

المشاكل المعاصرة في المسرح العربي (دراسة تحليلية)

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

المقدمة

لا أريد الخوض مجدداً في إثبات وجود المسرح عند العرب أو عدم ذلك، بل سأكتفي بالوقوف عند الظاهرة المسرحية السائدة والتي بدأت بمسرحية (البخيل) للنقاش - عام 1874 - وصولاً إلى التجارب الحديثة، ومدى استفادتها من التجربة المسرحية في عموم العالم وما أفرزته الضرورات من التخصصات الواجب توافرها من أجل سير العملية المسرحية بشكل جيد. هذه العملية التي تبدأ من - اختيار النص - وحتى - خروج المتفرج من قاعة العرض - فمسئوليتها كانت فيما مضى تقع على عاتق المخرج وهي في كل الأحوال مشكلة كبيرة ومشاكل أخرى شكلت عائقاً في اكتمال التجربة الإخراجية وحالت دون الوصول إلى الحالة الإبداعية المبتغاة للوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي. ولعل من أهم تلك المشكلات هي :-

- 1- غياب التخطيط العلمي.
 - 2- نقص الكفاءات.
 - 3- تدني الثقافة المسرحية.
 - 4- ضعف الكوادر.
 - 5- غياب الريبورتوار.
 - 6- غياب المتفرج المساهم.
 - 7- غياب الناقد المتخصص.
 - 8- غياب التكنولوجيا.
 - 9- عدم تفرغ الفنان المسرحي.
 - 10- قلة قاعات العرض ذات المواصفات الفنية العالية.
- هذه الأسباب وأخرى غيرها ساهمت كثيراً في تدني واقع المسرح العربي. وقسم كبير من هذه الأسباب لازال يعاني منها المسرح العربي... ولحد الآن.
- البداية :

بدأ المسرح العربي بالظواهر الدرامية الشعبية⁽¹⁾ التي ظل قسم منها مستمراً حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أما القسم الآخر فما زال يقدم حتى الآن مثل [فنون الرقص العجورية]، [الكاولية]، [القراقوز]⁽²⁾، [خيال الظل]، التي كانت سبباً لظهور أشكال مسرحية مهمة أخرى مثل :

(الأخباري)⁽³⁾ و(السماح) ، (حفلات الذكر) ، (المولوية) في المشرق العربي و (مسرح البساط) ، (صندوق العجائب) ، (المداح) ، (الحكواتي) ، (إسماعيل باشا)⁽⁴⁾ في المغرب العربي لكن تظل محاولة النقاش البداية الأكثر أهمية رغم غرابتها على الطابع العربية ورغم تقليدها الأعمى ونقلها الحرفي للتجربة الغربية هذا النقل الذي وصفه د. محمد يوسف نجم بأن الذين نقلوه إلينا " شاهدوا في أوروبا

أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا إنها من لوازم المسرح الضرورية . فألصقوها حيث لا حاجة إليها"⁽⁵⁾ أو كما وصفه النقاش نفسه حين "وقف أمام الجمهور وألقى مقدمة بالأسلوب الأوربي الشائع في القرن الثامن عشر والتاسع عشر قائلاً :- أن ما يقدمه [مسرح أدبي .. بمثابة ذهب غربي في قالب عربي] وأضاف : إن هذا النمط نوعان : دراما واوبرا...." ولعله كان من الأسهل لي أن أبدأ بالنوع الأول ، ولكنني عذمت على أن أتناول النمط الأصعب فمن الأرجح أنه سوف يحظى باستحسان النظارة ومتعنتهم ، وأذكر إنني اخترت الشيء الأصح ... وأنكم سوف تستفيدون من هذا المسرح لا أنه يعلم السلوك اللائق ويقدم نصيحة طيبة ، ومظهراً مهذباً"⁽⁶⁾ ، كان هذا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ونقلًا يكاد يكون حرفياً من المسرح العالمي. فتطور التجربة المسرحية تأتي نتيجة حتمية لتطور الفعل الذي هو نتيجة تملك الخبرة الاجتماعية المتراكمة تاريخياً عبر

فعاليات عدد هائل من الأجيال يقف كل منها على أكتاف أسلافه , فخواص وقدرات كل فرد هي نتاج للتطور التاريخي الاجتماعي للبشرية بأجمعها" (7).

وقد (امتاز) الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغى " إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية , لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل" (8) ولو أن تلك البدايات استمرت لانتهدت إلى مسرح ذي خصوصية وهوية تميزه عن بقية المسارح العالمية . ولأمكن تجاوز النقص في التأليف بالرجوع إلى المضامين القريبة من المسرح مثل (خيال الظل) , (السماحة) , (المقامات) , (السير الشعبية) , أو (عاشوراء) التي كتبت عنها (بونتيسفيا) قول "لقد سمحت لنفسى بالتوقف عند هذه الأحداث كي أشير إلى المادة المتبعة بالدراما الحقيقية [التراجيديا] ولا يتبقى لنا في النتيجة إلا أن نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدموية أن في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والنشر ما لا يقل عما كانت عليه من مواضيع عصر حروب الوردية الحمراء والوردية البيضاء" (9) لكن لم يظهر كاتب في حينه ليستفاد من هذه الأحداث ولتتطور كامل التجربة المسرحية كما هو الحال في ظهور شكسبير الذي تزامن مع حروب الوردتين . ومن المؤسف أن (واقعة عاشوراء) لم تستثمر إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. أي بعد مرور ما يقارب من 1280 عاما على وقوعها . أما البداية الفعلية للحركة المسرحية العربية في لبنان وسوريا فيمكن تأشير مراحلها بالآتي :-

- 1- 1847محاولة النقاش حين قدم مسرحية (البخيل) عن مولير .
- 2- الترجمات: حيث نقل (شيلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرف العواطف) , وكذلك في ترجمة (أديب إسحاق) مسرحية راسين (اندروماك) .
- 3- التاريخية : هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي من خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدتها من حياة (عبد الرحمن الداخل) .
- 4- الواقعية الاجتماعية : وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (أرم ذات العماد) .

ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1977 وهذه المرحلة دخلت إلى لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا . أما في سوريا فقد بدأ المسرح عندهم من فن (الكراكوز) الذي كان يقدم في المقاهي مع شيء من رقص (السماح) , ومن أشهر لاعبي (الكراكوز) كان الفنان (محمد حبيب) . وكان في دمشق قبل الانتداب مقاهي عديدة منها (للحكواتي) , وأخرى (للكراكوز) وثالثة (للمصارعة) ورابعة (للسيف والترس) وخامسة (للرقص) وهكذا (10) وبعد وفاة (مارون النقاش) وبعد ركود استمر عشرون عاما ؛ ألف (ابن أخيه سليم النقاش) فرقة مسرحية مع زميل له (أديب اسحق) وسافرا بها إلى مصر فعملوا على مسارح الإسكندرية وقدموا عدة مسرحيات على مسرح (زيزينيا) (11) من تلك المسرحيات (اندروماك) (راسين) (أوبرا) (عايدة) التي نقلها سليم النقاش عن الإيطالية ؛ ثم تلتها دراما من خمسة فصول ألفها (سليم النقاش) باسم (الطاغية) وقدمها على مسرح (الأوبرا) في القاهرة سنة 1878 , وقدم أيضا مسرحية (شارلمان) و(الباريسية الحسنة) , إلا إنها إلا انهما -أي سليم النقاش وزميله أديب اسحق- لم يستمرا فتحلبا عن مسرحهما إلى (يوسف الخياط) واتجها إلى الصحافة . أما (يعقوب صنوع) الملقب بـ(أبي نظارة) الذي سبقهما فبدأ عام 1870 فقد ((أقام دعائم المسرح العربي في وقت مبكر , وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية التي جاءت إلى مصر لتنتشر أصول هذا الفن في واديها)) (12) , ساعد (صنوع) في ذلك إتقانه لعدة لغات وأنه كان شاعرا وصحفيا , أما الذي طور موهبته التمثيلية فهو بناء العديد من المسارح في القاهرة التي استضافت العديد من الفرق الأجنبية الكبيرة التي قدمت عروضها على مسارح القاهرة والتي كانت من شوامخ الأدب المسرحي العالمي فتطورت مواهبه نتيجة احتكاكه بفناني تلك الفرق وكانت حصيلة عمله أنه وضع خلال سنتين (32) مسرحية وهو رقم مبالغ فيه فمن غير المعقول أن يقدم هذا العدد من المسرحيات على مدى سنتين إلا إذا كانت (سكتشات فكاهية سريعة) , ولم يثبت من هذا الكم سوى سبع مسرحيات .

وفي ذات الفترة سنة 1878 , كان في سوريا الشيخ (احمد أبو خليل القباني 1833 – 1903) يمارس نشاطه مع زميل له هو الممثل (أسكندر فرح 1851- 1916) , بتشجيع من الوالي التركي (مدحت باشا) شكلا فرقة مسرحية دائمة للتمثيل , قدما من خلالها مسرحية (عابدة) ومسرحية (الشاه محمود)⁽¹³⁾ , واستطاعا بمرور الزمن استقطاب الطبقة الواعية المثقفة , وازدهر المسرح خلالها , لكن وقوف بعض رجال الدين ضده أدى إلى إغلاق مسرح القباني . فتوجه (القباني) إلى الإسكندرية في 24 / تموز / 1884 مع زميله (اسكندر فرح) وعرضا على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضرها (الخديوي توفيق) وكان هذا أول عمل لهما وظل (القباني)يعمل على مسارح القاهرة حتى عام 1900 , عاد بعدها إلى دمشق فأعاد بناء مسرحه , وباشر عمله ونجح نجاحا كبيرا لشهرته ومواهبه في الموسيقى والتلحين والتأليف واستمر حتى مات في 21-كانون الثاني –1903 قدم خلال حياته حوالي (25) مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن القصص الشعبية ومن (ألف ليلة وليلة) و (كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني) .

أما في العراق فإن النشاط المسرحي قد بدأ في المدارس الدينية والأديرة , حيث يشير إلى ذلك ظهور أول مسرحية مطبوعة عام 1893 في مدينة الموصل , صادرة عن دير الآباء الدومينيكيين(14) . اقتبسها عن الفرنسية (نعوم فتح الله سحر) عنوان المسرحية (رواية لطيف وخوشابا) عن الأصل الفرنسي (FANFAN ET COLAS) وكان قد قدمها في العام 1893 ذاته .

ومنذ نهايات القرن الماضي استمرت الحركة المسرحية (دينية) حيث نقلها القسس المسيحيون خلال رحلاتهم الدراسية إلى كل من فرنسا وروما , واقتباسهم وترجمتهم إلى المسرحيات التي شاهدوها أو قرءوها فنقلوها معهم وقدموها في العراق لكن هذه البداية ظلت ضيقة ولم تتطور لأنها ظلت حبيسة في الكنائس والأديرة الدينية. كما استمرت المحاولات المدرسية حتى سنة 1926 عندما زارت فرقة جورج ابيض بغداد وقدمت مسرحية (أوديبي) التي شارك فيها (حقي الشبلي) الذي "كان له فيما بعد الأثر الفعال في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح العراقي وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال " (15) وأسس أول فرقة مسرحية محترفة عام 1927 باسم (الفرقة التمثيلية الوطنية) , وفي عام 1929 تأسست ثلاث فرق مسرحية وهن (الفرقة التمثيلية العصرية) و (الفرقة التمثيلية الشرقية) التي ترأسها (صبري شكري) و (جمعية أحياء الفن) برئاسة (كمال عاكف) , وكان في عام 1929 أن اتفق حقي الشبلي على العمل مع (فرقة فاطمة رشدي) وفعلاً "سافر إلى القاهرة وعاد مع الفرقة التي قدمت عروضاً في بغداد والبصرة والموصل وحين رجعت الفرقة إلى القاهرة مكث حقي الشبلي في بغداد وأسس (فرقة حقي الشبلي) التي استمرت حتى عام 1935 حيث سافر حقي الشبلي إلى فرنسا للدراسة ويعتبر الشبلي أول موفد لدراسة فن المسرح في العراق . وهكذا فقد شهدت الأعوام العشرة من 1928 – 1938 ظهور العديد من الفرق المسرحية المحترفة التي قدمت العديد من المسرحيات المحلية والعالمية حتى عام 1940 . وحين عاد حقي الشبلي من باريس أسس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة الذي كان انعطافه فنية كبيرة خلقت أجيالاً من المسرحيين الذين ساهموا في بناء الحركة المسرحية العراقية التي نافست فيما بعد أهم التجارب العربية وشاركت في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات الفنية عربياً وعالمياً . ساهم هذا المعهد في غرس الثقافة في نفوس العاملين في المسرح وأخذ على عاتقه مهمة أعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية التي اطلعت الجمهور العراقي على كثير من روائع المسرح العربي والعالمية" (16) وكان نواة لتأسيس (أكاديمية الفنون الجميلة –عام 1963) و (كلية الفنون الجميلة عام 1968) .

كما إن الربع الأول من القرن العشرين قد شهد ميلاد نهضة مسرحية واسعة في اغلب أقطار الوطن العربي في كل من (السودان -1902) , (تونس –1908) , (فلسطين – 1917) , (البحرين – 1919) , (الجزائر – 1921) , (المغرب – 1923) , (ليبيا 1925) , (الكويت – 1938) و (قطر والأردن – بداية السبعينات) وسأنتظر بشكل موجز إلى كل بلد وكيف نشأ فيه المسرح , ففي السودان انطلق المسرح بفضل مجموعة من المدرسين المصريين الذين عملوا فيها بالتدريس في كلية (جوردون التذكارية)

فقدوا أول مسرحية لهم (التوبة الصادقة) عام 1912 ، أما أول نص مسرحي فقد كتبه عبد القادر مختار عام 1902 بعنوان (المال)⁽¹⁷⁾ . حيث زارت فرقة سلامة حجازي عام 1914 وفرقة جورج ابيض عام 1921 وفرقة يوسف وهبي عام 1927 .

أما في (تونس) فكان العام 1908 حين زارت (الفرقة المصرية الشعبية) التي يرأسها (محمد عبد القادر المغربي) المعروف باسم (كامل وزوز) ، حيث مثلوا مسرحية (العاشق المتهم) المقتبسة عن الإيطالية وأغلب الظن أنها مقتبسة من مسرحيات (الكوميديا دي لارتا) . كذلك زارت فرقة (سليمان القره داغي) تونس في نفس العام الذي أثار عروضة اهتمام التونسيين المهتمين بفن التمثيل ، فأسسوا (الجوق المصري - التونسي) وقدموا أول أعمالهم سنة 1909 . وفي سنة 1911 تأسست (جماعة الآداب العربية) وفي سنة 1912 تأسست (جماعة الشهامة العربية) ، وقدمت الفرقتان العديد من المسرحيات ، من ضمنها كانت مسرحية (الانتقام) وكانت من تأليف (الشيخ محمد مناشو) ، وكان لتكرار زيارات الفرق المصرية إلى تونس أثرها في شحذ الهمم المسرحية فكان في عام 1932 أربعة فرق مسرحية هي (فرقة المستقبل التمثيلي) و(فرقة السعادة) و(فرقة الشيخ الأكوادي) و(جمعية التمثيل العربي) ، وقد أمتازت السنوات الباكرة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي (زبيدة الجزائرية) ⁽¹⁸⁾ .

وأما (فلسطين) فكان أيضا الفضل في نشأت المسرح فيها يعود إلى زيارات الفرق المصرية ، (فرقة جورج ابيض) و(فرقة سلامة حجازي) اللتان زارتا (فلسطين) سنة 1914 وقدمت المسرحيات (لويس الحادي عشر) ، (تاجر البنديفة) و(أوديب) الأمر الذي حفز نخبة من الشباب الفلسطيني ، فأسسوا أول نادي للتمثيل في (القدس) أسموه (نادي الإخاء الأرثوذكسي) ⁽¹⁹⁾ فقدموا مسرحية مترجمة شاركت في تقديمها الفنانة (بديعة مصابني) . وتوالي بعد ذلك تأسيس العديد من الفرق المسرحية ففي عام 1917 أسس مجموعة من الشخصيات الوطنية (المنتدى الأدبي) وكان من أعضائه (فخري النشاشيبي) و(حسن صدقي الدجاني) و(بندلي قرط) ... وغيرهم ، الذين قدموا مسرحيات التالية : (السؤال) ، (صلاح الدين الأيوبي) ، (طارق بن زياد) . وفي عام 1920 تأسست (جمعية الترقى والتمثيل العربي) ، وفي عام 1925 تأسس (النادي السالسي) الذي كان يقدم المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإيطالية . وفي عام 1933 تأسست فرقة (نادي الشبيبة الأرثوذكسي) برئاسة (نصري الجوزي) وفي عام 1937 أسس (جميل الجوزي) (الفرقة التمثيلية العربية لجمعية الشبان المسيحية) .

وفي عام 1940 تأسست (نقابة الممثلين العربية) كما توالى تشكيل الفرق المسرحية ففي عام 1943 تأسست (فرقة الأنصار) و(فرقة اضحك) حتى بلغ عدد الفرق في (القدس) وحدها عام 1944 ما يقرب من (20) فرقة هذا التضخم في عدد الفرق ساعد على تأسيس (اتحاد الفنانين الفلسطينيين) ⁽²⁰⁾ .

أما في البحرين فقد بدأ المسرح مع بداية التعليم المدرسي النظامي سنة 1919 حيث كانت تقدم بعض المسرحيات المدرسية التي انتقلت فيما بعد إلى النوادي الرياضية أيضا ، وأصبح العرض المسرحي جزء من نشاط الأندية الرياضية ولحد الآن مثل (نادي الجزيرة) . ثم توفقت الحركة المسرحية وعادت في أواخر الخمسينات ⁽²¹⁾ .

أما في (المغرب) و (الجزائر) و (ليبيا) فقد بدأت هي الأخرى مع زيارات الفرق المصرية فرق : (جورج ابيض) ، (محمد عز الدين) ، (فاطمة رشدي) وغيرها ، إضافة إلى أن (ليبيا) مثلا تأثرت بالفرق الإيطالية الزائرة لها أيضا ، فالشاعر (احمد قنابة) الذي يعتبر من رواد المسرح الليبي قد عمل مع الفرقة الإيطالية التي تدعى (الدبولاكورو) من سنة 1925 حتى عام 1936 . وكان أغلب عناصر هذه الفرق تتكون من الفنانين الأجانب بينهم عدد قليل جدا من الليبيين ⁽²²⁾ وفي مدينة (درنة) لا في العاصمة بدأت أول فرقة هواة سنة 1928 التي تأسست أيضا نتيجة لتأثيرات الفرق المصرية في العاصمة طرابلس (الفرقة الوطنية الطرابلسية) التي أسسها (احمد قنابة) سنة 1936 ⁽²³⁾ ، وكذلك جاء تأسيس أول فرقة مغربية بمدينة (فاس) عام 1923 قبل العاصمة مراكش - ولا بد لنا إن نشير بان ما قام به في تلك الفترة وخاصة بين عام 1923-1930 المثقفون وقد ماء التلاميذ الناهضين في (فاس) و (سلا) و (الرباط) من

الجهود المحمودة لتأسيس المسرح العربي وتركيزه (24) . أما في (الجزائر) فان بداية المسرح قد اعتمدت على (العرض الشعبي) والغناء الذي ارتبط بالهزل اللذان يقدمان في المقاهي. وظل المسرح لفترة طويلة بعيد عن تناول المثقفين ، ولذلك ظل الممثل في بدايات المسرح الجزائري هو المؤلف أيضا . وظلت حركة المسرح الجزائرية بهذا الشكل حتى عام 1926 حيث قدم الممثلان (علاؤ) و (داهمون) على مسرح (الكورسال) أول محاولة مكتوبة بالعامية ، وكانت هازلة (فارس) (25) .

أما العصر الذهبي للمسرح الجزائري فبدأ في الثلاثينيات عندما ادخل (رشيد قسنطيني) الأداء المرتجل إلى المسرح ويذكر الدكتور علي الراعي عن الكاتبة الفرنسية (أرليت روت) التي ذكرت في كتابها (المسرح الجزائري) " إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وأسكتش ، وقرابة ألف أغنية وكثيرا " ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال " (26) حيث تناول الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر بـ(الكوميديا ديلاрте) الإيطالية ثم اعتمد المسرح الجزائري على المترجم من المسرحيات والمقتبس التي ظهرت بوضوح على أعمال (كاكى ولد عبد الرحمن) حتى ظهور المسرحية الجزائرية ، والتجارب الهامة لـ (كاتب ياسين) الذي بدأ الكتابة باللغة الفرنسية ، ثم انتقل إلى الكتابة بالعامية الجزائرية

وفي (الكويت) نشأ المسرح في المدارس ، وتشكلت أول فرقة مسرحية سنة 1938 وهي (فرقة المباركية) تلتها (فرقة الأحمدي) سنة 1940 ويعتبر (حمد الرجيب) رائد العمل التمثيلي الكويتي الذي حفز زميلا آخر له هو (محمد النشمي) الذي قدم في الأعوام ما بين (1956- 1960) عشرين مسرحية بينها واحدة . لـ (صقر الرشود) (27) ، ولا بد من الإشارة إلى " إن حمد الرجيب هو أول هاو للمسرح في الكويت الذي أسهم في تمثيل مسرحية (إسلام عمر) التي قدمت عام 1938 ، وقام فيها بدورين دور امرأة اسمها (فاطمة) ودور (سراقه) (28)

أما المسرح في بقية أقطار الخليج العربي والأردن لا يعدوان أكثر من محاولات مدرسية بسيطة ، وتجارب ليست ذات أهمية ، لكن ما تجدر الإشارة إليه إن في البعض من هذه الأقطار بدءوا بتأسيس مسارح أهلية أو مسارح دولة كما في (العربية السعودية) ، (الأردن) ، (قطر) ، (دولة الإمارات العربية) ، (اليمن) ... الخ ، وإن الغالبية فيها يعتمد على جلب الخبراء من مصر ، والعراق ، وسوريا ، ولبنان ، وتونس

الهوامش

1- المقصود بالدراما الشعبية التي تمتد جذورها إلى القرن الرابع هجري ومنها (المقامات) ، (السماجة) (الكاولية) ، (السماح) ، (الكرج) ، الاحتفالات بأنواعها .. وغيرها

2- وتعني كلمة القراقوز ذو العيون السوداء

3- الأخباري : هي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها نوع من أنواع (الفارس FARCE) ، وتعني حوارا هزليا بين شخصين أو أكثر تعتمد على الحوار المتهم والسخرية ، والتشاؤم التي يتبادلها المتحاورون لبعضهم البعض

4- (إسماعيل باشا) هو نوع من مسرح الدمى انتشر في تونس

5- د. محمد يوسف نجم : (البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية) ، مجلة (آفاق عربية) عدد فبراير 1979 ، ص 36

6- غسان المالح : (مولد المسرح العربي الجديد) عن رسالة اليونسكو 1997/17 - منشورات معهد العالم العربي - باريس

7- قاسم حسن صالح كلية علم النفس .. جامعة بغداد ، مقالة مطبوعة عام 1962 .

8- د. سلمان قطاية : (المسرح العربي ، من أين وإلى أين) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1972 ، ص 23

□ عاشوراء : (مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب) - حدث هذا عام 680 م .
توجه الحسين (ع) على رأس مائتين من رجاله لاسترداد الخلافة بناء على دعوة من أهل الكوفة . فقطع جيش يزيد - الذي أصبح خليفة بعد موت أبيه - والمؤلف من أربعة آلاف شخص ، الطريق على الحسين (ع) فتوجه الأخير

برجاله إلى نهر الفرات لكنه اصطدم بأعدائه الذين قاموا بردم قناة المياه التي كان يشرب منها هو ورجاله وفي اليوم العاشر وبعد عطش مميت ، وبعد يأس من مساندة أهل الكوفة الذين تراجعوا عن وعودهم ، دخل الحسين (ع) ومن معه المعركة في كربلاء على بعد ثمانين كم من النجف فقتل كل أصحاب الحسين وقتل الحسين وقطع رأسه وأرسل إلى يزيد ، ومثل بجنته وتشردت عائلته .

- 9- تمارا الكساندر بوتسيفيا : (ألف عام وعام على المسرح العربي)ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى 1981 ص 43 .
- 10- عدنان بن دريل (المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)
- 11- د.محمد مندور: (الفن التمثيلي)،سلسلة فنون الأدب العربي،دار المعارف بمصر،1959،ص30 .
- 12- د.محمد يوسف نجم: (المسرحية في الأدب العربي) .
- 13- أدهم الجندي:(أعلام الأدب والفن)،الجزء الأول،مطبعة مجلة صوت سوريا دمشق 1954،ص249 .
- 14- دير الآباء الدومنيكين : يقع في منطقة الساعة بمدينة الموصل ، وهو دير قديم لعب دوراً " مؤثراً" في نشر المعرفة ، وما زال هذا الدير يمتلك مكتبة كبيرة .
- 15- د.علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) ص 123 ، مطبعة الرسالة القاهرة 1966
- 16- نفس المصدر السابق :ص129
- 17- بدر الدين حسن علي : مجلة (الأقلام) العدد (5)السنة الثالثة عشرة .
- 18- د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ص 499 .
- 19- محمد القيسي: (المسرح الفلسطيني) مجلة (فنون) العدد 59 بغداد 1979/11/15 .
- 20- نفس المصدر السابق
- 21- المسرح في الوطن العربي)ص552.
- 22- عبد الحميد المجرب:قضايا مسرحية،منشورات مكتبة الفكر-طرابلس-ليبيا 1970ص3 وما بعدها .
- 32- أديب السلوي:المسرح المغربي،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي-دمشق 1975،ص8 .
- 24- عبد الله شقر ون : مجلة الفنون عدد (1) السنة (2) أكتوبر 1974
- 25- د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ، ص 545 .
- 26- المصدر السابق : ص 545 .
- 27- يعتبر رائد المسرح الكويتي الحديث ، ومؤسس المسرح في (دولة الإمارات) مع الفنان إبراهيم جلال توفي عام 1979 في (دولة الإمارات العربية) في حادث سيارة .
- 28- واجد روماني : (الحركة المسرحية في الكويت) ، مجلة رسالة النفط ، مارس 1961 .

المسرح الشعبي العربي

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

المقدمة

النشأة والتطور في المسرح العربي

1-بدايتان للمسرح العربي

قبل أن أتحدث عن النشأة والتطور لابد من القول أن للمسرح العربي المعاصر بدايتان :

البداية الأولى:

هي المتصلة بالظواهر الدرامية الشعبية (1) ، والذي ظل قسم كبير منها مستمراً حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . أما القسم الآخر منها فما زال يقدم حتى الان مثل فنون الرقص الغجرية [الكاولية أو النور] و [القراقوز] (2) و [خيال الظل] التي كانت سببا لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل : [الأخباري] (3) و [السماح] و [حفلات الذكر] و [المولوية] في الشرق العربي و [سلطان الطلبة] و [مسرح البساط] و [صندوق العجائب] و [المداح] و [الحكواتي] و [إسماعيل باشا] (4) هذا في المغرب العربي .

البداية الثانية :

فهي الأكثر جدية رغم نشأتها التي جاءت مقلدة للمسرح الأوربي في المضمون والشكل ، ورغم أنها كانت نقلاً يكاد يكون حرفياً ، فضلا عن أن التلاقح مع أي نتاج انساني اين كان مكانه لا يعتبر منقصة . فظاهرة المسرح العربي شأنها شأن كل الجهود المفيدة ، ليست منقطعة عن التجربة الانسانية في أي مكان في العالم ومن حق الجميع استثمارها والاستفادة من تطورها شرط ان تمتلك خصوصية المكان الذي تقدم فيه من حيث الاشكال والمضامين .

وإذا كان الرائد (مارون النقاش - عام 1874) وبقية من تأثر بالمسرح الأوربي ونقل عنه . لأنهم كما وصفهم د محمد يوسف نجم بأنهم " قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية ، فألصقوها حيث لا حاجة إليها " (5) أو كما وصفه النقاش نفسه حين وقف خطيبا امام الجمهور والقى مقدمة بالاسلوب الاوربي الشائع في القرن الثامن عشر والتاسع عشر قائلا : ان مايقدمه : مسرح أدبي .. بمثابة [ذهب غربي في قالب عربي] واضاف : ان هذا النمط نوعان : دراما وأوبرا .. "ولعله كان من الاسهل لي ان ابدأ بالنوع الاول ، ولكني عزمت على ان اتناول النمط الاصعب فمن الارجح انه سوف يحظى باستحسان النظارة ومتعتهم ، واذكر انني اخترت الشئ الاصح .. وانكم سوف تستفيدون من هذا المسرح لانه يعلم السلوك اللائق ويقدم نصيحة طيبة ، ومظهرا مهذبا" (6) كان هذا في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر وهو الآخر خطابا من سلوك حرفي من بروتوكولات المسرح الفرنسي . وإذا كانت التجربة المسرحية او اية تجربة في بداياتها تأتي تقليدا لتجارب سبقتها ، وكمحصلة لتطور الفعل الذي هو نتيجة لتملك الخبرة الاجتماعية المتراكمة تاريخيا عبر فعاليات عدد هائل من الاجيال يقف كل منها على اكتاف اسلافه ، فخواص وقدرات كل فرد هي نتاج للتطور التاريخي الاجتماعي للبشرية باجمعها . اذن نحن لاننكر عليهم شرف الريادة في الذي نقلوه و لكننا لانستمر بتشجيعهم على الاستمرار بالتقليد لكي يصبح مجموعا خاليا من الابداع . وإذا كان لثقافتهم البرجوازية دورها في نقل الظاهرة المسرحية الى العرب ، والتي اعتبروها جزءا مكملًا لمتطلبات الحياة البرجوازية prestige لكنها ايضا اضافة ثقافية تحسب لهم وليست بطرا برجوازيا نتعامل معه كجزء من تلك الاعتبارات التي يجب ان تسود . على ان نعلم بأن هذا الاعتبار كان قد منعهم من ملامسة الهم الشعبي ، الذي بسببه ابتعدوا عن عامة الشعب واقتربوا من الطبقة الاخرى لاغراض الكسب المادي من الطبقة التي تتمكن من اقتناء تذاكرهم باهضة الثمن . ساعد في ذلك ثقافتهم البرجوازية التي اكدت على "ارضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي لطبقة الشعبية ، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل" (6) يحمل هويته ويحقق للمسرح العربي الخصوصية المطلوبة التي تميزه وتجعله واضح المعالم بين تجارب المسرح في العالم .

ورغم غرابة المسرح كظاهرة على الطابع العربية الا انه أكد حضورا يشار اليه فيما بعد حين تمكنت الاجيال الاخرى القادمة بقوة الى المسرح باعتباره ظاهرة حضارية وثقافية وليس مكانا لتلقي التسلية السهلة التي لاتترك خلفها اثرا معنويا يرتقي بثقافة المتلقي . يعطيه ويستلم منه ما يريد وفق هذا المبدأ . ان البداية ورغم كل ما يقال عنها كانت مهمة ، وحتى المظاهر التي سبقتها وحسبها الكثيرون على المسرح وهي غير ذلك تماما ولايمكن اعتبارها اللبنة الاولى التي شكلت الظاهرة العربية في المسرح وما قيل عن جذورها التي تمتد الى بداية

القرن الرابع الهجري . هي ليست كذلك ولا جذور لها تمتد الى ذلك التاريخ ، فهي محض اجتهادات فطرية وربما تكون ملفقة اقتنع بها مروجوها . أقول الملفقة لانها مجرد ظواهر لها الكثير من المقاربات الشبيهة بها الاخرى التي اهملت بتعمد او سهوا ، ولم يرد ذكرها في كتابات الذين أرخوا لتلك المظاهر الشبيهة بالمسرح . وقد يمكننا القول الى ان بعض تلك المظاهر افرزت فنونا واشكالا لم يستفد منها التأليف العربي كثيرا في مجال النص مثل [خيال الظل] التي افادت اشكالها قسم من المخرجين المخرجين ، ولاعبي العرائس فقدموا نتيجة التأثر بها بعض مشاهد من مسرحياتهم من خلف ستارة شفافة ، وبشكل غير متقن في الكثير من الاحيان . أو في فنون [السماجة] التي سادت في العصر العباسي ولم يكن لها من يقلدها بسبب انها لم تشاهد قط على مسرح وظلت مجرد حكايات تروى على صفحات الكتب . شأنها بذلك شأن الكثير من الاشكال التي حسبت على المسرح . أما [المقامات] و [التعازي - عاشوراء] فانا اجد ان فائدتها كانت اكبر حين استثمرها العديد من الكتاب والمخرجين والباحثين من تمكنوا من استثمارها الذي صب في فائدة التجربة المسرحية . ان طقوس التعازي وحدها كانت كافية لخلق كاتب عظيم كما تعتقد بوتنسيقا التي تقول "لقد سمحت لنفسني بالتوقف عند هذه الاحداث كي اشير الى المادة المتبعة بالدراما الحقيقية [التراجيديا] ولا يتبقى لنا في النتيجة إلا أن نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدموية - عاشوراء - ان في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والشر ما لا يقل عما كانت عليه من مواضع عصر حروب الوردية الحمراء والوردية البيضاء" (7) التي جعلت من شكسبير كاتباً عظيماً . لكننا عربياً لم نحظ بذلك الكاتب الموهوب الذي استثمر هذه الواقعة وكان شكسبيراً عربياً . ان ما هو الاشد اسفا ان هذه الواقعة الكبيرة [عاشوراء] لم تجد من يستثمرها قبل النصف الثاني من القرن العشرين ، أي انها ظلت اسيرة العمل الفطري فقط في ايام استذكار الواقعة في ذكرى تاريخ وقوعها فقط . ان الذهن العربي في المسرح لم ينتبه لها الا بعد مرور ما يقرب من 1280 عاما على وقوع المأساة .

وعليه ونتيجة لما تقدم يمكننا تأشير بداية المسرح العربي المعاصر، مع محاولة مارون النقاش بتقديمه لمسرحية البخيل - وهي البداية التي لا غبار عليها - كانت في بلاد الشام وتحديدًا في لبنان وسوريا ومنهما الى مصر وبقية البلدان العربية وسنلخصها بالمراحل الاربعة التالية :-

- المرحلة الأولى : محاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس مسرحية [البخيل] عن مولير ، وقدمها عام 1848م بنفس الاسم .
- المرحلة الثانية: [الترجمات] : حيث نقل [شبلي ملاط] مسرحية [الذخيرة] عن الفرنسية ومسرحية [شرق العواطف] ، وكذلك ترجم [أديب إسحاق] مسرحية راسين [أندرو ماك] .
- المرحلة الثالثة : هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي خلالها كتب [نجيب الحداد] مسرحية [حمدان] والتي استمدتها من حياة [عبد الرحمن الداخل] .
- المرحلة الرابعة : مرحلة الواقعية الإجتماعية ، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية [إرم ذات العماد] ومسرحية [الآباء والبنون] التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م . وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا .

المسرح في بلاد الشام ومصر :

بدأ المسرح في سوريا بتقديم فنون [الكراكوز] في المقاهي مع شيء من رقص [السماح] ، ومن أشهر لاعبي [الكراكوز] الفنان محمد حبيب . تنوعت المقاهي في دمشق قبل الإنتداب

فكانت هناك ، مقهى [للحكواتي] ، وأخرى [للكراكوز] وثالثة [للمصارعة] ورابعة [للسيف والترس] وخامسة [للقصص] .. وهكذا (8) .

وبعد وفاة [مارون النقاش] سنة 1875م بمدينة [طرطوس] في تركيا ، التي كان يقصدها للتجارة . وبعد ركود للنشاط المسرحي إستمر لعشرين عاماً ، ألف سليم النقاش فرقة مسرحية مع زميله [أديب إسحق] وسافرا بها إلى مصر وعمل على مسارح الإسكندرية وقدم عدة مسرحيات على مسرح [زيزينيا] (9) من تلك المسرحيات [أندروماك لراسين] و [أوبرا عايدة] التي نقلها سليم النقاش عن الإيطاليه ، ثم تلتها دراما من خمسة فصول ألفها كذلك سليم النقاش بأسم [الطاغية] وقدمها على مسرح الأوبرا في القاهرة سنة 1878 ، وقدم أيضا مسرحيتي [الحسنة] و [الباريسية الحسنة] إلا انهما أي سليم النقاش وأديب إسحق لم يستمرا فتحليا عن مسرحهما الى يوسف الخياط ، واتجها الى الصحافة .

أما يعقوب صنوع ، الملقب بأبي نظاره فقد بدأ في العام 1870 أي انه سبقهما بما يقرب من خمسة سنوات و" أقام دعائم المسرح العربي في وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية ، التي جاءت الى مصر لتنتشر أصول هذا الفن في واديها " (10) . والذي ساعده في ذلك هو إتقانه لعدة لغات ، إضافة الى كونه كان شاعرا وصحفيًا . لكن الذي طور موهبته التمثيلية هو

بناء العديد من المسارح في القاهرة التي استضافت العديد من الفرق الأجنبية الكبيرة التي قدمت عروضها على مسارح القاهرة والتي كانت من شوامخ الأدب المسرحي العالمي فتطورت مواهبه نتيجة احتكاكه بفناني تلك الفرق وكانت حصيلة عمله انه وضع خلال سنتين (32) مسرحية - وهو رقم مبالغ فيه فمن غير المعقول أن يقدم هذا العدد من المسرحيات على مدى سنتين إلا إذا كانت (سكتشات فكاهية سريعة) - لاسيما وان العدد المثبت الذي وصل من هذا الكم من المسرحيات هو سبع مسرحيات فقط .

أبو خليل القباني

في العام 1878 في سوريا ، كان [الشيخ أحمد أبو خليل القباني 1833-1903] يمارس نشاطه في المسرح مع زميله الممثل [أسكندر فرح 1851 - 1961] وبتشجيع من الوالي قاما بتشكيل فرقة مسرحية قدمت العديد من المسرحيات منها مسرحية [عائده] ومسرحية [الشاه محمود] (11) . وبمرور الزمن استطاعا استقطاب جمهوره من المثقفين وجلب اهتمامهم ، إضافة الى باقي روادهم من عامة الشعب . في هذا الوقت شهد المسرح ازدهارا واضحا في سوريا ، لولا وقوف البعض من رجال الدين بالضد منه . مما جعل أبي خليل القباني يترك الشام باتجاه مصر بصحبة زميله اسكندر فرح ، ليشتغلا في الاسكندرية ويقدم على مسرح الأوبرا فيها في الرابع والعشرين من تموز عام 1884 مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضرها (الخديوي توفيق) . واستمرا بالعمل على مسارح القاهرة إضافة الى الاسكندرية حتى العام 1900 ، عادا بعدها الى دمشق وأعادا بنا مسرح أبي خليل القباني الذي باشر عمله ونجح نجاحا كبيرا . لاسيما وأن مواهب القباني لم تقتصر على التمثيل فقط بل تعدت ذلك الى الموسيقى والتلحين والتأليف والغناء . واستمرا يعملان حتى توفي ابو خليل القباني في 21/كانون الثاني/1903 . كانت حصيلة عمله في المسرح اكثر من 24 مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن قصص التراث الشعبي ومن حكايات (ألف ليلة وليلة) و كتاب (الأغاني) لأبي فرج الأصبهاني .

المسرح في العراق :

في العراق بدأ العمل المسرحي من المدارس الدينية والأديرة منذ تقديم مسرحية [الطيف وخوشابا] في مدينة الموصل عام 1893 ، أي في نهايات القرن التاسع عشر . وكان قد اقتبسها نعوم فتح الله السحار وهي سببها بداية النقاش - عن المسرحية الفرنسية fanfan colas e وتعتبر أول مسرحية مطبوعة يصدرها دير الأباء الدومنيكيين (12) في الموصل ، البداية اذن دينية و استمرت الحركة المسرحية هكذا حيث نقلها القسس المسيحيون الذين

درسوا في فرنسا وروما اقتباسا وترجمة عن المسرحيات التي قرأوها أو شاهدوها ثم نقلوها كجزء من مهامهم في نشر الدين المسيحي لما يقدمانه من خلالها من الموعظة والنصح وكذلك كونها تتفق والموظفة في ذلك الوقت . هذه البدايات كانت ضعيفة تفتقر الى الحرفة والى الابداع . لأنها ظلت أسيرة الكنائس والأديرة الدينية فلم تحتك بالعدد الكافي من الجماهير لتتطور وتنتشر . وحتى حين انتقلت من الأديرة والكنائس لم تبتعد عن النشاط المدرسي فاستمرت المحاولات مدرسية ولم تبتعد مشاهدات المعين الذين نهضوا بها فيما بعد عن الهواية ، حتى عام 1926 عندما زارت فرقة جورج ابيض بغداد وقدمت مسرحية [أوديب] التي شارك فيها راند المسرح العراقي حقي الشبلي بدور صغير ، "وكان له الأثر الفاعل في وضع الأسس الفنية الاولى للمسرح العراقي وتغير نظرة الناس إلى هذا الفن ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال" (13)، وكانت الدافع له فيما بعد لتأسيس [الفرقة التمثيلية الوطنية] في العام 1927 وكانت أول فرقة مسرحية محترفة في العراق . وفي العام 1929 سافر الشبلي الى مصر للعمل مع فاطمة رشدي التي كانت اتفقت معه للعمل في فرقتها . وعاد مع الفرقة إلى العراق ليقدم معها عروضاً في بغداد والبصرة والموصل . وبعد انتهاء جولتها في العراق عادت الفرقة إلى مصر ليبقى الشبلي في بغداد ويؤسس فرقة الجديدة التي حملت اسمه (فرقة حقي الشبلي) اسوة بالفرق المصرية التي حملت اسماء نجومها و استمرت الفرقة تعمل حتى عام 1935 حيث سافر الشبلي بعدها موفداً إلى فرنسا للدراسة ، ليكون أول الدارسين من العراق للمسرح في الخارج وكان قد شهدت الأعوام من 1928 حتى 1938 ظهور العديد من الفرق المسرحية الأخرى التي قدمت العديد من العروض خلال تلك الفترة .

تأسيس معهد الفنون الجميلة :

شهد العام 1940 عودة حقي الشبلي من بعثه الى باريس وتعيينه في وزارة التربية ليبدأ خلالها بتأسيس (فرع التمثيل) في معهد الفنون الجميلة ، وهو الفرع الثالث بعد فرعي الموسيقى والرسم ، والذي تجدر الإشارة اليه بأن المعهد كان تأسيسه في العام 1936 من قبل الشريف محي الدين حيدر عم الوصي عبد الاله خال الملك فيصل الثاني . لقد شكل تأسيس معهد الفنون الجميلة انعطافة الحركة الفنية العراقية بشكل عام والمسرحية على وجه الخصوص وامتد اثره فيما بعد الى الوطن العربي عندما قام يستقبل الدارسين فيه من مختلف الدول العربية وحتى بعض الدول الاجنبية فيما بعد عندما استقبل الدارسين من ابناء السلك الدبلوماسي وغيرهم . فاكسب سمعة كبيرة من خلال قيامه " بمهمة إعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية التي أطلعت الجمهور العراقي على كثير من روائع المسرح العربي والعالمي." (14)

المسرح في بقية الوطن العربي :

شهد الربع الأول من القرن العشرين نهضة مسرحية عربية واضحة وفي كل ارجاء الوطن العربي وكانت بداياتها كما يلي :

- * [السودان - 1902 .
- * [تونس - 1908 .
- * [فلسطين - 1917 .
- * [البحرين - 1919 .
- * [الجزائر - 192 .
- * [المغرب - 1923 .
- * [ليبيا - 1925 .
- * [الكويت - 1938 .

[*] أمافي قطر والأردن فنشأ في بداية السبعينات .
[*] وهكذا فيما بعد في بقية الأقطار فيما بعد .

تونس :

في العام 1908 ونتيجة لتأثير زيارات الفرقة المصرية الشعبية التي يترأسها محمد عبد القادر المغربي المعروف بأسم (كامل وزوز) التي قدمت المسرحية المقتبسة عن الإيطالية (العاشق المتهم) ، وفرقة سليمان القرداحي في نفس العام ، أثارت اهتمام التونسيين فأسسوا (الجوق المصري - التونسي) في العام 1909 . تبعه في العام 1911 تأسيس (جماعة الآداب العربية) وفي العام 1912 تأسست (جماعة الشهامة العربية) ، فقدموا العديد من العروض المسرحية من بينها : الانتقام - تأليف : الشيخ محمد مناشو . وبسبب التأثير الإيجابي من تكرار الزيارات للفرق المصرية إلى تونس وحتى العام 1932 ، ساعد في تأسيس فرق مسرحية أخرى منها : فرقة المستقبل التمثيلي ، وفرقة السعادة ، وفرقة الشيخ الأكوادي ، وجمعية التمثيل العربي ، " وقد امتازت السنوات الباكرة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي زبيده الجزائرية " (15) .

فلسطين :

كذلك كان لنشأة المسرح فيها نتيجة زيارات الفرق المصرية (فرقة جورج أبيض) و (فرقة سلامة حجازي) عام 1914 وقدمتا فيا المسرحيات : لويس الحادي عشر، تاجر البندقية ، أوديب . التي حفزت الشباب الفلسطيني فأسسوا أول نادي للتمثيل في القدس أسموه (نادي الإخاء الأرثوذكسي) (16) الذي قدموا من خلاله المسرحيات المترجمة والتي شاركت بالتمثيل فيها الفنانة اللبنانية المعروفة بديعة مصابني . وهكذا توالى تأسيس الفرق المسرحية ، ففي عام 1917 تأسس (المنتدى الأدبي) وكان من بين أعضائه فخري النشاشيبي ، حسن صدقي الدجاني ، بندلي قرط .. وغيرهم . قدموا المسرحيات : السؤال ، صلاح الدين الأيوبي ، طارق بن زياد .. وغيرها . في العام 1920 تأسست جمعية الترقى والتمثيل العربي ، وشهد العام 1925 تأسيس (النادي السالسي) وكان يقدم المسرحيات المترجمة عن الإيطالية والفرنسية . بعد ذلك تأسست فرقة (نادي الشبيبة الأرثوذكسي) برئاسة نصري الجوزي . في حين أسس جميل الجوزي (الفرقة التمثيلية العربية لجمعية الشبان المسيحية) ، أما العام 1940 تأسست (نقابة الممثلين العربية) . وتوالى تشكيل فرق أخرى مثل (فرقة الأنصار) و (أضحك) في العام 1943 . حتى بلغ عدد الفرق في القدس وحدها في العام 1944 ما يقرب من (20) فرقة مسرحية . هذا لعدد الكبير من الفرق كان سببا في تأسيس (اتحاد الفنانين الفلسطينيين) (17)

البحرين :

بدأ المسرح فيها مع بداية التعليم النظامي سنة 1919 ، حيث كانت المسرحيات تقدم كفعاليات في المدارس . ومنها انتقل لنشاط إلى الأندية الرياضية حيث أصبح النشاط الفني جزء مهم من نشاطات الأندية مثل (نادي الجزيرة) وفجأة توقف النشاط لأسباب ربما دينية أو اجتماعية ليعود في أواخر الخمسينات (18) .

المغرب - الجزائر - ليبيا :

بدأ النشاط كما بدأ في غيرها نتيجة زيارات الفرق المصرية لها (جورج أبيض ، محمد عز الدين ، فاطمة رشدي .. وغيرها) . إضافة إلى تأثرها بعمل الفرق الإيطالية ، نتيجة عمل بعض فنانيتها مع الفرق الوافدة . مثل الرائد الشاعر الليبي أحمد قنابة الذي عمل في فرقة (الديولاكروا) الإيطالية منذ عام 1925 حتى عام 1935 وكان أغلب أعضائها من الأجانب بينهم عدد قليل جدا من العرب الليبيين (19) . وفي مدينة (درنة) لا في بدأت أول فرقة هواة سنة 1928م في الوقت الذي تأسست نتيجة لتأثيرات الفرق المصرية (الفرقة الوطنية الطرابلسية) التي أسسها (أحمد قنابة) سنة 1936م (20) ، وكذلك جاء تأسيس

أول فرقة مغربية في مدينة (فاس) عام 1923م "ومن الحق أن نذكر بالفضل ما قام به في تلك الفترة وخاصة بين عام 1923-1930م المثقفون وقدماء التلاميذ الناهضون في (فاس) و(سلا) و(الرباط) من الجهود المحمودة لتأسيس المسرح العربي وتركيزه" (21) ، أما العصر الذهبي للمسرح الجزائري فبدأ هكذا في الثلاثينات عندما أدخل (رشيد قسنطيني) الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري ويذكر الدكتور علي الراعي عن الكتابة الفرنسية (أرلبت روت) التي ذكرت في كتابها (المسرح الجزائري) " إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واستكش ، وقرابة ألف أغنية وكثيراً ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال" (22) ، حيث تناول الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر ب(الكوميديا ديلارتة) الإيطالية . ثم اعتمد المسرح الجزائري على المترجم من المسرحيات والمقتبس التي ظهرت بوضوح على أعمال (كاكي ولد عبد الرحمن) حتى ظهرت المسرحية الجزائرية ، والتجارب الهامة ل(كاتب ياسين) الذي بدأ الكتابة باللغة الفرنسية ، ثم انتقل إلى الكتابة بالعامية الجزائرية .

أما في الكويت :

فنشأ المسرح في المدارس ، وتشكلت أول فرقة مسرحية سنة 1938م وهي (فرقة المباركية) تلتها (فرقة الأحمدية) سنة 1940م ، ويعتبر (حمد الرجيب) رائد العمل التمثيلي الكويتي حفز زميلاً آخر هو (محمد النشمي) الذي قدم في الأعوام ما بين (1956م - 1960م) عشرين مسرحية بينها واحدة ل(صقر الرشود) (23) ، ولابد من الإشارة إلى " أن حمد الرجيب هو أول هاوٍ للمسرح في الكويت إذ أسهم في تمثيل مسرحية (إسلام عمر) التي قدمت عام 1938م ، وقام فيها بدورين ، دور امرأة اسمها (فاطمة) ودور (سراقة)" (24)

الا أن المسرح في بقية أقطار الخليج العربي والأردن :

لا يعدو أكثر من محاولات مدرسية بسيطة ، وتجارب ليست ذات أهمية كبريات ، الا انها تطورت بشكل كبير وملحوظ فيما بعد خصوصاً في الأردن والشارقة اللتان تميزتا بمهرجاناتهما المتميزة التي طورت المسرح في هاتين الدولتين وطورت الحركة في عموم الوطن العربي من خلال مشاركة فرقها في تلك المهرجانات ، لكن ما تجدر الإشارة إليه أنهم قاموا بتأسيس فرق مسرحية اهلية تطورت باسناد من الدولة كما في ، الأردن ، قطر ، دولة الإمارات العربية ، العربية السعودية ، اليمن ، سلطنة عمان . ساعدها في ذلك استقطابها للخبرات من دول مصر والعراق وسوريا وتونس وغيرها من الدول ذات الخبرة في المسرح . مما ساعد ذلك في خلق كوادر وطنية لديها قامت بالمهمة تدريجياً . فخواص وقدرات كل فرد هي نتاج للتطور التاريخي الاجتماعي للبشرية بأجمعها" (25) هذه التأثيرات كانت واضحة على تجارب الاجيال التي تلت جيل الريادة والتي تلقت علومها المسرحية في الخارج او من الذين تتلمذوا عليهم . اما التجارب التي سبقتهم فكانت مقلدة و "كانت كل هذه التجارب متأثرة بعاملين ، الأول : تقليد المسرح الأوربي . والثاني : ارضاء طبقة معينة من المجتمع ، ليست هي الطبقة الشعبية ، على العكس ممن تلاهم من الذين استطاعوا " أن يضيفوا إلى الثقافة العلمية شيئاً يحمل سماتنا وجوهنا ، وربما من خلال التراث أو من خلال التعامل مع الثقافة العالمية بمنظار عربي" (26) . قدموا مايمكن تقديمه من ثقافتنا بشكل جيد . وكانوا مصيبيين فيما ذهبوا اليه .

وبعد ان انتهينا الى ان للمسرح العربي بدايتنا نتفق على الثانية بسبب استمراريتها وتطورها وانها افرزت اجيالاً من المسرحيين والمهتمين بالظاهرة وتطورها . ممن استطاعوا ان يقفوا على مجموعة مهمة من الحقائق اهمها :-

- ان هناك بدايتان
 - البداية كانت دينية ومدرسية .
 - لم يبدأ في المدن الكبيرة [العواصم] العربية ، بل في المدن الاصغر مثل : [الموصل] و[فاس] في المغرب .
 - بدأ النص من الترجمة والاقتباس والاعداد . وفيما بعد مرتجل كالاخباري .
 - بدأ في الكنائس والاديرة والمدارس والكابريهات والمقاهي ولم يبدأ من المسارح المتخصصة .
 - كان الممثل الاول هو كاتب النص والمخرج والمسؤول الاول عن الانتاج .
 - الفرق المصرية نقلت المسرح الى اغلب بلدان الشرق والغرب العربي .
 - تعددية اللهجات في العمل الواحد .
 - التشابه في الموضوعات : الزواج والطلاق وزواج الغني من الفقيرة وبالعكس ومعاناة المرأة التي لا تنجب وهكذا .
- بعد الخلاصة هذه لاحتاج الخوض مرة اخرى في اثبات وجود المسرح عند العرب او عدمه املا في نقاش اكثر جدة للتجارب الحديثة وما فرزته الحاجة الى تخصصات اكااديمية لاستمرار التطور المطلوب لذلك بدأ من اختيار النص وحتى مغادرة المتفرج الاخير من القاعة . هذا التنوع في التخصصات ابعدت المسؤولية الكاملة عن عاتق المخرج التي كان معمولا بها في السابق ، والتي تشكل الاشكالية الاهم في التجربة العربية في المسرح . وهي من اهم العوائق التي تقف في وجه التعددية في التخصصات المطلوبة في العمل المسرحي ، املا في الوصول الى التكامل الفني في العرض المسرحي . ولعل من أهم الاشكاليات الاخرى التي يجدر ذكرها ودراستها لنفس الاغراض هي :-

- * اشكالية التأليف .
- * غياب التخطيط العلمي .
- * نقص الكفاءات .
- * تدني الثقافة المسرحية .
- * ضعف الكوادر .
- * غياب الريبورتوار .
- * غياب المتفرج المساهم .
- * غياب الناقد المتخصص .
- * غياب التكنولوجيا .
- * عدم تفرغ الفنان المسرحي .

*قلة قاعات العرض ذات المواصفات الفنية العالية
هذه الأسباب وأخرى غيرها ساهمت كثيرا في تدني واقع النهوض بالمسرح العربي . لاسيما وان قسم كبير من هذه الاشكاليات لا يزال يعاني منها الواقع المسرحي حاليا .

الهيمنة والحدائثة :

رافق المسرح العربي ومنذ بدايته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حصاراً فرضته الهيمنة الاستعمارية على أغلب البلدان العربية ، الأمر الذي أبعدها عن ممارسة دورها في النهوض بالظاهرة المسرحية التي ظهرت بوادرها واضحة في نفس الفترة ، رغم أنها ظلت أسيرة لتقليد النموذج الأجنبي فاستمرت تعاني من غياب الخصوصية ، بسبب الفوضى وعدم الاستقرار ، فقد حكم بغداد وحدها طيلة الفترة من 1880-1917 كما تشير الاحصاءات مثلا ، خمسة وعشرون واليا . أي بمعدل عام وبضعة شهور لحكم كل والي . الا أن خطاب الحدائثة في المنطقة العربية -كما يذهب البعض - يورخ له غداة الحملة النابليونية على مصر عام 1798م هذه الحملة التي يعتقد البعض الآخر أنها "قد عطلت نوعا من الحدائثة الجينية كانت من الممكن أن تظهر للنور لولا هذا الغزو الذي أجهضها . هذه الحدائثة المفترضة لا يمكن تخيلها على النمط الغربي ، إذ أنها شكل من أشكال التطور الداخلي لمجمل

المؤسسات والتنظيمات والعادات الموجودة آنذاك" (27) في حين يرى آخرون إلى أنها " تبدأ من ابن خلدون بالذات ، لا مع مدافع نابليون التي يقال عادة إنها أيقظت مصر والعالم العربي من السبات العميق الذي كان يلفهما". (28) إضافة إلى النظرة الدينية التي حرمت ممارسته في بعض البلدان باعتباره وسطاً يساعد على اختلاط المرأة بالرجل مما قد يؤدي إلى مساواتهما في مجتمع تطغى فيه سلطة الرجل وسطوته الاجتماعية على المرأة 0 يضاف إلى ذلك رباعية الأسباب لمنعه وتحريمه دينياً عند العرب كما حددها مؤخرًا عواد علي في: 1/ أنها ضرب من ضروب الغيبة 2/ أن التمثيل كذب وتدليس 3/ التمثيل بدعة مضلله. 4/ التمثيل منكر فظيع (29): وينطلق في ألا خيره أن ليس من مكارم الأخلاق (التخنث) أو التشبه بالمخنثين ذلك عندما لعب الرجال أدوار النساء عندما امتنعت المرأة أو منعت من العمل بالمسرح 0 ففي فلسطين مثلاً وبعدها تأسس (النادي السالسي) عام 1925 م- وهو نادي اجتماعي كانت تقدم على مسرحه مسرحيات مترجمه عن الفرنسية والإيطالية ، تابعه إلى مؤسسات دينيه ، حرمت على الفتاة الظهور فيها 0 كما اعتبر البعض (فن التمثيل) من البدع المرضية المخالفة للشرع (30) ، الأمر الذي دفع بالشيخ هادي سعيد الغبرة وهو عالم ديني سوري معروف آنذاك أن يسافر إلى (الأستانة) ليلتقي بالسلطان عبد الحميد ليقول له : "أدركنا يا أمير المؤمنين ، فأن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام ، فتهتكت الأعراس ، وماتت الفضيلة ، وود الشرف ، واختلطت النساء بالرجال" (31) . وفي ضوء ذلك أصدر السلطان عبد الحميد أمراً يقضي بإغلاق مسرح القباني في دمشق . مما دفع أبي خليل القباني أن يترك العمل في الشام ليذهب إلى مصر . كان ذلك أبان عام 1890م حيث تؤكد الممثلة (مريم سماط) ، في مذكراتها أنها حين قدمت إلى مصر في نفس العام و كان "في مصر جوقيتين (جماعة الأهرام) يديره محمود رفقي ، والثاني (جوق أبو خليل القباني) حيث كان فيهما يقوم شباباً بأدوار النساء لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جراتهن على الوقوف على المسارح ، وكان منهم آنذاك (موسى أبو الهية) و(توفيق شمس) و(درويش البعجاني) و(راغب سمسمة) وكلهم من دمشق" (32) يؤدون أدوار النساء . أما أبو خليل القباني فقد " اتخذ من (قهوة الدانوب) مكاناً لتمثيل مسرحياته ، وكان هو يقوم بالغناء بينما يمثل (اسكندر فرح) أدوار البطولة ، وكان الشباب يؤدون أدوار النساء ، وهذا ما مكن الفرق من أن تطوف أنحاء القطر المصري ، وتتوغل في الأرياف" (33) .

