

الفرمان للمعاصرة

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧

العددان : ١٥ - ١٦

فصلية | علمية | محكمة



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفي
للفنان بىكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذي يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقعة بذائقة المجتمع وتحت أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة في العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعلا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد



النشر بها وساما علي صدر كد باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كد الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قد أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كد عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتزيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأعلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، ف (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفرق بين المعاصرة

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / حسن شرارة

أ.د. / رضا رجب

أ.د. / سمير سيف

أ. / عصمت يحيى

أ.د. / علياء عبد الرزاق

أ.د. / فوزى فرسى

دعم النشر

ميرفت عباس - إيمان ممدوح

منابعة النشر

محمد عرابى

المراجعة اللغوية

صفاء عباس

النصير والخراج

هانى صبرى

فى هذا العدد

محفوظ عبد الرحمن 016



د. نهاد صليحة 007



مرحلو عنا..
وبقت أرواحهم وأبدانهم تثرى حياتنا

113... السِّينِما

- 114 اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثيرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة
- 131 الصوت للسينما الرقمية
- 163 الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي
- 179 جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية

033... المَشِّح

- 034 الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية
- 041 الممثل وتكنولوجيا الصور
- 053 تحويلات الدراما المسرحية في السينما
- 062 المسرحية في العالمين الغربي والعربي
- 078 منشأ المذهب التعبيري في أوروبا
- 097 المهرجانات القومية للمسرح المصري ٢٠١٧

223... المَوْسِيقِى

- 224 دراسة تحليلية للأسلوب كل من صفر على
- وعبد النعم الحريري في صياغة قالب السماعي

199... البَالِيَّة

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريو س ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

251... وَهْنا بَيْتاً فِينْهْ

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعب يونس لغوايات ونوس
- 255 وجه نور الشريف المسرحي الثقافة صنو الموهبة والحرفة
- 258 محمود عبد العزيز ولعبة الأتعة المدهشة
- 261 سينما محمد خان .. القاهرة ونائق وشوارعها حواديت
- 264 ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
- 279 ثلاثية ... الخروج عن السياق

237... الفُنُّ الشَّعْبِيَّة

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم ثرى حياتنا

أ.د. / حسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجراهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضم من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقترحت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقي ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفني ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشعبة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التي ظهرت وانتشرت في أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهي رؤية لم تتبلور في أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها في الدراسة الجامعية في منتصف ستينيات القرن الماضي ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدي عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث في العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحديثة ، كي تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مساهرا لما يحدث في العالم من تطور منهجي في حقول النقد الأدبي والفني عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدي زمنذاك ، بل أن الصراع الفكري والسياسي الذي اندلع في الخمسينيات في مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومي ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صورته في الخلاف بين الفكرين الماركسي والقومي من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، في حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان في المجتمع ، وعلاقة الشكل الفني بالمضمون الفكري ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة في تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتتا بمعركة القديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولى فى الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطي ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحاذا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتي رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالتة ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعاني وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخرى .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدرااما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالى غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجى للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريب أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدم المعلي

ت. س. أليوت" الذي كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها في النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبع "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدي على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عناني" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثي الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء في حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussex ساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالي للنقد الفني ، مما ساعدها في الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكستر عن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطاني الرومانسي - أيضا - المدافع عن الحرية لكـ شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة في بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين في إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبتوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلت إلى نتائج مبهره تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلي" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه في رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرّسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالى للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسورالية والتكعيبية ، مرتئية توحيدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيللى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عند الأدبمنظورا إليم فى علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر) {الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علمائها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب . " ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقى الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدى ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطوى على فصل تعسفي بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون" (المسرح بين الفكر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحية هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعنى الأقرب ، مما يؤكد على عدم القدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحياة ، حيث إن الإبداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجربة الحياتية في تجربة فنية ذات جدل مع الحياة المعيشة ، والعمل الفني بالتالي هو "تشكيك رمزي ديناميكي ، يعتمد في نسقه على إقامة علاقات متوترة" بين ثنائيات متعددة كالماضي والحاضر أو الوعي أو اللاوعي أو المبدع والمتلقي .

لم يعد المشكك عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفني والحياة ، بل في محاولة "استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الإبداع أو استقبال المتلقي للعمل الفني" (المسرح . . . ص ١٣) مرتئية أن هذه المحاولة "إيديولوجية وليست فنية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة في التاريخ البشري .

تتجلى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفني في منهجية د . نهاد صليحة ليس في استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعهم ، الكامنة في البناء (الشكل) الدرامي لعمله الأدبي أو الفني ، والمتطلبة منه كمثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تتجلى بصورة واضحة في تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصياع العمل الجديد لأية قوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكلية مستخلصة من أعمال سابقة ، مما يمنح هذا العمل الفني الجديد الحرية كاملة في الخروج على أية قواعد سابقة ، أو أية قوانين مطروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربط الشكل بالمضمون ، أو الفن بالحياة ، فهي ليست عندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص ١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدrama فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدال" (المسرح بين . . . ص ١٧) ، ولذا فمفهوم الدrama كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدrama دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدrama واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها . وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة" (المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابضة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولى لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعياها النقدي .

محفوظ عبد الرحمن الفاتنة التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحضلة الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعهم ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعهم وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعهم إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدم المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (البلاب) للميثة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

الساداتى للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ،
والذى كان يسميهم بـ "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى
هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح
جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس
صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى"
وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولاً ثم إلى الكويت ليعمل
كاتباً للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيساً لقسم النصوص فى التليفزيون
الكويتى (٧٤-١٩٧٨) ، فتهيات له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة
الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ،
وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل
فى غالبية عروضه للدعائية والتمهيج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو
الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى
وأواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية
منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية
الكتابة للمسرح الإنسانى الجاد ، فضلاً عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو
المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى ألتف فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا
، وشاركه رأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ،
ولا تهرب منه فى تمهيمات فكرية وألغىب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج
بعيد جسداً عن وطنه وقيود واقعهم وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة
أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجنام الآخر
للاستراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لآبد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشعر له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هي التي تمنح المواطن حق المشاركة السياسية في المجتمع ، في الوقت الذي تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارج حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتب والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصدر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية في أجواء التاريخ عامة الذي يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفي الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتي أرى أنه أحد أهم مؤسسيها في الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التي تقرأ الحاضر في ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التي هي غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع في أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت في الماضي ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآن كي يعرف إلى أين تقوده المقدمات التي يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة في مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعي بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهي (حفلة على الخازوق) ، والتي بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت فى العام التالي .

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلفة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطلوته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعدته اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالى ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورصلته أكثر فى التهمة المعلقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر أزرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسؤولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له اختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسى والاجتماعى للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعى والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخاص ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولى الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تأثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقضاء الفاسدين ،

بـك التعويك على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علب النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصى على أى فرض لأفكار من خارجها عليهما ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرج "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحى فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالى نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيك مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحى بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلام

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهيمن وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التتارى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصدده ، وبالطبع يفضل رجال الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهج المسرحى فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعها فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعى الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ ابن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "أبو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالى ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهتم الأسباب والدوافع ، بل يهتم فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهتم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامى) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء ألف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلؤة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليتها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميتها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجال الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقدر الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمع ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامى المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتي يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تأمرت زوجته السلطنة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبته عام ١٩٨٢ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لآى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د . "محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمستلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطبية لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيرة الواعية فى وجه هذا التسلك المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتب وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيم) نموذجاً لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكداً على أن العرض المسرحي الجيد لابد وأن يشحذ قدراتنا على تلقي وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهداً نقدياً لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجازاة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامي المعتمد عليه ، فحسا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة في فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممي سينوجرافيته ، ولذا فإن عرض (بلقيس) الذي قدمته فرقة المسرح القومي ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التي يطرحها النص - الذي كتب منذ سنوات - على جمهوره الآن ، خاصة مع تجهيزه للعرض في سياق سياسي وفكري قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها في سياق سياسي وفكري (مزاجي) مختلف ، وهو العنوان الذي يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذي بدوره يستدعي من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التي حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثرأء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود في الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتي إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقي على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتي تجدد جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة في المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضي في ضوء العرض الآن ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطوري على عالم المسرحية الإنسانية ،

ويتشابه التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرّة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوه شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدر بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثانى هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيم) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن تائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومثير للالتباس ، تعتمد النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايتها ، مروراً باستخدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التشكيك فيها في ذات الوقت ، وصولاً لنقض الحكاية بأكملها ، سواء أ جاءت من رحم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية من افتتاحية النص المكتوب ، والتي تبدأ بموقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "المدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائم ب"المنذر بن المنذر" وزير الملك العظيم ، الذي جاءه بنذير شؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكة لا يعرفونه ولا يعرفونها ، والمثير أمام ملكة سبأ هنا ليس طلب الزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كثر ، بل في الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلا بد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتار "خاقان" الزواج بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، في (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحمد عبد الحليم" بهذا المشهد الافتتاحي كابوساً آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كانت مستغرقة فيه أثناء افتتاح العرض برقصات لمجموعة من الشباب تجسد بالحركة الراقصة هذا الكابوس الذي يحاصر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، في دلالة واضحة على إحساس أنثوى بوقوع مصيبة قادمة ، قابضة في موقف درامي يعد المتلقى لوقوع حدث جلي تخشاه الأميرة وتتنبأ به ، ومن ثم فإن في هذا التبديد دلالة على نقل ثقل الدراما من الأب (الملك) للابنة (الأميرة) ، واستعادة لدورها الأسطوري الذي يضعها في صدارة الأحداث ، ويصوغها ك (امرأة) قوية لا بد من إخضاعها ل (رجل) أقوى وأكثر حكمة ، فالأساطير التي صاغتها العقلية الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاضل أي امرأة في الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزواجه المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهد من سبأ بالنبا اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهد بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشا ، أمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الأمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانبه يأتى بعرشها فى لمم البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكمت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسرار الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدده يختفى ومعه خطاب الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "أصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيراً إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "أصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وانتمائه لجنس الجان ، ترسيخاً للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابضة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواراته ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر المدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لآى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركاً للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما —المخرج ومصمم السينوجرافيا — اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقاً لما يعرفه سلفاً ، وبالتالي يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبراً هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هي الأصل التي استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية في ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامي ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للأسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك الساري" والرسول "أصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذي لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيراً أو تلوّثاً" بل "الاحتفال فوراً بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفاً هذا الطلب بقوة الوفد الرسمي ، وعظمة ملكه الذي يجلس "في برج المشيد الذي لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقاً منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة في الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق في رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك في إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعاً للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها إلا بعد توليها الحكم بفترة ، وهي تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتاً طبيعياً ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذي طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذي منار بن أبرهة" الملقب ب (ذي الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطلعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكى حكايات أخرى أنه حارب جدّها "شرحبيد" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرده منه ، ولذا فإن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريساً فى عرينه بالخنجر ، والتي تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ما جعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر . " وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمينية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهيولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكتهم عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئاً ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعاً وعثاء الطريق فى صحراء التيم العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهمة ، ويكتشفون أن الخيانة قابضة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامع للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأما "رواحة" والتي كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فى الأساطير باسم "رواحة بنت سكت" ، وتزوجها الأب يوما - فى هذه الحكايات الأسطورية - ليعزز ملكه الأرضى بدعم من ملك الجان ، ولتمنح الأسطورة بطولته ميلادا مختلفا عن ميلاد البسطاء من الناس ، ومن ثم فالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل - فى عالم الأساطير - رفعة ونبلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سليمان" ، والذى سخر الأنس والجن ، دون أن يكون وليدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، كك جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة وليلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفته ، وذلك كما افهمها الأب فى المسرحية وفقا لما جاء فى الأسطورة ، حتى عثرت بها على أرض الواقع الدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنسنة المسرحية لشخصياتها وحكاياتها . كما أنهم فى التيه يعرفون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعد مغامرات عدة عبر الفيافى تدرك فى نهايتها "بلقيس" ورجالها أنهم اكتشفوا أرواحهم التى ظنوا يوما أنها ماتت ، دون أن تقول لنا كيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكون ، وتصل بها الرحلة التائمة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفاجأ الجميع بصوت الملك منذ سنوات فراشه ، وإن إذلهم قد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقرر العودة برجالها إلى مملكتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل مهدد لها ولوطنها .

المسح



منشأ المذهب التعبيري في أوروبا

التعبيرية: التعريف والمصطلح

المعنى اللغوي لكلمة تعبيرية expressionism والمشتقة من كلمة : يعبر . express - يعبر : Express
To represent in art, music, etc. to shw a by a symbolize OR. To manifest oneself; ome out into open come
forth, wear one's sleeve (1)

إعادة تقديم فى الفن والموسيقى .. إلخ للتعبير بالإشارة أو الرمز لعرض ذاته وكشف دخيلته و ما فى طويته.
Expressionism : Misrepresentation, pervasion, deformation falsification (2)

التعبيرية : إساءة إعادة تقديم العرض ، شذوذ ، تشوية ، مسخ ، تزوير ، تجريد . وإذا قمنا بتسجيل المعنى الفلسفى
للمصطلح تعبيرية كما جاء فى القاموس الفلسفى نجد الآتى :

Expressionism :
Atrend in arts and Literature, It appeared at the beginning of the 20 th century .
" We must forget laws ... only our soul in the true reflection of the world" (Kokscha) " The expressionist
believes only beieves te eaity created by himself disregarding only other reality of life " (K. edchnid) (3).

