الأسس النظرية لاخراج « رسالة الغفران » على خشبة المسرح

د. أبو الحسن عبد الحميد سلام
(قسم المسرح ــ كلية الآداب)

الأسس النظرية لاخراج « رسالة الغفران »
على المسرح

يحتفى العالم الغربى أيما احتفاء بتراثه الأدبى والفنى ، ويخرجه أو يعيد عرضه بشتى الطرق ، ويبتكر لذلك من الأساليب الفنية أو هو يسخر فنونه الأخرى من أجل اعادة اكتشاف هذا التراث أو القاء الأضواء الباهره عليه . فكم من الأعمال المسرحية أو السينمائية قد انطلقت مبدعة من قواعد أدبية شامخة كـ (الالياذة) ، أو كـ (الأوديسيا) ، أو ك (الكوميديا الإلهية) .

و « رسالة الغفران » ذلك العمل الادبى الاسلامى الكبير ، لم يأخذ نصيبه — بعد — من الاضاءة . فعلى الرغم من أن قلم أستاذتنا الدكتورة « عائشة عبد الرحمن » قد كانت من الوعى ، ورفاهة الحس الفنى بحيث تسجل لرسالة الغفران ، قيمتها كعمل مسرحى ، حيث بيّنت تلك القيمة فى أكثر من مرة عبر كتاباتها المتعددة حول ذلك ، وتوجّب ذلك الاتجاه باعداد نص « الغفران » اعدادا دراميا مسرحيا ، عن طريق حذف بعض الاستطرادات وتقسيم النص حسب ما هو منصوص ، الى مشاهد وفصول ، ووضع أسماء الأشخاص قبل قولها ، ووضع لغة الاشارات والتهيئة المكانية والزمانية وحالات الشخصية المتباينة بين أقواس .

وعلى الرغم من محاولات بعض رجال المسرح العرب ، لتقديم « رسالة الغفران » فان ذلك لم يفها حقها ، حيث لم يخدم كل ذلك خدمة اعلامية تتناسب وجلال التعرض وروعة العروض[1] .

---

(١) عرضها فى مصر المخرج فؤاد حزين بعنوان (رحلة جهنم) على مسرح الجيب فى السبعينات ، بأعدها وعرضها الكاتب التونسى عز الدين مدنى فى تونس سنة ١٩٧٥ مع الاستعادة باستطرداتها ضمن عرضه ، حيث حطم للاستطراد — ذا — حشده عا حسبه مسرحية بجاوز طاقة التحقيق

ولربما كانت لغتها الصعبة متعذرة على أفهام شباب عصرنا ، ولكن ذلك يسير أمام امكانات العرض المسرحي أو السينمائي ، حيث تحل الصورة المرئية التعبيرية محل الصورة السمعية أحيانا ، وتصاحبها أو تلازمها في أغلب الأحيان ، الأمر الذي يعدّ ترجمة فورية للكلمات .

أو قد تكون الاستطرادات التي توقف نمو الحدث الدرامي فتأى به عن طبيعة التكثيف ، التي هي الأساس في لغة الحوار المسرحي سببا حائلا . ولكن لكل هذا علاج أيضا عند التناول التجسدي .

واذا كانت عناصر العرض المسرحي تعتمد على الصورتين التعبيريتين : السمعية والمرئية في آن واحد ، بما يؤكد دورهما في التأثير المقنع ، والممتع ، وبمساعدة عناصر آلية أو حرفية ؛ فإن ذلك قمين بأن يقضي على الزعم بصعوبة فهم لغتها أو ايجاد دلالة معنوية ، معاصرة للغتها .

والأمر بالنسبة للفن السينمائي اكثر يسرا ، على أساس أنه فن الصورة التعبيرية البصرية في المقام الأول . الا إذا كانت لغتها متعذرة على فنان مسرحي أو سينمائي .

فالزعم بأن اللغة متعذرة الفهم ينفيه فهم العامة للأفلام الأجنبية ، وأقبالهم عليها ، مع أن لغتها المنطوقة غير معروفة لهم بالمرة .

ونحن اذ نعرض لموضوع نص له أهمية فنية كبرى تغيّر من حسابات رجال أدب وعلماء نص مسرحي ونقد أدبي ، كانوا قد نفوا وجود دراما في الأدب العربي استنادا الى عدم صلاحيته شيء منه للتمثيل والى عدم وجود دراما . فلقد كان قياسهم اعتمادا على منظور رجل المسرح في حين أنهم رجال أدب ونقد ، فحكموا على لون أدبي بمقاييس العرض والتناول وليس بمقاييس النص ، ففاتهم أن نص الغفران تأسس على عناصر درامية مسرحية اختلطت بالضرورة بعناصر ملحميه وهو صالح للعرض الذي يعنى في كل زمان ومكان حق القائمين على تنفيذ العرض في اختيار مشاهد وفصول من النص المسرحي ، بحيث يظل مترابطا في حالة

حذف بعض المشاهد أو العبارات من الحوار ، مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة ، بما يتلاءم مع العصر الذى يعرض فيه موضوع النص[1] .

وبعد أن انتهينا من هذا المدخل الذى نراه ضروريا قبل التعرض لموضوع بحثنا ، نعرض للعناصر التي تأسس عليها بحثنا هنا :

وهى تتمثل فيما يلى :

أولا : مستويات الفكرة الاساسية التي يبنى عليها النص وتفرعاتها .

ثانيا : مستويات الصراع فى النص .

ثالثا : مستويات الفعل .

رابعا : مستويات الشخوص .

خامسا : مستويات اللغة .

سادسا : الاسس النظرية لعرض رسالة الغفران على المسرح .

---

(١) انظر أبو حسن سلام : الظاهرة الدرامية ومضمونها فى رسالة الغفران ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط بمكتبة كلية الآداب بالاسكندرية ١٩٨٤

أولا : مستويات الفكرة الأساسية فى النص :

يبدأ النص بـ « الجبر الذى نسب اليه جبريل » وهذه البداية تعكس ما بداخل النص ، أو بمعنى آخر يترتب عليها كل ما يطرح كمحتوى . فلأن البشر خطاؤون ، ولأنهم مجبرون على كل ما يصدر عنهم ؛ فانهم غير مسؤولين عن تلك الأخطاء ؛ ومن هنا وجبت المغفرة ، التى ترتب عليها وجود هذا الرهط من الشعراء والأدباء واللغويين وعلماء الكلام فى الجنة الغفرانية التى اكتسبت الرسالة عنوانها ، كنتيجة محتومة بالمنطق الجبرى الذى افتتحت به .

ويجرنا هذا بالضرورة الى التعرض لطبيعة العلاقة بين الدراما وبين معتقد الجبر الإلهى . وفى هذا يقول الدكتور عز الدين اسماعيل :

« سبق لى أن أبديت رأيى فى أن الحضارات الزراعية كحضارة أوربا فى العصر الوسيط وحضارتنا الى عهد قريب كانت تؤمن بمسئولية الانسان عن أعماله وعن خطاياه على الرغم من ايمانها نظريا بقوة القدر مما جعل تطور الدراما أمرا صعبا لأن الإيمان بمبدأ الاختيار يفضى فى النهاية الى تحميل الانسان كافة المسؤولية عن خطاياه مما يجعله أقرب الى الوغد أو الشرير منه الى البطل الذى يستحق العطف » « الدراما لا تتحقق الا عندما نحس أن خطيئة الخاطئة إنما كانت بقوة أكبر منها الى حد ما دفعتها للغواية »[1] .

وهذا

وهذا حال شخصيات « الغفران » انطلاقا من مقدمتها ، فكل من فى غفران المعرى ، ليسوا مسؤولين عما أحدثوه فى دنياهم ؛ من هنا غفر لهم .

وقريب من هذا موقف الدراما الملحمية من معتقد الجبر — الجبر الطبقى الاجتماعى — إذ أن الدراما الملحمية لا تعترف بالخطيئة ، ولكن بالخطأ الذى نشأ عن جبر طبقة ما من طبقات المجتمع لطبقة أخرى أو لأفراد من طبقات أخرى على الخطأ ، الأمر الذى يدعونا ليس الى العطف عليه ولكن الى الوعى بأسباب

---

(١) انظر د. عز الدين اسماعيل — فصل الانسان فى مسرح ... — الفكر المعاصر — الأعداد ... العدد ٤٢

خطئه ، ومن ثمّ عزوفنا عن ممارسة هذا الخطأ ، ونزع مسبباته الاجتماعية الطبقية[1] .