إن أصحاب هذا الآراء حاربوا كل ما من شأنه النهوض بالظاهرة المسرحية باعتبارها فن وافد وغريب عن الحياة والقيم العربية متناسين أن الفكر العربي والثقافة العربية هما جزء من الفكر والثقافة العالمية ، بل انهما يتفاعلا معا وهما بالتالي" بحث عن شرعية المستقبل ، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة ، ويهيمن عليه الغرب" (34)، غير أن إصرار الجيل الرائد من المسرحيين ومحاولاتهم التي استمرت رغم تقليديتها وبعدها عن الوضوح الفكري والخصوصية التي تميزها عن غيرها فكانت اقرب إلى الفنون الكمالية منها إلى المسرح . مع بساطة تلك المحاولات واستمرار الهيمنة الأجنبية والسعي خلف الحداثة استطاعت أن تبقى في الريادة . ومع بقاء الهيمنة الأجنبية والمنحى التقليدي للمنقول الأجنبية ابتغاء الحداثة منعا الظاهرة المسرحية من التطور وجعلها غير فاعله بل وضعيفة التأثير في الوسط الاجتماعي العربي ، ذلك لأنها ظلت لفترة طويلة تقدم الموضوعات الهجينة والغريبة عن الوسط العربي . وحتى حواراتها كانت تقدم بلغات غير العربية . لكن إصرار بعض المثقفين والقادة الوطنيين ومنهم سعد زغول عند استلامه وزارة المعارف بعد انتفاضة 1919م في مصر استطاعوا أن يغيروا بعض الشيء ، كأن طلب زغول من جورج ابيض تقديم مسرحياته باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية . و أستمر مثل هذه المحاولات حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية . تلك الحروب التي حفزت الشباب العربي الذي عاصر هاتين الحربين أن يغيروا من ذلك الواقع المستهجن ، وينجحوا في

تأسيس الأحزاب الوطنية التي ارتقت بكامل الحركة الثقافية ومنها المسرح - الذي نشأ قريبا من السياسة لذلك كان خطابه مباشرا في الفن قليل التأثير في التغيير أو في التحريض على التغيير . و أستمر هذا الحال حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية فلم يكن المستعمر واحدا في كل البلدان ، بل لكل بلد نوع من الاستعمار . ففي العراق كان الإنكليز وفي مصر والمغرب العربي كان الفرنسيون ... وهكذا . هذا الاستعمار و تلك الحروب كانت حافزا للشباب العربي الذي عاصر هاتين الحربين أن يغيروا من ذلك الواقع ، وينجحوا في تأسيس الأحزاب الوطنية التي ارتقت بكامل الحركة الثقافية ومنها المسرح - الذي نشأ قريبا من السياسة فكان خطابه مباشرا في الفن . ففي مصر " كان جواً من السلبية الإجتماعية يسود المسرح منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة عام 1952م ، الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن قضايا الجماهير، الربح المادي وحده هو السياسة والهدف الذي يخطط لهما المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه " (35) هذا مثل على شكل المسرح السائد آنذاك قبل قيام الوضع الوطني . أما بعد ذلك فبرز تياران للعمل في المسرح المصري هما تيار فرقة (نجيب الريحاني) وتيار فرقة (يوسف وهبي) اللذان استطاعا أن يتركا أثرهما الإيجابي على مسيرة المسرح في الوطن العربي عموماً رغم وجود بعض السلبيات التي لا تحسب لصالحهما . مع بقاء التأثيرات الأجنبية والنزعة البرجوازية الواضحة فيه التي ساهمت في عزوف عامة الناس عن ارتياد تلك العروض بسبب غرابة مواضيعها إضافة إلى ارتفاع أسعار تذاكرها . فحين " ازدهر الريحاني وانتعش انتعاشاً مادياً ألغى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا ... لتحضر أولاً تحضر فليس في صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع (خاص) هو نوع العائلات" (11) ، ولم يكن يوسف وهبي بأحسن حال من توجهات مسرح الريحاني إلا بحالة واحدة ، هي أنه استطاع اجتذاب الجماهير بصورة مذهشة والسريكمين في التكوين النفسي للجماهير آنذاك (12) ، وفي اختياراته لمواضيع عروضه التي كان يغلب عليها طابع الحزن المستمد من حياة الفقراء ، كإحدى الوسائل إلى امتصاص النقمة منهم والانتصار لهم في ضرورة رفع الكلفة بينهم وبين الأغنياء طبقياً في ترويح الزواج بين أبنائهم وتواضع الأغنياء في اختيار أصدقائهم من أفراد الطبقات الدنيا . أما الريحاني وجمهوره الأرستقراطي الخاص فلم تكن تهمهم تلك الموضوعات لان همهم آخر كان يغلب عليه الضحك ، والضحك من أجل الضحك فقط.

هذا النوع من المسرح والذي صار يسمى فيما بعد {المسرح التجاري} كان غريباً على العراقيين عكس انتشاره وشيوعه في مصر وفي بعض البلدان العربية (13) . حتى الثمانينات من القرن الماضي عندما خاض العراق حروباً متتالية استمرت حتى الدخول إلى الألفية الثالثة تلك الحروب التي كانت سبباً في تدني الوضع الاقتصادي والنفسي للناس حيث ساد الاعتقاد بأن المسرحيات السهلة التي لا تحتاج إلى أعمال العقل بها هي الوسيلة العملية لإبعاد الناس عن همومهم . والفنان أيضاً الذي صار همه إنعاش وضعه المادي السيئ فصار عنده النهوض بالمسرح شيئاً ثانوياً . في حين أن المسرح العراقي كان قد شهد عصوراً ذهبية على امتداد تاريخه حتى اليوم ولا نغالي إذا ما أشرنا أول بدايات نهوضه ومنذ العام 1928 الذي شهد تأسيس العديد من الفرق الفنية والمسرحية 0 ولم يعرقل استمرار مسيرته وتحويل نشاطه إلى المدارس - التي كثرت في ذلك الوقت - إلا قيام الحرب العالمية الثانية (14) . وها نحن نرى بأن للحروب تأثيرها السيئ على حركة الفن بشكل عام فكما كانت الحرب العالمية الثانية سبباً في تردي الظاهرة كانت الحروب ألا خيره أيضاً - السبب الجديد في انتشار النوع السيئ من الفعاليات المسرحية والتي يطلق عليها كما أسلفنا {المسرح التجاري} .

وكما في العراق كذلك كان في بقية البلدان العربية التي تشابهت بظروفها مع العراق ، مثل المغرب الذي استرسلت فيه الحركة المسرحية جاهدة في البحث والتأليف والاقتباس والعرض ، وخاضت معركتها كاملة في الرقي والازدهار إلى جانب الحركة الوطنية وكذلك حركة

الصحافة والنشر التي كانت في حالة صراع مع مقص الرقيب والرقابة (15) . ويشير السلوي في هامش الصفحة ذاتها إلى أن المقيم العام الفرنسي أصدر قراراً عام 1934 يقضي ، برقابة المسرحيات قبل عرضها . وبقي هذا القرار ساري المفعول حتى حصل المغرب على استقلاله . كذلك في ليبيا حين اكتشف احمد قنابه - رائد المسرح الليبي - من خلال عمله مع الإيطاليين في فرقة (الديولا كروا) أهمية دور المسرح في أيقاظ الحس الوطني والثقافي وفي تحريضه على مناهضة الشباب للاستعمار وطرده من البلاد كما هو الحاصل الآن في العراق 0 وهكذا استطاع المسرح في المغرب أن يكون أحد العوامل الأساسية في النهوض الثقافي والوطني ما بين الحربين العالميتين ، وما بعد الحرب العالمية الثانية فكان ثمرتها تأسيس فرق فنية في اغلب المدن المغربية .

أما في سوريا فكان لمسرحيات (مروان السباعي) أثرها في استنهاض الروح الوطنية حتى أنه بعد عرض مسرحية ما قدمت في العام 1935م ، أسفرت عن قيام تظاهرة نددت بالاستعمار الفرنسي (16) الذي كان مسيطرا عليها آنذاك . أما في الجزائر ورغم قيام الفرنسيين ببناء قاعات نظامية قدموا عليها العروض التي استقدموها معهم ، إلا أنهم تركوا تأثيرا سلبيًا على مجمل الحياة الثقافية الجزائرية ، وعلى الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض . فكان " الصفوة من المثقفين الجزائريين إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وارواحهم نحو فرنسا فلم تكن المسرحيات العربية تهتمهم في كثير أو قليل" (17). كما أن تأثير ذلك ظهر في نتاج الكتاب الجزائريين من أمثال (كاتب ياسين) الذي كتب بالفرنسية ، ومن ثم نقل نتاجه إلى العربية . في الوقت الذي كانت حاجة الجمهور الجزائري إلى عروض سهلة باللهجة البسيطة المفهومة سببها تفشي الجهل و الامية . وهكذا لم تجد جمهرة من الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة (18) ، يعلل ذلك رائد المسرح الجزائري (باش طرزي) إلى " أن جمهورنا كان مقتصرًا على من يتقنون اللغة العربية الفصحى ، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل ، ومحاربة الاستعمار للغة العربية ، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة " (19) . إذن كان حري بالمسرحيين تقديم عروضهم باللهجة المتداولة ، وان يبتعدوا عن تقديم الموضوعات الشعبية باللهجة الفصحى التي صيروا منها كابوسا يقترب من اللهجات الأجنبيّة بمصاحبة (البوز) و(المواضيع الهجينة) المنقولة أو المقتبسة البعيدة عن الهم الألساني العربي . ويؤكد (باش طرزي) : إن فرقته حين قدمت مسرحية (جحا) المستوحاة من القصص الشعبي العربي باللهجة البسيطة المفهومة من الجميع لاقت نجاحا كبيرا ، وغصت قاعة (الكورسال) التي تتسع إلى (1200) مقعدا بالمتفرجين 0

ما تقدم مضافا إليه المشكلة الأهم والتي شلت مجمل الحركة المسرحية العربية ، وهي أن المسرح غالبا ما كان يقارن بالكباريه (الملهي) " وهو المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ " ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط . ففي بغداد مثلاً ومنذ عام 1886م انتشرت المقاهي وصار لكل منطقة مقهى خاصة بها ، وفي سياق باب المنافسة بين الكباريه (الملهي) المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط . ففي بغداد مثلاً ومنذ عام 1886م انتشرت المقاهي وصار لكل أصحاب المقاهي راحوا يستثمرون في العمل لديهم فرقاً موسيقية شعبية ، ثم الراقصين وبعد ذلك جرى استخدام راقصات من الخارج الذي حول تلك المقاهي إلى كباريهات (ملاهي) يقصدها الناس للهو والسكر ، وفي هذه (التياترات) (20) كما كانت تسمى آنذاك ، أخذت تقدم وصلات مسرحية تسمى (الإخباري) * وفيها كان الممثل لهذا النوع من الوصلات يداعب الراقصات والعاملين في المسرح بشكل فاضح ومكشوف هدفه الإضحاك وإثارة غرائز الزبائن ، مما جعل المسرح لا يحظى بسمعة طيبة ولهذا استمرت نظرة الناس لهذا العمل متدنية حتى وقت قريب ، مما أخضع المسرح إلى نفس الضربيه التي يخضع لها

الملهى (الكباريه) ، وهي (ضريبة الملاهي) ، هذه الضريبة كانت تفرض على الراقصات والعاملين في الملاهي 0 وكان هذا هو أحد الأسباب ، بل يكاد يكون السبب الأهم في عزوف العوائل وعدم قبولهم في ممارسة أبنائهم العمل في المسرح ، بل كان مجرد ارتيادهم هذا المضمار يعتبر من التضحيات البليغة التي تعرض مرتكبيها للقتل ولو كانوا على خشبة المسرح واثناء أدائهم أدوارهم ، كما حصل مع حقي الشبلي - راند المسرح العراقي- الذي تعرض لاطلاق النار عليه من قبل أخيه بغية قتله أثناء التمثيل بعد أن لم يجد الكلام معه نفعا بضرورة ترك العمل في المسرح ، والحال أقسى في تعامل العوائل مع بناتهم إذا ما أخطئن الطريق ودخل مضمار العمل المسرحي . أن اقتران المسرح بالكباريه جعل المسرح يشكو من غياب المرأة فيه ، مما أجبر العاملين فيه يلجئون إلى تقديم عروضهم إما خالية من العنصر النسائي أوفي أحسن الأحوال - إلى حذف أدوارهن من النصوص المسرحية أصلا ، أو بمعالجتها في تحويل الأدوار النسائية إلى رجالية أو في اضطلاع الرجال بأدوار النساء في أحسن الأحوال . يقول راند المسرح الجزائري عبد الرحمن باش طرزي "نظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كنت أقوم بأدوار النساء"(21) . وهكذا ظل المسرح العربي ولفترات طويلة من مسيرته التي تجاوزت القرن وقل من النصف من السنوات يفتقر إلى جهد النساء في المسرح أكثر من نصف قرن .

المرجع في الشكل الفني للمسرح الشعبي العربي الحديث :

لفترة من الزمن استسلم المهتمون بالمسرح العربي الى فكرة عدم معرفة العرب القدماء للمسرح [وهذا بحكم المؤكد] والذي يعود الى جملة من الاسباب اهمها :

- ان العرب لا يتمتعون بالعقلية التحليلية كما اليونانيين .
- غياب الجدل لديهم وحضور التثرو .
- شيوع حياة البداوة في حين ان المسرح يحتاج الى حياة مدنية مستقرة ولم يعرف العرب الحياة المدنية الا بعد حين .
- حضور الشعر بديلا للمسرح . وقد نظر العرب قبل الاسلام اليه على انه النموذج الذي لاينبغي الخروج عنه .
- كانت وثنية العرب وثنية ساذجة ، لم تتمخض عن طقوس ومراسم تؤدي الى نشوء المسرح .
- كما في العهد الاسلامي الذي لم يسمح بقيام المسرح كمنشآت وادرجوه في قائمة الاشرار والوثنية وسقطوا في سوء الفسيفر بما يمنعه من الاستمرار . ومنعوا اقتباسه من اليونان لما يتضمنه من الهة متعددة وابطال انصاف للالهة .
- حتى حين اطلع العرب على الادب اليوناني بعد ان دخلوا الحضارة ، كان الادب في تلك الفترة مهجورا بسبب موقف الكنيسة من التمثيل عند ظهور المسيحية .
- ولاسباب لغوية قرر الباحثون ان الشعر ليس بحاجة الى فن ينافس فينهض به مثل التمثيل .
- لم يكن المسرح يشبع غرور الملوك والسلاطين ، لأن الشعراء كانوا يرضون رغباتهم بقصائد المديح .

- ان الاسلام يعني بالتوافق التام مع القدر . مما ينفي فكرة ان يقوم الصراع بين الانسان وقدره أو بيئته .
- عدم ترجمة الدراما اليونانية في العصر العباسي ، لأنها لاتوفر النفع العام وانما لو حصلت لكانت لمجرد الاطلاع او الفضول . لا التجسيد الذي تحتاجه الدراما .

ان هذه الآراء ارتكزت على ان (الدراما) تستند الى مفاهيم ارسطو كالمودج القياس الوحيد وماخرج عن هذه المقياس ليس من الدراما بشيء ، ان حركة التطور في المسرح العربي وضعت اسساً مشروعة في الانقلاب على ما سبق من قناعات في هذا المضمار الحيوي بعد أن برزت عبر التنظير والتطبيق والقراءات الفاحصة للتراث والتأريخ العربي وقائع مهمة ترجمها الباحثون بصيغة طروحات مثيرة مفادها في المحصلة النهائية ان للمسرح اشكالاً عديدة والمسرح الغربي ليس سوى أحد هذه الأشكال شأنه في ذلك شأن المسرح الصيني والمسرح الياباني والغيني . تأسيساً على ما تقدم يصح اعتبار ما عرفه العرب من ألوان الفعاليات الشعبية مثل الحكواتية والمقلدين والقرادين والداحين والأراجوز وخيال الظل وفن المقامة وما يرافق بعض الطقوس الدينية من المراسيم شكلاً متفرداً للمسرح العربي ، يصلح قاعدة انطلاق لترسيخ سمات المسرح العربي الحديث في نواحي استثمار الشكل الفني وهذا ما ارتكزت عليه الممارسات المسرحية العربية المعاصرة المعاصرة التي تتمثل بجماعات مسرح الفوانيس ومسرح القهوة والسامر ومسرح الحلقة والمسرح الاحتفالي والارتجال الشعبي وجماعة مسرح الفوانيس ومسرح السرداق . وبغية تقويم ما وصلت اليه هذه الجماعات من اهداف في احياء الاشكال التراثية وتطويرها باتجاه تأطيرها بمضامين فكرية متناسب ومعطيات المرحلة التاريخية التي يعيشها مجتمعنا العربي اليوم لا بد لنا من الوقوف أولاً عند الأصول التاريخية للمسرح الشعبي العربي واستخلاص مديات استلهاها كشكل فني مميز في المسرح العربي المعاصر من قبل اشد المتحمسين حضوراً وجدلاً فيما يتعلق بمساعي تأصيل المسرح العربي في المشرق والمغرب .

رحلة العودة الى الجذور المسرحية :

ان من ابرز الظواهر المسرحية عند العرب قبل الإسلام ما يرتبط بالمواسم الادبية خلال مناسك الحج حيث كانت تخصص للنايعة الذبياني قبة حمراء في سوق عكاظ فيأتيه الشعراء يعرضون اشعارهم . وكان ذلك ينظم في مشهد علني امام جمهور واسع من المشاهدين وعلى نحو تتوافر فيه عناصر العرض المسرحي من صراع وحوار وزمان محدد ومكثان ثابت .. والممثلون هم الشعراء المتنافسون الذين يستخدمون الحركة والايماة والصوت الجمهوري المتلون للتأثير في المتفرجين .. ويلاحظ في تلك الحقبة التاريخية "بروز ظاهرة الحوار في قصائد الشعراء امرىء القيس والنايعة وعنترة بن شداد وغيرهم " (1) ومن المسلم به في هذا المجال ان وجود الحوار يحتم وجود الشخصيات المتناقصة المواقف ما يقود الى الصراع الذي يعتبر العمود الفقري للدراما .

كما شهد عصر ما قبل الإسلام ظهور الحكاية التي تؤدي من قبل حاكي يعرف بأسم السامر الذي يتعين عليه ان يكون من (اصحاب المواهب والفتنة وممن رزق موهبة التأثير على القلوب بفضل ما رزق من حين عرض الكلام وتخريج القصص وتنسيقها وإظهار الادوار البارزة للأبطال بأسلوب مشوق) (2) ويعتبر القصص في صدر الإسلام الامتداد الطبيعي للحاكي مع اختلاف منطقي في مضمون القصة وعرضها وقد اتبع العهد الأموي اجراءات رسمية في الحاق القصص في سوح المعارك رفعا للروح المعنوية هذا بالإضافة لتواجد القصصين في المساجد لأهداف دينية وكان القصصون في المساجد على المقاتلين في سوح المعارك رفعا للروح المعنوية هذا بالإضافة لتواجد القصصين يستعينون في تمثيل أدوارهم بالحركات والإيماءات (وافتحال البكاء اثناء الأداء أو التظاهر بإصفرار الوجه واللعثنة في الكلام وكان بعضهم يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه ومنهم من يمسك بيده شيئا يصدر رائحة معينة إذا شمها المتلقي دمعت عيناه لا إرادياً) (3) ويرتب جلوس الجمهور حول القصص على شكل حلقة (دائرة) وكثيراً ما يفعل الجمهور بما يشاهد ويستمتع فيزداد الصباح والتعليق أو الدعاء .

وظراً تطور هام في فنون العرض الشعبي أبان العصر العباسي وذلك بظهور المحاكي (الممثل المحترف) بصفاته المثيرة ودخول العنصر الكوميدي لأغراض الإضحاك ، المحاكاة دون ريب عرض مسرحي تام يستند على ما يقوم به المحاكي من جهد في أداء كافة الأدوار اعتماداً على الموهبة الفطرية والقدرة على الإرتجال في مواجهة جمهوره من سواد الناس المتعطشين للتنفيس عن همومهم . ومن هنا نشأ التقارب في الغايات بين المحاكين في تلك الاونة لا سيما وان تأثير العرض المسرحي من خلالهم قد بلغ حداً من الهيمنة على الجمهور بعد أن اصبح الهزء من معاييب الحياة الاجتماعية مضموناً مشتركاً لتلك العروض مما دفع بالسلطة العباسية التي خصوها وأعتبر القائلين بها من اصناف المشعوذين وبخاصة في عهد الخليفة المعتمد . وقد ذكر العلامة الدكتور مصطفى جواد في كتابه (سيدات القصر) ان زوجة الخليفة المعتمد استدعت (السماجة) ليقوموا ببعض العابهم ، وعندما أقام الخليفة المعتمد إحتفالاً لمناسبة ختان ولده استدعى (السماجة) إلى قصره للتسلية بالرغم من تحذير شقيقه له من مغبة الإختلاط بهم خشية من طرائق تفكيرهم (4) . ويؤكد الدكتور علي الراعي ان الخليفة المتوكل لم يتخل عن حبه لتمثيل السماجة ، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض من بعد ، أي أنه بنى مسرحاً بدائياً ، مثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد : المتوكل (5) . والأمثلة في هذا الباب لا يتسع لها المجال في العرض المسرحي الشعبي الذي يقيمونه للجمهور العام إلا الحالات الإستثنائية التي أشرنا إلى بعضها . وبشكل عام نلاحظ أن العرض المسرحي الشعبي في تلك المرحلة كان البديل المخيالي للواقع المر الذي تعيشه الفئات الاجتماعية الدنيا وفي هذا تكمن طاقاته الدرامية الخصبة واهميته التمثيلية وعلى الأخص في مجالات القدرات الفائقة للرواة (الحكواتية) في جذب الجمهور اليهم وشد انتباهه (الى ما كان يروي من

سير وملاحم وحكايات شعبية واحداث وقعت في ماضي حياة العرب تمثل في مجموعها مادة العرض " المضمون " أما الوسيلة في الأداء فهي الكلمة المنطوقة والتلوين الصوتي حسب المواقف المختلفة (6) ولعل ما صاحب (فن المقامة) في القرن الحادي عشر الميلادي من تطور ونضج يوشر لبدء مرحلة جديدة في تقدم المسرح الشعبي اذ تضم (المقامة) في تضاعيفها شخصيتي الراوي والمحاكي على أثر انفصال المؤلف (الراوي) عن المحاكي (الممثل) الذي اعتمد مهنة المحاكاة كسباً للعيش ، ويتجسد الإرتقاء الأكثر أهمية فيما بعد بقيام أحد الممثلين في العرض بدور (الراوي) من خلال الأداء الصوتي فقط في حين يقوم مجموعة الممثلين بتمثيل الحدث تمثيلاً صامتاً وبشكل متوافق مع مضمون ما يقصه الراوي وعبر الأداء الحركي المتقن كما هو الحال في عرض احداث واقعة كربلاء .

إن ذلك التباعد بين وظيفة الأداء الصوتي ووظيفة الأداء الحركي قد مهدا في مراحل لاحقة لظهور (خيال الظل) بدأ من العاشر الميلادي بقصد التسلية والترفيه ويقصد إبعاد الفئات الشعبية عن التشاؤم واليأس في جزاء واقعتها اليومي (7) ولهذا نلاحظ في بابة ابن دانيال (عجيب غريب) استهانة بالزمن والمكان والإيمان بالقدرية والإحتفاء بالخوارق والجن والعمالقة والاسراف في المبالغة بيد أن أهم ما يميز عروض خيال الظل من خوارق من حيث الأداء التمثيلي طغيان الطابع الفكاهي في استغلال الحركة والصورة والنغم والكلمة فأستحوذ بذلك على شغف مختلف الطبقات الإجتماعية وفي هذا الصدد يذكر الدكتور عبد الحميد يونس أن (أحد السلاطين يغرم بخيال الظل ولا يستطيع أن يفارقه فقد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حلمه معه عندما حج عام 778 هجرية فأنكر الناس عليه ذلك ، والواقع أن انكار الناس انما أنصب على السلطان لأنه لم يرع فريضة الحج ما ينبغي لها من حرام . أما فن خيال الظل في ذاته ، فإن الناس ينكروه وتدل الروايات التي سجلها الناس على احتفال الشعب بهذا الفن التمثيلي اما طلبا للموعظة واما للتسلية " (8) وتمتاز الظليات بأفراح المجال للتمثيل الصامت والحركات الهزلية ونمو الحركة والمشاركة الفاعلة للجمهور عن طريق التعليق على الاحداث او تبادل الحوار والنكات مع شخوص العرض ويكتسب العنصر البشري [الممثل] أهمية قصوى في العروض الظلية ذلك ان شخوص الظليات يقتصر دورها على الحركات المطلوبة واما تقديم الحوار وادارته فمهمة يتولاها الذين يحركون تلك الشخوص ومن خلف الستار مؤدين نوعا من التمثيل الصوتي ، ومن هنا يصبح التلاحم والتوافق والتزاوج بين الكلمة [الصوت والحوار] والحركة من اهم عناصر الظليات الى جانب العناصر المصاحبة من موسيقى وغناء .

اما فن الارجوز فيشكل [كنوع متميز من عروض المسرح الشعبي] الحلقة الأكثر سطوعا في نمو وتنوع الفنون الشعبية التمثيلية عند العرب ، استنادا الى ما يزر به من خصائص ومن ابرزها اشتراك الانسان والدمية في تجسيد النص المسرحي . وتأدية واقتران الكلمة بالحركة واكتساب شخصية الراوي تركيزا أشد ودورا أقوى من خلال قيامه بوظائف عدة في العرض المسرحي الواحد من ك

تقديم الحكاية ، الحوار ، الانشاد ، بينما تقوم الدمية بتوضيح المضمون الصوتي بالحركة والاشارة . فضلا على اعتماد الارجوز على صيغة الارتجال اعتمادا كبيرا مع تميز في اللياقة والدهاء والخبث وثناء التجربة ولهذا نجد الممثل البشري يحسن التخلص من المأزق والازمات حين يتدخل الجمهور في المشاركة المباشرة . والمقارنة بين الارجوز وخيال الظل مطلوبة في نواحي اخرى اهمها : انه يفترق عن الثاني الذي يمتاز بالمواجهة السلبية لواقع الحياة ضمن مرحلته التاريخية عند نشوء التمرد على الواقع . فجاء الارجوز مثالا للتصور الشعبي للشخصية المتمردة والثائرة على الموصفات الاجتماعية السائدة والرافضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الاخلاق والسياسة فهو بهذه الموصفات الغن الاقرب الى الجماهير من سواه وقتذاك .

وفي النواحي الفنية المضافة يتطابق فن الارجوز مع فنون المسرح المرتجل في الاعتماد على النص غير المكتوب أو خطوط عامة لنص يتصف بالمرونة التي تنتج للممثل امكانية الارتجال والخلق الفوري وفق مقتضيات الظروف ووفق انفعال الجمهور ومشاركته وتجاوبه . ويكمن عنصر الاختلاف الرئيسي بين العرضين المسرحيين الشعبيين في وجود الممثل البشري في المسرح المرتجل والذي يقوم بالاداء الصوتي والحركي معا "وهكذا انتهت الثنائية التي شاهدناها في خيال الظل وفي مسرح الارجوز ، كما اختلفت شخصية الراوية لتحل مكانها شخصية جديدة لم تتخلص نهائيا من بقايا الموروثات القديمة التي تتمثل اصلا في كون الممثل هو المبدع الفعلي للحركة والفعل والحوار في النص " (9) . ويمتاز الممثل في المسرح المرتجل بموهبة التسلية والاضحاك والتمثيل الصامت المعتمد على القدرة البدنية وخفة اليد وطلاقة اللسان ، وينحاز المسرح المرتجل الى الفئات الدنيا في المجتمع عبر محاولة تقديمه لطبقات الشخصيات الحاكمة هي في التصور الشعبي اذ نراها منحطة في اخلاقها وسلوكها وعلى الرغم من ان العرض باطاره العام يتصف بالفكاهة وارقص والغناء كوسائل امتاع للمساهدين الا انه كان يحافظ على مضمونه الفكري ومقاصده .

لقد انتقلت فنون المسرح الشعبي من عصر الى عصر وخضعت ضرورة للشروط التاريخية في كل مرحلة من حيث المضمون وصلته بالمجتمع وبخاصة الطبقات الدنيا منه ومن حيث تحديد مكان العرض المسرحي للحفاظ على الصلة المفتوحة مع الناس في اماكن تواجدهم في الاسواق ، المساجد ، المناسبات الدينية ، الازقة ، المقاهي ، الحارات ، وسواها . فهي بهذه الشخصية لاتحتاج الى مسرح ثابت وتجهيزات مسرحية ثقيلة ومعقدة وكل ما يحتاجه العرض المسرحي الشعبي وبمختلف الوانه ممثل قدير واكسسوار بسيط . وخيال الظل والارجوز والتمثيل المرتجل بشروطها وسماتها الفنية خزينا خصبا بكل جديد في المسرح العربي المعاصر الذي لم يستثمر الشكل الفني الذي عرفت به وحسب بل طبيعة صلتها بالقطاع الاوسع من المجتمع العربي في مجال ترسيخ ايجابية المضامين وصلتها بتطلعات الانسان العربي . فكيف حصل ذلك ؟ وما هي آفاق التطور في المستقبل ؟

آفاق اللقاء بين القديم والجديد في المسرح الشعبي العربي :

بعد مخاض طويل وجدل محتدم وجد المسرحيون العرب انفسهم امام مسؤوليات جديدة اثر اتساع رقعةالعاملين في المسرح والمختصين في مجالاته . ولهذا لم يعد مقبولا اجترار الادعاءات الماضية بشأن غياب فن المسرح في تأريخ العرب وكانت العودة الى هذا التاريخ نفسه عبر التنقيب والفحص والدراسة بداية لمرحلة اكتشاف ما وضحناه من فنون مسرحية شعبية والايمان المطلق بإمكانية احياء المسرح العربي انطلاقا من استثمار الموروث القديم في جوانب الشكل الفني والتصرف في المضامين على وفق ما يراه الكتاب المسرحيون من ضرورات فكرية ، علما بأن المسرح الشعبي يقوم اساسا على التأليف الجماعي وما الدعوة الى اعتبار [السامر الشعبي](*) كشكل يرسخ الهوية العربية في المسرح ، وما يتبعها من اعتبار [الفرفور] من يقوم بدور [الحكواتي] ذلك المهرج المتفاعل مع الجمهور والممثل الذي يؤدي اكثر من شخصية في مسرح [السامر] وكل المسارح الداعية لذلك هو العمود الفقري للعرض ، وعليه ينبغي ان يكون من ذوي الموهبة في القدرة على الاضحاك والارتجال باعتباره حصيلة متوقعة لمشاركة الجمهور في الاحداث . وهو تماما كما كان عليه من شروط مطلوبة في العرض المسرحي الشعبي القديم الذي يصحبه الغناء والرقص وكل ما يوفر الامتاع والموانسة للمتفرج وتسليته . ويمكن استعارة ما يدعم العرض من فنون قديمة كخيال الظل والاراجوز . وهناك من اعتمد مسرح [الحلقة] رجوعا الى التراث القديم كما في دعوة [سعد الله ونوس] الذي اعتمد الحكواتي ، وكانت مسرحياته مجالا تطبيقيا لما يسمى [بمسرح المقهى] . مثلما عفعت هذه الاتجاهات كتابا آخرين الى مراجعة اهتماماتهم القديمة والخروج بدعوة جديدة مقاربة تنسجم وطريق المسرح الشعبي كما في دعوة توفيق الحكيم التي حددها في كتابه [قالبنا المسرحي] : وهي دعوة الى استخدام الاشكال الموروثة مثل [فن الحكواتي ، والمقلدين ، والمداحين ، وفن المقامة] . وقد يكون الحكيم محافظا وملتزمًا بالدقة الموروثة ، لكن التجارب التي جاءت بعد ذلك كانت اكثر نضجا فاصدرت بياناتها النظرية التي وضحت نهجها كما في بيانات [جماعة المسرح الاحتفالي] وشملت دراسة وافية لمنظر الاحتفالية [عبد الكريم برشيد] . ففيها تناول المراجع الاساسية للاحتفالية ، واكد بأن "يتمثل في كل الاحتفالات العربية سواء منها التي كانت ثم بادت او تلك التي مازالت بيننا ويمكن ان نجدها في تظاهرات شعبية مثل [سلطان الطلبة] و[البساط] و [الحلقة] كما نجدها في احتفالات التعازي ويمكن ان نضيف [مسرح السامر] و [الحكواتي] و[الفداوي] و [المداح] و [الراوي] و [خيال الظل] و [القره قوز] و [المقامات] و [10] ."

اما جماعة مسرح [الحكواتي] اللبنانية ، فهي اكثر التصاقا من كل المحاولات التي مر ذكرها من حيث استثمار عروض المسرح الشعبي في التراث وخارجه فهي تشترط في عملها وجود "قصة أو حكاية شعبية من التاريخ أو التراث وأحداث واقعة أو حسية"(12) . مع تأكيدها على العمل الجماعي وان يكون

انتماء أفرادها الى اصول شعبية . في هذا الشرط الاخير هناك عدم موضوعية فالانتماء الشعبي لا يعطي تأكيدا للانتماء اليه ، ولا الانتماء الى اصول غيرها يعني عدم الالتزام بها . يفضلون جلوس الجمهور محيطة بالمنصة ومشاركاً في الاحداث كعنصر من عناصر كسر الاليهام في المسرح .

في اعتقادي بان كل الداعين الى مسرح شعبي عربي هم يتفقون على جوهر الفكرة [الاحتفال] ومعناه هناك ترشيق في المستلزمات وزهد في المستلزمات وعدم المبالغة في المناظر والملابس وكامل مستلزمات العرض ، أما المكان فينبغي ان يحقق الصلة الحية مع اكبر عدد ممكن من الناس وبعيدا - قدر الامكان - من [الغلبة الايطالية] كمكان لعروضهم وهو الذي يحرر عروضهم من القيود لتلتصق بالشعب اكثر فاختراروا [الشارع] و [المقهى] و [السرادق] و [الساحات] و [الاسواق] وسواها .

نشأة المسرح الشعبي العربي وتطوراته :

نشأ المسرح ، وعبر عصور الحضارة الإنسانية دينيا شعبيا ، استلهم مادته من الأساطير الوثنية ، والحكايات الدينية ليتمكن من احتواء المخيلة الشعبية التي خلقت تلك الأساطير وتلك الحكايات باعتبارها امتدادا لها . وحتى بعد أن انتقل المسرح إلى القصور واصبح مجرد تسلية محضة ، لم يتخل عن تلك الحكايات ، رغم انه لم يشغل من البرجوازية سوى الحيز الصغير من اهتماماتهم . وكان يقدم على مسارح صغيرة أنيقة لا يرتادها الشعب غالبا ، لان رسوم الدخول اليها كانت باهضة عليهم ، أما موضوعاتها فلم تكن لتعالج مشاكلهم وهموما ذات أهمية ، بل كانت لاتعنيهم لا من قريب ولا من بعيد . هذه الاشكاليات وغيرها خلقت لدى القائمين على المسرح من المهتمين بتلك الفئة من الناس ، الى إنشاء المسارح الشعبية التي تعنى بهموم الجماهير الواسعة ومشاكلها التي تكون مادتها . لما تعانيه من نقص حاد في أغلب متطلبات الحياة ان لم نقل جميعها ، تقف في مقدمتها غياب الثقافة ، ومتطلبات العيش الرغيد . ومن منطلق أن " على الفن الدرامي أن يتجه إلى الشعب بأسره ، وإلى كافة الطبقات الاجتماعية في آن واحد من علماء ، صناع ، وشعراء ، وتجار ، وحاكمين و محكومين ، وأخيرا الأسرة الواسعة للأقوياء والضعفاء ، أن ينطلق من فكرة وحدة المشاعر بين المشاهد والمشاهدين فلا يرون إلا الجمال والثقافة " (13).

أن المسرح في كل مكان ، موجود حين يلتقي الناس بالناس ولتمكين المسرح الشعبي من إنجاز مهماته على الوجه الأكمل كان ضروريا أن تقوم الثورة على المفهوم المعماري التقليدي للموقع المسرحي بصيغته القديمة (الغلبة الإيطالية) ، والاستعاضة عنها بمواقع اكثر اتساعا لاستقبال عدد اكبر من جماهير المشاهدين ، سواء في قاعات العرض الخاصة بالمسرح ، أو الانتقال إلى الساحات العامة الكبيرة المخصصة للاجتماعات والملاعب الرياضية ، والسيرك وميادين المصارعة وغيرها " لان المسرح يحتاج إلى قاعة مائلة لانحدار بحيث يكون بمقدور الجميع أبصار مافي العمق أو مافي القلب إذا كان حومة للسيرك أو دكة واسعة عالية " (14) ، هذا الرأي فيه بعض المبالغة . لان الهندسة المعمارية التي أسست أنواع المسارح ، وسمحت بان يكون المسرح في أية قاعة أو فضاء ، يمكن أن تتسع إلى ما هو اشمل من ذلك ، لموضوع مهم ، وفنانون ، وجمهرة من المتفرجين . وكما قال

[جان فيلار] :- انه يجب توفر شرط واحد ضروري للمسرح الجديد ، فالمشهد والقاعة سواء بسواء يستطيعان الانفتاح على الجماهير ، فيضمان شعبا" وأعمال شعب وإذن فالمسرح كان ولا يزال من الصق الفنون بالجماهير لانه يمثل مؤسسة ثقافية جماهيرية ، توفر للناس حق المتعة من خلال الفن الحي النابع من القيم الحضارية للجماهير ، وفي الأماكن الأكثر راحة للجماهير الشعبية فالبعض يرى : أن الذي " حظ من شأن المسرح وشوه سمعته هي الهندسة المعمارية " (15) وهكذا تأسست المسارح الشعبية [مسرح الشعب] ل [بوريس بوتشر 1895 في بوسان] واقام [لوي ليميه - مسرح المواطنين من باريس] هادفا" إلى تعريف الجماهير الشعبية بالأعمال الكلاسيكية ، و[المسرح الشعبي في بالفيل] 1903 كذلك [فيرمان جيميه] الذي أسس المسرح الوطني المتجول volksbuhne ، وفي سويسرا عام 1908- [مسرح جورات] (16). هذا الاهتمام بالمسارح الشعبية هو الذي دعى إلى ضرورة تأسيس [مسرح الأمم عام 1906] (*) في باريس ليتم اللقاء بين الشعوب لتقدم كل أمة أفضل ما لديها من فن أصيل خلفته شعوبها ، ومن خلال هذا التبادل في الخبر والتراث لكل أمة يزيد من ثقافة المشاركين ، ويغني تراثهم ، ويفتح لهم ثغرات يستطيعون من خلالها النفاذ إلى الأزمات التي يعاني منها إنساننا المعاصر ، ولا أنسى مشاهدتي لمهرجان [مسرح الأمم - صوفيا] 1982 الذي تميزت عروضه بالأصالة لتاريخ شعوبها ، فالمسرح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يزدهر في وسط الشعب ، ويصبح جزءا" من حياته الاجتماعية ، وعليه فلا بد للمسرح من أجل أن يحقق استمرارية اللقاء بجمهوره وما ألت إليه تلك المسارح من تطور بالاستفادة من مورثاتها الشعبية ، والحكايات ، والأساطير ، والقصص ، كمضامين ، كذلك الأشكال الدرامية أو الشبيهة بالمسرح التي توارثوها والتي تديم العلاقة مع فنون الشعوب تلك كـ [خيال الظل] و[الاراجوز] و[المقامات] و[الحكايات] وغيرها عند العرب . وقديما" قال بشار بن برد [لا تجعلوا مجلسا" حديثا" كله ولا شعرا" كله ولا غناء" كله بل اجعلوه من هذا وهذا وذاك] (17) ، وكل ما يمكن أن يجذب الناس من فنون الضحك ، فتوفيق الحكيم مثلا" يحكي الكثير عن علاقته بالأراجوز أيام الطفولة ففي كتابه [فن الأدب] يقول " أن كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعري ما كانت تثيره دقائق طبنته المتواضعة وهو يقترب من حيننا " (18) ، أذن فالخصوصية الشعبية الموروثة أساسية لإيجاد المسرح الشعبي العربي إذ لا يمكننا أن نستعير شكلا شعبيا لامة ما هنا وندعيه لامة أخرى وذلك لاختلاف سماته وخصوصيته القومية . وقد لفت [جان فيلار] انتباه المسؤولين الجزائريين إلى هذه الناحية حينما زار الجزائر في خريف عام 1963 حين قال ما يعني بأن مشكلة المسرح في باريس تختلف كلياً عن مشكلة المسرح الشعبي الجزائري (19) ، فعلى المسرح العربي أذن أن يتحرر من طوق الغربة في المسرح ، ويعمل على ما يؤكد الهوية الخاصة به والرجوع

به إلى المضامين المعاصرة والأشكال الموروثة . وكان "المسرحيون العرب يحاولون الاستقلال عن المسرح الأجنبي بمقدار ما كانوا يوغلون في تقليده " (20) المسرح الشعبي أذن ، مسرح موجه إلى الجمهور الواسع الذي يستطيع الذهاب إلى المسرح ، دون تمييز في ثقافة ونوع هذا الجمهور ، يقول [برخت] " يجب أن لا نحتقر مقدرة فهم الجمهور " الذي يتلقى ومن خلال المشاهدة يتمكن من الارتقاء بمستوى الفنان والمتلقي معا" . فالمواضيع المطروحة مستمدة من حياة الشعب ، من تاريخه ، وتراثه وعاداته وتقاليد ، التي من خلالها سيتعرف على كل ما هو جيد وما هو غير ذلك ، وعلى المخرج الذي يرى في النص ما لا يراه أحد من قبل والإخراج اللذان هما العنصران اللذان يضيئان المسرحيات بضوء جديد فيستطيعان أن يجعلوا من تلك الموضوعات أنية ساخنة بنت عصرها برجوازية كانت أم شعبية (21). وعليه يمكن معالجة حتى المسرحيات الكلاسيكية ، والتقليدية بشكل معاصر تجعلها قريبة من المشاهد اليوم ، والمخرج هو المسؤول عن ما تحمله تلك المسرحيات من نتائج . وكما كان للمخرجين في عموم العالم إسهاماتهم كان للمخرجين العرب الذين حاولوا الاستفادة من التراث كذلك إسهاماتهم في تعميق الظاهرة

الشعبية في المسرح . وكان من ابرز سمات هؤلاء هو أسلوبهم المميز في تناول القضايا الفلسفية التي تتعلق بالتراث والتاريخ والهوية والأيدلوجية والأصالة والمعاصرة فعلى اختلاف وتباين مناهجهم في الدراسة والتحليل نقول " أن لديهم مواقف ترقى إلى مستوى الفروق التي تتيح لنا أن نتكلم عن بداية" مدراس فكرية فلسفية في العالم العربي لاسيما وأنهم يزرعون ثقافة السؤال والتجاوز وليس ثقافة المختوم والنهائي "(22). منهم منذ ان عرفوا المسرح أو الظواهر المسرحية بل ومنذ فترة العصر البويهى في القرن الرابع الهجري كان العراقيون " من اسبق البلدان العربية إلى التمثيل ، وكان البويهيون ، اول من حاول تمثيل حادثة مقتل الحسين"(23). نلاحظ هنا أن الأشكال المسرحية ، ومنذ بداياتها كانت تنحو منحى دينيا" شعبيا" ، ورغم إنها كانت تقدم سنويا" ، لكنها لم تتطور بل ، ورغم أهمية الواقعة التي تصفها الروسية بوتنتسيفا التي ترى " أن في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والشر ما لا يقل عما كانت عليه من مواضيع عصر حروب الوردية الحمراء والوردية البيضاء لكن لم يظهر كاتب في حينه ليستفاد من هذه الأحداث ولتتطور كامل التجربة المسرحية كما هو الحال في ظهور شكسبيرالذي تزامن مع حروب الوردتين (24). وكما في ظاهرة الاحتفال بواقعة عاشوراء ، هناك هناك ظاهرة [السماجة](**). وقد ورد في كتاب [سيدات القصر] للدكتور مصطفى جواد أن وجه الخليفة العباسي المنتصر (247هـ) قد استدعت السماجة ليقوموا ببعض ألعابهم ، "وان المعتصم ، عندما قام بختان ولده دعى (السماجة) إلى قصره ليقوموا له بعض ألعابهم – والسماجة هم الممثلون – وكان يختلط بهم ، فلما دخل عليه أخوه في أحد الأيام حذره من الاختلاط بهم خوفاً " على حياته منهم ، فامتنع المعتصم ، واخذ يجلس في شرفة القصر ، والسماجة يقومون بألعابهم في الساحة " (25) واسباب خوف أخ المعتصم على أخيه من (السماجة) في تصوري انهم كانوا يشكلون تمردا" سياسيا" واجتماعيا كما (العيارين) ، و(الصعاليك) و (الطفيليين) كذلك كان (خيال الظل) الذي يعود تاريخه إلى القرن الثالث عشر الميلادي كما أشارت بعض المخطوطات في فن التمثيل مثل (خيال الظل لمؤلفه (محمد بن دانيال الموصلی) (26) المتوفى سنة 1311 ميلادية وهو طبيب عيون كان يسكن القاهرة أيام السلطان (الظاهر بيبرس) بعد أن قدم إليها من مدينة الموصل في العراق . وهناك من يقول بأن (خيال الظل) يعود تاريخه إلى اقدم من هذا التاريخ " فقد جاء في التاريخ مثلا" أن السلطان المشهور صلاح الدين (المتوفى سنة 1183 م) كان يحضر مثل هذه التمثيليات ومعه وزيره القاضي الفاضل " (27) . ومن مصر انتقل (خيال الظل) إلى تركيا ، بعد أن اعجب السلطان سليم الأول عام 1517 – بلاعب (خيال الظل) الذي ((قدم أمامه محاكاة لطريقة شنق السلطان (طومان باي) على باب (زويلة) وانقطاع جبل المشنقة به مرتين . فانشرح السلطان سليم لذلك ، وانعم على اللاعب بثمانين ديناراً" ، وخلق عليه ققطانا" مذهبا" من القطيفة ، وقال له : إذا سافرنا إلى استنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني (على ذلك)) (28) . فذهب معه لاعب (خيال الظل) وبواسطته انتقل فن (خيال الظل) إلى (تركيا) وأزدهر فيها وطغى على كل الفنون ،ومنها انتقل إلى (اليونان) ثم انتقل إلى (إيطاليا) في أواخر القرن السادس عشر . في مصر ازدهرت أصول المسرح الشعبي الحديث مع بدايات القرن الثامن عشر وقد كتب الرحالة (كارستن نيبور)- الذي وصل الإسكندرية في 26 سبتمبر 1761 ومكث في مصر سنوات طويلة ، عن فن (الغوازي "العجر")فقال :- تتكون الفرق فيه من عدد من الراقصات العجريات يرقصن بمصاحبة الموسيقى لقاء اجر ، يصحبهن رجل يعزف على آلة موسيقية، وعادة تصحبهن امرأة مسنة تعزف على آلة الطمبور .(29).

أما في العراق فقد عرض البغداديون نشاطات تمثيلية أخرى أطلقوا عليها اسم (الأخباري) * والأخباري نوع من المشاهدة التمثيلية على شكل حوار كوميدي متهمك ممزوج بالسخرية والشتانم بين شخصين أو أكثر . والأخباري نشاط جاء كنتيجة لان " أهل بغداد سئموا ذلك

الرقص الخليع وتلك الأغاني الرخيصة، وان سير (الكابريهات) اخذ بالتقهقر الشنيع مما يؤدي إلى الخسارة المالية، ضموا إلى جوق الرقص، جوق تمثيلي هزلي مؤلف من عدة أشخاص، ويسمى هذا الجوق (أخباري) " (30) وهو تقليد للمشاهد الهزلية التي كانت تقدمها الفرق التركية في أواخر العهد العثماني في العراق، وقد كتب عنها الكاتب التركي المعاصر (موتن اود) في كتابه الذي وضعه باللغة الإنكليزية عن تاريخ المسرح الشعبي التركي (31). في وقتها لم يستطيع المهتمون بالمسرح العراقي أن يكونوا " بمعزل عن النشاط المسرحي التركي آنذاك، فقد كان أبناؤه يدرسون في استنبول، بل كانت بعض الفرق التركية تأتي إلى بغداد {...} حتى أواخر القرن التاسع عشر " (32)، وأوائل القرن العشرين. ومن أشهر ممثلي (الأخباري) هو (جعفر لقلق زاده) الملقب بـ (سلمان البهلوان) الذي اشتهر خلال فترة ما بين الحربين، ورغم الملاحظات الكثيرة على لقلق زاده والرأي السائد في تدني ما كان يقدمه إلا أنه انصافاً " اسهم في تطوير المشهد (الأخباري) إلى حد ما علماً " أن عمله لم يكن على مسرح خاص بل كان يقدم أعماله (سكتشات)، وهي عبارة عن مشاهد هزلية ونكات بذينة في ملاهي بغداد الليلية وبين الفواصل، وكانوا أهل المهنة في الملاهي (الكابريهات) يطلق على فواصله (الشانو) وظل هذا النوع من الفعاليات يراوح من غير ما تطور ملحوظ أو بسيط عليه لان (لقلق زاده) لم يكن ذو ثقافة، بل كان يعتمد على موهبته في التقليد، والشتم الرخيص والحركات البذينة المبتذلة.

مصادر المسرح الشعبي العربي :

كان لمحاولات العرب في الاستفادة من التاريخ والموروث الشعبي والفلكلور، كما في محاولات : الفريد فرج، سعد الله ونوس، الطيب الصديقي، قاسم محمد وآخرين غيرهم ممن كان لاستخدامهم للموروث أثر في تسريع عملية (التأصيل) لإيجاد السمات الخاصة بمسرح شعبي عربي متميز يلغي تدريجياً وقد الإمكان تأثيرات الغرب منه. فكان من أول تلك المحاولات إلغاء شخصية (البطل _ الفرد) منه ليحل الشعب صانع تلك الحكايات بطل. وهكذا تنوعت الحكايات بتنوع أبطالها فهي حيناً " خرافية أسطورية كما في حكاية (عنتر بن شداد) و (سيرة بني هلال) وحيناً " تحتوي على عناصر ثقافية كما في (سيرة بني هلال)، و (مقامات الهمداني) و (البخلاء) للجاحظ. ويحدد الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه (الحكايات الشعبية)، أنواع الحكايات الشعبية بالأنواع التالية بـ (حكاية الحيوان)، (حكاية الجان)، (حكاية السير الشعبية)، (حكاية الشطار)، (الحكاية المرحية)، (الحكاية الاجتماعية) و (حكاية الألغاز) ولعل أهم المصادر التي أفادت المسرحيين العرب وغير العرب وهي حكايات (ألف ليلة وليلة) التي تعتبر من أشهر الأساطير العربية المدونة، وكون حكايتها "تقرب إلى حد كبير من قالب المسرحية، لكثرة ما فيها من حركة وحوار وسهولة تحويلها إلى مسرحيات وتمثيلها " (33)، وإلى كونها أداة معرفية وثقافية، فحكاية (السندباد البحري) مثلاً " اتسمت بالرحلات التي كانت اكتشافاً لمجاهل ومستعمرات وبلدان جديدة، وكانت أسلوباً " لنشر الثقافة والمعرفة والعلوم (34). مثلما كانت تأخذ عن تلك البلدان الجديدة الثقافة والمعرفة والعلوم. وقد استفاد المسرحيون من هذه الحكايات منذ بداية المسرح العربي المعاصر أي منذ منتصف القرن التاسع عشر حين حول (مارون النقاش) حكاية (النائم واليقظان) إلى مسرحية (أبو الحسن المغفل وما جرى له مع الخليفة هارون الرشيد) عام 1850، وهي إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) تحكي أن رجلاً اسمه (أبو الحسن) كان يتمنى أن يصبح خليفة ولو ليوم واحد حتى يقوم المعوج ويهدي الظل ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي. وتصل هذه الأمنية إلى مسامع الخليفة هارون الرشيد والسياف مسرور، فيخدر الخليفة أبا الحسن ويضعه مكانه. وعندما يستفيق أبو الحسن يجد نفسه خليفة ومن خلفه الخدم والوزراء. وتجري حوادث طريفة، ثم يعيده هارون الرشيد إلى حالته الأولى عن طريق المخدرات أيضاً" (35). لكنه يصر على أنه الخليفة، هذه الحكاية يتناولها النقاش فيجعل من أبي الحسن نموذجاً للرجل الساذج الذي

يحيى على حافة الحلم واليقظة فيسميه (المغفل) لكن حين يتناولها سعد الله يونس فانه يسيسها ويجعل منها حكاية بمفهوم أخرى حيث علل غياب الوعي في معرفة الملك من (أبو عزة المغفل) - هكذا كان اسم أبو الحسن المغفل لدى سعد الله ونوس - يعود إلى فلسفة وضعها ونوس لمسرحيته وهي (أن الملوك بلا سحنة) ، أي ، أن الحاشية غالباً ما تنظر في وجه ملكها ، فإذا ما استبدلته بأخر لا يحصل أي تغير في ذلك لانهم لا ينظرون إلى الوجه . ويرى البعض أن " أبا الحسن بطل المسرحية كان ساذجاً" وكثير الخطأ تماماً" مثل (ليليه) في هازلة الطاناش لموليير " (36) لكن سعد الله وناس يرى غير ذلك تماماً" فهو يقول " وجدنا أماناً حصيلة باهرة من النتائج والمعايير تحلل العمل ، وتكشف مدى أصالته ، وتماسكه ، اضطرابه وزيفه ، لامن خلال تجريدات نظرية ، وانما من خلال تشخيص عملي مؤسس على قيم سياسية - اجتماعية - وجمالية ايضاً" (37). أي أن سعد الله ونوس حين انطلق من " فكرة أن الملوك بلا سحنة الفكرة الأساسية التي أراد إبرازها . فجعل كل من في القصر لا يتعرف على الملك المزيف وجعل اللعبة تستمر " (38) .

هذه الحكاية وغيرها التي استفاد منها الكتاب العرب وكانوا قد استمدوها من حكايات (ألف ليلة وليلة) مثل حكايات : شهرزاد وشهريار ، النائم واليقظان ، معروف الإسكافي ، حلاق بغداد ، علي بابا والأربعين حرامي ، جودر بن عمر ، الصياد والعفريت ، قمر الزمان بن الملك شهرمان ومعشوقته بدور ، الصياد خليفة، علي شار والجارية زمرد ، الخ تناولت اغلب هذه الحكايات سوء توزيع الثروة ، والغني والفقير وصراع المسحوقين من اجل حياة افضل ، وفيها واضح خط الاتجاه الأخلاقي المتمثل في تحقيق " دستور الشعب ، الخير جزاؤه الخير ، والشر جزاؤه الشر (39) . وفيها نجد الشعب واضحاً من حكاياته ومن نصرته للمظلوم ودفاعه عن حقوق المسحوقين فيه وكما في حكايات الليالي كذلك في (المقامات) * ذات المضامين والأشكال الأكثر تطوراً" ، والأقرب بنية وحبكة إلى كتابة المسرحية بالمفهوم الحديث لأنها تصف "مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله غالباً" شخص آخر ممن يلقاهم ، وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة ، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم بطريقة ساخرة لاذعة (40). والمقامات صياغة وحبكة وبناءاً " درامياً" تقترب كثيراً من الملحمة عند برخت ففي كل مقامة هناك (الراوي) ، وهي شخصية عيسى بن هشام (الذي يروي عن رفيقه (أبو الفتح الإسكندري) وما جرى لهما ، وهما يطوفان البلدان والمدن ، فنراه حيناً" في شخصية (الحكيم) و أحياناً" أخرى في شخصيات مختلفة اقل شأنًا" اجتماعياً" فهو في مقامة (المخادع) الذي يوهم إعرابياً" فيدخله (دكان شواء) فيأكلان من الطعام حتى يشبعان فيحتال عليه ابن هشام ليدفع الأعرابي ثمن الطعام (41) . وفي مقامة أخرى يقدم شخصية المتشرد وأخرى (السارق) الهارب من وجه السلطان متهماً" بالسرقة ، وهكذا في بقية المقامات تتنوع شخصيته بتنوع موضوعاتها . فهو (الراوي) حين يقدم أحداثها يعلق عليها وعلى ما مرت بها الشخصية حيناً آخر ، ومنوهاً" على ما سيأتي ، وعلى الطريقة الملحمية يقطع التمثيل ليعلق على الأحداث وهنا نتذكر سؤالا للمخرج الجزائري عبد الرحمن بن كافي الذي يقول : " لماذا كل الأشكال المسرحية التي نحاول من خلالها تأصيل المسرح العربي تتهم بالبرخية - نسبة إلى برخت " (42) ويجب

على ذلك " لان أسلوب برخت يشبه فن الحكواتية العرب (***) (43). وذلك من خلال اعتمادهم على فن الرواية والتمثيل والتعليق ، والحكواتية هم الذين يقدمون الحكايات بأسلوب الرواية النثرية الممزوجة بالشعر الملحمي الحزين أحيانا" - كما في (الروزة خون) عندما يحكي قصة مقتل سيدنا الحسين (ع) في عاشوراء المصاحب بالبكاء ، المقطوع بالرواية كذلك في عروض العاشر من شهر محرم (عاشوراء) وما يتخلل العرض من مواكب تمثل نكبة الحسين(ع) وهي تستعرض في المدينة تقدم عروضها . وفيها كل عناصر العرض المسرحي من: النص، الممثل، الجمهور، الخشبة .

هذه العناصر إذا اجتمعت يتكون المسرح " فالممثل ، والمتفرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي . فقد يغيب المؤلف وقد تغيب الخشبة ولكن لا بد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض ، والشخص الذي يتلقاه (44) يقول دانجنكو " يكفي أن يدخل الساحة ثلاثة ممثلين ، ويفرشوا سجادة صغيرة على الأرض ثم يبدعوا بالتمثيل حتى يكون هنالك مسرحا" هذا هو جوهر العرض المسرحي"(45) ويضاف إلى (حكايات ألف ليلة وليلة (و (المقامات) الكثير من السير وماحوته من حكايات بليغة ونوادير شهيرة يعرفها الناس ويحفظون الكثير منها " والقصة الجيدة ، إنما هي قصة سمعناها سابقا" " (46) أما أبطالها فهم عنتر بن شداد ، أبو زيد الهلالي ، سيف بن ذي يزن ، الظاهر بيبرس ، وغيرهم يمتازون بشهرة واسعة بين الجماهير التي تتابع سرد تلك الحكايات أياما" طويلة ، يستغرق بعضها شهورا". أما حوارها فهو مزيج بين النثر والشعر هذا " التراث الهائل الذي انتقل أينا مدونا" وشفاهنا" بشقيه الجاهلي والإسلامي والغني بالمناجم الدرامية" (47). هذه الأمثلة وغيرها شكلت المنبع الذي مد المسرحي بالكثير من الأشكال والمضامين و الأفكار لتأسيس عروض مسرحية شعبية لأنها " مزجت بين التاريخ ، والسياسة ، والتسلية كمضامين ، بينما استفادت من فنون الرواية المتطورة في التنفيذ ، وفعل المشاركة الحية من قبل المتفرجين بانحياز كل فئة منهم لبطل في الصراع الدرامي " (48) . ومن الأنماط الشائعة كذلك في أدبنا العربي حكايات اللصوص أو حكايات الشطار والعيارين . وما كان لهم من طرائف وأخبار ونوادير وأقوال .

