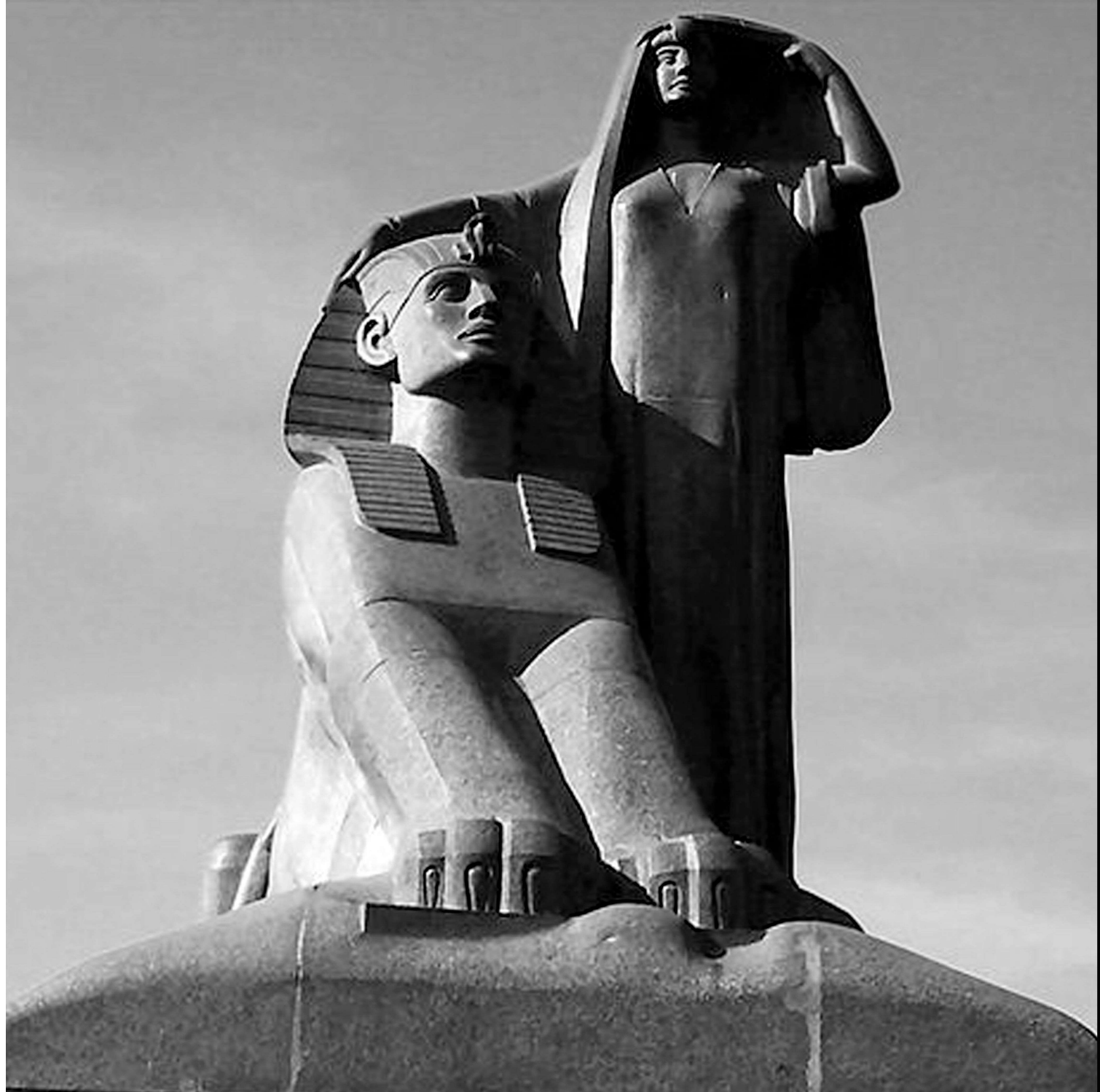


الفرق بين المعاصرة

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 بيكار

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 لكد العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفرق المصاحف

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 وإبداعاتهم تثرى حياتنا

السِّينِا 113...

- 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

المشّح 033...

- 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

الموسيقى 223...

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

الباليه 199...

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

مُنتَاجَاتُ فِينِةٍ 251...

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعيب 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

الفن الشعبي 237...