وللصراع أسباب متعددة فى عالم الغفران ، ذلك لأن الصراع قائم ومتشابك على مستويات .

ثانيا : مستويات الصراع فى نص الغفران :

هناك صراع نفسى يعتمل فى داخل المؤلف ، على أساس أن الأحداث كلها يعاد تصويرها بوساطته بصفته راويها . وهناك صراع ظاهرى تمثله الأحداث التى تجرى بين (ابن القارح) وشخوص الغفران فى الفردوس أو بينه وبين الحية التى فى جنة الحيّات ، حيث راودته عن نفسها ، اذ انقلبت له أنثى ، أو بينه وبين شخوص النار ، أو بينه وبين بعض الحيوانات ، أو بين فكرة وأخرى على ألسنة هذا أو ذاك ، أو بين وجدان فردى ووجدان جماعى . من هنا تعددت مستويات الفعل فى الأحداث .

ثالثا : مستويات الفعل :

على ذلك فان الفعل ينقسم الى عدة مستويات تتمثل فى فعل يعاد تجسيده باسترجاع المؤلف — الرواية فى الوقت نفسه — لشخوص بأفعالها وعلاقاتها ودوافعها . وفى فعل يجسد مباشرة بشخوص حاضرين ، أو بفعل متصور من (الراوية) حيث يشكل مرحلة وسيطة سابقة على الفعلين : المعاد تجسيدها أو استحضارها من الماضى بالتشخيص ، والمجسد بحضور الشخصية وبفعلها التجسيدى المباشر .

رابعا : مستويات الشخوص :

نحن هنا أمام شخصيتين أساسيتين ، وشخصيات يعاد تجسيدها . واحدة منحصر الأخرى التى تدفع الشخصيات جميعا الى الفعل ، وكأن شخصية

---

(١) انظر ترجمة — نظرية الصراع الطبقى — جون بلامنتز . دار الأمانة للطباعة

الراوية — أبا العلاء — تتصور شخصية ابن القارح مجسدة ، وتشخص لها شخوصا فردوسية أو جهنمية لتتعامل معها ، على كره من هذه الشخوص ، مما يؤكد عدم ملاءمة شخصية ابن القارح مع البيئة التي أوجدته فيها شخصية الراوية (المعرى) . وهذا ما يصنع الصراع — تعارض الارادات — وتعارض العادات البشرية — مع البيئة الجديدة — الفردوس . وفى هذا تقول الدكتورة بنت الشاطىء « مهما نكن حقيقة ابن القارح ، وصورته فى كتب التراجم ، فالمهم أن نعرف ملامح الصورة التى كانت ماثلة فى خاطر أبى العلاء وهو يقدم بطل مسرحيته ، ويختار له الدور الذى يلائم شخصيته ويفرضه عليه ، من حيث لم يتوقع »[1] .

واذا كانت صفة ابن القارح عند المعرى هى : « الشر والعقوق ، والغدر والنفاق » كما تقول د. عائشة ، وأراد المعرى تجسيد صورته تلك دون مباشرة ، فيكون من الطبيعى كتابة مقدمة الغفران الدرامية بهذا الأسلوب » فكانت مقدمة الغفران ، رمزا لشخصيته فى وجدان أبى العلاء ، ثم كانت المسرحية التى ألفها معبرة عن ذاته ، كما كان أسلوب اخراجها ملائما لشخصية البطل »[2] ، كما كان تصويره لشخصية ابن القارح منفردا فى خلق صراعات ، وتحريك ذكريات دنيوية بين نفوس أهل الجنة ، مما يجعله شخصا غريبا عن شخوص الجنة فكأن صفة الشر فيه متأصلة وغير مصرح بها ، بل هى مجسدة بفعله .

وهذا هو أسلوب المسرح (تشخيص حالة أو موقف أو شخصية أو رمز ، باعادة التجسيد إن لم يكن بالتجسيد الحاضر . واذ أرى أن المعرى قد وضع شخصية ابن القارح فى مكان هو ليس ملائما له : (الجنة) ؛ فهى جنة أشبه ما تكون بجحيم (سارتر) الذى عبر عنه فى مسرحيته الشهيرة (لا مفر) حيث تقول احدى شخصياتها ان الجحيم هو الآخرون . فابن القارح فى جنة الغفران

---

(١) د. عائشة عبد الرحمن .. قرينة مجددة فى رسالة الغفران . بحث مسرحى من كتاب المجلس الأعلى . معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ١٩٧٠ ، ص ٤٣

(٢) المصدر نفسه ص ٤٢

هو (الآخرون) الذين تحدث عنهم (سارتر) فى مسرحيته تلك » . فلا لغة مشتركة بينه وبين أهل الجنة الغفرانية ، ولا ملاءمة حياتية أو فكرية . من هنا فهم بالنسبة له (جحيم) وهو بالنسبة لهم كذلك ؛ وذلك قريب من رؤية الدكتورة عائشة عبد الرحمن : « ومن الملاحظ اللافتة ، أن أبا العلا فى تمثله لعالمه الآخر واحضاره اياه ، قد صرف عن مسرح الغفران شخوص أحبابه الذين تعلق بهم فى حياته وأنس اليهم ، وحزن لفراق الذين سبقوه منهم الى القبور » .

وهذا فى ظنى يؤكد درامية النص ، اذ أن الحدث فى الجنة يتعلق بابن القارح وليس بالمعرى فابن القارح هو صاحب الفعل ، وهو محرك الأحداث ، وهو الرابط بينها وبجرها ، والمعرى ما هو الا المسهد له والمعلق عليها والناقد أحيانا لطبيعة سير الحدث أو الشخصية . فاللغة لغة ابن القارح ، والشخصيات الأخرى فى داخل الأحداث . وهى لغة المعرى فى الرواية السردية المسهدة أو المعلقة أو الناقدة .

خامسا : مستويات اللغة :

تنقسم اللغة فى نص (الغفران) الى مستويات ثلاث هى : لغة التجسيد واعادة التجسيد (الحوار) ولغة السرد للتمهيد أو للوصف أو للتعليق أو للنقد . وتلك لغة (صائتة) ، أما المستوى الثالث فتحتله لغة الايضاح والارشادات الوصفية (ما يوضع عادة فى النص المسرحى بين الأقواس) توضيحا لمكان أو لزمان أو لشىء أو لحركة أو لمناخ أو لجو ، وهو ما قد يأخذ به المخرجون عند الترجمة الحركية على خشبة المسرح أو ما لا يلتفت اليه المخرجون المفسرون عند الاخراج ، ولا تخلو اللغة فى نص الغفران من الاسطراد والتطويل والتعقيد . وهذا ضد طبيعة المسرح بالطبع ، حيث تأسست اللغة فيه على السماع لا على القراءة ، أى أنها تكتب كما يقول د. بسفيلد الابن[1] (تكتب بالأذن لتسمع بالأذن) ، وهذا هو معنى الحضور المسرحى أى القدرة على الترجمة الشعورية الفورية عن طريق العورتين السمعية والمرئية ارسالا واستقبالا — فى آن واحد —

---

(١) راجع بسفيلد الابن — فى الكاتب المسرحى فى ١١ محاضرات لخوان ، ص ٢٦٣ ، دار نهضة مصر ١٩٦٨ ، القاهرة

حتى وإن كان التطويل والتعقيد ضروريين للشخصية على أساس أن هذا التطويل والتعقيد يوضحان طبيعتها غير المرغوب فيها فى عالم لا يهتم بتلك القضايا الدنيوية ، ولا مكان فيه الا للنعيم واللذة بعد صراعات مريرة فى الحياة الأولى . فان المسرح يعتمد التكثيف أسلوبا شأنه شأن الشعر ، ولكن المؤلف بالطبع لم يكن يقصد بها التجسيد على خشبة المسرح — لانتفاء التمثيل على أيامه ، وفق نص مسرحى . على أن « رسالة الغفران » نص تمثلت فيه عناصر النص الدرامى المختلط بعناصر ملحمية[1] حيث الأحداث تتجاور ويعاد تجسيدها أو طرحها ليرى فيها المتلقى رأيا جديدا ، محتملا . وحيث الشخصيات نمطية ، وحيث الانسياح فى الزمان وفى المكان ، وحيث صراع الأفكار والمعتقدات ، وحيث اللغة تعتمد على مستوى سردى ، وحيث العقدة واهية ، وحيث وجود مسافة شعورية بين الشخصيات وأفعالها أو بين الأحداث المرسلة ، باعادة التجسيد ، وبين المتلقى عن طريق ابطال مفعول الايهام فى الحدث المعروض .