المسرح الشعبي العربي- السمات الخاصة :

في ماضي الانسان اشياء ذات قيمة لا بد من اعادتها لخلق يقظة حداثوية معاصرة . والانسان بامكانه الاسفاده من التجارب الماضية من خلال امتلاكه تراث امته الذي يفترض به ان يعرفها اكثر من غيره . لكي يتمكن من خلالها ان يصل الى الخصوصية التي يبتغيها . وهي مهمة مسلم بها خصوصا اذا ما اردنا للاشكال التي نبتغيها المواضيع الخاصة بنا عربيا . ذلك لأن الاعتماد على البداية الحديثة التي اخذناها جاهزة من الغرب دون عناء - وهي ليست بالمثلية - فالارث الانساني حق عام للجميع امتلاكه والانطلاق منه لتطويره . ذلك لان كامل عمر التجربة العربية في المسرح لاتتعدى المائة وعشرون عاما ونيف . وهي غير مجدية لانها لاتمتلك احقيتها في البداية ، فبدايتها مقلدة وليست بداية اساسية خالية من التأثيرات . من الصعب ان تكون تلك البدايات اساسية لانها ليست اكثر من فعاليات دينية حبسية الكنائس او الاديرة او مدرسية سجيئة الاسيجة المدرسية ليس الا . وبالتالي جميعها معتمد على الاقتباس أو الترجمة أو الاعداد . ولم نتعرف على المسرح الا لكونه اداة للتسلية . اقول هذا لاننا عرب نطمح في امتلاك الاحقية في كل العمليات التي ندخلها ، ومن الدونية ان نكون مكملين لتجارب الاخرين لا اساسيين فيها . المسرح بدعة جديدة على العرب ، وطارئ على الحياة العربية ، ويوم تعرفنا عليه كنا لاهئين خلف الجديد الذي يبتكره الغير وظل هذا التقليد سائدا فترة طويلة ولم ينتبه العاملون فيه " أن عليهم ان يضيفوا الى ما درسوه

اضافات ابداعية، تبرر عملهم الابداعي الخلاق لكن هم اساقوا خلف الاشكال الجاهزة المغرية البعيدة عن المضامين التي كانت هزيلة لاتمثل مجتمعاتها ، مما ابعد المتفرج عن المسرح وخلق لديه شعور بالغربة في المضامين ورطانة في ما يقال وما يدور على المسرح .ان فقدان المتعة بل انعدامها عطل عجلة تطور المسرح ومواكبته لما يجري في العالم وكان الهم فقط في ان يكون لدى العرب مسرحا اسوة بغيرهم ليسغير حتى" ان ممتقنا قد عاش أزمته ولم يعبر عن وجهة نظر الجمهور ، رغم البوادر التي تشير الى نمو جمهور مسرحي ، خصوصا في السنوات الاخيرة ، وعليه فالبوادر التقليدية كانيمن لها ان تلعب دورا كبيرا "(49) . ان تدني الموضوعات وغرابتها عن المتفرج دفعت المخرجين للبحث عن نصوصهم وصناعاتها بأنفسهم ، أي انهم اخذوا دور المؤلف للوصول الى مضامين تتفق ومتطلبات مجتمعاتهم ، أي انهم اشتغلوا اولا على ان يكسبوا صداقة الناس فمن الضروري معرفة الجمهور الذي يرتاد المسرح وما هي المواضيع التي تهمة والتي يحتاجها الان لامن الشعار الذي رفعه المسرح التجاري [الجمهور عاوز كده] بل انطلاقا من دعوة [توفستونوكوف] في امتحان الجمهور " فيما اذا كان عدوا للمسرح أم صديقا له "(50) . ويعطي مثلا بتجربة المسرح السوفياتي حول وضوح شخصية المتفرج فيه وكيف ان المشكلة بين المسرح والجمهور قد حلت بهذه الطريقة لانعدام الاختلافات الفكرية وكل النقاشات عن تنصب في المواضيع ووجهات النظر التي في تعددها دليل صحة في مسيرة اية تجربة ثقافية . وهذا ليعني ان هذه العلاقة يسودها الرضا التام فالبعض من المشاهدين كما يذهب توفستونوكوف حين يقول "ان بعض مشاهديننا يدركون ان من حق المسرح ان يقول الحقيقة ، ولو كانت في بعض الاحيان مرة لا يحلو للبعض سماعها ، الا ان الكذب لا يغفر لنا ايضا "(51) لكن المتعة الحسية وحتى العادية من اولى واجبات المسرح ومن اهم مستلزمات عمل الفنان ومتطلبات الجمهور في المسرح . ان المخرج العربي ادرك ضرورة المصالحة مع المتفرج مثل "ما فعله الطيب الصديقي عندما جعل المضمون الروحي والفكري والاجتماعي لاعماله مستوحى من بلاده ، ومشاكل مجتمعه ، ومن حياته ، أخلاقه ، ضميره ، وتفاعل ذلك كله مع الواقع "(52) وهذا ينطبق على البعض من جيله من المخرجين مثل قاسم محمد الى يعزو تلك المشكلة الى غياب الجدل ، وهجينية توجهاته التي واحدة منها استخدام اللغة العربية الفصحى التي يفهمها القلة بسبب تقيshi الامية التي تفوق ال90 بالمائة من مجموع الشعب العربي حتى "لم تجد جمهرة الشعب الجزائري مثلا في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة "(53) ويعطل ذلك الرائد الاول في المسرح الجزائري الى "ان جمهورنا كان مقتصر على من يتقنون اللغة العربية الفصحى ولايتعد عددهم الثلاثمائة ، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل ، ومحاربة الاستعمار للغة العربية "(54) . ويذهب باش طرزي الى ابعد من ذلك حين يقول : ان فرقته حين قدمت مسرحية [جحا] المستوحاة من القصص الشعبي العربي باللهجة البسيطة لاقت راجا جماهيريا ونجاحا كبيرا ، حيث غصت قاعة [الكورسال] التي تتسع الى 1200 مقعد بالجمهور . ولو ان هكذا قاعة لايمكن ان تقدم العروض الدرامية ولا نوع الجمهور يمكن ان يسجل النجاح للعرض ولكن بالتأكيد ان هذا الكم الكبير من الجمهور لابد ان يتضمن مجموعة لا بأس بها من المستفيدين من العرض . أي ان المخرجين لو كانوا قد تناولوا المسرحيات باللهجة التي يفهمها الشعب لصب ذلك في صالح التجربة العربية في المسرح . فللغة الاثر البالغ في المسرح حين تكون مفهومة ، تعددية حسب الحاجة ونوع الجمهور "لأن اللغة لايمكن ان تكون واحدة الا في المدرسة ، والعمل المسرحي الحقيقي لايمكن ان يظل مدرسيا ، فأن انفتاح المسرحية على الواقع يجعلها تحترم على الاقل معالم الحياة وتجسد ملامحها البارزة "(55) .

عربيا للمسرح وجود طارئ في الحياة العربية ، والظواهر الشبيهة بالمسرح لاتعني وجوده ، والتهاك على اعتباره كذلك نوع من التعصب غير المجدي . هو تماما غير العراقة في المسرح اليوناني او في المسرح الشرقي وما افرزه من انواع مثل : النو والكابوكي في

اليابان أو الكاتاكال في الهند .. وغير ذلك . انه وافد لا يتجاوز عمره القرنين من الزمان ، وعلينا ان نعترف بذلك ومستعين بالخبرة التي وصلتنا ونبدأ منها لننطلق بتجربة سليمة لها مرتكزات ثابتة مجربة ولا مانع ان نعطيها الخصوصية العربية في الشكل والمضمون . على مستوى الانسانية انا موجود ، ولي مشاكل الطازجة التي تحمل خصوصيتها ، المختلفة عن اية بيئة اخرى وعليه يجب ان يتم التعامل معها بالخصوصية التي يحملها كل مخرج .

المصادر :

- *- معهد الفنون الجميلة تأسس عام 1936 من قبل الشريف محي الدين حيدر بفلاح الموسيقى والرسم فيما بعد ومن ثم في 1940 فرع التمثيل :
- 1- المقصود بالدراما الشعبية ، هي : المقامات ، السماجة ، الكاولية ، المداح ، الكرج ، الاحتفالات الشعبية بأنواعها ... وما إلى ذلك .
- 2- وتعني الكلمة ، قراقوز : ذو العيون السود .
- 3- الأخباري : وتعني المشاهد التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد والذي يعنيه مصطلح (فارس farce) : وهو الحوار الهزلي المتهم الساخر القريب من الكوميديا دي لارتا .
- 4- إسماعيل باشا : هو نوع من مسرح الدمى الذي كان منتشرًا في تونس .
- 5- د. محمد يوسف نجم ، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية ، مجلة (آفاق عربية) ، بغداد، فبراير 1979 ، ص 36 .
- 6- د. سلمان قطاية ، المسرح العربي .. من أين إلى أين ، منشورات - اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972 ، ص 23 .
- 7- تمارا الكسانروفا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ت : توفيق المؤذن ، دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1981 ، ص 43 .
- 8- عدنان بن ذريل ، المسرح السوري منذ أبو خليل القباني إلى اليوم .
- 9- توفي بمدينة طرطوس في تركيا وكان يقصدها لمهام تجارية .
- 10- د. محمد مندور ، الفن التمثيلي ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف بمصر ، 1959 ، ص 30 .
- 11- د. محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي .
- 12- أدهم الجندي ، أعلام الأدب والفن ، الجزء الأول ، مطبعة مجلة صوت سوريه ، دمشق 1954 ، ص 249 .
- 13- دير الأباء الدومنيكين : يقع في منطقة الساعة في مدينة الموصل ، وهو دير قديم لعب دورا مؤثرا في نشر المعرفة ، وما زال هذا الدير يمتلك مكتبة كبيرة .
- 14- د. علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة الرسالة ، القاهرة 1966 ، ص 123 .
- 15- نفس المصدر السابق .
- 16- بدر الدين حسن علي ، (مجلة الأعلام) ، العدد 5 ، السنة الثالثة عشرة ، بغداد - مارس 1977 .
- 17- حيث زارت فرقة سلامه حجازي عام 1914 ، وفرقة جورج أبيض عام 1921 ، وفرقة يوسف وهبي عام 1927 .
- 18- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 299 .
- 19- محمد أقيسي ، المسرح الفلسطيني ، مجلة (فنون) ، العدد 59 ، بغداد

1979/11/15

- 20- بديعة مصابني : راقصة لبنانية ذاع صيتها في مصر . انتقلت من التمثيل لتؤسس مدرسة للرقص الشرقي .
- 21- محمد أقيسي ، المسرح الفلسطيني .
- 22- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 552 .
- 23- عبد الحميد المجراب ، قضايا مسرحية ، منشورات مكتبة ألفكر - طرابلس - ليبيا 1970 ، ص 32 وما بعدها .
- 24- عبد الله شقرون ، مجلة الفنون ، العدد 1 ، السنة 2 ، أكتوبر 1974 .
- 25- أديب السلوي ، المسرح المغربي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1975 ، ص 8 .
- 26- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 545 .
- 27- المصدر السابق ، ص 545 .
- 28- يعتبر رائد المسرح الكويتي الحديث ، ومؤسس المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة ، توفي عام 1979 في حادث سير .
- 29- واجد الروماني ، الحركة المسرحية في الكويت ، مجلة (رسالة النفط) ، مارس 1961 .
- 30- قاسم حسن صالح ، جامعة بغداد - كلية الآداب / قسم علم النفس ، مقالة مطبوعة بالأستينسل ، بغداد 1962 .
- 31- د. سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ، ص 23 .
- 32- إبراهيم جلال ، عطيل يسترد عافيته ، حوار أجراه : عواد علي ، بغداد - مجلة (فنون) العدد 225 ، الاثنين 26/سبتمبر/1982 .
- 33- الكتاب الجزائريون كانوا يكتبون بالفرنسية ، وأولى مسرحيات الكاتب (كاتب ياسين) كتبها بالفرنسية ، وترجمت عنها إلى العربية .

- *- المقصود بالدراما الشعبية التي تمتد جذورها إلى القرن الرابع هجري ومنها (المقامات) ، (السماجة) (الكاولية) ، (السماح) ، (الكرج) ، الاحتفالات بأنواعها ... وغيرها
- 2- وتعني كلمة القرافوز ذو العيون السوداء
- 3- الأخباري : هي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها نوع من أنواع (الفارس FARCE) ، وتعني حوارا هزليا بين شخصين أو أكثر تعتمد على الحوار المتهكم والسخرية ، والتشاؤم التي يتبادلها المتحاورون لبعضهم البعض
- 4- (إسماعيل باشا) هو نوع من مسرح الدمى انتشر في تونس
- 5- د.محمد يوسف نجم : (البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية) ، مجلة (آفاق عربية) عدد فبراير 1979 ، ص 36
- 6- غسان مالح : (مولد المسرح العربي الجديد) عن رسالة اليونسكو 1997/17 - منشورات معهد العالم العربي - باريس
- 7- قاسم حسن صالح كلية علم النفس .. جامعة بغداد ، مقالة مطبوعة عام 1962
- 8- د.سلمان قطاية : (المسرح العربي ، من أين وإلى أين) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1972 ، ص 23

* عاشوراء : (مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب) - حدث هذا عام 680م . توجه الحسين (ع) على رأس مائتين من رجاله لاسترداد الخلافة بناء على دعوة من أهل الكوفة . فقطع جيش يزيد - الذي أصبح خليفة بعد موت أبيه - والمؤلف من أربعة آلاف شخص ، الطريق على الحسين (ع) فتوجه الأخير برجاله إلى نهر الفرات . لكنه اصطدم بأعدائه الذين قاموا بردم قناة المياه التي كان يشرب منها هو ورجالته ، وفي اليوم العاشر وبعد عطش مميت ، وبعد يأس من مساندة أهل الكوفة الذين تراجعوا عن وعودهم ، يدخل الحسين (ع) ومن معه المعركة في كر بلاء علي بعد ثمانين كم من النجف ، فقتل كل أصحاب الحسين وقتل الحسين وقطع رأسه وأرسل إلى يزيد ، ومثل بجثته وتشردت عائلته .

- 9- تمارا الكساندر بوتنسيافيا : (ألف عام وعام على المسرح العربي)ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي - بيروت , الطبعة الأولى 1981 ص 43 .
- 10- عدنان بن دريل (المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)
- 11- د.محمد مندور: (الفن التمثيلي) , سلسلة فنون الأدب العربي , دار المعارف بمصر , 1959 , ص30 .
- 12- د.محمد يوسف نجم : (المسرحية في الأدب العربي) .
- 13- الجندي , إدهم : (أعلام الأدب والفن) , الجزء الأول , مطبعة مجلة صوت سوريا دمشق 1954 , ص249 .
- 14- دير الآباء الدومنيكين : يقع في منطقة الساعة بمدينة الموصل , وهو دير قديم لعب دوراً مؤثراً في نشر المعرفة , وما زال هذا الدير يمتلك مكتبة كبيرة .
- 15- د.علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) ص123 , مطبعة الرسالة القاهرة 1966
- 16- نفس المصدر السابق : ص129
- 17- بدر الدين حسن علي : مجلة (الأفلام) العدد (5) السنة الثالثة عشرة . حيث زارت فرقة سلامة حجازي عام 1914 وفرقة جورج ابيض عام 1921 وفرقة يوسف وهبي عام 1927
- 18- د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ص499 .
- 19- محمد القيسي: (المسرح الفلسطيني) مجلة (فنون) العدد 59 بغداد 1979/11/15 .
- 20- نفس المصدر السابق
- 21- المسرح في الوطن العربي (ص552).
- 22- عبد الحميد المجرب : (قضايا مسرحية) , منشورات مكتبة الفكر - طرابلس - ليبيا 1970 ص32 وما بعدها .
- 23- أديب السلاوي : (المسرح المغربي) , منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1975 , ص8 .
- 24- عبد الله شقر ون : مجلة الفنون عدد (1) السنة (2) أكتوبر 1974
- 25- د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) , ص545 .
- 26- المصدر السابق : ص545 .
- 27- يعتبر رائد المسرح الكويتي الحديث , ومؤسس المسرح في (دولة الإمارات) مع الفنان إبراهيم جلال توفي عام 1979 في (دولة الإمارات العربية) في حادث سيارة .
- 28- واجد روماني : (الحركة المسرحية في الكويت) , مجلة رسالة النفط , مارس 1961
1. فقد حكم بغداد وحدها طيلة الفترة من (1880-1917) خمسة وعشرون والياً ، أي بمعدل عام وبضعة شهور لحكم كل والي .
2. مجدي عبد الحافظ (ملاحظات تمهيدية من أجل فكر حدائث عربي) ، من كتاب (قضايا فكرية) ، الكتاب الخامس والسادس عشر يونيو- يوليو 1995 ، ص191
3. عواد علي ، (التمثيل في مواجهة التكفير) جريدة الزمان العدد، 1892 و 1898 ص 11، {ألف ياء} في 2004/8/19 و 2004/8/26
4. د.اسكندر لوقا: { الحركة الأدبية في دمشق ، 1800 - 1918 } مطبعة ألف باء ، الأديب - دمشق ، 1977 ص:177 وما بعدها
5. باش طرزي : نفس المصدر السابق 0
6. فهمي جدعان : (أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1979 ، ص 9
7. د.عبد العزيز حموده (المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك) ، منشورات دار المعرفة ، العدد: 232 ، الكويت 1998 ، ص27
8. خيرى شلبي : (دراسات في المسرح المصري المعاصر - مجلة (المسرح) - العدد: 29 ، أيار - 1966 ، ص : 66
9. نفس المصدر السابق ، ص : 66
10. د. علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) : ص56.

11. يوسف العاني : (هكذا كان مسرحنا وهكذا استمر) ، جريدة (طريق الشعب) ، العدد: 448 ، في 27-6-1978 ، بغداد ، الصفحة الأخيرة .
12. وليد قوتلي : (المسرح العربي في سوريا) ، قضايا ومهامه - ندوة أدارها : حسب الله يحيى ، شارك فيها : د. عادل قره شولي ، وليد قوتلي ، فرحان بلبل ، منى واصف - آفاق عربية ، السنة الثالثة ، العدد: 3 ، بغداد-تشرين الثاني 1977
13. نفس المصدر السابق .
14. د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي)،ص:534
15. نفس المصدر السابق ص:534
16. باش طرزي : لقاء معه ، مجلة {المعرفة} السورية ، العدد الثالث ، دمشق 1976 ، ص:26
17. كان يسمي أهالي بغداد {الكباريه}-التياترو . بل وكانت هذه التسمية شائعة في عموم الوطن العربي 0
18. نفس المصدر السابق ص:179
19. مذكرات الممثلة مريم سماط : جريدة الأهرام سنة 1915م - القاهرة ص4
20. د.محمد مندور : (الفن التمثيلي) ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف - بمصر ، القاهرة سنة 1959م ، ص31 .
21. باش طرزي ، نفس المصدر السابق

- 1- د.عمر الطالب : البدايات المسرحية عند العرب قبل الاسلام ، مجلة بين النهرين ، العدد34 ، بغداد 1981 ، ص218 .
- 2- شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي في التراث العربي واثره في المسرح العربي المعاصر ، رسالة ماجستير ، تشرين الاول 1987 ، ص8 .
- 3- المصدر السابق نفسه ، ص37 .
- 4- د مصطفى جواد : سيدات القصر .
- 5- د . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1980 ، ص15 .
- 6- سعد الدين حسن دوغمان : للاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي ، بيروت 1973 ، ص88 .
- 7- المصدر السابق نفسه : ص91 .
- 8- د.عبد الحميد يونس : خيال الظل ، سلسلة المكتبة الثقافية ، القاهرة 1965 ، ص21
- 9- سعد الدين حسن دوغمان / مصدر سابق ص112 .
- *- دعوة اطلقها الكاتب المصري يوسف ادريس استلهمها من [السامر الشعبي] واسندها بنص مسرحي معروف في الستينات من القرن الماضي باسم [الفرفور] .
- 10- عبد الكريم برشيد : محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي ، بحث مطبوع على الالة الكاتبة ، المغرب 1984 ، ص71 .
- 11- روجيه عساف : المسرحيه . أفنعة المدينة ، بيروت - دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ص25 .
- 12- المصدر السابق نفسه ، ص25 .
- 13- فيرمان جيميه: (المسرح) ، أحاديث جمعها بول جيل ، باريس بر نار 1925 .
- 14- ألبن ميشيل : (مسرح الشعب) بحث جمالي لمسرح جديد 1973 .
- 15- أن ماري كوردن : (المسرح الشعبي ، هل هو فن الجماهير ؟ ترجمة : د. اكرم فضل مجلة التراث الشعبي ، العدد (12) ، بغداد 1977 .
- 16- نفس المصدر السابق .

17- مورفان بيبسك : رئيس جمعية (اصدقاء المسارح الشعبية الحديث) اصدر عام 1925 . بعنوان (في سبيل مسرح جديد) .

** - مهرجان (مسرح الأمم) مهرجان يقام كل أربعة سنوات في دولة ، بعدم مشاركة الخاص بحكاياتها وأساطيرها وما تعارفت عليه من مسارح مثل (الندا) و(الكابوكلي) في اليابان و(الكتاكالي) في الهند و(الكوميديا دي لاراتا) في إيطاليا .. وغيرها وكان الباحث قد حضر مهرجان (مسرح الأمم 1982) الذي أقيم في بلغاريا - صوفيا .

18- مقدمة بشار بن برد ، تحقيق ، محمد الطاهر ابن عاشور ، القاهرة 1957 ج1ص

19- د.فائق مصفى احمد : اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الثري في مصر

20- د.سلمان قطاية : (من مشكلات المسرح في سوريا) مجلة المعرفة ، السنة الثالثة ، العدد 34 ، ص 55 - دمشق 1964 .

21- فرحان بلبل ، بحث عن (المسرح التجريبي) قدمه في المهرجان المسرحي التجريبي الدولي السادس الذي أقيم في القاهرة / أيلول / 1994 .

22- نفس المصدر السابق ص.55

23- عبد الرحمن بن زيدان ، (قضايا التنظير للمسرح العربي - من الدراسة إلى الامتداد) ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1992 ، ص 18 - منشورات اتحاد الكتاب العرب .

24- د.جميل سعيد : (نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق) من مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا - القاهرة 1954 ص 51 .

25- تمارا الكساندروفابوتنتيسيفا : (ألف عام وعام على المسرح العربي) ترجمة : توفيق المؤذن ، دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى 1981 ، ص 43 .

***- السماجة : وهم مجموعة من الأفراد كانوا يقدمون عروضاً " من التمثيل بشكل ساخر لا يخلو من الهجاء والضحك .

26- د.فاضل خليل رشيد : (نشأة وتطور المسرح العربي) ، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة ص.2

27- أبو الحسن بن محمد الشابشتي : (الديارات) الناشر : كور كيس عواد ، مطبعة المعارف 1951 - بغداد .

****- هو الأديب المسرحي ، الشيخ (شمس الدين أبي عبد الله محمد بن دانيال بن عبد الله الخزاعي الموصلية المتوفى سنة 1310 / 1311 ميلادية ، وكان شاعراً " مهماً في عصره .

28- البوفسور الألماني باول كالي : (مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر) الأعلام ، العدد (6) السنة (14) آذار 1979 ، ص 53 .

29- مختار السويفي : الراجوز المصري ، كراجيوزس اليونان مجلة المسرح العدد (27) (5) باريس 1966 - القاهرة ، ص 13 .

30- د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ص 31.

*****- الإخباري : هو جنس من أجناس الـ (الفارس farc) يعتمد على الحوار الكوميدي بين شخصين يختلفان إلى حد سوء الفهم .

history of theatre and popular entertainment in turkey-32

p . 65

33- د.علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) ص 28

34- د.صفاء خلوصي : (دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية) مطبعة الرابطة - بغداد 1958 ص 36 .

- 35- ياسين النصير : (الأدب الشعبي بين الميثولوجيا والفلكلور) جريدة الجمهورية - العدد 13 5184 / تشرين الثاني / 1982 .
- *****-الملك هو الملك : مسرحية سعد الله ونوس ، أخرجها الباحث ونال عنها جائزة أفضل مخرج لعام 1979 من - المركز العراقي للمسرح التابع للمركز العالمي للمسرح (I.T.I).ص5
- 36- فرحان بلبل ، المسرح السوري في مائة عام (1847 - 1046) ، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية ، 1997 ، ص 17 ، طبع في مطابع وزارة الثقافة والإعلام - دمشق .
- 37- د.فاضل خليل رشيد ، المسرح العربي والتراث ، رسالة دبلوم عالي ، 1979 بغداد .
- 38- يعقوب م. لاندو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، : د: احمد المغازي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1972 ص119 .
- 39- سعد الله ونوس ، (بيانات لمسرح عربي جديد) ، (مجلة الطليعة) السورية العدد 104 دمشق 1970 ، ص 11 .
- 40- د.سهير القلماوي ، (ألف ليلة وليلة) ، دار المعارف القاهرة 1959 ، ص 181 .
- 41- علي عقله عرسان (الظواهر المسرحية عند العرب) ، ط3 مطبعة اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1985 ص.441
- 42- د.جميل سلطان ، (فن القصة والمقامة) ، سلسلة فنون الأدب ، ج 1 ، دار الأنوار - بيروت ، ص 106 .
- 43- تجربة مسرحية عربية ، (مجلة المعرفة السورية) العدد 34 - دمشق 1964 .
- (*****) والحكايتيه كما يطلق عليهم في سوريا ولبنان وفلسطين وبعض أقطار المغرب العربي ، (و القصة خون) و (الروزة خون) كما يطلق عليهم في العراق وبعض أقطار المشرق العربي . وفي المقامات يتم التركيز على شخصيتين هما : (عيسى بن هشام) و (أبو الفتح الاسكندراني) عند الهمداني. و(الحارث بن همام) و (أبو زيد السروجي) عند الحريري .
- *****- تجربة مسرحية عربية (مصدر اسبق) والمخرج المغربي الطيب الصديقي
- 44- تمارا الكساندروفا بوتنتسيفا ، (ألف عام وعام على المسرح العربي) ، ص 33.
- 45- ADLER. MAX RAI NHARDT, SEIN LEBEN, SALZBURG, 1964, P.154.
- 46- أريك بنتلي ، (الحياة في الدراما) ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت 1968 ، ص 26 .
- 47- محمد سليم الحوت ، (الميثولوجيا عند العرب) ط 2 ، بيروت 1979 ، مطبعة دار النهار .
- 48- د.فاروق اوهان ، (تطويع التراث العربي للمسرح) ط 1 ، أبو ظبي 1999 ، دار الظفرة للطباعة والنشر .
- (*****) يقصد بالمقامات : (مقامات بديع الزمان الهمداني) التي أعدها للمسرح المخرج المغربي الطيب الصديقي ، و (مقامات الحريري) التي أعدها للمسرح المخرج العراقي قاسم محمد .
- 49- د.جميل نصيف : أمسية للمسرح العراقي ، جريدة الثورة ، العدد 696 ، 1979/12/24 ، ص 6 .
- 50- جيورجي توفستونوكوف : حوار معه ، مجلة الثقافة والحياة السوفياتية ، ت: علي حيدر يونس ، العدد 8 ، موسكو 1972 [نشر في مجلة (سينما ومسرح) العراقية العدد 10 ، بغداد في 1974/7/10 .

- 51- نفس المصدر اعلاه .
- 52- عبد الرحمن بن زيدان : الطيب الصديقي والاحتفالية ، مجلة الاقلام ، العدد 4 ، السنة 16 ، بغداد - شباط ، آذار 1981 .
- 53- د.علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، ص543 .
- 54- عبد الرحمن باش طرزي : لقاء معه ، مجلة المعرفة السورية ، العدد 34 ، دمشق 1974 ، ص260 .
- 55- محمد العائش القوتي : اضواء حول المسرح التونسي ، مجلة الاقلام ، العدد 4 ، السنة 16 ، بغداد - شباط/آذار 1981 ، ص55 .

المخرج ودينامية الحياة في المسرح

إن المسرح حياة والمخرج نبض هذه الحياة

ليون شيللر(*)

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

المسرح هو فن النطق بالعناصر الفنية المتعددة . وهي : الممثل الواعي لمهامه والمنسجم مع بقية العناصر ، من ديكور ، وموسيقى ، وملابس ، وإضاءة ، وبقية المجموعة المسرحية المعروفة ويجمع المخرجون تقريباً على أن الممثل هو أهم تلك العناصر فارغة من محتواها الفكري والفني ، إلا أنها جميعاً لا تخلق جميعاً التأثير المطلوب ، بعيداً عن خطة إخراجية دقيقة متناسقة قائد ومنظم العرض المسرحي : المخرج " ففن المخرج يكمن في قدرته على أن يرى في المسرحية ما لا يراه أحد من قبل " (1) كما في رأي توفستونوكوف والمخرج كما يقول بوبوف : " هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح ، الموجه الإداري المبدع الخلاق للمجموعة ، والذي بدونها يصعب النظام " (2) . فشخصيته رغم حداثة تاريخياً لكنها أصبحت تحتل المنزلة الأولى في عملية الخلق المسرحي . ظهرت الحاجة لها نتيجة لعملية التطور بشكل عام ، وحاجة المجموعة المسرحية إلى من يقودها ويقوم بتنظيم عملها . وأن " قيمة العرض المسرحي أصبحت لا تعتمد على حجم المدرسة أو موقعها أو نوعها بقدر ما تعتمد على مهارة المخرج واتساع آفاق مخيلته " (3) . والمخرجون المسرحيون نوعان:

- الأول : المخرج ، الذي يمتلك الحرفة وتنتقصه الرؤية الإبداعية .
- والثاني : المخرج ، مهندس العرض المسرحي ، مالك الرؤية الإبداعية والحرفة ، الذي يعرف كثيراً عن تأريخ الفن ، والفلسفة وعلم الجمال ، والأدب ، وغير ذلك من علوم الحياة ، الذي يعطي الكثير من روحه وفكره للنص والعرض ، ولا يكتفي بتفسير وعرض فكرة المؤلف بل يسعى لإضفاء فكرة المخرج على العملية الإبداعية . وهناك من يطلق عليه : مؤلف العرض المسرحي.

إن الإنسجام والتفاهم مع المجموعة المسرحية يعمق من المبادرة الخلاقة فنشاط المخرج " و جوهره فنه يكمن في توحيد الجهود الخلاقة للمجموعة . ويوحد ، ويشكل ، ويوجه المواهب المتعددة في مجرى واحد للفكرة الفنية، ويعطي العرض المسرحي طابعه ولونه ونغمته الخاصة " (4) . فالمخرج إذن هو : المفكر والقائد

و المنظم للعرض المسرحي ، الذي تلتقي أمام خبرته كل الطاقات ، التي تكون العرض المسرحي . يبدأ عمله منذ لحظة إختيار النص حيث أن العمل مع المؤلف ، ثم المصممين ، والممثلين ، من خلال العمل على الطاولة التي تؤكد جميعها على التفسير والتحليل وتحديد الأهداف والمعاني لغرض تجسيدها ، وإيصالها إلى المتفرج مقرونة بالمشاعر والأحاسيس والحركة بعد التمرين المتواصل على خشبة المسرح .

تعتبر التجارب الإخراجية التي خاضها كل من ستانسلافسكي ودانجنكو إنجازاً وتحولاً جوهرياً في فن الإخراج المسرحي ، فلأول مرة في تاريخ المسرح الروسي يصبح المخرج القائد الفكري الحقيقي للفريق المسرحي . فهو الذي يحدد عمق الخط الأساسي للعرض وتجسيده بالعمل المتواصل مع الممثلين والمصممين وبقية المجموعة الخلاقة . بل لقد أصبح عمل كل فرد من المجموعة المسرحية يعني تعميق الهدف الأعلى للمسرحية وأهميته التي عززت الشعار " لا توجد أدوار صغيرة ، بل يوجد ممثلون صغار " (**). وهكذا أصبح المخرج يحتل المركز الأول والأساس في المسرح وذلك بعد اتساع مهامه فيه حين أضيفت له مهمة المربي والمحرك الإبداعي ، الخلاق والمبتكر في كل أجزاء العرض المسرحي ، إضافة إلى كونه المنظم له .

إن إختيار المسرحية بالنسبة للمخرج ، تعتبر إستجابة لرغبة داخلية يلتقي بها مع الكاتب ، عبر فكرة أو إحساس يجعله محوراً لفعلة الإبداعي . تدفعه تلك الرغبة لاستخدام المادة المسرحية المختارة للتعبير عن ذاته ودوافعه الخاصة ، مما يؤدي إلى تأكيد جملة من المواضيع المهمة في نظره والتعامل مع البعض الآخر منها على أنها مواضيع فرعية تساعد الموضوع والهدف الأساسي من الوصول إلى غاياته . وقوانين الإخراج تؤكد على هذه الحقيقة كما أشار (بوبوف) ، وهي أن على المخرج حذف كل ما هو زائد وعفوي . فمهمة المخرج في تحديد مواطن الضعف والقوة للنص المكتوب . فمهمة المخرج مهمة تكميلية لعملية التأليف ولا يمكن للكاتب أن يمارسها بدون المخرج مهمة المخرج " فإن كتابة حوار لمسرحية مثل (هاملت) عملية خلق ممتعة ، أما أشغال الفكر حول من أين يدخل (الشبح) من يمين المسرح أو يساره ، فهو أمرٌ مقرف ، يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج " (5) على حد قول برناردشو وقد يتساوى الجهد الإبداعي المبذول في كلا التأليفين ، تأليف النص ، وتجسيده في العرض حتى وقد يفوق الإخراج في جهده على تأليف النص كون الجهد الثاني هو الأكثر حرصاً وأمانة في عدم إضاعة الجهد الأول فلا تكون الإضافة والحذف إلا في صالح العرض المسرحي . " إن ثمة أناساً يقولون أن لا حاجة لتدليل المؤلف ، فعليه أن يأتي بمسرحية جاهزة تماماً ، وعندها يكون كاتباً مسرحياً . كلا ، فان هذا لا يتفق مع الصورة التاريخية للتطور المشترك للأدب المسرحي والمسرح على السواء " (6) كما يحدد توفستونوكوف . أي أنها عملية إبداعية مشتركة فلا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ، والبعض الآخر يرى أن المخرج المعاصر اغتصب المسرح من المؤلف ، بعد كان المؤلف أهم شخصية في المسرح اليوناني وعهود شيللر ،

وغوته ، وحتى أستروفسكي ، إلا أن المخرج المعاصر ببراعته الخاصة والتي قد لا تكون مما هدّف إليه المؤلف - وهذا رأي خاطئ - فلو إستعرضنا أعمال (مسرح موسكو الفني MXAt) (***) لرأينا أن من أسباب نجاحه واكتسابه شهرةً واسعة كونه مسرح مؤلفين قبل أن يكون مسرح مخرجين ، ذلك لأنه كان يتسم بالأمانة الفنية الإبداعية في ترجمة وتجسيد أفكار المؤلف . وحتى عند إخراجة لأعقد وأشهر المسرحيات العالمية لكبار الكتاب أمثال : شكسبير ، غوغول ، تشيخوف ، غوركي .. وسواهم . وهكذا نرى أن المكانة المرموقة التي وصل إليها [مسرح موسكو الفني] بل وكافة المسارح المتقدمة في العالم ، ذات الأثر المهم في المسرح وهو بسبب تظافر الجهود المشتركة بين المؤلفين والمخرجين معا .

إن التأليف قد وهب المسرح نماذج فنية جديدة ، كانت بحاجة إلى جهد المخرج ليثبت فيها الروح لتظهر . فالنصوص المسرحية إذن لم تكن سوى مادة خام اكتملت بتدخل المخرج . والذي ساعد المخرج في الوصول إلى رؤاه في النص ، هو تجربته الجمالية ، واتحاد هذا الحس الجمالي بشيء ما في النص ، وهذا معناه العمل على الوصول إلى (فكر المخرج) كبداية لتنظيم عمل المخرج والذي يؤدي إلى انسجام العرض المسرحي ، ولكن ذلك لا يعني إقحام الأفكار والمعاني إقحاماً ، يدمر النص ، إذا ما فهمنا بأن العلاقة بين المضمون والشكل تعبر عن المسائل الحيوية في الفن والتي تتضح من خلال التجسيد المسرحي المتناسك ومن الضروري أن نبحت خلال مرحلة التوافق النوعي لنتاج المؤلف عن نوع المسرحية التي نجسدها " لأن الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين ، وان الصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغيير " (7) كما يشير ارنست فيشر . أو كما يحدد توفستونوكوف " والسؤال عن النوعية يقع في مرحلتين ، أولاً ، هو الشعور في الإنتاج ، طرازه ، ونوعيته ، وتوافق المخرج ، ومن جانب آخر ، الواقعية في هذه الخصوصيات في الممثل " (8) كما يرى توفستونوكوف . أي أن المخرج يجب أن يكون قادراً على استخلاص الجوهر الدرامي للنص وإيصاله ، وان يتمكن من إقامة جسور بينه وبين المؤلف ، لأن فهم الكاتب يعني فهم طبيعة تفكيره وإدراكه للواقع ، فالحوية الداخلية للكاتب تولد إيقاعات العرض ، ومن الخصائص الداخلية للكاتب تولد إيقاعات العرض ، ومن الخصائص الداخلية للكاتب ينبثق نظام التوالي في الصور الفنية وفي الوصول إلى نظام system أو أسلوب العمل في المسرحية الذي يحدد لنا : السرعة الإيقاعية tempo-retheam ، والمميز انسين mezanseen ، وطبيعة الشخصيات ، والجو العام للمسرحية atmosfear . فالمرسحية ليست أكثر من مسرحه الواقع والظروف المحيطة به والعلاقات ونوعها بين الشخصيات والتي تستدعي الصراع حتماً . والمخرج الذي لا يهمله دراسة الأسلوب الإبداعي للمؤلف ، أو دراسة الأوضاع التي تدخل ضمن إطار أفكار المؤلف ولن يتغلغل في عالمه ، وطبيعة أسلوبه وجماليتها ، ولن يستطع الوصول إلى أفكاره هو ، لأنه " ومنذ أرسطو وإلى اليوم يرى الفلاسفة بأن الشكل

هو الجانب الجوهري في الفن ، هو الجانب الروحي ، وأن المضمون هو الجانب الثانوي الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعاً كاملاً " (9) ، وبالتالي فالعملية الإخراجية هي التي تجسد النص على المسرح ، وتجعل منه واقعاً حياً .

إن التطور الإيجابي في العلاقة بين المؤلف والمخرج ومن ثم ، الممثل : [مؤلف قرارات المخرج] . والذي هو جوهر نجاح العرض المسرحي ، في إيصال أفكار المؤلف والمخرج وبقية الفريق المسرحي ، والأهداف المطلوب إيصالها لكل واحد منهم عبر [المصفاة الأمانة – المخرج] . ولا يمكن أن تتم بفعل تأثير جزء من أجزائها كان طاعياً على البقية وهو غير ممكن لطالما مر بأمانة عبر المصفاة [المخرج] ، وهذا ما يسعى إليه العمل المسرحي ، وهو الوصول إلى التكامل الفني في العرض ، وإضفاء المتعة الجمالية المستندة إلى مجمل العناصر ، بدأ بالتنفيذ من أجل إيصالها إلى المتلقي [الرأي] : وهو ابن الواقع الذي لا يصعب عليه التميز والتقويم . ولكي نعرف الواقع الذي يعيش فيه المتفرج في إطار العصر – خصوصاً عند التعامل على المسرحية التاريخية – وكيفية التعامل معها بما يتفق والحاضر المعاصر . والتي التعامل معها لا يستند إلى عنصر واحد من العناصر بل إلى ثلاثة عناصر حسب (غروموف) وهي :

- أ – مادة التصوير .
 - ب- تعامل الفنان معها .
 - ج- موهبة التنفيذ .
- ولا أدري لماذا لم يضيف (غروموف) عنصراً رابعاً هو وصولها إلى المتفرج ، لأن أية رؤية جمالية تعتمد في تحقيقها على أربعة عناصر هي :
- العنصر الأول : (الرأي) أو (الخالق) ، وليكن الكاتب بذكائه وعبقريته وحسه ، وثقافته ، ومعتقداته ، وشعوره بالإنتماء .
 - العنصر الثاني : الواقع الاجتماعي والإقتصادي ، وقوى تحريك هذا الواقع في إطار العصر ، خصوصاً ضمن العمل في المسرحيات التاريخية – وهي تدخل ضمن أساسيات عمل المخرج المعاصر مع المسرحية التاريخية .
 - العنصر الثالث : التوجه الخاص لـ (الرأي) – وليكن المخرج – من خلال طموحه وقدراته وتمكنه من أدوات خلقه باعتباره – منظم العرض المسرحي .
 - العنصر الرابع : أن تصل الرؤية بكاملها إلى المتلقي – المساهم في العرض المسرحي – المتفرج .

ويعتبر (الممثل) كما أسلفنا من الوسائل الإبداعية المهمة في عملية الخلق ، وفي إيصال الأفكار فهو الذي يعطي الحياة للنص المسرحي ، ولذلك وصل إهتمام المخرجين بالممثل حداً كبيراً ، ومن أجله كانت الدراسات الجادة ، التي تتناول أهميته في العرض المسرحي حتى أن دانجنكو طالب المخرجين " أن يموتوا في الممثل " (10) . ومما تميز به دانجنكو في الإخراج أنه كان يهتم كثيراً باكتشاف

مميزات ممثليه كل على حدة ، وكان يدرس إمكاناتهم الإبداعية . فالمظهر الجسماني للشخصية - مثلاً بالنسبة إلى دانجنكو - كان يشكل أهمية كبيرة ترتبط بسمة جاذبية التي تسمح للممثل أن يكون عنصراً هاماً في العمل الإبداعي المتكامل للعرض المسرحي كله ، ويؤكد (دانجنكو) على أهمية إيصال (التعقيد التركيبي الشعاري للنص المسرحي) إلى شعور الممثلين فكان يطالبهم " أن لا يستهينوا ببساطة أهدافهم الدرامية ، وأن يوجهوا إنفعالاتهم في مجرى الخط الإبداعي هذا ، أو ذاك " (11) ويجب أن يتطور التمثيل بانسجام مع الخط العام للمسرحية ، وعليه فمن الخطأ فصل أي هدف يريد الممثل تحقيقه في هذه اللحظة ، بل يجب دفع الممثل ضمن الوضع النفسي ، أثناء وجود الانفعال لديه - إلى العديد من الحالات النفسية المختلفة التي بإمكانها أن تكسب ذلك الإنفعال الكثير من الغنى والعمق .

كما تركز أيضاً عمل (ستانسلافسكي) مع (الممثل) وبالذات في تكوين إحساسه الداخلي منذ البداية ، لكنه لم ينس أن ينمي جسمه ويؤهله بالتمارين على (الجمناستك ، المرونة ، الصمت ، الرياضة ، الرقص ، الباليه) وصولاً إلى المرونة المطلوبة . فكانت أسئلته إلى طلابه تنصب دائماً إلى إستفزاز الحس الداخلي ، والخارجي وصولاً إلى (الفعل الفيزيكي) المطلوب ضمن العمل مع الممثل كان (ستانسلافسكي) يخاطب ممثليه :

- على أي أساس كونتم هذه اللعبة ؟ فكروا جيداً ... وإياكم أن تبدعوا الحل ... حاولوا أن تشعروا به حالاً .. كلما شعرتم بشكل أعمق ، كلما وصلتكم إلى النتائج الأفضل .. تخيلوا أنفسكم في هذه الحال (12) .

ساعد عمل ستانسلافسكي مع الممثل في الوصول إلى طبيعة الشاعر وإلى الفعل العضلي المعبر . يقول توفستونوكوف : " أما الذي يجعل من الممثل المبدع مجرد لاعب مستعبد وليس تسلط المخرجين ، وإنما وجود مخرجين هزليين غير متمرسين .. وان المسرح يمكن أن يموت فقط عندما يكون عمل الممثل والمخرج عملاً خالياً من الروح " (13) .

أما كيف ينجح المخرج في إيصال أفكاره على الجماهير ويؤثر فيهم ؟ فذلك من خلال إستخلاص الأفكار المعاصرة الملحة في الوقت الراهن ، من خلال فهمه للمجتمع المعاصر الذي يعيش فيه ، فالمخرج هو الذي يستطيع أن يرى الحياة ولا يكتفي بامتلاك القدرة على التعمق في المسرحية ، وتحريك الممثلين على المسرح فحسب وإنما على حد قول كورجاكوف "يراقب الحياة ، ويتضلع بها بمعرفة كبرى في جميع الميادين ، فضلاً عن معرفته في الحرفية المسرحية أيضاً " (14) .

فالفن مرتبط بالمرحلة بشكل ملح ، والمخرج المعاصر هو عين المشاهد في الصالة ، يشعر بقلق المشاهد ، ويعرف اهتماماته ، والذي يثير تساؤلاته ، وما الذي يخلصه من مخاوفه ، ويتعمق في المعرفة ، وصولاً إلى معاناة المتفرج الداخلية ...

فبدون هذه المعرفة ، يفقد المسرح عنصر المعاصرة في الطرح . وهذا ما أكده أيضاً (توفستونوكوف) في سؤاله : فيما إذا كان المتفرج عدواً للمسرح أم صديقاً

؟ لأن المشكلة مع الجمهور ستحسم عندما يلتقي فكر المسرح بفكر الصالة أي أن تنتهي الاختلافات الفكرية حول المسائل المطروحة السياسية والأخلاقية ، وهذا ليس معناه أن العلاقة بين الجمهور والمسرح سيسودها الرضا التام ، فالمشاهد يدرك إن من حق أن يقول الحقيقة ، التي لا يروق للبعض سماعها ، لكن الكذب أيضاً غير مسموح به .

والخلاصة أن دراسة نص الكاتب وحياته الداخلية وما يحيط بها تمكننا من الوصول إلى الإنطباع الصادق ، الذي يجب أن نعمل على إيجاد الشكل الخارجي للمسرحية – التجسيد – من خلال إعطاء الجو العام للمسرحية والحالة النفسية للشخصيات . فالجو العام يوازي في أهميته الفعل الدرامي الذي يخلقه الممثل ، وهما كل لا يتجزأ من عمل المخرج على المسرحية والجو العام لا يتم بمعزل عن عملية تكوين الشكل الذي تخلقه كل العناصر المكونة للعمل المسرحي . ونجاحها يعبر عن العلاقة المنسجمة بين الكاتب وعصره ، والوحدة الفنية من جهود المخرج والممثل ، وفنان الديكور وعناصر الإخراج الأخرى التي توصلنا إلى التشكيل الصوري المطلوب بضمنها المتفرج .

كما أن وحدة الشكل الديكوري مع نظام الصور الفنية للمسرحية هي الشرط الأول للتكامل الفني في العرض المسرحي ، لذلك يصبح إختيار (مصمم الديكور) له أهمية إختيار الممثلين ، وتوزيع الأدوار . كما العمل مع الممثلين تتبعه الإستقلالية في الجهد الخاص للممثل ، كذلك العمل مع فنان الديكور ، يجب أن يدفعه إلى التعبير عن رأيه بصورة مستقلة ، والدخول في حوار مع المخرج على ضوء الخطة الإخراجية للمسرحية .

فالديكور الذي يحمل فكرة المسرحية يربط جميع الشخصيات ، والمستلزمات الأخرى درامياً ، كما هو شأن كل عنصر ، في توافق وتضاده مع العناصر الأخرى ، غرضه الارتباط معها ، وتوصيل فكرتها ، وأن يبدو معها منسجماً مع إيقاعات الحياة فيها ، مع انفعالاتها ومختلف الأصوات والمؤثرات في مجمل العرض المسرحي .

إن قدرة المخرج على ربط التشكيل الحركي بالتكوين الفني الذي يخلقه فنان الديكور على خشبة المسرح أمر هام وضروري ، وعليه فإن التقاء كل المنظورات في منظور واحد رئيسي لخط الفعل المتصل باتجاه – فكرة العرض الأساسية – أي

(الهدف الأعلى) يجعلنا نصل إلى الوحدة الهارمونية ، لكل أجزاء العملية الإبداعية ، مع التوزيع السليم لعناصر الإخراج المسرحي .

لقد أكد ستانسلافسكي كثيراً على أهمية (المنظور) وإرتباطه الأساس بـ (الهدف الأعلى) و(خط الفعل المتصل) ، إذ بدون (المنظور) لا يستطيع الفنان أن يتجه إلى الهدف المطلوب ، أو انه سيسير مغمض العينين . إن مفهوم التطور عند ستانسلافسكي ، يعني منظور الفنان للدور – أي التوزيع الواعي للقوى الإبداعية ووسائل وألوان التعبير – كذلك منظوره للمسرحية ككل .

كما أن الإحاطة المعرفية بالوسائل التعبيرية ، من (السرعة الإيقاعية الميزانسين ، الإضاءة ، الموسيقى) ... الخ ، لها بالغ الأهمية في التأثير على المتفرج . فمن مجمل إيقاعات الأجزاء يتولد إيقاع الفعل ، وبالتالي إيقاع المسرحية . والميزانسين ، هو عملية الكشف عن خط الفعل المتصل ، ووحدة الشخصيات ، وحالة الإحساس الجسماني لديها ، والجو المسرحي التي تتحرك فيه ، ومن خلال الميزانسين نستطيع إيصال فكرة المشهد بسهولة .

إن الوحدة الفنية لأسلوب العرض تتم على أساس التعاون الفكري ، وانسجام التفكير الجمالي بين جميع أعضاء المجموعة المسرحية ، وبدون هذا التعاون وذلك الانسجام بين المجموعة المسرحية سوف لن نصل إلى العرض المتكامل ، وكما قال ستانسلافسكي: " هناك أدوار مكونة وأدوار ممثلة وعروض فنية ، وعروض مصنوعة " وبالتالي لا نستطيع الوصول إلى العرض المشبع بالهدف الأعلى ، والمزاج الحقيقي للتنفيذ بدون وحدة الانسجام بين المجموعة المسرحية . وتحديد أهدافها الأساسية التي تصب مجتمعة في الهدف العام المسرحية .

الهوامش

- (*) ليون شيللر 1887-1954 : مخرج معاصر من بولونيا ، سعى إلى التجديد في المسرح البولوني المعاصر .
- (**) ظهرت شخصية المخرج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبالتحديد 1847 في دوقية ساكس مايننغن - في ألمانيا .
- (1) جيورجي توفستونوكوف : لقاء ، عن مجلة [الثقافة والحياة] ، ت: علي حيدر يونس ، مجلة [سينما ومسرح] ، العدد 8 ، بغداد 1972 ، ص 75 .
- (2) الكسي بوبوف : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ت: شريف شاكر ، دمشق 1976 ، ص 75 .
- (3) فرانك . م . هوآيتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، إصدارات دار المعرفة ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة 1975 ، ص 307 .
- (4) بوبوف : مصدر سابق ، ص 307 .
- (***) واحدة من أهم مبادئ ستانسلافسكي في عمل الممثل .
- (5) جورج برناردشو : تعليمات شو إلى المخرجين ، مجلة فنون المسرح ، العدد 8 ، القاهرة 1949 ، ص 51 .
- (****) حروف المصطلح باللغة الروسية MXAT وهي بالحروف السلافية القريبة الشبه بالحروف الكبيرة اللاتينية ، وتقرأ [مخات]
- (6) توفستونوكوف : مصدر سابق ، ص 76 .
- (7) آرنست فيشر : ضرورة الفن ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1971 ، ص 164 .
- (8) جيورجي توفستونوكوف : عن حرفة المخرج ، منشورات سلسلة [علم وفن] ، باللغة البلغارية ، صوفيا 1970 .

- (9) فيشر : [ضرورة الفن] مصدر سابق ، ص 153 .
- (10) انطوان ساخنوفسكي : السمات الخاصة للإخراج لدى نيمروفتش دانجنكو ، ت: عدنان جودة ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 9 ، دمشق - صيف 1979 .
- (11) نفس المصدر السابق
- (12) ف. تيريشكوفيتش : ايزنشتاين وستانسلافسكي ، ت: ريمون بطرس ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 3 ، دمشق 1979 ، ص 56 .
- (13) توفستونوكوف : مجلة الثقافة والحياة - مصدر سابق ، ص 75 .
- (14) كور جاكوف : دروس ستانسلافسكي في الإخراج ، إصدارات دار الفن - بالبلغارية ، صوفيا 1952 .
- (15) توفستونوكوف : مجلة الثقافة والحياة - مصدر سابق ، ص 75 .

وقادراً على إقامة جسور من الفهم بينه وبين المؤلف ، والمجموعة المسرحية ، يشير (بوبوف) إلى ضرورة فهم الكاتب الذي يعني فهم طبيعة تفكيره وإدراكه للواقع ، فالحيوية الداخلية للكاتب تولد إيقاعات العرض ، ومن الخصائص الداخلية للكاتب ينبثق نظام الصور الفنية . وأسلوب المسرحية يوحي لنا بالسرعة الإيقاعية . والميزانسين ، وطبيعة الشخصيات ، والجو العام للمسرحية ... الخ .

إشكالية محنة الوجدانية في المونودراما

د. فاضل خليل

مخرج وباحث أكاديمي
tamimfk@yahoo.com

سؤال أثارته ظاهرة الإخفاق في عروض [المونودراما MONO DRAMA] أو مسرحيات الممثل الواحد [ONE MAN SHOW أو MONO ACTORE] وعدم إصابتها النجاح في الغالب ، والجواب غير واضح لحد الآن ، هل ذلك راجع إلى أسباب منها :-

- 1- إنها عروض مملة بسبب ضعف إمكانياتها .
- 2- محدودية القدرة لدى الممثل الواحد لإمكاناته المتواضعة التي لا تغري المخرجين في اختياره ممثلاً في عروضهم ، فيلجأ هؤلاء الممثلون لاختيار مسرحيات [المونودراما] ذات الفصل الواحد دائماً كحل يعلمهم قريبين من المسرح .
- 3- خلو تلك العروض من التشويق رغم حضور الجماليات فيها في أحيان قليلة .
- 4- هل السبب هو موضوعاتها المعقدة ، العصابية ، التي لا تلامس الواقع كونها تمثل أفراداً ، ولا تمثل مجتمعا من الناس لتكون الظاهرة ؟

وأسباب أخرى تجعل الجمهور يقاطع عروضها و يعزف عن مشاهدتها . لتتحصن عروضها على المهرجانات وجمهورها من النخبة والمتخصصين حصراً .

إن موضوعات دائماً تتناول العقد المزممة ، و أبطالها دائماً من الذين يعانون من لوثات عقلية ، وجسدية تجعلهم عاجزين عن النهوض بمشاكلهم يبحثون باستمرار عن المنقذ الذي هو دائماً غائب ولا يحضر إلا غياباً كذلك مثل الضمير غير المتكلم تماماً . أملاً في أن يكون المنصف لمشاكلهم والمخلص لهم من المخاوف المحيطة . يعتقدون انه من

سيجيب عن تساؤلاتهم المعقدة الفردية . لكن هذا الغائب الذي لا يحضر يكون سببا بقيام المشكلة التي تقوم عليها مسرحيات المونودراما . ولكي يبقى الحديث مع الغائب من أهم المشكلات في مسرحيات المونودراما ، هذا الغائب الذي يجعل الثلاثي (المؤلف ، المخرج ، الممثل) في محنة البحث المستمرة عن حلول تجعل من هذه المسرحيات مطلوبة من الجمهور . إن هذه المحنة [الإشكالية] تدخلهم مرغمين إلى عالمها الوجداني هذا إذا جاز لنا نطلق عليها مصطلح (الوجدانية) ، مقارنة بما تحمله من معنى . و [الوجدانية : تتحقق في موضعين يتمتعان بحالة الغياب الكامل ، ويتمثلان في حالتي (الموت) أو (الجنون) ، ومصطلح الوجدانية : مستنبط من الميثولوجيا يتداوله العراقيون بشكل عام ، ويقوم على معنى : إنها الليلة الأولى بين (الحياة والموت) وما تحمله تلك الليلة من صعوبة بالغة لغياب الجميع فيها وبقاء صاحبها وحيدا بعيدا عن ناسه الذين تعود عليهم . هذا إن كان يعيها من يمر بها وبالتأكيد لا يعيها من كان ميتا أو مجنونا] (*) . وحين يدخل الثلاثي : المؤلف ، المخرج ، الممثل ، في مشكلة التفرد بالوجدانية ، وهي مشكلة غاية في التعقيد . يطفون السؤال التالي : كيف يمكننا جعل المونودراما قريبة من المشاهد ؟ بل وكيف يمكننا أن نجعل منها دراما شيقة ورسينة تصل بسهولة إلى المتفرج ؟ بل كيف يمكننا أن نجعلها بمستوى الجهد الذي يبذل فيها كي تستحق المشاهدة . ونادراً ما يتوصل الثلاثة أو واحد منهم إلى الحل من غير المألوفة في تعويض غياب الممثل الآخر ، واحد كان أو أكثر . هذا لأننا غالباً ما نرى الممثل حين يدخل المحنة وحيدا على المسرح يبحث له عن من ينقذه من هذه الورطة . فيوجه الحديث إلى آخر متخيل يساعده على قتل غريبته فيكون هذا المتخيل هو النفس حين يوجه لها الحديث ، أو مع الأشباح التي تحيط به وهي كثيرة . وفي أحسن الأحوال يكون الحديث موجهاً إلى متخيل عبر (المرأة) أو عبر (الهاتف) . ومع كل تلك الحلول تبقى النتيجة واحدة بل أكثر تعقيداً وغاية في عدم الاستساغة من قبل الرائي وغالباً ما تجهض العرض وتبعده عن تحقيق أهدافه . حسناً ، لنحاول أن نثير مايلي :

- لماذا لا يحضر الآخر ؟ ما الضير من حضوره ؟
- لماذا هذا الإصرار على غيابه ؟
- لماذا لا تنهض المونودراما الا في ذلك الغياب ؟

* هل الإصرار عليها ينطلق من رغبة الممثلين في امتحان قدراتهم في الأداء على الحوار الطويل (المونولوج) ؟ إن كان هو فنحن نسأل : ألا تعوض الحوارات الطويلة التي تمتلئ بها اغلب المسرحيات منذ الإغريق والى الآن ؟ هل السبب في أنها تكون كل العرض لا حيزاً منه عندما تكون مونولوجاً في مسرحية طويلة ؟ تتعدد الأسباب في الإصرار عليها . حتى جعلنا ننصاع إلى كونها تشكل أهمية في المسرح الحديث . وانطلاقاً من هذه الأهمية ولأنها تشكل كل العرض لا جزءاً منه لا بد لنا إذن أن نفكر بما ينهض بها ويبعدها عن الاتهام المزمع بالفشل الذي يحكمها . علينا أن نبحث لها عن البدائل المفترضين في أداء الممثل الواحد كعامل مساعد يعينه على تجاوز إشكالية محنة الوجدانية على المسرح بسبب غياب الآخر . كما فعل (تشيخوف) حين عوض غيابه بجمهور المشاهدين في الصالة في مسرحية (ضرر التبغ) . أو كما في مقترح التونسية (جلييلة بكار) في مسرحية (البحث عن عايدة – فاضل الجعايبي) التي كان مقترحها قريب من تشيخوف حين استعاضت بمتفرج واحد من جمهور المشاهدين في القاعة وهي عايدة – صديقتها التي اعتادت حضور مسرحيات صديقتها الممثلة بكار –

والتي شكل غيابها عن حضور مسرحيات بكار الأخيرة مشكلة كبيرة عند بكار . لاسيما وان عايدة فتاة فلسطينية ، وفلسطين تعني في قاموس بكار القضية إذن ففي هذا الغياب مشكلة أقلقت بكار . وكان واحدا من اجمل الحلول في استحضار الآخر الغائب . كذلك في العرض الليتواني (أنتيجون - بروت مار) حين فكرت المخرجة الممثلة - بطة العرض - بإدخال الفيديو الذي صاحبها طيلة العرض فعوضها عن الآخر الذي غاب . عوضها عن غياب كافة أبطال مسرحية سوفوكليس [أنتيجون] حين رافقها بفلم شكل الشاشة الخلفية من المسرح ومن السينوغرافيا .