ë \œ\ü±Q

كاتب من مصر

التعبيرية :

وكان ينسف جميع القوانين و التقاليد يرى أن الروح
فقط هى الانعكاس للعالم وقام التعبيريون بتشوية العالم
الحقيقى واعتبروه مجرد فرصة لتجسيد موضوعات عاطفتهم
الطليقة غير المتوازنة هذا هو أساس ميلهم للمبالغة المفرطة
وقلب المواضيع وتشويه الأشياء (٤).

والتعبيرية كما وردت فى قاموس أكسفورد هى مذهب
فنى يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية يحل محلها مبدأ التعبير
عن مشاعر الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها ويتخذ من هذه
الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع
الفنى (٥)

وهى اتجاه أو حركة أو مذهب فى الفن والأدب ظهر فى
بداية القرن العشرين . " لننسى جميع القوانين والتقاليد فروحنا
فقط هى الانعكاس للعالم " . (كوكوشكا) ، " يؤمن الفنان
التعبيرى أنه الخالق للحقيقة متجاهلاً الحقيقة الأخرى للحياة
(كاندنسكى) .

إن الفنان التعبيري كان كل ما يهيمه فقط هو أولية
الشكل على حساب المضمون الشخصى على حساب الاجتماعى
اللامنتقى على حساب المنطقى .

المصطلح :

بدايات التعبيرية :

ظهر هذا المذهب لفنى أولاً فى ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى حوالى عام ١٩٠٥ وازدهر هناك حتى عام ١٩٢٤ حيث أدرك التعبيريون نوعاً من الركود العقلى نتيجة للرخاء المادى فى العقد الأول من القرن العشرين فقد حولت الثورة الصناعية حياة الإنسان إلى حياة جامدة وجعلت الناس أنفسهم آلات لا يختلفون عن بعضهم البعض . ولذا قام التعبيريون بالدعوة إلى البحث عن إنسانية جديدة .. دعوة للاحتجاج على القيم النفعية والأخلاق المادية .. دعوة للصراخ .. الصراخ من أعماق الروح طلباً للمساعدة .. المساعدة من أجل إنقاذ الروح .

ولقد جاءت التعبيرية فى الفن والأدب فى ألمانيا تعبيراً عن تلك الصرخة ، صرخة الروح ضد كافة المظاهر المادية للواقع وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة أو ضد كل المعطيات الواقعية التى أدت إلى هذه الهزيمة ، والحرب من أهم هذه المعطيات (٩) وهى نزعة فنية ترمى إلى تمثيل الأشياء كما تصورهما انفعالات الفنان أو لأديب نحوها لا كما هى فى الحقيقة والواقع ويقابلها فى إيطاليا حركة المستقبلية Futurismo وفى روسيا الحركة المستقبلية التكعيبية Cubo-Futurism قبل ثورة ١٩١٧ (١٠) .

البدايات الأولى فى الفن التشكيلي :

لم يعد الخلق الفنى عند التعبيريين محاكاة أو بعثاً ظاهرياً فى صورة جديدة بل أصبح يتجه إلى خلق صورة الحياة الداخلية الذاتية التى ترفض الأشكال الميتة للحياة الحاضرة تبحث عن تصور أعمق للحياة وهنا لجأ الفنان التعبيري إلى تشوية الواقع عن طريق التبسيط أحياناً والمبالغة أحياناً أخرى بالتفتيت وخلط الواقع بالحلم والرمز بحيث تتحول أية رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية ، بالغة الغرابة وفى أحيان أخرى بالغة القبح (١١) وهذا ما دفع المصورين التعبيريين الألمان إلى الثورة على المصورين التأثيريين ؛ فقد أنهم التعبيريون المصور التأثيرى بأنه سلبى لأن عينه العضوية لا تستطيع أن تلتقط غير الحقيقة الأرضية بينما يجب أن يتمتع الفنان بعين داخلية تخترق الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها إلى ما لا يرى على السطح من بذور حقيقية إبداعاً بتحول المصورين التعبيريين عن الأسلوب التأثيرى تكونت جماعتان من المصورين إحدهما

يرى بعض النقاد أن مصطلح التعبيرية استعمله المصور الفرنسى هيرفىة Hervé لأول مرة عام ١٩٠١ لم يطلق على أساليب الأدبية إلا عام ١٩١٤ حين استعمله الناقد النمساوى هيرمان بار يرى البعض الآخر أن مصطلح التعبيرية أو مفهوم التعبير الذاتى فى الفن ، أو فى فرنسا على والتحديد فى محترف جوستاف مورو وه أحد المبشرين بالرسم الرمزي الذى درّس فى كلية لفنون الجميلة (البوزار) من عام (١٨٩٢-١٨٩٧) وكان يشجع تلاميذه على التعبير عن أنفسهم وفق ما تليه عليهم إحساساتهم الفردية (٦)

ومن تلاميذه هنرى ماتيس الذى استعمل مصطلح التعبيرية مراراً فى مناقشاته مع تلاميذه . وهناك فريق من النقاد تزعمه ر. صامويل ، ر. ه. توماس فى كتابهما التعبيرية فى الحياة والأدب والمسرح فى ألمانيا عام ١٩٢٩ إلى أن الناقد الفنى وربنجر كان أول من استخدم هذه الكلمة فى صف بعض لوحات (سيزان وفان جوخ ، ماتيس) . وفريق آخر وعلى رأسهم ج. بيشسل فى كتابه (الأدب الألماني الحديث ١٩٥٩) يرجح أن اصطلاح تعبيرية ابتدعه الناقد الأدبى أتو تسور ليندى فى عام ١٩١١ فى معرض الحديث عن بعض الشعراء فى مجلته الأدبية " شارن " (٧) .

لكن أول إشارة توثيقية مصطلح التعبيري بالفنون البصرية فى ألمانيا ظهر فى إبريل ١٩١١ حدث ذلك فى المعرض الثانى والعشرين لجماعة برلين الانفصالية Berlin Secession حيث عرضت مجموعة من الفنانين الفرنسيين بعض أحدث صورهم فى جناح مستقل معنون باسم التعبيريين بصورة مقصورة ، وهؤلاء زملاء ماتيس فى باريس .

وفى كتاب بول فيختر (التعبيرية) الصادر ميونيخ ١٩١٤ ارتبط المصطلح بوضوح بفنانى مجموعة الجسر Die Brücke التى أسست عام ١٩٠٥ فى دريسدن وبفنانى مجموعة الفارس الأزرق Der Blaue Reiter التى أسست ١٩١١ فى ميونيخ اللتين سيأتى الحديث عنهما عند الحديث عن التعبيرية فى الفنون التشكيلية .

وتعتبر التعبيرية من أهم الحركات الثورية التى ظهرت ضد المدرسة الطبيعية ثم التأثيرية التى حاولت تصوير الحقيقة الداخلية للنفس البشرية (٨) .

عظمى بعينيه الجاحظتين وخطوده الغائرة كما يتعمد مانش أن يترك سبب الصرخة مجهولاً مما يزيد من توتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت مطلقاً مرعباً (١٥)، كما نجح مانش في تصوير الإنسان ككائن مع الطبيعة من حوله في أسلوب خطى لوني يؤكد التوتر والعصبية والتأثيرات النفسية للشخصيات في رؤية ذاتية مأساوية واضحة (١٦) ونتج عن اعتناق الفنان التعبيري لأساليب الكاريكاتير في تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهومه التقليدي ، فقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحاً .

الجمال والصدق الفني عند التشكيليين التعبيريين :

من أبداع الأعمال التشكيلية الذي يظهر فيها الجمال التعبيري مع مراعاة أن الجمال عند التعبيريين مهما كان هذا التعبير قبيحاً - تمثال " الشفقة " الذي أبدعه أرنست بارلاخ ١٨٧٠ - ١٩٣٨ كذلك لوحات الفنان والكاتب المسرحي التعبيري أوسكار كوكوشكا الذي آثرت أعماله التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج عام ١٩٠٩ ، لقد حاول التشكيليون التعبيريون عن طريق المبالغة والتشويه الذي يقترب من الكاريكاتورية واختيار موضوعاتهم من جانب الحياة المظلمة الشائنة أن يسجلوا احتجاجاً على الفسوة والظلم في حلهم مثلهم التعبيريين في المسرح أو أي فرع من فروع الأدب والفن .

وحدة الشكل مفهوم التشاكل :

إذا نظرنا إلى أشجر " فان جوخ " أو سحب الجريكو نرى إشارة مشبعة تفسر من خلال نوع من خلال نوع من الإسقاطات ولكننا نرى أنه يجب عليها بدلاً من ذلك أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال وتظهر أنه من خلال تمثيل أي موضوع بواسطة تلك المنحنيات والأشكال يتم نقل التعبير إلى الأسام الإنسانية والأشجار والسحب والمباني والأواني غير ذلك من الأشياء (١٧) .

وقد أدخل " فان جوخ " طابعاً تعبيرياً مشيراً فنرى في إحدى لوحاته المسماة حقل الذرة وشجرة السرو لمساة طولية في أشكال ملتوية واللوحه تجعل العين تتحرك في قفزات عبر السبل الوعرة في تكرار مستمر . تلك القفزات ابتدعتها فرشة الفنان العصبية وهكذا تشير لا شعورياً الإحساس بالقلق بدلاً من

في دريسدون بألمانيا هي جماعة الجسر الأخرى في ميونخ وسميت بالفارس الأزرق والتي يشار إليها بأنها التعبيرية الألمانية ومن أعلامها " كاند نسكي وباول كليه وفرانز مارك" (١٢) وتطلع المصور التعبيري في أعماق ذاته إلى عالم الانفعالات والمواقف السيكلوجية أكثر مما يتطلع إلى الخارج نحو عالم زاهر بالانعكاسات الملونة ، لقد كان يصغى إلى حدة مشاعره أكثر مما يلتفت إلى حدة الألوان ، فهو يقدم رد فعله الذاتي لا الواقع المائل أمامه ذلك بأ نه يحس عالمه أكثر مما يراه، ومن ثم كانت حرارة الخلق والإبداع تحل محل برودة المحاكاة ومن هنا كان لابد من تفسير لوحات المصور التعبيري تفسيراً سيكولوجياً وعدم الاكتفاء بمجرد تأملها السطحي وبعد فان جوخ من أوضح المصورين التعبيريين بلوحاته المفعمة بسعار جنونه وانفجاراته الوجدانية وألوانه الصارخة كذلك فإن روعة التناغم اللوني البدائي في لوحات جوجان قد لعبت دوراً كبيراً في إثارة الانفعالات لدى مشاهديها (١٣) .

التشويه والمبالغة (الكاريكاتير) لتحقيق الصدق الفني

لقد اقترنت أعمال الفنانين التعبيريين بلفظتي القبح الكاريكاتير كما يوضح لوثر جونتير بوفهايم في كتابه (فن التصوير عند التعبيريين الألمان ١٩٦٠ ربما كان فان جوخ من أوائل الفنانين الذين اكتشفوا هذا التشابه بين أسلوب التعبيرية وأسلوب الكاريكاتير وإن كان كاريكاتيراً حاداً لا يقصد منه الفكاهة فهناك تشابه كبير بين أسلوب الكاريكاتير والأسلوب التعبيري ففنان الكاريكاتير يبالي وييسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص به لموضوعه ، وهو عادة ما يشير الضحك ، وإذا تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد ثم اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية فالفنان التعبيري ييسط يبالي وإن كانت رؤيته الخاصة للواقع عادة ما تكون مؤلمة أو حزينة أو مرعبة (١٤)

ولقد كان الفنان النرويجي إدوارد مانش من أوائل التشكيليين الذين حاولوا استكشاف أساليب الكاريكاتير واستخدامها في بلورة المدرسة التعبيرية في التصوير ذلك في لوحة الصرخة ١٨٩٥ حيث حاول أن يجعل الصرخة هي المحور الأساسي الذي تلتقي عنده كل الخطوط دون أي اعتبار للواقعية وكان يقول إن لحظة الانفعال يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع من حولنا تماما . أما وجه الإنسان الذي يصرخ في اللوحة فقد صورته مانش في خطوط بسيطة حادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويراً كاريكاتيرياً لوجه ميت أو هيك

ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة ، يتأملها المتفرج ، يتأمل ترابط المادة والشكل فليس المضمون التعبيري شيئاً مكتسباً من التجربة الماضية ، وإنما شيئاً يوجد فى التجربة الحاضرة وذلك لأن الصفات التعبيرية تعد أصداء تتردد لكثير من التجارب فاستخدام اللون كان بمثابة ضرورة لإحداث المناخ الملائم للعمل الفنى التشكيلى .

هكذا انتهى الحديث عن التعبيرية فى الفن التشكيلى الذى حاول الباحث تغطية هذا الجزء قدر استطاعته من ثم ينتقل إلى نقطة أخرى من نقاط بحثه .

التعبيرية فى الموسيقى :

كان التشوية أيضاً من أهم مظاهر الأسلوب التعبيري فى الموسيقى حيث نستطيع أن نسمع نماذج سمعية غريبة وأداءً موسيقياً غاية فى العنف بالإضافة إلى مؤثرات صوتية وموسيقية أكثر خيالاً (٢٣) .