وتتحقق تلك الثقافة باستطرادات (الراوية — المعرى نفسه) اذ تبتعد بالمتلقى عن الموقف الدرامى ؛ فلا يكون هناك اتصال متعاطف بينه وبين أى من الشخصيات ، وخاصة « ابن القارح » .

الأسس النظرية لاخراج رسالة الغفران على المسرح

لأن الأفكار كثيرة فى هذا النص ، فلابد من التعويل على ما هو درامى فيه ، مع وضع أولويات لأهمها .

أولا : الأسس النظرية فى تجسيد فكرة الجبر الإلهى :

تتجسد الأفكار فى المسرح عن طريق الصورة السمعية ، وعن طريق الصورة المرئية .

---

(١) وهو أمر قد أثبتناه فى بحث لنا بعنوان (ظاهرة الدرامية بالملحمية فى رسالة الغفران) محفوظة تحت الماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية

والنص هنا يطرح (فكرة الجبر الإلهى) فى سطوره الأولى ـــ السطر الأول منه ـــ « قد علم الجبر الذى نسب اليه جبرئيل » .

ولما كان المقصود بالتجسيد الصوتى ، هو خلق صورة صوتية معبرة تعبيرا دراميا مقابلا للكلام السردى والتشخيصى (كلام الشخصيات : الحوار ـــ المناجاة ـــ الجانبية ـــ التمهيد والتعليق بالقول السردى) . وكان المقصود بالتجسيد المرئى هو خلق صورة حركية معبرة تعبيرا دراميا فقد اخصر قياسنا النظرى فى الصوتيات وفى المنظورات فى النص ، تمهيدا علميا لتحقيق تجسيده .

الموقف الذى يراد تجسيده : (صوتا وحركة دراماتية معبرة) :

يبدأ النص بالمؤلف (راوية) . يتضح لى أنه يكتب هذه الرسالة مضطرا . ذلك لأنه يشك فى نوايا (ابن القارح) ـــ الذى هو بطل الرواية ـــ لذلك يفتتحها بهذه العبارة : « المعرى : قد علم الجبر الذى نسب اليه جبرئيل » .

مهمة الاخراج :

تجسيد هذا الاضطرار والتعبير عنه بالصورة الصوتية الدرامية ، والجمالية ، وبالصورة الحركية الدرامية والجمالية . ويتحقق ذلك بما يلى :

١ ـــ يكون على ممثل دور أبى العلاء « أظهار حيرته فى بداية أمانيه لفتتح الرسالة ، بالتعبير الحركى الذى يوحى بعدم الراحة ، بالتأمل ، واستعراض الكلمات ، والصورة والدلالات ، عن طريق الذهن . وبالتململ فى جلسته الأرضية ، مما يلفت أو يشد انتباه (ناسخه) وتلميذه فاننا نرى انعكاس ما بداخله ظاهرا على وجه تلميذه الذى لم يعتد ذلك منه .

وربما ساعد على ابراز ذلك لفظ (المعرى) لحرف (قد) ثم توقفه برهة عن مواصلة املاء صوت يحمل بقية عبارته ، وكأنه يراجعها فى داخله قبل التصريح بها . وهذا ما جعل تلميذه يميل على قرطاسه بعد أن حبّر قلمه ، فيخط (الحرف) ثم يظل على حالته منكمشا على وجهه فى قرطاسه ، وما يلبث هكذا

حتى يفقد الأمل فى وصول صوت أستاذه حاملا العبارة الافتتاحية التى أعمل فيها فكره ، فيظل القلم ثابتا على مركز بداية الحرف الأول من الكلمة التالية ـــ وهو ما لم يره الجمهور بالقطع الا فى التصوير السينمائى ـــ لـ (قد) فى حين يرفع ناظريه رويدا نحو شفتى أستاذه انتظارا للكلمة التالية التى تظهر على وجهه أنه استشفها من بين ثنيات وجه أستاذه . ولما يئس من صدورها بصوت أستاذه ، كان عليه اصدار فعل يدفع أستاذه الى رد فعل : (استكمال جملته) .

٣ـــ يعيد الناسخ على مسمع أستاذه لفظ (قد) التى سبق أن أملاه أياها ، ودافعه الى ذلك حث أستاذه على اكمال املائه واعلامه بأنه انتهى من نسخ ما املاه اياه على أساس افتراض قائم على أن (المعرّى) أعمى ، ولم ير أن ناسخه قد انتهى من كتابة اللفظ الذى أملاه عليه . من هنا وجب على الناسخ تنبيهه .

دافع الاخراج الى هذا التصور الافتراضى للتجسيد السابق :

ودافع الاخراج الى ذلك التكرار : هو ترسيخ تردد (المعرى) فى املائه بما يجسد شكه فى (ابن القارح) الذى يملى الرسالة من أجله ، أو هى رد عليه . كما أن للاخراج دافعا آخر أهم ، وهو (حسن الاستهلال) ، ذلك العنصر الهام من عناصر الفن ، حيث يكون هاما للغاية كعنصر جذب ، بما يتركه من انطباع أوّلى يجذب المتلقى ، ولا ينفرّه ، أو هو يهيؤه للدخول الشعورى فى عالم الأحداث المعروضة أو الاحاطة العقلية الأولية بمفاتيح الغيب فى فكرتها الأساسية التى سوف تظهر لنا مجسّدة بعناصر منها المعروض علينا[1] .

٤ـــ يكون على (المعرى) اذاً : أن يرد على فعل تلميذه بكلماته المنصوص عليها فى الحوار . فيقول : (قد علم الخير) .

٥ـــ ولأن التوكيد عنصر من عناصر الفن ، يستخدم للفت الانتباه الى أهمية

---

(١) بيرن ـ ستانيسلافسكى ، فن تمثيل ، ترجمة ... ، ص ... ، ان الانتباه هو الأول أهمية بكل فكون حاجته و الانتباه الأول يعتمد على عمل ... ه يعكس على الأداء ، فلن ... حسن ... فى الأداء ويتحقق قبله يكون كالبناء . ترجمة د. شريف شاكر ... و ... لاعلام السوفيتية ، سنة ١٩٦٠ ، دمشق .

قول ، أو فعل ، أو حدث ، أو رمز ، أو شعور ، أو منظر ، أو موقف . ولأن (الجبر) هو اسم (الله) خالق كل شيء ، (ومحصي كل شيء عددا) (خالق الانسان وفعله) عند (الجبرية) من اهل الكلام ، وأراد المعرى هنا أن يضفى على محتوى نصه فكرة الجبرية كمبرر حتمى للغفران ، فقد ظهر المتكلم هنا ، وهو المعرى — الراوى — (جبريا) ليؤسس على مقولة أن الانسان مجبر ومسيّر حتمية غفران من أجبره أو سيّره لكل ما اقترف فى دنياه ، انطلاقا من اسمه (الغفور) . وهذا هو منطق الفكر الذى هو منطق الفعل . ومن هنا برزت — نظريا — حتمية مكان الأحداث التى سوف تصوّر لنا ، وحتمية زمانها : (العالم الآخر) .. بعد الموت ، أو يوم الحساب . وهو أمر وإن كان معلوما من (عنوان النص) الا أن أهمية توكيد فكرة (الجبر) هنا لازمة لزوم توكيد ما يترتب على معتقد (القدرية) [1] من غفران الأفعال الخاطئة لمن ألزمه قدره بكل ما فعل منذ ولادته ، وحتى موته .