ما تقدم من عروض وعروض أخرى كان لها مقترحاتها في تعويض غياب الآخر بمقترحات بديلة ساعدت ثلاثي المحنة في تجاوز المشكلة بشكل أو بآخر . كما في اقتراح التأليف في مسرحية (أغنية التم - تشيخوف) حين جعل من أحد المساعدين في المسرح الذي يعمل فيه البطل ان يكون الآخر المساعد في تجاوز محنة ذلك الغياب ، حين كان يستقبل حديث البطل ويرد عليه . كذلك في مسرحية (لو - عزيزخيون) حين تغلب على غياب الآخر بحضور مجموعة العمال مع البطل صاحب العربة . كما في مسرحية (أنا لمن وضد من ؟ - قاسم محمد) حين عوض الغياب بحضور الأخرس ... وغيرها من العروض القليلة المعدودة . على أن نعرف بأن عروض [المونودراما] لاتعني على الإطلاق عروض المسرحيات الصامتة [المايم أو البانتومايم MAIM or BANTOMAIM] إطلاقا وبأي شكل من الأشكال .

في الخلاصة إذن لا بد لنا من البحث عن الحلول في التعويض عن الغياب القسري للآخر قبل الإقدام على تقديم عروض المونودراما . وهو شرط رغم قسريته ، إلا انه يبدو مقترحا معقولا في الحفاظ على ما يبذل من الجهود في تجهيز العرض . ولكي تصيب عروض المونودراما النجاح ويستطيع المخرج المبدع - المفكر تحقيق ما يطمح إليه من نجاح ، أن يضع بحسبانه أن الوحدانية معضلة لا بد من تجاوزها بنجاح ، وإن الحياة لا يمكن لها أن تستقيم بغياب الآخرين . ولا يمكن لها أن تنهض أو تتطور بجهد الواحد ، بعيداً عن الآخرين . وان المسرح كما الحياة لا يستقيم إلا بجهد المجموع . واليد الواحدة لا تصفق ، أما حين يريد الممثل امتحان قدراته أو تقديم مشهد فردي في معاهد المسرح فيمكنه أن يقدم المونودراما . ولكن يشقى في البحث لها عن متفرجين فإن جمهور المونودراما ومنذ قيامها هم أساتذة وطلبة المعاهد تلك وبعض المثقفين . لأنهم وحدهم من يقدر على تحمل مشاهدتها ، يضاف إليهم جمهور المهرجانات الصابر المجامل غالباً .

يبرز سؤال إلى ممثل المونودراما وهو :-

- كيف يمكنه العيش وحيدا ؟ وفي مجتمع هو فيه الناطق الوحيد ؟
- كيف يمكنه خلق الحياة وحيداً مع ضمان استمرارها ، ولا قدرة بالحياة أن تنهض بالفرد ؟

الإجابة غاية في الصعوبة ، لان عروض المونودراما تَمَلُّ حتى هذا الواحد فتجعله يفارق الحياة أو يترك المسرح ، ليجعل الحياة بلا أمل بلا واحد أو حياة من الممكن أن تخلق آخرين ، بل وتتركها يائسة ، بانسة ، وهكذا هو الكم الأكبر من عروضها . إذن ما هي الأسباب في الإقبال على تقديمها عربياً ؟ اغلب الظن أن ذلك يعود إلى :

- 1- السهولة في الإنتاج مادياً وفنياً .
- 2- أرضها في فضاءات متعددة ، ولا يهتم حجم المكان صغيراً كان أم كبيراً
- 3- السهولة في التعامل مع ممثل واحد وفريق صغير .

4- سرعة إنجازها ...

وغير ذلك من الأسباب. هذا الإقبال يتطلب من المعنيين أن يبحثوا عن سبل كفيلة للارتقاء بها كظاهرة , ربما ينسجم وحجم الإقبال عليها , فهي أولاً تحتاج إلى ممثل (أسر) , (لا يمل) , وإلى موضوعات أكثر أهمية , وأكثر من موضوع انتظار غائب من المستحيل أن يعود , وبدونه تبدو الحياة صعبة العيش , وهي موضوعات تتكرر فيها وتتشابه أيضاً . أن الصدى اللا إيجابي الذي تركه عرض مسرحية (الصوت الإنساني – جان كوكتو) (**) على الكاتب والناشط المسرحي (أنخل بيرنيجر) فوصفه بكونه عرض " يجسم الحزن في عالمه الخاص من خلال ياس امرأة فقدت حبيبها " (1) , لسان حاله يقول : ثم ماذا ؟ إنها فقدت حبيباً ممكن أن يعوض بآخر . هذا الأمر يحتاج إلى مسرحية مونودراما . أن هكذا موضوع رغم النية المتعارف عليه والمألوفية المتداولة فيه قد يتفق معها البعض القليل من الجمهور , ولا يتفق معه الأكثرية , لفردية موضوعها وخصوصيته التي لا تشكل ظاهرة يمكن تعميمها .

إن كان لا بد من عروض المونودراما , لماذا لا نعوض ذلك بالمونولوج الذي تعج به المسرحيات كافة من الكلاسيكية وحتى اليوم , رغم إنها كذلك بعيدة عن إخفاء المتعة على سامعها , لأن " متعة إعادة المونولوج الكلاسيكي كان من الصعب تفاديها أو رفضها على الرغم من أن المونولوجات يمكن أن تتحول إلى تدريب خالص , تقني , وان يكون بمثابة عذاباً للجمهور الذي يبحث عن الفن وليس مجرد إخراج دفعة واحدة من الإيماءات والتنغيمات المترتبة والمدونة لدى الممثل البارح " (2) ذلك لأن السائد في تمثيل المونولوج , متوارث شكلاً منذ الإغريق , وحتى يومنا هذا , إذا ما اتفقنا أن الحوار قطعة واحدة منذ بدأ التفكير بالمونولوج. وإذا أضفنا لأسباب الضعف في العروض العربية لمسرحيات المونودراما هو غياب الجدل في تحريك النص لذلك نرى أن الفنان يمر من جانب الحياة , لا يستطيع إنقاذه في ذلك حتى الشكل مهما كان متقناً لأن : " الشكل محافظ والمضمون ثوري " (3) يتغير وفق تعددية الاجتهادات والتأويل بعكس الشكل الذي " هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين " [نفس المصدر السابق] . لأفكار من أهم عناصر النص , وبدونها يصعب التغيير , وحتى الجديد فان ظهوره معقد لأنه مملوء بعوامل موروثة " والأسلوب الذي يواجهه به الحقيقة هو أسلوب مبدع ومحول نشط لا أسلوب الناقد " (4) . إن مهمة الفنان المبدع – في الأشكال والمضامين معاً – هو عند فرز ذلك الحيوي من الحياة والحفاظ عليه , وحتى في " الأعمال الكلاسيكية يمكن أن تكون ممتعة للمتفرج المعاصر , فقط عندما تتم عملية إسقاط معاصر عليها " (5) , ولكي نقف على صحة ذلك نأخذ (انتيجون) المسرحية الكلاسيكية عندما تناولتها المخرجة الكرواتية أسبغت عليها همأ معاصراً مع بالغ الاحتفاظ بما قدمه سوفوكليس المؤلف فيها . انتيجون – بروت مار / أنموذجاً أجنبياً

هذا العرض يتسم كونه , عرض مسرح – فيديو , يعتمد على تراجيديا (انتيجون – سوفوكليس) مدة العرض : خمسون دقيقة , أداء وسيناريو وإخراج الليتوانية : بروت مار , إخراج فيديو : انريوس جاكوسيونس , الموسيقى : اناستاس كوسيندكاس , الملابس : جولانتار ريمكوت , الإنتاج : ادوار موليتي (6) . هذا العرض (المونودراما) كان من تمثيل المخرجة الليتوانية المتميزة – بروت مار – التي أضافت الفيديو وسيلة معاصرة لإيصال الكثير من هموم واسقاطات (انتيجون) ابنته (الملك أوديب) التي عاقبها (كريون – الملك الجديد لطيبة) بالدفن الحي لها لأنها حاولت دفن جثمان أخيها (بولينيكوس) هذا العرض استلهم من التراجيديا الإغريقية – اجتهدت المخرجة –

الممثلة - فاكتشفت في النص ما يربط الماضي بالحاضر بصرياً وفكرياً فخلقت التضاد عبر الوسيط - الفيديو - فصورت الكورس بأحجام بشرية ضخمة تتضاءل أحياناً . وأخرى تتلاشى لتبقى (انتيجون) وحدها في الصورة وبأوضاع وأشكال تعبيرية مختلفة , فقد صورت الكثير من تعبيراتها المهمة والتي صاحبها على شاشة سينمائية كبيرة طوال وجودها على خشبة المسرح , فشكلت لها في الكثير من الأحيان خلفية جميلة أدت أغراضها , يسندها الاستخدام المتقن والرائع للموسيقى والمؤثرات وملابس انتيجون وما حملته من تغيرات . وهذا ما اتفق مع حلمها الذي تجسد في قولها (كان حلمي أن اصنع من انتيجون شيئاً ينعق من إسار المسرح التقليدي [منهاج العرض]) ، وتسترسل كيف إنها (انطلقت من موسيقى اللغة والمونولوجات المتدفقة والمنهمرة كشلال يشابه المراثي الفلكلورية - المعاني مثل هذه لا تستوعب بالسمع فقط , أنها مثل الشعر [المصدر السابق]) ولكي تؤكد المعاصرة وتكسر التقليد والماضي تقول (اندفعت إلى المتناقضات بين الفيديو والأداء الحي المركز أمام النظارة [منهاج العرض]) ، لتختتم كلامها بالتأكيد على أن (التضاد يخلق حالة جريمة انتيجون [منهاج العرض]) وبهذا فهي تتفق كما ستختلف مع السائد في المسرح الإغريقي . فهي تتفق حين تحاكي ما يقوم به الممثل الأول (بروتاجونيست Protagonist) (7) (بالتحاور مع الجوقة ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون في حواراتهم أكثر الأشكال تركيباً لما هي الإنسان في مواجهة الآلهة والأساطير والأقدار والدولة والماضي والأوامر والنواهي الدينية) (8) ، لكنها تختلف في أسلوب ونوع الطرح والاستخدام للشاشة , وفي المحاكاة وتقمص أكثر من شخصية في آن واحد باختلاف تغير الملابس والصوت والصورة , كل هذا أحسنا به حين أوصلته لنا الممثلة - المخرجة (بروت مار) التي أرادت أن تؤكد على أن اللغة التي نفهمها في العمل المسرحي تكمن في أسلوب المعالجة والتجسيد , لغة مفهومة أوصلت للقاعة كل الذي تريد إيصاله , كما أنها قامت بمهمة (المؤلف - سوفوكليس) الغائب لأنه (في حالة عدم وجود المؤلف المسرحي , على المخرج بالضرورة , القيام بقسم من مهام المؤلف) (9) . إذن نحن دائماً نحتاج إلى جسور تربط بين الماضي والحاضر , رغم ان الماضي لا يمكن استعادته كاملاً . بل اننا نستعير منه ما يتفق والحاضر الذي يجسدها الاخراج , ويوضحها بالشكل المطلوب وتغير الزمن والمرحلة يعنيان بتغير الهموم التي على المخرج ان يجد لها الحلول بما يتفق والحاضر .

البحث عن عايدة - جلييلة بكار - فاضل الجعايبي /

أنموذج رقم 2

يبدأ العرض بالممثلة (بكار) تفتح الستارة السوداء في عمق المسرح لتخرج منها ولتقف طويلاً تنظر في وجوه المشاهدين في الصالة دون أن تفصح عما تريد , تقترب رويداً رويداً وهي تنظر بالوجوه دون أن تنبس ببنت شفة غير أنها تبحث في الوجوه عن شخص ما افتقدته بين حضور عروضها , نكتشف فيما بعد أن تبحث عن (عايدة) إحدى المواظبات على عروض (بكار) وهي لم تفتقدها هنا لأول مرة بل تكرر فقدانها في العروض الأخيرة وفي أكثر من دولة قدمت فيها عروضها من هنا تبدأ (بكار) تسرد للحاضرين حكايتها مع (عايدة) المرأة الفلسطينية التي غابت من اجل القضية , إذن لم تكن تتحدث عن عايدة بل كانت تتحدث عن قضية وهي لم تفتقد عايدة بل افتقدت

القضية الفلسطينية كاملة , هذا مجمل بسيط للحكاية . والديكور الذي كان اكثر بساطة من الحكاية حيث توزع العرض على أماكن ثلاثة بسيطة , منصة تحكي فيها حكايتها أشبه بمنصة (النوتة الموسيقية) يلعب الضوء بالمكان من كل الجهات لاسيما الأضواء الخلفية التي انصبت عليها في لحظات الفعل الحزين ساعتها في خلق الجو المناسب للموضوع , كل شئ كان بسيطاً , لكنه كان عميقاً , ألم يقل (الكسي بوبوف) : إن العمق في البساطة , ولكن أية بساطة عملاقة تلك التي تقودها (بكار) . إن مقاييس النجاح كانت كلها حاضرة في هذا العرض , لكن الجمهور خرج من هذا العرض وهو يردد بحياء : انه عرض لا يليق ب (بكار - والجعايبى) الا أنني الذي استمتعت كثيراً بما قدمه كنت على العكس من تصوراتهم , لأنني وجدت ان (بكار - الممثلة) لم تكن تبحث عن (عايذة) حسب , إنها كانت تبحث عن القضية .. سحرتنا وهي تتجول بعيونها في دروب يافا وحيفا , من خلال وجهها وابتسامتها قالت الكثير , جسد الناحل نسق لنا فضاء المسرح سافرنا معها رغم قرب المسافات في محطاتها المسرحية القريبة , نقلتنا معها من تونس إلى بيروت إلى حيفا , إلى عمان , إلى القاهرة , تمكنا إن نشاهد في أعماقها كل المدن , لقد شكلت الحركة في صوتها , في الموسيقى التي تصدح حيناً وتنساب أحياناً أخرى برومانسية عالية مثل شعر الكلمات الباحثة عن (عايذة) مثل الموسيقى العذبة المذبوحة المنطلقة من صوت (جلييلة بكار) , مثل (القضية الفلسطينية) , كان الهم حاضراً في ذبح القضية الفلسطينية او تقسيمها .

سألتي بكار وكان (الجعايبى - المخرج - السينوغراف) وقبل أن أشاهد العرض مرة أخرى في (الرباط - المغرب) كيف كان استقبال العرض في المرة الأولى (عمان - الأردن) فقلت لها : لأنه كان عرضاً هادئاً استقبلوه بسكون أعقبته ضجة بعد حوار في العرض دام وقيماً ليس بالقصير , لقد أرادوا العرض اكثر لهاثاً , واكثر بهرجة في مكوناته , وفي الضوء - الذي كان لغة جبارة لا تقل أهمية عن بقية مفردات السينوغرافيا .

- أنت كيف وجدت العرض ؟ (سألتني جلييلة بكار ثانية) .
- أنا رأيت العرض حيويًا , نشطاً لأن الحديث في هذه القضية يجب أن يكون بهذا الجلال - وهنا تذكرت ما كتبه نقاد بيروت الذين شاهدوا العرض فكتبوا في (بروشور العرض) مختصرات وافية أدت غرضها .. لقد قالوا :
- الممثلة نجحت في جعلها تعبر بخفة من دون أن تثقل أداؤها الداخلي المتقن .
- رقة الممثلة وعذوبتها لم تخفيا حرقتها

- لم يكن العرض تمثيلاً اقل من التوقعات في حضور بكار على خشبة و خلاصة القول كان عرضاً (مونودرامياً) أدى أغراضه لأنه خلق من الجمهور (الآخر) الغائب . وكان معه حديث القلب للقلب في قضية كلها حيوية . إذا ما استثنينا الجمهور والخشبة (مكان العرض) اللذان يستقبلان النتيجة الفشل أو النجاح , فان مثلث المحنة (الإشكالية) تكمن في عمل (التأليف - الإخراج - التمثيل) ولعل وظيفة النص هي الأسهل بين الوظائف الثلاثة . خصوصاً إذا كان المؤلف ينتمي إلى العائلة المسرحية , إما إذا كان وافداً عليها من فن أدبي آخر قريب أو مغاير فان الأمر لا يعدو أكثر من تدوين حادثة او مذكرات عادية , ولان الحكاية في المونودراما تشكل طرفاً مهماً من أطراف المعادلة لكن البعض من المنظرين لا يعطيها أهمية بالغة مثل (بيتر بروك) الذي يحدد الأهمية في (المسرح - الممثل - المتفرج - أو أي مضمون بسيط يتفق عليه) أو (كروتوفسكي) الذي يؤكد وجود (مسرح - ممثل - جمهور) . إذن فالنص لا يمثل

على أنها " المسرح الذي يقوم بالأساس على ممثل واحد , وهذا الممثل الذي لا يملك الا خياله وعواطفه وذاكرته وجسمه"(16) . وفي عموم المسرحيات وليس في مسرحيات (المونودراما) وحدها يختلي فيها الممثل مع ذاته , بل أننا نجد ذلك في كل المسرحيات تقريباً , وعلى سبيل المثال مسرحيات (شكسبير) التي لا تخلو من (المونولوج) الطويل , كما في مسرحيات : هاملت , مكبث , عطيل , الملك لير , تيتيوس اندرونيكوس .. وغيرها , وكذلك في مسرحيات اغلب الكتاب عبر العصور وحتى الآن . في تلك (المونولوجات) استذكار لمعلومات ترتبط مباشرة بالإثارة الانفعالية أو (الذاكرة الانفعالية - ستانسلافسكي) تلك الإثارة التي تمتاز بالعنف , وترتبط دائماً ب (الموت) أو (الجنون) في (إطلاق النار) أو (الخطف) في (الهجوم الجسماني) الناجم عن الضرب أو الاعتداء , بأشكاله القاسية , فهي لا تخلو من تعذيب للذات في حالات القهر القصوى عندما تكون بديلاً عن (الموت) أو (الجنون) . زمن الدراسات التي حددت المتغيرات المهمة في التأثير على الموقف التجريبي لدراسة العلاقات بالذاكرة الانفعالية . دراسة (كريستيانسون) (17) الذي عدد أهم تلك المتغيرات بما يلي :

1. نوع الإثارة أو التنبه Type of arousal
2. نوع الحدث أو الواقعة Type of event
3. مستوى النشاط Activity level
4. الفاصل الزمني بين الحدث والتذكر Venetian interval
5. نوع المعلومات Type of information

هذا التحديد يوضح لنا أن فن (المونودراما) هو فن سير أغوار النفس البشرية والدخول في مناقشات عقلية لكثير من الهموم بالاستناد إلى تحديد نوع (المثير arousal) الذي يحرك المشاعر . وكذلك نوع (الحدث Errant) , وهو حدث إنفعالي خاص , أم هو حيادي عام؟؟ وهل يتطابق هذا الحدث مع خصوصية الممثل؟ وهل كان الضحية , أم المتفرج؟ وزمن ذلك الحدث هل هو بعيد , أم قريب يسهل تذكره؟ يضاف إلى ذلك نوع المعلومات المتوفرة , هل هي هامشية أم مركزية؟ كل ذلك لكي يبدأ الممثل الشروع في التجسيد والحركة على المسرح بشكل منطقي ذو تبرير وهدف .

الهوامش

(*) الباحث

(**) عرضت في برشلونة - إسبانيا , وقدمها المعهد الثقافي الفرنسي عام

1984 .

(1) آنخل بيرنيجر : نظرية ونقد المسرح ، ت: د.سمير متولي وأمانى أبو العلا

، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والدراسات ، القاهرة 1996 ، ص 307 .

(2) نفس المصدر السابق : ص 307 .

(3) آرنست فيشر: ضرورة الفن ، منشورات وزارة الثقافة المصرية 1964 ،

ص 164 .

(4) لوبيموف ، ومسرح الحجرة : مجلة الحياة المسرحية ، ت: مهة فرح

الخوري ، العدد 6 دمشق - خريف 1987 .

(5) نديم محمد : تاييروف ومسرح الحجرة ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 1

، دمشق - صيف 1977 ، ص 45 .

- (6) عن فولدر مسرحية [أنتجون] الذي عرض في مهرجان الشارقة المسرحي في 2003/3/16م - دولة الامارات العربية المتحدة .
- (7) [مصطلحات مسرحية , ص 37] .
- (8) هناء عبد الفتاح , (أصول التجريب في المسرح المعاصر , مجلة فصول , المجلد 14 , العدد الأول , ربيع 1995 , ص 56 , 37 .
- (9) نديم محمد : (تايروف ومسرح الحجره) مجلة الحياة المسرحية , العدد 1 , دمشق , صيف 1977 , ص 117 .
- (10) بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي , ص 33 .
- (11) G.Adler. Max Rainhardt , sein leben , Salzburg . 1964 P 154 .
- (12) نفس المصدر السابق ص 155 .
- (13) تاييروف : مذكرات مخرج , موسكو , 1970 , ص 256 .
- (14) علي مزاحم عباس : أزمة النص المسرحي العراقي , مجلة آفاق عربية , السنة الثامنة , العدد 9 , بغداد - آيار 1983 .
- (15) Impro , London , Methuen , 1981 . P 185 .
- (***)كاريزما charisma بمعنى جاذبية شخصية ، أو سحر .. أن تكون كاريزميا معناه : أن تمتلك خاصية غامضة تزودك بالأساس القوي للتأثير الفذ ، سواء أتم هذا في الصلات الشخصية الحميمة ، أو أمام الحشود الهائلة من البشر . [دين كيث سايمنتن : العبقريّة والابداع والقيادة ، ص 191] .
- (****) عبد الكريم برشيد : كاتب ومؤلف مسرحي وناقد من المغرب , له العديد من الكتابات النظرية في المسرح والعديد من النصوص المسرحيات .
- (16) عبد الكريم برشيد : المسرح المغربي في السبعينات , مجلة الأقلام , كانون الثاني - شباط 1988 , ص 85 .
- (17) Christianson ,S-A. 1992.Doflashulb memories differ from other types of emotional memories ? in E. Wingorad and U. Nesser: affect and accuracy in recall - PP 191-211, London ,English : Cambridge university press

شكالية النقد في المسرح العربي

د . فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

النقد : نشاط فكري يطمح في إيصال المنجز إلى احسن حالاته ، عن طريق التحليل والتقييم البناء . فالنقد لايعني الكشف عن العيوب وعن الجوانب السلبية فقط ، وانما هو فعالية فكرية هدفها الارتقاء بالظاهرة المسرحية من خلال المنجز الإبداعي . بل هو المعرفة الخالصة ، بل هو ابتكار معرفة جديدة . وكما يستحيل على النقد أن يوجد من دون إبداع يحركه ، كذلك يستحيل على الإبداع أن يوجد من دون نقد يحركه ويشاكسه ، ذلك لأن في النقد - كنتيجة - امتحان للإبداع الذي منه ينطلق السؤال التالي : وهو ، هل أن النقد " طبقة واحدة ولذلك سرعان ما يموت ؟ أم هو على العكس طبقات ؟ تموت طبقة فتولد أخرى ؟؟ " (1) . من البداهة أن تكون الإجابة : في أنه عملية متداخلة ، أو قل مبطنة تتكشف عنها حقائق تتحمل الكثير من التأويل في كل جزء من أجزاء منجزها الإبداعي .

وهذا لا يمنع من أن يكون لكل منا رأيه الذي يختلف فيه عن الرأي الآخر الذي يحمل ذات الوزن المعرفي الذي يحمله الرأي الذي يتلقى النتائج - (المتفرج) .
أن التعددية في التأويل هذه تذكرنا بقول [وول ديورانت] في كتابه قصة الفلسفة (أن في الجمال آراء بقدر مافي العالم من رؤوس) (*). وهي ذات المعادلة التي أطلقها أدونيس ، في أن في النقد طبقات ، وقناعات يتولد منها الرأي والرأي الآخر . الذي ينشأ منه رأي ثالث ورابع و أكثر بفعل التعددية الناقدة التي فينا و التي تحكمنا ، التي لا يحسمها إلا رأي الناقد المتخصص الذي قد يختلف عن كل الآراء ، بل وربما يتفق مع أجزاء من بعض الآراء التي نطلقها . وانطلاقاً من ثقة الآخرين برأي النقد القادم من ذلك المتخصص ترانا نتنازل عن بعض آراءنا التي لا تخلو من أهمية ، لكنها لا تتجاوز التلقي الذي لايعني المساهمة في العملية الإبداعية القادمة من داخل المسرح . إلى هنا ويظل السؤال قائماً : هل يمتلك مسرحنا الناقد الذي يجعلنا نتنازل عن آراءنا ؟ أو يدفعنا إلى تعديل قناعاتنا وفقاً لآرائه النقدية المتقدمة المكتشفة للعيوب والحسنات والتي أشرت لنا ما هو زائد بحصافة الحكيم العارف باللعبة تماماً ، فنتفق على إزالتها من جسم العرض ؟ أم أننا لازلنا بانتظار ولادة الناقد الطموح التي يراها البعض مستعصية ؟ أنا شخصياً لا أستبعد قيام هكذا نقد بشرط أن يكون قادماً إلى المهنة من منطقة المسرح حاملاً معه همومه وأسواره كي لا يقع في فخ الانطباعية المستهجن في النقد عموماً في الناقد كصفة بشكل خاص . بل تصل صفتها حد الشثيمة المستهجن حين يوصم بها الطارئين القادمين إلى النقد من خارج المسرح . المعتقدين خطأ في أن النقد من المهمات السهلة التي لا يتطلب العامل فيها أكثر من معلومات بسيطة تضاف إلى إطلاعاتهم على الملخصات المدرسية لبعض النصوص المسرحية التي اعتقدوا بأنها كافية لأن يكتبوا في المسرح . إذن هي ليست أكثر من مهنة البطر التي لا تحتاج إلى العلمية . بل إلى القليل من موهبة الذم والمدح . إن هذا ليس من مكانة الناقد ولا أهميته في شيء ، ولا هو من دوره في المسرح الذي لا يقل شأناً عن أهمية دور الكاتب أو المخرج ، أو أي من العاملين المهمين في المسرح . فكما للممثل جمهوره فأن للناقد أيضاً جمهوره ، الذي يثق به ويلتزم برأيه وقناعاته . انطلق من هذا التفكير في هذا المعنى ، فقط لكي اثبت أن للناقد مكانته التي لا يعوضها غيره ، وأنا هنا بصدد تصحيح الفهم الخاطئ - قدر الإمكان - لما تعارف عليه المسرحيون لدور الناقد في المسرح المنطلق من انه المدلل المتفضل الذي لا يعلى على رأيه رأي .

في البدء يجب على [النقد] أن يكون موضوعياً . فهو ليس فن إظهار العيوب والسلبيات لما نرى أو نسمع أو نقرأ . انه ذلك تحليل العرض من اجل التفكيك واعادة التركيب مضافاً إليها النص . لكن العرض يبقى هو الحلقة الأهم لأنه ينطلق من الوصف الخارجي ، الخالي من التحليل والبعيد عن الأعماق التي لا بد من تناولها وسبر أغوارها وما يدور في فلكها من أهميات ، التي تشكل بالتالي انطباعاً يجب أن يرقى إلى كل الاهميات . ولكنه في الواقع لا يرقى إلى مستوى المنجز الإبداعي إلا نادراً . لأنه غالباً يظل حبيس المدح والذم الذي لا

يتجاوزه . وبهذا يظل فعلا لا يرقى إلى صفة النقد وصفات الناقد الذي يستحق الاحترام .

إن التوجه بالنقد إلى من قام على توظيف العرض ، غير مبالين بالمبدع خالقه . يكونون كذلك غير آبهين بتقييم العرض الذي هو أهم ولا بتقويمه . متناسين بأن لغة النقد في المسرح إنما تكمن في دقة التحليل له : فالتحليل فيه يوصلنا إلى مكوناته وبالتالي إلى تركيبه ، وصولا إلى معانية التأويلية المتعددة التي تكون منها . " فالنقد في أفضل حالاته عملية إبداع يحركها إبداع آخر " (2) والتي تحتم على الناقد أن يتوجه إليها بقراءة العرض البصري المنبثق من النص فكر التأليف ، بعيدا عن أحكام القيمة في إطلاق الجاهز من الآراء و المفردات : في أن يكون هذا العمل [ردينا] أو [جيدا] ، إن في هذه الأحكام انطباعات ، تدخل في مفهوم أحكام القيمة ، التي ستبعدها حتما عن النقد العلمي الذي نطمح إليه . ونطمح في الوصول من خلاله إلى النقد الموازي الذي لا يقلل من أهمية العرض على حساب النص بل يرتقي بها . وبما أننا نعرف أن في كل نص قراءتين هما : الأولى/ في الذي يقال ضمن الحوار .

والثانية/ في ما يدرج بين الأقواس من إرشادات المؤلف للمخرج ، وهي غالبا ما يغادرها المخرج ولا يلتزم بها .

إن مهمة المخرج تكمن في تأليف العرض وفي مقدار احتفاظه بالخصوصية التي تميزه عن غيره . وفي ما يجعله حر التعامل مع المتفرج الذي من خلاله يستطيع الخروج بقراءته الخاصة المختلفة عن القراءات الأخرى المكونة للعرض ، والتي نطلق عليها اصطلاحا [نص المتفرج] . ليصبح معها لدينا ثلاث نصوص أو قراءات وهي : نص المؤلف - أو قراءته ، نص المخرج - أو قراءته ، نص المتفرج - أو قراءته .

فالنقد إذن هو : تفسير وتحليل ، وتعددية في تأويل الاستقبال وفي حرية الرأي والتلقي . يدركها الناقد بعد اطلاع و معرفة جيدة لمكونات العرض التي بعكسها سيتحول النقد من خطاب علمي إلى خطاب [مدرسي-إنشائي] هدفه الوعظ والمديح أو الذم غالبا . إن " النقد كالفكر ، أو هو فكر لا يتغذى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر " (3) . انه يضع المنجز أمام تساؤلات مستمرة ، وأمام مشروعية لاعادة النظر من قبل المبدع بمنجزه . وخاطئ من يرى في مهمات النقد غير ذلك ، لأن النقد مشروط بثقافة الناقد وموقفه المنتمي إلى العمل . وكلاهما يولدان من رحم المسرح . فليس النقد مزاج شخصي ، أو مصلحة فردية يحدوها أمل ناقد في الشهرة أو في الانتشار السريع بين الناس . فالناقد الذي تنقصه المزايا التي ذكرناها ، والذي لا يمتلك موهبة استقبال شفرات العرض بمكوناته من : نص ، وإخراج ، وتمثيل ، وأخرى ، يصعب عليه تقديم الفهم المتقدم في العمل الذي يتصدى لتقويمه . والذي سيكون هداية للمتلقي يعتمدها في الوصول إلى قراءته الخاصة ، التي تضاف للنص وتفاصيل العرض ، وبها ستكون رأيا أو قراءة أخرى غير التي أرادها المؤلف . لكن قراءة المخرج ستبقى الأولى في تسلسل الاهميات من بين القراءات المتعددة بما في ذلك قراءة المتفرج

. فلقراءة المخرج معناها الذي يقول أنها : حصيلة الجهود طويلة الأمد التي كونت خبرته التطبيقية التي تضاهي حصيلة استقبال الناقد الذكي الذي ينطلق من التجريد في إطلاق الرأي إلى التحديد فيه . فما بالك بالناقد الذي يسلك طريق النقد الكاشف للعيوب والسلبيات ، الذي يقترب في قراءته من قراءة المتفرج مع شئ من الإضافة البسيطة غير المحسوسة .

يعاني المسرح العربي والعراقي بشكل خاص ، من غياب الناقد الموضوعي البعيد عن وجهات النظر الانطباعية والجاهزة أحيانا في اعتمادها على رأي الآخر والتي تسبق المشاهدة في أحيان كثيرة . إن للناقد طريقه السالكة في الدخول إلى العرض بذكاء ، ذلك الدخول الذي لا يتكى فيه على رأي الآخرين . فهو وحده من يمتلك زمام المبادرة في إسناد العرض أو عدم إسناده . لأن مهمته كما يصفها برتولد بريخت : هي التي تستدرج الجمهور إلى المسرح . فهو يمتلك حق النصح والإرشاد بمشاهدة العرض أو عدم مشاهدته ، أما النتائج التي تأتي أحيانا عكس المطلوب فستضيع ثقة المشاهد بالنقد وبالمسرح . بل هناك من يذهب أبعد من هذا حين يضعون اهتمام المخرج بجمهوره بنفس موقع اهتمام الناقد بجمهوره . في معرفة الجمهور ومعرفة اهتماماتهم وأذواقهم .

إن من أولى مهمات الناقد تكمن في حرصه على متابعتة للعمل المسرحي منذ اختيار النص وقراءته من قبل الممثلين وبقية العاملين في المسرح وحتى خروج آخر المتفرجين من صالة العرض ، وهو ما يلزمه بامتلاك حق القول في العرض الذي يكتب له نقدا ، وعليه يجب أن يقول فيه رأيا لا بد أن يختلف عن الآراء الأخرى إن لم تكن أكثر أهمية منها جميعا . " إن الناقد قد يعلم المبدع ربما دون وعي منه ، الكثير من صنعة وقد ينبه المتلقي إلى ما ينبغي أن ينتبه إليه " (4) يمكن أن يكون قياسه بمقياس الآراء الكبيرة في العرض : مثل رأي المؤلف والمخرج وبقية العاملين . لأنه رأي عن قرب ، بل قل من داخل المسرحية ، لا رأيا انطباعيا جاهزا تكون من مشاهدة واحدة ولأول يوم من أيام العرض الذي غالبا ما يكون عاجا بالأخطاء . هذا الذي يتبعه النقاد في كتابتهم عن العروض المسرحية وهو ما يستهجنه المسرحيون ويجعلهم موقنين من أن النقد يشكل الحلقة الأسهل في عمل المسرح .

كل ما تقدم من اهميات في من يتولى مهمة النقد في المسرح . لكنه لا يمنع من وجود الناقد الذكي الذي نريد والذي استكمل عدته . فليس من كتب انطباعات مزاجية يرفضها منطق العلم يطلق عليه في المسرح نقدا . فهو ليس بالمتابعات الصحفية اليومية ، ولا هو التوثيق المسرحي ، رغم أهمية الاثنين في الحياة الثقافية لكنهما لا يدخلان في النقد المسرحي . أن النقد من يعني بإعادة الصياغة للعمل الفني ، هو يعني هداية المخرج إلى ما فات العرض من قيم جمالية ومن اكتمال موهبة وإيصال معنى راق ، لم يتمكن المخرج أن ينتبه إليها لانشغاله بخيوط العرض وتشعبات قنواته التي تصبو إلى التكامل . فلدى المخرج العديد من المخاوف التي يخشاها ومنها خوف الانزلاق بما هو استهلاكي يومي يبعده عن تحقيق الفعل الراقي في المسرح . بل خوفه من الانزلاق في المسرح التجاري

الذي غزى مسرحنا العربي وبات هما يعاني منه كل المبدعين في المسرح . لقد اجمعوا فيه كونه لا يدخل ضمن اهتمامات النقد والمسرح ، حتى بلغت الشكوى منه اوجها حين شاع وأخذ الحيز الكبير من حجم الفعاليات المسرحية ، فلم يجد المبدعون عن ماذا يكتبون او يتحدثون . ولنا في شكوى الدكتور لويس عوض واحد من أهم نقاد العرب ، الذي قال عن اسباب غيابه عن ساحة النقد المسرحي : (ماذا أنقد ؟ للأسف أن ما يعرض حاليا لا علاقة له بفن المسرح ، لا من قريب ولا من بعيد) (5) . هذا أنموذج لكثيرين انقطعوا عن الكتابة للمسرح في التأليف أو النقد والذين صاروا يبحثون عن المنقذ الذي ينهض ثائية بالمسرح الذي نريد ليعود من خلاله النقد الذي نريد . وكما أسلفنا في بداية الحديث عن استحالة نقد من دون إبداع يحركه . وقد نؤشر هذا لغياب سلبا على جمهرة النقاد بل وكل المهتمين بالمسرح ، الذين هم مدعوون من جديد للوقوف مع ظاهرة المسرح لتأخذ دورها الفاعل في النهوض به . كما كان دورهم في ستينات وسبعينات القرن الماضي الذي شهد نهضة نقدية أفرزت العديد من النقاد المهمين الذين ازدهرت بهم حركة المسرح . وقد نعطيهم العذر حين نؤكد بأن النقد يزدهر بازدهار الحركة المسرحية لكن العكس صحيح أيضا . ، ذلك لأن صاحب الرأي يعلم مسبقا " أنه دوما عرضة لخطأ ما ، فتعود المحاولة رأيا ومعرفة بشأن النص الواحد ويبقى الإمكان قائما لاكتشاف جديد " (6) وبداية جديدة فالرأي يولد المعرفة ويجعلها تنهض من جديد .

* * * * *

الهوامش

- (1) أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت 1989 ، ط 1 ، ص 190 .
* أحفظها شخصيا ولذلك لم اسندها الى المصدر .
- (2) د. ماجدة حمود : علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة (دراسات نقدية عربية) ، دمشق 1997 ، ص 90 .
- (3) أدونيس : نفس المصدر السابق ، ص 190 .
- (4) جبرا إبراهيم جبرا : معاشة النمرة واوراق أخرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1992 ، ط 1 ، ص 35 .
- (5) د . لويس عوض : أزمة المسرح المصري .. ومثلث النص ، الممثل ، والنقد . جريدة الجمهورية ، الخميس 1984/4/26 ، ص 7 .
- (6) جبرا إبراهيم جبرا : تأملات في بنيان مرمري ، دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر ، ط 1 ، بيروت 1988 ، ص 38 .

إشكالية التمثيل في المسرح العربي

د. فاضل خليل

[المتفرج] هو الثابت الوحيد في المسرح ، بالمعنى النسبي الإيجابي الحرفي للكلمة . الذي لا يبرح مكانه في الصالة ، وفي الكثير من الأحيان لا يفتقد بما يقدم اليه من الافكار خصوصا اذا كانت تلك الافكار مكررة ، او سبق له وان اختبرها فيصير على استقبال الجديد فقط خصوصا اذا كان من النوع الذكي الذي يساهم في تطوير الحركة . لكنه يظل ديناميكيا في التلقي . يساهم في الكثير من الأحيان بأرائه وملاحظاته بما يطور الظاهرة المسرحية ويغنيها .

أما [الممثل] فيبقى المتحرك الأهم في المسرح ، وهذا الذي يتفق عليه الجميع من أصحاب الشأن المسرحي . من هذا المعنى ننطلق نحو ما تشكله مكانة الممثل في المسرح . ما دام هو المتحرك الأهم فيه ، بمعنى آخر حين يكون هو من يمنح الحياة على الخشبة ويحرك كل ما عليها . وهو كما يرى توفستونوكوف " المؤلف لقرارات المخرج " (1) بلغته الخاصة التي يمتلكها من الصوت والجسد وفي مقدار تحكمه بهما وكيفية إمكانيته في التحدث بهما بعيدا عن كونه يستطيع : الحكي ، والسير ، فهاتان الصفتان إنسانيتان يتفق عليها كل الناس ممثلين وغير ممثلين . لا يمتلكهما إلا من تعوق أو أصابته عاهة في واحدة منهما أو كلاهما . فمهمة الممثل حين يتمكن من نعمة الكلام باجدية الجسد وهي قمة الفضائل ، أما حين يصير على النطق بلغة الكلام [الحوار] والصوت فعليه ان يستخدمهما بطريقة لا يجيدهما أحد غيره ، أو آخر من الأحياء ممثل كان او انسان عادي . نقول ذلك الممثلين لكي نلمس الفرق بين الممثلين ايضا ، فكل ممثل طريفته الخاصة ، وكما يختلف التوأمان في بصمة الاصابع كذلك الممثلين يجب ان يختلف احدهم عن الاخر - وارجو ان لا يكون في كلامي مبالغة ، ولو انه كذلك - ، لكنها ليست بالمهمة العسيرة على قدرات إنسان يمتلك العقل والارادة .

قالوا وبالغوا فيما قالوا حول طغيان ، أو سيادة سلطة(*) على أخرى . فمرة غلبوا سلطة المؤلف على بقية الأهمية في المسرح ، حين أماتوا البقية . وأخرى قالوا إنها سلطة المخرج التي لا تجارى وما عداها ميت . وقد نفق في أن لكل من هؤلاء وغيره سلطته أو مكانته - إن صح التعبير - في المسرحي وبدونها يصعب قيام المسرح . ولكن لو شاكسنا الجميع وقلنا : لو أن الجميع حضروا وغاب الممثل أي [مات] كما يذهبون ؟ هل سيتحقق عرض ؟ وهل سيقوم مسرح ؟ أنا واثق من أن الجواب الواحد لدى الجميع هو : لا ، لن يقوم العرض وسيتلاشى المسرح بغياب الممثل ، وهي حقيقة . فالحياة إذن تفارق المسرح عندما يفارقها الممثل . يموت المسرح بموت الممثل ، ولو تهيأت كل مكونات العرض لن تكون مسرحية في حالة غياب الممثل . لأن الارتباط الوثيق بين الممثل والحياة ، كعلاقة النبتة بنسغها الغذائي . و " إن تطور الفرد مشروط بتطور باقي الأفراد ، الذين يختلط بهم اختلاطا مباشرا " (2) وهو اختلاط يتنوع بين اختلاط الممثل - الإنسان ، بالناس والمجتمع الذي يحيط به . وبين الممثل الفنان الذي يختلط بمجتمع المسرح في محيطه الفني . وبالمحصلة فكلا العلاقتين مهمتان ويحدوهما فعل الامتزاز ومقدار الفائدة التي يجنيها الممثل [الفنان والإنسان] من كلا الاختلاطين

وما يدعمانه به من خبرة مضافة ترتقي به إبداعيا في تأدية عمله على المسرح . فهاتين العلاقتين تعوضانه عن مجمل العلاقات الأخرى المتنوعة التي يعيشها مثل علاقته بكل ما يحيطه من القيم والقوانين وتطورها بفعل تطور الحياة والمجتمع . وكما نعرف فإن المسرح يتغير كما كل الكائنات الحية بفعل التغير والتطور الطبيعي كذلك يتغير الممثل ويتطور إبداعه إيجابا أو سلبا تبعا لذلك ، وما يحصل له أيضا بفعل التغيرات الجغرافية التي تطرأ نتيجة لذلك مما يؤثر هذا التغير تلقائيا على إبداعه . ومع كل تغير في المكان والبيئة يحصل التصاق أكبر فيها من قبل مجتمع العرض وصولا إلى ما نطلق عليه مسرحيا [بالمواطنة في الفن] التي تعني ، الوطن المقترح لحياة المسرحية ومجتمعها على الخشبة . ويعني التعود على كل ما هو موجود على المسرح [الخشبة] وما هو خارجها يعود إلى ما يدور عليها وفي المكان كما لو كان هو [المكان - البيئة] التي يحيا فيها [الإنسان - الممثل] في الواقع . ومهما كان انتماء المسرحية مذهبيا يمكننا جدا أن نسلك ذات الطريق الذي حدده ستانسلافسكي في العمل على الدور ، والعمل على الشخصية في التقمص لأغراض المعيشة والتجسيد . باستخدام كافة الخطوات التي أكد على اتباعها من [خيال ، وظروف معطاة وغير معطاة ، في لو] إذا السحرية] ، في ضرورة التعرف على تاريخ الشخصية في حاضرها واستقراء مستقبلها ...] ومن كل الذي يساعدنا على العمل في التجسيد والمعيشة . ويمثل ستانسلافسكي بعملية الطيران حين يقول " كيف تبدأ الطائرة في التحليق : إنها تجري على الأرض مدة طويلة حتى تكتسب قوة استمرارية ريثما تكون حركة الهواء قادرة على حمل جناحها والتحليق بها إلى أعلى " (3) . والتمرير المتواصل كفيل بجعل المستحيل ممكنا ، ان عملنا على إعداد الدور هو الذي يحقق أعمال الفكر وتحريك الخيال فيمنحان القوة والزخم للنهوض بعملية تجسيد الشخصية والتحليق بها وبالذور . يقسم ستانسلافسكي مراحل العمل على الدور بالأدوار الأربعة التالية :

- 1 [المعرفة : لتفاصيل الدور .
 - 2 [المعيشة : لتلك التفاصيل .
 - 3 [التجسيد لها : (التفاصيل) .
 - 4 [التأثير : على الممثل والمتفرج معا كل من مكانه .
- ولأن الحياة واقعية فكل ما حولنا واقعي . وفي ضوء ذلك تخلق وشائج الاقتراب والابتعاد من الناس والأشياء - في التجسيد والمعيشة - وفق نسب المحبة والكراهية والقبول والرفض والتقبل والامتناع عن كل ما يرغب به الإنسان وما لا يرغب . أي أننا نعيش الحياة في المسرح بشرا ودوار حد المواطنة فيها . وليس للإنسان إن يعي ذاكرته كفرد متميز عن الآخرين [كشخصية] إلا حين يلعب دورا معيناً في المجتمع و بين الجماعة collective و في النشاط المشترك الذي يحكم الحياة والناس . أما طبقيا وحسب ماركس : فان تقسيم العمل الذي يجعل الإنسان أحادي الجانب مما يجعل الإنسان والمجتمع ضدان (3) . وانطلاقا من مفهوم الضدين هذا ينبثق الصراع - الذي هو روح المسرح . سواء في الأفكار

المطروحة [فكرة المسرحية] وهو صراع الضدين : الخير والشر ، أو النقيض ونقيضه ، كأن يكون الفنان – والإنسان ، أو القاعة – والمتفرجون وهو صراع الأفكار في قبولها أو نفيها . إن دور المسرح في الحياة يدعونا لان ننظر إلى فخامة الدور الذي يلعبه في الحياة . مثلما يجب " أن نشعر أن لغة المسرحية تكاد هي نفسها أن تتفجر تحت وطأة الصراع والتوتر منها بينما يتفجر الواقع تحت وطأة أسئلتها " (4) . وفي كيفية وصوله إلى الناس من غير تعقيد ، وإنما من خلال الوضوح التام والبساطة في الطرح . وعندما تكون وسيلة التعبير عند الممثل – الكلام فقط – من دون المشاعر ولغة الجسد . يكون الأداء ناقصا لا يؤدي أغراضه .

ان معرفة الدور هو بداية اللقاء بين الممثل ، والدور . وهي لحظة [الاكتشاف] التي يمثلها ستانسلافسكي بلحظة اللقاء بين عاشقين : فبعد [الانطباع الأول] وهي اللحظة التي تسبق التآلف والمحبة ، هذا اللقاء بين الممثل والدور ، وما يتركه من انطباعات قادمة تتفق او تختلف عن الانطباع الأول لحظة النظرة الأولى للشخصية . وهذه ستشكل الحوافز للإعداد الإبداعي للدور ، ومنها تنطلق إلى المرحلة التالية أي :

المعايشة / فالممثل حين يتعرف على الدور ويستنبط الانطباعات الأولية

له ، ويكتشف الحوافز ، ونقاط الالتقاء والافتراق التي سيعمل

عليها قوة وضعفا . أي : لحظات التآلف والمحبة التي تخلق [

المواطنة – العشرة] بينهما .

إن فهم تلك التفاصيل والأجزاء الدقيقة وإدراك مسالكها سيمكن الممثل من تجسيدها وبمعرفة كاملة . ومن الثبات الحتمي للمتفرج في القاعة وحركة أفكاره وتفاعلها مع ما يدور أمامه من أحداث ، فإن حركة الممثل محكومة بما يجعلها سليمة ومقبولة وفق مايلي :

[1] أن تكون مبررة تحمل أسبابها ودوافع القيام بها .

[2] أن تكون منطقية غير مفتعله ولا تدخل ضمن الحركة

من اجل

الحركة .

[3] أن تكون ذات أهداف ، ولا تقوم إلا لإشباع رغبة .

ان الهدف هو الضوء الذي يهدي إلى الطريق الصحيح . ومن الخطأ ان نفكر في النتائج بدلا من التفكير في الأفعال الموصلة إلى تلك النتائج . فإذا تجنبنا الفعل واتجهنا إلى النتيجة مباشرة حصلنا على ثمرة مفتعلة غير ناضجة ، أي أنها بلغة المسرح تجعل من التمثيل زائفا مصطنعا .

هناك ما لانهاية من الأهداف على خشبة المسرح ولكن ليست كلها أهدافا ضرورية ، بل إن الكثير منها ضار علينا تجنبه واختيار الأهداف الصحيحة حقا . فالأهداف الضرورية :

[1] المرتبطة بالممثلين لا بالمتفرجين .

[2] النابعة من شخص الممثل .

- [3] أن تكون أهدافا فنية وخلقة .
 [4] أن تكون حقيقية وحية وإنسانية .
 [5] صادقة ، يتفق على صدقها الممثلون والمتفرجون معا .
 [6] تتسم بالقدرة على اجتذاب وتحريك المشاعر .
 [7] واضحة ، مستوحاة من طبيعة الدور .
 [8] أن تكون لها قيمة ومضمون يتناسبان مع الحقيقة الداخلية للدور .

[9] أن تكون فعالة تدفع الدور إلى الأمام ولا تدعه يتوقف عن الحركة فيركد .

من هذا المنطق وذلك التحليل يمكننا السيطرة على الشخصية التي نؤديها ، وسنتمكن من الوصول إلى التأثير الإيجابي على المتفرجين من خلال المعيشة ، وما تشمله من جوانب نفسية وعاطفية . وما ينشأ نتیجتها من أفعال فسلجية لحركة حياة الدور النفسية . وهي التي تبعث فيه إمكانية استنفار مشاعر الشخصية والدور .

ومن القرون الوسطى وعندما كانت العروض المسرحية تقدم في أروقة الكنائس وفي ساحات المدن ، وعندما كان الممثل في حينه أقرب إلى الكاهن منه إلى الممثل . واما لغته فكانت اللغة السائدة الأقرب إلى اللغة الخطابية القريبة من اللغة الوعظية الأقرب إلى لغة التعليم ، طالما كان ممثلها ينتمي إلى صنف من الناس هم أقرب إلى الكهنة منهم إلى الممثلين . لكنها كانت غالبا لغة أيديولوجية ابنة زمنها ولم تكن لغة المسرح التي سادت فيما بعد ، عندما تغير شكل المسرح ومكانه .

و كما أسلفنا ، عندما تغير مكان التمثيل من أماكن العبادة إلى المسارح الاعتيادية بعد ثلاثمائة أو أربعمائة سنة ، تغير حينها وصف الممثل ، من الكاهن الذي يقدم عروضاً وعظية إلى الممثل الذي يقدم عروضاً فنية حياتية تتفق وطبيعة المجتمع الذي يقدم تلك العروض . ومثلما تنوع مكان التقديم تغير معه موقع المتفرجين في تلقي العرض فأصبحوا يتحلقون حول المنصة STAGE أو على جوانبها وأمامها بدلا من الموقع في المحفل الكنسي الذي يقترب من تلقي القداس منه إلى التلقي المسرحي . الأمر الذي جعل خطاب المسرح يتغير بتغير المكان ، فانتقلت من لغة التوافق في الوعظ إلى لغة التناقض المحتدم باختلاف الآراء وتنوعها ، فشاعت لغة الحوار المشحون بالتوتر والصراع الذي فرضته المواضيع المطروحة مع حميمية المكان الجديد . ومن تغير المكان وتنوعه أصبح من المؤكد إن يختلف وقت العرض وزمنه ونتيجة له تغير مواضيع النص واعداده ، وما يتبع ذلك من أمور فنية جميعها تغيرت بفعل تغير المكان والزمان . وبتغيرهما تغير نوع التمثيل وحتى الممثل في تطور إمكاناته تبعا لذلك .

غالبا ما يوجهون السؤال إلى البعض من المخرجين عن الأسباب التي جعلت عروضهم تتسم بالنجاح؟؟ فأوعز [جيورجي توفستونوكوف] ذلك إلى الاستقلالية التي كان يمنحها للممثل . وهي صفة نادرا ما يتفق حولها المخرجون جميعا . لكن

هل هي تعني [ديكتاتورية الممثل] في التصرف الكيفي وإهمال ملاحظات المخرج ؟ أو أن المخرج بعد أن يمنح الاستقلالية إلى الممثل ، يتركه لتصرفه الخاص ؟ من غير أي تدخل يذكر ؟ من المؤكد ان هذا الظن يدخل في حكم المستحيل في تأليف العرض إخراجيا . وكذلك لا يمكن حصوله وفق المعنى الكبير في عمل المخرج : كونه هو الذي يحقق الوحدة الأسلوبية والفنية في العرض أي هو [الفلتر] الذي تمر منه كل الأساليب المخلفة لكامل فريق العمل ليحقق فيها الأسلوب الواحد ، وإلا كان العمل المسرحي عبارة عن كشكول غير متجانس بالتالي هيمنة سلطة الممثل على بقية السلطات؟؟؟ أنا أقول إن العرض عندما يكون أمام الناس فهو بالتالي يكون بيد الممثل

اختلف المختصون حول هيمنة سلطة ما وغياب أخرى . ومدى تأثير تلك الهيمنة وذلك الغياب – إيجابا أو سلبا - على سير العملية الإبداعية في المسرح حتى وصفوا الغياب [موتا] والحضور [تسلطا] . فقالوا سلطة أو موت المؤلف ، وسلطة أو موت المخرج ، وما إلى ذلك من التسلط و الميئات وما يتبع ذلك من تأثيرات على سير العملية الإبداعية في المسرح . لكنهم نادرا ما ناقشوا ماذا يحصل عند غياب الممثل ، الذي لا يعادله غياب إذا ما كان وحصل ، فكل تلك الميئات هامشية إذا ما قيست بذلك الغياب لأنه بالمحصلة يشكل توقف المسرح . إذن فالموت الحقيقي الذي يؤثر سلبا على قيام المسرح لكي نقول توقف المسرح هو موت الممثل . الذي يشكل

السبب في فشل أو موت الكثير من العروض حين لا يكون فيها الممثل فاعلا ، أو كونه كان افتعاليا بعيدا عن الصدق في الأداء الذي لا يمت إلى الحياة بصلة ، ويعزو ستانسلافسكي تلك المبالغات إلى طموح الممثل إلى الوصول إلى الطبيعية التي يفهمها خطأ وهي :

- 1) لاتعني خلق حياة حقيقية لأنه ليس من أهداف المسرح ذلك ، بل الهدف الأسمى هو خلق الحياة بصيغة فنية .
- 2) أن لا نقدم أحداثا جسدية منفصلة عن رغبة الممثل .
- 3) أن تكون الأفعال المسرحية مقنعة من غير الإيمان بحقيقة أو صدق وجودها .
- 4) فالحياة هذا النظام الكبير ، الواسع ، والمعقد لا بد له من أن يصل – كما الحياة - بسهولة عبر الفن .
- 5) إن يتم ذلك بالتركيز على كامل السينوغرافيا [فن تشكيل الفضاء] وعلى ما هو جسماني وصوتي في التمثيل معا .

إنها ليست مشكلة معقدة كما يقول انطوان تشيخوف : [فأنا أستطيع أن أتحدث باختصار عن الأمور الطويلة] . وقد حقق ذلك فعلا عندما تطلب الأمر الاختصار في أمور الحياة الطويلة ، وفي الأمور ذات الإشكاليات المعقدة حين أجاب عن تساؤلاتها بعد فهم وأدراك لارادة الحياة . وفي المكان الذي كان يتطلب الإسهاب في الحديث عن معنى الزوجة في حياة الرجل والأسرة كمثل جعله الاختصار

يستعيز عن كل الأشياء بجملة واحدة أدت ما كان يريد الوصول إليه فاختصر كل المعاني بجملة واحدة هي :

[الزوجة تبقى الزوجة] .

إن وضوح الشكل وبساطته في الفن متلازمان ، ويشكلان القوة في التأثير على المشاهد من خلال البساطة وكما يذهب اغلب المنظرين الكبار في كتاباتهم التي افردوا فيها فصلا في موضوع الحث على البساطة ، وان الإبداع أو العبقرية صنو البساطة . فالبساطة وما تحمله من عمق ووضوح لا ينفصلان ، يكاد ينطبق المقياس على عموم الأنواع الثقافية ، أدبية كانت أم فنية . فعندما سنل المثال الكبير [رودان] عن سر نجاحه ، أجاب :

[أنا و ببساطة أخذ كتلة المرمر ، وأزيل منها كل ما هو زائد ليظهر فيها الشكل الذي أريد] .

إن الإيجاز في إظهار الوضوح في العمل الفني يجعله يتناسب بل ويتكامل عند إزالة الزيادات التي تكتنف طريقة استقباله والوصول إلى معانيه . وهو ما يجعل الشكل والمضمون فيه يتماسكان ، يقول الرسام الروسي الشهير تشيستياكوف الذي يقول :

[أحب الرسم بالحذف ، لا بالتعقيد] .

كذلك تقضي قوانين المسرح :

[أن يحذف من المسرحية كل ما هو زائد وعفوي]

، تماما كما في قطعة المرمر عند رودان ، أو في الحذف وإزالة التعقيد عند تشيستياكوف . وهذا لن يتم بمعزل عن الدراسة والتحليل . فالتحليل الذي نتفق على تعريفه بأنه :

[معرفة الشيء] .

وكما يقول (كانت) :

[إن التحليل يرشدني إلى ما ينبغي أن اصنع] .

وعندها أي بعد أن نمتلك معرفة الأشياء يحق لنا التعامل مع الكتل - والنص كتلة - نعرف ما يجب أن نصنع فيها من خلال الإيجاز فيه ، حين نشعر بتأليف العرض الخالي من الزيادات عبر الصورة التي نقترح .