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم ثرى حياتنا

أ.د/ محسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقي

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 عرفتا 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 (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالى 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 ، وتدريس 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 مبهرمة 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 والسوريالية 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"شيلى" ، 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 لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعہ وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعہ 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) للميئة 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 وألعيب 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 لابد

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 خارجة حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتب والتمحالف 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 الدرامي 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 ذكائها 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 أقصاء الفاسدين ،

بـك التعويـك على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالـفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من عـلـن 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 تسمى بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "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 (الـفنتازيا 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 التـتار 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 رجالات 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 وقفتنا 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 لأى 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 الطببة 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 بـ"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 جانه يأتى بعرشها فى لمح 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 لياتى 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 الهداهد 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 الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للأسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "أصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيراً أو تلوّثاً" بل "الاحتفال فوراً بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفاً هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى 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 فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى 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 ، وهى 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 الذى 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 ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى 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



المسرح في العالمين الغربي والعربي

ابتكر مسرح العلبة الإيطالية في القرن السادس عشر ليمتد التخيّل أن للمسرح أربعة جدران تشبه العلبة. ومن خلال الحائز الوهمي المسمى بالحائط الرابع يستطيع الجمهور متابعة ما يجري على خشبة المسرح. غير أن هذا الحائط الرابع لم يعد قيداً على أي عرض مسرحي. فقد تدرأبرز مخرجي المسرح العالميين في القرن العشرين على هذا الجدار فكسروه بوسائل شتى. بل إن بعض المخرجين خرجوا عن نطاق العلبة الإيطالية ذاتها ليقدموا عروضهم في فضاءات أخرى مناسبة. لقد وصل تأثير المسرحيين الطليعيين في العالم الغربي إلى العالم العربي، فبرزت عروض مسرحية عربية متأثرة بما وصل إليه الطليعيون الغربيون.

كاتب من الكويت

كاتب من الكويت

ويقسم البحث إلى ثلاثة مباحث، بحيث يتناول المبحث الأول مفهوم المسرح، ويتناول المبحث الثاني المسرح في العالم الغربي، أما المبحث الثالث فيتناول المسرح في العالم العربي. على أن يقتصر المبحث على مصر ولبنان والكويت ومروراً على البحرين. وأخيراً سيختم البحث بعرض ملخص له والنتيجة التي توصل إليها الباحث من خلال هذا البحث.

المبحث الأول: (المسرح) Theatricality التعريف والنشأة

البحث في مصطلح المسرح ليس بالأمر السهل. بل يتطلب معرفة المسرح من حيث طبيعته وجوهره والظروف التي ساهمت في ظهوره. ففي العقيدة الإغريقية ثلاث قوى هي القوة

لكن المسرحيون العرب حافظوا على الطابع الشعبي أو المحلي بحسب انتماء كل منهم إلى بلده.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع المسرح مازال يشغل بال المسرحيين والنقاد. كما أن بعض المخرجين المعاصرين ما زال يعمل على المسرح وبالتالي الخروج من إطار العلبة الإيطالية، مما جعل الباحث يتناول هذا الموضوع.

وما يلفت النظر عدم تناول الكتاب الكويتيين لموضوع المسرح في داخل الكويت رغم وجود تجارب كويتية عديدة جديرة بالبحث والدراسة، مما جعل الباحث يتصدى لهذا الموضوع.

قوتين متضادتين.

إن ولادة المسرح الغربي قد حدثت في القرن السادس قبل الميلاد بفترتين: في فترة الإغريق القديمة، ومن ثم في فترة القرون الوسطى، أي بعد فترة التحول الذي تبع انهيار الإمبراطورية الرومانية والغزوات الكبيرة.

إلا أن تطور هذه المسارح قد تعثر انتشاره اجتماعياً بسبب اكتساح الإمبراطوريات الإيمانية الفتية لها، فقد كانت هذه الإمبراطوريات الطموحة تغزوها وهي تحمل رايات وألوية الديانات التوحيدية لنشر المسيحية ومن بعدها الإسلام.

لقد هيمنت هذه الإمبراطوريات بالكامل، وفرضت أيديولوجيتها التوحيدية الشمولية بصرامة على جميع المظاهر والتقاليد والعادات الاجتماعية القديمة لشعوب هذه المناطق. لذلك فالمسرح ازدهر عندما غابت الماورائيات أو ضعفت.

وفي عهد شكسبير انفصلت إنجلترا عن روما، فضعفت السلطة الروحية فانتعش المسرح، ذلك لأن الدين يقدم إجابات للتساؤلات فلا حاجة للمسرح.