وتعتبر أوبرا سالومى عام ١٩٠٥ وأوبرا إليكتر عام ١٩٠٩ لريتشارد شتراوس من أول إنجازات التعبيرية الهامة فى حقل الموسيقى حيث اتخذ هذا المؤلف الموسيقى من الأوبرا وسيلة للكشف عن أمراض الشذوذ نفسياً وواصل هذا الاتجاه مسيرته على يد آرنولد شونبرج ثم البان برج " وكذلك نجد المؤلف الموسيقى كورت فيل والذى وضع موسيقى تعبيرية واضحة لمسرحيتين لجورج كايزر هما التقط القيصر صورته ١٩٢٨ والبحيرة الفضية ١٩٣٣ .

التعبيرية والحركات الفنية الأخرى :

لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومانسية التى سبقتها ومع ذلك فالفنان التعبيري بالرغم من اعتناقه لمبدأ الثورة وإيمانه بذاتية الفنان - يختلف عن الرومانسيين الأوائل فى رفضه للنظرة المشالية للإنسان وفى مفهومه لفلسفة الجمال (٢٤) وكذلك فقد سئم التعبيريون جمود الطبيعيين وضيق أفقهم وعداءهم للخيال والشاعرية والذاتية كما رفضوا حساسية الرمزيين وحدتهم مع اللغة الفن المحض وتعاليمهم عن مشكلات السياسة والواقع .

ولكن التعبيرية ارتبطت فى نشأتها الألى بالحركة التكعيبية ، وذلك لأن الهدف الأساسى الذى كانت ترمى إليه

المتعة البصرية البسيطة .. ويعظم هذا لشعور بالقلق المثير باسطة تكتلات اللون المتكررة التى يظهر من خلالها التوتر بين هذه العلاقات اللونية ذاتها (١٨) .

ولذا يمكننا اعتبار جوخ إماماً للمذهب التعبيري فى الفنون التشكيلية حيث وضع مثلاً ممثلاً لفنه ، حيث كان يخشى أن تؤول مبالغاته إلى الكاريكاتير قد تميز بالصفات التى تبدو فى أزمنة المتاعب الاجتماعية والاضطرابات الروحية وخاصة فترة الحرب العالمية حيث المجال الخصب للنمو والامتداد فى التعبير عن المأسى النكبات والآلام التى عانتها تلك للبلاد .. ولذا كان لهذا لفن فى صورته الانفعالية صدى قوى لدى الفنان الإسكندنافية مانس وهودلر السويدي وتولوز لاتريك الفرنسى والمصور الألمانى بكمان (١٩) فى حين يرى كاندنسكى أن الضرورة الداخلية التى تؤكد عليها التعبيرية والتى أراد التعبير عنها يمكن تمثيلها تمثيلاً وافياً برمز مجازى دقيق التصميم (التجريد) (٢٠) .

أما عن ماتيس فيروى عنه قوله فى تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة : (إن ما أسعى جاهداً فى سبيل الحصول عليه إنما هو أولاً وقبل كل شئ التعبير ، فالتعبير عندى هو ما يتحكم فى وضع للوحة بأكملها .. ليس باستطاعتي أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأننى أجد نفسى مضطراً إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة) . وهكذا استحال الفن إلى أداة تعبير بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة فصار الفنان يتخذون من الفن لغة وجدانية و عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا سبيل إلى التعبير عنه باللغة العادية (٢١) .

والفن لدى ماتيس هو تكثيف الإحساسات إلى مدرجات تكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها ، كما يرى أن التعبير الفنى بالنسبة له لا يكمن فى العواطف المتوهجة فى الوجه الإنسانى ، ولا يتجلى فى الحركة العنيفة ، بل التنظيم الكلى للمحاث هو تنظيم تعبيرى . فالمساحة تشغلها الأشكال ويكون للمساحة غير المشغولة بالأشكال حولها وللنسب ولك شئ له دوره الأساسى الذى يساهم به (٢٢) .

قد يصبح التعبير مجرد وسيلة لإثارة صور وانفعالات ، فالموضوع الإدراكي - وإن يكن دون شك شرطاً ضرورياً للتأثير الجمالى - ما هو إلا أداة يشار بها الشعور ، وبعد ن تصيح الخطوط والألوان معبرة نظراً إلى سماتها البصرية الكاملة ،

كشفت نظريات فرويد للإنسان العادى عما يختفى وراء مداعباته ومباهجه من أشياء مكتوبة مرعية ، وبينت له أن الكراهية المكتوبة للأب أو الأم هى تراث إنسانى عادى ، " ولقد صار الناس يفكرون فى أنفسهم بطريقة مختلفة بسبب آراء فرويد ونظرياته التى أصبحوا يرددون مصطلحاتها فى أحاديثهم العادية مثل اللاشعور وأثره على الشعور ، والأساس الجنسى للأمراض النفسية ، ووظيفة الأحلام الكبت ، والمقاومة ، والتحول وزلات اللسان ، ونسيان الأسماء ، كل ذلك له دلالات جديدة على ضوء نظرية فرويد " (٢٨). وبهذا تحدث عن أبحاث فرويد قلب لفكرة الناس عن السلوك الإنسانى وذلك بتأكيد أهمية العقل الباطن واختراع علم التحليل النفسى الذى يتتبع تاريخ كل حالة مرضية ويرد كل تصرفات الإنسان إلى أسباب ربما رجعت إلى السنين الأولى من حياته كما أكد أهمية الأحلام فى الكشف عن الواقع النفسى الداخلى للشخصية . فى ذلك الوقت كانت الروح المادية والآلية قد بدأت تسيطر على حياة البشر فى أوروبا وأمريكا وبدأت اعتبارات الكبت تتحكم فى مصائر الأفراد والأمم واستتبع ذلك تفكير مادى علمى كاد يلغى الجانب الروحى أو العاطفى عند الناس كما استتبع ذلك أن يكون المسرح مثل سائر الفنون واقعياً طبيعياً فى معظمه . وانحصرت عبقریات الفنانين فى تصوير أشياء تحدث يومياً بطريقة فوتوغرافية ، وبالطبع كانت هناك محاولات متفرقة لشورة على هذه الاتجاهات تمثلت فى بضع مسرحيات ، وروايات رومانسية تغلب عليها فكرة الهرب من هذا الواقع الذى كان الفنانون يرونه مجدباً يتسبب فى خراب نفسى للبشر كل هذه الظروف أدت كما يقول ألدريس نيكول فى كتابه " تاريخ الدراما فى العالم " إلى ظهور مسرح الذات " الذى اقترن ظهوره بظهور حركات فنية مضادة للواقعية فى تكتيكها فى جبهة الأساسية مثل التعبيرية .

الخلفية الاقتصادية لظهور المذهب التعبيرى :

ساد الرخاء والتقدم الصناعى فى أوروبا أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ وتوحشت سيطرة لآلة إلى درجة استعبادها للإنسان ، وخاصة بعد ازدهام المدينة الكبيرة وضياح وغربة الفرد الوحيد فيها . باختصار أصبح المجتمع تحت سيطرة المال والتجارة مما أدى إلى زيادة الظلم الاجتماعى الذى سحق الطبقة العاملة وكافة الطبقات الفقيرة (٢٩) .

لقد أصبح البرجوازى المزهو بكرشه الضخم وملابسه

هذه الحركة هو الغوص تحت السطح واستكشاف ما وراء الظاهر . وكذلك نجد هناك صلة بين المذهب التعبيرى والمدرسة المستقبلية الإيطالية التى أسسها ف.ت. مارينيتى عام ١٩٠٩ . F. T. Marinetti والتى حاولت استغلال الخط المستقيم والمركب بنفس لطريقة وفى كتابه " القناع لمتحرك " La Maschera Anton Mobile " أكد "أنطون براجاليا - G.Bagaglia وجود علاقة بين الشائرين التعبيريين الألمان والفنانين الإيطاليين (مارينيتى ، وبوتشونى ، وكارا ، وسوفيتشى ، ودييرو) الذين تزعموا المدرسة المستقبلية الإيطالية ويلاحظ فى كلتا المجموعتين كره واضح للواقعية أو الطبيعة ومحاولة إتباع التكعيبين (٢٥) .

وإذا كانت التأثيرية اصطلاح ينطبق إما على مزاج وإما على محاولة استيتيكية فقط ، لا يرتبط بأهدافها شكل مسرحى معين أو صنعة فنية بالذات فإن التعبيرية توحى بنظرة خاصة لمادة المسرحية الخام بطريقة جديدة (٢٦) سوف يتعرض الباحث للملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية عند حديثه عن النص المسرحى التعبيرى .

الخلفية الثقافية والعلمية لظهور المذهب التعبيرى :

فى نهاية القرن لتاسع عشر بداية القرن العشرين ساد مناخ من التفاؤل الشديد فى أوروبا لعل فقد اقتنع بعض العلماء بأنهم كشفوا حقائق وأسرار هذا الكون بعد أن أخذوا بمنطق الأسباب العلمية . إن كل شئ فى هذا الكون له سبب فى وجوده ونتائجه ، ومن ثم اهتزت العقائد الثابتة واختفى مفهوم الخير والشر لم تعد مناقشتها هى الشغل الشاغل للعلماء والأدباء . فى فيينا عاصمة النمسا استطاع "سيجموند فرويد" ١٨٥٦ - ١٩٣٩ أن يحدث ثورة فى التفكير الإنسانى فتحت أفقاً جديدة للمفكرين والمشتغلين بالفنون .. لقد استطاع أن يصوغ عدة أفكار اصطلاحات أصبحت جزءاً من مفردات الحياة اليومية ، حيث إن الطب النفسى قبل فريد يكاد يقتصر على حالات لذهائى مثل : "الاكتئاب والشيزوفرانيا ، والهوس " ولما فرويد بدأ أبحاثه بالإهتمام بحالات العصاب ومعالجة الكبت والصراع عند المرضى النفسى ، قد استنتج من ذلك أن كل هذا الصراع ليس شيئاً خاصاً بالمرضى النفسى ، إنما هو صفات منتشرة بين البشر والأكثر من ذلك أن الاضطرابات النفسية مرضاً بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ، وإنما مجرد حالات سيكولوجية للعقل (٢٧).

والقصة والمسرح " فإن التعبيريين أعجبوا حقاً بفكر نيتشه عن وجوب تجاوز الإنسان ولكنهم ل يذهبوا إلى حد النداء فيه بـ : " الإنسان لأعلى هذا الذى ظلمه وحوش الحكم المطلق جنوا عليه .

لقد اكتشف الفنان التعبيري سخر أوهام الإنسان المتأله الإنسان الأعلى ، واتسعت أمام بصره هاوية العدم ، وبحث البعض عن أمل أو عزاء فوجدوه فى العودة إلى الحقيقة المتعالية أو الوجود المتعالى كما يراه الفيلسوف ياسبرز ولكن هذا الوجود المتعالى ظل شيئاً أو متخفياً يعز الإنسان ويرده دائماً إلى الخيبة والفشل ، مهما حاول أن يلسمه بالفكر أو الرؤية أو التربية الدينية أو المعاناة الفنية .. انعكست التربية نفسها على الأدب الفن واتضح فى ظواهر الشذوذ والنشاز والإغراب فى الأسلوب والشكل والإهتمام بمظاهر القبح . وقد ازداد شعور التعبيريين بأن العالم قد انحرف عن محوره ، وأن الفنان أعجز من أن يرده إلى طبيعته . وغلب الإحساس بالوحشة والفراغ والألم واليأس والانكسار ، وظهر أوضح ما يكون فى الشعر كما ظهر فى أبطال الدراما التعبيرية وعزمهم وإخفاقهم فى الوصول إلى الخلاص لأنفسهم أو مجتمعهم أو عالمهم (٣٢) .

بدايات المذهب التعبيري فى المسرح :

رغم أن المذهب التعبيري قد ازدهر فى الفترة ما بين (١٩١٠ - ١٩٢٥) أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثورة التى تبعت هذه الحرب فى ألمانيا بحيث وصف النقاد المذهب التعبيري بأنه انعكاس طبيعى للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التى سببتها تلك الأحداث . بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات فى المسرح سبقت تلك الأحداث وكانت أهم هذه البدايات هى بعض أعمال السويدى أوجست سترندينج والذى ظهرت فى بعض كتاباته خاصة ثلاثية المسرحية " الطريق إلى دمشق " (١٨٩٨ - ١٩٠١) الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد وهى :

أولاً : استخدام أنماط بشرية عامة مثل (الغريب والشحاذ والطبيب) بدلاً من استخدام شخصيات متفردة بالطريقة الدرامية التقليدية .

ثانياً : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور فى الشخصية المحورية - التى هى

الفخمة هو السيد الأمر المسيطر ، وأصبحت المنفعة هى الحقيقة الوحيدة التى لا حقيقة سواها ، ولم يعد الدين والأخلاق الضارة والفن فى نظر هذا البرجوازي هو عنوان الدولة المطلقة التى تحررت من كل خلق وضمير . وكان من الطبيعى أن ينهار نظام الأسرة حيث فقد قداسه فالأزواج والآباء والأبناء يتصارعون والمدارس تطفح بالنفاق والحذقة ، والكنيسة تفسد الدين بالتزمت وتحول رجالها إلى موظفين .