إن معرفة الفرق بين النص والعرض تكمن في صيغة التعبير التي نقترحها . وكما نعرف فإن ما هو أساسي في المسرح هو الحكاية . إن النص [مثير] لانساق منظومة العرض التي تطرأ على النص قبل أن يتشكل في فضاء المسرح . و " كل شئ أساسه الحكاية ، إنها قلب الإعداد المسرحي ، فعن طريق ما يجري بين الناس ، يأتي كل ما هو قابل للنقاش ، وللنقد ، وللتغير " (5) . ولا يستطيع الممثل إقناعنا بما يقدم دون التفاعل الداخلي الذي تعكسه وسائل التعبير، تلك التي يجب أن تصل إلى المشاهد بسهولة لا بالتعقيد . فعين المشاهد - المخرج غالبا صانع العرض المجسد ، والعرض المجسد - مدرك جمالي إضافة إلى كونه مدرك فني من صنع الإنسان . فأنت حين لا ترى من الممثل غير جسمه ولا تسمع منه إلا صوته ، أما أفكاره ومشاعره وأحلامه ورغباته . فالمشاهد يتفاعل مع الحياة

الحقيقية ، أما الحياة المصطنعة – مايدور على المسرح – فيتفاعل معها فقط عندما يكون التعبير الانساني عنها مقتعا . ومثلما نعرف فان الافعال الداخلية متعددة ومتنوعة مع كل فعل ، ورد فعل . إنها سلسلة من الأحداث تتلون حسب نوع الحدث . ومن خلال الإيقاعات المتنوعة في العرض من إيقاع الكلمة إلى إيقاع الجملة والحدث والمشهد والفصل وغيرها من الإيقاعات المتنوعة نصل إلى إيقاع المسرحية . فالإيجاز إذن يتطلب معرفة موقع نقطة الانطلاق في الحركة [نقطة الصفر] ، أي من أين ننطلق علميا . لامن حيث يشاء من يريد بعشوائية ، تخلو من المنطق والتبرير والهدف . إن لكل فعل مبتدأ يحدده ما قبله ويحكمه ما بعده من أفعال وحركات تحمل منطقتها وتبريرها وأهدافها التي تصب في الأهداف المتسلسلة وصولا إلى الهدف الأعلى .

* الحركة في المسرح

حركة الممثل في المسرح : هي المظهر الخارجي الملموس للشخصية . من خلالها نتعرف على كامل خفاياها ، دواخلها ، دوافعها ، أهدافها ، حالاتها [الاجتماعية ، الطبيعية ، والنفسية] .

الحركة : هي صورة الميزانسين في حالة الفعل . أي أنها صورة التشكيل في الحركة على المسرح في حالة نشاطها . والميزانسين [التشكيل الحركي] : الذي يعني التوزيع الرشيد والمنسجم harmony ، والترتيب المتناسق ، والنظام في الحركة واللون لكل خطوط الرؤيا من [لون ، منظر ، ملابس ، ضوء ، عتمة ، صوت ، صمت ، مع الممثل – المحرك الأساسي لها ولكل مكونات العرض المسرحي] . والتشكيل الحركي يتشكل استنادا إلى الحالة القائمة بين الأشكال والأشياء + قيم الجو العام المطلوب اعتمادا على قواعد التكوين في :

[*] التناسب

[*] القوة والضعف

[*] التركيز

[*] التوزيع الرشيد ،

المستند

إلى قوة العلاقات العاطفية والعقلية بين

الشخصيات

فالحركة التي هي " أكثر دلائل الحياة وضوحا " (6) تساهم في خلق تشكيلات متعددة ، معبرة عن التبدل الحاصل في العلاقات القائمة بين الشخصيات وانفعالاتها وعواطفها وكامل تفكيرها . إنها – الحركة – مهما كان فعلها ونوعها إنما هي : رد فعل لمثير ، خارجي كان أم داخليا عملا في استحضار عنصر الإقناع . وبعكسه تدخل الحركة في الفعل العشوائي الذي لا يؤدي أغراضه . و [المثير] هو الذي يشحن الشخصية ب [الطاقة] التي تتولد من داخلها أي قوة مادية من الاستجابة أو الرفض ، ومنها يتولد فعل الشخصية الحركي طبقا لذلك المثير . والمثير أما أن يكون :

[1] مثير مادي : يخلق حافزا يثير الشخصية فيحركها ، ولايهم نوع المحفز هذا من حيث القبح والجمال ، أو الخطورة وعدمها .

[2] مثير معنوي : وهو حافظ غير مباشر ، يتم نتيجة لاسترجاع ما تخزنه الذاكرة من انفعالات ومن مخزون تاريخي للشخصية ، هو يرتبط بكيان الشخصية ، من الأفكار ، والذكريات ، أو أية انفعالات نفسية وغيرها .

وهذا يرتبط كليا بقدرة الممثل عند أداء دوره - والمخرج عند عمله مع الممثل وبقية مكونات العرض أثناء التمرين - وفاعلية مخيلته في النظر إلى تطور القصة - الحكاية - عاطفيا وفكريا . ونقصد بالفاعلية : هي التي يمكن من خلالها التعبير عن العلاقات المتنوعة والمتغيرة بفعل الأحداث . ومنها استخدام الأفعال الفيزيكية ووضعيات الجسم المختلفة الاتجاهات والمعاني ، " الصورة لاتبقى ثابتة خلال الفصل الكامل ، لكنها تتغير قليلا بتغير الانعكاسات العاطفية للشخصيات الرئيسية .. وقد يتغير معنى المشهد نتيجة لتغير طفيف في الصور " (7) .

الهوامش :

- (1) أناتولي التشولير : جيورجي توفستونوكوف .. مخرجا ومنظرا ، مجلة [مسرح] البلغارية ، العدد 5 ، السنة 1984 ، ص 46 .
* من المصطلحات النقدية المتكررة في استراتيجية التفكيك هناك كلمة : سلطة أو سلطوي authoritative , authority وهما لا تعيان سلطة سياسية أو قوة خارجية خارج النظام الأدبي نفسه ، ولكنها تعني ما هو [موثوق به] إلى درجة يصبح فيها الشيء ، [إذا سلطة] أو [ثقل] ، ويمكن ترجمتها إلى [نص موثوق] أو [مخرج موثوق] أو [ممثل موثوق] .. الخ .
- (2) ماركس و انجلس : المجلد الثالث ، ص 440 .
- (3) ستانسلافسكي : إعداد الممثل [في التجسيد]
- (4) ماركس و انجلس : نفس المصدر السابق .
- (5) أدونيس : خواطر ، نقائض في المسرح العربي ، مجلة [الحياة المسرحية] ، دمشق 1977 ، العدد 2 ، ص 10 .
- (6) برتولد بريخت : مسرح التغير - مقالات في منهج بريخت الفني ، تر : قيس الزبيدي ، إصدارات [دار ابن رشد] ، بيروت 1978 ، ص 137 .
- (7) ماريان جالوي : ص 184
- (8) الكسندر دين : ص 220 .

إشكالية التأليف في المسرح العربي

أ.د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

إن من أهم أسباب غياب النص العربي ، تكمن في صعوبة الكتابة للمسرح . وإن أغلب الذين مارسوا الكتابة له انطلقوا من وهم : أن المسرحية ليست أكثر من حوار - ديالوج dialog - بين اثنين من الممثلين ، وأن المسرح لا يعدو أكثر من وسيلة للتسلية . ولأن التجربة العربية افتقرت إلى جهود المؤلف المتخصص الذي يمتلك فهم عناصر المسرح ومكوناته وطريقة معالجة أفكاره وتجسيدها على المسرح لم يتمكن من الوصول إلى شكل النص المتعارف . النص الذي يكتب لكي يجسد على خشبة المسرح لا يكتب لكي يقرأ فقط . إن غياب هذا النوع من النصوص جعل المخرجين يبحثون عن البدائل لغياب النص الذي يطمحون إليه ، فلجئوا إلى الإعداد والاقتراس ، والترجمة عن النص الأجنبي . أن الكاتب المسرحي ليس هو خالق الكلمة وحسب ، وإنما هو من يمتلك الرؤية والتصور التشكيلي والمعاشية للأفكار التي يقترح لها المعالجة لأنها بالأساس ، عملية إبداعية ذات معمار تركيبية متصاعد . عكس ما تعارفنا عليه في النصوص العربية التي لا تعتمد الصيغ ذاتها بل تتداخل فيها الكتابة وتتشابه مع بقية التأليف في الفنون الأدبية الأخرى ، كالقصة والمقالة والرواية والشعر والعمل الصحفي . فهم حين قلدوا التجربة الغربية في التأليف استعاروا منها حتى المضامين والأشكال بل وحتى في أسلوب الكتابة ، لذلك جاءت كتاباتهم هجينه عن واقعها بعيدة عن هموم الحياة العربية . و " يذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أي شئ عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية انه أصل مسرحي ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيقول : على مستوى المشكلة الدرامية ، يظل أر سطو أقرب إلينا من الحريري (الذي يراه بعضهم أصلا مسرحيا) ، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحي آخر) " (1) . قد نستثني مما تقدم بعض المحاولات التي استفاد كتابها من دراستهم للمسرح أو من عملهم فيه فكانت لهم عاملا مساعدا لنجاح مساعيهم في الكتابة إليه وفي إثارة الدهشة عند الجمهور، لأن " النقطة الحاسمة في التجارب المسرحية هي من أجل تطوير موقف المتفرج " (2) وصولا إلى تطوير ذلك الموقف من التلقي السلبي إلى المساهمة الإيجابية التي تسعى إلى تطوير موقف المتفرج العربي في المسرح . لأننا " لا نستطيع أن نطلب من الجمهور أن يلقي نفسه في القصة كما لو كانت نهرا ، وإن يترك نفسه ليحملة التيار هنا وهناك " (3) . وعليه فإن التأليف المسرحي إما أن يكون عملا سهلا ، كما في التجارب المتخصصة ، وأما أن يكون مستحيلا كما في تجارب الكتاب الطارئين الذين كتبوا إليه . وقد ينفع الأدب والثبات والاجتهاد في نجاح الكتابة إليه ، " وإذا لم يصب المبتدئ نجاحا فوريا دون متاعب فأولى به أن يعدل عن التأليف إلى الأبد ، لأنه لن يكون مؤلفا مسرحيا " (4) . ورغم قسوة هذا الرأي ، إلا أنه يدعو إلى ضرورة انغماس الكاتب في المسرح ميدانيا لمعرفة أسرارها لا متفرجا بعيدا عنه ، لا يحسن إلا اقتناص السليبيات من مشاهدة عابرة في اليوم الأول من أيام العرض ، أو ينتخى ليكون مداحا مجانيا دون معرفة أسباب الصواب من الخطأ . ليصبح موقفه مشابها لموقف المؤلف الذي يجهل الأسباب في ضعف نصه ، الأمر الذي يدفع بالمخرج إلى التدخل من أجل الارتقاء به . علما أن الرأي الغالب عند معظم العاملين بالمسرح يقول : " لاجابة بنا إلى تدليل المؤلف ، وعليه أن يأتي بمسرحية جاهزة تماما ، وعندها سيكون كاتبها مسرحيا . كلا . فأن هذا لا يتفق مع الصورة التاريخية للتطور المشترك للأدب المسرحي والمسرح على السواء " (5) ذلك الرأي الذي يدعو إلى التعاون المثمر بينهما من أجل مسرح متطور . تلك الصورة أكدت دائما أن لولا المخرجين والمسارح العريقة التي تبنت خلق المؤلفين ما وصل التأليف المسرحي إلى ما وصل إليه . لأن ما يراه المخرج في المسرحية لا يراه أحد من قبل ، وأنه حين يرى أن من واجبه التدخل لا يبخل في ذلك فينبري في النص الذي يحتاج إلى التدخل بالتعديل والحذف والإضافة . وهذا لا يعني انه في تدخله هذا لم يكن مخلصا لروح النص وللمؤلف ، بل على العكس لأنه ينطلق في ذلك من حرصه على تقديم النص و المؤلف على أحسن صورهم . ورغم شفافية هذا التدخل الذي اعتبره البعض تدخلا فيه الكثير من عدم الاحترام لجهود المؤلفين ، اعتبره البعض الآخر من صميم عمل المخرج في تأليف العرض ، حتى أن الكثير من المؤلفين يعتمدون إلى

طبع نصوصهم عندما تأخذ استقرارها عند عرضها على المسرح . أي بعد أن يضع المخرج بصماته على النص ، لأن " كتابة حوار لمسرحية مثل هاملت عملية خلق ممتعة ، أما اشغال الفكر حول من أين يدخل الشبح ، من يمين المسرح أو يساره ، فهو أمر مقرف يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج " (6) . هذا الرأي فيه الكثير من الإيجابية في امتزاج العاملين من خلال الفصل بينهما . لاسيما وهو رأي لكاتب خبير المسرح والكتابة إليه مثل برناردشو . أما مع من استسهلوا العمل في المسرح واعتبروه أقل صعوبة ولا يعدو أكثر من حفظ الحوار القريب من الحديث اليومي فيكون الأمر عسيراً في أنهم أقل دراية بصناعة الكتابة من المخرج (7) ، وأن تدخل المخرجين في النص ليس فيه أي سلبية في عمل المؤلف . وإنما بكل بساطة هو أن النص دخل في مختبر الإخراج . ليكون أكثر فاعلية . ولنا في تجربة المسرح السوفيتي دليل أكيد في خلق الكتاب الشباب عندما أعطاهم فرصة الكتابة بأشراف المخرجين المتمرسين الذين يعتبرون " بأن الأدب هو احتياطي المسرح " (8) وان عملهم مع العديد من المؤلفين الشباب أمثال ل.جوخوفينسكي و. ر.ابراهيميكيوف يؤيد ذلك . وهكذا دامنا يبدأ التأليف ابتداء من ملحم المؤلفين الإغريق حيث : اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس ، ارستوفانيس ، الذين كتبوا كلاسيكيا لهم ، ليبدأ المسرح بعدها ، أي من مقترحات الكتاب تماما مثل بدايات المذاهب الأدبية الأخرى التي كانت هي الأخرى نتيجة لجهود التأليف في مختلف العصور . وهكذا يستمر الحال مع تجارب : شكسبير وموليير . ومع من تلاهم من الذين تواصلوا مع المسرح كتابا ومخرجين ، حتى أصبح لكل مسرح كاتبه ، بل وكل مخرج كاتبه . لقد اكتسب مسرح موسكو الفني شهرته الواسعة من كونه مسرح مؤلفين ، إضافة إلى كونه مسرح مخرجين ومن عروضه تعرفنا على كبار المؤلفين أمثال : غوغول ، غوركي ، تشيخوف ، شفينيفسكي ، تولستوي ، بوشكين ، شكسبير، برناردشو ، وآخرين . لقد تملك تشيخوف الدهشة لجهود المخرجين على النصوص المهمة ومنها نص مسرحيته (بستان الكرز) . إن لتعدد الرؤى في النص الواحد أكثر من مخرج أثره في إغناء التأليف ، لأنها وضعت المؤلفين أمام مسؤولياتهم في الابتعاد عن سلبيات التأليف ، والاجتهاد على تقديم الرؤى والأفكار الجديدة . ولا يفوتني هنا أن أذكر ما حققته العروض الثلاثة لمسرحية (الملك لير) في مهرجان مسرح الأمم / صوفيا 1982 (***) في بلغاريا عندما تهافت الجمهور على مشاهدتها مع سابق معرفتهم بها نصا ومحتوى . إضافة إلى أنهم خبروها جيدا ، ورددوا الكثير من عباراتها أمثلة للمواقف الحياتية ، كما وأنهم شاهدوا لها عروضاً أخرى غير الثلاثة التي تهافتوا عليها . إن في حرصهم هذا حكمة الاطلاع على تجارب ورؤى لمخرجين جدد تضاف إلى ما سبقها من مشاهدات لكي ليقارنوا بين رؤى المخرجين : وكيف تناول كل منهم مسرحية الملك لير ؟ وهل أضاف لنص الكاتب أم لا ؟ بماذا اتفق الاثنان وبماذا اختلفا ؟ وما الجديد في قراءة المخرجين ؟ وهل كان لتظافر الجهدين أثره الفاعل في العمل أم لا ؟؟

ما تقدم من حديث كان جانباً من الموضوع . يقابله رأي آخر يتبناه بعض آخر من المخرجين ينظرون إلى النص نظرة فيها الكثير من المبالاة واللاهمية ، كما في تجارب بروك و كروتوفسكي اللذان ينظران إلى المسرح ليس أكثر من (المنصة + الممثل + المتفرج + مضمون بسيط يتم الاتفاق عليه) . وبما أن النص هو المضمون الذي يتفق عليه ، إذن فالمؤلف لا يشكل عائقاً للمسرح ومن خلال " تشجيع المتفرج على التدخل في مسار الحدث المسرحي فيصبح هو نفسه خالفاً ومنشأً للفعل الدرامي ، وليس مجرد متفرج سلبي يتلقى ما يراه أمامه على المسرح " (9) . من هنا تنشأ فكرة سيادة سلطة المخرج في تأليف العرض بما فيها البدائل عن نص الكاتب بأفكار ومضامين مقترحة . طالما سعى وعانى في سد نقص التأليف بتلك البدائل التي توصل إليها ، ومنها المتفرج الذي سد فراغ غياب النص . هذه السلطة تعني أن المخرج هو من يمسك بخيوط اللعبة : مفكراً ، ومنظماً ، وقائداً لفريق العمل ، الذي يبده الحلول الموصلة إلى التكامل الفني للعرض المسرحي .

لما كانت التجربة العربية في كتابة النص المسرحي تحاكي التأليف من خارج محيطها ، وهو الأمر الذي أبعدها عن خصوصية الشكل والمضامين ذات النكهة المحلية . ولا نغالي إذا قلنا أنها ظلت زمننا ليس بالقصير ، بعيدة عن هموم الناس . لم ينجو من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل بعد ما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يحصد نجاحه ، أو يجد طريقه للهدف إلا إذا لامس جرح ناسه . وفعلاً نجح البعض ، فكانت لهم الريادة عندما ثاروا على السائد من

تلك المدونات التي كانوا يسمونها من غير وجه حق مسرحا . وهي في الحقيقة ليست أكثر من قفشات ومحاورات همها الأساس إضفاء المرح على سامعيها أطلق المصريون عليها [الايقييات] (*) واعتبرت أيضا نوعا من التأليف . ولذلك كانت الانطلاقة نحو النص العربي متعثرة ومتعكزة على تجارب الغير . لأنها لا تحمل أية وحدة موضوعية أو فنية في أساليب كتابها يقربها من المسرح . بل " من النادر أن نعثر على الوحدة في كتابات المؤلفين المعاصرين" (10) . وهي واحدة من أهم العوامل التي حالت دون ولادة الكاتب الذي نريد . عدى الذين أشرنا إليهم من الذين دخلوا الصنعة من داخل المؤسسة المسرحية من غير الطارئین عليها ، فمارسوا الكتابة عن دراية . حين أفرز هؤلاء ، فلاني انطلق من : أن أفكارهم المسرحية هي التي تجعل الثقافة في حوار حين تجسد أعمالهم لتمثل وتعتلي خشبة المسرح . ولا يعني التأليف الذي كتب ليطلع ويكسد ديكورات تجميلية على رفوف المكتبات . وعندما يثار الحديث عن أزمة النص المسرحي ينبري كتاب المطبوع أو أنصارهم ، مدافعين عن توفره منطلقين : من أن المكتبة العربية تعج بما لذ وطاب من أنواع النصوص المسرحية المطبوعة والمكسدة على الرفوف وحسب الطلب ، ففيها من : التأليف ، والإعداد ، والترجمة ، والاقتباس ، والمتناص ، وغير ذلك من المسميات ما يسد حاجة شعب بكثافة الصين . متناسين أو ذوي معرفة لا تسعفهم بتفكيرها من أن هذا الكم الهائل [فعلا] من المطبوعات ، هو ليس من التأليف المسرحي بشيء ؟ لأن المسرحية - كما أسلفنا - هي التي تمثل وليست نصوص القراءة شأنها شأن الرواية والقصة والشعر والحكاية وما شابه ذلك من التي تحتاج إلى تدخل المتخصصين لأعدادها فيجعلوا منها مسرحية ناجحة أو غير ناجحة . أن قصور الكثير من الموهوبين في عدم استطاعتهم كتابة المسرحية جيدة الصنع يعود إلى أنهم لم يتوارثوا كتابتها عن أسلافهم كما هو الحال في التجربة اليونانية التي وهبت كتابها المسرحيين إرثا مثاليا بدأ من سلسلة الكبار الأولين : [ثيسبس ، اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس ، وارستوفانيس] وحتى آخر الكتاب المعاصرين .

وعملا بالدقة التي نتوخاها ، لا بد لنا أن نذكر من أن هناك كتابا تمكنوا من صنعة الكتابة للمسرح ولم يكونوا طارئین عليها . هم الذين كتبوا نصوصهم وكانوا جزءا من الأسرة المسرحية وواحد مما يسمى [الفريق المسرحي] . ولم تكن نظرهم إلى التأليف فوقية ، على انه من ابسط أنواع الثقافة ، بل نظروا إليه كواحد من اصعب أنواعها ، وأكثرها فاعلية ، فأولوه الاهتمام الأكبر الذي جعل كتاباتهم تدخل بكل ثقة إلى مختبر التنفيذ لتجسيدها إخراجيا . فكان لها لما رافقها من التحليل واعادة التركيب أن وضعت الكتاب في احسن ما يستحقون من المواقع ، ومسرحياتهم أوصلتها إلى الجمهور بكل صدق وعناية . وليس عندي أدنى خشية من أن المتخصصين سيلمسون هذا من قراءتهم لشهادتي في النصوص التي أصابت من الكمال ما لم تصبه نصوص أخرى ، لكتاب لم يأتوا الكتابة من داخل المسرح .

الهوامش

(1) محمود نسيم : المسرح العربي والبحث عن الشكل "قراءة للعقل التنظيري" ،مجلة(فصول) ، عدد ممتاز ، المجلد الرابع عشر ، العدد الأول ، ربيع 1995 ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 87 .

- (3) د. رفيق الصبان : المسرح وتغير العالم ، مجلة الفنون ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، بغداد / خريف 1971 ، ص 16 .
- (4) برتولد بريخت : الارغانون الصغير ، الفقرة 67 .
- (5) جورج برناردشو : تعليمات شو إلى المخرجين ، مجلة فنون المسرح ، العدد الثامن ، القاهرة 1949 .
- (6) كوركي توفستونوكوف : لقاء معه في مجلة life the and culture السوفيتية 1972 ، ت: علي حيدر يونس ، نشر في مجلة ، سينما ومسرح ، العدد الثامن ، بغداد 1972 .
- (7) علي مزاحم عباس : أزمة النص المسرحي العراقي ، مجلة آفاق عربية ، السنة الثامنة ، العدد التاسع ، بغداد / آبار 1983 ، ص 37 .
- (8) جورج برناردشو : نفس المصدر السابق .

(*) مؤلفان مسرحيان شابان تكونت موهبتهما بالكتابة للمسرح برفقة توفستونوكوف وفي مسرحه (8) كوركي توفستونوكوف : حوار في المسرح ، مجلة الموقف الأدبي ، العددان - السادس والسابع ، دمشق / 1972 ، عن جريدة literature gazette السوفيتية ، العدد 26 ، في 1972.6.28 .

(**) انعقد مهرجان مسرح الأمم - صوفيا 1982 ، أيام دراسة الباحث في بلغاريا لنيل شهادة الدكتوراه في المسرح .

- (9) جروتوفسكي : نحو مسرح فقير ، ترجمة وتقديم : د. سمير سرحان ، إصدار مركز الشارقة للإبداع الفكري .
- (**) اغلب الظن أن مصطلح [إيفيهات] مصري الصنع ، ويعنى به المقاطع الكوميديية الصغيرة وربما حتى دعابات الممثل مع جمهور القاعة أيضا .
- (10) توماش اوبخفاري : الدراماتورجيا المعاصرة ، تر: كمال عيد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد- خريف 1982 ، السنة الثانية ، العدد الثاني ، ص 20 .

أسباب غياب الخصوصية في المسرح العربي

(لكي تصبح عالميا ، عليك أن تكون محليا أولاً)

[طاغور]

د. فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

في ماضي الإنسان أشياء ذات قيمة لا بد من استعادتها لخلق يقظة فنية ، إن الاستفادة من التجربة الماضية تعني امتلاك التراث وصولاً إلى الخصوصية ، وهذه الحقيقة أساسية ومهمة في عملية الخلق الجديد التي حري بالفنان العربي المسرحي بتبنيها ، بالذات هي مهمة الكاتب العربي والمخرج العربي المعاصر أيضاً ، هذا البحث في الأصول المكونة للتراث قد يؤدي بالنتيجة إلى تأصيل المسرح العربي المعاصر ، أما الإعتماد على البداية الحديثة للمسرح العربي وحدها ، والتي لا يتجاوز عمرها مائة وعشرين عاماً فهي غير مجدية وليست كافية لأنها بداية اعتمدت على الفعاليات المدرسية ، وتجارب المدارس الدينية الكنيسة البسيطة التي تفتقر إلى المؤلف المسرحي العربي ، والتي اعتمدت على الاقتباس والترجمة والإعداد ، أي أن العملية المسرحية بدأت غريبة وكأنما أريد بها مجرد تعريف الإنسان العربي على وجود (بدعة) أجنبية اسمها (مسرح) ، هذا دون العرض إلى أهداف المسرح من خلال علاقته بالحياة ، لأنه بدون تحديد هذا الهدف تضع الجهود المسرحية المبذولة ، ويصبح دور المسرح (مجرد تسلية) وتنقي منه كونه (وسيلة للتعليم وتأكيد للقيم الإنسانية النبيلة) ، ربما كان هذا لافتقار العاملين فيه آنذاك إلى القواعد والأصول التقنية ، والحرفية المسرحية وابتعادهم عن القانون العلمي للمسرح .

المسرح إذن جديد على الوطن العربي إن لم تقل طارئ ، وعليه فلهات المهتمين بالحركة المسرحية العربية خلف الجديد الذي يفرزه المسرح العالمي وتقديمه بشكل أعمى عن بعد الخصوصية والوضوح الذي يفرزه عن التراث المسرحي العالمي الممتد إلى (25) قرناً مضت ، ويكون جزءاً منه ، هذا التقليد وجه للتجارب العالمية وجد فيه البعض من فنائنا ومثقفينا ضالتهن ، فقلدوا ما شاهدوه ودرسوه خارج حدود وطنهم متناسين أن عليهم أن يضيفوا إلى ما درسوه إضافات إبداعية ، تبرر عملهم الإبداعي الخلاق لكن الحقيقة أن فنائنا انساقوا وراء الأشكال المختلفة عن المضامين المطروحة ، وحتى المعاصر منها التي تهم المشاهد العربي البسيط ، والمتابع ، فأبعدت المتفرج عن المسرح ، بدافع اللاجدوى في الطرح ، وانعدام المتعة الحسية المطلوبة . وهكذا نجد أن مثقفنا فد عاش أزمته ولم يعبر عن وجهة نظر الجمهور ، رغم البوادر التي تشير إلى نمو جمهور مسرحي خصوصاً في السنوات الأخيرة ، وعليه فالبوادر التقليدية كان يمكن لها أن تلعب دوراً كبيراً (1) . إذن فالأشكال التي لا يقبلها المتفرج والتي هي بعيدة عن اهتمامه أبعدت مساهمة الجمهور في خلق تلك الخصوصية المفقودة ، وإذا بالغنا قليلاً قلنا أنه حتى الجمهور المثقف بعد أن شعر بالغرابة في الطرح المسرحي هو الآخر ابتعد عن المسرح وابتعدت مساهمته التي كان لها أن تغذي العملية الإبداعية ، فتخلق فيها المؤلف ، الناقد ، المترجم ... الخ .

وهكذا ظل المسرح لاهتاً دون الوصول إلى الأصالة ، مما حدا بالمخرج أن يأخذ دور المؤلف في أن يحاول وأن يجد المضمون والشكل الخاصين بالمسرح العربي من خلال الطروحات المألوفة لديه ، القريبة من اهتمامه ، فمن الضروري معرفة الجمهور الذي يرتاد المسرح فيما إذا كان عدواً للمسرح أم صديقاً له (2) وكما

يوضح (توفستونوكوف) أسباب النجاح في السوفيتي ووضوح شخصيته إلى عدم وجود المشاكل في العلاقة بين الجمهور ، والمسرح السوفيتي ، وأنها قد حلت منذ زمن بعيد ، حيث لا توجد اختلافات فكرية حول المسائل السياسية والأخلاقية ، وهذا لا يعني - حسبما يقول توفستونوكوف - إن هذه العلاقة بين الجمهور والمسرح - يسودها الرضا التام . إن بعض مشاهدنا يدركون أن من حق المسرح أن يقول الحقيقة ، ولو كانت في بعض الأحيان مرة لا يحب البعض سماعها ، إلا أن الكذب لا يغفر لنا أيضاً (3) ، لكن المتعة واحدة في العمل المسرحي إضافة إلى المضمون الإنساني والابتعاد قدر الإمكان عن الأمور التي لا يتقبلها وهذا ما فعله الطيب الصديقي عندما جعل المضمون الروحي والفكري والإجتماعي لأعماله مستوحى من بلاده ، ومشاكل مجتمعه ، ومن حياته ، وأخلاقه ، وضميره ، وتفاعل ذلك كله مع الواقع (4) وما يقال عن الصديقي قد انطبق على جيله من المخرجين ، حيث يعزل قاسم محمد ، أسباب الغياب تلك في شخصية المسرح العربي إلى غياب الجدل فيه ، وأن المخرج العربي هجين لا يمتلك الأصالة إضافة إلى أن البدايات المكتوبة (النصوص) لا تملك المقومات العربية ، لذلك ضاعت وضيعت الجهود العربية في المسرح ، كما أن الرواد الأوائل من المخرجين الذين قدموا للمشاهد شكلاً ومضموناً أجنبياً ممسوخاً وبلغاً (فصحى) ، ولشدة ارتباط (الفصحى) بتلك الأعمال أصبحت هي الأخرى ممسوخة لا تتقبلها (إذن) المشاهد الشعبي العربي ، اعتقاداً منه أنها ليست لغته ، لكونها عاجزة عن عكس واقع وطرح همومه ، والإجابة عن تساؤلاته وتخليصه من مخاوفه ، فاتجه إلى المسرحيات التي تقدم باللهجة الشعبية وكانت قليلة وهكذا لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيراً منه المتعة (5) يعلّل ذلك رائد المسرح الجزائري (باش طرازي) إلى " أن جمهورنا كان مقتصرأ على من يتقنون اللغة العربية الفصحى ، وثم قلائل بسبب انتشار الجهل ، ومحاربة الاستعمار للغة العربية ، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة (6) إذن إزاء هذا العدد البسيط من الجمهور كان حرياً بالمسرحيين العرب آنذاك أن يتناولوا ما يخص الشعب باللهجة المتداولة ، وأن يبتعدوا عن تناول الموضوع الشعبي بـ (اللغة الفصحى) التي صدورها كابوساً من خلال إلحاحهم بها وكأنها لغة (أجنبية) يصاحبها (البوز) و(المواضيع الهجينة) ، وكما يؤكد (باش طرازي) إن فرقة حين قدمت مسرحية (جحا) المستوحاة من القصص الشعبي العربي باللهجة البسيطة المفهومة من الجميع لاقت نجاحاً كبيراً وغصت قاعة (الكورسال) التي تتسع إلى (1200) مقعد .

إذن ف (لغة المسرح) يجب أن تكون مفهومة أولاً ، لتساعد على النمو الثقافي للمجتمع لاحتياجات الجمهور المسرحي ، لأن اللغة لا يمكن أن تكون واحدة إلا في المدرسة ، والعمل المسرحي الحقيقي لا يمكن أن يظل مدرسياً ، فان انفتاح المسرحية على الواقع يجعلها تحترم على الأقل معالم الحياة وتجسد ملامحها البارزة (7) والتي من ضمنها اللهجة .

عند التعامل مع المسرحيات ، ذات القومية المختلفة يجب أن يظهر فيها واضحاً الأسلوب الخاص للمخرج لأن المعالجة الإخراجية من واجبها إيجاد العلاقة بين المسرحية ، وبين ما يريد المخرج إيصاله إلى مجتمعه ، على أن لا يؤثر ذلك على الخصوصية القومية الخاصة أيضاً .

وهذا يشكل اختلافاً واضحاً مع رأي البعض من المخرجين الذين يرون أن (المسرحية اللامحلية) عليها أن تقدم بروح أصل النص وهذا ما أعاق الوصول إلى الخصوصية المميزة للمسرح العربي في التعامل مع النص الأجنبي ، فظلت المسرحيتان (الأجنبية ، والعربية) تقدمان بنفس أجنبي ، ولم ترع التطور الحضاري والاجتماعي للوطن العربي ، ولم تهتم بالظروف التاريخية والاجتماعية والفكرية فيه ، وعلى وجه الخصوص منها (الإستقرار) السياسي والاجتماعي والفكري ، ونحن نعرف أن المسرح لا ينمو ولا يتطور ولا يستمر بدون الإستقرار المطلوب . فظلت الظاهرة المسرحية مداً وجزراً حسب نوع الحاكم ونوع الإستعمار تقوى وتضعف حسب الإستعمار وما يتيح للبلد من ظروف ثقافية .

ولو راجعنا الحركة الأوربية في المسرح نجدها حصيلة ارتباطها بجذور عميقة موروثية في الأصول ، والمسرح كما أسلفنا استقرار أولاً ، واستمرارية وإبداع ثانياً . وعلى ضوءها استطاع المسرح أن يجد سماته النهائية التي وصل إليها والتي هي معروفة للجميع ، ولو تهياً للمسرح العربي مثل تلك الظروف والاستقرار فان سيصل إلى التميز المشابه المطلوب . فالاستعمار الثقافي الذي سنأتي على تأثيراته السلبية في (النقطة القادمة) كان سبباً رئيساً في تهجين المسرح والمسرحية العربية .

ولو كان للمسرح العربي وضعه الخاص ، وحكمه الوطني لكان له مسرحه المتميز بخبراته الوطنية ، وإمكاناته مهما كان مستواها .

أضيف إلى ما تقدم إن الجهود العربية في العملية المسرحية هي جهود مبعثرة وموزعة وتعمل كل على حدة . وتتطور كأجزاء بمعزل عن البقية ، بحكم اختلاف أنظمتها ، وابتعادها عن بعضها فكرياً ولأسباب أخرى عديدة ، وضع كهذا لو استمر اعتقد أن المسرح العربي سيظل يراوح ، ويتطور بشكل أبطأ من تطوره ، ولو تضافرت تلك الجهود .. رغم أن المحاولات الضرورية لبعض عناصر الشعب العربي العاملة في المسرح ربما ستعمل على إيجاد السمات المطلوبة من خلال العمل المجتهد الباحث في غمار التراث عن الموروثات التي توصل مسرحنا

كما أن على المخرجين العرب أن يعملوا بروح الباحث عن أساليب عربية لتجسيد تلك الموروثات ، فاعتماد التقاليد الفولكلورية والموروثات الشعبية على أساس أسلوب (الإحتفال والفرحة) التي لم تصل بالمسرح كعرض مسرحي متعارف حالياً ، على أن البعض منها اعتمد الحكايات القريبة من مضمون وشكل المسرحية والتي مر ذكرها سابقاً ، إن البعض من تلك الاختيارات أكدت أن تكون هي الأصالة المطلوبة ومنها الذي اعتمد (الحدوتة الشعبية) مثل :

ياخشبية نودي نودي
ودينى على جدودي
وجدودي بطرف مكة
جابو لي ثوب وكعكة

الخ ، التي اعتمدها يوسف العاني في كتابة مسرحيته (المفتاح) وكانت بمثابة نقطة تحول في مضمون وشكل المسرحية العربية المطلوبة من خلال الجسور التي خلقها المؤلف بين الفكرة الأسطورية التراثية ، والمتطلبات المعاصرة التي تهم الإنسان العربي وتحدث عن وضعه اللا مستقر ، هذه المسرحية كان ممكناً أن تكون النموذج الجديد المطلوب الذي يخلص المسرح من غياب خصوصيته لولا عدم الإستمرار في هذا النهج ، هذه الأساليب لازمت مسيرة المسرح عموماً ، فطمست معالمه ، إضافة إلى أسباب أخرى مهمة أكدت ذلك الركود ومنها :-

- غياب (الريوترتوار) ، الذي لو وجد كانت الإستمرارية المطلوبة وخلق الكادر الفني اللازم من مؤلفين ، مخرجين ، ممثلين .. إلى بقية العاملين

- غياب المسارح الكافية واللازمة لتلك الإستمرارية لكل العاملين في المسرح العربي ، فقلة المسارح دعت إلى أن تعمل مجموعة على العاملين

- الأنظمة وتدخلها في تشجيع الفنون ، فالدولة لا تخلق فناً بقدر ما تساهم على تطويره ، وتنشيطه بما تملك من المال ، التشجيع ، الأجهزة الإعلامية ، إرسال البعثات وهكذا ، في حين أننا نجد أن حتى مسارح الدولة في بعض الأقطار العربية قد تحولت من كونها مسارح جادة لا يهملها الريح السهل على حساب العمل الجيد المدروس .

- إنتعاش المسرح التجاري الذي لا يهمل ما تكون عليه سمة المسرح العربي وازداد المسرح التجاري هذا رواجاً خاصة بعد نكسة حزيران / 1967م ، الذي جاء انتعاشه كرد فعل طبيعي لتلك الهزيمة .

- إنشغال الفنان المسرحي ، نتيجة لكسل المسرح في تلك الأقطار بالعمل التلفزيوني والسينمائي والإذاعي ، هذه الفنون التي انتعشت على حساب غياب المسرح وضموره .

نتيجة لتلك الأسباب وأسباب أخرى عملت بعض المؤسسات في بعض الأقطار ومنها العراق على سبيل المثال إلى :

أ - البحث عن أماكن صالحة للعرض ، وقريبة من التجمعات السكانية ، مثل بعض القاعات المسرحية والسينمائية .

ب - شجعت الثقافة المهنية ، من خلال إجراء المسابقات في المسرحية وإقامة المهرجانات وتخصيص الجوائز السنوية ، للمخرجين والممثلين والكتاب ومصممي الديكور / الملابس / الموسيقى / الإضاءة .. الخ .

ج - إصدار مجلة شهرية متخصصة تحتوي على المواضيع المسرحية المتخصصة ، وعلى الدراسات والترجمات .

- د - عملت على إدخال مادتي (التأليف) و(النقد) في مناهج المعاهد الفنية المتخصصة .
- و - عملت على تفرغ الفنان ، وعدم توزيعه بين المسرح والوظائف الأخرى .
- ز - العمل على إيجاد اللغة الأسهل فهماً ، والأفضل للمسرح في جميع الأقطار العربية .
- أملاً في الوصول إلى السمة الحقيقية للمسرح العربي من خلال التواصل والاستمرارية .. والإبداع .

الهوامش

1. د.جميل نصيف : (أمسية للمسرح العراقي) ، جريدة الثورة ، العدد 696 - 12 / 24 / 1979م ، ص 6 .
2. توفستونوكوف : حوار معه عن المجلة السوفيتية (الثقافة والحياة) العدد(8) - 1972م ، ترجمة علي حيدر يونس ، منشور في مجلة (سينما ومسرح) العدد(10) - 10 / 7 / 1973م .
3. نفس المصدر السابق .
4. عبد الرحمن بن زيدان : (الطيب الصديقي والإحتفالية) مجلة الأقلام ، السنة 76 ، العدد 5 / شباط / 1981م .
5. د.علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ص 543 .
6. باش طرزي : لقاء معه ، مجلة المعرفة العدد 1976م - ص 260 .
7. محمد العائش القوني : (أضواء حول المسرح التونسي) مجلة الأقلام السنة 76 ، العدد 4 شباط / آذار / 1981م - ص 55 .

النشأة والتطور في المسرح العربي

أ.د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

1. بدايتان للمسرح العربي

قبل أن أتحدث عن النشأة والتطور لابد من القول أن للمسرح العربي المعاصر بدايتان ، البداية الأولى: هي المتصلة بالظواهر الدرامية الشعبية(1) ، والذي ظل قسم منها مستمراً حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وما زال جزء كبير منها يمارس حتى الآن مثل (الكاولية - العجر) ، (القراقوز) (2) ، (خيال الظل) وكانت سبباً لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل : (الأخباري) (3) ، و(السماح) و(حفلات الذكر) و(المولوية) في الشرق العربي و(مسرح البساط) ، (صندوق العجائب) ، (المداح) ، (الحكواتي) ، (إسماعيل باشا)(4).... هذا في المغرب العربي . أما البداية الثانية: فهي الأكثر جدية رغم نشأتها التي جاءت مقلدة للمسرح الأوربي في المضمون والشكل ، ورغم أنها كانت نقلاً يكاد يكون حرفياً إلا أن التلاقح مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة ، لأن ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعة عن التجربة العالمية في المسرح . لكن العيب في استمرارية التقليد تلك بعيداً عن البحث في الخصوصية إلى

حدّ ما . فالرائد (مارون النقاش) وبقية من نقل عن المسرح الأوربي " قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية , فألصقوها حيث لا حاجة إليها " (5) . وقد امتاز الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغى إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية . إذ لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل " (6) . إلا أن هذه البداية ورغم غرابتها على الطباع العربية ثبتت بداية المسرح العربي المعاصر ، أي منذ محاولة (مارون النقاش) 1847م ، لكنني أميل إلى أن البداية الأولى الفطرية – والممتدة إلى القرن الرابع الهجري ، هي البداية الحقيقية للمسرح العربي ولو أن بدايات الرواد من النقاش وحتى يومنا هذا قد إتصلت معها لتطورت ولأصبح مسرحنا العربي خصوصية تميزه عن بقية المسارح العريقة . أما نقص التأليف ، وأزمة المؤلف المسرحي العربي ، الذي كان من الممكن أن يستفيد من تلك الأشكال الدرامية العربية الصميمة المتوارثة مثل (خيال الظل) ، (السماجة) ، (المقامات) ، (التعزية) ... الخ ، أما الآن فلا يسعنا "إلا أن نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدموية – وتقد بها بوتيتسيفا عاشوراء ومقتل الحسين (ع) – إن في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والشر ما لا يقل عما كانت عليه في مواضع عصر حروب الوردة الحمراء والوردة البيضاء " (7) .

وهنا يمكن أن نثبت بعض المؤشرات الضرورية الواضحة لهذه البداية المعاصرة التي بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والتي كانت نقلاً واضحاً عن الحضارة الأوربية والتأثر بها فقد إنتعشت في ظل الإستعمار الذي حكم الوطن العربي (عثماني – إنكليزي – فرنسي – إيطالي) فتراوحت البداية بين الأعوام 1847م – و1970م ، والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربعة مراحل منذ عام 1847 حتى 1917م :

- المرحلة الأولى : محاولات النقاش منذ عام 1847م حين اقتبس (البخيل) عن مولير ، وقدمها عام 1848م بنفس الإسم .
- المرحلة الثانية: (الترجمات) ، حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف) ، وكذلك ترجم (أديب إسحاق) مسرحية راسين (أندرو ماك) .
- المرحلة الثالثة : هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدتها من حياة (عبد الرحمن الداخل) .
- المرحلة الرابعة : مرحلة الواقعية الإجتماعية ، وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (إرم ذات العماد) ومسرحية (الآباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917م . وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا .

أما في سوريا فقد بدأ من تقديم فن (الكراكوز) في المقاهي مع شيء من رقص (السماح) ، ومن أشهر لاعبي(الكراكوز) الفنان محمد حبيب . وقد كان في دمشق قبل الإنتداب عدة مقاهي ، مقهى (للحكواتي) ، وأخرى (للكراكوز) وثالثة (للمصارعة) ورابعة (للسيف والترس) وخامسة (للقص) وهكذا (8) ، وبعد وفاة (مارون النقاش) سنة 1875م(9) ، أي بعد ركود إستمر لعشرين عاماً ، فألف فرقة مسرحية

مع زميله (أديب إسحق) وسافر بها إلى مصر وعمل على مسارح الإسكندرية وقدم عدة مسرحيات على مسرح (زيزينيا) (10) من تلك المسرحيات (أندرو ماك) ل(راسين) أوبرا (عابدة) التي نقلها سليم النقاش عن الإيطاليه , ثم تلتها دراما من خمسة فصول ألفها كذلك سليم النقاش بأسم (الطاغية) وقدمها على مسرح الأوبرا في القاهرة سنة 1878 ، وقدم أيضا مسرحيتي (الحسنة) و (الباريسية الحسنة) إلا انهما أي سليم النقاش وأديب اسحق لم يستمرا فتخليا عن مسرحهما الى يوسف الخياط ، واتجها الى الصحافة .

أما يعقوب صنوع ، الملقب بأبي نظاره فقد بدأ قبلهما سنة 1870 و"أقام دعائم المسرح العربي في وقت مبكر ، وسبق به أثار الفرق اللبنانية والسورية ، التي جاءت الى مصر لتنتشر أصول هذا الفن في واديهها" (11) . وقد ساعد في عمله هذا إتقانه لعدة لغات ، إضافة الى كونه كان شاعرا وصحفيًا . لكن الذي طور موهبته التمثيلية ارتياده للعديد من المسارح التي كانت تزخر بها القاهرة والتي استضافت العديد من الفرق الأجنبية الكبيرة وتقدمت على مسارحها قمم الأعمال المسرحية . وكان لاحتكاكه بفناني تلك الفرق أثره الواضح في تكوينه الفني ، فكانت حصيلة عمله (32) مسرحية لم نعرف منها غير سبعة أعمال فقط 0

وفي ذات نفس السنة 1878 ، كان في سوريا الشيخ - أحمد أبو خليل القباني (1833-1903) يمارس نشاطه في المسرح مع زميله الممثل أسكندر فرح (1851-1916) ، وشكلا بتشجيع من الوالي فرقة مسرحية قدمت العديد من المسرحيات منها (عائده) و(الشاه محمود) (12) . وبمرور الزمن استطاعا استقطاب المثقفين وجلب اهتمامهم . في هذا الوقت ازدهر المسرح لولا وقوف البعض من رجال الدين بالضد منه ، مما جعل أبي خليل القباني يترك الشام باتجاه مصر بصحبة زميله اسكندر فرح ، ليستغلا في الاسكندرية - ويقدم على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) وقد حضرها (الخديوي توفيق) كان ذلك في 1884/7/24 . واستمرا بالعمل على مسارح القاهرة كذلك حتى العام 1900 ، عادا بعدها الى دمشق وأعادا بنا مسرح أبي خليل القباني الذي باشر عمله ونجح نجاحا كبيرا ، لاسيما وأن مواهب القباني لم تقتصر على التمثيل فقط بل تعدت ذلك الى الموسيقى والتلحين والتأليف . واستمر يعمل حتى تفي في 21/كانون الثاني/1903 . كانت حصيلة عمله اكثر من 24 مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن القصص الشعبي ومن حكايات (ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الأغاني) لأبي فرج الأصبهاني 0

في العراق بدأ العمل المسرحي من المدارس الدينية والأديرة منذ نهايات القرن قبل الماضي ، وقد ظهرت مسرحية (رواية لطيف وخوشابا) على المسرح في مدينة الموصل عام 1893 والتي اقتبسها نعوم فتح الله السحار عن المسرحية الفرنسية (fanfan et colas وهي أول مسرحية مطبوعة تصدر عن دير الأباء الدومنيكين(13) في الموصل 0 استمرت الحركة المسرحية في العراق دينية ، نقلها القسس المسيحيون الذين درسوا في فرنسا وروما فاقتبسوا أو ترجموا المسرحيات التي شاهدوها وراقبت لهم كونها تقدم الموعظة والنصح الديني . لكن هذه البدايات ظلت ضعيفة تفتقر الى الحرفة والابداع معا إضافة الى أنها ظلت أسيرة تلك الكنائس والأديرة الدينية . واستمرت هذه المحاولات المدرسية حتى عام 1926 عندما زارت فرقة جورج ابيض بغداد وقدمت مسرحية (أوديب) التي شارك فيها حقي الشبلي ، "وكان له الأثر الفاعل في وضع الأسس الفنية الاولى للمسرح العراقي وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن

ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال " (14)، فأسس أول فرقة مسرحية محترفة عام 1927 بأسم (الفرقة التمثيلية الوطنية) . وفي عام 1929 تأسست فرقة أخرى بأسم (الفرقة التمثيلية العصرية) وثالثة في نفس العام بأسم (الفرقة التمثيلية الشرقية) ترأسها صبري شكري . وفرقة رابعة بأسم (جمعية أحياء الفن) ترأسها كمال عاكف ، وهو نفس العام الذي اتفق فيه حقي الشبلي على العمل مع فرقة فاطمة رشدي حيث سافر معها إلى مصر ، وعاد مع الفرقة إلى العراق ليقيم معها عروضاً في بغداد والبصرة والموصل . لتعود بعدها الفرقة إلى مصر ليبقى الشبلي في بغداد ويؤسس فرقة المسماة (فرقة حقي الشبلي) التي استمرت حتى عام 1935 حيث سافر الشبلي بعدها موفداً إلى فرنسا للدراسة - ليكون أول الدارسين للمسرح في الخارج - 0

وهكذا شهدت الأعوام من 1928 حتى 1938 ظهور العديد من الفرق المسرحية التي قدمت العديد من العروض ولغاية العام 1940 العام الذي شهد عودة حقي الشبلي وتأسيس (فرع التمثيل) في معهد الفنون الجميلة ، الذي شكل انعطافاً على الوضع المسرحي في العراق . فتبنى المعهد وفرع التمثيل " مهمة إعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية التي أطلعت الجمهور العراقي على كثير من روائع المسرح العربي والعالمي " (15) 0

أما في بقية البلدان العربية ، فقد شهد الربع الأول من القرن العشرين نهضة مسرحية واضحة وكما يلي : السودان - 1902 ، تونس - 1908 ، فلسطين - 1917 ، البحرين - 1919 ، الجزائر - 1921 ، المغرب - 1923 ، ليبيا - 1925 ، الكويت - 1938 ، أما في قطر والأردن فتأسس المسرح لديهم في بداية السبعينات ... وهكذا في بقية الأقطار . سأتناول بعض الأقطار وكيف بدأ المسرح فيها .
تونس :

في العام 1908م ، وبعد زيارات الفرقة المصرية الشعبية التي يترأسها محمد عبد القادر المغربي المعروف بأسم (كامل وزوز) التي قدمت المسرحية المقتبسة عن الإيطالية (العاشق المتهم) ، وفرقة سليمان القرداحي في نفس العام ، أثارت اهتمام التونسيين فأسسوا (الجوق المصري - التونسي) في العام 1909 . تبعه في العام 1911 تأسيس (جماعة الآداب العربية) وفي العام 1912 تأسست (جماعة الشهامة العربية) ، فقدموا العديد من العروض المسرحية من بينها : الانتقام - تأليف : الشيخ محمد مناشو . وبسبب التأثير الإيجابي من تكرار الزيارات للفرق المصرية إلى تونس وحتى العام 1932، ساعد في تأسيس فرق مسرحية أخرى منها : فرقة المستقبل التمثيلي ، وفرقة السعادة ، وفرقة الشيخ الأكودي ، وجمعية التمثيل العربي ، " وقد امتازت السنوات الباكرة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي زبيدة الجزائرية " (18) .

فلسطين :

كذلك كان لنشأة المسرح فيها نتيجة زيارات الفرق المصرية (فرقة جورج أبيض) و (فرقة سلامة حجازي) عام 1914 وقدمتا فيا المسرحيات : لويس الحادي عشر ، تاجر البندقية ، أوديب . التي حفزت الشباب الفلسطيني فأسسوا أول نادي للتمثيل في القدس أسموه (نادي الإخاء الأرثوذكسي) (19) الذي قدموا من خلاله المسرحيات المترجمة والتي شاركت بالتمثيل فيها الفنانة المعروفة بديعة مصابني (20) . وهكذا توالى تأسيس الفرق المسرحية ، ففي عام 1917 تأسس (المنتدى الأدبي) وكان من

بين أعضائه فخري النشاشيبي ، حسن صدقي الدجاني ، بندلي قرط .. وغيرهم . قدموا المسرحيات : السؤال ، صلاح الدين الأيوبي ، طارق بن زياد .. وغيرها . في العام 1920 تأسست جمعية الترقى والتمثيل العربي ، وشهد العام 1925 تأسيس (النادي السالسي) وكان يقدم المسرحيات المترجمة عن الإيطالية والفرنسية . بعد ذلك تأسست فرقة (نادي الشبيبة الأرثوذكسي) برئاسة نصري الجوزي . في حين أسس جميل الجوزي (الفرقة التمثيلية العربية لجمعية الشبان المسيحية) ، أما العام 1940 تأسست (نقابة الممثلين العربية) . وتوالى تشكيل فرق أخرى مثل (فرقة الأنصار) و (أضحك) في العام 1943 . حتى بلغ عدد الفرق في القدس وحدها في العام 1944 ما يقرب من (20) فرقة مسرحية . هذا لعدد الكبير من الفرق كان سببا في تأسيس (اتحاد الفنانين الفلسطينيين) (21) 0

البحرين :

بدأ المسرح فيها مع بداية التعليم النظامي سنة 1919 ، حيث كانت المسرحيات تقدم كفعاليات في المدارس . ومنها انتقل لنشاط إلى الأندية الرياضية حيث أصبح النشاط الفني جزء مهم من نشاطات الأندية مثل (نادي الجزيرة) وفجأة توقف النشاط لأسباب ربما دينية أو اجتماعية ليعود في أواخر الخمسينات (22) .

المغرب – الجزائر – ليبيا :

بدأ النشاط كما بدأ في غيرها نتيجة زيارات الفرق المصرية لها (جورج أبيض ، محمد عز الدين ، فاطمة رشدي .. وغيرها) . إضافة إلى تأثرها بعمل الفرق الإيطالية ، نتيجة عمل بعض فنانيها مع الفرق الوافدة . مثل الرائد الشاعر الليبي أحمد قنابة الذي عمل في فرقة (الديولاكروا) الإيطالية منذ عام 1925 حتى عام 1935 وكان أغلب أعضائها من الأجانب بينهم عدد قليل جدا من العرب الليبيين (23) . وفي مدينة (درنة) لا في بدأت أول فرقة هواة سنة 1928م في الوقت الذي تأسست نتيجة لتأثيرات الفرق المصرية (الفرقة الوطنية الطرابلسية) التي أسسها (أحمد قنابة) سنة 1936م (24) ، وكذلك جاء تأسيس أول فرقة مغربية في مدينة (فاس) عام 1923م "ومن الحق أن نذكر بالفضل ما قام به في تلك الفترة وخاصة بين عام 1923-1930م المثقفون وقدماء التلاميذ الناهضون في (فاس) و(سلا) و(الرباط) من الجهود المحمودة لتأسيس المسرح العربي وتركيزه " (25) ، أما العصر الذهبي للمسرح الجزائري فبدأ هكذا في الثلاثينات عندما أدخل (رشيد قسنطيني) الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري ويذكر الدكتور علي الراعي عن الكتابة الفرنسية (أرليت روت) التي ذكرت في كتابها (المسرح الجزائري) " إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية واستكش ، وقرابة ألف أغنية وكثيراً ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال " (27) ، حيث تناول الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر ب(الكوميديا ديلاрте) الإيطالية . ثم اعتمد المسرح الجزائري على المترجم من المسرحيات والمقتبس التي ظهرت بوضوح على أعمال (كاكي ولد عبد الرحمن) حتى ظهرت المسرحية الجزائرية ، والتجارب الهامة ل(كاتب ياسين) الذي بدأ الكتابة باللغة الفرنسية ، ثم انتقل إلى الكتابة بالعامية الجزائرية .

أما في (الكويت) أيضاً نشأ المسرح في المدارس ، وتشكلت أول فرقة مسرحية سنة 1938م وهي (فرقة المباركية) تلتها (فرقة الأحمدية) سنة 1940م ، ويعتبر (حمد الرقيب) رائد العمل التمثيلي الكويتي حفز زميلاً آخر هو (محمد النشمي) الذي قدم في الأعوام ما بين (1956م – 1960م) عشرين مسرحية بينها واحدة ل(صقر

الرشود (28) ، ولا بد من الإشارة إلى " أن حمد الرجيب هو أول هاو للمسرح في الكويت إذ أسهم في تمثيل مسرحية (إسلام عمر) التي قدمت عام 1938م ، وقام فيها بدورين ، دور امرأة اسمها (فاطمة) ودور (سراقه) " (29) .

الآن المسرح في بقية أقطار الخليج العربي والأردن لا يعدو أكثر من محاولات مدرسية بسيطة ، وتجارب ليست ذات أهمية ، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن في البعض من هذه الأقطار بدعوا بتأسيس مسارح أهلية أو مسارح دولة ، في (العربية السعودية) ، (الأردن) ، (قطر) ، (دولة الإمارات العربية) ، (اليمن) ... الخ ، وان الغالبية فيها يعتمد على جلب الخبراء من مصر ، والعراق ، وسوريا ، ولبنان ، وتونس .

وهكذا فالبدائية الجادة والمستمرة للمسرح العربي كانت منذ الثلث الأخير للقرن التاسع عشر ، وكما قلنا سابقاً كانت نقلاً عن الحضارة الأوروبية وعلى الرغم من " أن تطور العقل هو نتيجة تملك الخبرة الإجتماعية المتراكمة تاريخياً عبر فعاليات عدد هائل من الأجيال يقف كل منها على أكتاف أسلافه ، فخواص وقدرات كل فرد هي نتاج للتطور التاريخي الإجتماعي للبشرية بأجمعها " (30) ولاضير من الاستفادة من التطور الذي وصل إليه المسرح الأوربي وبالذات (التكنولوجي) على شرط أن تكون المواضيع والأفكار التي يتناولها الفنان العربي مأخوذة من تاريخه و تراثه وأصوله العربية . لكن المؤسف أن هذه التأثيرات الأجنبية ظلت ملازمة لتطور مسرحنا العربي حتى يومنا هذا ، عدا بعض المحاولات التي أرادت أن تتخلص بشكل أو بآخر من هذه التأثيرات ، مثل محاولات (إبراهيم جلال - وقاسم محمد - ويوسف العاني - في العراق) (الطيب الصديقي - المغرب) ، (سعد الله ونوس - وممدوح عدوان - وفواز ساجر - من سوريا) ، (عبد الرحمن ولد كاكى - من الجزائر) ، (المنصف السويسي - تونس) (عبد الرحمن الشراقوي ، الفريد فرج -مصر) ، وغيرهم من دول عربية أخرى . في حين نجد ان الجيل الذي أعقب النقاش والقباني وصنوع ، أكدوا على ضرورة الالتزام بالتقاليد التي نقلوها من الأصول الأجنبية ، مما جعلهم يلتزمون إلى فترات طويلة بالنصوص المقتبسة والمترجمة أو المعدة عن الأصول الأجنبية - فرنسية ، إيطالية ، إنجليزية ، تركية . بل ان بعضهم راح يقدم تلك المسرحيات بلغاتها . فجورج أبيض قدم (طر طوف -موليير) و (مدرسة الأزواج) باللغة الفرنسية . ويوسف وهبي ، أدخل الرطانة ودورة الفم وثقل اللسان أي ، النطق من سقف الحلق ، والموضوعات المفتعلة التي ترضي كل الطبقات . لقد "كانت كل هذه التجارب متأثرة بعاملين ، الأول : تقليد المسرح الأوربي . والثاني : ارضاء طبقة معينة من المجتمع ، ليست هي الطبقة الشعبية ، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل " (31) .