ولذلك مرّ المسرح الغربي بثلاث مراحل تقدمية هي: مرحلة الإغريق، ومرحلة المسرح الإليزابيثي، والمسرح السياسي (بيسكاتور وبريشت).

والمسرح مصطلح يكتنفه الغموض عند النظر إليه في الوهلة الأولى. وبالتالي لزم الخوض في هذا المصطلح. ومفهوم المسرحة ظهر في القرن العشرين، حيث ساهم في تغيير النظرة إلى كل ما هو مسرحي. حتى بدا أخيراً ليشمل كل الفنون.

ولعل من الصعب تحديد معنى كلمة (مسرحة)، فـ (باتريس بافيس) يقول في قاموسه المسرحي: "المسرحة هي تعبير عصي على التعريف، لا يمكن إعطاء تعريف واحد، ولكنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تظهره في العروض اليوم". (٢)

وفي عام ١٩٠٨ استخدم الناقد الروسي (نيكولاي إفريبنوف) evreinov مصطلح المسرحة في دراسة له نشرت بعنوان pologie de la theatralite، حيث اعتبر أن غريزة المسرحة هي غريزة طبيعية عند الإنسان تسبق أي رغبة أو محاولة جمالية أو فنية. وفي عام ١٩١٧ نشر بحثاً بعنوان

المحدودة (الإنسان)، والقوة غير المحدودة (الإله)، والقوة المتوازنة (القدر)، وهذه القوة تنفذ القوة غير المحدودة. فالقدر له سلطة توقيع الجزاء من قبل حكم النواميس الكونية الثابتة (١)

وهذا التباين في القوى أوجد الصراع ليكون موضوع المسرح الإغريقي. لذلك فإن المسرحيين الإغريق وضعوا حداً لتصرفات الآلهة بتحكمها في مصير الإنسان، إذ جعلوا الإنسان هو الذي يقرر حق مصيره بنفسه، بينما لم يعد للآلهة دور كما كان في الأساطير.

فنظر الإغريق إلى العالم بنظرتين، نظرة إلى ما وراء الآلهة التي تجسد العوامل الطبيعية، ونظرة إلى كل ما يعنى بالظاهر. فتلاشت مفاهيم الماورائيات كلها وبقيت الظاهرة، وهي كل ما يحسه ويلتمسه الإغريقي. فأنشأوا الحضارة المادية، ليختصروا الكون ويحدوه عند الإنسان إلى حد ما يستوعبه فقط. لذا فهذه الحضارة مبنية -في شكلها ومضمونها- على المنطق والاختبار وبهذا يكون الفرد هو أساس الحضارة الغربية، فهو لا يستند إلا بما لديه، -بينما الفرد العربي يستند إلى قبيلته وعشيرته وعائلته-. وبالتالي فإن هذه الحضارة تركز على أمرين هما قطع علاقة الفرد بأسرته، والكف عن الرجوع إلى الماورائيات في كل ما يتعلق بالأمور الحياتية.

مما جعل الإغريق ينتقلون من الماورائيات إلى عالم السياسة، من الحقل الديني إلى الحقل الدنيوي، من نطاق القبيلة حيث أرستقراطية شيوخ القبائل إلى نطاق المدينة حيث النظام الديمقراطي الذي يعتمد على سلطة الشعب، من قانون العين بالعين والسن بالسن إلى قانون العدالة المدنية. بل أن التفكير تغير من تفسير الأمور بشكل سحري إلى التفكير المنطقي، ولذلك تحولت الطقوس من التغمي بالإله زيروس إلى الحوار الجدلي في المسرح، ومنها انطلقت الفلسفة الجدلية المادية. وهنا ظهرت الدراما بدلاً من الاحتفالات الدينية حيث الإنسان محور الدراما. وهذا ما أدخلته التراجيديات من جديد لتبرز قدر الإنسان، فهي لا تحتفل ببطل إنما تقدم حالة إنسانية ألقي النظر إليها بمنظار تاريخي.

