفنية (كوميديا دلارتى) التى كانت تعتمد على ممثلين حذقوا فن ارتجال التأليف والتمثيل وخلفوا وراءهم تراثا كبيرا فى تصوير الشخصيات والاخراج . كما قامت فى ألمانيا فى أوائل الربع الثانى من هذا القرن حركة ترمى إلى اشتراك الجمهور فى أحداث المسرحية .

وليس فى هذا خروج على التيار العام للفن ، فاننا نعلم أنه حينما اقتربت دراسات علم النفس من الفن وانتشرت نظريات العقل الباطن رأينا الفنانين يخرجون على طرق الأداء التقليدية ويتبعون نهج التلقائيين automatism وخاصة فى الرسم .