— ولأن (التكرار) يصلح أداة للتوكيد فقد يكون مناسبا أن يردد ممثل دور التلميذ (الناسخ) جملة (أبى العلاء) نفسها : « قد علم الجبر الذى نسبت » .

ولأن (التنويع) عنصر آخر من العناصر الهامة فى الفن ، فان ترديد (الناسخ) لقول : (المعرى) لابد وأن يختلف من حيث الاداء الصوتى ليأخذ لونا أدائيا آخر ، يختلف فى زمنه عن الزمن الذى استغرقه المعرى فى ادائها ، فالصوت عند لفظه مرتبط بالفكرة من وراء الكلمات بنسقها المحدد فى الذهن سلفا ، ومن ثمّ يخرج أسرع من خروجه ترديدا من فم تال لخروجه الأصلى ذلك لأن المردد — هنا — شخص آخر ، وله طبيعة أخرى فى الاداء ، وفى الأداء ، وفى الدافع (فالناسخ) — هنا — يردد الجملة مصاحبة فى لفظها لقلمه . فهو يرسمها بلسانه لفظا مطابقا لرسمه لها بقلمه . وهذه ضرورة تحتم التنويع الادائى لجملة واحدة تقال فى زمن تال على زمن قائلها الأول ، تقال على لسان غير لسان صاحبها الذى كانت له طبيعة مختلفة ، ودافع مختلف ومن ثمّ اداء مختلف .

(١) ليس المقصود هنا أولئك الذين يعتبرون أفعالهم بأجسامهم من أهل الملل وانما المقصود هو من يؤمنون بالقضاء والقدر

دافع الاخراج (الخاص) :

هذا بالإضافة الى دافع فنى خاص بالاخراج ، وهو التغلب على قضية أخرى خاصة بطبيعة لغة المسرح ، التى خلت من الانسيابية — هنا — فالتركيب اللغوى للجملة صعب هنا لعدم تمكن المستمع من ايجاد مقابل دلالى معنوى للفظة (الجبر) بالسرعة المطلوبة لعمليتى الارسال والاستقبال الآنية فى المسرح ، ذلك لأن اللفظة ليست من ضمن الاستعمالات الخاصة بعصرنا .

واذا كان تكرار جملة (قد علم الجبر) يعطى للسامع فرصة كافية للتفكير فى مقابل دلالى عصرى لفظة (الجبر) ؛ فان ذلك يضعنا أمام اشكالية أخرى تتعلق بالزمن الذى يستغرقه العرض ، ذلك لأن النص يحوى الكثير والكثير من الكلمات التى لا يهتدى الى معنى لها الا عن طريق المعاجم ، مثل (حضب ، طمرىّ ، حماطة ، الناكزة ، الأسود ، الشجاع ، موم ، ملاوة ، الصّمر ، خزامى ، ذات أنواط ، اللقبة ، الغور وصنبل)[1] .

ولما كان ذلك المقابل الدلالى والمعنوى للكلمات متعذر على جمهور عصرنا بالسماع ، وكانت لغة المسرح لغة معبّرة ، مشتركة بين السماع والرؤية فى آن واحد ، وكان للابتكارات الحديثة فى (السينما) وتكنولوجيا المؤثرات الضوئية والسمعية دورها ؛ فقد بات فى الامكان التغلب على مشكلة المعنى من وراء ما افتقدت دلالته من الفاظ النص عبر المستعملة فى عصرنا الحديث وذلك بايجاد مقابل مرئى لها ، يدخل فى نسيج الصورة التعبيرية ، ويؤكد الموقف الدرامى . فالدلالة على أن المقصود بالجبر هو (الله) ؛ يمكن استخدام بعض الشرائح « الفيليمية » بحيث تصوّر مناظر من الكون ، تدل على أن كل شىء فى الكون يسير وفق ترتيب لا قدرة لبشر عليه . أو تعرض لقطة من (فيلم) يؤكد ذلك المعنى . كما يفعل مثل ذلك وفق ترتيب فنى منسجم ، بمنظر خيّاط أو ثعابين

---

(١) حضب : شجرة يابسة ألفها حيات . وطمرى : نوع من حبه قديمة . فهى شجرة غير آهلة عن يابسة طمرى : جمعه . وتوبه : انقلب يخفيك لأجود . أى قديمة . الناكزة : من أحبث الحيات . والسجيج من أخراف مع لصف منفوه وبحسب ذكر الحيات تصحب

تأوى الى شجرة جافة ؛ حين يقول (المعرى) : « ان فى مسكنى حماطة ، ما كانت قط أفانية ، ولا الناكزة بها غانية » فلو توازى مع قوله لهذه الجملة منظر لشجرة جافة يتسلقها ثعبان خبيث ، وتبادل هذا المنظر السينمائى مع منظر آخر يصور قلبا بشريا ، أو توحّد لقطه لـ (حماطة) مع حركة من كفه وبطنها للداخل على موضع قلبه لكان المعنى من وراء لفظه لكلمة (حماطة) واضحا ، بارتباطها مع الجملة التى تليها من حواره : « ثمر من محبة مولاى الشيخ الجليل — كبت الله عدوّه ، وأدام رواحه الى الفضل وغدوه — » . أو أنه يلجأ مع الكلمات المستوحشة الى ترجمة فورية مكتوبة ضمن تصميم المنظور ، مثل حالة الترجمة الفورية بأسفل شاشة العرض السينمائى ، فمثل هذه العناصر الفنية يمكن اللجوء اليها لحل مشكلة اللفظ المهجور ؛ بمقابل تجسيدى مرئى ومصاحب للفظ الغامض المهجور وهو ما يقابل مهمة الشروح والهوامش فى الكتاب المقروء . تقول د. عائشة عبد الرحمن : « ونقدر أن نص الغفران ، من تراث القرن الخامس الهجرى ، وليس من اليسير على قرائه اليوم أن يفهموه ، الاّ من كان منهم على علم بتاريخ العربية والاسلام ، مع دراية لغوية عالية .. ومن هنا تبدو الحاجة الى شروح هامشية ، لما هو مظنة الغموض أو الالتباس »[1] .

الرمز والمقابل التجسيدى :

للرمز فى المسرح صفة تجسيدية مرئية أو مسموعة أو هى تتجسد فى صورة : مرئية ، ومسموعة فى زمن تلقيها . والكلام فى النصف الأول من المقدمة الدرامية عن (القلب) وعن علم الله بما تخفيه القلوب ؛ لذلك لزم عند الاخراج ايجاد مقابل تجسيدى للرمز . فالمعرى — الراوى — يتحدث فى مقدمة النص الدرامى وهو يملى رسالته عن القلب فى عدة مواضع متنوعة :

(أ) يرمز الى قلبه بأنه شجرة خضراء — بحب الناس — لا تأوى اليها الحيات ، وان قلبه عامر بحب (ابن القارح) ، اذ يصفه (بالحماطة) التى لم تكن أبدا جافة .

---

(١) المصدر نفسه ص ٦٨ ب

(ب) يصف شوقه لابن القارح : « وإن الحماطة التي في مقرى لتجد من الشوق حماطة » فالقلب الذي استقر في جسده يجد حرقه من الشوق الى ابن القارح .

(جـ) ينفي عن قلبه أن يكون ثعبانا ذكرا ، يسكن بين شقوق الجبال ، ومهاويها ليقطع الطريق على أحد في صيف أو شتاء « وأن في طمرّتي لحضبا ما هو بساكن في الشقاب ، ولا بمستشرف على النقاب ، ما ظهر في شتاء ولا صيف ، ولا مرّ بجبل ولا خيف » .

(د) يصف اضماره لمحبة ابن القارح بما يفوق ما تضمره الأم لولدها سواء أكانت من ذوات السموم أم كانت غير سامة . « يضمر من محبة مولاي الشيخ الجليل ، ما لا تضمره للولد أم ، أكان سمها يذكر أم فقد عندها السمّ » .

(هـ) يصف قلبه بأنه (الأسود) والأسود هو القلب ، وهو الثعبان السام أيضا . والأسود الذي هو قلبه عزيز عليه أكثر مما يعز عنترة على أمة زبيبة ، وأكرم عنده وأحق بالإيثار مما ذكر من « أمثلة » .

(و) وقلبه معظم عنده .