تلى هذا الجيل من الرواد تلامذتهم ، الذين استمروا على منوال أساتذتهم مقلدين لهم . والقسم الآخر ، راح يجرب وفعلاً توصلوا من خلال تجاربهم إلى مضامين وأشكال مختلفة بعض الشيء وكان طموحهم هو " أن يضيفوا إلى الثقافة العلمية شيئاً يحمل سماتنا وجوهنا ، وربما من خلال التراث أو من خلال التعامل مع الثقافة العالمية بمنظار عربي " (32) . وكانوا مصيبين في ذلك بعض الشيء .

الاستنتاجات :

1- للمسرح العربي بدايتان . الأولى : فطرية . والثانية : التي قلدت

التجربة الأجنبية .

2- نشأ المسرح العربي في الأديرة والكنائس والمدارس الدينية .

- 3- لم يبدأ في العواصم بل بدأ في المدن الصغيرة ، مثلا : في العراق بدأ في الموصل . وفي المغرب بدأ في فاس ... وهكذا .
- 4- اعتمد على الترجمة والنقل والاقتباس والأعداد .
- 5- بدأ في المقاهي كما في الجزائر وسوريا . وفي الكابريهات كما في العراق .
- 6- كان الممثل الأول هو كاتب النص وهو المخرج .
- 7- كان للفرق المصرية التأثير الفاعل في انتقاله إلى بقية الدول العربية
- 8- النصوص كانت إما : مرتجلة كما في نوع الأخباري . أو منقولة عن المسرح الغربي .
- 9- تعدد اللهجات في المسرحية الواحدة ضمن البلد الواحد .
- 10 - تتشابه في موضوعاتها ، وأزماتها .

الهوامش والمصادر

- 34- المقصود بالدراما الشعبية ، هي : المقامات ، السماجة ، الكاولية ، المداح ، الكرج ، الاحتفالات الشعبية بأنواعها ... وما إلى ذلك .
- 35- وتعني الكلمة ، قراقوز : ذو العيون السود .
- 36- الأخباري : وتعني المشاهد التمثيلية التي تدخل ضمن المفهوم السائد والذي يعنيه مصطلح (فارس farce) : وهو الحوار الهزلي المتهمك الساخر القريب من الكوميديا دي لارتا .
- 37- إسماعيل باشا : هو نوع من مسرح الدمى الذي كان منتشرا في تونس
- 38- د. محمد يوسف نجم ، البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية ، مجلة (أفاق عربية) ، بغداد، فبراير 1979 ، ص 36 .
- 39- د. سلمان قطاية ، المسرح العربي .. من أين إلى أين ، منشورات - اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972 ، ص 23 .
- 40- تمارا الكسانروفا بوتنتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ت : توفيق المؤذن ، دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1981 ، ص 43 .
- 41- عدنان بن ذريل ، المسرح السوري منذ أبو خليل القباني إلى اليوم .
- 42- توفي بمدينة طرطوس في تركيا وكان يقصدها لمهام تجارية .
- 43- د. محمد مندور ، الفن التمثيلي ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف بمصر ، 1959 ، ص 30 .
- 44- د. محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي .
- 45- أدهم الجندي ، أعلام الأدب والفن ، الجزء الأول ، مطبعة مجلة صوت سوريه ، دمشق 1954 ، ص 249 .
- 46- دير الأباء الدومنيكين : يقع في منطقة الساعة في مدينة الموصل ، وهو دير قديم لعب دورا مؤثرا في نشر المعرفة ، وما زال هذا الدير يمتلك مكتبة كبيرة .
- 47- د. علي الزبيدي ، المسرحية العربية في العراق ، مطبعة الرسالة ، القاهرة 1966 ، ص 123 .
- 48- نفس المصدر السابق .

- 49- بدر الدين حسن علي ، (مجلة الأعلام) ، العدد 5 ، السنة الثالثة عشرة ، بغداد - مارس 1977 .
- 50- حيث زارت فرقة سلامه حجازي عام 1914 ، وفرقة جورج أبيض عام 1921 ، وفرقة يوسف وهبي عام 1927 .
- 51- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 299 .
- 52- محمد أقيسي ، المسرح الفلسطيني ، مجلة (فنون) ، العدد 59 ، بغداد 1979/11/15
- 53- بديعة مصابني : راقصة لبنانية ذاع صيتها في مصر . انتقلت من التمثيل لتؤسس مدرسة للرقص الشرقي .
- 54- محمد أقيسي ، المسرح الفلسطيني .
- 55- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 552 .
- 56- عبد الحميد ألمجرب ، قضايا مسرحية ، منشورات مكتبة الفكر - طرابلس - ليبيا 1970 ، ص 32 وما بعدها .
- 57- عبد الله شقرون ، مجلة الفنون ، العدد 1 ، السنة 2 ، أكتوبر 1974 .
- 58- أديب السلوي ، المسرح المغربي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1975 ، ص 8 .
- 59- د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص 545 .
- 60- المصدر السابق ، ص 545 .
- 61- يعتبر رائد المسرح الكويتي الحديث ، ومؤسس المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة ، توفي عام 1979 في حادث سير .
- 62- واجد الروماني ، الحركة المسرحية في الكويت ، مجلة (رسالة النفط) ، مارس 1961 .
- 63- قاسم حسن صالح ، جامعة بغداد - كلية الآداب / قسم علم النفس ، مقالة مطبوعة بالأسستينسل ، بغداد 1962 .
- 64- د. سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ، ص 23 .
- 65- إبراهيم جلال ، عطيل يسترد عافيته ، حوار أجراه : عواد علي ، بغداد - مجلة (فنون) العدد 225 ، الاثنين 26/سبتمبر/1982 .
- 66- الكتاب الجزائريون كانوا يكتبون بالفرنسية ، وأولى مسرحيات الكاتب (كاتب ياسين) كتبها بالفرنسية ، وترجمت عنها إلى العربية .

تأريخ المسرح العربي

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

المقدمة

لا أريد الخوض مجدداً في إثبات وجود المسرح عند العرب أو عدم ذلك، بل سأكتفي بالوقوف عند الظاهرة المسرحية السائدة والتي بدأت بمسرحية (البخيل) للنقاش - عام 1874 - وصولاً إلى التجارب الحديثة، ومدى استفادتها من التجربة المسرحية في عموم العالم وما أفرزته الضرورات من التخصصات الواجب توافرها من أجل سير العملية المسرحية بشكل جيد. هذه العملية التي تبدأ من - اختيار النص - وحتى -

خروج المتفرج من قاعة العرض - فمسئوليتها كانت فيما مضى تقع على عاتق المخرج وهي في كل الأحوال مشكلة كبيرة ومشاكل أخرى شكلت عائقا في اكتمال التجربة الإخراجية وحالت دون الوصول إلى الحالة الإبداعية المبتغاة للوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي . ولعل من أهم تلك المشكلات هي :-

11- غياب التخطيط العلمي .

12- نقص الكفاءات .

13- تدني الثقافة المسرحية.

14- ضعف الكوادر .

15- غياب الريبورتوار.

16- غياب المتفرج المساهم .

17- غياب الناقد المتخصص .

18- غياب التكنولوجيا .

19- عدم تفرغ الفنان المسرحي .

20- قلة قاعات العرض ذات المواصفات الفنية العالية .

هذه الأسباب وأخرى غيرها ساهمت كثيرا في تدني واقع المسرح العربي. وقسم كبير من هذه الأسباب لازال يعاني منها المسرح العربي... ولحد الآن .

- البداية-

بدأ المسرح العربي بالظواهر الدرامية الشعبية⁽¹⁾ التي ظل قسم منها مستمرا" حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، أما القسم الآخر فما زال يقدم حتى الآن مثل (فنون الرقص الغجرية)، (الكاولية) ، (القراقوز)⁽²⁾ ، (خيال الظل)، التي كانت سببا " لظهور أشكال مسرحية مهمة أخرى مثل :

(الأخباري)⁽³⁾ و(السماح) ، (حفلات الذكر) ، (المولوية) في المشرق العربي و(مسرح البساط) ، (صندوق العجائب) ، (المداح) ، (الحكواتي) ، (إسماعيل باشا)⁽⁴⁾ في المغرب العربي لكن تظل محاولة النقاش البداية الأكثر أهمية رغم غرابتها على الطباع العربية ورغم تقليدها الأعمى ونقلها الحرفي للتجربة الغربية هذا النقل الذي وصفه د. محمد يوسف نجم بأن الذين نقلوه إلينا " شأهدوا في أوروبا

أن المسرح له (أنوار أمامية) وتقوم في مقدمته (كمبوشة) للملقن توهموا إنها من لوازم المسرح الضرورية . فالصقوها حيث لاحاجة إليها"⁽⁵⁾ أو كما وصفه النقاش نفسه حين "وقف أمام الجمهور وألقى مقدمة بالأسلوب الأوربي الشائع في القرن الثامن عشر والتاسع عشر قائلا :- أن ما يقدمه [مسرح أدبي .. بمثابة ذهب غربي في قالب عربي] وأضاف : إن هذا النمط نوعان : دراما وأوبرا...." ولعله كان من الأسهل لي أن أبدا بالنوع الأول ، ولكنني عزمت على أن أتناول النمط الأصعب فمن الأرجح أنه سوف يحظى باستحسان النظارة ومنعتهم ، واذكر إنني اخترت الشيء الأصح ... وأنكم سوف تستفيدون من هذا المسرح لا نه يعلم السلوك اللائق ويقدم نصيحة طيبة ، ومظهرا مهذبا"⁽⁶⁾ ، كان هذا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ونقلا يكاد يكون حرفيا من المسرح العالمي . فتطور التجربة المسرحية تأتي نتيجة حتمية لتطور الفعل الذي هو نتيجة تملك الخبرة الاجتماعية المتراكمة تاريخيا" عبر فعاليات عدد هائل من الأجيال يقف كل منها على أكتاف أسلافه ، فخواص وقدرات كل فرد هي نتاج للتطور التاريخي الاجتماعي للبشرية بأجمعها"⁽⁷⁾ .

وقد (امتاز) الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغي " إرضاء طبقة معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية ، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل"⁽⁸⁾ ولو أن تلك البدايات استمرت لانتهت إلى مسرح ذي خصوصية وهوية تميزه عن بقية المسارح العالمية . ولأمكن تجاوز النقص في التأليف بالرجوع إلى المضامين القريبة من المسرح مثل (خيال الظل) ، (السماحة) ، (المقامات) ، (السير الشعبية) ، أو (عاشوراء) التي كتبت عنها (بوتنتيسفيا) قول " لقد سمحت لنفسى بالتوقف عند هذه الأحداث كي أشير إلى المادة المتبعة بالدراما الحقيقية [التراجيديا] ولا يتبقى لنا في النتيجة إلا أن نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طابع أبطاله

وسلوكلهم في الشكل الفني للتراجيڊيا الڊموية أن في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والشر ما لا يقل عما كانت عليه من مواضع عصر حروب الوردة الحمراء والوردة البيضاء " (9) لكن لم يظهر كاتب في حينه ليستفاد من هذه الأحداث ولتطور كامل التجربة المسرحية كما هو الحال في ظهور شكسبير الذي تزامن مع حروب الوردتين . ومن المؤسف أن (واقعة عاشوراء لم تستثمر إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. أي بعد مرور ما يقارب من 1280 عاما على وقوعها . أما البداية الفعلية للحركة المسرحية العربية في لبنان وسوريا فيمكن تأشير مراحلها بالآتي :-

5- 1847محاولة النقاش حين قدم مسرحية (البخيل) عن مولير .
6- الترجمات: حيث نقل (شبلي ملاط) مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرف العواطف) , وكذلك في ترجمة (أديب إسحاق) مسرحية راسين (اندروماك) .

7- التاريخية : هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي من خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدها من حياة (عبد الرحمن الداخل) .
8- الواقعية الاجتماعية: وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (ارم ذات العماد) .

ومسرحية (الأباء والبنون) التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1977 وهذه المرحلة دخلت إلى لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر في أمريكا . أما في سوريا فقد بدأ المسرح عندهم من فن (الكراكوز) الذي كان يقدم في المقاهي مع شيء من رقص (السماح) , ومن أشهر لاعبي (الكراكوز) كان الفنان (محمد حبيب) . وكان في دمشق قبل الانتداب مقاهي عديدة منها (للحكواتي) , وأخرى (للكراكوز) وثالثة (للمصارعة) ورابعة (للسيف والترس) وخامسة (للقص).... وهكذا (10) وبعد وفاة (مارون النقاش) وبعد ركود استمر عشرون عاما ؛ ألف (ابن أخيه سليم النقاش) فرقة مسرحية مع زميل له (أديب اسحق) وسافرا بها إلى مصر فعملا على مسارح الإسكندرية وقدمتا عدة مسرحيات على مسرح (زيزينيا) (11) من تلك المسرحيات (اندروماك) لـ (راسين) وأوبرا (عايدة) التي نقلها سليم النقاش عن الإيطالية ؛ ثم تلتها دراما من خمسة فصول ألفها (سليم النقاش) باسم (الطاغية) وقدمها على مسرح (الأوبرا) في القاهرة سنة 1878 , وقدم أيضا مسرحية (شارلمان) و (الباريسية الحساء) , إلا إنها إلا انهما -أي سليم النقاش وزميله أديب اسحق - لم يستمرا فتخلبا عن مسرحهما إلى (يوسف الخياط) واتجها إلى الصحافة . أما (يعقوب صنوع) الملقب بـ (أبي نظارة) الذي سبقهما فبدأ عام 1870 فقد ((أقام دعائم المسرح العربي في وقت مبكر , وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية التي جاءت إلى مصر لتنتشر أصول هذا الفن في واديها)) (12) , ساعد (صنوع) في ذلك إتقانه لعدة لغات وأنه كان شاعرا وصحفيًا , أما الذي طور موهبته التمثيلية فهو بناء العديد من المسارح في القاهرة التي استضافت العديد من الفرق الأجنبية الكبيرة التي قدمت عروضها على مسارح القاهرة والتي كانت من شوامخ الأدب المسرحي العالمي فتطورت مواهبه نتيجة احتكاكه بفناني تلك الفرق وكانت حصيلة عمله أنه وضع خلال سنتين (32) مسرحية وهو رقم مبالغ فيه فمن غير المعقول أن يقدم هذا العدد من المسرحيات على مدى سنتين إلا إذا كانت (سكتشات فكاهية سريعة) , ولم يثبت من هذا الكم سوى سبع مسرحيات .

وفي ذات الفترة سنة 1878 , كان في سوريا الشيخ (احمد أبو خليل القباني 1833 - 1903) يمارس نشاطه مع زميل له هو الممثل (اسكندر فرح 1851-1916) , بتشجيع من الوالي التركي (مدحت باشا) شكلا فرقة مسرحية دائمة للتمثيل , قدما من خلالها مسرحية (عايدة) ومسرحية (الشاه محمود) (13) , واستطاعا بمرور الزمن استقطاب الطبقة الواعية المثقفة , وازدهر المسرح خلالها , لكن وقوف بعض رجال الدين ضده أدى إلى إغلاق مسرح القباني . فتوجه (القباني) إلى الإسكندرية في 24 / تموز / 1884 مع زميله (اسكندر فرح) وعرضا على مسرح الأوبرا مسرحية (الحاكم بأمر الله) التي حضرها (الخديوي توفيق) وكان هذا أول عمل لهما وظل (القباني) يعمل على مسارح القاهرة حتى عام 1900 , عاد بعدها إلى دمشق فأعاد بناء مسرحه , وياشر عمله ونجح نجاحا كبيرا لشهرته ومواهبه في الموسيقى والتلحين والتأليف واستمر حتى مات في 21-كانون الثاني-1903 قدم خلال حياته

حوالي (25) مسرحية استمد معظمها من التاريخ العربي ومن القصص الشعبية ومن (ألف ليلة وليلة) (و كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني).

أما في العراق فإن النشاط المسرحي قد بدأ في المدارس الدينية والأديرة , حيث يشير إلى ذلك ظهور أول مسرحية مطبوعة عام 1893 في مدينة الموصل , صادرة عن دير الآباء الدومينيكيين (14) . اقتبسها عن الفرنسية (نعوم فتح الله سحرار) عنوان المسرحية (رواية لطيف وخوشابا) عن الأصل الفرنسي (FANFAN ET COLAS) وكان قد قدمها في العام 1893 ذاته .

ومنذ نهايات القرن الماضي استمرت الحركة المسرحية (دينية) حيث نقلها القسس المسيحيون خلال رحلتهم الدراسية إلى كل من فرنسا وروما , واقتباسهم وترجمتهم إلى المسرحيات التي شاهدوها أو قرءوها فنقلوها معهم وقدموها في العراق لكن هذه البداية ظلت ضيقة ولم تتطور لأنها ظلت حبيسة في الكنائس والأديرة الدينية. كما استمرت المحاولات المدرسية حتى سنة 1926 عندما زارت فرقة جورج ابيض بغداد وقدمت مسرحية (أوديب) التي شارك فيها (حقي الشبلي) الذي " كان له فيما بعد الأثر الفعال في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح العراقي وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في هذا المجال " (15) وأسس أول فرقة مسرحية محترفة عام 1927 باسم (الفرقة التمثيلية الوطنية) , وفي عام 1929 تأسست ثلاث فرق مسرحية وهن (الفرقة التمثيلية العصرية) و (الفرقة التمثيلية الشرقية) التي ترأسها (صبري شكري) و (جمعية أحياء الفن) برئاسة (كمال عاكف) , وكان في عام 1929

أن اتفق حقي الشبلي على العمل مع (فرقة فاطمة رشدي) وفعلاً " سافر إلى القاهرة وعاد مع الفرقة التي قدمت عروضاً في بغداد والبصرة والموصل وحين رجعت الفرقة إلى القاهرة مكث حقي الشبلي في بغداد وأسس (فرقة حقي الشبلي) التي استمرت حتى عام 1935 حيث سافر حقي الشبلي إلى فرنسا للدراسة ويعتبر الشبلي أول موفد لدراسة فن المسرح في العراق . وهكذا فقد شهدت الأعوام العشرة من 1928-1938 ظهور العديد من الفرق المسرحية المحترفة التي قدمت العديد من المسرحيات المحلية والعالمية حتى عام 1940 . وحين عاد حقي الشبلي من باريس أسس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة الذي كان انعطافه فنية كبيرة خلقت أجيالاً من المسرحيين الذين ساهموا في بناء الحركة المسرحية العراقية التي نافست فيما بعد أهم التجارب العربية وشاركت في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات الفنية عربياً وعالمياً . ساهم هذا المعهد في غرس الثقافة في نفوس العاملين في المسرح وأخذ على عاتقه مهمة أعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية التي اطلعت الجمهور العراقي على كثير من روائع المسرح العربي والعالمية (16) وكان نواة لتأسيس (أكاديمية الفنون الجميلة - عام 1963) و (كلية الفنون الجميلة عام 1968)

كما إن الربع الأول من القرن العشرين قد شهد ميلاد نهضة مسرحية واسعة في أغلب أقطار الوطن العربي في كل من (السودان - 1902) , (تونس - 1908) , (فلسطين - 1917) , (البحرين - 1919) , (الجزائر - 1921) , (المغرب - 1923) , (ليبيا , 1925) , (الكويت - 1938) و (قطر والأردن - بداية السبعينات) وساتطرق بشكل موجز إلى كل بلد وكيف نشأ فيه المسرح , ففي السودان انطلق المسرح بفضل مجموعة من المدرسين المصريين الذين عملوا فيها بالتدريس في كلية (جوردون التذكارية) فقدموا أول مسرحية لهم (التوبة الصادقة) عام 1912 , أما أول نص مسرحي فقد كتبه عبد القادر مختار عام 1902 بعنوان (المال) (17)

أما في (تونس) فكان العام 1908 حين زارت (الفرقة المصرية الشعبية) التي يرأسها (محمد عبد القادر المغربي) المعروف باسم (كامل وزوز) , حيث مثلوا مسرحية (العاشق المتهم) المقتبسة عن الإيطالية وأغلب الظن أنها مقتبسة من مسرحيات (الكوميديا دي لارتا) . كذلك زارت فرقة (سليمان القره داغي) تونس في نفس العام الذي أثارت عروضه اهتمام التونسيين المهتمين بفن التمثيل , فأسسوا (الجوق المصري - التونسي) وقدموا أول أعمالهم سنة 1909 . وفي سنة 1911 تأسست (جماعة الآداب العربية) وفي سنة 1912 تأسست (جماعة الشهامة العربية) , وقدمت الفرقتان العديد من المسرحيات , من ضمنها كانت مسرحية (الانتقام) وكانت

من تأليف (الشيخ محمد مناشو) , وكان لتكرار زيارات الفرق المصرية إلى تونس أثرها في شحذ الهمم المسرحية فكان في عام 1932 أربعة فرق مسرحية هي (فرقة المستقبل التمثيلي) و(فرقة السعادة) و(فرقة الشيخ الأكوادي) و(جمعية التمثيل العربي) , وقد أمتازت السنوات الباكورة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي (زبيدة الجزائرية) (18).

وأما (فلسطين) فكان أيضا الفضل في نشأت المسرح فيها يعود إلى زيارات الفرق المصرية (فرقة جورج ابيض) و(فرقة سلامة حجازي) اللتان زارتا (فلسطين) سنة 1914 وقدمت المسرحيات (لويس الحادي عشر) , (تاجر البندقية) و(أوديب) الأمر الذي حفز نخبة من الشباب الفلسطيني , فأسسوا أول نادي للتمثيل في (القدس) أسموه (نادي الإخاء الأرثوذكسي) (19) فقدموا مسرحية مترجمة شاركت في تقديمها الفنانة (بديعة مصابني) . وتوالى بعد ذلك تأسيس العديد من الفرق المسرحية ففي عام 1917 أسس مجموعة من الشخصيات الوطنية (المنتدى الأدبي) وكان من أعضائه (فخري النشاشيبي) و(حسن صدقي الدجاني) و(بندلي قرط) وغيرهم , الذين قدموا المسرحيات التالية: (السؤال) , (صلاح الدين الأيوبي) , (طارق بن زياد) . وفي عام 1920 تأسست (جمعية الترفي والتمثيل العربي) . وفي عام 1925 تأسس (النادي السالسي) الذي كان يقدم المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإيطالية . وفي عام 1933 تأسست فرقة (نادي الشبيبة الأرثوذكسي) برئاسة (نصري الجوزي) وفي عام 1937 أسس (جميل الجوزي) (الفرقة التمثيلية العربية لجمعية الشبان المسيحية).

وفي عام 1940 تأسست (نقابة الممثلين العربية) كما توالى تشكيل الفرق المسرحية ففي عام 1943 تأسست (فرقة الأنصار) و(فرقة اضحك) حتى بلغ عدد الفرق في (القدس) وحدها عام 1944 ما يقرب من (20) فرقة هذا التضخم في عدد الفرق ساعد على تأسيس (اتحاد الفنانين الفلسطينيين) (20).

أما في البحرين فقد بدأ المسرح مع بداية التعليم المدرسي النظامي سنة 1919 حيث كانت تقدم بعض المسرحيات المدرسية التي انتقلت فيما بعد إلى النوادي الرياضية أيضا , وأصبح العرض المسرحي جزء من نشاط الأندية الرياضية ولحد الآن (نادي الجزيرة) . ثم توفقت الحركة المسرحية وعادت في أواخر الخمسينات (21).

أما في (المغرب) و (الجزائر) و (ليبيا) فقد بدأت هي الأخرى مع زيارات الفرق المصرية فرق: (جورج ابيض) , (محمد عز الدين) , (فاطمة رشدي) وغيرها , إضافة إلى أن (ليبيا) مثلا تأثرت بالفرق الإيطالية الزائرة لها أيضا , فالشاعر (احمد قنابة) الذي يعتبر من رواد المسرح الليبي قد عمل مع الفرقة الإيطالية التي تدعى (الدبو لاکورو) من سنة 1925 حتى عام 1936 . وكان أغلب عناصر هذه الفرق تتكون من الفنانين الأجانب بينهم عدد قليل جدا من الليبيين (22) وفي مدينة (درنة) لا في العاصمة بدأت أول فرقة هواة سنة 1928 التي تأسست أيضا نتيجة لتأثيرات الفرق المصرية في العاصمة طرابلس (الفرقة الوطنية الطرابلسية) التي أسسها (احمد قنابة) سنة 1936 (23) وكذلك جاء تأسيس أول فرقة مغربية بمدينة (فاس) عام 1923 قبل العاصمة مراكش - ولا بد لنا إن نشير بان ما قام به في تلك الفترة وخاصة بين عام 1923 - 1930 المنفقون وقد ماء التلاميذ الناهضين في (فاس) و (سلا) و(الرباط) من الجهود المحمودة لتأسيس المسرح العربي وتركيزه (24) . أما في (الجزائر) فإن بداية المسرح قد اعتمدت على (العرض الشعبي) والغناء الذي ارتبط بالهزل اللذان يقدمان في المقاهي. وظل المسرح لفترة طويلة بعيد عن تناول المثقفين , ولذلك ظل الممثل في بدايات المسرح الجزائري هو المؤلف أيضا . وظلت حركة المسرح الجزائرية بهذا الشكل حتى عام 1926 حيث قدم الممثلان (علا لو) و(داهمون) على مسرح (الكورسال) أول محاولة مكتوبة بالعامية , وكانت هازلة (فارس) (25).

أما العصر الذهبي للمسرح الجزائري فبدأ في الثلاثينيات عندما ادخل (رشيد قسنطيني) الأداء المرتجل إلى المسرح ويذكر الدكتور علي الراعي عن الكاتبة الفرنسية (أرليت روت) التي ذكرت في كتابها (المسرح الجزائري) " إن رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية , وأسكتش , وقرايه ألف أغنية وكثيرا" ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال " (26) حيث تناول الكثير من الشخصيات الشعبية

بأسلوبه المتأثر بـ(الكوميديا ديلارتة) الإيطالية ثم اعتمد المسرح الجزائري على المترجم من المسرحيات والمقتبس التي ظهرت بوضوح على أعمال (كاكبي ولد عبد الرحمن) حتى ظهور المسرحية الجزائرية ، والتجارب الهامة لـ (كاتب ياسين) الذي بدأ الكتابة باللغة الفرنسية ، ثم انتقل إلى الكتابة بالعامة الجزائرية .
وفي (الكويت) نشأ المسرح في المدارس ، وتشكلت أول فرقة مسرحية سنة 1938 وهي (فرقة المباركية) تلتها (فرقة الأحمدي) سنة 1940 ويعتبر (حمد الرجيب) رائد العمل التمثيلي الكويتي الذي حفز زميلا آخر له هو (محمد النشمي) الذي قدم في الأعوام ما بين (1956- 1960) عشرين مسرحية بينها واحدة لـ (صقر الرشود) (27) ، ولابد من الإشارة إلى " إن حمد الرجيب هو أول هاو للمسرح في الكويت الذي أسهم في تمثيل مسرحية (إسلام عمر) التي قدمت عام 1938 ، وقام فيها بدورين دور امرأة اسمها (فاطمة) ودور (سراقة)(28) .
أما المسرح في بقية أقطار الخليج العربي والأردن لا يعدوان أكثر من محاولات مدرسية بسيطة ، وتجارب ليست ذات أهمية ، لكن ما تجدر الإشارة إليه إن في البعض من هذه الأقطار بدءوا بتأسيس مسارح أهلية أو مسارح دولة كما في (العربية السعودية) ، (الأردن) ، (قطر) ، (دولة الإمارات العربية) ، (اليمن) ... الخ ، وإن الغالبية فيها يعتمد على جلب الخبراء من مصر ، والعراق ، وسوريا ، ولبنان ، وتونس

الهوامش

- 1- المقصود بالدراما الشعبية التي تمتد جذورها إلى القرن الرابع هجري ومنها (المقامات) ، (السماجة) (الكاولية) ، (السماح) ، (الكرج) ، الاحتفالات بأنواعها .. وغيرها
- 2- وتعني كلمة القراقوز ذو العيون السوداء
- 3- الأخباري : هي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها نوع من أنواع (الفارس FARCE) ، وتعني حوارا هزليا بين شخصين أو أكثر تعتمد على الحوار المتهكم والسخرية ، والتشاؤم التي يتبادلها المتحاورون لبعضهم البعض
- 4- (إسماعيل باشا) هو نوع من مسرح الدمى انتشر في تونس
- 5- د.محمد يوسف نجم : (البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية) ، مجلة (أفاق عربية) عدد فبراير 1979 ، ص 36
- 6- غسان مالح : (مولد المسرح العربي الجديد) عن رسالة اليونسكو 1997/17 - منشورات معهد العالم العربي - باريس
- 7- قاسم حسن صالح كلية علم النفس .. جامعة بغداد ، مقالة مطبوعة عام 1962 .
- 8- د.سلمان قطاية : (المسرح العربي ، من أين وإلى أين) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1972 ، ص 23
- عاشوراء : (مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب) - حدث هذا عام 680م . توجه الحسين (ع) على رأس مائتين من رجاله لاسترداد الخلافة بناء على دعوة من أهل الكوفة . فقطع جيش يزيد - الذي أصبح خليفة بعد موت أبيه - والمؤلف من أربعة آلاف شخص ، الطريق على الحسين (ع) فتوجه الأخير برجاله إلى نهر الفرات . لكنه اصطدم بأعدائه الذين قاموا بردم قناة المياه التي كان يشرب منها هو ورجاله ، وفي اليوم العاشر وبعد عطش مميت ، وبعد يأس من مساندة أهل الكوفة الذين تراجعوا عن وعودهم ، دخل الحسين (ع) ومن معه المعركة في كر بلاء على بعد ثمانين كم من النجف ، فقتل كل أصحاب الحسين وقتل الحسين وقطع رأسه وأرسل إلى يزيد ، ومثل بجثته وتشردت عائلته .
- 9- تمارا الكساندر بوتنسيافيا : (ألف عام وعام على المسرح العربي) ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى 1981 ص 43 .
- 10- عدنان بن ذريل (المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم)
- 11- د.محمد مندور: (الفن التمثيلي) ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف بمصر ، 1959 ، ص 30 .
- 12- د.محمد يوسف نجم : (المسرحية في الأدب العربي) .

- 13- الجندي ، ادهم : (أعلام الأدب والفن) ، الجزء الأول ، مطبعة مجلة صوت سوريا دمشق 1954 ، ص 249 .
- 14- دير الآباء الدومنيكيين : يقع في منطقة الساعة بمدينة الموصل ، وهو دير قديم لعب دوراً " مؤثراً " في نشر المعرفة ، وما زال هذا الدير يمتلك مكتبة كبيرة .
- 15- د. علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) ص 123 ، مطبعة الرسالة القاهرة 1966
- 16- نفس المصدر السابق : ص 129
- 17- بدر الدين حسن علي : مجلة (الأقلام) العدد (5) السنة الثالثة عشرة . حيث زارت فرقة سلامة حجازي عام 1914 وفرقة جورج ابيض عام 1921 وفرقة يوسف وهبي عام 1927 .
- 18- د. علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ص 499 .
- 19- محمد القيسي: (المسرح الفلسطيني) مجلة (فنون) العدد 59 بغداد 1979/11/15
- 20- نفس المصدر السابق
- 21- المسرح في الوطن العربي) ص 552 .
- 22- عبد الحميد المجراب : (قضايا مسرحية) ، منشورات مكتبة الفكر - طرابلس - ليبيا 1970 ص 32 وما بعدها
- 23- أديب السلاوي : (المسرح المغربي) ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1975 ، ص 8
- 24- عبد الله شقرون : مجلة الفنون عدد (1) السنة (2) أكتوبر 1974
- 25- د. علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي) ، ص 545 .
- 26- المصدر السابق : ص 545 .
- 27- يعتبر راند المسرح الكويتي الحديث ، ومؤسس المسرح في (دولة الإمارات) مع الفنان إبراهيم جلال توفي عام 1979 في (دولة الإمارات العربية) في حادث سيارة .
- 28- واجد روماني : (الحركة المسرحية في الكويت) ، مجلة رسالة النفط ، مارس 1961 .

إيجابية التلقي في المسرح بين (الفرجة) و(الجمهرة)

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

انطلق في الحديث عن [الفرجة] ، التسميه - المصطلح ، الأهم من [الجمهرة] - المنسوبة إلى جمهور - والتي لا تعني المشاهدة أو التفرج بالضرورة ، والتي قد تعني التجمهر على حدث آني طارئ . ولكونها خطأ شائع فسيكون استخدامها هنا وارداً و هو لايعني بالضرورة (التلقي أو المشاهدة ، بل سيعني - الفرجة -) . الذي دفعني للكتابة في هذا الموضوع هو مشاهدات شبه قسرية لبعض العروض الاستهلاكية - أو التي تم الاتفاق على تسميتها بالتجارية - لكن حديثي هنا سوف لن يقتصر عليها فقط بل سيتعداها إلى الحديث عن نوع المشاهد الذي نبحث عنه ، وهل هو المتلقي السلبي أم هو المساهم الإيجابي أو هو المتفرج الذي يشاهد ثم يترك المسرح من أدنى رأي يذكر ؟ . شاهدت ما يجري على تلك المسارح من تجاوزات خطيرة بعضها يحاسب عليه القانون أن لم أك مغالياً . وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار رأياً غاية في الأهمية يقول: أن وظيفة المسرح تحددت ومنذ نشأته على أنها عملية - تعليم و ترفيه - ولكون التعليم هدف نبيل برر

العرب لأنفسهم اهتمامهم بالمسرح فأقتبسوه عن الغرب بمحبه منطلقين من واجب نشر القيم والمبادئ والعادات السليمة ، والذي من ضمن وسائله المسرح . لكني وبعد شاهدت في تلك العروض من البذاءة والحوارات الهابطة والإيحاءات التي تخدش الحياء وما يتبعها من رقص خليع لا علاقة له بالدراما وبالتالي هو بعيد كل البعد عن التعليم والترفيه التي ذهب إليها الرأي الذي اعتمدته في حديثه هذا .

إذا ما سلّمنا بأن مسرحنا يتوجه إلى جمهور أغلبه من الأميين (*). لا يحسنون القراءة والكتابة . وهو الأمر الذي دفع ببعض الفرق التي يهتمها أيديولوجياً إيصال أفكارها إلى الناس أن تعتمد اللهجة الأكثر إنتشاراً بين الجمهور وهي - اللهجة الدارجة - يرجع ذلك إلى أن تلك الفرق تدرك جيداً ارتفاع نسبة الأمية . ورغم أن اللهجة الدارجة هي الأنسب إلا إن تلك الفرق راعت وجوب أن تكون لهجة المخاطبة هذه بليغة ، نقية ، لقد وصل بأولئك الكُتّاب أن يؤدلجوا هذه اللهجة ، فصاغوا لها ، وألفوا لها الحوار المفهوم بدقة حد أنهم كتبوا لمسرح الفقراء هذا لغة جديدة راقية ، وهي واحدة من مستلزمات الإرتقاء بهذه الطبقة .

لنا من الأمثلة على ذلك العديد من الفرق (المسرح الحديث ، الشعبي ، اليوم ، وغيرها) وكذلك العديد من العروض المسرحية مثال لها : (النخلة والجيران ، الخان ، فوانيس ، الخرابة ، بغداد الأزل ، البيك و السابق ، أيام زمان ، القربان ، i.p.c ، البستوكة ، أضواء على حياة يومية ، الينبوع ، وغيرها) . وكانت فرقاّ وعروضاً وفنانين ناجحين جداً ، إستقبوا جماهير كبيرة كانت تهتم بهم وتتابع عروضهم .

وعندما تأكد لهم نجاح هذا التوجه ذهبوا إلى تحويل المسرحيات العالمية إلى اللغة الدارجة ولنا في ذلك مثل أهم مسرحية (السيد بونتولا - وتابعة ماتى)* لبرتولد بريخت التي قدمها المسرح العراقي باللهجة المحلية ولا أعتقد أن رفيق الصبان قد بالغ حين قال(إنني أعتبر تعريق البيك و السابق أكثر حرارةً من النص الفصيح الذي سبق أن قدمته فرقة لبنانية - في حلب - دون أن تحوز نجاحاً ما)

إن فن المخرج يعني فن الفعل ، أي بمعنى أكثر دقة ، هو إيصال المعنى والمسؤولية والموقف الدقيق إلى الصالة . والثقافة والصحافة عبر تجسيد دقيق لهذا النشاط (الفعل) فلا يتواجد الفعل على خشبة المسرح إلا من خلال (النشاط و الحيوية) التي يتولى مسؤوليتها (الممثل) المتحرك الفاعل الذي يتولى مباشرة في تحريك المستلزمات لكل أجزاء العمل الفني . ولا أريد هنا أن أثير تساؤلات سيبرز جوابها ضمنها وهي (مَم يتكون المخرج ، أو ما هي إمكاناته ، وأي السبل التي يسلك) وصولاً إلى الحقائق التي يخاطب بها هذا الكم المتناقض ، المتفق ، المختلف ، من الجمهور في القاعة .

مما لا جدال فيه ، (فن المتفرج) ليس فناً بالمعنى الواسع بمقدار ما هو حافظ ومنبه للمسرح يوازي (فن المسرح) ، وخصوصاً الفن المعاصر ، الذي يعتمد القاعة اعتماداً كبيراً ، فالمعاصرة ليست هي الوعظية المطورة المتطورة لنقل المسرح بل هي النزاع العقلي العاطفي الذي يثير المشكلات ويستثار بها وعليه

فمهما اكتمل عمل المخرج في أصوله يظل ناقصاً بمعزل عن تفكيره بالقاعة . فالمخرج هو من يضع نصب عينيه كل (المستلزمات) التي تحقق الإنجاز الفني الإبداعي (المسرحية) مشروطة بواحدة من أهم تلك المستلزمات (الجمهور) ، فالمخرج هو عين المتفرج طيلة عمله على المسرحية ، تلك العين الواسعة المتنوعة التي تمثل كما هائلاً من مختلف الناس بمختلف أهوائهم .

إذن فخلاصة العلاقة لدور المتفرج في المسرح بالمعنى العميق غير المشروط توضح لنا : كيف إذن يجب أن يلعب هذا المنبه الحافز كما أسلفنا (أي المتفرج) دوره ليكون أما إيجابياً مبدعاً أو سلبياً (متلق فقط) ، يعني أن يجيب على الموقع المعني بالسؤال وهو كيف يجب أن تكون التركيبة الكاملة للمسرح المعاصر ، والمسرح في المستقبل ، إذن فالوصول إلى الخلاصة تشترط أن يلعب المتفرج دوره كاملاً في المسرح ، مادام هو أحد شروط التكامل الفني للمسرح التي يجب أن يتم توافرها سليمة في قاعة العرض كما يرى (تايروف) في دور المتفرج في المسرح وأن التفاعل الحقيقي مع الأفكار المطروحة على خشبة المسرح هو الذي يقود المتفرج نحو مستقبل كل الأشياء ومنها المسرح .

فمعاصرة الأفكار ومعالجتها يجب أن تتفق مع ما يشغل الواقع الاجتماعي للفنان وعصره . وإذا ما انعكست تلك الصورة ستؤثر سلباً على عمل الفنان وسيهدد أيضاً كامل المعمار المسرحي بكافة مستلزماته . وسيكون المسرح كل شيء إلا أن يكون (مسرحاً) بالشكل الذي نفهمه .

هذا هو المنهجي عند العمل على إخراج مسرحية بدءاً من التفكير في إختيار النص . وحتى لحظة انفراج الستارة عن أول يوم للعرض . حيث تبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة إستقبال نتائج سلامة التفكير أو عدمها عندما كنت عيناً في الصالة أيام التمارين ، أذن فالعرض المسرحي الإبداعي هو الذي يحتوي (المضمون أولاً + الفهم المعاصر للمسرح في أن يكون العرض واضحاً) ليصل بلا وساطة إلى القاعة من هذا الفهم المتقدم لدور المسرح في المجتمع يصبح أي عرض يقدم . ولا يصل بسهولة إلى (المتفرج) عرضاً فاقداً للموقف الفني الذي من أجله أصبحنا فنانين .

وكما لا يمكن أن يكون مسرحاً بلا ممثل كذلك يستحيل أن يكون المسرح بلا متفرج ، ذلك لأن كليهما يحمل ذات الأهمية في عملية الإبداع في المسرح . فهما في حالة مستمره من إحراج أحدهما الآخر بقبول أو رفض الموضوعات والأشكال التي تقدم لهما ومن خلالهما ، عبر مجتمع يفرض عليهما بحتميته المتطورة المتصلة العديد من الأفكار . أذن فهذا الموقع المهم لدور المتفرج في المسرح الموازي في الأهمية نسبياً لدور الفنان . لأنه يهديننا عيوبنا ويساعدنا في ازدهار الظاهرة المسرحية ووصولها . ويعني بالضرورة ازدهار المجتمع ، والعكس صحيح أيضاً لان المسرح والفنون عموماً ترتبط بالجماهير ارتباطاً وثيقاً .

أن هذه الأهمية تدفع المخرجين لان يخصصوا الجزء الأهم من عملية إختيارهم للموضوعات التي تعتمد الدراسة الدقيقة للمجتمع وميوله ضمن المرحلة - دراسة سايكولوجيه - متعمقة مع طرح مجموعه من التساؤلات أهمها :

ما الذي يهم المشاهد اليوم ؟

1. -كيف يمكن إدراك متطلباته المشبعة لرغباته ؟
 2. ما هي حاجاته الملحة , وكيف يمكن الوصول إلى خصوصياته ؟
 3. ما الذي يجري في حياته العامة , والداخلية في وجه الخصوص ؟
- وغير ذلك من الأسئلة المهمة .

وفي ضوء تلك المعرفة تتنوع وتختلف المسرحيات التي يتم اختيارها كما يختلف تقديمها ضمن الزمان والمكان ، وطبيعة المجتمع – أي بمعنى آخر – كيف نستطيع أن نتوصل إلى تنوع عددي مقبول من الجميع عبر ريبورتوار متنوع . وبما أن المخرج هو عين المتفرج في القاعة – وهي قاعدة معروفة – يمكنه أن يختار نوع المعالجة ، لأن المخرج وفي كثير من الأحيان يتأثر عندما يبدأ عملية التجسيد بأفكار الناس الذين لهم علاقة به ويتفقون مع الهم الذي يشغل عليه . وفي النهاية تجد ان تلك المعالجة ستشمل إيجابيا مجموعه كبيره من الناس , أي أنها تشمل جمعا اكبر من هذا القليل الذي يعرفه ويتأثر به من هذا المجتمع الكبير , وهذا لا يخلو من خطورة قد تحجم الفنان مثلما تحجم الجمهور الخاص الذي يعرفه .

هذا الفهم المتقدم لدور المتفرج في المسرح يدعونا إلى التفكير بجديّة البحث عن السبل الكفيلة بكسبه باستمرار , لان غيابه يؤدي إلى العديد من الأزمات , ابتداءً من خلوقاعات العروض المسرحية من حضوره فيها , حيث تنتفي حينها ضرورة البحث عن صالات عرض بمعزل عن المتفرج المتفاعل – المتطور والمطور – للظاهرة المسرحية , ومعها سيصبح من غير المجدي وضع البرامج والتخطيط والريبورتوار . يضاف إلى ذلك أن تقييم الأعمال تلك سينتهي من غير المتفرج . فمجمال النجاح الذي حققته أعمال النخبة من الفنانين دلت على استمرار تواصل الفرجه معهم . وهي محاولة جادة لاخرجه من دور التلقي السلبي في العملية الإبداعية . فهم اخذوا بنظر الاعتبار تطوير موقف المتفرج, ومحاولة إخراجهم من موقف التلقي السلبي الذي تغذيه المسارح الاستهلاكية التي –متعمدة أو غير متعمدة – تبعده عن إيجابية التلقي التي يسعى لها المسرح الجاد في النهوض بالمسرح كظاهرة حضارية وكمؤسسة ثقافية مهمة في دورها الأهم في التغيير والتحريض .

من العبث ان نقارن بين حالة الجمهور المستقرة والواضحة الأبعاد في المسارح العريقة وبينه في مسرحنا العربي الذي يراوح إلى الان في إيجاد هويته وخصوصيته , وهي مسؤولية مشتركة يتحملها الاثنان معا المتفرج أولا والفنان . الأمر الذي يصعب معها تقديم دراسة مؤكدة للنهوض بهذا الواقع المشترك , وصولا الى المتغيرات التي يمكن حصولها , ضمن فترة زمنية يمكن أن نحددها مسبقا بفترة زمنية يمكن حصرها بموسم مسرحي محدد أو اكثر زاندا نوع وكم الجمهور لهذا الموسم والموسم الذي سبقه والموسم الذي سيليه . مع دراسة أسباب التطور في العدد والنوع . هذا

الطموح يكاد يكون من المستحيل استنتاجه أو حصره لاسباب عديدة اهمها

4. المزاجية التي يتميز بها هذا النوع من الجمهور , مثقفون , نقاد مسرح , عاملون في الصحافة , وحتى فنانيين ... في ادعاء قبول هذا العرض من عدم قبوله , أو في ادعائهم القبول والانسجام معه , لاسباب كثيرة منها ما هو موضوعي واكثرها يدخل في المزاجية والقرارات الانطباعية الاية التي لا يعول عليها علميا . والتي تدعوهم لرفض أعمال غاية في الأهمية وقبولهم عروض أقل أهمية منها . ورغم عدم أهمية تلك الآراء أو أهميتها في أحيان نادرة جداً تحرض قسماً آخر من الحضور الذي يظل أياماً من غير رأي حتى يستأنس بتلك الآراء الانطباعية .

هذا النوع من تقييم الجهود المسرحية – وهو لا يخدم الظاهرة المسرحية ولا يطورها – يؤثر سلباً في تقييم المتفرج الذي نسعى للنهوض به لأنه سيفقد الثقة برأيه وبالمسرح . والأذى من ذلك فإن فشل عرضاً مسرحي لفرقة أو لمخرج يعني فشل موسم الذي لا يتسع لأكثر من عرض نتيجة للظروف الذاتية والموضوعية والصعوبات التي تعترض تقديم ذلك العرض .

هي وقفة إذن وتساوي .. كم تؤثر تلك الآراء المتسارعة في إستمرارية وتطور المسرح عربياً لأن وجود أية أزمة بين المسرح والجمهور سأجعل من المسرح تابعاً ذليلاً لاهتأ وراء ذلك الجمهور من أجل إرضائه وتطمين رغباته . وسيكون المسرح في عزلة عن الجمهور وسينغلق على نفسه ولن يحقق الصدمة المطلوبة بين الحين والحين الساعية الى تمتين أو اصر العلاقة بين المسرح والمتفرج سعياً في كسر مألوف والابتعاد عن التكرار في الشكل والمضمون النابعة من الصدق في التعامل ودقة الإختيار بالموضوعات ذات الصلة به المجيبة عن تساؤلاته والباحثة عن ما يخلصه من مخاوفه ومراعات أسس التوافق النفسي بينه وبين المعاصر من المفاهيم في الحياة والعمل والتساؤلات الأزلية في الوجود والعدم والسعي إلى الحرية المفقودة في أكثر الأحيان .

المشاكل التي رافقت الظاهرة المسرحية العربية

د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

رافق المسرح العربي ومنذ بدايته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حصاراً فرضته الهيمنة الأجنبية بسبب الاستعمار في أغلب البلدان العربية الأمر الذي أبعده عن ممارسة دوره في النهوض بالظاهرة المسرحية التي ظهرت بوادرها واضحة لكنها ظلت أسيرة التقليد ، فاستمرت تعاني من ضعف الخصوصية ، وامتلاك الهوية الخاصة بسبب الفوضى وعدم الاستقرار (1) إضافة إلى وجهة النظر الدينية التي قضت أحياناً وفي بعض البلدان إلى تحريم المسرح باعتباره وسطاً يساعد على اختلاط المرأة بالرجل

الذي قد يؤدي إلى مساواتهما في مجتمع تغطي فيه سلطة الرجل وسطوته الاجتماعية على المرأة .

إن أصحاب هذا التفسير حاربوا كل ما ينهض بالظاهرة المسرحية لكن إصرار الرواد الأوائل ومحاولاتهم الجادة التي لم تخرج عن التقليد ، التي إنعدم فيها الوضوح الفكري والخصوصية والتي يمكن اعتبارها فنون كمالية تقتضيها (التقاليد الاجتماعية) أجهض تلك الجهود الرجعية التي تدعو إلى تحجيم الثقافة والفنون عند العرب وجعلها غير قابلة وغالباً ما تؤدي المسرحيات بعد اللغة العربية . ولكن تدريجياً استطاع بعض القادة العرب الوطنيين من العمل على إسنادها كما سعد زغلول حين استلم وزارة المعارف بعد إنتفاضة 1919م ، في مصر دعا جورج أبيض إلى تقديم مسرحياته باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية ، أستمر الحال هكذا حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة هي أقطار الوطن العربي التي حفزت الشباب العربي الذي عاصر الحربين العالميتين أن يغير ذلك الواقع المريع ، ساعده في ذلك تأسيس الأحزاب القومية والوطنية التي عملت على تحفيز الشعور والوعي الوطني ، الذي رفع الجماهير إلى النضال من أجل الإستقلال والعمالة الاجتماعية رافقها في ذلك الوعي الثقافي ، والمسرحي بشكل خاص الذي تطور نوعاً ما بمرور الزمن مما ساعد على استنفار الشباب في أن ينتفض على ذلك الواقع ، وهكذا نشأ المسرح أقرب إلى السياسة في بعض بلدان الوطن العربي مثل العراق الذي امتاز كونه مسرحاً سياسياً منذ نشأته . لم يُعرف العراق المسرح التجاري كما هو الحال في مصر وغيرها من الأقطار العربية (2) إلا بعد دخول العراق بحروب جديدة في ثمانينات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين ولأسباب أهمها تدني الوضع الإقتصادي ، وانغماس الناس في الحرب وابتعادهم كثيراً عن الجانب الإبداعي وكذلك في المغرب حين استرسلت الحركة المسرحية في البلاد جاهدة مجتهدة في البحث والتأليف والإقتباس والعرض ، تخوض معركتها كاملة إلى جانب الحركة الوطنية مع حركة الصحافة والنشر متصارعة مع الرقيب والرقابة (3) ويشير السلاوي في هامش الصفحة ذاتها إلى أن المقيم العام الفرنسي أصدر قراراً برقابة المسرحيات قبل عرضها سنة 1934 ، وبقي هذا القرار ساري المفعول إلى أن حصل المغرب على استقلاله .

وفي ليبيا شعر راند المسرح الليبي أحمد قنابه من خلال عمله مع الإيطاليين في فرقة (الدبولا كورد) بأهمية دور المسرح في إيقاظ الحس الوطني وتجنيد الناس لمقاومة الإستعمار الإيطالي . ويؤكد أديب السلاوي إن المسرح في المغرب قد استطاع أن يكون أحد العوامل الأساسية في الوطنية وفي النهضة الأدبية والسياسة التي عرفها الغرب ما بين الحربين العالميتين ، وما بعد الحرب العالمية الثانية . لقد امتدت محاولات هواة المسرح المغاربة بعد الحرب فتأسست فرق في أغلب المدن المغربية أما في سوريا فكان لمسرحيات مروان السباعي أثرها في إستنهاض الروح الوطنية حتى أنه بعد عرض مسرحية قدم عام 1935م ، أسفر عن قيام تظاهرة نددت بالإستعمار الفرنسي (4) الممثل في حينها وهذا هو الحال في معظم البلدان العربية .

ففي العراق وخلال الأعوام 1928م شهد المسرح فيها عصره الذهبي ، فخلالها تأسست العديد من الفرق المسرحية إلا أنه وبعد الحرب العالمية الثانية أوقف نشاط هذه الفرق ، كما تحدد نشاطها وأتجه إلى المدارس التي كثرت منذ ذلك الوقت (5) هذا التأثير الإيجابي في هذا الجزء من البلدان شهد تأثيراً سلبياً في أجزاء أخرى من تلك البلدان كالجزائر مثلاً رغم إن الإستعمار الفرنسي قاعات عرض وبنيات قدمت فيها

عروضها فكان لها تأثيراً آخر على الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض فكانت مسارح كثيرة جلب لها العديد من الفنانين والعديد من الفرق التي " المصغرة من المثقفين الجزائريين أن ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا ، فلم تكن المسرحيات العربية تهتم كثيراً أو قليلاً (6) وظهر ذلك واضحاً في نتاج الكتاب الجزائريين من أمثال (كاتب ياسين) الذي كتب بالفرنسية ، ومن ثم نقلت إلى العربية ، وغيره من العديد من الكتاب . ولقد أفرزت الخمسينات من القرن الماضي جيل مهم من الكُتاب والفنانين ، عاشوا مأساة الحربين العالميتين ، إلى جانب معاناتهم للظروف القاسية إجتماعياً واقتصادياً التي تمر بها بلدانهم فكانوا فاعلين واستمروا فاعلين حتى نهاية السبعينات من القرن ، هذه النخبة كانت تبحث عن سبل للخلاص من واقع الهيمنة الإستعمارية ، وبعض تلك البلدان تمكنت من ذلك والدليل قيام ثورة مصر عام 1952م وثورته الجزائر عام 1954م ، وثورته العراق عام 1958م وغيرها .

ففي مصر " كان جواً من السلبية الإجتماعية يسود جو المسرح منذ إنتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة 1952م ، الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن القضية الإجتماعية الجماهيرية ، الربح المادي وحده هو السياسة التي عليها يخطط المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه " (7) كمثل على شكل المسرح السائد قبل قيام الوضع الوطني في تلك البلدان . أما بعد فبرز تيارين للعمل في المسرح المصري هما فرقتي (نجيب الريحاني) و (يوسف وهبي) هاتان الفرقتان استطاعتا أن تتركاً أثرهما على مسيرة المسرح في الوطن العربي عموماً ، رغم بقاء التأثيرات الأجنبية على نوع العمل فيهما . والطابع البرجوازي الذي لم يسمح لعامة الناس من ارتياد تلك العروض بسبب إرتفاع أسعار تذاكرها ، فحين " ازدهر الريحاني وانتعش انتعاشاً مادياً ألغى من حسابهِ جمهور الطبقة الدنيا . لتحضر أول تحضر فليس في حالة مسرحية إلى (8) درجة أولى ، وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع (خاص) نوع "العائلات ، ولم يكن يوسف وهبي بأحسن حال من توجهات مسرح الريحاني رغم أنه استطاع أن يجتذب تلك الجماهير بصورة مدهشة والسر يكمن في التكوين النفسي لجماهير شعبنا آنذاك " (9) ، ومن إختياراته لمواضيع عروضه التي كان يغلب على مواضيعها طابع الحزن ، التراجيدي المستمدة من حياة الفقراء ، كأقرب ما تكون إلى إمتصاص النقمة منهم والإنتصار لهم في ضرورة رفع الكلفة في ضرورة الزواج بين الفقراء والأغنياء في الوقت الذي كان فيه الريحاني ، وجمهوره الأرسنقراطي الخاص ، الذي لم تكن تهمة حتى المعاناة الإجتماعية في هم آخر يغلب عليه الضحك من أجل الضحك . المسرح العربي وهو يشكو من نواقص عدة ، كان من أهمها : غياب (المرأة) فيه ، مما جعل العاملين فيه يلجئون إلى تقديم عروضهم خالية من جهودها وفي أحسن الأحوال ، إلى حد دورها من النصوص المسرحية ، أو معالجتها بأن يحول دورها إلى رجل أو يضطلع بدور المرأة رجل في أحسن الأحوال يقول رائد المسرح الجزائري عبد الرحمن باش طرزي "نظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كتب أقوم بأدوار النساء " . وهكذا ظل المسرح العربي لفترات طويلة إمتدت إلى أكثر من نصف قرن يفتقر إلى (المرأة) في المسرح . ولهذا عمد المخرج العربي إلى إختيار نصوصه خالية من النساء

أضف إلى ذلك أن المسرح اقترن بالكاباريه (الملهى) الذي تقدم على خشبتها فعاليات الرقص الفاحش والفعاليات المتدنية الخاصة بطالبي السهر والمتعة من الرجال ففي بغداد مثلاً ومنذ عام 1886م إنتشرت المقاهي وصارت لكل منطقة مقهى خاصة بها ، وفي سياق باب المنافسة بين أصحاب المقاهي راحوا يستثمرون لديهم في العمل فرقاً

موسيقية شعبية ، ثم الراقصين وبعد ذلك جرى إستقدام راقصات من الخارج وهكذا تحولت لبعض المقاهي إلى كاباريهات (ملاهي) يقصدها الناس للهو والسكر ، وفي هذه (التياتراوات)(10) ، أخذت تقدم وصلات مسرحية تسمى (الإخباري) . الذي يداعب الراقصات والعاملين في المسرح بشكل فاضح ومكشوف ، الأمر الذي جعل المسرح لا يحظى لسمعة طيبة ولهذا إستمرت نظرة الناس لهذا العمل متدنية إذ كانت تخضع النشاطات المسرحية التي تقدم في المدارس والمسارح التي كانت ضريبة الملاهي (11) ، وهو الذي منع الآباء من السماح لبناتهم في العمل بالمسرح ، ومن كانت تعمل في هذا الحقل كان تخضع للعقاب الصارم من المجتمع من ذويها في نفس الوقت ، من ذوي الفتاة (غسلاً للعار).

في فلسطين عام 1925م تأسس (النادي السالسي) الذي كان يقدم المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإيطالية على مسارح تابعة إلى مؤسسات دينية تحرم على الفتاة الظهور على خشبة المسرح ، وأن البعض أعتبر فن التمثيل من البدع المرضية المخالفة للشرع (14) ، الأمر الذي دفع بالشيخ هادي سعيد الغبرة وهو عالم ديني معروف آنذاك أن يسافر إلى (الأستانة) ليلتقي بالسلطان عبد الحميد ليقول له : "أدركنا يا أمير المؤمنين ، فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام ، فتهتكت الأعراس ، وماتت الفضيلة ، وؤد الشرف ، واختلطت النساء بالرجال" (15) ، وفي ضوء ذلك أصدر السلطان عبد الحميد يقضي بإغلاق مسارح القباني في دمشق . الأمر الذي دفع أبي خليل القباني أن يترك العمل في الشام ليذهب إلى مصر كان ذلك أبان عام 1890م حيث تؤكد الممثلة (مريم سماط) في مذكراتها أنها حين قدمت إلى مصر في العام 1890م كان "في مصر جوقين (جماعة الأهرام) يديره محمود رفقي ، والثاني (جوق أبو خليل القباني) حيث كان فيهما يقوم شباباً بأدوار النساء لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جراتهن على الوقوف على المسارح ، وكان منهم آنذاك (موسى أبو الهية) و(توفيق شمس) و(درويش البعجاني) و(راغب سمسومية) وكلهم من دمشق" (16) ، "إن أبا خليل القباني قد اتخذ من (قهوة الدانوب) مكاناً لتمثيل مسرحياته ، وكان هو يقوم بالغناء بينما يمثل (اسكندر فرح) أدوار البطولة ، وكان الشباب يؤدون أدوار النساء ، وهذا مامكن الفرق من أن تطوف أنحاء القطر المصري ، وتتوغل في الأرياف" . ما تقدم من العوامل وغيرها من الأسباب كانت أسباب أدت إلى فقدان عنصر التخطيط في تطور المسرح عند العرب .