الخلفية السياسية والفلسفية لظهور المذهب التعبيري :

أولاً : الحرب العالمية الأولى : (١٩١٤ - ١٩١٨)

فى ذروة رخاء البرجوازية الأوروبية انفجرت الحرب العالمية الأولى التى أسفرت عن شك هائل فى القيم الثابتة . أطلقت الحرب وحوش الدمار من أغلالها .. عم الخراب سالت الدماء ، وغطت الجثث والأشلاء كل مكان انهارت قيم الحضارة التى جاهد الإنسان من أجل حمايتها (٣٠) . انهيار الإنسان المتحضر وانهارت معه الدولة والنظام السياسى ، أصبح الازدراء الذى أرادته يسيطر عليه ويجرده من إنسانيته ، والاقتصاد الرأسمالى يجيعه ويفقره ، والدولة العسكرية ترج به فى شقاء الحرب ، وليس أمامه الآن إلا أن يجدد نفسه بالثورة .. والثورة هى التعبير عن التمرد على القوى التى تجرده من إنسانيته أى التعبير عن الإنسان الجديد الذى يرفض كل سلطة حتى سلطة الآباء فقد ظل الصراع بين الآباء والأبناء أحد الموضوعات الرئيسة فى الدراما لتعبيرية وهنا بحث الفنان لتعبيري عن هذا الإنسان فى مذهب فنى جديد تمتد جذوره فى القوطى والباروك وترانيم المتصوفين على مر العصور .. فن حى مترك متدفق بالعاطفة والشعر والغناء .. فن يخلق لنفسه أسلوباً جديداً يتميز بالتجريد والتكثيف والاقتصار على كل ما هو جوهرى وأساسى .

اشتركت الفلسفة بدورها فى التعبير عن هذه الأزمة الحانقة التى عانى منها الإنسان الأوروبى " فكان الفيلسوف فريدريك نيتشه هو المعلم الأكبر للتعبيريين فقد أخذوا بآرائه فى نقده للدين واحتقاره للنزعات القومية وتحطيمه للقيم القديمة وهجومه على الصفات الغيبية التى فقدت الحياة والقوة وشجاعة المغامرة ، كما أخذوا منه تشاؤمه العام من الحضارة والثقافة وبالرغم من ذلك فلم يتطرفوا تطرفه " (٣١) . وكما يذكر الدكتور عبد الغفار مكاوى فى كتابه " التعبير فى الشعر

المتقطع إرهاباً بالتكنيك التعبيري (٣٦).

" لقد استخدمت اللغة فى أعمال كارل شترنهايم من أجل الأغراض الهجائية وحدها ، ولم تتطور إمكانياتها العاطفية الشعرية تطوراً كاملاً إلا على يد خلفائه وعلى وجه الخصوص جورج كايزر (١٨٧٨ - ١٩٤٥) (٣٧)

"ومن التقاء هذين التيارين -تيار سترندبرج وتير دراما النقد الاجتماعى - نشأت الدراما التعبيرية الألمانية " (٣٨). حيث كان التعبيريون يعتقدون أن الشخصية الحقيقية للإنسان ترقد تحت أقنعة مختلفة من السلوك التقليدى، وأن وراء الواجهة الاجتماعية للشخصية عالم غريب شاسع الأطراف يضم العواطف البدائية والرغبات التى لا تظهر على السطح إلا نادراً ، و" أن على الكاتب أن يستكشف هذا العالم ويجسده فى تجسيدات خارجية بحيث تترجم الواقع النفسى الداخلى إلى أشياء محسوسة مشتركة بين البشر كى ما يتوفر التعاطف المطلوب فى الدراما (٣٩).

مراحل تطور الدراما التعبيرية :

أولاً : مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى

تميزت الدراما التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة وروح البحث عن الخلاص والبعث الروحى وذلك وسط فوضى القيم والعقائد .

ومعظم المسرحيات التى كتبت فى إطار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أعباء الحياة العادية والروتين اليومى بحثاً عن وجود أغنى وأفضل.

وكان أهم ما يميز المسرحيات التعبيرية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى هو طابع الذاتية ، وروح التصوف الدينى. إلا أن بعض المسرحيات قدمت -على استحياء -نغمة الاجتماعى ، ومسرحيات أخرى نجد فيها إحساساً غامضاً بقرب وقوع كارثة ما ، وكثيراً ما عبر كتّاب هذه الفترة عن هذا الإحساس بتصوير نشوب حرب عالمية تدمر كل شئ لتفسح المكان لظهور عالم فاضل يحكمه قانون الحب .

"وارتبط هذا الإحساس بفكرة الثورة عند بعض الكتّاب

وجدان المؤلف - فى رحلتها الشاقة نحو هدف روحى رفيع .

ثالثاً : توحيد الكاتب مع الشخصية المحورية فى العمل أما الشخصيات الأخرى فهى مردود لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد (٣٣).

وتلت الطريق إلى دمشق مسرحية حلم ١٩٠٢ والتى كانت لها أكبر الأثر فى بلورة المذهب التعبيري فى المسرح ، حيث تميزت مشاهدتها المنفصلة رغم واقعيته بارتباطها دائماً بمستوى آخر يرجع كذلك إلى استعاضه سترندبرج فى مسرحية حلم عن الحدث التقليدى بمشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط فى وجدان الشخصية المحورية ، مشاهد تبرز فيها الواقعية بالرمز الحلم تستخدم لغة ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحياناً فتصبح شاعرية رقيقة وقد ترتفع فى أحيان أخرى لدرجة تصل إلى الصراخ والمبالغة والهستيرية والتقى التيار الذى بدأه سترندبرج فى المسرح بتيار دراما النقد الاجتماعى والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية التى ازدهرت فى ألمانيا فى الفترة لسابقة لنشأة التعبيرية على أيدى فرانك فكدند وكارل شترنهايم ، فقد صب فكدند غضباً شديداً على سلبيات المجتمع الألمانى . على النفاق ، وأخلاقيات العصر الذى بدأ فيه الفضح النقدى لأخلاقيات الطبقة المتوسطة . لقد أبعد العالم - فى تصويره - بشكل متعمد -عن المركز البؤرى ، فشخصياته إما أن يبالغ فى قدرها ، وأما أن يحط من شأنها ، وتنحصر أهداف احتكاره فى الشخصيات الكاريكاتورية ، والدمى فاقدة الروح فى عالم يدعو إلى الآسى والسخرية (٣٤). أم كارل شترنهايم فاختلف عن فكدند . فقد استغنى عن التهذيب الأخلاقى الواضح ، ودفع الهجوم الذى صبه فكدند على الطبقة المتوسطة خطوة كبيرة للأمام ، فلبجاً إلى إلهاء الخالص البسيط من خلال شكل متفرد يعتمد على الملهاة تقريباً (٣٥). لقد كان أكثر ما يثير الإهتمام فى منهج كارل شترنهايم فى القضاء على أوهام العقلية البرجوازية هو لغته المفتعلة التى تبتعد كثيراً عن لغة الأحاديث اليومية ، وهى حيلة مقصودة يرمى بها إلى فضح تفاهة القيم البرجوازية ، وذلك بالاعتماد على الركاكة المتعمدة ، والرومانسية المزيفة ، والاقتباسات المشوهة من أوبرات فاجنر ، والتعبيرات الجاهزة المستعارة من افتتاحيات الصحف ، فكانت تلك اللغة بتركيباتها المعكوسة المتداخلة ، سياقها السريع

أعماله .

- رايتهارد سورج فى مسرحية (الشحاذ) ١٩١٢:

مسرحيات سورج عكست بدايات الإهتمام بالقضايا الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع (مثلاً فى الأسرة وخاصة الأب) .

وفى الشحاذ يصور لن سورج الصراع بين بطل المسرحية- الذى يسميه الشاعر -وبين العالم الواقعى فى مجموعة من المشاهد المتتالية التى تعج بالأنماط بصورة واقعية ، وإنما بصورة كاريكاتورية تثير الضحك أحياناً والرعب أحياناً أخرى وإن أول عرض لهذه المسرحية عام ١٩١٧ وقد نالت جائزة كلايست .

- والتر هازنكلير فى مسرحية : (الابن) (١٩١٤)

" بعد (هازنكلير) من أوائل الدعاة إلى الحركة التعبيرية بمسرحية " الابن " التى صورت ثورة التعبيريين على كل السلطات ودعوتهم إلى المجتمع الإنسان المتأخى أصدق تصوير فقد تناول فى هذه المسرحية الموضوع الخالد وهو صراع الأجيال وثورة الأبناء على الآباء فى لغة متفجرة تميل إلى الخطابية والإغراق فى الصور الشعرية(٤١)

ثانياً: مرحلة أثناء الحرب وما بعدها

أدت الفوضى الشاملة التى نتجت أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى إلى ارتفاع صيحة تدعو إلى التصالح بين البشر وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة وهكذا انغمس المسرح التعبيري فى الاجتماعية ، وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ومحاولة الفرد إيصال رسالة المجتمع ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح إلى المجتمع فى مسرحيات هذه المرحلة إلا أن الأساليب الفنية لم تختلف عن المرحلة السابقة، فوجد فى مسرحيات هذه المرحلة التبسيط والتجريد واستخدام الأنماط والمبالغة لدرجة التشويه وخلق الواقع ، والحلم والأسطورة و استخدم اللغة استخداماً مبالغاً كما نجد أيضاً تكتيك تقديم الحدث فى مشاهد مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة فى وجدان البطل.

واتخذت رؤية التعبير بين للمستقبل فى هذه المرحلة

بحيث دخلت تيارات اجتماعية ثورية إلى الحركة التعبيرية ، وهذه النزعة الثورية لم تكن موجهة ضد نظام يعينه أو طبقة يعينها فى بادئ الأمر ولكن هجومها كان يركز أساساً ضد البرجوازية والمجتمع الرأسمالى " (٤٠).

من أبرز كتاب هذه المرحلة :

- أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoscka

فى مسرحياته قاتل أمل كل النساء ١٩٠٧ Morder Hoffinungder Frauen الشجرة المحترقة (١٩١١) ركز كوكوشكا فى مسرحياته على الصراع بين الرجل والمرأة ونجد فى هذه المسرحيات الملامح الفنية للمسرح التعبيري التى تبلورت بصورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أنماطاً ، وتفتيت الحدث إلى مشاهد مستقلة يلفها الغموض ، استخدام لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة.

- أرنتس بارلاخ : Ernst Barlach

فى مسرحية اليوم الميت . Der Totetag 1912

يتخذ بارلاخ البحث عن الخلاص والتطهر صورة البحث عن الله الذى يتجسد أحياناً فى صورة الأب ، ويمثل هذا البحث المضنى عن الله جهر معظم مسرحياته ففى " اليوم الميت " نرى أم وابن يسكنان بهوا واسعا يلفه الظلام طوال الوقت ويحتدم بينهما صراع مرير حيث إن الأم تحاول أن تبقى الابن تحت سيطرتها ، بينما ينشد هو البحث عن أبيه ، ويرى فى التقائه به خلاصه الروحى .

ونكتشف فى النهاية أن الأب هو الروح أو الله .

فى هذه المسرحية تختلط الصوفية بالواقعية ، والرمزية بالكاريكاتير - كما يتضح فى مشهد تمتطى فيه الأم جواداً سحريا كان الأب المجهول قد أرسله لابنه حتى يتمكن من الهرب والتحليق إلى عالم أفضل .

- فرانز ويرفل Franz Werfel

فى مسرحية " الرجل والمرأة " كانت هذه المسرحية تعالج فى قالب فاوستى فكرة الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر -ذلك الصراع الذى كان دائما بؤرة الحدث فى كل

ternacht

*قارب نجاة ميدوسا 1948 Der floss Der Medusa

*أرنست توللر Ernst Toller

يقدم "توللر" فى "التحول" 1919 Die Wantlung، مسرحيته الأولى دراسة لنمو العاطفة الثورية فى حياة فنان ، أما مسرحية "الفرد والجموع" التى ظهرت ١٩٢١ فقد قوبلت بحماسة بالغة، وفيها يحل توللر العام محل الخاص ويستخدم لغة عنيفة متقطعة، وكل ما فى المسرحية صارخ. تظهر الشخصيات وقد أضيئت بقوة وسط ظلام حالك، واستعيض عن الحديث العادى بالوعظ والتعجب واندجت مشاهدة خيالية بأخرى واقعية منحطة ويحيط الحركة بأجمعها جو هيسترى.