(ز) وهذا القلب لا يبرح مولعا بذكر ابن القارح .

(ح) وهو يقرب لابن القارح ما رمز اليه (قلبه) بأمثلة مختلفة ، حيث هو قلب ككل قلوب الناس ، سواء المشرك منهم مثل (الأسود بن يعفر) أو المؤمن مثل (الأسود بن عبد يغوث) .

(ط) يقرب له ذلك بحقائق منها أن ما رمز اليه ـــ قلبه ـــ لا يفارق الواحد منا حتى يموت . فما فارقه أبو الأسود الدؤلي في عمره طرفة عين . وهذا اطراء لأبي الأسود الدؤلي في حال راحته أو في حال تعبه .

(ى) وهو أيضا (القلب) الذى ألف فراش « سودة بنت زمعة بن قيس » زوج النبى .

(ك) وقد دخل القبر مع (سوادة بن عدى بن زيد) أى مات قلب « سوادة بن عدى » بموته . فهذه أوصاف القلب الانسانى وحالاته ، وكلها تنويعات كما نرى على شىء واحد .

الدافع الى تعدد الصور فى النص لشىء واحد :

ولربما كان الدافع من وراء تعدد صور القلب الانسانى ، تغيّر حالات القلب الانسانى مع رغبة (المعرى) فى الالحاح على حالات القلب الانسانى عن طريق الرمز (بالقلب) الانسانى ، بصفته رمزا للعواطف والمشاعر وتقلباتها . وهذا يعكس مدى شك المعرى — راويا — فى ابن القارح . والتعرض للدافع — هنا — هام للغاية ، طلبا لاحاطة المجسد بكل ما يتعلق بالقول أو بالفعل .

لماذا يلح (المعرى) على هذا المعنى فيكرره أو ينوع عليه ؟

لفهم هذا يتوجب على المجسد اللجوء الى تحليل جملة ما قاله فى صوره المتعددة تلك وتحويله بعد الفهم الى أقرب صورة تجسيدية صوتية ومرئية معبرة ومكثفة بما يلائم ارسال واستقبال آنى .

على اننا نقدم — هنا — مجرد أمثلة تطبيقية تدعم الأساس النظرى للتجسيد الصوتى فى حالة أو أكثر من حالات الاداء ، التى قد تكون حالة سرد أو تكون حالة تجسيد أو تكون حالة تشخيص لموقف أو شخصية أو فكرة أو صمت أو شعور أو رمز أو تكون حالة تجسيد فتشخيص ثم ارتداد الى التجسيد مرة أخرى عن طريق مستويات الاداء الصوتى .

أساس نظرى وتطبيقى لصورة صوتية تمهيدية :

يعتمد التمهيد عن طريق الحوار على كلام شخصية واحدة عن شىء لموقف سوف يتم تصويره أو لشخص أو أكثر سيحدثون حدثا . أو لفكرة أو لشعور سوف

يتجسد . وقد يكون كلامها تعليقا تلخيصيا على موقف كان قد تم خارج دائرة ما هو معروض على الجمهور لاستحالة ذلك أو لكونه قد تم فى مكان ناء أو زمان بعيد أو لكونه غير هام فى الحدث ، بالقدر الذى يستلزم ضرورة تجسيده فى مشهد حى . أو تعليقا نقديا على مشهد أو شخصية أو موقف أو فكرة أو شعور أو حدث أو فعل قد تم امام الجمهور .

وقد يكون مثل ذلك الكلام للكورس ، ويكون غرضه نقل الاغراض التى طرحتها .

المعالجة الصوتية لحوار شخصية درامية :

بهدف التمهيد لمشهد مسرحى :

وتمثل له بمشهد (نزهة فى جنة الغفران) :

أبو العلاء (مهددا): « ثم انه ادام الله تمكينه ، يخطر له حديث شيء كان يسمى النزهة فى الدار الفانية فيركب نجيبا من نجب الجنة ويسير ومعه شيء من طعام الخلود فاذا رأى نجيبا يلمع بين كثبان العنبر رفع صوته متمثلا بقول البكرى : فهذا الحوار يمهد لمشهد ابن القارح على فرسه فى الجنة ، يترنم بشعر الأعشى ، واذا بهاتف غير مرئى لابن القارح يهتف به » وعلى هذا يدور بينهما المشهد أو يجسد بوساطتهما .

ابن القارح : ليت شعرى متى تخبّ بنا الك ... قة نحو العديب فالصيمون
محقبا بكرة وخبز رقاق ... وحباقا وقطعة من لبون

هاتف : أتشعر أيها العبد المغفور له ، لمن هذا الشعر ؟

ابن القارح : نعم ، حدثنا أهل ثقاتنا عن أهل ثقتهم يتوارثون ذلك كابر عن كابر ، حتى يعلموا بأبى عمرو بن العلاء ، فيروية هم عن أشياخ العرب .. أن هذا لميمون بن قيس بن جندل ..

الهاتـــــف : أنا ذلك الرجل ، منّ الله علىّ بعد ما صرت من جهنم على شفير ، وبئست من المغفرة والتكفير . »

ويتدخل الراوى بالتعليق لايضاح حقيقة تاريخية متعلقة بالأعشى لبيان حالته الماضية التى املت على الناس فى زمنه فرض لقب الأعشى عليه ووصف حالته التى انقلب اليها فى الجنة بعد أن غفر له :

أبـــو العـــلاء : يلتفت اليه الشيخ هاشّا مرتاحا ، فاذا هو بشاب قد صار عشاه معروفا واغناء ظهره قواما موصوفا »

ولئن جعلت أستاذتنا هذا التعليق مجرد ارشاد وصفى مما يوضع عادة بين الأقواس ليرشد الى الحالة أو الى الموقف أو الى الشعور ، أو الى الظواهر أو البواطن أو الماضى أو المستقبل أو الغائب ، وهو ما قد يأخذ به المخرج أو يهمله ؛ فانى أجعله كلاما ، منطوقا على لسان (أبى العلاء) ـــ راويا ـــ معلقا على شخصية الأعشى ، على ماضيها حتى تتضح للمشاهد ماكانت عليها خلقة الأعشى (صفة العشى الليلى) ، واغناء جسمه ليفرق ما بين حالتها قبل أن يغفر لها (فى الدنيا) ، وحالتها بعد الغفران :

ابـــن القـــارح : أخبرنى كيف كان خلاصك من النار وسلامتك من قبيح الشنار ؟

وهنا ينتقل الأداء الى مستوى آخر ، حيث يصوّر حالة يسترجع فيها الاعشى مرحلة أو موقفا مضى ، موقفا سابقا على دخوله هنا أو ترتب عليه .. دخوله ـــ هنا ـــ وهو صراعه فى الموقف العظيم من أجل حصوله على تصريح لدخول الجنة ، ثم حصوله على مكانه فى الجنة ، وعلى هيئته الجديدة ـــ فيها ـــ فهو صراع مسترجع أو يعاد تصويره :

الأعشـــــى : سجننى الزبانية ان سفر . فرأيت حلا فى عرصات القيامه يتلألأ وجهه تلألؤ القمر ، والناس يتغوث به من كل أوب .

ولكن هذا الاسترجاع يرتقي من حالة الوصف ـــ وصف منظوره المرئي للموقف الى حالة تشخيص ذلك بمحاولته تصوير ذلك باقتباس أو استعارة صوتية ، تقرّب للمتلقي طبيعة ما حدث بالصوت وبالصورة من خلال وجهة نظر المشخص (الأعشى) : حيث يشخص صوت (الناس) الذين يهتفون من كل أوب أو ناحية :

« ياعمد ياعمد ، الشفاعة الشفاعة ، ثمّ بكذا ، وثمّ بكذا » .