على أن مسرحية (أوديب) تعبر عن الإنسان الغربي، ذلك لأن أوديب رفض أوامر الإله. ومن هنا يتبين أن محور الحضارة الغربية هو الفرد والملكية الفردية، أي أن تملك مالا أو جاهاً أو صوتاً أو علاقات عامة. فالذي لا يملك في أثينا يفقد حريته. ولذلك فإن التراجيديات نشأت من خلال التصادم بين

للحياة على أن يلتزم الأديب بتوجيهات الحزب الشيوعي (١٠)

ولعل أبرز من تعامل بالواقعية المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي (Stanislavski 1863-1938)، أبو المسرح الواقعي الحديث (١١) استخدم مسرحاً بشكل استديو بشارع (بوفاسيكيا) في موسكو بغرض التجارب (١٢)

وطريق تهفي التمثيل تعتمد على الغوص في أعماق الممثل بهدف تشغيل طاقاته اللاشعورية حتى يبدع. ويرى أن الفن المسرحي وفن التمثيل يقومان على الفعل المسرحي، فالممثل يجب أن يمثل بتأثير العواطف داخل إطار الشخصية. وهذا يفسر نجاحه في إخراج مسرحيات تشيكوف (١٣) واستخدم تقنية نفسية للممثل تتمثل في كلمة (لو)، فعلى الممثل أن يسأل نفسه: ماذا سأفعل لو أن ظروفاً معينة كانت صحيحة؟ لأن الممثل يجب أن يبدع في المسرح كما لو كان خارجه. كما أكد على الجانب الأخلاقي للممثل (١٤) ودعا إلى الصدق في الأداء التمثيلي على خشبة المسرح (١٥) بمعنى آخر يقوم منهجه على انصهار الممثل الكامل في الشخصية (١٦) ففي مسرحية (شهر في الريف لتورغانيف) دعا إلى الغوص في الحالة النفسية للممثل، فطلب من الممثلين ما يشعرون به. فهو بذلك يؤكد على إدارته للممثل (١٧) وبالتالي يؤدي الممثل دوره وكأن الجمهور غير موجود (١٨)

وعودة إلى (المسرح)، فالمعجم الفرنسي؟ (روبير لاروس) يعرفها على أنها ملاءمة عمل درامي أو موسيقي أو غيره مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي (١٩)

والمسرح أيضاً تتمثل في عروض ترفض العلبة الإيطالية وذلك بغرض تقديم مسرح داخل أماكن غير مخصصة للمسرح. وهي عروض تخرج لتقديم نصوص مسرحية جاهزة في الهواء الطلق. ويتم ذلك بأن تبني خشبة تشبه العلبة الإيطالية داخل حديقة مثلاً وتتخذ مساحتها الفرجة والتمثيل نفس شكليهما تقريباً في عروض العلبة الإيطالية، وهذه أضعف أنواع الخروج. وتتمثل في عروض تخرج بنصوص جاهزة لكن تطوعها طبقاً لما توحى به مفردات المكان. وهنا يأتي دور المخرج في التقريب بين النص والمكان.

وتتمثل في عروض تخرج بنصوص مكتوبة خصيصاً للمكان حيث تمسرح الحوادث التاريخية والتراثية التي تفتجرها

(المسرح لأجل ذاته) يؤكد على ضرورة دراسة المسرح بخصوصيته التي تتحدد بالمسرحية. (٣)

هذا المفهوم يتسع ليشمل الفنون بأنواعها والبحث السوسيولوجي والأنثروبولوجي، حيث مسرح الحياة اليومية وعن تليفزيون الواقع وعلم النفس أو التحليل النفسي (مسرحية الحلم). كما أنه ردة فعل على استغراق المسرح الغربي في الأدب. فهو يفصل بين النص والعرض على الخشبة. (٤)

لعل الناقد الفرنسي (رولان بارت) أول من استخدم المصطلح في دراسته حول مسرح بودلير في عام ١٩٥٤، وقد أعطاه معنيين: الأول يتعلق بالممثل وتجسده للدور، فهو عندما يجسد الدور يتحول إلى شخص آخر فهو مسرح. والثاني يتعلق بالعناصر التي تؤدي إلى المشهدية، فهو عندما يسأل ما المسرحية؟ إنها المسرح بدون النص. (الأحاسيس والحركة والنبرة والصوت والإضاءة وإلى ما هنالك). ولكنه يعتبرها نواة المسرحية، ففي أي عمل مسرحي مهما كانت طبيعته لا بد أن تكون موجودة منذ اللحظة الأولى للكتابة. وهذا هو أساس فصل الأديبي عن المسرحي. (٥)

إذن فالمسرحية مرتبطة بما هو مشهد ولا علاقة لها بالنص، لكن بذورها موجودة في الكتابة. ويمكن تحديد المسرحية في فنون لا تتعامل مع المشهد بشكل مباشر.