من أهم أعماله:

- الفرد والجموع 1921 Mench - Masse

- مخبروا الألة 1922 Machinens Turmer

- هنكمان الألمان 1922 Der Deutsche Hinkeman

- برتولت بريشت Bertolt Brecht

لم تعرف دراما الملحمة فى يوم ما داعية أكثر حماسة من برتولت بريشت ولكنه كتب معتمدا على الأسلوب التعبيرى مسرحيتين وهما:-

- طبول الليل Trommeln In Der Nacht و"بعل"

paal

ويختلف بعض النقاد حول تعبيرة طبول فى الليل ويتفقون على أن طبول فى الليل تعبر عن مأساة جندى عائد من الحرب يعجز عن الانصهار مرة أخرى فى مجتمعه، وقد تأثر بريشت فى هذه المسرحية بأسلوب ولغة التعبيريين ولكن فى كل نسيج شخصياته، ومواقفة الدرامية، وبطله ، ولغته المسرحية على أسس المذهب التعبيرى ولا شك أن هذه المسرحية تنطوى على ملامح كثيرة من الحركة التعبيرية، وتنطوى كذلك على نوع من السخرية والتهكم على المجتمع البرجوازى، ونقد قيمه الغيبية المقدسة، وأكثر ما يسترعى الانتباه هو أنها تعكس حياة الشباب الألمانى بعد الحرب العالمية الأولى بكل ما فى هذه الحياة من ضياع وعذاب وكفر بالقيم الاجتماعية التى أثبتت الحرب فسادها

تصوراً اشتراكياً بلغ فى بعض الأحيان حد الشيوعية، وعلقت الآمال على طبقة البروليتاريا، وكان هناك التحاماً بين التعبيرية كمذهب فنى وبين الكفاح السياسى لطبقة العمال وقد كانت هذه العلاقة عاملاً ثانوياً فى بعض الأعمال المسرحية ولكنها اكتسبت أهمية كبرى فى أعمال بعض الكتّاب المسرحيين التعبيريين أمثال أرنست توللر، روبيز، ويوهانسسن بيشر ومن أبرز كتاب هذه المرحلة.

* جورج كايزر: (1878 – 1945) Georgkaiser

حاول كايزر أن يصوغ التعبيرية المضربة فى قالب متوازن متناسق وأن يوجد مكوناتها المشتتة فى وحدة عضوية متجانسة وكانت مسرحياته مسرحيات أفكار مثل الدراما التعبيرية كلها، ولقد عبر عن استنكاره المطلق للحرب فى أعماله وندد بعواقبها الوحشية على المجتمع الإنسانى، "وارتبطت رؤيا الحرب المحدقة فى كثير من الأحيان بفكرة الثورة عنده وعندما نشبت الحرب فعلاً تحققت الفوضى التى شاهدها التعبيريون فى رؤاهم ونشأت من هذه الفوضى صيحة التصالح والإخاء الإنسانى. ويظهر الأسلوب التعبيرى فى المسرح بوضوح فى كتابات "كايزر" وخاصة فى مسرحية "غاز" Gas وهى مسرحية من جزأين (١٩١٨، ١٩٢٠) تحمل مغزى أخلاقياً شاملاً، وتصور تأثير التصنيع على المجتمع ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية إذ يشير إلى هدف الكاتب هو تصوير العناصر الشاملة للإنسان الجماعى وليس الشخصيات الفردية، وبعد مقدمة معنوية الكورال ١٩١٧ Diekoralle يبنى فيها عامل سابق مصنعاً كبيراً ، تتبع مسرحية "غاز" بجزأيتها مآل الصناعة فى أيدي ابن وحفيد هذا العامل اللذين يحاولان دون جدوى مساعدة العمال إلى أن يبدو فى النهاية أن الحل الوحيد لهذه المشكلة هى إبادة الجنس البشرى (٤٢)

وكايزر ليس كاتباً مسرحياً عظيماً فحسب ولكنه يمثل إحدى خواص عصره فرغم استخدامه فى حرية بعض التأثيرات المسرحية التى لو أنها ظهرت فى مسرحيات سابقة لاعتبرت من نوع الميلودراما، إلا أنه يتميز بقوة شيطانية معذبة ومن أهم أعماله:

* الأرملة اليهودية 1911 Die Judische Witwe

*مواطنو كاليه 1914 Die Burger Von Calais

*من الصباح إلى المساء Von Morgens Bis Mit-

ويبدو هذا واضحاً في أعمال جوتفريدن وأيضاً الأديب الألماني جورج تراكل في مسرحيته كآبة فنراه يقول على لسان أحد أبطاله: " تعاسة العالم تتحول كالشبح في القصر، تهرب البيوت الخشبية وسط الحدائق، بنية اللون وفوضوية".

انتشار التعبيرية في أوروبا

انطلق المذهب التعبيري من ألمانيا لينتشر على نحو مشمت ومتباعد في أوروبا. ففي النمسا نجد الكاتب فرانز شوكر Franz Czorok مؤلف مسرحية الطريق الأحمر Dierote 1918، وهانز شومبرج Hans Chumberg الكاتب الأكثر حداثة الذي تصور مسرحيته معجزة في فردان " ١٩٣٠ Wunder Un Verdun استمرار أثر عناصر الأسلوب التعبيرية الأساسية بعد انتهاء موجه الحماسة الأولى بمدة طويلة وهذه المسرحية نالت شهرة دولية كبيرة وذلك لهدفها الواضح حيث تقدم بتهكم مرير محنة الأحياء عندما يبعث من قبورهم اثنان وثلاثون مليون جندياً (٤٧) .

وفي أوروبا الشرقية وخاصة (تشيكوسلوفاكيا) نرى أعمال الأخوين كارل وجوزيف تشابك وخاصة في مسرحية (أ.ر.أ.ع) لكارل شابيك إنسان روسوم الآلي العالمي ١٩٢١ حيث تكشف الأهداف الرئيسية هذه المسرحية التي يشير عنوانها إلى هيئة صناعية تنتج أجساماً آلية يسخرها الإنسان في خدمته ؛ ولكن لا يلبث أن يتحرك شئ في صدور هذه الكائنات الآلية الميتة فتثور ضد الإنسان ويبدو أنه كتب على العالم نهائياً أن يعيش تحت عبء الآلة إلى أن يكشف الكاتب في النهاية عن أول بصيص من الحب يتحرك في قلبين أليين لاثنين من هذه الكائنات، وعندما ينبت الحب تنمو عاطفتا التضحية والوفاء الغريبتان عنهما، وبهذا تولد الحياة من جديد في الآلية ٤٨ وقد اشترك كارل مع أخيه جوزيف في مسرحية تعبيرية أخرى بعنوان آدم الخالق Adam Stvorital وهي محاولة طموحة تصورا آدم وقد هشم العالم في نوبة رعب لأخطائه فأل إلى تراب وعندئذ يأمر الله - وهنا يبدو التكتم - بتشكيل العالم من جديد وعلى الرغم من محاولات أدهم وحماسه، يأتي العالم الجديد مطابقاً للقديم تماماً.

وفي بولندا قدم كارل ستنفور فسكى Karol Rostworowski الكاتب البولندي مسرحية تعبيرية عنوانها المحبة Milosierdzie 1920 يعالج فيها مشكلة الفقراء في المجتمع الحديث.

، وشوق إلى المتع الحسية المباشرة، وتحد المجتمع والحضارة القائمة وانتظار لقيم جديدة وعهد إنساني جديد (٤٣) .

ولا ريب أنها أيضاً تعكس شيئاً أو أشياء من حياة "بريشت" نفسه وأفكاره ومشاعره في هذه الفترة المضطربة التي كانت تموج بالفوضى والثورة ومظاهرات العمال المطالبين بالاشتراكية.

ويبدو واضحاً في مسرحيات بريشت حالة السخط وعدم الرضا شأنه في ذلك شأن التعبيرين إلا أنه يبدو واضحاً أيضاً أن فكر بريشت يمتاز عن فكر التعبيريين بشئ جديد، هذا الشئ هو الإهتمامات السياسية التي تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والإمبريالية من ناحية ، والشعوب المستمرة الفقيرة من ناحية أخرى، وحول التحليلات التي مازال يكتنفها بعض الغموض للتكوين الاجتماعي وبوجه خاص للصراع بين الرأسمالية الألمانية المنتفعة من ظروف الحرب وما بعد الحرب وبين الطبقات الفقيرة (٤٤) لقد رأى التعبيريون الألمان أن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار هي تغير الفرد نفسه، فيتغير المجتمع بالضرورة "إن العالم سيصبح صالحاً فقط عندما يصبح الإنسان صالحاً" ك. بينتون في مقدمة مختاراته الشعرية فجر الإنسانية" (٤٥) وبعد الحرب ، اصطبغ الفن والأدب الألماني وخاصة المسرح بمشاهدة الحرب وانهيار العالم التي انعكست في الأعمال الفنية والأدبية في ذلك الوقت.

وكان المسرح التعبيري يتسم بالنبرة الحماسية المحركة التي تهتم فقط بقوة التعبير وظهر الاتجاه إلى العدمية وإلى تشويه القوالب المتوارثة بدرجة تصل إلى حد الغرابة، وكان أكثر الأدباء عدمية وأكثرهم هدماً لكل القوالب والمعاني هو جوتفريدن حيث كتب موضوعات صدمت الناس مثل المرض، والانهيار، والموت. صورها بأسلوب مستنفز في إطار من الكلمات الحماسية التي مزجها مع لغة العلم الباردة (٤٦)

لقد أراد المسرحيون التعبيريون الألمان تصوير مشاعرهم الداخلية دون موارد فأخذوا يبحثون عن مخزون جديد من الكلمات حيث لم يعد المخزون التقليدي يكفيهم وذلك من خلال طريقة تعبير تتسم بالسرعة المتصاعدة والإيقاع القوي والديناميكية، ونجد أن عدد الكلمات المركبة الجديدة في عصر التعبيرية في ألمانيا قد فاق الكلمات المركبة الجديدة في عصر آخر.

العمال فى المستقبل.

٢- صوفى ترودويل Sophie Tradwell

فى مسرحيتها الآلية Machinal وهذه المسرحية تعتبر مثال صادق للتعبيرية، تبحث فيها البطلة المسماة (المرأة الشابة) عن الحب وسط عالم الآلات والتجارة ولكن دون جدوى.

٣- إيلير رايس Elmer Rice

ينتهى رايس إلى تلك المجموعة من أدباء المسرح الأمريكى الشبان التى هىأت الجو لظهور أوجين أونيل فى الفترة المحيطة بالحرب العالمية الأولى وقد أظهر ولعاً بالحيل المختلفة، وكذلك عاطفاً قوياً ثابتاً على المضطهدين فأقبل بحماسة على الأسلوب التعبيري وقدم مسرحية آلة الجمع The Addin Machine 1923 وهى دراسة حيوية مؤثرة قريبة فى روحها إلى كتابات التعبيريين الألمان توللر كايزر . وبطل المسرحية السيد صفر كاتب مسن ، فصل من عمله لأن فى استطاعة آله الجمع أن تقوم بعمله على نحو أدق وأكثر اقتصاداً، فيفقد الرجل قواه العقلية ويقتل صاحب العمل. وبعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام لجريته تهتم روحه فى الأبدية إلى ينتهى به المطاف فى الجنة حيث يعمل على آلة جمع ضخمة مربعة

" ولا شك أن هذه المسرحية هى أقوى محاولة للمؤلف فى هذا النوع من التقنية المسرحية ورغم أن الصيغة التعبيرية لم تفقد شيئاً من أعماله فيما بعد إلا أنها لم تظهر فى كتاباته بنفس الإفراط (٥٢) .

٤- جون كوفمان ومارك كونوللى

وذلك فى مسرحيتهما شحاذ يمتطى جواداً وهنا يكتب الكاتب من وجهه نظر تعبيرية ذاتية فيقدم لنا صورة دقيقة للشخصية الرئيسة أما الشخصيات الأخرى فتتحول إلى مجرد أدوات لتسهيل الحدث وتوضيحه فنرى فى تلك المسرحية نيل مكرى الشخصية الرئيسة فى المسرحية يتمتع برسم كامل لشخصيته، فنيل، موسيقى موهوب يعجز عن ممارسة فنه الرفيع بسبب ضيق الحال، ورغم أنه يحب جارتته سينتيا الرقيقة الحال مثله فإن فكرة الزواج من جلاديس الغنية تداعب خياله وبعد أن يزوره أحد الأطباء ويعطيه قرصين منومين يحلم نيل بأنه تزوج جلاديس، وتنهال عليه الأموال ولكنه فى قراءة نفسه يكره هذا

وفى السويد كتب السويدي بارلاجر كرسن Lagerkrist أحد أتباع سترندبرج مسرحيتى مسرحيتى الرجل الأخير Sista Manniskan 1917 وسر الجنة Himlen 1921 وهى مسرحيتان قميلان إلى التعبيرية فى اللغة حيث الحوارات الشاعرية المحمومة والجمال التلغرافية وفى إنجلترا لم ينجح سوى كاتب واحد فقط فى إنتاج مسرحية تعبيرية ذات قيمة ولمرة واحدة فقط وهو الكاتب الإنجليزى ش.ك منروتشارلز كبركاترك Munro C.K مسرحية الإشاعة The Rumour 1922 فاسترعت الأنظار أولاً: لأنها أدخلت الصيغة الفنية الجديدة فى لندن وثنانيا: لاكتشاف الكاتب فكرة جديدة طريفة وهى "اقتفاء أثر إشاعة تافهة بريئة نوعاً ما من خلال سلسلة مشاهد قصيرة تؤدى إلى الحرب بين دولتين" (٤٩)

وفى إيرلندا تقابلت التعبيرية مع أفكار المؤلف الأيرلندى العظيم شون أوكيسى Sean O'casey فى مسرحية الكأس الفضى ١٩٢٨ The Silver Taissiel والتى تمثل جوهر التعبيرية الروحية على أحسن وجه كما توضح الدافع الذى أدى بكثير من الكتاب الحديثين إلى اتخاذ التعبيرية وسيلة لعرض حقائقهم المسرحية (٥٠) ويهدف أوكيسى فى هذه المسرحية إلى تقديم رجل قوى البنية حطمته الحرب فانقلب من رجل فخور بصحته وجسمه إلى رجل مقعد عاجز عن الحركة ومن أهم أعماله التعبيرية أيضاً : النجم يغدو أحمر The Star Turns RED 1940 ، التراب الأرجوانى PURPLE Dust 1945 ورود حمراء لى ١٩٤٣ Red Roses For Me وهذه الأخيرة قطعة من الخيال الرائع البهيج تتجلى فيها ملامح الدراما التعبيرية حيث نرى الحوار الشاعرى الرفيع ، وإحساساً بالأسى مرهفاً مركزاً "كما تمتاز المسرحية بروح التهكم والفكاهة المتداخلتين فى إطار شامل مثير" (٥١)