فالأعشى يشخص بصوته وشعوره أصواتهم ومشاعرهم وحركتهم التعبيرية ، كما لاحظها ؛ ليعطينا مع ابن القارح انطباعه عن هؤلاء الناس الذين تشفّعوا بالنبي ﷺ . ثم ينتقل : « فصرخت في أيدي الزبانية : ياعمد . فزجرهم عني وقال : ماحرمتك ؟ فقلت ، أنا القائل :

ألا أيّهذا السائل أين يمّمت ... فان لها في أهل يثرب موعدا
فآليت لا أرثي لها من كلالة ... ولا من حفى حتى تلاقي محمدا
متى تناخي عند باب بن هاشم ... تراخي ، وتلقي من فواضله ندا
اجذك لم تسمع وصاة محمد ... نبي الإله حين أوصى وأشهد
اذا أنت لم ترحل بزاد من التقى ... وأبصرت بعد الموت من قد تزودا
ندمت على أن لا تكون كمثله ... وانك لم ترصد لما كان أرصدا
فاياك والميتات لا تقربنّها ... ولا تأكلن سهما حديدا لتقصدا
ولا تقربن جارة انّ سرّها ... عليك حرام ، فانكحن أو تأبّدا
نبي يرى ما لا يرون ، وذكره ... أغار لعمري في البلاد وأنجدا

وقلت لعلي :

« وكنت أومن بالله وباخساب وأصدق بالبعث وأناقي الجاهلية الجهلاء ، فمن ذلك قولي : ... »

وهو في انتقاله من حالة تشخيصه للناس الذين شاهدهم يتشفعون بالنبي ﷺ

حالة تشخيصه لنفسه ، فهو ينتقل من حالة تشخيصه لحالتهم وصوتهم — فى حالة من التوحد الصوتى بينهم بما يعبّر عن وحدة مطلبهم للشفاعة ، الى حالة تشخيص حالته التى حضته عليها حالتهم . ولكنه لكى يمهد نفسه اداليا للانتقال من حالة تشخيصه لهم الى تشخيصه لنفسه ، تمهيدا بسيطا : « فصرخت فى أيدى الزبانية » :

وبعد أن مهد أو فصل بين حالتهم وحالته يصرخ مسترجعا صرخته الأصلية أمام النبى : « يامحمد يامحمد » ، ثم يعلّق « فزجرهم عنّى وقال : » .

ثم انه بشخّص (وداعة محمد ﷺ وحلمه؛ بنقل قوله : « ما حرمتك ؟ ؛ تمهد مقدما لنفسه : « فقلت ، أنا القائل » .

مهمة الاخراج :

١ــ توجيه الممثل الى تقسيم الحوار الى مستويات ومراحل أدائية فاصلة بين حالات التجسيد أو اعادة التصوير أو التشخيص أو التمهيد أو التعليق الايضاحى أو التعليق النقدى فى الصوت وفى الحركة الجسمية ، والدوافع الشعورية .

٢ــ اضفاء عنصر التنويع لصنع نوع من التشويق والحيوية ؛ بدفع القصيدة التى يقولها الأعشى الى (ملحن) ليلحنها أو ليوقّعها ايقاعا موسيقيا مناسبا .

المنظورات فى رسالة الغفران

يختص الحوار غالبا فى التعبير عن المسموعات ، على حين يختص التعليق أو التمهيد أو الاخبار أو التوجيه الارشادى الوصفى بالتعبير عن المنظورات .

والمنظورات فى (غفران) المعرى كثيرة ومتنوعة ، ويحمّله بالايحاءات الايهامية التى يقصد بها تصوير (ما لا عين رأت) :

أبو العلاء : وفى تلك السطور كلم كثير ، كله عند البارى — تقدس — أثير ، فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل — ان شاء الله — بذلك الثناء شجر فى الجنة لذيذ اجتناء ، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق الى المغرب بظل غاط ، ليس فى الأعين كذات أنواط ، وذات أنواط — كما يعلم — شجرة كانوا يعظمونها فى الجاهلية .

والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجرة قيام وقعود وبالمغفرة نيلت السعود . يقولون والله القادر على كل عزيز :

الولدان المخلدون : نعم وهذه الشجرة صلة من الله « لعلى بن منصور » تفيأ له الى نفخ الصّور .

أبو العلاء : وتجرى فى أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكوثر بعدها فى كل أوان ؛ من شرب منها اللّقحة فلا موت ، قد أمن هنالك الفوت وسعد من اللبن بمخرّقات لا تغيّر بأن تطول الأوقات . وجعافر من الرحيق المختوم عزّ المقتدر على كل ختوم . تلك هى الراح الدائمة[1] .

مهمة الاخراج فى تجسيد المنظورات السردية :

أرى أن الاستعانة بامكانات عدسة التصوير « السينمائى » .

---

(١) رسالة الغفران ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، المعارف ١٩٧٧ ، القاهرة ، ص ١٤٠ .

المنظورات السريالية :

ـــ هنا ـــ أمر بالغ الحيوية ، لتصوير مثل هذه الصّور فائقة الجمال والسحر ، تلك الصور التى لا تنتمى الى عالمنا المعاش ، ترغيبا للمشاهد فى تمنيها على أن صاحب تلك الصور التى هي من عمل فنان مصور سينمائى يعمل فى تناغم مع عمل المخرج ليحقق رؤيته مع صوت ممثل دور (أبى العلاء المعرى) . فبداية التشخيص عند هذه العبارة التالية من مونولوج (الراوية) ، لكن تصويرها يمكن أن يكون بالصورة الصوتية فقط ، كما يمكن استخدام حيّل السينما لتجسيد مرئيات مناسبة تؤكد ذلك تأكيدا تخييليا ايهاميا لحالة صعود ابن القارح للسماء وعروجه اليها على سلم من كلماته التى وردت فى رسالته الى المعرى :

« ولعل سبحانه ، قد نصب لسطورها المنجيّة من اللهب ، معارج من الفضة أو الذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الزاكية الى السماء ، وتكشف سجوف الظلماء ، بدليل الآية : اليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه »[1] .

وفى هذه العبارة السابقة وصف لطبيعة المكان وأوصافه وملحقاته والاضاءة فيه وطبيعة المنظر فى التصوّر ؛ مما يساعد المخرج والمصوّر على تجسيد الصور التى يمكن أن تصاحب قول الراوى . فالمكان هو السماء ، ثم هو الجنة التى غرس فيها كلام (ابن القارح) فأصبح شجرا محملا بالثمار التى هى على وشك الاجتناء ، وهو شجر عظيم يظل المكان بظل عظيم ، مع أنه ليس كشجر الجاهلية العربية الذى عرف بـ (ذات أنواط) وهو شجر كان الجاهليون يعلقون فيه تعاويذ باسم نسائهم وبناتهم ؛ عندما يذهبون للحرب أو يسافرون لتجارة ، دليلا على أنهم قد تركوا نساءهم مصونات ، فاذا جاء أحدهم ووجد ذلك النوط الذى علّقه على فرع الشجرة قد عبث به ؛ فان ذلك ليكون دليلا على تفريطها وخيانتها له ؛ من ثم فهو يعاقبها مفترضا سوء تصرفها[2] .

---

(١) نفسه ، ص ١٤٠ .

(٢) هذا مجرد تصوّر ومحض افتراض ، يمكن أن يلجأ اليه المخرج المفسر بالتصوير السينمائى المصاحب ، وهو أمر لا يلزم كل من تعرض للنص بالتجسيد التصويرى المرئى .

حتى الحركة الجسمية ، فيها طبيعة الختمية هنا ، كما تجسدت كلمات الراوى امكان افتراض حركة جسمية للشخصيات :

أبو العلاء : ويعمد اليها المغترف بكؤوس من العسجد ، وأباريق خلقت من الزبرجد ينظر منها الناظر الى بدى ما حلم به « أبو الهندى » رحمه الله . فلقد آثر شراب الغانية ، ورغب فى الدنيّة الدانية[1] .

وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجد محفور ، وياقوت خلق على خلق الفور (الظباء) من أصفر وأحمر وأزرق ، يخال أن لمس أحرق ، كما قال الصنوبرى :

خيلّه ساطعا وهجمه فتأبى الدّنو الى وهجه

وفى تلك الأنهار أوان على هيئة الطير السانحة ، والغابية عن الماء السائحة فمنها من هو على صور الكراكى ، وآخر على شكل المكاكى ، وعلى خلق الطواويس وبط ، فبعض فى الحارية وبعض فى الشط يسبح من أفواهها شراب ، كأنه من الرقّة سراب لو جرع جرعة منه الحكمى (أبو نواس) لحكم أنه الفوز القدمى . وشهد له كل وصّاف الخمر ، من محدث فى الزمن ، وعتيق فى الأمر . « اذا كانت هذه النطفة ملكة لا تصلح أن تكون برعاياها مشتبكة »[2] .