ولعل عرض المخرج الفرنسي (أورليان لونييه بو) لمسرحية (أوبو ملكاً) هو أول عرض مسرحي يعلن المسرحية (٦)

إذن فالمسرحية يمكن اعتبارها ردة فعل على المدرسة الواقعية التي ظهرت بتمهيد من الفلسفة المادية التاريخية التي تقوم على أساس أن الفكر انعكاس للمادة. (٧)

على أن هناك مفاهيم سياسية تغيرت. فنبليون ضرب مثالية الرومانسية والمتمثلة في الحرية، والآلة أخذت مكان الإنسان، والثورات في أوروبا الفاشلة التي ولدت البؤس، ومؤلفات بالزاك وفلوبير والأخوان غونكور، هذه كلها عوامل عملت على ظهور الحركة الواقعية. (٨) وهي التي برزت كردة فعل للرومانسية الحاملة في منتصف القرن التاسع عشر (٩) وتفرعت منها الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي السابق كتطبيق للمادية التاريخية التي قررها كارل ماركس مؤسس الاشتراكية ومنظرها حيث الأدب والثقافة والفكر انعكاس

فلولاه لما ظهرت المدرسة التعبيرية بفعل طغيان الآلة وسيطرتها على حياة الإنسان.

وهي تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية، فالكاتب لا بد أن يرى الواقع من خلال ذاته لا كما هو. ولذلك رفض التعبيريون القيود الأرسطية (٢٥)

كما أن تجربته الحياتية أثرت في أفكاره ونتاجه، فظهر الصراع جلياً بينه وبين زوجته حول تربية ابنتهما في مسرحية (الأب)، ومسرحية (رقصة الموت).

وشغلته مشكلات الذنب والخطيئة وحالات العقل الباطنية والعلاقات بين الجنسين (٢٦) وأرجع سقطاته السياسية إلى الله. ويمكن القول: أنه يكتب نفسه (٢٧)

وهو مرهف الحس وقلق، ومنغمس في الألم، وعبقريته تكاد توصله إلى الجنون (٢٨)

وابتكر الأشباح داخل المسرح، وصور الحلم من اللامكان، فأخذ صورة واقعية (٢٩)

وفي مسرحية (الحلم) نلمس ملامح التعبيرية والعبث من خلال أربعة حالمين، فكل شيء يمكن أن يحدث حدث في هذه المسرحية، كما أن الشخصيات فيها تنفصل. وهي عبارة عن أصوات من ضمير الكاتب (٣٠)

ولغتها الحوارية مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل، وهي سريعة دارجة يستعملها الناس في حياتهم (٣١) كما عرى المسرح من الديكور والملابس والمكياج (٣٢)

جيرزي جروتوفسكي (1933 - 1999) Jerzy Grotowski

هو مخرج مسرحي بولندي. يعتبر مؤسس العمل المسرحي. وهو صاحب نظرية (المسرح الفقير) (٣٣) وتعتبر هذه النظرية وما صاحبها من تطبيق رداً على (مسرح البوليفار theatre boulevard) الذي يقوم على الرتبة والابتذال (٣٤)

وجد هذا الشكل الذي يقوم على جعل الممثل لبّ العمل المسرحي، وأن البراعة المسرحية تكمن في قابلية الممثل على التحويل من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة من خلال استخدام جسد الممثل وفنه. لذا مسرحه يستغني عن كل شيء حتى النص ما عدا الممثل (٣٥)

هذه الأماكن. ولذلك يعرف (إبراهيم الحسيني) مسرحة الأماكن بأن "كل الأماكن خارج العلبة الإيطالية مهيأة لأن تقدم عليها عروض مسرحية، ولكن تختلف درجة علاقتها بالعروض تبعاً لاختلاف قدرتها على توظيف مفردات المكان، وقدرتها على إثارة الأفكار والقضايا التاريخية أو الراهنة التي يفجرها المكان، وقدرتها على صناعة جسر التواصل بين العرض وجمهور هذا المكان" (٢٠).

على أن هذه التعريفات تتفق على كسر حدود الخشبة، والبعض منها يتجاوز حدود العلبة الإيطالية إلى فضاءات مسرحية أخرى.

والباحث يرى المسرحية على أنها تعني العودة إلى الأشكال السابقة. ذلك لأنها تقترب من المسرح الأغريقي الذي هو ليس إيهامياً، فالجوقة تبصر الجمهور بأن ما يحدث ليس واقعاً.