التعبيرية فى أمريكا

نجد مؤلفين كثيرين فى أمريكا راقت لهم التعبيرية مثل:

١- جون هوارد لوسون John Howard Lowson

وذلك فى مسرحية موكب ١٩٢٥ والتى تدور حول معركة دائمية بين أصحاب أحد المناجم ومجموعة من العمال، ويظهر فيها تأثير التعبيرية حيث نرى الشخصيات أغلبها رمزية ويظهر فيها سادى كوهين، وبنيامين جيم الرجل الذى أغواها وطفلهما زعيم

متتابعة تعبر عن خوف جونز الداخلى الذى يتمثل فى الأشباح
الرهيبية والعيون المخيفة والأصوات والصرخات المرعبة فعبّر عن
سيكولوجية الخوف والرعب الداخلى المتصاعد الذى تعيشه
الشخصية فى مسرحية تقوم على أحداث متنافرة متباعدة (٥٥)

وكانت الشخصيات فى مسرحيات أونيل تغير شخصيتها
فى داخل المسرحية أو تتخذ أبعاداً غير عادية حسب الحالة
النفسية للشخصية أيضاً أو حسب ما يمليه موقف الكاتب من
المجتمع الذى يقدمه فى مسرحيته (٥٦)

عناصر المسرح التعبيري

أولاً: النص:

أ - وجه النظر:

كانت فكرة النفس الموحدة نتاجاً لما خلفه القرن التاسع
عشر من التعقل والمادية وتقدم العلوم الآلية وكان ممثلوا هذه
الاتجاهات هم الأشراف وأصحاب الأعمال البورجوازيين ، ولم يكن
المتوردون على هذا المجتمع الهادئ نسبياً يختلفون كثيراً عن
المجتمع الذى ثاروا عليه.

وبمقدم القرن العشرين الذى أصبح القلق أول سماته،
تزعزعت ثقة الناس فى جميع المبادئ التى أسست عليها
مجتمعاتهم، وسرى الشك فى نفوسهم، ونظر الفنانون إلى
الأهداف التى اصطلح الناس على وجوب محاولة تحقيقها فإذا بها
جديرة بالتحقيق وظهر استحالة التمتع بالحياة أو محاولة تحقيق
الأهداف المرجوة وترددت أسئلة كثيرة.

ماذا يكون الحال إذا كانت مشكلة الإنسان الأساسية إنه
مزق النفس لا يستطيع النظر من خلال إدراك متزن سوى واضح
نحو عالم واضح المعالم؟ (٥٧)

كانت تلك هى المشكلة الأساسية التى أراد التعبيريون
المسرحيون التعبير عنها وقد ظهر ذلك واضحاً فى المسرحيات
التي قدموها، فمسرحيات مثل الحلم وسونانا الشيخ لسترنديج
أو القرد كثيف الشعر، والإمبراطور جونز ليوجين أونيل كما ذكرنا
من قبل تقوم على أحداث متنافرة متباعدة تقدم فى مشاهدة
قصيرة وسريعة وقد تكونت هذه المسرحيات من مواقف تنكشف
فيها الشخصيات عن أوجه تفشل فى التناغم مع بعضها البعض
لتكوين صورة واحدة ولما كان العالم الخارجى يقدم من خلال وجهه

الوضع الجديد ويوعز له أحد أصدقائه بقتل كل أهل زوجته فيفعل
ذلك بفرح شديد، ويحكم عليه بالعمل فى مصنع كادى المتحد
للفنون حيث يقضى المحكوم عليهم حياتهم فى إنتاج الموسيقى
والشعر والرسم تماماً كما لو كانوا يقضون فترة أشغال شاقة
يكسرون الأحجار فى ليما (٥٣)

وكذلك استخدام كوفمان وكونوللى الأسلوب التلغرافى
فى الحوار لإضفاء جو ميكانيكى على المسرحية لتعربة الحوار من
أى مضمون إنسانى أو فكرى (٥٤)

٥- أوجين أونيل Eugene O'Neill

هو أول كاتب مسرحى أمريكى ينال جائزة نوبل للأدب
عام ١٩٣٦ وهو من أكثر الكتّاب ذوى النزعة الذاتية فى
مسرحياته ، ولقد تشرب دون وعى لأساسيات الحرفة حيث كان
أبوه ممثلاً، وكان يعاني من إحساس مزمن بالذنب، ربما بسبب أن
أمه أصبحت مدمنة للمورفين بسبب ولادته وفشل، فقرّر الانطلاق
ليجرب الحياة الحقيقية وركب البحر، وأصيب باكتئاب حاد حتى
أنه حاول الانتحار ولم يفكر فى الكتابة المسرحية إلا عندما
تدهورت صحته وبعد شفائه عام ١٩١٣ بدأت المسرحيات تندفق
منه، ومعظمها عن حياة البحر وفى عام ١٩١٦ انضم إلى جماعة
مثلى بروفنستاون من أهم مسرحياته فى هذه المرحلة:

وراء الأفق Beyond the Horizon 1920 وفاز عنها
بأول جائزة بوليتزر كما نالها أيضاً عن مسرحيات : أنا كريستى
Anna Christie 1920، وفاصل غريب Strange Interlude
1927 كما كتب مسرحيات تاريخية مثل: الينبوع The
Fountain 1922، ماركو الملايين Marco Millions 1923
ومسرحيات مبنية على كلاسيكيات مثل : الحداد يصبح الكترا
Mourning Becomes Elctra 1929 وكتب مسرحيات واقعية
مثل: رغبة تحت شجرة الدردار Desire Under the Elms 1924
ومسرحية تنبأت باختلاط السود والبيض وهى كل أبناء الله لهم
أجنحة AllGod's ChildrenGot Wings وقد استخدم فى هذه
المسرحيات الغناء ، والرقص، والبانتوميم والأقنعة، ومناظر
ومؤثرات صوتية جديدة ولكن أثبتت الواقعية سيطرتها على تلك
الأعمال ولكن تحمسه الأكبر كان للمذهب التعبيري ونرى ذلك فى
مسرحيته الإمبراطور جونز والقرد كثيف الشعر.

ففى الأولى يعبر أونيل عن مضمون الخوف الذى يعانیه
جونز فى مسرحية عبارة عن فصل واحد يتكون من ثمانية مشاهد

الدرامية وعلى ذلك فإن الدراما تتجه إلى أعلى في خط رأسى نحو المثل الأعلى الإنسانى الذى هو الهدف الأخير للدراما.

٨- إن الدراما التعبيرية تكاد تكون سلسلة من المونولوجات المركزة المكثفة حيث يضحى المؤلف بكل الأحداث الخارجية.

٩- يتجه الكاتب المسرحى التعبيرى بصفة أساسية إلى إبداع وجود واضح وبارز للدراما عن طريق تجسيد الشخصية الرئيسة والسماح للمتفرج أن يشاهد العمليات العقلية المشوشة والإيحاءات وتداعياتها فى عقل هذه الشخصية فكل شئ فى المسرحية التعبيرية يرى من خلال عقل الشخصية الرئيسة (٥٩)

ج- الشخصيات:

١- أصبحت الشخصيات فى المسرحيات التعبيرية رموزاً وجردت من أسمائها باستثناء الشخصية الرئيسة التى نرى الحدث من خلال وجهة نظرها. (٦٠)

٢- الشخصيات فى المسرحيات التعبيرية تمثل جماعة اجتماعية أكثر من تمثيلها لأناس بعينهم فقد كانت تفتقر إلى كل ما يميز الشخصية من تفرد وخصوصية.

٣- يعتبر رسم الشخصيات فى المسرح التعبيرى رجوعاً إلى تكتيك العصور الوسطى المسرحى وخاصة فى مسرحيات الأخلاقيات التى كانت تهدف إلى الموعظة ففى هذه الأخلاقيات لا نصادف شخصيات بالمعنى المفهوم للكلمة ولكن تجسيدات لمثل أخلاقية معينة مثل الجشع، والكبرياء، والرحمة، والعدل... إلخ تلك التجسييدات التى استحالت فى أيدي كتّاب التعبيرية إلى " الرجل ذو الحلة السوداء" صاحب البلايين " السيد صفر " السيدة الشابة ذات الثوب الحريرى " إلخ.

٤- لكى يكشف الكاتب التعبيرى عن العالم الداخلى للشخصية أحياناً يستخدم تكتيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرهما.

٥- يمكن للشخصية الرئيسة فى المسرح التعبيرى أن تكون بوقاً للمؤلف ويظهر ذلك بصورة واضحة فى

نظر شخص يحلم أو نفس إنسان ممزقة فإن هذا العالم بالتالى كان يقدم بصورة ممزقة أو مشوهة أو مبالغ فيها حسب الحالة النفسية للشخصية.

ب- الحكمة والبناء الدرامى:

لما كان الفنان التعبيرى لا يهتم سوى إظهار الحقيقة الداخلية فإنه يطمس تفاصيل الواقع والتكتيك المسرحى التقليدى لكى يستحدث أسلوبه الخاص فى كتابته المسرحية فنرى الآتى:

١- يتحرر الكاتب المسرحى التعبيرى من قيود الزمان والمكان (٥٨)

٢- يتحرر الكاتب التعبيرى من السباق المنطقى للأحداث ولا يهتم القصة فى كثير أو قليل بل يجرب كل الطرق التى يستطيع أن ينقل بها أحاسيسه مهما أفرطت فى غرابتها.

٣- ينبذ الكاتب التعبيرى البناء المسرحى التقليدى لأنه يركز كل اهتمامه على الحدث الأساسى بصرف النظر عن زمن أو كيفية وقوعه وبدون أن يلتزم بتفسير الحدث أو تطوره من بدايته إلى انفراج أو إلى توضيح العلاقات السابقة أو اللاحقة بين الشخصيات والأحداث

٤- يعطينا الكاتب التعبيرى النقاط الأساسية المهمة فى تجربة ما دون اللجوء إلى حبكة أو إلى التمهيد لهذه النقاط وينتج عن ذلك أن يكون البناء المسرحى التعبيرى مفككاً من وجهه النظر النقدية.

٥- يعبر الكاتب التعبيرى مباشرة عن الإيحاءات والمعانى المستترة التى يثيرها شئ ما دون اللجوء إلى تبريرات واقعية أو مسرحية تقليدية، وهو يطلق العنان لعواطفه ولا يقيم وزناً للمنطق التقليدى فالأساسى عنده هو الحدس .

٦- تحتوى المسرحية التعبيرية على مجموعة منفصلة من المشاهد وأحداث هذه المشاهد يشكل كل منها على حدة عنصراً مستقلاً فى البناء الدرامى لهذه المسرحية وبتجميعها معاً تتكون سلسلة من المواقف تبدو كرحلة روحية يخوضها البطل.

٧- كانت الدراما التعبيرية عبارة عن متتابعات من اللحظات المتصاعدة حيث تتوالى سلسلة من القيم

الفرد والمجموع ألا يمكن لإنسان أن يكون فرداً أجزءاً من الجماهير في نفس الوقت؟ فالإنسان كفرد سيحاول بشتى الطرق أن يحقق مثله الخاص حتى ولو جاء ذلك على حساب بقية العالم... أما كجزء من الجماهير فإن الدوافع الاجتماعية سوف تدفع به نحو هدفه حتى ولو كان عليه أن يتخلى عن مثله.

هـ- اللغة والحوار في النص التعبيري:

حتم الشكل الجديد للتعبيرية تغيير أساس اللغة المستخدمة التقليدي في جانب استخدام اللغة للتعبير عن الفكرة كانت تستخدم أيضاً لخلق الجو ولأثرها السمعي ويتضح ذلك من خلال بعض الخصائص التالية:

١- استخدام جمل قصيرة متقطعة يغلب عليها الإيقاع السريع (٦٣)

٢- استخدام أسلوب خطابي عنيف والاستغناء عن الحوار العادي (٦٤)

٣- حاول الكاتب المسرحي التعبيري تعرية الحوار من أي مضمون إنساني أو فكري في بعض المشاهد وذلك باللجوء إلى الأسلوب التلغرافي لإضفاء جو على المسرحية وقد استخدم كوفمان وكونوللي هذه الوسيلة في مسرحية شحاذ يمتطى جوادا للسخرية من الآثار الميكانيكية التي تتركها المدينة على أهلها (٦٥)

٤- كان الحوار أشبه بتركيب العبارات المنفصلة على نموذج برقية وكان يستعاض عن الحدث العادي بالوعظ والتعجب.

٥- الحوار كان شاعرياً محموماً مشوشاً موسيقياً قد يأخذ في بعض الأحيان شكل مونولوج شاعري شديد الطول كما يبدو في بعض الأحيان الأخرى متقطعا على نحو ما يحدث للموسيقى (٦٦)

٦- قد يتألف الحوار من كلمتين فقط كما قد لا تخلو تلك الجمل من كلمات غير مفهومة والخط العام للحوار يتخذ هذا الأسلوب دائماً

٧- أحياناً نرى اللغة سريعة مفككة خالية من الزخارف البلاغية ولكنها تكرارية وشاعرية.