الهوامش

22. فقد حكم بغداد وحدها طيلة الفترة من (1880-1917) خمسة وعشرون والياً ، أي بمعدل عام وبضعة شهور لحكم كل والي .
23. يوسف العاني : (هكذا كان مسرحنا وهكذا أستمر) ، طريق الشعب ، العدد 844 في 1979/6/27م - بغداد الصفحة الأخيرة .
24. أديب السلاوي : (المسرح المغربي) ص 9 .
25. وليد قوتلي : (المسرح العربي في سوريا) ..قضاياها ومهامه ، ندوة أدارها : حسب الله يحيى ، شاركة فيها ، د.عادل قره شولي ، وليد قوتلي ، حامد بلبل ، منى واصف ، آفاق عربية ، السنة (3) العدد (3) ، تشرين الثاني 1977م - بغداد .
26. د. علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) :ص56 .
27. د. علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي المعاصر) ، مجلة المسرح ، العدد 29 ، أيار 1966م ، ص 66 .

28. نفس المصدر السابق – ص 66 .
29. نفس المصدر السابق – ص 66 .
30. كان يطلق في بغداد القديمة اسم (تياترو) على (الكابارية) ولم يكن (التياترو) يتمتع بسمعة جيدة فقد كان يعمل فيه (المؤسسات والسماسرة) كراقصين وكان تتم فيه صفحات السمسة بين (المؤسسات) وأصحاب (الكابارية) ، ولهذا كان كل من يعمل فيه لا يتمتع بسمعة جيدة بين أوساط الناس ، وكان يعتبر من المنبوذين .
31. يوسف العاني : (هكذا كان مسرحنا وهكذا أستمر) الصفحة الأخيرة .
32. د. إسكندر لوقا : (الحركة الأدبية في دمشق 1800-1918) مطبعة ألف باء – الأديب ، دمشق ، 1976- ص 177 وما بعدها .
33. نفس المصدر السابق – ص 179 .
34. مذكرات الممثلة مريم سماط : جريدة الأهرام سنة 1915م – القاهرة ص 4
35. د. محمد مندور : (الفن التمثيلي) ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف – بمصر ، القاهرة سنة 1959م ، ص 31 .

تطور عمل المخرج في المسرح العربي المعاصر

أ.د. فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

المقدمة

المخرج العربي المعاصر ملتزم بقضايا شعبه ، يسعى نحو مسرح تخلقه الجماهير ، أهم سماته الصدق ، يسعى في خدمتها ويلتصق بها شكلا ومضمونا . إلا أن تدني واقع التأليف المسرحي عربيا بسبب غياب من يبتكر الأشكال الجديدة والمؤثرة أبعد عن أداء مهماته وأهدافه ، وهذه متأتية من حداثة النسوة و غرابة المسرح على الواقع الثقافي العربي . ولأن غالبية من كتبوا فيه كانوا من خارج الاهتمام به بل قدموا إليه من فنون أدبية مغايرة – إن لم نقل بعيدة – لذلك لم تخلو كتاباتهم من التأثيرات الصنعة في كتابة المسرحية الأجنبية . فاستعاروا أشكالها ومشاكلها – المضامين – ووضعوها في قالب محلي بعيد عن الهم العربي . وان اعتقدوا انهم قدموا نصا عربيا ظلت الأشكال بعيدة عن الطابع العربي . هذا الاستسهال في تناول الحياة العربية وكأنها بكامل صحتها وخلوها من المشاكل المهمة والكبيرة ، بل تناولوا المشاكل السهلة وكأن الحياة العربية لا هموم لها غير هموم الزواج والطلاق والعقم والإنجاب ، بل وان أرادوا التسييس فكأنما الموضوعات الطبقيّة ليست أكثر من عدم إمكانية زواج الفقير من الغنية وبالعكس من الأمور الطفيفة . فالواقع العربي ومشاكله الكبيرة التي يزخر بها تحتاج إلى مؤلفين عاشوا الواقع بكل مآسيه وامتلكوا القدرة على التحليل الفلسفي لذلك الواقع . إذن فالتأليف الذي نريد هو التأليف النابع من الواقع لا الذي يستعير الهموم والأشكال الجاهزة والمستعارة من الغير . إن المعادلة الغائبة في مسرحنا هي ندرة التعاون المثمر بين جهود الكتاب والمخرجين كما هو الحال في ازدهار التأليف عند الغرب نتيجة لهذه الجهود . وقد يكون سبب ذلك هو حداثة ظهور شخصية المخرج (1) وتفردته عن المجموعة المسرحية وغياب الكاتب الحقيقي في المسرح العربي وفق المواصفات التي

حددناها . إن الجيل الأول من المخرجين لم يكن ليهتم إلا بالتأليف الجاهز والقريب من النصوص الأجنبية في أشكالها .

* الجيل الرائد من المخرجين

وقد ظهر ذلك جليا في أعمال الجيل الأول من " كبار المخرجين العرب أمثال : عزيز عيد ، زكي ظليمات ، حقي الشبلي ، فتوح نشاطي ، في المشرق العربي . ومحي الدين باش طرزي" (2) ، علي بن عياد ، في المغرب العربي . ولو تعمقنا بعض الشيء في تركيبة هذا الجيل من المخرجين ، لوجدنا انهم جميعا بعيدين كل البعد عن طرح المفاهيم الاجتماعية والسياسية المؤثرة ، قريبين من الهموم السطحية القريبة من دغدغة الجمهور الأرسقراطي الذي يدخل المسرح لأغراض التسلية السهلة فقط . لذلك كانت أعمالهم لا تعدو أكثر من أعمال استهلاكية مكملة للحياة الأرسقراطية من حيث الموضة وال prestige . ساهمت هذه الأعمال مساهمة فاعلة في الهاء الجماهير بدلا من تنويرهم لتغير الواقع المرير الذي يعيشون فيه . إذ كان عمل هذا الجيل من المخرجين كما هو حال التأليف مقلدا للتجربة الأجنبية وهمومها كما أسلفنا ، لا يعدو أكثر من نقل مشاهداتهم الجاهزة الخالية من الإضافة والابتكار القريبين من الواقع العربي الذي يعيشون فيه . لكن لا يخفى أن يكون لهذا الجيل شرف الريادة وأفضل في استمرار وديمومة الفن المسرحي عربيا . وبواسطتهم تم فتح المعاهد الفنية التي قدمت أجيالا من المسرحيين ساهموا في بناء الظاهرة وترصينها .

* الجيل الثاني

أما الجيل الثاني فقد اختلف كونه مر بظروف حربين عالميتين وسعت من مداركه إضافة إلى دراسته لفن المسرح في بلدان مختلفة امتلكت القدرة والإمكانية والتطور في هذا الفن من خلال امتلاكها العراقة والبدائية والتاريخ الذي آل إلى الإرث الذي صاروا عليه من أولويات وآليات العمل . فأعطت الدارسين فيها ومنهم العرب قدرة التحكم بالذي تعلموه وما أفرزه ذلك التعليم من خلق التعددية في الاتجاهات . بل لقد وضعتهم تلك الخبرة المكتسبة أمام مسؤولياتهم فكان لاختياراتهم التي كانت تحاكي واقعهم وتوجهاتهم ذات الخبرة العلمية والثقافة مما ميزهم عن جيل الرواد الذي سبقهم والذي تربى على الأفكار البرجوازية التي سادت في أيامهم . ورغم أن ثقافة الجيل الثاني كانت " ثقافة ليبرالية ، وطنية تقوم على فكر رجعي في الغالب " (3) .

اتسم عمل هذا الجيل في المسرح ، باعتبار أن المسرح كان أداة مهمة من أدوات التطور . لها اعتبارات في المسرح كونه ظاهرة حضارية اجتماعية وثقافية من واجبها التغيير والتطوير ونشر الوعي ، والارتقاء بالظاهرة انطلاقا من الفهم المتقدم لها . لقد أصبح في كل بلد عربي عدد من المخرجين تميزوا بتفكيرهم الخاص بكل منهم وأسلوبه الذي يميزه عن غيره والذي هو مزيج مما اكتسبه من تأثيرات ما شاهده ودرسه وتعلمه عليه من أساتذته . مثل نبيل الألفي ، حمدي غيث ، سعد اردش ، في مصر . إبراهيم جلال ، جاسم العبودي ، جعفر السعدي ، في العراق . رفيق الصبان ، علي عقلة عرسان ، في سوريا . مصطفى كاتب ، عبد القادر ولد كافي ، من الجزائر .. وسواهم من بقية الأقطار العربية . مع كل ذلك من التطوير والتنوير إلا أن اختياراتهم ظلت محدودة ومن دون ما تطور إيجابي يذكر لصالح التجربة ، أو لصالح التغيير الاجتماعي ورغم أنها كانت في توجهاتها تقدمية الطروحات والاختيارات .

* الجيل الثالث

أما الجيل الثالث من المخرجين في المسرح العربي ، فكانوا الأكثر وعياً وتقدمية ، والأكثر إدراكاً وإحساساً بما يحتاجه مجتمعهم . لاسيما وانهم الأكثر علمية من الجيل الذي سبقهم للأسباب الواضحة التي أهمهما تقادم الزمن على الظاهرة المسرحية الأمر الذي جعل أعمالهم تتسم بالدقة والموضوعية فكانت أكثر تأثيراً من الأعمال التي قدمها الجيلان السابقان عدا أسماء قليلة يمكننا أن نستثنيها لأنها واكبت التطور فأثرت وتأثرت بالجيل الثالث فزاملته وأستمرت معه وكانت رجالات مسرحية لجيلين منهم إبراهيم جلال وجاسم العبودي ، أما رجالات الجيل المتداخل الثالث والرابع فهم سامي عبد الحميد وقاسم محمد – الذين سنتناول أساليبهم الإخراجية بشيء من التفصيل في ما بعد – بدري حسون فريد و جعفر علي في العراق ، فواز الساجر وعلي عقلة عرسان وأسعد فضة في سوريا ، نجيب سرور وسعد أردش وكرم مطاوع في مصر ، الطيب الصديقي في المغرب وآخرون .

لقد عرفت مرحلة الستينات الفهم الحقيقي لعمل المخرج في المسرح المعاصر المتصف بالدقة في اختيار النصوص التي تعالج هموم الإنسان العربي وتتناول القضايا الجوهرية التي تخدم الواقع العربي فابتكروا أساليب جديدة من العروض المسرحية أكثر جذباً للمتفرج كونها الأقرب إلى همومه إضافة إلى التعددية والتنوع بالعروض المسرحية وخروج بعضها من القاعات المغلقة إلى الساحات ، والمقاهي ، والمدارس ، والمعامل ، والمستشفيات بل وفي أي مكان يتسع لتقديم تلك العروض ، كذلك التنوع في اختيار النصوص ، فقدموا (سوفوكلس ، وأرستوفان ، مثلما قدموا لشكسبير ، وموليير وغوركي وتشخوف ، واويل ، وابسن ، ودورينمات ، وبيتر فايس ، وميكان تيري) وغيرهم من الكتاب الأجانب بروى ومعالجات معاصرة ، إضافة إلى تقديمهم عروض مسرحية لجيل مبدع من الكتاب خلقتهم الثقة بإمكانات الجيل الثالث من المخرجين فظهر كتاب متميزون خصوصاً في مرحلة الستينات أمثال : نعمان عاشور ، عبد الرحمن الشرقاوي ، صلاح عبد الصبور ، معين بسيسو ، نجيب سرور ، يوسف العاني ، عادل كاظم ، نور الدين فارس ، طه سالم ، سعد الله ونوس وغيرهم وكان لتطور عمل المخرج والمؤلف في المسرح ، بحيث كان لكل مسرح مؤلفه الخاص نذكر على سبيل المثال من تجربة العراق ، يوسف العاني وعادل كاظم كانا مؤلفين لفرقة المسرح الفني الحديث ونور الدين فارس مؤلف لمسرح اليوم وطه سالم مؤلفاً لفرقة مسرح إتحاد الفنانين وسعدون العبيدي مؤلفاً لفرقة مسرح الرسالة ، وعلي حسن البياتي مؤلفاً لفرقة 14 تموز .. وهكذا ولو تمعنا بدقة أكثر لوجدنا أن لكل مخرج في مرحلة الستينات مؤلفه الخاص ، فعادل كاظم كان مؤلفاً لإبراهيم جلال ويوسف العاني كان مؤلفاً لسامي عبد الحميد وكان بعض المخرجين يكتب ويعد ويقتبس لنفسه أمثال بدري حسون فريد ، وقاسم محمد ، وغيرهم ونتيجة ولهذا التطور في التعاون بين المخرجين والمؤلفين ، أن ظهر الناقد المسرحي المتمكن ، إضافة إلى تفسير وتحليل النص الأدبي والتفاصيل الفنية الأخرى للعرض المسرحي .

* نقاد المسرح

فبرز كتاب كان لهم التأثير الإيجابي الكبير في تطور ظاهرة المسرح وظاهرة الجمهور وقد كان لهم جمهورهم الذي يثق بطروحاتهم ويرتاد المسرح اعتماداً على تلك الآراء التي كانت تخرج المسرح حيناً ويحرجها حيناً آخر ، من هؤلاء النقاد كان صادق الصائغ ، وثامر مهدي ، ومحمد الجزائري ، وديجميل نصيف .. وآخرون وبمرور الوقت تسلل إلى جانب هذه المجموعة من النقاد كتاباً أثروا سلباً على مستوى النقد

وأثروا سلباً على تطور الظاهرة المسرحية بالتالي . فإن بعض النقد بل أغلبه لا يعدو أكثر من مجرد انطباعات وآراء شخصية فيها الرضا أو عدمه حسب المزاج الذي يكون عليه من يكتب (الإنطباع - النقد) لأن النقد هو كشف للعملية الفنية بصيغ علمية وتربوية متقدمة لا يعرفها الفنان عن نفسه . " وهنا لا يوجد ناقد حقيقي سوى الجمهور باعتباره يجمع في تراكيب متعددة كل المعارف وهو الذي يحدد نجاح العمل المسرحي وفشله " (4) .

النزعة الإبداعية في المسرح العربي

في الإخراج العربي المعاصر ، هناك نزعتان أساسيتان :

• النزعة الأولى : المقلدة للمسرح الأجنبي ، والتي نقلت تجربة المسرح حرفياً وقلدتها في أدق التفاصيل شأنها بذلك شأن النشأة التي بدأ بها المسرح انطلاقاً مما نقله النقاش وتأثيرات البخيل لمولير التي نقلها عن المسرح الفرنسي بحذافيرها . كذلك الحال مع بدايات الإخراج الذي كل مارآه النقاش أيضاً حتى في نقل المواضيع الأجنبية وبالتفصيل الدقيق الممل . هذه النزعة أثرت سلباً في تطور المسرح وأبعدته في أن يكون للظاهرة العربية خصوصيتها في التمثيل أو في الإخراج ومن العوامل التي ساعدت في ذلك أيضاً توفر النص الأجنبي وشحة النص المحلي ، سوف نبتعد عن الخوض في هذه الظاهرة لأنها لا تشكل أهمية في خلق الخصوصية للمسرح العربي هويته التي تميزه .

• النزعة الثانية: هي التي حاولت التخلص من التأثيرات الأجنبية في تناول بالرجوع إلى التراث العربي ، منطلقين من كون التراث العربي مليء بالمضامين والأشكال التي تساعد في الوصول إلى سمات إخراجية تبعد المسرح العربي بعض الشيء عن التأثيرات الأجنبية .

فالصديقي مثلاً اعتمد أسلوب الإحتفال في المسرح وأكد على أن تحضير العرض المسرحي لا يجري أثناء البروفات أو البيت أو الباص فقط ، بل يستمر دائماً وبالأخص على خشبة المسرح ، وبمساعدة ومساهمة المتفرج (5) .

أو قاسم محمد الذي عاد إلى السوق البغدادي ، واعتمد على الباعة وهم يعرضون بضاعتهم وهم مقدمو وممثلو العرض المسرحي في مسرحية [بغداد الأزل بين الجد والهزل] فكانوا الوسيلة الأساسية في عرض أفكار المخرج في المسرحية أو استخدم المخرج إبراهيم جلال [عربة البضائع الجواله] المعروفة في الوطن العربي ، عند إخراج مسرحية [مقامات أبي الورد] تأليف عادل كاظم ، وكذلك في استخدامه للمقام العراقي وتأثيراته الموسيقية واللحنية على السامع في توصيل مفاهيم العرض بدلاً من الراوي التقليدي وهي طريقة شبيهة بالراوي في مسرح بريشت ، أو في استخدام جلال أيضاً لـ [الهوسة] (*) كشكل ذي خصوصية عربية في مسرحية [المتنبي] لعادل كاظم أيضاً أو سامي عبد الحميد الذي نقلنا إلى أجواء الخليج العربي في إخراج مسرحية [هاملت عربياً] فأظهر الغواصين في الخليج العربي وغناءهم وهم يعملون بجد ويبحثون عن اللؤلؤ في أعماق الخليج . أو نبيل الألفي الذي استفاد من عملية تقديم النذور إلى [الأضرحة الدينية] كشكل عربي ديني في مسرحية [يا سلام سلم ... الحيطه بتتكلم] للكاتب سعد الدين وهبة .

هذه الأشكال وأشكال أخرى كثيرة منها استغلال شكل التجمع على أبواب الجوامع أو التحلق المأخوذ من حلقات المساجد ، التي تتميز بكونها حلقات تعليم ودراسة تعقد في الجوامع وبيوت الدين . و حلقات الذكر التي يصاحبها الغناء والرقص الديني كما في

استخدامها عند الطيب الصديقي في مسرحية [ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب] أو عند قاسم محمد في مسرحية [مجالس التراث] الذي يثير الانتباه هو أن الإشكال المسرحية التراثية تقرب المسرح العربي شكلاً ومضموناً من شكل ومضمون [المسرح الملحمي] عند بريخت . هذا السؤال أثار انتباه المخرج الجزائري عبد الرحمن كافي طرح السؤال التالي وهو : لماذا كل الأشكال المسرحية التي من خلالها نحاول تأصيل المسرح العربي تتهم بأنها بريختية؟؟ (6) باعتقادي الشخصي كباحث ومتخصص هو أن بريخت كان قد استفاد كثيراً من اهتمامه بفنون الشرق ، مثل فن الحكواتي - الذي يقابله الذي جعل بريخت يكرر شخصية الراوي في كتابة نصوصه المسرحية . فالحكواتي العربي إضافة إلى كونه يروي ويعلق على الأحداث يشارك في التمثيل أيضاً . ففي المقامات مثلاً نجد أن البطل يتميز: بالتعليق على الأحداث وبرواية أخبار بطل المقامات أبو الفتح الإسكندري . تارة في رحلاته وفي تجواله ، حين يكون الحكيم في المقامة البغدادية ، والمحتال في المقامة الفزارية ، والهارب في المقامة السودية .. وهكذا تتنوع أدواره في بقية المقامات .

وصل التأثير والتشابه في الأسلوبين التأصيلي العربي والبريختي حداً دفع ببعض الكتاب أن يؤلفوا مسرحيات تتشابه حتى في أسمائها كما في مسرحية [على جناح التبريزي وتابعه قفه] لألفريد فرج التي قورنت من حيث تشابهها مع اسم ومحتوى مسرحية [بونتولا وتابعه ماتى] لبريخت مترجمة إلى العربية والتي عرقها صادق الصانع وأخرجها للمسرح إبراهيم جلال بأسم [البيك والسائق] في بغداد . حين ابعده " كل شكوك المسرحيين العرب في العراق حول إمكانية التطبيق العملي لمبادئ مسرح بريخت وأصبح معياراً لكل مسارح البلاد العربية الأخرى" (7) ، إن حب المخرج العربي بل تطرفه في التجريب جعله لم يكتف بإزالة الجدار الرابع وحسب ولكن بلغ التصاقه بالمشاهد حداً لم يكتف معه بإيصال الأفكار له وإنما كان يشعره بأنه جزء من اللعبة المسرحية إذ قام بتوزيع بعض من الممثلين في الصالة بين المتفرج أو استغل أبواب الصالة في الدخول والخروج إلى المشاهد .

* التأثير في شخصية المتفرج العربي

إن المسرح العربي كواقع جديد يطمح إلى تحقيق الشكل الفني الملائم لأن "يجاهد المسرح جهادا متصلا للاقتراب من تصوير الواقع قدر استطاعته" (8) من هذا المنطلق أدرك المخرج العربي ومن خلال علاقته الوطيدة بالمجتمع ميل الفرد العربي لأن يقتطع جزءاً لتفعيل خيال المتفرج الوقاد . هذا الميل ذي الخيال الفعال دفع بالمخرجين إلى مخاطبة العقلية العربية التي تطمح بالثقافة الجاهزة المقدمة على صحن من ذهب شرط أن لا تكون جافة ، بل مشجعة على كل ما هو خيالي ابعده المخرجين عن الإيغال بالإيهام في إيصال المضامين حتى في المواضيع ذات الطابع الخيالي والأسطوري التي تتمتع بالمبالغة في الطروحات ، بل وتحقيقاً لكامل المتعة في تصورهم قدموا معها لامن يروي ومن يقص ويحاكي ليفسح المجال أمام خيال المتلقي لأن يتمتع بتصوير خرافاته بالأشكال التي نشأت فيها بخياله وعبر الأزمان . أن من أهم ما حافظ على بقاء شخصية الراوي في المسرحية العربية هو حاجة الجميع إلى أعمال الخيال في التجسيد . كما وان اهتمام المتفرج بالذات في ذلك دفع بالمسرحيين كتابا ومخرجين إلى اكتشاف [الفرجة] كعنصر مهم من عناصر التسلية الطموحة في المسرح العربي . و[الفرجة] هي الاحتفال ولا يبتعد تقديم أي عرض مسرحي عن أسلوب الاحتفال ومهما كانت صيغة وأسلوب تلك المسرحية بدءاً من المسرحيات الأولى في تجارب الإغريق منذ [ثيسبس

[وحتى [اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس ، ارستوفانيس] وحتى آخر التجارب في المسرح . وانطلاقا من هذا الفهم فإن أسلوب التناول ينطلق من الفهم على اعتبار أن المسرح حفل يقيمه اثنان هما المتلقي والفنان الذي يقيم هذا الاحتفال وقد اتسمت أعمال الكثير من المخرجين أمثال الطيب الصديقي وقاسم محمد وآخرين بالاحتفالية وأسلوب الفرجة بل ولقد وجد البعض منهم كالطيب الصديقي إن اللجوء إلى التراث كتعويض عن غياب النص الذي يحقق الهوية العربية في العرض مضافا إلى ذلك أسلوب الفرجة والاحتفالية في الشكل هما اللذان منحنا المسرح العربي شكله مع المضامين . وهي التي شجعت الصديقي إلى اختيار [المقامات] للهمداني و[رسالة الغفران] وكذلك قاسم محمد عندما اختار كتابات الجاحظ وأبو حيان التوحيدي وغيرهم من الذين منحوا للمسرح مضامينه الخاصة التي حققت تيارا لاتحقيقه لهم الاستمرار بالمضامين والنصوص الأجنبية . إن توجهات المخرجين تلك كانت من ابرز ما حقق للمسرح العربي مضمونا وشكلا خاصا به . وعلى منوال ذلك استمرت الكثير من التجارب .

إن أسلوب الفرجة أو ما تعارفنا عليه [الاحتفالية] فيجب إن يتحقق فيه ما يلي :

- توفر شخصية [الراوي] كعنصر أساسي من عناصر المتعة التي تمنح فرصة المتفرج التخيل عند المشاهدة لدى المتفرج العربي على وجه الخصوص . فهو في العرض راويا ويدخل الأحداث في الكثير من الاحيان ممثلا كما في شخصية [أبو الفتح السكندري] في المقامات ، أو شخصية الروزه خون* [الحكواتي] في القراءات الحسينية [التعازي] في عاشوراء ، الذي يتسم بالانسجام حتى البكاء ، ولكن سرعان ما يقطع ذلك البكاء بالرواية . وقد اتسمت أكثر المسرحيات التي كتبت بعد ذلك ومن قبل كتاب محدثين بانها كانت تحتوي على شخصية [الراوي] ، الذي تميز قسم منها بدخول اللعبة بشخصية رئيسية انفردت عن مجموعة التمثيل لتكتفي بالتعليق على الأحداث لتحكي عما دار وتبئى عما سيأتي . كما في مسرحية [رأس المملوك جابر] لسعد الله ونوس وهنا يأخذ الراوي وظيفة تشبه وظيفة [الكورس] في المسرح الإغريقي . وفي أحوال أخرى تكون معزولة عن الآخرين تماما تكتفي بالتعليق فقط كما في مسرحية [ليالي الحصاد] لمحمود دياب ومسرحية [بعد أن يموت الملك] لصلاح عبد الصبور] . وامتازت مسرحيات أخرى بشخصيتين للراوي في العرض الأولى تمثل المؤلف والثانية تمثل المخرج اللذان يقودا العرض بحجة الاختلاف الدائم بينهما – كما يعتقد البعض والتساؤل كيف تؤول الأمور إذا كان المخرج هو المؤلف ؟ وهو كذلك في تأليف العرض حتى لو توفر للمسرحية مؤلف آخر – إذن هو الحب وانحياز إلى أن يكون في العرض شخصية للراوي بل شدة الحب له خلقت منه شخصيتين في العرض الواحد . كما في مسرحية [فوانيس] لظه سالم ، وزواج على ورقة طلاق [لألفريد فرج ، و[حكايا نور الدين الصديقي] للبناني بول مطر

وفيها – شخصية الراوي – يتنوع الحوار فأحيانا يكون نثرا أو شعرا ، وأحيانا أخرى مزيجا بينهما وقد يكون مرة مزيج بين الشعر والغناء – وهنا يحاكي شخصية الراوي في مسرحيات بريخت – .

- احتواءها على الموسيقى والغناء : فمنذ الأزل والعربي شغوف بذلك حتى أن المسلمين في مكة استقبلوا النبي محمد(ص) بالأهازيج والأغاني عندما دخل

مكة ولعل الأغنية الشهيرة : طلع البدر علينا من ثنيات الوداع .. الخ . انهما -
الموسيقى والغناء - وبسبب الولوج التاريخي عند المتفرج العربي بهما جعل من
المخرج يهتم بهما جدا في عروضه ، الأمر الذي قرب العرض كثيرا من نظام
الفرجة .

• اعتماد التراث كليا في المسرح ، في الأشكال وفي المضامين . فعندما أدرك
المخرجون العرب ما في ماضيهم من أشياء مهمة وذات قيمة توجهوا بقوة إليه
، واعتقدوا أن هناك إضافات تحسب لهم إذا ما استفادوا من التاريخ ومن التراث
واستلهموا منه ما يمكنهم من التجديد في المسرح . وان هناك أشياء لم يعرفها
العربي جيدا ولم يقف عندها ولذلك لم تشكل له تاريخه . فانصبت أولى محاولاته
في التأسيس عليها وفي البحث فيها عن الأشكال والمضامين وهو ما فعله
الصديقي " عندما جعل المضمون الروحي والفكري والإجماعي لأعماله
مستوحى من بلاده ، مشاكل مجتمعه ومن حياته وأخلاقه ، وضميره أثناء تفاعل
ذلك كله مع الواقع ، ومع قراءاته وتأملاته ومن روح العملاق المتمرد في
ذاته" (9) . وهذا ما يمكننا أن نطبقه على بعض المخرجين من جيله من الذين
يحاولون التأسيس فقاسم محمد يعطل أسباب الغياب إلى كون المؤلف العربي
هجين هذا إذا ما اتفقنا على أن النص هو العنصر الأهم في العملية المسرحية
فأغلب البدايات القديمة للكتابة المسرحية التي لا تمتلك مقومات نجاحها صنعت
المسرح وصنعت المخرج ، عليه ونتيجة لذلك فالمخرجون الرواد قدموا لمشاهد
العربي شكلاً ومضموناً أوروبياً ممسوخاً وباللغة الفصحى التي بسببها كره
المشاهد المسرحية باللغة الفصحى ، وبالتالي فإن إجماع المخرجين في كون
النص الأدبي يعتبر الأساس الأهم في العرض المسرحي ، نتيجة لغياب المؤلف
العربي كان لا بد من تعويض هذا الغياب في المسرح ، وهذا لا يمكن أن يتم إلا
من خلال سيادة دور المخرج - المؤلف ، فعلاً سادت هذه الظاهرة ولولاها فعلاً
لتلاشى دور المسرح عند العرب .

* تجربة ثلاثة مخرجين

وسنتلمس في ضوء تجربة ثلاثة من المخرجين العراقيين أدراك التوجه الإنساني
الواعي لمجمل المخرجين العراقيين والعرب الذين عاصروا هؤلاء الثلاثة ، رغم العديد
من المشاكل التي اعترضت طريق إبداعهم . إن هؤلاء الثلاثة من المخرجين كأجيال
تعاقبت وتقاربت فتداخلت أساليبهم رغم اختلاف بداياتها ، واتفقت في توجهاتها
الإنسانية فشكلت جيلاً عاش تجربة المسرح في أزخر حقبة إبداعية شهدها المسرح
العراقي والعربي لأسباب ذكرناها وهي - مرحلة نهاية الستينات ومرحلة السبعينات -
فكنوا الجيل الأكثر وعياً وإدراكاً ، الجيل الذي ساعد على التكوين الرصين للأجيال التي
أعقبته . ومن أهم الأسباب إمتلاكهم للحالة المسرحية فكراً وإبداعاً وتوجهات .
وابتكارهم لأساليب جديدة في العروض المسرحية أكثر جذباً وقرباً من هموم المتفرج .
كما انهم ساعدوا على خلق جيل مهم من المتفرجين الأذكياء ومجموعة من الكتاب
والنقاد لا يستهان بعددهم ممن ساعدوا على ترصين الظاهرة المسرحية وتطويرها .
كذلك سدوا النقص الحاصل من غياب المؤلف أحياناً فعرضوا ذلك الغياب بسيادة دورهم
كمخرجين لحركة الواقع التي خدمت الهدف الأعلى للعرض المسرحي وطورت النص
المكتوب من خلال أسلبيته وعملها على تأليف العرض المسرحي إمتلكت الريادة
والأهمية التي اقتضت تناول أساليبهم .

مديات الإبداع في تجربة رائدين مسرحيين عربيين

* أسلوب إبراهيم جلال (**):

في المحصلة الناضجة لعمل المخرج إبراهيم جلال انه اعتمد في أسلوبه الإخراجي على سيرته الإخراجية الطويلة أولاً والتي هي حصيلة من تأثراته فيما شاهده من أعمال مسرحية عراقية اكتشف ما ينقصها في حينه وسعى لأن يتلافى تلك النواقص . وكذلك من عمله مع حقي الشبلي وانقلابه على نوع العمل الذي كان الشبلي يمارسه لاعتقاد جلال أن عمله في المسرح خال من اللمسات الحديثة المعاصرة - وهذا النزوع جعل من إبراهيم جلال يخضرم زمنياً مع أجيال تتابعت وكلن فيها موقع جلال فيه في المقدمة لا يزاحمه أحد فيه . كذلك ما شاهده من الأعمال التي قدمها جاسم العبودي الذي سبقه في الرجوع من الدراسة والرجوع منها ليكون مؤثراً في الوسط المسرحي بما حمله من أفكار - وكان يحسب للعبودي انه أول من نادى بنظام ستانيسلافسكي الذي لم يكن وقتها معروفاً في العراق . هذه التأثيرات المحلية مضافاً لها ما قام به من أعمال سينمائية رائدة في العراق ومصر من خلال التعاون المشترك فيما بين البلدين وما حقق له ذلك من إفادة في مجال التمثيل في الأقل . يضاف إليها مرونته الجسدية كونه كان من الرياضيين المهمين في العراق له بطولاته التي أبرزها الملاكمة . هذا إلى جانب دراسته وتأثيراتها الإيجابية عليه عندما كان طالباً في أمريكا . وفي بحثه المتواصل في تجاوز ما كان يعتبره أخطاءً في المسرح العراقي. حتى عاد بحصيلة جيدة من العلوم المسرحية ومن أول الداعين بمسرح [برخت] وكأنه بذلك أراد أن يثبت انه الآخر - أسوة بالعبودي الداعية الأولى بستانيسلافسكي - يدعو إلى ما هو جديد [برتولد بريخت] ودعوته إلى المسرح الملحمي و[التغريب] متوجاً دعوته تلك بمجموعة من الأعمال يقف على رأسها [البك والسايق] المعركة عن [السيد بونتيلا وتابعه ماتى] . إن تجربة إبراهيم جلال التي امتدت إلى ما يقرب الخمسين عاماً استطاعت هذه المسيرة أن تنضج من أسلوبه في العمل مع الممثل أولاً ومن ثم وعبر الحس الذي يمتلكه في النظرة الجمالية الثاقبة للصورة المسرحية التي يمتلكها فطرياً - هكذا وصفه البعض من متابعيه الذين اعتبروا قصوره في التدوين النظري لتجربته قصور ثقافي في تكوينه المنهجي وهو رأي مبالغ فيه - أو من خلال مخزونه الفكري والثقافي وما خلقه من تكوينات جمالية على المسرح . هو ينطلق من ضرورة الإنسجام بين المخرج وفريق العمل ، هذا الإنسجام الذي هو أساس لكل إبداع واعتبر أي اختلاف في وجهات النظر بين المخرج وفريقه سبباً في نقص الإبداع في أية تجربة - وهو رأي يتفق معه الكثيرون فيه - وواحد من أهم أسباب في إنجاح أهم التجارب وفي تحقيق الهدف الذي من أجله تتضافر الجهود .

أما عن تكوين الصورة لديه فتتولد نتيجة التأمل ... والحوافز التي يثيرها بالتجارب المخزونة كما أسلفنا فيتولد لديه الإيقاع الصوري المسند بالإيقاع الصوتي ، حواراً ، شعراً ، موسيقى ، غناء ، رقصاً ... يقول إبراهيم جلال : " عندما أقرأ نصاً مسرحياً أبداً بسماع نغم ... وأرى صورة تعبر عن هذا النغم ... فأحاول أن أصنع الهارموني في الصورة ، الحركة ، النغم ، كل ذلك لإعادة ترتيب الواقع ، لإضاءة العقل والروح لدى المتلقي " (10) إذن هو يسعى إلى التكامل في العرض مع تناول القضايا الأساسية لشعب ، الحال الذي جعله يتجه في بحثه المستمر عن النصوص المحلية التي تابع تأليف البعض من نصوصها بإبداع الرأي والنصيحة والملاحظة ، فهو يرى إن في النص المحلي شيئاً ما يمكنه أن ينمو ويتطور ، ويتوازي بالأهمية مع النص العالمي في

المحصلة النهائية تأليف العرض المسرحي . لقد أكد جلال أكثر من مرة إن ثقته بالمؤلف المحلي ثقة كبيرة لكن النقص ، أو قلة الوعي المسرحي العالمي ، وإدراك المفاهيم الإخراجية وأسسها لديه تدعوه كمخرج لأن يساهم في كتابة النص الأدبي ويضفي عليه الشكل . وكما يفعل مع النص ... كان يفعل مع بقية العناصر الأخرى هو يقول : " أنني في أكثر أعمالي أضع - أو أساهم في تصميم الديكور - ومثلها الملابس ، الإضاءة ، الموسيقى ... الخ ، لأنني مثلما أريد إمتلاك مضمون العمل ، أسعى إلى إمتلاك شكله " (11) . وعن تعامله مع الممثل لم يكن ليعطيه الحرية المطلقة في الحرية المطلقة في الحركة بل كان يقيد في أكثر الأحيان ، أنه يبرر ذلك كون الممثل المحلي لا يمتلك موهبة (الأداء التمثيلي) وإنما أكثر ما يعتمد عليه هو الإلقاء المبالغ فيه مع توظيف الحركات الإيمائية ذات المعاني الخاصة في الدور المسرحي ، أما عن المهمة التركيبية للتمثيل والعرض فلا يمتلكها غير المخرج ، وهو المسؤول الأول عن الصورة النهائية التي تحسن التكوين العام للمسرحية إضافة إلى التمرين وهو غير متهيئ وبالتالي عليه أن يلقن الممثل كل شيء لأن "المخرج الذي يملك طموحات أبعد من الحاضر يحتاج إلى ممثل مستعد على الفور لانتقاء رؤياه" (12) ، يعتقد المخرج إبراهيم جلال إن واحدة من أسباب تأخر المسرح العربي هو الممثل يغر الجاهز الذي يعتمد الحوار بعيداً عن التعبيرات النفسية الخالية من الفعل الفيزيقي (العضلي) - إن الممثل الجيد بالنسبة إليه هو المتمكن من جسده - كلغة تعبير هائلة عنده فالممثل لا يسعى إلى تطوير جسده كما لا يسعى إلى تطوير إلقاءه أيضاً .

إذن فسعيه كمخرج نحو الممثل المتكامل ينطلق من كون أعمال إبراهيم جلال المسرحية وكما وصفها الناقد المسرحي ياسين النصير "إن المشاهد الأصم ، والمشاهد الأعمى يستطيعان فهم المسرحية التي يخرجها إبراهيم جلال بوضوح شبه تام" (13) . ويعزو إبراهيم السبب في أسلوبه هذا ذو التدريبات المضنية إلى الممثل إذ يقول : "إننا نقضي نصف وقت التدريبات في تعليم أوليات المسرح" (14) وهو يصر أن لا يصعد الممثل على خشبة المسرح ليتمرن ما لم يكن مهيباً وهو السبب الذي يجعله يتدخل يتدخل مباشرة حتى في أبسط الإيماءات لديه . والممثل طالما يدخل ضمن رؤى المخرج فما عليه إلا أن يفتنع ، ويسعى إلى التنفيذ ، فهو يبغى من عمله مع الممثل "ضرورة تغيير العلاقات المتغيرة للإنسان التي أساسها الموقف الإقتصادي والسياسي والإجتماعي الذي يسعى الإنسان لتغييره" (15) ، وهو أن يراعي في عمله مع المجموعة أن تكون متماسكة ساعية إلى الإبداع في كل واحد لا يتجزأ ، تتجه ، تتحرك ، تنفعل ، تقاوم تفعل فعلها وصولاً إلى الهدف الأعلى الذي يشكل أهمية كبيرة بل بالغة الأهمية عند إبراهيم جلال ، انه يبدأ بالمسرحية ، باستخلاص (فكرتها الأساسية) ويوجه كل الجهود باتجاهها ونادراً ما كان يخفق في الوصول إلى تلك الفترة ... انه في عمله مع المسرحية يعتبر (الفكرة) هي مركز دائرة العمل التي يربطها بالمحيط أوتاراً كثيرة يبدأ بشدها وترأ بعد آخر ، لتعزف بالنهاية سمفونية العرض المسرحي المطلوبة ، إن لكل جزء من أجزاء الخشبة فعلها ومدلولاتها في أسلوب جلال فهو " يراعي في توزيع الممثلين داخل الكتل " الإنتماء والموقع الإجتماعي" (16) .

* المسرح داخل المسرح

يسعى إبراهيم جلال إلى توصيل أفكاره وأفكار المسرحية باعتماده المبالغة في الأداء التمثيلي والإلقاء ليؤكد للمشاهد ، بأن هناك مسافة بين الواقع والتعبير عنه ، بين الحياة ومحاكاتها (أرسطياً) ، هو يدعو إلى ضرورة الإنسجام بين تهجين (تغريب

بريخت) و(إيهام ستانسلافسكي) وبهذا فهو في أسلوبه يسعى إلى خلق الإنسجام بينهما . وأن العرض المسرحي عنده يعني أداة فعالة في التغيير والتأثير والتثقيف ، فالمسرح فن أدراك الواقع والتعبير عنه . وبالرغم من هذا المزج بين (أرسطو - ستانسلافسكي - بريخت) في أسلوبه لكنها بعيدة عن تأثيرات التجربة الأوربية والسقوط في الشكلانية البحتة من دون الوصول إلى العمق التراثي الممزوج بالشخصية العربية في المسرح التي ينشدها . ولهذا فهو ينطلق من معرفة نوع المسرحية التي يتناولها وكذلك من معرفة الواقع الذي ينطلق منه ومن ثم يحدد عناصر المخاطبة التي تنطبق عليها والأشكال التقنية التي يستخلصها من النص المسرحي كوسيلة للاتصال بالجمهور ففي مسرحية (الطوفان) كان (ملحميا) كذلك كان في مسرحية (البيك والسائق) أما في مسرحية "فوانيس" فقد اعتمد أسلوب "الواقعية الرمزية (***) وشكل المسرح داخل المسرح ، في قيادته للعرض وإلى اثنين من الرواة هما (المؤلف) و(المخرج) في حين انه في مسرحية "الملحمة الشعبية" اعتمد الأسلوب (الإحتفالي) شكلاً وأسلوباً و (مسرح الفرجة) الذي اقترحه المؤلف لطرح الأفكار والأشكال في المسرحية فقد كان لكل عرض من عروضه أسلوبه الخاص في الشكل الذي يفرضه عليه المضمون ونوع المسرحية . إلا أننا في عروضه نستطيع أن نميز أسلوبه الخاص في استخدام التقنيات كذلك . وهكذا كان لإبراهيم جلال خصوصياته كمخرج يمكن أن نقول عنه أنه أب الإخراج الحديث في المسرح العراقي المعاصر .

* أسلوب سامي عبد الحميد(****)

اختيارات سامي عبد الحميد لنصوصه التي يخرجها ، يشترط فيها نصف النجاح - وهي مسألة مشروعة أما ميله إلى النص العالمي فهو الميل نفسه إلى النص المحلي والنصوص التقليدية ، والكلاسيكية وعنده تحمل ذات الأهمية بالنسبة للنصوص الطليعية والتجريبية . وفي أحيان كثيرة يتناول النص الأجنبي هروباً من غياب النص المحلي أو ندرته بل لا يأبه من شيء في اختياراته لنصوصه مهما صعبت فهو في مسرحية "السود" لجان جينيه كان قد تناول نصاً يعد " بمثابة مغامرة جزئية لما يتصف به هذا النص الدرامي من شكل متقدم في تكتيكه وبنائه الدرامي"(17) . لذلك نجده حريصاً على تطوير العروض المسرحية المحلية أملاً في الوصول إلى خصوصية محلية وعربية تحدد مكاناً مهماً لها في حركة المسرح العالمي - انطلاقاً من أن الفنان لا يمكن أن يكون عالمياً ما لم يكن محلياً أولاً ، وعليه فهو يشترط في اختياراته للمسرحية الأجنبية احتواءها على مضامين إنسانية عالية ، فتورة الزنج مثلاً تنتمي إلى الأدب الجماهيري الذي يمنح العاطفة حال سماع صوتها . إنها مسرحية تنقب على أسرار الثورة في الهزيمة والانتصار والموت"(18) . كذلك الحال مع بقية المسرحيات التي أخرجها مثل : (مهاجر بر يسبان) و(بيت برنا رد ألبا) و(هاملت) و(الخرابة) و(تموز يقرع الناقوس) و(القرد كثيف الشعر) ... وغيرها من المسرحيات هذه المسرحيات وغيرها من الاختيارات من دون أن يتنازل عن شرط احتوائها على أسباب نجاحها كونها تحمل الجديد والمهم - شكلاً ومضموناً - بالنسبة للمتفرج العراقي والعربي ومحصلة أخيرة في تعامل سامي عبد الحميد مع النصوص عموماً كما يقول هو في هذا المجال : "لا أتعامل مع كل مؤلف .. أنني انتقي ولا أتعامل مع نص لا يضيف إلى تجربة ما"(19) لا يؤمن بوجود نص متكامل ومهما كانت قيمة هذا النص أو قيمة كاتبه عربياً كان أم أجنبياً كلها تخضع إلى شرطه في الحذف والإضافة هو قد حذف "الشبح" من (هاملت) لشكسبير وهو في هذا يكون قد حذا حذو الفنان حميد

محمد جواد عندما قدمها على مسرح الفنون الجميلة عام 1967 - واعتقد للأسباب ذاتها - كون عقلانية هاملت لا تسمح له بتخييل الأشياء - الغيبية - وهو رأي فيه الكثير من الصواب ، وسبق للروس أن حذفوا الشبح وفق تفسيرهم للحالة ماركسيا .

* هاملت عربي

لكن هذا الإجراء لم يرتفع كثيراً بالتجربة في تحويل "هاملت الدنماركي" إلى "هاملت العربي" وظلت هذه التجربة حبيسة لجونها إلى تغيير الشكل الخارجي في (الملابس العربية) والديكور وزخرفته العربية ، وخيامه الصحراوية " فما الذي وصل إليه ؟ " كما يتساءل الناقد جليل حيدر ، لقد " ظلت جهوده عند مستوى هذا الإتكاء على المظهر من دون الأخذ بمعطيات العمل المسرحي (من قوانين وشخصيات وأفكار وفلسفة)" (20) . أو أجرائه الكثير من التغييرات في مسرحية " ثورة الزنج " فقد " قلص من حجم الحوار وحذف مقاطع فيها دراما ضعيفة ، ولم يلتزم بإرشادات المؤلف عن الديكور فلم تظهر البوابة أو بيت من القرن الثالث الهجري ، ولم يظهر الحبس ولا الثلاثية أو المدفع الرشاش" (21) ، وقدم فصلاً على فصل آخر كما مسرحية (الخيوط) لعادل كاظم لكن هذا التقديم لم يرتفع بمستوى النص أو العرض فمثلاً " هذا النص بحاجة إلى تدخل الإخراج كأداة فاعلة أساسية تقوم بعملية فرز جذرية للنص تستطيع أن تضيف على البناء الفني المضطرب تماسكاً أكبر" (22) ، أو في العرض الذي كانت بعض مقاطعه "تهبط حتى الضحالة وتقترب من التهريج وخاصة في مشاهدة المحكمة والحوار بين أسرة أبي فلانة" (23) وهكذا نجد أن التدخل في معالجة النص دون تدخل الإخراج لاتنهض بالنص بل توغل في هبوطه وعدم النهوض به ، لكن تبقى جميع النصوص تخضع كما أسلفنا وتتساوى في حتمية الحذف والإضافة من خلال تبريرات مقتعة في الكثير من الأحيان وتصب بالتالي في صالح تأليف العرض المسرحي فهذه الإضافات والحذوفات عنده تخضع إلى دراسة وفهم كاملين للطريقة التي يخرج بها المسرحية ، لكنه أحياناً يخفق في اختياراته أو يعجز البعض منها فتسقط تلك العروض فلا التعريق أسعف مسرحية (أوديب ... أنت الذي قتلت الوحش) للكاتب علي سالم ، ليجعل منها مسرحية ناجحة أو مقبولة جماهيرياً . وكذلك مسرحية (مهاجر بريسبان) للكاتب جورج شحادة التي لم تخضع للمشرطة كثيراً فبقي النص فيها " فضفاضاً يستاهل التشذيب والحذف حتى يترصن (...) ولم نلمس في إخراجها سيطرة كاملة على جو المسرحية وانقلبت سخريتها الشعبية اللاذعة والرزيئة إلى نوع من التهريج العادي" (24) .

إن النص الذي يستهويه هو النص الذي تتماثل صورته في مخيلته منذ (القراءة الأولى) كما يقول هو ، أو " الإنطباع الأول " كما يطلق عليه ستانسلافسكي ومن المؤكد أن هذه الصور تتطور تدريجياً في ذهن سامي عبد الحميد وصولاً إلى فكر المخرج - أي ما يطمح إلى تقديمه للجمهور ، فهو يسعى جاهداً إلى " إيجاد لغة فهم متبادلة بين ما يحدث على خشبة المسرح وصالة المتفرجين " (25) .
يجمل سامي عبد الحميد تجربته المسرحية بنقاط نلخصها بما يلي :

[*] إيمانه بجماعية العمل [*] المخرج بتقديره مؤلف العرض المسرحي . [*]
النص في تقديره غير مكتمل يحتاج دائماً إلى إضافات والى حذف وتشذيب [*] العمل في المسرح هو نوع من التجريب الدائم . [*] يعطي الحرية الكاملة للممثل ويعتقده مصدر الهام المخرجين والملهم لهم في إبداعهم . [*] الديكور والإضاءة والملابس وبقية مستلزمات العرض هي ضرورية جداً ويوليها أهمية استثنائية [...] حتى أنها تطغى

أحيانا على أهم تلك العناصر ألا وهو التمثيل " (26) ، وله تعريف خاص لا يتنازل عنه للسينوغرافيا ، ويعتبرها الإضاءة (27) . هو يدعو إلى جاهزية الممثل الذي يعمل معه ، وهي صفة ليست بالمنبوذة ، فمخرج له هذا الباع الطويل في العمل لابد له من ممثل يتميز بتكنيك حاذق ومنتخب قادر على تأليف تعاليمه وصولاً إلى عرض متكامل قدر الإمكان . هو يطلب ممثلاً يتدرب خارج التمرين رغم تميزه بطولة البال مع الممثلين غير المكتملين فنياً أحيانا ، حتى انه محط انتقاد لبعض اختياراته للممثلين الذين يتعاونون معه في تقديم أعماله المسرحية . لدرجة انه يمثل أمامهم حركة وصوتا ما يطلب منهم تحقيقه وتصل بهم الحالة من اجل الوصول إلى ما يريد انهم يقلدونه تقليدا يجعلهم نسخاً ممسوخة منه في الصوت - الذي يتميز به - وفي الحركة أو في كلاهما . وان الخطورة التي تحملها هذه الطريقة أنها تمسح بشخصية الممثل لتدوب في شخصية المخرج سامي عبد الحميد . فهو إذن " يمتلك اتجاه أشكاله المسرحية موقف ما . أفكارا تبدو واضحة أحيانا وغامضة أحيانا أخرى " (28) . إن إيمانه بالشخصية المسرحية وحجمها في تقديره الذي تتجاوز فيه إمكانية أداءها من قبل ممثل واحد يدعوه أحيانا إلى إسناد الشخصية الواحدة إلى اثنين من الممثلين ، كما حصل ذلك في مسرحية [الإمبراطور جونز] حين اسند شخصية (جونز) إلى اثنين من الممثلين وكذلك في مسرحية [جلجامش] حين اسند شخصية (اوتونابشتم) إلى ممثلين اثنين بدلا من واحد .

إن خشبة المسرح من مفهوم سامي عبد الحميد ما هي " إلا ساحة كبرى يلتقي فيها المؤلف بالممثلين ، وتتعالى فيها صيحات المخرج حين يصدر أوامره إلى الممثلين " (29) . وبناء عليه خرج بالمسرح من العلبة الإيطالية إلى أماكن متعددة ومنها (المسرح الروماني) في آثار بابل حين قدم كلكامش أو حديقة (الجمعية البغدادية) حيث قدم مسرحيتي (في انتظار كودو) و(بيت القشبة) التي أعاد تقديمها ثانية على (مسرح بغداد) لأسباب يجعلها سامي عبد الحميد لكون هذه المسرحية " لم يشاهدها سوى العدد القليل من المشاهدين لذلك رأينا إعادتها كما أخرجت سابقاً . إن ملانمة موضوع المسرحية ومكان أحداثها لبعض المناطق في بلدنا هو الذي حدانا إلى اقتباسها " (30) ، كما حور أكثر من مرة في شكل صالة العرض التقليدية والمسرح ففي مسرحية (الخان) ليوسف العاني شغل الديكور جزأين من المسرح وصالة المتفرجين ، وأجلس المتفرجين بالأماكن التي تحيط بهذا الديكور سواء على المسرح أو في الصالة ، وفي (بيت برنارد البا) للكاتب (لوركا) وكذلك كان العرض فيها داخل قفص حديد كبير يشبه السجن يتوسط قاعة العرض وأحتل المتفرج خشبة المسرح والمتبقي من فراغ القاعة ، وتجارب أخرى كما في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة ... وغيرها فهو يقول : إنني أتفق مع ماكس راينهاردت في أن لكل مسرحية مسرحها (31) ، وهذا الانتقال والتنوع في أماكن العرض تبعه تنوع كبير في المناظر فلقد استعان بفنانين كبار في الفن التشكيلي من أمثال كاظم حيدر ، وسعد الطائي ، وإسماعيل الشخيلي ، وبالموسيقى بفنانين كبار أيضاً أمثال طارق حسون فريد ، وشهرزاد قاسم حسن وغيرهم كذلك أولى اهتماماً في إسناد الفعل الدراماتيكي " (32) ، هو يؤمن إيماناً قاطعاً بأن خيال مصمم الديكور يضيف خيلاً جديداً مغايراً ومطوراً لخيال المخرج . إن سامي عبد الحميد ينطلق في معالجاته وأسلوبه من فرضيات يحددها أسلوب المسرحية ، فهو (واقعي) في الطرح حين يخرج مسرحية مثل (الخان) . أما في مسرحية (الخرابة) التي يكتب عنها في منهاج المسرحية (البروكرام) إن ما يجري على الخشبة ليس وهماً وإنما

أحداث واقعية حدثت فعلاً .. أضاف لها المؤلف من خياله .. لذلك رفعنا الجدار الرابع واولنا الوهم المسرحي المعهود وأشركنا المتفرج في الأحداث بوعي وليس بإندماج (33) . و(رمزياً) في (بيت برنارد البا) للكاتب (لوركا) موعلاً في الرمزية حين يصنع بيتاً (قصاصاً من حديد) أقرب إلى السجن (حديد) لتجري داخله أحداث مسرحية(بيت برنارد البا) ويضع هذا السجن في منتصف الصالة بدلاً من المسرح . وهو وثائقي تسجيلي في مسرحيتي " المفتاح " و" الخرابة " .

* أسلوب قاسم محمد

هو المخرج الذي ينطلق من الوسط الشعبي في معالجاته الإخراجية باحثاً عما يشغل هذا الشعب ، ويحفر الأذهان ، فيشغلها بهوموم وتساؤلات ومخاوف ذلك الوسط . يقول " أنا أتوجه إلى الشعب الذي بأعظم الأدوار دون أن يعرف شيئاً من التمثيل " (34) دائماً يستفزه الناس الشعبيون ، يحاول ويجتهد أن يأخذ منهم ويكتب عنهم من أثرهم الروحي ، والعقلي ، من مخيلتهم التي تخزن الكثير وذاكرتهم الوقادة أنه يمسرح واقعهم هذا يمتلك من خزين فني عال جعلته الدراسة والتجربة والمعاشية انه يحاول أن يقدم حكايات شعبية بشكل مسرحي متقدم ، ولا يقدم مسرحية عالمية بهذا الشكل المتقدم يقول " أنا مسكون بهؤلاء الناس هم هاجسي الأول والأخير " (35) إن أعمال قاسم محمد الإخراجية التي أعدها أو ألفها اعتمدت أسلوب التجميع والتوليف (الكولاج) وإن الذي جعل قاسم محمد يلتجأ إلى كتابة النصوص المسرحية التي يخرجها هو سبب غياب المؤلف المحلي الذي يمتلك الحرفة والإبداع والإبتكار وهذا التوليف والتجميع الذي لجأ إليه قاسم محمد يسميها (الحالة المسرحية) التي تخضع لقوانينها الخاصة ويقول " إن عدم خضوع هذه الحالة المسرحية - نصاً و عرضاً - للأساليب التقليدية لا يعني أنها لا تخضع كلها أو بعض منها لقانون ما ، إن الشيء الأكيد هو إن هذه الحالة المسرحية تخضع لقوانينها الخاصة " (36) إن مصادرها " الواقع ، الحلم ، طيف المنام ، الناس ، الكتاب ، اللوحة ، الشعر ، التاريخ ، الأسطورة ، سماعي للغة أجنبية لا أعرفها ولا أفهمها ، ومحاولتي الخيالية في ترجمتها (...) أضف إلى لك الأدب .. الرواية بشكل خاص " (37) . أما أسلوبه في تجسيد (الحالة المسرحية - العرض المسرحي) إخراجاً فتقبل المساهمة الفاعلة من قبل مبدعيها الممثل ، والعاملين ولكن كل بالحدود المسموح بها إبداعاً شرط أن لا تتجاوز المخرج ، وبعد شرط فهم الخطة الإبداعية والإيمان بها بشكل قاطع ، انه أسلوب يسمح بالإبداع والإضافة والإكتشاف بما يطور عمل كل واحد من هؤلاء من خلال التمارين بل حتى خلال أيام العرض لأن عنصر المشاهدة مهم عند قاسم محمد ، والمتفرج لديه مساهم في بناء العرض المسرحي . وإن النص الذي يكتبه قاسم محمد لا يأخذ شكله النهائي إلا عند انتهاء أيام العرض وهو أسلوبه في التأليف - غاية في الجودة في مسرحنا العربي . ومعروف عن قاسم محمد أنه يعرف ما يكتب بل ويعرف جيداً إلى أين سيصل ، يقول " أنني أرى بوضوح ما أكتبه ، إنني ألاحظ أيضاً حركة الشخص و تنفسهم " (38) من هنا نستطيع القول بأن عمليتي التأليف للنص وإخراجه / هما عملية واحدة عند قاسم محمد ، حين يبدأ بكتابة النص إنما يشرع بالإخراج أيضاً ، وما يكتبه من ملاحظات وحوار ما هي إلا تحديدات لتفاصيل الخطة الإخراجية ، ولا غرابة إذا ما خضعت هذه الخطة للحذف والإضافة ، فاستقرارها النهائي لا يتم إلا بعد انتهاء عرضها على المسرح - كما أسلفنا - وبذلك نجد أن أغلب نصوص قاسم محمد المعدة ، أو المكتوبة تأخذ شكلها النهائي بعد مساهمة كل عناصر العرض المسرحي فيها ، إضافة للمتفرج ، ومقدار تقبله أو

رفضه لأجزائها . انه يؤكد دائماً إن " لا وجود لأزمة النص ، والمشكلة في الفنان نفسه " (39) انه تجاوز هذه الأزمة بل ويجزم بأن " المخرج الكاتب هو مستقبل المسرح " (40) مع إصراره وتأكيدده بأنه لم يكن يوماً أديباً مسرحياً ولا مؤلفاً لنصوص مسرحية ، وإنما هو مخرج ومؤلف لعروض مسرحية .