« ويعارض تلك المدامة أنهار « من عسل مصفّى ما كسبته النحل الغادية الى الأنوار ، ولا هو فى موم متوار ، ولكن قال العزيز الغفار : كن ، فكان بكرمه أعطى الامكان »[3] .

---

(١) المصدر نفسه ص ١٤٢ ، ١٤٣ ، ط ٢ ، ١٩٧٦ المعارف

(٢) المصدر نفسه والصفحة

(٣) نفسه ص ١٤٣

ايقاع الكلمات يخلق ايقاع الصور :

تنبع الحركة من الحوار ، كما تنبع من الارشادات ، ومثل هذه الفقرة من حوار المعرى — راويا — تلزم المجسّد لحركة المشهد وخلق ايقاعه العام بايقاع منظورات وصور مؤكدا أو مطابقا لايقاع الكلمات ومفسرا لرموزها ومعانيها .

أبو العلاء - واذا منّ الله تبارك اسمه بورود تلك الأنهار صاد فيها الوارد سمك حلاوه لم ير مثله فى ملاوه (برهة) ولو بصر به « أحمد بن الحسين » (المتنبى) لاحتقر الهدية التى اهديت اليه فقال فيها :

أقل ما فى أقلّها سمك يلعب فى بركة من العسل

فأما الأسماك الخمرية فتلعب . فيها أسماك هى على صور السمك بحرية ونهرية وما يسكن منه فى العيون النّبعية ، ويظفر بضروب التبت المرعية ، الا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجوهر ، المقابلة بالنور الباهر . فاذا مدّ المؤمن يده الى واحدة من ذلك السمك ، شرب من فيها عذبا لوقعت الجرعة منه فى البحر الذى لا يستطيع ماءه الشارب ، لحلّت منه أسافل وغوارب ، ولصار الصّمر (النتن) كأنه رائحة خزامى سهل (نبت زهرة طيبة)[1] .

مستويات الميزانسين :

بعد تحليل النص يقسم الى مستويات يوضع لكل منها تصور تخييلى يتم بعد ذلك تنظيمها فى صور تجسيدية تعبيرية[2] ، وقبل البدء فى تنظم خطوط الميزانسين فى الغرض المسرحى ينبغى تقسيم النص نفسه الى عدة مستويات .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٦٨ ، لطبعة نعمها بالتحقيق نفسه

(٢) LEWIN GOFF: "Training the director: can it be done?" (International Theatre Information, Revue ITI- Unesco, 1, Rue Miollis 3 1980, p. 5-8

ولما كنت قد توصلت الى أن نص (الغفران) قد انقسم الى ثلاثة أقسام رئيسية منها الواقعى ومنها السريالى ومنها الملحمى فانى عند وضع نظام لخطوط الميزانسين ينبغى تحديد العناصر الملائمة لتجسيد كل مستوى منها مع شرح لاسباب اللجوء الى استخدام هذا العنصر أو ذاك .

١ــ المستوى الواقعى :

وهو ما يرتبط بمجتمع (الراوى) : (أبى العلاء) حيث يقوم برواية الاحداث . وهذا يقتضى من الاخراج أن يتضمن فى خطته بشأن الديكور والملابس توخى العصر (القرن الخامس الهجرى) بحيث يعبر الديكور وكذلك الملابس والملحقات الخاصة بالحدث وبالشخصية الرئيسية (الراوى) وبالشخصية المقترحة من المخرج وهى تلميذه الذى يتلقى الامالى ويدوّنها فى الرسالة (رسالة الغفران) بحيث تصبح كل منهما شخصية واقعية تتوافق مع هذه الحقيقة التاريخية من دولة العباسيين الثانية فى (معرة النعمان) التابعة لحلب ، حيث منزل (ابى العلاء) (الراوية) .

ويتكرر هذا المنظر وهذه الملابس مع كل مشاهد الراوى فى هذا العرض ، ولا شك أن الحركة فى هذه المشاهد تتسم بالواقعية .

٢ــ المستوى السريالى :

وهو قائم فى المشاهد الاستطرادية التى يتخيلها الراوى للجنة والنار والموقف العظيم وهى مشاهد تحوى مناظر فائقة الخيال ومن الضرورى بمكان توافق المناظر والملابس والملحقات مع مشاهد الجنة والنار والصراط وحيث ضرورة تجسيد تلك الاماكن بملحقاتها تجسيدا فيه من الخيال الفائق والايهام الشديد بما يمكن من تصوير الاماكن والازمنة الميتافيزيقية .

والحاجة الى استخدام هذا المستوى فى الميزانسين ملحة حيث تربو شخصيات (الغفران) على خمسمائة شخصية . وهذا أمر مستحيل توفيره فى عرض مسرحى واحد على خشبة المسرح وكذلك تبدو الحاجة اليه لتصوير تنوع الأمكنة

والازمنه والاجواء نوعا لا ينهض به المنظر المسرحى الذى يواكب البطء حركته ومن قبل ذلك بناؤه هذا الى جانب تكاليفه الباهظة والوقت الذى يحتاجه تنفيذ بناء الديكور . وهو أمر تستطيع (الكاميرا السينمائية) توفيره بتصوير مناطق أثرية أو غابات أو حدائق أو بحار أو سماوات بما تحويها من كائنات عجيبة . كما أن هناك (أفلاما) عالمية مصورة بمناسبات عديدة ويمكن الاستعانة بها أو بشرائح مرئية لمناظر منها تصلح لتجسيد عالم الغفران الفردوسى أو الجهنمى .. الخ .

ومثل هذه الحلول تتيح لا شك متابعة الاحداث فى يسر ، يقول صلاح أبو سيف : « يرتكز البناء السينمائى الى خاصية التتابع المستمر للاحداث دفعة واحدة دون توقف » « وفى المسرح وبسبب وحدة المكان يتعين بناء المناظر ، وفى السينما يمكن تصويرها »[1] .

سريالية البطل فى نص الغفران :

لما كان (المعرى) يؤكد فى تصويره لشخصية بطله (ابن القارح) عدم ملاءمة (ابن القارح) للجنة وعدم ملاءمته للنار وللموقف العظيم كذلك . فهو شخص غير منتمى لأى من هذه المستويات الأخروية . ولربما اكدت الكاميرا هذا المفهوم مساعدة للتجسيد المسرحى حيث يمكن عن طريق التصوير ابراز ابن القارح فى صور متعددة قد تبدأ من حيث وجوده على خشبة المسرح فى مشهد من مشاهد الجنة ولكنه سرعان ما يبدو فى أهل الجنة فى الحدث المسرحى غريبا عن هذه الجنة . وكذلك الأمر بالنسبة لأحداث (النار) وأحداث جنات الحيوان والطيور والاشجار والحشرات التى تتحول أمام البطل (ابن القارح) بقدرة قادر الى نساء جميلات شبه عاريات أو هن كذلك وفى أوضاع راقصة . وهذا بالتأكيد

---

(١) صلاح ابو سيف : السينما فن ـ المكتبة الثقافية ، عدد الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩

مستحيل التحميد على خشبة المسرح مهما كانت الحيل الا باستخدامات تقنية متقدمة ليست فى حوزتنا . مع انها قد تكون موجودة ومستخدمة فى المسارح المتقدمة فى امريكا وفى أوروبا حيث استخدامات الكومبيوتر والمؤثرات الفنية الخاضعة لنظمه . يقول صلاح ابو سيف « وفى المسرح فان عنصرا واحدا هو الذى يمثل ألا وهو الممثل ، أما فى السينما فكل الأشياء المرئية ممثلة » ولابد لممثل الدور هنا من أن يجد طريقه للأداء(١) المغاير لشخصيات كل مشهد فردوسى أو جهنمى يتواجد فيه حتى يجسّد حالة عدم تلاؤمه معهم .