و- البطل التعبيري:

١- بما أن المسرح التعبيري يقدم نفوساً لا خلائق فمن

مسرحية "التحول" لأرنست توللر حيث نلاحظ أن بطل المسرحية، فريدريش ليس سوى توللر نفسه، يحتج على الروح العسكرية والقومية التي كانت تدفع ببلاده إلى الحرب، وبينما نجد فريدريش يحتفظ بسماته الأساسية كفرد له تجربة محددة إلا أنه أيضاً رمز مجرد للإنسان يظهر في صور مختلفة فهو أحياناً جندي وأحياناً أستاذ وقاضى وعامل.

٦- لما كان الكاتب التعبيري لا يقر استخدام الحبكة التقليدية والبناء التقليدي في المسرحية فإن ذلك ينعكس على الشخصية التي لا تتضح لنا شيئاً فشيئاً من خلال أحداث متعاقبة بل يبسط رسم الشخصية أو يبالغ فيها حسبما يترأى له وحسبما يناسب غرضه. (٦١)

٧- يرسم الكاتب التعبيري بعض الشخصيات كنماذج محددة في علاقاتها بالشخصية الرئيسة وذلك من خلال حديثها وسلوكها في المشاهد التي يختارها لعلاقتها وأثرها على الشخصية الرئيسة.

وكما يقول سترندبرج إن الشخصيات تنفصم، وتتضاعف، وتتكاثر، وتتغير وتصبح أكثر صلابة وتنتشر وتتضح ولكن إحساساً واعياً واحداً يحكم هذا وهو وعى صاحب الحلم الذي لا يعرف الأسرار ولا التباين، ولا النوازع، ولا القوانين (٦٢)

د- الأفكار في النص المسرحي التعبيري:

١- ارتبطت الحركة التعبيرية في المسرح بالقضايا الاجتماعية وكثيراً ما نسمع المسرحيات التعبيرية صرخات احتجاج على الحالة الراهنة في مجتمع ما.

٢- استخدام التعبيريين المسرحيين الألمان مسرحياتهم لمحاربة الرذائل والشرور الاجتماعية والسياسية المعاصرة وليس المضمون الفكري للتعبيرية جديداً أو مشيراً للإهتمام في حد ذاته ولكن فضلهم الأساسي هو تقديمهم أفكار جديدة في شكل جديد وبطريقة تعبير جديدة

٣- ثار التعبيريون على غلبة الآلة على حياة الإنسان عن طريق الاعتراف بها وتناول المشاكل التي تثيرها في جرأة وتحذ.

٤- كانت أهم الأفكار تنصب في علاقة الإنسان كفرد بالمجتمع الذي يعيشه وكما يقول توللر في مسرحية

الستينيات أيضاً ولا شك أن ارتباطاً ما قد حدث بين أفكار المخرجين التعبيريين وأفكار جوردون كريج الذى ظهر كتابه فن المسرح عام ١٩٠٥ وأفكار أدولف أيبا أيضاً على الأقل فيما يتصل بالإهتمام بالعناصر المختلفة للتعبير فى العرض المسرحى حيث يرى كريج أن فن المسرح ليس مجرد النص أو لعب الممثل والرقص بل هو يتكون من كل العناصر التى تشترك فى تكوينه بدءاً من الجست الذى يعتبر روح أداء الممثل، ومن الكلمات التى هى جسم النص، مروراً بالخطوط، والألوان التى تعتبر الوجود الحى للديكور، نهاية بالإيقاع وهو خلاصة الرقص ومن هنا نرى أن كريج وإيبا يتفقان مع التعبيريين فى فلسفة العرض المسرحى.

عناصر العرض المسرحى التعبيرى

١- الإخراج :

يقوم المخرج فى العرض المسرحى التعبيرى بتجسيد الأحاسيس والمعانى الرئيسة للدراما باستعمال الوسائل المسرحية المختلفة دون خشية من التجريد والبعد عن الحقيقة أو الواقع (٧١) فى سبيله لتحقيق فكرة المسرح الشامل.

إن هدف المخرج التعبيرى سواء كان النص الذى يخرج به تعبيري أم لا - أن يصل بالمأساة إلى أعظم فى التأثير وأن يمنح العرض أقصى درجة من التعبير بحيث تمس الجماهير مسا مباشراً والمخرج فى سبيل تحقيق ذلك يحاول أن يجعل كل عنصر من عناصر العرض يمثل صدمة فى حد ذاته الممثل، الديكور، الموسيقى... بمعنى آخر لابد أن يكون كل عنصر من هذه العناصر قادراً بذاته على تحقيق صرخة الروح وعلى سبيل المثال فعند تخطيط الحركة قد يتمسك المخرج أولاً بالدوافع والبواعث، وقد يتجاهلها تماماً لأنه فى نهاية الأمر يكون فى خدمة نزوات وأهواء شخصية البطل، وهنا يتحتم على المخرج التعبيري أن يراعى صورة المعالجة التى يتبعها المؤلف فى رسمه للشخصية. (٧٢)

لقد جند المخرجون التعبيريون كل التجهيزات المسرحية الحديثة التى يمكن أن تعاون على الخلق الفنى سعياً إلى تجريد خشبة المسرح من شبهة الواقع بعيداً عن أى اتجاه وصفى ، بعيداً عن أى محاكاة للواقع فقد حاولوا التوصل إلى خلاصة المأساة عن طريق:

١- أداء الممثل غير الواقعى

٢- رمزية الأشياء والخطوط والألوان والإضاءة (٧٣)

ولعله يبدو من التناقض بمكان أن يكره التعبيريون الواقع

الصعب علينا أن نلمع نفس الآخرين، فعند الآخرين نكون أكثر ميلاً لرؤية الخلق وأكثر حساسية للناحية الكاريكاتورية.

٢- البطل التعبيري ليس بالرجل القوى ولا بالبطل الغريب الشاذ أو البطل الرومانسى. (٦٧)

٣- البطل فى المسرح التعبيري هو فى الأغلب إنسان شاب فالنضج كان ينظر إليه نظرة سلبية.

٤- إن مأساة البطل التعبيري هى مأساة الإثم، ربما اقترف إثماً لم يقدر أبداً على تعريفه ومن ثم فهو يقع فريسة للاضطهاد ويعتقد سترندبرج أن هذا الاضطهاد من فعل بعض القوى الشيطانية التى تأمر أحياناً بأمر رب منتقم ، وأحياناً تتمثل هذه القوى فى ضغط المجتمع (٦٨)

٥- الاضطهاد سمة أساسية ينسحق تحتها البطل التعبيري ويعانى دوماً منها ولا بد أن تتحرك حول البطل التعبيري كائنات شريرة لم تخلق ولم ترى النور إلا لتغذيه (٦٩)

التعبيرية والإخراج المسرحى :

كما بدأت التعبيرية فى ألمانيا فى الفنون التشكيلية، والأدب، وفى النص المسرحى بدأت أيضاً فى وضع أسس مذهبها فى الإخراج المسرحى ألمانين وجدوا فى المذهب التعبيري مجالاً واسعاً لطرح رؤاهم الإخراجية مثل ماركس راينهاردت -ليوبولد جسنر -فالكنبرج -كارل هانز مارتين وامتد تيار الإخراج التعبيري من ألمانيا ليصل إلى أنحاء متعددة فى أوروبا وفى روسيا نجد تشابهاً كبيراً بين التعبيرية وبين نظرية يفجين المعروفة باسم الواقع الخيالى -الواقعية السحرية -والتي تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق وترى أن هدف الفن الشرعى هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلاً من محاكاة الواقع (٧٠)

وفى بولندا نجد المخرج العالمى جروتوفسكى يستخدم أساليب التعبيريين الفنية فى بلورة مدرسته المشهورة فى الإخراج المسرحى تلك المدرسة التى آثارت ضجة كبيرة عن عرض مسرحية أكروبوليس التى أخرجها جروتوفسكى وعرضت فى مهرجان ادنبرة عام ١٩٦٨ ، وفى إنجلترا نجد المخرج المبدع بيتر بروك يلجأ إلى أساليب المسرح التعبيري فى إخراج رائحته ما راصاد فى

الانفعالات الداخلية المشوّهة.

لقد اعتمدت راسمو المناظر التعبيرية على وسائل بصرية غريبة وذلك لإعداد المتفرج لتلقى العمل الغريب والتقنية الجديدة التى يقدمها لهم ويحاول مصمم الديكور على طريقة الرسام التعبيري جعل الحدث يدور فى مناظر تكشف وتعبر بنفسها - كوحدة مستقلة - عن المضمون العاطفى للمسرحية "ومصمم الديكور التعبيري لا يخلق بتصميمه إطاراً تاريخياً محدداً أو يهيم ببيئة اجتماعية محددة أو حقيقية أو أى مناخ يوحى بشئ من الواقعية وكذلك يرفض مصمم الديكور التزيينات الزخرفية وكذلك النقل من الواقع" (٧٦)

والعرض المسرحي التعبيري يتطلب نوعاً من المناظر غير محددة المعالم لا تخضع لأية نسب أو أصول فن المنظور فقد اشتهرت المناظر فى العرض التعبيري بالمنظور المشوّه والخطوط المائلة بدلاً من المستقيمة والعناصر غير الكاملة (المكسورة عمداً) وعدم التماثل المقصود (بوجه عام كان المنظر التعبيري يهيم ما يمكن أن يوصف بحلم مزعج ومثير وتتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير متتابع من المشاهد، وبالتالي المناظر التى تصور منازل الطريق وهى المنازل التى يحط فيها البطل فى رحلته من حين إلى حين والمناظر المسرحية تتتابع لتحدد الأزمة النفسية للبطل حيث صراعه الداخلى من خلال مسيرته ورحلته الدرامية (٧٧)

وكذلك الملابس كانت تعبر بألوانها التوجه عن الصراع النفسى الداخلى للبطل وملابس الشخصيات الأخرى تكون ألوانها وأشكالها سواء ضيقة، قصيرة، طويلة، واسعة كلها من وجهة نظر البطل التعبيري حسبما يراه هو ومن أشهر مصممي المناظر المسرحية التعبيرية شتينر - E.Strien كلاين - C.klein هو فمان - V.Hofman سيفرت Sievert الذى قدم تصميماته المسرحية لمسرحية طبول فى الليل حيث جسد صفة المكان فى صورة حجرة بدون سقف بين السماوات والأرض وذلك حتى تندمج الحركة فى الخلفية التى تمثل المدينة مع الحركة داخل الحجرة ضمن إطار واحد (٧٨)

وقد تأثر معظم مصممي المناظر المسرحية التعبيرية بتعاليم علم النفس الذى لعب دوراً كبيراً فى ابتكار هذا الاتجاه الذى خرج عن نطاق العقل والعلم وخضع للتحليل والبحث فى النوازع النفسية.

الخارجى للأشياء ثم يلجأون إلى استعمال التجهيزات المرئية!! ولكنهم يجيبون على ذلك بأنهم يستعملون هذه الأشياء لا ليسسروا للمتفرج الإلمام بمكان الحادثة وإطارها كما يفعل الواقعيون ، بل ليسسروا له الاتصال المباشر بالحدث ذاته والذى يشكل الحقيقة الأعمق للدراما.

٣- الممثل :

يجب أن يكون أداء الممثل فى العرض المسرحي التعبيري فيزيقياً بالدرجة الأولى. ولهذا فإن الأداء التعبيري قد يعث القيم المقفولة للجسد وجعله حاد مجرداً، يعبر عن مراحل الدراما، وعن انفعال الشخصية فأداء الممثل التعبيري يكون أقرب للمراقص الذى يعبر بكل عضلة فى جسمه عن معنى الرقصة، وجسد الممثل يجب أن يتوافق شكلاً وكتلة مع حالة الشخصية الروحية لكى يتواصل إلى ترجمة بلاستيكية لها (٧٤)

والأداء التعبيري يقتضى التركيز والتكثيف والرموز كما يقتضى جهداً عصبياً كبيراً للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية للدراما والممثل التعبيري فى ذلك يكون حاملاً للفكرة أكثر منه مفسراً لها وعليه أن يتخلص نهائياً من الواقع وينفصل عن كل متعلقاته ، وأن يكون أدائه سريعاً شديداً التحدى.. خالياً.. صارخاً.. حتى يعبر عن صرخة الروح، تلك الصرخة التى ميزت المذهب التعبيري.. الصرخة التى يصرخها أبناء العصر طلباً للمساعدة رغبة فى الخلاص. والممثل التعبيري يرفض المحاكاة الطبيعية من ناحية والخطابة من ناحية أخرى، فهو يتجه إلى التعبير عن العواطف المشبوبة فحسب، وفى سبيله إلى ذلك استخدام أصواتاً حادة، ووجوهاً صارمة وشاحبة

٤- المناظر والأزياء :

فى سبيل تحقيق فكرة المسرح الشامل التى كان ينشدها المخرج التعبيري ،نتج اتجاهات مختلفان ومتكاملان فكرة المسرح الشامل فى المنظر المسرحي .