لقد عاب البعض على قاسم محمد انه الكاتب والمخرج الدائم لنصوصه الأمر جعله يتقيد بمنظوره الخاص تأليفاً وإخراجاً ، في حين " لو أن مخرجاً غيره أقدم على إخراج نصوصه المسرحية ربما كانت التجربة ستكسب إضافات إبداعية أخرى " (41) هذا الرأي على قدر كبير من الصواب إلا أننا لمسنا العكس عندما فشل واحد من كبار مخرجينا المسرحيين إبراهيم جلال في إنجاح مسرحية (الملحمة الشعبية) رغم المساهمة الفاعلة فيها لقاسم محمد ومشاركته بها مؤلفاً وممثلًا لأحد أدوارها الرئيسية

إن قاسم محمد يدعو إلى ضرورة النهوض بالنص المحلي ويرى أن تقديم العروض الأجنبية تطويراً لذوق المتفرج ، علماً بأننا حين نبحث عن العمل الأجنبي في كل أعمال قاسم محمد – التي تربو على الستين عملاً – سوف لن نجد فيها غير بضع مسرحيات لمؤلفين غيره – وغالباً ما يكونون أجانب أما البقية فهي من تولىفه أو إعداده أو تأليفه . يقول عن أعماله التي كتبها بنفسه " إنني اسمعها وأراها جيداً ، وأستخدم لتنفيذها كل ما هو منجز ، ما عدى الناحية التكنولوجية (...) لأن مسرحنا في العراق يفتقر إلى هذا " (42) ، رغم أن جل هموم قاسم محمد تنصب في تقديم مسرح يتميز بالمكونات الفكرية والتقنية العالية ، حيوي مؤثر ، " ومحرك لأكبر قدر ممكن من خلايا الدماغ الخاملة ، وتحويلها إلى خلايا نشطة مفكرة سواء على صعيد المتلقي أو المؤدي " (43) وذلك بالإهتمام الكامل لما يدور أمامه في الحياة ، بل أنه لم ينس وصية أستاذه زافادسكي(*) في : أن لا يمر من جانب الحياة بلا مبالاة ، فلا صغر ما فيها أهمية ولا كبر ما فيها أهمية ، ختمها بقوله : كن مبالياً وتفاعل مع الإنساني ، وتذوق وتعيش مع المحلي . إن قاسم محمد يتحدث عن كيفية اختياره للنص الذي يخرجها فيقول " إنني لا أتعامل مع كل مؤلف ، ولكنني أتعامل مع نص أستطيع أن أضيف إليه وأعمقه ، بحيث يحافظ على روحية النص المكتوب " (44) . لقد كانت فترات ازدهار المسرح فقط عندما ابتعد المسرح عن المسرحيات المكتوبة ، وخلق السيناريوهات الخاصة (45) . أما في الأداء التمثيلي ، فيؤكد قاسم محمد الوجه الإنساني في الفهم أو التجسيد ، أي التوصل إلى الصدق الذي يعترى الممثل " في اللحظات المناسبة لمجيء المشاعر والأفكار والخلجات بدون مكياج مسرحي " (46) ويجعل الممثل يصل إلى كل ذلك باعتماد البساطة في التعامل مع المستلزمات المسرحية الأخرى ، وهذا واضح من خلال عروضه واستخدماته البسيطة للأدوات المسرحية أو المتممات المختزلة جداً والضرورية جداً . أي أنه يلغي كل ما ليس له حاجة . انه يصل إلى الضروري من خلال تحفيز ذهن الممثل ، وتفجير طاقاته ، وصولاً إلى التصور الكامل للشخصية ، والجو العام وبالتالي إلى [فكر الشخصية] وسلوكها واندماجها في الجو العام ، والتحامها مع بقية الممثلين كواسطة للوصول إلى الهدف الأعلى . وفي مسرح قاسم محمد يتم العمل مع الأدوار الكبيرة والصغيرة بنفس الأهمية ، لأنها جميعاً تعمل من أجل الهدف العام للمسرحية . ففي [بغداد الأزل بين الجد والهزل] كان يعمل مع الشحاذين من ذوي الأدوار الصغيرة بنفس الأهمية التي يعمل فيها مع الشخصيات الأساسية مثل [أشعب] ، [رشا] ، [البخيل] . كذلك عمل مع الشخصية الثانوية [طه المؤدب] في مسرحية [النخلة

والجيران] بالأهمية ذاتها التي عمل بها مع شخصية [حسين] أو [سليمة الخبازة] . كان يطلب من الجميع وفي كل مسرحياته أن يوصلوا المهمة الدقيقة من الدور بالاعتماد على قدراتهم ومساعدتهم في العمل على إيصال أفكارهم عن طريق الإيحاء حين يخاطب ممثليه :

إن ملاحظاتي الرئيسية لهذا اليوم هي : افعل الأشياء

دون تردد حتى لو كنت على خطأ (47)

كما لا أنسى قوله عند عمله على مسرحية [أضواء على حياة يومية] وهو يشير إلى الديكور :

هذا بيتكم ، وانتم فيه سكنوه ، تصرفوا كما لو كنتم

في بيتكم الحقيقي . كيف كنتم ستصرفون ؟

وكيف كنتم ستتعاملون مع بعضكم ؟؟

تصرفوا ، وستعاون على تقويم الخطأ . وتأكد الصحيح .

من هنا يتضح أن قاسم محمد يحفز ذهن الممثل ، ويحرك دواخله .. وهو بالتالي يعمل كالتحات في إزالة الزائد من الصخرة التي ينحتها . وهذا ما يجعل من قاسم محمد يحب العمل مع الفنانين الهواة بسبب صيرهم وقلة مشاغلهم ومشاكلهم ، وحماسهم للمسرح ، وكذلك لأنهم مستعدون للتضحية من أجل المسرح ومن أجل أنفسهم زكماً يذهب قاسم محمد حين يقول " ولعلي أستطيع تنفيذ أفكاره بحرية أكبر مع الفنانين الهواة لعدة أسباب منها : أنهم أكثر مرونة وتقبلاً للأفكار الجديدة من الممثلين المحترفين ، وبالتالي أستطيع العمل معهم في أي وقت " (48) بقي أن نعرف أن قاسم محمد يهيمه كثيراً (العمل على الطاولة) لأنه يعطي ما يريده كخطوط عريضة - على الطاولة - فقد خبرته من خلال عملي معه مساعداً في مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلباً) لأوزوالدور دراكون - انه كان يصب كامل التصورات التي يطمح في تنفيذها ، حتى إنني سجلت له تقريباً كل ما قاله على الطاولة ، وعند الانتقال إلى خشبة المسرح كنت ألاحظ الدقة في تنفيذ ما قاله على الطاولة بل كنت أذكره أحياناً عندما يتجاوز ملحوظة قالها أثناء العمل على الطاولة . وعليه فهو حين يترك ممثليه دائماً بالفهم الدقيق للكلمة ، وما تعنيه فهو دائم المخاطبة لهم أن :

- " ابحثوا عن مضامين الكلمات ، ودلالات الحوار ،

ولتكن الكلمات مطية العاني .. فليس الحفظ بالأمر

المهم ... افهموا أولاً قبل أن تحفظوا ، لأن الفهم

هو الذي يضعكم في قلب الدور (49)

من هنا يتأتى إيمانه بمقولة (كونفوشيوس) " الرجل العظيم يحزنه عدم إكمال إمكاناته ومواهبه ، أما الرجل غير العظيم فيحزنه عدم إكتراته الآخرين بموهبته " (50) له الخصوصية المتفردة في التعامل والعمل على تحقيق بقية عناصر العرض . وأهميتها عنده لا تقل عن أهمية عمله مع الممثل ، رغم أنك تراه في الكثير من الأحيان متقشفاً ، فقيراً ، لكن غناه في تحقيق العرض الكبير متأت من (العمق في البساطة) التي يؤمن بها . هو يعتقد بأن العناصر يضعف الممثل الذي هو العنصر الفعال والديناميكي في مسرح قاسم محمد ، فالموسيقى نفس أهمية الملابس ، وأهمية اللون توازي الحركة في أهميتها ، ولبقية المستلزمات المكملة ذات الوزن وذات التعامل المتفق والمنسجم مع عمل الممثل وعمل الديكور وبالمحصلة النهائية فإنها جميعاً تتلاحم في وحدة فنية منسجمة في كل شيء .

- (1) إن ظهور شخصية المخرج بمفهومها المعاصر [مفكر، وقائد، ومنظم] في دوقية ساكس مايننتغن عام 1847 . تزامن مع ظهور محاولة مارون النقاش في تقديم مسرحية [البخيل] مقتبسا لها من المسرح الفرنسي ومخرجا وممثلا عام 1847.
- (2) سعد أردش : المخرج في المسرح العربي المعاصر ، مجلة الأقاليم ، العدد 6 ، بغداد 1980 ، ص 33 .
- (3) نفس المصدر السابق : ص 38 .
- (4) قاسم محمد : لقاء معه ، مطلوب تبادل الخبرة والتجربة من اجل مسرح عربي متكامل ، مجلة مرآة الأمة ، أجرى الحوار : ازدهار سلمان ، العدد 771 ، السنة السادسة ، 3/ديسمبر/1986 ، ص 77 .
- (5) تمارا الكساندروفا بوتنتسيفا : ص 245 .
- (* الهوسنة العربية : هي أشعار شعبية ، تلقى منعمة لاستثارة المشاعر والهمم عند الحروب او استقبال عزيز أو في مناسبات التشيع ، والأعراس ، وغيرها من المناسبات المهمة .
- (6) لقاء مع عبد الرحمن كاكي: مجلة المعرفة ، العدد 34 ، السنة الثالثة ، دمشق 1964 ، ص 304 .
- (7) تمارا الكساندروفا بوتنتسيفا : ص 251 .
- (8) أب.تشارلتن : فنون الأدب ، ت: د. زكي نجيب محمود ، القاهرة 1956 ، ص 189 .
- (9) عبد الرحمن بن زيدان : الطيب الصديقي والاحتفالية ، مجلة الأقاليم ، السنة 16 ، العدد 4 ، بغداد آذار 1981 .
- (**) إبراهيم جلال : ماجستير في الإخراج المسرحي - أمريكا / معهد كودمان ثيتر ، يعتبر واحد من أهم المخرجين العرب ، عمل أستاذا للإخراج والتمثيل في أكاديمية ومعهد الفنون الجميلة - في بغداد ، وأحد مؤسسي المسرح في دولة الإمارات العربية ، شغل منصب نقيب الفنانين العراقيين لاعوام طويلة ، حائز على العديد من الشهادات والجوائز .
- (10) إبراهيم جلال : المسرح بلاغة الحياة ، جريدة الجمهورية ، العدد 4845 ، بغداد 1982 ، ص 6 .
- (11) عامر بدر حسون : رحلة الصحون الطائرة ، جريدة الفكر الجديد ، بغداد 1982/10/15 ، الصفحة الأخيرة .
- (12) نفس المصدر السابق : الصفحة الأخيرة .
- (13) ياسين النصير : وجهها لوجه ، مطبعة دار الساعة ، بغداد 1976 . ص 49 .
- (14) إبراهيم جلال : البحث عن هوية متميزة للمسرح العراقي ، جريدة الفكر الجديد ، العدد 278 ، بغداد 1978 ، ص 4 .
- (15) نفس المصدر السابق .
- (16) علي مزاحم عباس : إبراهيم جلال مخرجا من خلال مقامات أبي الورد ، مجلة آفاق عربية ، العدد 5 ، بغداد 1979 ، ص 124 .

- (***) الواقعية الرمزية : تيار أدبي ، شاع منذ ثمانينات القرن التاسع عشر، في ظاهره معاد للسياسة أما في حقيقته فهو تيار انحطاطي ورجعي ، يدعو إلى الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية ، ويرفع شعار [الفن من أجل الفن] ، من أبرز دعواته الكاتب والشاعر النرويجي المسرحي [هنريك ابسن henrik ibsen 1828-1906] .
- (****) سامي عبد الحميد : مخرج وممثل وباحث أكاديمي وأستاذ جامعي ، نال البكالوريوس في القانون – جامعة بغداد عام 1950 ودبلوم الأكاديمية الملكية لفن الدراما – لندن 1963 ، ماجستير في العلوم المسرحية/جامعة أريغون – أمريكا- 1976 . حصل على الدكتوراه في الإخراج المسرحي من جامعة بغداد عام 2004 .
- (17) عصام محمد : جان جينيه على مسرح الأكاديمية ، الطليعة الأدبية ، العدد 8 ، بغداد-آب/1983
- (18) صادق الصانع : ثورة الزنج إضافة غنية للموسم المسرحي .
- (19) ياسين النصير : وجهها لوجه ، ص 49 .
- (20) جليل حيدر : هاملت بين شكسبير وسامي عبد الحميد ، مجلة ألف باء ، بغداد 1973/6/6 .
- (21) علي مزاحم عباس : ثورة الزنج ، المسرحية الفائزة بجوائز يوم المسرح العالمي ، جريدة الجمهورية ، بغداد – الأربعاء 1975/4/23 .
- (22) سلوى زكو : الخيط بين التأليف والتأريج ، مجلة الأقلام ، العدد 6 ، بغداد – آذار/1980 ، ص 4.
- (23) نفس المصدر السابق : ص 4 .
- (24) علي مزاحم عباس : لم تتألق مهاجر ، جريدة الثورة ، بغداد 1975/4/1 .
- (25) د . عقيل مهدي : جان جينيه كما قدمه سامي عبد الحميد-استبعاد الذاكرة ، جريدة الجمهورية ، بغداد 1983/3/18 ، ص 5 .
- (26) باسم الأعم : كليوباترا – طرازية العرض المسرحي ، جريدة القادسية .
- (27) سامي عبد الحميد : تجربتي في التمثيل والإخراج ، مجلة الأقلام ، العدد 6 ، بغداد 6/آذار/1980 ، نسخة المركز الوثائقي للمسرح ، ص 4 .
- (28) سعد هادي : خمس نساء في بيت ، مجلة الفنون ، العدد 19 ، بغداد - الاثنين 18/كانون الثاني/1978 .
- (29) ؟ : ثلاث حكايات ضاحكة وحزينة عن الإنسان ، جريدة الثورة ، بغداد - 1969/3/26 .
- (30) ياسين النصير : وجهها لوجه ، ص 41 .
- (31) علي حسين : سامي عبد الحميد ، مطبوعات دار القادسية للطباعة ، بغداد 1983 ، ص 74 .
- (32) علي حين : نفس المصدر السابق ، ص 69 .
- (33) سامي عبد الحميد : كلمة المخرج ، منهاج مسرحية الخان ، تأليف يوسف العاني ، تقديم فرقة المسرح الفني الحديث .
- (*****) ينحدر قاسم محمد من أسرة كادحة ، باحث ومخرج ومؤلف ، تتلمذ على يد يوري زافادسكي ، أنهى دراسته في موسكو – معهد الدولة للمسرح ، ألف واخرج العديد من المسرحيات ، نال

- العديد من الشهادات والجوائز .
- (34)مقابلة ميدانية أجراها الباحث .
- (35)قاسم محمد : مسكون بالناس الشعبين ، لقاء - جريدة الأنباء الكويتية ،
1985/7/23 ، ص 12
- (36)منهاج مسرحية : حكايات العطش ، والأرض ، والناس ، كلمة المؤلف -
المخرج .
- (37)قاسم محمد : لقاء ، رحلة الكتابة والتمثيل والإخراج ، مجلة حراس الوطن ،
بغداد - 1986/11/1 ، ص 46 .
- (38)عزيز عبد الصاحب : لاترسم عصفورا ناقصا ، يوميات مسرحية ، مجلة الأقلام
، العدد 9 ، السنة 15 ، بغداد - حزيران 1980 ، ص 46 .
- (39)قاسم محمد : لقاء ، جريدة الجمهورية ، بغداد - الأربعاء 1989/10/31 ،
الصفحة الأخيرة .
- (40)قاسم محمد : لقاء ، مجلة صوت الخليج ، العدد 824 ، بغداد
18/نيسان/1979 ، السنة 16 ، ص 42 ،
- (41) إبراهيم جلال : البحث عن هوية للمسرح العربي ، ص 4 ،
- (42) قاسم محمد : لقاء ، قاسم محمد يتحدث عن أسلوبه الفني واستقصائه لمصادر
أعماله ، أجرى اللقاء : ناديا شداد ، جريدة الثورة السورية ، العدد 1974 ،
الثلاثاء 15/آيار/1979 ، ص 7 .
- (43) قاسم محمد : لقاء ، المختبرية والتجريب أقصر الطرق لمعالجة أزمات
المسرح ، مجلة الطليعة العربية ، العدد 179 ، 1986/10/13 ، ص 46 .
- (****) يوري زافادسكي : واحد من أهم الفنانين المسرحيين الروس ، مخرج
ومربي وباحث مهم ، وهو واحد من طلاب ستانسلافسكي .
- (44) ياسين النصير : ثلاث نماذج من الإخراج المسرحي المحلي ، مجلة السينما
والمسرح ، العدد 10 ، بغداد - تموز 1974 ، ص 79 .
- (45) الكسندر تايبيروف : الحياة المسرحية .
- (46) قاسم محمد : منهاج مسرحية ، حكاية العطش والأرض والإنسان .
- (47) عزيز عبد الصاحب : لاترسم عصفورا ناقصا ، ص 46 .
- (48) قاسم محمد : مسرحية ، أضواء على حياة يومية ، مطبوع على الآلة الكاتبة .
- (49) قاسم محمد : لقاء ، مسرح الفرجة انعطاف نحو التجديد ، مجلة الوطن العربي
، العدد 326 ، ص 78 .
- (50) عزيز عبد الصاحب : لاترسم عصفورا ناقصا ، ص 49 .
- (51) نفس المصدر السابق ، ص 49 .

الهيمنة والحادثة
ومشكلة غياب الهوية العربية في المسرح

د.فاضل خليل
tamimfk@yahoo.com

المقدمة

رافق المسرح العربي ومنذ بدايته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حصاراً فرضته الهيمنة الاستعمارية على أغلب البلدان العربية ، الأمر الذي أبعدها عن ممارسة دورها في النهوض بالظاهرة المسرحية التي بانت بوادرها واضحة في نفس الفترة ، رغم أنها ظلت أسيرة لتقليد النموذج الأجنبي الأمر الذي جعلها تعاني من غياب الخصوصية ، بسبب الفوضى وعدم الاستقرار (1) . إلا أن خطاب الحداثة في المنطقة العربية - كما يذهب البعض - كان قد بدأ غداة الحملة النابليونية على مصر عام 1798م هذه الحملة التي يعتقد البعض أنها " قد عطلت نوعاً من الحداثة الجنينية كانت من الممكن أن تظهر للنور لولا هذا الغزو الذي أجهضها . هذه الحداثة المفترضة لا يمكن تخيلها على النمط الغربي ، إذ أنها شكل من أشكال التطور الداخلي لمجمل المؤسسات والتنظيمات والعادات الموجودة آنذاك " (2) في حين يرى آخرون أنها بدأت " من ابن خلدون بالذات ، لا مع مدافع نابليون التي يقال عادة إنها أيقظت مصر والعالم العربي من السبات العميق الذي كان يلفهما " (3) إضافة إلى النظرة الدينية التي حرمت ممارسته في بعض البلدان باعتبارها وسطاً يساعد على اختلاط المرأة بالرجل مما قد يؤدي إلى مساواتهما في مجتمع تطغى فيه سلطة الرجل و سطوته الاجتماعية على المرأة ، مضافاً إليه رباعية الأسباب التي سنذكرها في منعه وتحريمه عند العرب وكلها تحريمات دينية يجمها عواد علي(*) في :1/ أنها ضرب من ضروب الغيبة . 2/ أن التمثيل كذب وتدليس . 3/ التمثيل بدعة مضلله . 4/ التمثيل منكر فظيع (4): وينطلق في الأخير أن ليس من مكارم الأخلاق (التخنث) أو التشبه بالمخنثين ذلك عندما لعب الرجال أدوار النساء حين امتنعت المرأة أو منعت من العمل بالمسرح 0 ففي فلسطين مثلاً وبعدما تأسس (النادي السالسي) عام 1925 م- وهو نادي اجتماعي كانت تقدم على مسرحه مسرحيات مترجمه عن الفرنسية والإيطالية ، تابعه إلى مؤسسات دينية ، حرمت على الفتاة الظهور فيها 0 كما اعتبر البعض (فن التمثيل) من البدع المرضية المخالفة للشرع (5) ، الأمر الذي دفع بالشيخ هادي سعيد الغبرة وهو عالم ديني سوري معروف آنذاك أن يسافر إلى (الأستانة) ليلتقي بالسلطان عبد الحميد ليقول له : "أدركنا يا أمير المؤمنين ، فأن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام ، فتهتكت الأعراض ، وماتت الفضيلة ، وؤد الشرف ، واختلطت النساء بالرجال" (6) ، وفي ضوء ذلك أصدر السلطان عبد الحميد أمراً يقضي بإغلاق مسرح القباني في دمشق . مما دفع أبي خليل القباني أن يترك العمل في الشام ليذهب إلى مصر . كان ذلك أبان عام 1890م حيث تؤكد الممثلة (مريم سماط) ، في مذكراتها أنها حين قدمت إلى مصر في نفس العام و كان "في مصر جوقتين (جماعة الأهرام) يديره محمود رفقي ، والثاني (جوق أبو خليل القباني) حيث كان فيهما يقوم شباباً بأدوار النساء لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على الوقوف على المسارح ، وكان منهم آنذاك (موسى أبو الهية) و(توفيق شمس) و(درويش البجاني) و(راغب سمسمة) وكلهم من دمشق " (7) يؤدون أدوار النساء . أما أبو خليل القباني فقد " اتخذ من (قهوة الدانوب) مكاناً لتمثيل مسرحياته ، وكان هو يقوم بالغناء بينما يمثل (اسكندر فرح) أدوار البطولة ، وكان الشباب يؤدون أدوار النساء ، وهذا ما مكن الفرق من أن تطوف أنحاء القطر المصري ، وتتوغل في الأرياف" (8) .

إن أصحاب هذا الآراء حاربوا كل ما من شأنه النهوض بالظاهرة المسرحية باعتبارها فن وافد وغريب عن الحياة والقيم العربية متناسين أن الفكر العربي والثقافة العربية هما جزء من الفكر والثقافة العالمية ، بل انهما يتفاعلان معاً وهما بالتالي " بحث عن

شرعية المستقبل ، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحدته الرأسمالية الغربية بالقوة ، ويهيمن عليه الغرب " (9) ، غير أن إصرار الجيل الرائد من المسرحيين ومحاولاتهم التي استمرت رغم تقليديتها وبعدها عن الوضوح الفكري والخصوصية التي تميزها عن غيرها فكانت أقرب إلى الفنون الكمالية منها إلى المسرح . مع بساطة تلك المحاولات واستمرار الهيمنة الأجنبيّة والسعي خلف الحداثة استطاعت أن تبقى في الريادة . ومع بقاء الهيمنة الأجنبيّة والمنحى التقليدي للمنقول الأجنبي ابتغاء الحداثة منعا للظاهرة المسرحية من التطور وجعلها غير فاعلة بل وضعيفة التأثير في الوسط الاجتماعي العربي ، ذلك لأنها ظلت لفترة طويلة تقدم الموضوعات الهجينة والغريبة عن الوسط العربي . وحتى حواراتها كانت تقدم بلغات غير العربية . لكن إصرار بعض المثقفين والقادة الوطنيين ومنهم سعد زغلول عند استلامه وزارة المعارف بعد انتفاضة 1919م في مصر استطاعوا أن يغيروا بعض الشيء ، كأن طلب زغلول من جورج ابيض تقديم مسرحياته باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية . و استمر مثل هذه المحاولات حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية . تلك الحروب التي حفزت الشباب العربي الذي عاصر هاتين الحربين أن يغيروا من ذلك الواقع المستهجن ، وينجحوا في تأسيس الأحزاب الوطنية التي ارتقت بكامل الحركة الثقافية ومنها المسرح - الذي نشأ قريبا من السياسة لذلك كان خطابه مباشرا في الفن قليل التأثير في التغيير أو في التحريض على التغيير . و استمر هذا الحال حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية فلم يكن المستعمر واحدا في كل البلدان ، بل لكل بلد نوع من الاستعمار . ففي العراق كان الإنكليز وفي مصر والمغرب العربي كان الفرنسيون ... وهكذا . هذا الاستعمار و تلك الحروب كانت حافزا للشباب العربي الذي عاصر هاتين الحربين أن يغيروا من ذلك الواقع ، وينجحوا في تأسيس الأحزاب الوطنية التي ارتقت بكامل الحركة الثقافية ومنها المسرح - الذي نشأ قريبا من السياسة فكان خطابه مباشرا في الفن . ففي مصر " كان جواً من السلبية الإجتماعية يسود المسرح منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة عام 1952م ، الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن قضايا الجماهير، الربح المادي وحده هو السياسة والهدف الذي يخطط لهما المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه " (10) هذا مثل على شكل المسرح السائد آنذاك قبل قيام الوضع الوطني . أما بعد ذلك فبرز تياران للعمل في المسرح المصري هما تيار فرقة (نجيب الريحاني) وتيار فرقة (يوسف وهبي) اللذان استطاعا أن يتركا أثرهما الإيجابي على مسيرة المسرح في الوطن العربي عموماً رغم وجود بعض السلبيات التي لا تحسب لصالحهما . مع بقاء التأثيرات الأجنبيّة والنزعة البرجوازية الواضحة فيه التي ساهمت في عزوف عامة الناس عن ارتياد تلك العروض بسبب غرابة مواضيعها إضافة إلى ارتفاع أسعار تذاكرها . فحين " ازدهر الريحاني وانتعش انتعاشاً مادياً ألقى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا ... لتحضر أولاً تحضر فليس في صالة مسرحه إلا درجه أولى وثانيه فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع (خاص) هو نوع العائلات" (11) ، ولم يكن يوسف وهبي بأحسن حال من توجهات مسرح الريحاني إلا بحالة واحده ، هي أنه استطاع اجتذاب الجماهير بصورة مدهشة والسر يكمن في التكوين النفسي للجماهير آنذاك (12) ، وفي اختياراته لمواضيع عروضه التي كان يغلب عليها طابع الحزن المستمد من حياة الفقراء ، كإحدى الوسائل إلى امتصاص النقمة منهم والانتصار لهم في ضرورة رفع الكلفة بينهم وبين

الأغنياء طبقيا في ترويج الزواج بين أبنائهم وتواضع الأغنياء في اختيار أصدقائهم من أفراد الطبقات الدنيا . أما الريحاني وجمهوره الأرستقراطي الخاص فلم تكن تهمهم تلك الموضوعات لان همهم آخر كان يغلب عليه الضحك ، والضحك من أجل الضحك فقط.

هذا النوع من المسرح والذي صار يسمى فيما بعد {المسرح التجاري} كان غريبا على العراقيين عكس انتشاره وشيوعه في مصر وفي بعض البلدان العربية (13) . حتى الثمانينات من القرن الماضي عندما خاض العراق حروبا متتالية استمرت حتى الدخول إلى الألفية الثالثة تلك الحروب التي كانت سببا في تدني الوضع الاقتصادي والنفسي للناس حيث ساد الاعتقاد بأن المسرحيات السهلة التي لا تحتاج إلى أعمال العقل بها هي الوسيلة العملية لابعاد الناس عن همومهم . والفنان أيضا الذي صار همه إنعاش وضعه المادي السيئ فصار عنده النهوض بالمسرح شيئا ثانويا . في حين أن المسرح العراقي كان قد شهد عصورا ذهبية على امتداد تاريخه حتى اليوم ولا نغالي إذا ما أشرنا أول بدايات نهوضه ومنذ العام 1928 الذي شهد تأسيس العديد من الفرق الفنية والمسرحية 0 ولم يعرقل استمرار مسيرته وتحويل نشاطه إلى المدارس – التي كثرت في ذلك الوقت – إلا قيام الحرب العالمية الثانية(14) . وها نحن نرى بأن للحروب تأثيرها السيئ على حركة الفن بشكل عام فكما كانت الحرب العالمية الثانية سببا في تردي الظاهرة كانت الحروب ألا خيره أيضا - السبب الجديد في انتشار النوع السيئ من الفعاليات المسرحية والتي يطلق عليها كما أسلفنا {المسرح التجاري} .

وكما في العراق كذلك كان في بقية البلدان العربية التي تشابهت بظروفها مع العراق ، مثل المغرب الذي استرسلت فيه الحركة المسرحية جاهدة في البحث والتأليف والاقتراب والعرض ، وخاضت معركتها كاملة في الرقي والازدهار إلى جانب الحركة الوطنية وكذلك حركة الصحافة والنشر التي كانت في حالة صراع مع مقص الرقيب والرقابة (15) . ويشير السلاوي في هامش الصفحة ذاتها إلى أن المقيم العام الفرنسي أصدر قراراً عام 1934 يقضي ، برقابة المسرحيات قبل عرضها . وبقي هذا القرار ساري المفعول حتى حصل المغرب على استقلاله . كذلك في ليبيا حين اكتشف احمد قنابه – رائد المسرح الليبي – من خلال عمله مع الإيطاليين في فرقة (الديولا كروا) أهمية دور المسرح في أيقاظ الحس الوطني والثقافي وفي تحريضه على مناهضة الشباب للاستعمار وطرده من البلاد كما هو الحاصل الآن في العراق 0 وهكذا استطاع المسرح في المغرب أن يكون أحد العوامل الأساسية في النهوض الثقافي والوطني ما بين الحربين العالميتين ، وما بعد الحرب العالمية الثانية فكان ثمرتها تأسيس فرق فنية في اغلب المدن المغربية 0

أما في سوريا فكان لمسرحيات (مروان السباعي) أثرها في استنهاض الروح الوطنية حتى أنه بعد عرض مسرحية ما قدمت في العام 1935م ، أسفرت عن قيام تظاهرة نددت بالاستعمار الفرنسي (16) الذي كان مسيطرا عليها آنذاك . أما في الجزائر ورغم قيام الفرنسيين ببناء قاعات نظامية قدموا عليها العروض التي استقدموها معهم ، إلا أنهم تركوا تأثيرا سلبيا على مجمل الحياة الثقافية الجزائرية ، وعلى الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض . فكان " الصفوة من المثقفين الجزائريين إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وارواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل"(17). كما أن تأثير ذلك ظهر في نتاج الكتاب الجزائريين من أمثال (كاتب ياسين) الذي كتب بالفرنسية ، ومن ثم نقل نتاجه إلى العربية . في

الوقت الذي كانت حاجة الجمهور الجزائري إلى عروض سهلة باللهجة البسيطة المفهومة سببها تفشي الجهل و الامية . وهكذا لم تجد جمهرة من الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة (18) ، يعغل ذلك رائد المسرح الجزائري (باش طرزي) إلى " أن جمهورنا كان مقتصرًا على من يتقنون اللغة العربية الفصحى ، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل ، ومحاربة الاستعمار للغة العربية ، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة " (19) . إذن كان حري بالمسرحيين تقديم عروضهم باللهجة المتداولة ، وان يبتعدوا عن تقديم الموضوعات الشعبية باللهجة الفصحى التي صيروا منها كابوسا يقترب من اللهجات الأجنبيّة بمصاحبة (البوز) و (المواضيع الهجينة) المنقولة أو المقتبسة البعيدة عن الهم أنساني العربي . ويؤكد (باش طرزي) : إن فرقته حين قدمت مسرحية (جحا) المستوحاة من القصص الشعبي العربي باللهجة البسيطة المفهومة من الجميع لاقت نجاحا كبيرا ، وغصت قاعة (الكورسال) التي تتسع إلى (1200) مقعد بالمتفرجين 0

ما تقدم مضافا إليه المشكلة الأهم والتي شلت مجمل الحركة المسرحية العربية ، وهي أن المسرح غالبا ماكان يقارن بالكباريه (الملهي) " وهو المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ " ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط . ففي بغداد مثلاً ومنذ عام 1886م انتشرت المقاهي وصار لكل منطقة مقهى خاصة بها ، وفي سياق باب المنافسة بين الكباريه (الملهي) المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط . ففي بغداد مثلاً ومنذ عام 1886م انتشرت المقاهي وصار لكل أصحاب المقاهي راحوا يستثمرون في العمل لديهم فرقا موسيقية شعبية ، ثم الراقصين وبعد ذلك جرى استقدام راقصات من الخارج الذي حول تلك المقاهي إلى كباريهات (ملاهي) يقصدها الناس للهو والسكر ، وفي هذه (التياترات) (20) كما كانت تسمى آنذاك ، أخذت تقدم وصلات مسرحية تسمى (الإخباري) * وفيها كان الممثل لهذا النوع من الوصلات يداعب الراقصات والعاملين في المسرح بشكل فاضح ومكشوف هدفه الإضحاك وإثارة غرائز الزبائن ، مما جعل المسرح لا يحظى بسمعة طيبة ولهذا استمرت نظرة الناس لهذا العمل متدنية حتى وقت قريب ، مما اخضع المسرح إلى نفس الضريبة التي يخضع لها المهلي (الكباريه) ، وهي (ضريبة الملاهي) ، هذه الضريبة كانت تفرض على الراقصات والعاملين في الملاهي 0 وكان هذا هو أحد الأسباب ، بل يكاد يكون السبب الأهم في عزوف العوائل وعدم قبولهم في ممارسة أبنائهم العمل في المسرح ، بل كان مجرد ارتيادهم هذا المضمار يعتبر من التضحيات البليغة التي تعرض مرتكبيها للقتل ولو كانوا على خشبة المسرح واثناء أدائهم أدوارهم ، كما حصل مع حقي الشبلي - رائد المسرح العراقي- الذي تعرض لاطلاق النار عليه من قبل أخيه بغية قتله أثناء التمثيل بعد أن لم يجد الكلام معه نفعا بضرورة ترك العمل في المسرح ، والحال أقسى في تعامل العوائل مع بناتهم إذا ما أخطئن الطريق ودخل مضمار العمل المسرحي . أن اقتران المسرح بالكباريه جعل المسرح يشكو من غياب المرأة فيه ، مما أجبر العاملين فيه يلجئون إلى تقديم عروضهم إما خالية من العنصر النسائي أوفي أحسن الأحوال - إلى حذف أدوارهن من النصوص المسرحية أصلا ، أو بمعالجتها في تحويل الأدوار النسائية إلى رجالية أو في اضطلاع الرجال بأدوار النساء في أحسن الأحوال . يقول رائد المسرح الجزائري عبد الرحمن باش طرزي "نظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كنت

أقوم بأدوار النساء" (21) . وهكذا ظل المسرح العربي ولفترات طويلة من مسيرته التي تجاوزت القرن وائل من النصف من السنوات يفتقر إلى جهد النساء في المسرح أكثر من نصف قرن .

الهوامش

36. فقد حكم بغداد وحدها طيلة الفترة من (1880-1917) خمسة وعشرون والياً ، أي بمعدل عام وبضعة شهور لحكم كل والي .

37. مجدي عبد الحافظ (ملاحظات تمهيدية من أجل فكر حدائي عربي) ، من كتاب (قضايا فكرية) ، الكتاب الخامس والسادس عشر يونيو- يوليو 1995 ، ص 191

38. عواد علي ، (التمثيل في مواجهة التكفير) جريدة الزمان العدد، 1892 و 1898 ص ، 11، {ألف ياء} في 2004/8/19 و 2004/8/26

(* ناقد وباحث مسرحي من العراق .

39. د. اسكندر لوقا: { الحركة الأديبية في دمشق ، 1800 – 1918} مطبعة ألف باء ، الأديب – دمشق ، 1977 ص: 177 وما بعدها

باش طرزي : نفس المصدر السابق .

40. فهمي جدعان : (أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1979 ، ص 9

41. د. عبد العزيز حموده (المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك) ، منشورات دار المعرفة ، العدد: 232 ، الكويت 1998 ، ص 27

42. خيرى شلبي : (دراسات في المسرح المصري المعاصر - مجلة (المسرح) - العدد: 29 ، أيار – 1966 ، ص : 66

نفس المصدر السابق ، ص : 66

43. د. علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) : ص 56.

44. يوسف العاني : (هكذا كان مسرحنا وهكذا استمر) ، جريدة (طريق الشعب) ، العدد: 448 ، في 27-6-1978 ، بغداد ، الصفحة الأخيرة .

45. وليد قوتلي : (المسرح العربي في سوريا) ، قضايا ومهمات – ندوة أدارها : حسب الله يحيى ، شارك فيها : د. عادل قره شولي ، وليد قوتلي ، فرحان بلبل ، منى واصف – آفاق عربية ، السنة الثالثة ، العدد: 3 ، بغداد-تشرين الثاني 1977

46. نفس المصدر السابق .

47. د. علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي)، ص: 534

نفس المصدر السابق ص: 534

باش طرزي : لقاء معه ، مجلة {المعرفة} السورية ، العدد الثالث ، دمشق 1976 ، ص: 26

48. كان يسمى أهالي بغداد {الكباريه}-التياترو . بل وكانت هذه التسمية شائعة في عموم الوطن العربي .

49. نفس المصدر السابق ص: 179

50. مذكرات الممثلة مريم سماط : جريدة الأهرام سنة 1915م – القاهرة ص 4

51. د. محمد مندور : (الفن التمثيلي) ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف – بمصر ، القاهرة سنة 1959م ، ص 31 .

52. باش طرزي ، نفس المصدر السابق .

دمة مسرح .. الكارثة

[إن الفنان يعرض الشيء الذي يثيره ، ويقلقه ويثير معاصريه ، من خلاله يستطيع أن يخلق فنا يساعد الناس في معاناتهم الدورية ، ويهز في المستقبل أطفالهم وأحفادهم .]

أهرنبور غ

أ.د.فاضل خليل

tamimfk@yahoo.com

أسئلة غاية في الترف تقول : وهل في [الفن] سبيل للخروج من محن العراق ؟
هل بإمكان الفن أن يتصدى للكوارث ؟ بعيدا عن السائد والسهل ، من العصي على الفهم البعيد عن دور الفن في الحياة ؟
هل بإمكان فن كالمسرح - أعزل ومقيد بالمعنى الشائع - أن يكون حاضرا مثل سد منيع ضد ما يجري ؟
ربما نعم ، وربما لا ..

كل أمة تستفيق من هول صدمة أو كارثة ، لا بد لها أن تبحث عن وجود من نوع خاص ، يتفق وحجم المأساة التي عاشتها . فكيف بأمة مثل العراق ، دخلت محنتها دون أن تدري عنوة ، ومن دون أن أي بصيص نور لأمل الخروج منها . تماما كما البطل الارسطي - نسبة إلى أرسطو - النبيل ، حين يتحمل الأمرين [المرارة المزدوجة] في الشقاء والألم في متواليات محن بدأت معها ولاداتها ، وظلت لصيق العراق على مر العصور ، دون فرصة للتأمل أو للانسجام مع الذات البشرية ولا حتى مع ذات العراق . ولا في البحث عن كيفية الخلاص من هول تلك المحن التي صار الخروج منها ضرب من المستحيل . فكل جاهزات الحلول ما عادت تعد توازي حجم طوفان النار والبارود وبقيّة الأسلحة المتنوعة التي انصبت فوق رأس العراق . بعد أن تمكن المسرح ومنذ بداياته الأولى من إيجاد اغلب أشكاله ، ومستمر باكتشاف القادم من جديد التقنيات الهائلة والكبيرة والمدهشة ، والتي تمكن الإنسان منها جدا ، فقد صار ترويضها سهلا بالنسبة له . أجزم أنها ستظل عاجزة تماما عن وصف وتجسيد ما مر بالعراق من أشكال . أقول الأشكال ، لأن المضمون واحد هو : [الحــــرب] وقد تستطيع أن تضيف عليها الموت وما يحتاجه من مستلزمات بالإمكان ترويضها لصالح الأفكار وناس المحنة الذين تعودوا على نسق الموت بديلا للحياة . مالذي سيتمكن الفن من إيصاله عبر قنوات الحياة التي تعود عليها ، وقد تفننت التقنيات بتنوع الشكل الواحد بعدة معان ، فلم تعد الفكرة الواحدة مقتصرة على الحل الواحد ، وقد تعددت الحلول وتنوعت . أما المضامين فحدث ولا حرج لقد تعفنت من كثرتها . خصوصا حين نعرف أن الموضوع : هو أي فكرة ننفق على تجسيدها وتطويرها والثيمة الأكيدة والفصل هي [الحــــرب]

[- لاسيما وأن المضامين حقوق محفوظة لشعوبها وللشعوب التي تطمح في الاستفادة منها - هذا إذا ما تعددت الأفكار ، فما بالك إذا كانت الفكرة theme واحدة هي] الحـرب [. إذن فالأفكار لم تعد محض حديث يرد ، وإنما صارت [هما يورق] الفنانين بل والمثقفين في كل بقاع الأرض جميعا ، والعرب بشكل خاص ، أما العراقيين ؟ فلا جواب ، ولا حل مع الحرب سوى أن نعيد التساؤلات الأولى التي تبدأ : وهل في [الفن] سبيل للخروج من محن العراق ؟

هل بإمكان الفن أن يتصدى للكوارث ؟

ويكون سببا في الخلاص من الموت ؟ ويكون سندا للساعين إلى الخلاص من مأساتهم بكل الأشكال ، للخلاص من الموت السهل الذي يطالهم دائما وبلا استئذان . و[المسرح] واحد من أنواع الفن والثقافة : ذلك النشاط العقلي الذي يتأرجح بين مفهومي التاريخ والمعنى الأسطوري الذي يطمح في البقاء - دعوة جلجامش إلى الحياة السرمدية - . أن في جدلية البقاء والفناء لابد لها من السعي حثيثا إلى التفكير في نبذ الاحتلال من خلال الفن ولكن ، كيف يتم توصيل الفكرة في ظل غياب الوسائل مجتمعة . إن .

المجتمع العربي مرتع خصب لنشوء الأساطير وانتعاشها وتواديها وتكثيرها ، وغالبا ما تلد أساطيرها أساطير أخرى تشبهها وبوتائر أعلى أو موازية ومن كل الاتجاهات . ولا نبالغ لو قلنا أن الأسطورة تملكنا في كل شئ دون أن نشعر بها . لكنها لم تتوصل إلى استيعاب إشباع الأساطير التي عرفها العراق وهي : الغزو الأمريكي الذي يسعى إلى تغير ثقافات الشعوب وتواريخها بفرض ثقافات هشة ، سخروا لتوصيلها كل ما عرفوا من سبل وما تفننوا به من وسائل متنوعة ومتطورة بنفس الوقت . فمن فلمنة الخيال في السينما ، وما توصلوا إليه من إبداع في المسرح الموسيقي الأمريكي ، تراهم اليوم يفلمنون الأحداث الواقعية لجرانمهم في غزو الشعوب كأفلامهم [عاصفة الصحراء] ووو وسواها . فنوعوا أسلحتهم من القنابل إلى الفلم والمسرحية والكتاب والقصة والرواية وسواها . إذن هم يركزون على ارث الشعوب وثقافتها . وعليه ولكي يعاود العراق دوره الثقافي المجابه للدمار الذي يحيط به عليه أن يبدأ من موضوعات اليوم وما يساهم من الوسائل التي تسعى إلى خلاصه من تلك الكوارث . إن السعي في امتلاك الفن عموما كسلاح له فعله المجرب وهو فعل [التثقيف من اجل الخلاص] . ومن أسباب الخلاص أن نضع الجزئيات جانبا أو ننهض بها لتكون بمستوى الأهمية الكبيرة . أي أننا حين نكتشف بأن مشروعنا لا يرقى إلى مستوى كارثة الاحتلال علينا أن نتنحى ونترك الطريق لمن يحسن السير فيه . فالبناء الإنساني يعتمد على مدى تحقيق أكبر قدر من الحرية في الاختيار والتعبير . كذلك في البحث عن الطرق والأساليب التي تميز الفنان المبدع عن غيره ، وليس هناك ما يمنع من مزج المحلية بالعالمية ، بل وفي الاستفادة من التجارب العالمية الشبيهة بنكبة العراق . كما لا يمكن الارتقاء بما هو سطحي مطلقا فالعمق - ولو أنها تبدأ من البساطة - ولكن من وجهات نظر معينة ، في عقد حوار [جدل] فيما بينهما ، ومن خلالهما - وجهتي النظر - سيتم الاتحاد بينهما ليقدمان مقاربة تصل بنا إلى المطلوب . فالرقي الأخلاقي والنفسي والفكري البعيد عن هموم الناس أو يتجاوزهم ليس بمقدوره تقديم الأفعال ولا النتائج العظيمة . وعليه فلا بد من حذف كل الأفكار التي لا تنفع الناس من قاموسنا والعمل على تحويلها إلى أفكار أكثر شمولية بل وحتى أكبر من الفعل الذي نسعى إلى تحقيق نتائجه .. على أن نعرف بالمحصلة من أن الخوف لا يوصلنا إلى النتائج التي نطمح بها . ومنها [المسرح] في إمكانية استخدامه

واعتباره لا يحتاجان إلى جهد أو تفكير ، كونهما ليسا أكثر من وسيلة للوصول من يلجأه ليس أكثر من الشهرة وكسب المال أو العكس . لم يعد وقت إلى النكات المكانية التي قد تصيرنا أكثر من نكته ونحن نرزح تحت ظل احتلال قاس لدولة لا ترحم ولا يعني لها الإنسان أكثر من مشروع لتجريب أسلحتها في قتله . والعراق وما مر به من فاجعة في احتلاله 2003 . لم يتسن له بعد أن يفكر بمرارة المأساة التي يعيشها أو بحجم الكارثة التي حلت به ، فلا يزال بحاجة

إلى وقت كي يتأملها ليتعرف عن كذب ، في أسبابها ودوافعها التي أولها : إن العراق يمتلك حضارة وراث كبير شكلت للعالم مخزوناً معرفياً لا يظاله أحد تحزن حين تعود لتشاهد الركيك من المعاني والإهانات فوق خشبات مسارحه ف[جمال الفن فوق جمال الطبيعة] -لأنه [مولود جديد للعقل] . لا كما عرفنا له أرسطو من انه محاكاة لها فقط ، بل إن لم يعلو عليها لا يثير الانتباه وهو ما نرى الحياة عليه حين تمر علينا بهدوء . حتى الأشياء الكارثية كـ [الاحتلال] مرت ولم نعد نفكر فيها يتوجب ذل ، أو كما يتوجب علينا التفكير بصنعه . كيف يمكننا أن نجابه تلك الكارثة التي تسعى إلى طمس هويتنا وإجهاض منجزنا المتطور الذي لم يكتمل بعد ليتناسل ويتوالد . فحصر الثقافات بالمقاييس التي عشناها تبدو أهون بكثير من طمسها أو تحجيمها . ومنها المسرح الذي هو أهم أنواع الثقافة . فلم يكد المبدع إن يصحو منها لكي يمكنه أن يستثمرها ، بسبب انه اصطدم بواقع الاحتلال الذي هيمن على بلده وشعبه وعليه . فحرمه من حق التصريح ، ولأن المسرح من اصعب الفنون التي يمكن السيطرة عليها ، وهي الفن الوحيد الذي بإمكانه أن يزوغ وبسهولة من طائلة الرقابة ، وان الوسائل المذهبية والمدارس التي يمكن له أن يتبعها فيوصل صوته إلى من يريد دون أن تعي الرقابة ذلك ، فالرقابة دائما أغبي من الحجم الذي نعطيها لها .

حوار مع الدكتور الفنان فاضل خليل

لا علاقة للفضائيات بمسيرة المسرح

أنظر للمسرح العراقي بمحبة كبيرة وحرص شديد

. جمال خضير الجنابي

المسرح عالم واسع يحتاج من يسلك طريقه إلى الصبر والإرادة والموهبة والمحبة والإخلاص والتواضع ، وعالم المسرح في كل جوانبه صراع إرادة حقيقية ومواجهة ونقد وعبور ونقاوة وصفاء ومودة وحب للحاضر والمستقبل والمسرح حقيقة التراث ، وينبوع متدفق للقطات ، وفي أروقه يقف أمامنا يوسف وهبي ونجيب الريحاني وحقي الشبلي وجعفر السعدي ويوسف العاني وسامي عبد الحميد وكذلك روايات شكسبير وألف ليلة وليلة وعمق التاريخ .

فالمسرح معاناة وتواصل ودقة وهموم وسهر وقدرة وإتقان وتكامل وتعاون وهدف وعمل جماعي دؤوب كل هذا هدفه إيصال قضية إنسانية معينة تهم الإنسان وتعالج مشاكله وتسعده كذلك المسرح مدرسة تضيف للأجيال الوعي والإدراك وترفد المجتمع بالجوانب الثقافية المشرفة .

ومن خلال خشبة المسرح يحاول الممثلون والفنيون وكل المشاركين في العمل المسرحي بتحويل الصراع على المسرح إلى دروس وحب وعبر ومواعظ وعندما يتطلع المتلقي إلى العمل المسرحي الجاد والموضوعي لا التجاري فإنه يستفيد من دروسها ومواعظها وأفكارها الإيجابية والعمل هذا يتسم بالبناء وتجميع الطاقات لغرض الوصول إلى الهدف من العرض المسرحي وحب الجمهور ، وعندما نتحدث مع الدكتور الفنان فاضل خليل رشيد نرى أن المسرح في دواخله لغة وكيان ووجدان وقضية وهدف ورسالة حب وثورة وطاقة أخرجها للناس بصورة متنوعة وهادفة كلمة المسرح لها دلالاتها في دواخله وشأن آخر كانت لغيره حلم لم يتحقق وذلك لعدم وجود القدرة والصبر والمواصلة العناء وقد نال النجاح لمعرفته مكونات المسرح بكل تفاصيله وقدم طيلة مشواره الفني خطوات مدروسة ومتنوعة لكي يتصدر أقرانه ويكون في المقدمة متواضعاً مع زملائه محباً لطلبته وهذا كله بفضل حبه وعمله الدؤوب في مجال المسرح وقد قدم الكثير من الجهد والعطاء في عمله الأكاديمي كعميد كلية الفنون الجميلة لسنوات طويلة كذلك عمل في مجال التلفزيون مخرجاً ومؤلفاً وممثلأ وأشرف على الكثير من الرسائل العلمية والأطاريح ومشاريع تخرج الطلبة وكانت لنا وقفة معه :

* ما هي الخطوة الأولى لدى الدكتور فاضل خليل ؟

- أظن أن الحديث عن الخطوة الأولى أو ما نسميه ببداياتي في العمل الفني قد كثر الحديث عنها وتكاد تكون واضحة ومعروفة لدى الكثيرين باختصار هي كانت مدرسية في أعوام الدراسة المتوسطة والثانوية بأعمال أو نشاطات بسيطة يمكن أن نطلق عليها فعاليات أما الخطوة الأكثر جدية فكانت عند دخولي أكاديمية الفنون الجميلة وانتمائي إلى فرقة المسرح الفني الحديث عام 1966 ، حيث قدمت الكثير من الأعمال سواء خلال سنوات الدراسة أو في فرقة المسرح الفني الحديث كان أهمها مجموعة من المسرحيات مثل (النخلة والجيران) (الخان) (القربان) (تموز يقرع الناقوس) وعشرات غيرها واستمرت التجربة وتوسعت في التمثيل والإخراج والكتابة أحياناً على صعيد المسرح ، التلفزيون ، السينما ، الإذاعة وكذلك على الصعيد الأكاديمي دارساً ومدرساً ، ومشرفاً وأستاذاً ومناقشاً للعديد من الأطاريح والدراسات في المسرح ، والسمعية والمرئية ، والتربية الفنية .

أنا متفائل بالقادم من حركة المسرح في العراق

* كيف تنظر إلى المسرح العراقي ؟

- أنظر إلى المسرح العراقي بمحبة كبيرة وحرص شديد ، وأمل أن تتطور حركة المسرح العراقي لا يصيبها التوقف لأنها تكاد تكون الحركة المسرحية المهمة على صعيد الوطن العربي ، أما الآن في ضوء المتغيرات فقد أصاب الحركة نوع من الخمول الذي أتمنى أن لا يطول هذا الخمول وهو حالة طبيعية إذا ما عرفنا بان الأمن والإستقرار هما الجو الحقيقي لنهوض واستمرار وتطور حركة المسرح والفن بشكل عام ، أنا متفائل بالقادم من حركة المسرح في العراق لما يمتلكه من طاقات كبيرة وخيرة وواعدة .

* ما هو موقف الفنان بشكل عام من الزخم الكبير للفضائيات الموجودة حالياً ؟

- لا علاقة للفضائيات بمسيرة المسرح ، وأعتقد أن هذه الفضائيات بإمكاناتها تطوير الحركة من خلال انتشارها وتوسع قاعدتها في إيصالها للآخرين في العالم وإيصال تجارب العالم إلينا ، يضاف إلى ذلك أن الفضائيات لا تنافس المسرح وبإمكان المسرح أن يضيف إلى ذلك إلى الفضائيات مصدر جديد لديومتها .

المسرح دائماً يقصده المشاهد عكس التلفزيون الذي تراه وأنت في

المنزل والمكتب .

* ماذا يفضل الدكتور فاضل خليل ممثلاً أم مخرجاً ، كاتباً أو أيهما أقرب إليه ؟

- أنا أفضل الحالة التي يتطلبها تدخلي كفنان مسرحي ، أحياناً نادرة أقصد الكتابة ، وأحياناً أكون ممثلاً أو مخرجاً وهي الأقرب إلى نفسي واعتني بالمخرج في ، لأن الإخراج حالة بحث وجدل والتمرين حالة حقيقية من حالات تطوير الفنان ، وأحبهما كثيراً وإذا كان لابد من المفاضلة فأنا المخرج يطورني أكثر ويديم عندي هم البحث والتقصي .

* ما هي آخر مشاريعك الفنية ؟

- مشروع الذي أسعى إلى تنفيذه هو واحد من ثلاثة لجواد الأسدي (ريتشارد الثالث) شكسبير و(الثعلب والغنب) لـ (جولهيرم فيجويردو) ، هذا في المسرح ، وفي التلفزيون هناك مسلسل تلفزيوني من إخراج الفنان الكبير فيصل الياسري وأنا كذلك أكتب مسلسلاً عن رواية (المقطورة) للروائي العراقي محمد شاكر السبع ولي أعمال بدأت للإذاعة من إخراج الفنان مقداد عبد الرضا .

* ما هو موقفك من المسرح التجاري وكيف تنظر إليه بعد انخراط كثير من الفنانين الكبار فيه وهل تنوي الولوج فيه ؟

- لا عداوة عندي مع أي توجه ولا يمكن أن أصوغ كل الفن حسب مقاساتي ، وكل من ينساق إلى أي عمل يختاره لابد أن يكون اختاره عن قناعة إذ لا تفسد علاقتي بالأصدقاء اختياراتهم لما يرغبون لأنهم كذلك يحافظون على علاقتهم بي وصدافتهم رغم تحفظاتهم على اختياراتي .

* كلمة أخيرة ؟

- أتمنى للعراق أن يظل في المقدمة فكرياً وثقافياً وفنياً وأظل واحداً من الساعين إلى تقدمه دائماً .

* جريدة (السيادة) السنة الأولى - العدد 113 الإثنين 14/شباط / 2005م ، 5 / محرم / 1426هـ .

يعتبر عمل الممثلين مذيعين دليل صحة
د.فاضل خليل :الأكاديميات لا تصنع فنانيين

داود هيثم رواد:

الدكتور فاضل خليل من أنجح الشخصيات الفنية العراقية في الجمع بين المسؤولية الأكاديمية والنشاطات الفنية اليومية، تجده بكامل أناقته التي تتطلبها الوظيفة الأكاديمية كأستاذ في كلية الفنون الجميلة وعميد لها أيضاً لعدة سنوات، وكذلك ممثل ومخرج يقتضيه العمل الفني في بعض الأحيان إلى إلغاء كل ما من شأنه أن يشير إلى شخصيته العلمية المعروفة.

أمضى الدكتور فاضل خليل أكثر من ثلاثين عاماً على هذا المنوال ومازال في مستوى العطاء مع بعض التراجع الذي فرضه على نفسه لاعتبارات علمية ومهنية.

”الخليج“ زارت الدكتور فاضل خليل وسألته أين هو الآن في النشاطات التي يشهدها العراق..فقال: أنا موجود رغم غياب نشاطاتي الفنية والتي اعتبرها حاضرة غائبة، أو مؤجلة ضمن الظرف الأمني الصعب، أنا موجود كأستاذ جامعي في كلية الفنون الجميلة ومن خلال بحوثي التي أوصل نشر أغلبها في الصحف العراقية والعربية ومن خلال مواقع الإنترنت، كما أن لي موقعاً خاصاً أتابعه أيضاً. إضافة الى ذلك انتهيت من تصوير المسلسل الجديد (بيت الشموع) من تأليف سعد هدابي وإخراج الدكتور فارس مهدي. وما أمله أن يستتب الأمن ليعود العراق عراقاً والفن فناً.

* ما أهم محطة فنية في تاريخك الفني حتى الآن؟

المحطات المهمة كثيرة في حياتي ابتداءً من العمارة مسقط الرأس ثم بغداد وبعد ذلك أكملت الدراسة والنضوج في بلغاريا مروراً بالواقع الأهم في كلية الفنون الجميلة دارساً ومدرساً، وكذلك فرقة المسرح الفني الحديث التي اعتبرها مدرسة ميدانية ومنتجاً ثقافياً.

* لماذا لم تستطع الأكاديميات العراقية تأسيس مسرح عراقي جاد قادر على مواجهة الاسفاف الفني؟

الأكاديميات تؤهل ولا تصنع الفنان لأن الفنان هو الذي يمتلك القدرات ثم يبيلورها وينضجها عبر الأكاديميات العلمية ثم يأتي دور الفن من خلال الجادين الصادقين الحريصين على بناء فن حقيقي.

* ما توقعاتك بالنسبة لمستقبل المسرح العراقي؟

أتوقع أن ينهض بقوة، فالفن بشكل عام مكبل بقيود كثيرة فأتصور بعد أن يتحرر أنه سينجز بما هو غير متوقع ولا أعالي اذا قلت إنه سيحقق مدارس فنية جديدة.

* لماذا لم تتكون حتى الآن ملامح مسرح عربي مشترك على الرغم من وجود لقاءات وأعمال مسرحية مشتركة سنوياً؟

الملاح العربية متحققة في الفنون، فالعراق العربي ملامحه واضحة في الفن الذي يصنعه العراقيون مثلما الفن السوري واضح الملاح السورية من خلال الفنانين السوريين وبالتالي هي سمات عربية اذا ما أرجعنا أصول البلدين العراق وسوريا الى العرب.

* كيف تنظر الى التجارب المسرحية الشبابية؟

فيها نضوج مهم وستأخذ طريقها لاستلام مهام الفن بشكل مقتدر.

* ما رأيك بتوجه العديد من الفنانين الى العمل في الفضائيات كمقدمي برامج؟
الفضائيات تحتاج الى طاقات ودليل صحة أن يتوجه الفنانون اليها لأنها وسيلة للتقارب مع الناس في عموم العالم.

* كونك فناناً أكاديمياً ومارست العمل الاداري والتدريسي من خلال تواجدك في كلية الفنون الجميلة، كيف ترى دور الأكاديميات العراقية في تغذية الفن في العراق؟

لا شك أن الأكاديميات العراقية رفدت الفن العراقي بطاقات فنية رائعة طبعت بصماتها على الفن في العراق، وهناك طاقات شبابية واعدة موهوبة والأكاديميات العراقية صقلت هذه المواهب وهذبتها، فالفنان يجب أن يكون مثقفاً وملماً بما يدور حوله وإلا فسيكون فناناً فطرياً معتمداً على الفطرة فقط من دون الاعتماد على الأسس العلمية الصحيحة وهناك أسماء كثيرة وكبيرة أصبحت لأمعة في مختلف الفنون العراقية وكان للأكاديميات العراقية دور كبير في تنشئتهم الفنية.

* 02:01 آخر تحديث 20-09-2005