٣ــ المستوى الملحمى :

على أن هناك مواقف نقدية مقصودة من الكاتب نفسه سواء فى التوجيهات المباشرة أو التوجيهات غير حوار (الراوى) وكذلك فى بعض العبارات والكلمات غير المفهومة تستلزم لونا من التغريب الذى هو عمود (المسرح الملحمى) البريشتى(٢) وذلك حتى تخفف من شدة الايهام ولاحلال التغريب حتى يشعر المتفرج أن هذا مصنوع وليس حقيقى وحتى يقف موقفا نقديا مما يرى أو يسمع باعمال عقلة وهو هدف للمؤلف هنا ايضا، حيث يتخذ المنطق العقلى فى تناول الظواهر الميتافيزيقية وفى تناول بعض المعتقدات الاخروية فى المشاهد التى وردت فى كتب الدين وعلى وجه الخصوص فى القرآن وجدها نص الغفران الدرامى .

ولكى يتجد ذلك على المسرح بما يوافق طبيعة الكاتب الجدلية تحتم استخدام أسلوب التغريب عن طريق استخدام الشرائح الفيليمية أو اللافتات أحيانا أو العروض السينمائية والأقنعة وهى وسائل استخدمها المسرح الملحمى والمسرح التسجيلى بعده(٣) .

---

(١) انظر

Charles Megaw, Acting Believing, "A basic method" second Edition. Holt Rinehart and Winston, New York.

(٢) Ronald Gray, "Brecht", Cambridge University. The dramatist Press, 1977

Roswitha Mueller, "Book Review-Brecht and His Critics", Theatrespring 1986- vol. XVII. No. 2 (p. 75-67).

(٣) انظر

Joel Schechter, Brecht After Brecht, p. 4 (The same source).

Heiner Muller, To Use Brecht without Criticizing Him is to Betray Him" (p. 31-33 (The same source).

كما يمكن استخدام العرائس فى تصوير بعض الشخصيات المنقلبة عن حيوانات أو ثعابين أو اشجار وكذلك فى تصوير الحيوانات والحشرات والاشجار نفسها فى الجنة بمستوياتها وهذا مما يسهم فى تخفيف حدة الايهام وتحقيق عنصر التغريب الذى يسلب الايهام ويحل مشاكل كثيرة فى خلق المقابل التجسيدى لبعض الحيوانات والطيور .. الخ التى تنقلب من صورتها المعروفة والمحددة الى صور نساء جميلات راقصات أو مغنيات لابن الفارح بطل هذه المسرحية الاخروية .

خاتمـــة :

وعلى ما تقدم يتحتم التوفيق بين ثلاثة مناهج فنية لتستخدم فى اخراج نص رسالة الغفران على المسرح :

١ــ منهج الواقعية التاريخية لمشاهد (الراوى) الواقعية استنادا الى عصر تاريخى بعينه وهو القرن الخامس الهجرى من حيث الديكور والملابس والملحقات مع محاولة تكثيف طبيعة مناسبة للاداء .

٢ــ منهج السريالية حيث الاغراق فى الايهام لتجسيد مشاهد الجنة والنار وما تحويها من كائنات عجيبة وخرافية لها القدرة على التحول من شجرة الى امرأة ومن حية الى راقصة ومن (أوزة) الى مغنية وعازفة على آلة موسيقية .. الخ .

٣ــ منهج الملحمية حيث عنصر التغريب أو ابطال الايهام والدعوة للوقوف موقفا نقديا مما يعرض بما يوافق المنطق العقلى الجدلى ، أى بصبغ المشاهد السريالية بصبغة عقلية مقبولة لعصرنا وذلك بالتعقيب النقدى عليها سواء بالسرد على لسان الراوى أو بعنصر فنى آخر كالعرائس أو الاقنعة أو شرائح السينما .

ولا يبقى الا تنظيم ذلك كله وفق كل مستوى تمهيدا للمرحلة التنفيذية وهى الانتاج .

وبعد فهذا مجرد تصور نظرى ، حاولت فيه لفت نظر رجال المسرح والسينما والتليفزيون الى قيمة عمل عظيم هو (نص رسالة الغفران) للمعرى ، وهو الحاج فنان مسرحى قبل أن يكون الحاج باحث أكاديمى ، واجد فواصف ، ولقد وجدت مثلما وجدت أستاذتى د. عائشة عبد الرحمن ، أن (الغفران) مسرحية ، وأردت تأكيد بحثها بوضع منهج نظرى لتجسيد تلك المسرحية على خشبة المسرح ، على الرغم من أن بعض فنانى المسرح قد تناولوها نصا وعرضا مسرحيا فى مصر وفى تونس من قبل .[1]

وانى اذ انهى هذا البحث أتوجه بالشكر العميق الى من فتح باب البحث بنظرة معاصرة الى أدب القدماء متمثلا فى رسالتى المعرى (الغفران) و (الصاهل) الى الأستاذة الدكتورة/ عائشة عبد الرحمن ، أتوجه بالشكر والعرفان ....

د. أبو الحسن عبد الحميد سلام
قسم المسرح — كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

الاسكندرية فى ١٩٨٧/٢/٢١

(١) ولعل ذلك مرد هذه الدراسة حتى فى دراسة الاخراج المسرحى ، فى حين كانت رسالتى للماجستير ، تلك التى اشرت إليها هنا حتى فى الأدب المسرحى ولا تشابه بين الدراستين لأن هذه الاخراج المسرحى — موضوع دراستى هذه — يختلف عن علم الأدب المسرحى — موضوع دراستى السابقة

ثبت المصادر والمراجع :

١ ـــ ابو العلاء المعرى ـــ رسالة الغفران ـــ تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، ط ٦ ، دار المعارف ، القاهرة عام ١٩٧٧ .

٢ ـــ ابو العلاء المعرى ـــ رسالة الغفران ـــ نص مسرحى من القرن الخامس الهجرى ، اعدته د. عائشة عبد الرحمن ، معهد البحوث والدراسات العربية سنة ١٩٧٠ ، القاهرة .

المراجع العربية :

١ ـــ ابو الحسن سلام : الظاهرة الدرامية والملحمية فى رسالة الغفران ، مخطوط ماجستير بمكتبة كلية الآداب ـــ جامعة الاسكندرية ، الاسكندرية ١٩٨٤ .

٢ ـــ الكسندر دين : أسس الاخراج المسرحى ، ترجمة سعدية غنيم ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ .

٣ ـــ برتولت بريشت : نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة د. جميل نصيف ، وزارة الاعلام العراقية .

٤ ـــ روجرز بسفيلد (الابن) : فن الكاتب المسرحى ، دار نهضة مصر ، القاهرة سنة ١٩٧٨ .

٥ ـــ سعد اردش : المخرج فى المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ١٩٨٧ .

٦ ـــ صلاح ابو سيف : السينما فن ، سلسلة كتابك ، العدد ٢١ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ .

٧ ــ عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان فى المسرح المعاصر ، سلسلة الالف كتاب ، عدد ٤١٢ ، الناشر دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ .

٨ ــ على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ١٩٧٦ .

٩ ــ قسطنطين ستانيسلافسكى : اعداد الدور المسرحى ، ترجمة د. شريف شاكر ، وزارة الاعلام السورية سنة ١٩٨٠ ، دمشق .

١٠ــ كارل التزوبرث : الاخراج المسرحى ، ترجمة أمين سلامة ، الانجلو المصرية .

١١ــ هينتج تيلمز : الاخراج المسرحى ، ترجمة أمين سلامة ، الانجلو المصرية .

١٢ــ سلسلة مجلات المسرح المصرية ، الاصدار الثانى بدءا من ١٩٦٤ ، القاهرة .

المراجع الأجنبية :

1- Cherles Megaw, **Acting Believing**, Second Edition, Holt, Rinehart and Winston. New York.

2- Heiner Muller, "To Use Brecht without Criticizing Him is to Betray Him", **Theatre**, spring, 1986, Vol. Xvll. No. 2.

3- Joel Schechter, "Brecht After Brecht"

4- Lewin Gofe, "Training The Director Can it Be Done?" **(International Theatre Information. Revue-ITI), Unesco**, 1. Rue Miollis, 3/1980.

5- Ronald, Gray, **Brecht- Cambridge University**, The Dramatist press, 1977.

6- Roswitha Mueller, "Book Review-Brecht and His Critics", **Theatre-Spring**, 1986. Vol. Xvll. No., 2