الأول: يميل إلى تشويه الحقائق، والثانى : يقدم تنظيماً منسقاً للمكان (٧٥)

وقد كانت المبالغة فى الاتجاه التعبيري مصدراً للإثارة والنشاط، وأسلوباً أمثلاً لتخليص العناصر التشكيلية فى العرض التشكيلية فى العرض المسرحي من ارتباطها بالعالم الحقيقى، فظهرت الحوائط العمودية فى صورة غالباً ما تكون مسددة كالرماح التى تتحدى قوانين الجاذبية، أو منافذ تطل على عالم غامض معذب، فبدت عناصر التصميم وكأنها تتحرك عن طريق

٥- الإضاءة:

الإضاءة فى العرض التعبيرى لا يمكن أن تكون إضاءة عامة بل إضاءة مناطق أو بقع أو فلاشات يجب أن تعزل الإضاءة الممثل عزلاً تاماً عن العالم الذى يحيط به وتقطع علاقاته نهائياً بالعالم الخارجى وبالشخصيات الأخرى ، إنها إضاءة قوية ولكنها مركزة ومحددة تهىئ مناخاً وحشياً مخيفاً فقد يوحى بكهف أو تيه فيه كثير من المنعطفات والمخدرات .

وتعتبر الإضاءة عند التعبيرين معادلاً للمنظر المسرحى إنها تخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات وهى تتبع الأحداث لا لتصفها وتوضحها

ولكن لتفسيرها فى مراحلها المختلفة (٧٩) . وتعتبر الإضاءة فى إخراج المسرحية التعبيرية عاملاً أساسياً من عوامل نجاحها وعلى المخرج أن يكثر من الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح فى تغيير المناظر وإتقان إظهار الأشباح وأطياف الوحوش والجن وكل ما يساعده على إظهار دخيلة البطل (٨٠) .

٦- الموسيقى:

يجب أن يكون التشوية من أهم مظاهر الموسيقى فى العرض التعبيرى . يجب أن تكون هناك نماذج سمعية غريبة وأداءً موسيقياً غاية فى العنف بالإضافة إلى مؤثرات صوتية موسيقية أكثر خيالاً . وإن ما يسمعه المتفرج من الموسيقى فى العرض المسرحى التعبيرى ما إلا تعبير عن صرخات البطل فى رحلته طلباً للخلاص . ومن أهم مؤلفى الموسيقى فى المسرح التعبيرى : كورت فيل والذى وضع موسيقى تعبيرية واضحة لمسرحيتين لجورج كايزر هما ألتقط القيصر صورته ١٩٢٨ والبحيرة الفضية ١٩٣٣ . وكذلك أرنولد شونبرج والبان برج .

فى نهاية الفصل يرى الباحث أنه على الرغم من أن المسرح التعبيرى فى أوروبا كان تعبيراً عن لحظة انكسار إلا أنه مع ذلك

كان يشكل ظاهرة محددة المعالم فى تاريخ المجتمع الأوروبى وفى تاريخ المسرح فى القرن العشرين . فلقد قدم لمسرح القرن العشرين كثيراً من المكتسبات أهمها :

١- حقق المسرح التعبيرى فضلاً كبيراً بالقضاء على كثير من مفاهيم المسرح البرجوازى التى سادت فى نهايات ق ١٩ وبدايات ق ٢٠ .

٢- إن تعبيرات العين الداخلية ، الرؤى ، خلاصة الدراما ، وصرخة الروح كانت كلها عناصر ساهمت فى تجديد فن المسرح وتوجيهه مرة أخرى نحو مثل عليا فردية أدت وما زالت تؤدي إلى صياغة جمالية وإلى نوع منفصل عن الواقع المرفوض وقائم على القدرات التعبيرية للفنان .

٣- لا شك أن تجاه التعبيرين إلى توظيف جميع عناصر العرض المسرحى قد أخذ شكلاً مختلفاً عن الأشكال التى سبقتهم فلم يكن هدفهم تحقيق مسرح الشعر والسحر إنما تحقيق المسرح الشامل من خلال توظيف كل هذه العناصر للتركيز على روح الدراما بما يؤدي إلى شكل من أشكال الانصهار بين تلك العناصر الدرامية نفسها .

٤- استطاع المسرح التعبيرى توظيف كثير من رسائل التعبير المسرحى بما أتاح فتح الطريق أمام موجات مسرحية جديدة وأشكال جديدة للعرض المسرحى ما تزال سائدة حتى اليوم.

٥- أثر المذهب التعبيرى فى المسرح فى شكل ومضمون النصوص والعروض المسرحية لكثير من البلدان منها مصر وخاصة فى الفترة مجال البحث (١٩٦٠ - ١٩٧٠ وسيتناول الباحث هذه التأثيرات فى الفصول التالية من الرسالة .

الهوامش :

- ٢٤ - نهاده صليحة : المرجع السابق ص ٦٥ .
- ٢٥ - الأردايس نيكول : المسرحية العالمية ج ٥ ت / د . نور شريف —مراجعة حسن محمود —المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر —القاهرة —١٩٦٦ — ص ٦٦ .
- ٢٦ - هيرت ريد : المرجع السابق ص ٦٢ .
- ٢٧ - سيجموند فرويد : القلق —ترجمة د. محمد عثمان نجاتي — مكتبة النهضة المصرية —القاهرة ١٩٥٧ ص ١٦ .
- ٢٨ - سيجموند فرويد : المرجع السابق ص ١٧ .
- ٢٩ - عبد الغفار مكاوي : علامات على طريق المسرح التعبيري — الهيئة المصرية العامة للكتاب —دراسات أدبية —القاهرة — ١٩٨٤ ص ٥ .
- ٣٠ - عبد الغفار مكاوي : المرجع السابق ص ٧ .
- ٣١ - ألكسندر روشكا : الإبداع العام والخاص —سلسلة عالم المعرفة ع ١٤٤ — المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب — الكويت ١٩٨٩ ص ٥٤ .
- ٣٢ - عبد الغفار مكاوي : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر —القاهرة ١٩٧١ — المكتبة الثقافية ع ٢٦ ، ص ٩٦ .
- ٣٣ - نهاده صليحة : المدارس لمسرحية المعاصرة —مكتبة الثقافية —الهيئة المصرية العامة للكتاب —١٩٨٦ ص ٨٣ .
- ٣٤ - ه. ف. جارتن : الدراما الألمانية الحديثة —ترجمة وجيه سمعان —مركز كتب الشرق الأوسط —القاهرة —١٩٦٦ ص ٣٥ .
- ٣٥ - باربارا باومان : مرجع السابق ص ٢٨٤ .
- ٣٦ - ه. ف. جارتن : المرجع السابق ص ٣٦ .
- ٣٧ - باربارا باومان : المرجع السابق ص ٢٨٤ .
- ٣٨ - نبيل راغب : مدارس الأدب العالمى —الهيئة المصرية للكتاب —القاهرة ١٩٧٥ — ص ٧٣ .
- ٣٩ - فاروق عبد الوهاب : المذهب التعبيري فى المسرح —مقالة نقدية —مجلة المسرح —أغسطس ١٩٦٤ ص ٤٨ .
- ٤٠ - عبد الحميد إبراهيم شبيحة : مقدمة مسرحية حلم " سترندبرج " —الهيئة المصرية العامة للكتاب —١٩٩٠ ص ٨ .
- ٤١ - عبد الغفار مكاوي : التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرحية —المرجع السابق ص ٩٧ - ٩٨ .
- ٤٢ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٦٨ .
- ٤٣ - عبد الغفار مكاوي : مرجع سابق ص ٧٩ .
- ٤٤ - سعد أردش : المرجع السابق ص ٢٠٥ .
- ٤٥ - باربارا باومان : المرجع السابق ص ٢٨٦ .
- ٤٦ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٨٥ .
- ٤٧ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٨١ .
- ٤٨ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٨٣ .
- ٤٩ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٨٥ .
- ٥٠ - ألدرايس نيكول : المرجع السابق ص ٩٢ .
- ١- Webster's new world Dictionary .
- 2 - Rogest International Thesaurus .
- 3 - Adctionary of philosophy- Editer by M. Rosanthal and P. Yudin — Moscow- 1967. Page 155 .
- ٤- د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، دار المعارف —القاهرة —١٩٨٥ ص ٧٣ .
- ٥ - نهاده صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة —هلا للنشر التوزيع —سلسلة المسرح (١٦) —القاهرة —١٩٩٩ ص ٦٤ .
- ٦ هورست أوه : روائع التعبيرية الألمانية —ت : فخرى خليل —مراجعة د. محسن الموسوى —دار الشؤون الثقافية العامة —بغداد —١٩٨٩ — ص ٩ .
- ٧- د. نهاده صليحة : المرجع السابق ص ٦٥ .
- ٨ - د. إبراهيم حمادة : المرجع السابق ص ٧٣ .
- ٩ - سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر —الهيئة المصرية العامة للكتاب —القاهرة —١٩٩٣ ص ١٨٤ .
- ١٠ - مجدى وهبة : محجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب — مكتبة لبنان —بيروت ١٩٨٤ — ص ٦٢ .
- ١١ - د. نهاده صليحة : المرجع السابق ص ٦٥ .
- ١٢ - باربارا باومان —بريجيتا أوبرله : عصور الأدب الألمانى —تحولات الواقع مسارات التجديد —ترجمة د. هبة شريف —مراجعة د. عبد الغفار مكاوي —سلسلة عالم المعرفة ع ٢٧٨ —المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب —الكويت ٢٠٠٢ ص ٢٨٢ .
- ١٣ - د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير —سلسلة عالم المعرفة —بالكويت —يناير ١٩٨٧ ص ٨٥ .
- ١٤ - د. نهاده صليحة : المرجع السابق ص ٦٥ .
- ١٥ - حسن محمد حسن : — مذاهب الفن المعاصر —دار المعارف —القاهرة —بدون تاريخ إصدار ص ٨٥ .
- ١٦ - هورست أوه : المرجع السابق ص ١٠ .
- ١٧ - د. شاكر عبد الحميد : المرجع السابق ص ٨٧ .
- ١٨ - برنارد مايرز : الفنون التشكيلية كيفية تذوقها —ترجمة / د. سعد المنصرى —مسعد القاضى —مراجعة / سعيد خطاب —مكتبة النهضة المصرية —القاهرة ١٩٦٦ ص ٣٧٧ .
- ١٩ - حسن محمد حسن : المرجع السابق ص ٦٠ .
- ٢٠ - هيرت ريد : الفن اليوم —ترجمة : محمد فتحى وجرجس عبده —دار المعارف —القاهرة —بدون تاريخ إصدار ص ٦٢ .
- ٢١ - د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن —مكتبة صر —القاهرة — ص ٤٧ .
- ٢٢ - د. شاكر عبد الحميد : مرجع سابق ص ١٠١ .
- ٢٣ - أحمد زكى : المخرج والتصور المسرحى —الهيئة المصرية العامة للكتاب —القاهرة ص ١٥ .

- ٥١ - ألاردايس ينكول : المرجع السابق ص ٩٣
- ٥٢ - ألاردايس ينكول : المرجع السابق ص ٩٤
- ٥٣ - فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٤٩
- ٥٤ - فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٥٠
- ٥٥ - عبد الله عبد الحافظ : مسرحيات مختارة (تجارب - أونيل المسرحية) ج ٤ - الكويت - المجلس الوطنى للثقافة فى الفنون والآداب ص ١٠
- ٥٦ - فاروق عبد الوهاب: المرجع السابق ص ٤٩
- ٥٧ - فاروق عبد الوهاب : المرجع السابق ص ٤٨
- ٥٨ - د.رشاد رشدى: نظرية الدراما - مكتبة الأنجلو - القاهرة - ١٩٨١ ص ١٧٩
- ٥٩ - سعد أردش: المرجع السابق ص ١٨٤
- ٦٠ - أحمد زكى : عبقرية الإخراج المسرحى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٩ ص ٧٧
- ٦١ - د: عبد الغفار وكاوى : المرجع السابق ص ١٤
- ٦٢ - فاروق عبد الوهاب: المرجع السابق ص ٥٢
- ٦٣ - د. رشاد رشدى: المرجع السابق ص ١٧٩
- ٦٤ - بارباراباومان: بريجيتا أوبرله - المرجع السابق ص ٢٩٢
- ٦٥ - ألاردايس نيكول: المرجع السابق ص ٧٠
- ٦٦ - عبد الغفار مكاوى - المرجع السابق ص ١٥
- ٦٧ - أوجست سترندبرج: المرجع السابق ص ٨
- ٦٨ - أوديت أصلان: فن المسرح - ج ١ ترجمة د.سامية أسعد - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٧٠ - ص ٢٣٦ ص ٢٣٧
- ٦٩ - عبد الغفار مكاوى : المرجع السابق ص ١٥
- ٧٠ - جيمس روس ايفانز - المسرح التجريبي من استانسلافسكى إلى اليوم - ترجمة - فاروق عبد القادر - القاهرة - دار الفكر المعاصر - بدون تاريخ اصدار ص ١٠٦
- ٧١ - سعد أردش: المرجع السابق ص ١٨٦
- ٧٢ - أحمد زكى : المرجع السابق ص ١٥١
- ٧٣ - سعد أردش : السابق ص ١٨٧
- ٧٤ - سعد أردش: المرجع السابق ص ١٨٩
- ٧٥ - سعد أردش: المرجع السابق ص ١٩٠
- ٧٦ - سعد أردش: المرجع السابق ص ١٨٨
- ٧٧ - أحمد زكى : المخرج والتصور المسرحى - المرجع السابق ص ١٥٠
- 78- Denis Bablat, Revolutions in Stage Design,p.75
- ٧٩ - سعد أردش : المرجع السابق ص ١٨٨ .
- ٨٠ - درينى خشبة : أشهر المذاهب المسرحية - مكتبة الأنجلو المصرية - بدون تاريخ إصدار ص ٢١٤ .