ويمكن تحقيق المسرحية من خلال التغريب، والارتجال، والسرد، والمسرح داخل المسرح.

المبحث الثاني: المسرحية في العالم الغربي

لم يعد المسرح الغربي في زمن ما بعد الحداثة يعتمد على اللغة الحوارية فقط، بل تحرر من بلاغة الكلام في الحوار ليبقى جسد الممثل الذي أصبح أساس بناء الصورة، لتحل الصورة محل الكلام المنطوق (٢١).

وبناءً على ذلك فإنه يمكن الخوض في أبرز من تعامل مع مفهوم المسرحية الذي دخل مع الحداثة في القرن العشرين.

وهم على النحو الآتي:

أوغست ستريندبرغ (1849-1912) August Strindberg

مؤلف سويدي ذو ثقافة غنية، وصاحب اتجاه، ومخرج، ومؤسس التجريب. معظم مسرحياته تاريخية. ويعتبر أباً لمسرح العبث والمسرح التعبيري (٢٢)

وهو أبرز من قنع في العالم الداخلي للإنسان (٢٣) وأدرك أن الوجود الإنساني يكمن في عالمه النفسي الباطني، وفي رؤيته الخاصة للأشياء (٢٤)

وجاء بمسرح الارتجال لتموت لغة الأدب المسرحي،
فتحرر المسرح من قيود الأدب، فأعلن المسرح من خلال الأسلية
كردة فعل ضد واقعية ستانيسلافسكي (٤٥)

ومزج بين الممثل والعرائس في مسرحية (الاستعراض
الصغير للأكسندر بلوك)، مبتعداً كثيراً عن الواقعية. كما هو
الحال في هوليود حيث المزج بين الممثل الحقيقي وشخصيات
الكارتون (٤٦)

كما قام بتحريك المجاميع بوحدة متناغمة مثل الإفريز.
وفي مسرحية (الأخت بياتريس لماترلينك) قلّص المسافة بين
الممثلين والجمهور، وأقام ألواحاً خشبية على مقدمة المسرح حتى
يبدو الممثلون كتماثيل، وقام ببناء ممرات وجسور من الخشبة إلى
الصالة، وجعل الممثلين يتحركون في الممرات بين المقاعد لكي
يكسر الحاجز بين الخشبة والجمهور، بل حول القاعة إلى حانة
حيث يحتسي الجمهور الخمرة على طاولات (٤٧) كما درب الممثل
على الجمباز ليكون رياضياً حيواً، حتى تنسجم العاطفة مع
العضلة. وجعل الجمهور أساس الحدث المسرحي (٤٨)

إن التجريب والاختبار هو حرية الفن، مما شكل ثورةً
جعلت الشيوعيين يمينون التجريب ويقوضونه، وينفونه حتى
توفي (٤٩) ولإبداعاته يمكن القول: لولا مايرهولد لما جاء
الآخرون. وبسبب ابتعاده وغيره عن الواقعية ظهرت في الاتحاد
السوفيتي السابق حركة الواقعية الاشتراكية (٥٠)

يوجين فاختنغوف (1883-1923) Eugene Vakhtangov

هو مخرج روسي، أدمج إنجازات كل من (مايرهولد
وستانيسلافسكي)، حيث بدأ بالتقنية الخارجية للممثل. فهو
يرى أن كل بروفة يمكن أن تكون مادة للبروفة التي تليها (٥١)
وألف الواقعية الخيالية، فاعتمد في شكل العرض على الخيال،
واعتمد على الواقعية في مضمون كل مشهد (٥٢) ويرى أن
الجمهور يجب أن يشعر أنه أمام تمثيل، فجعله يرى التقنيات
المسرحية. ودعاه إلى الإحساس بالفرجة والتفاعل مع البطل (٥٣)

واللعبة المسرحية عنده تقوم على إبداع الممثلين
واستغلالهم لمهاراتهم الفنية حتى يكشف موقفهم الذاتي مما
يقوله النص (٥٤)

وأبدع في إخراج ميلودراما (الدبوك) عندما استغل

آثار المسرح الفقير عند ظهوره ردود فعل متباينة في
الدوائر المسرحية الأوروبية والأمريكية بسبب طبيعة التجارب
التي أجراها في (المختبر المسرحي)، والتي كان هدفها تجريد
المسرح من أية زخارف والعودة إلى جوهر المسرح وتحقيق
استقلاليتيه عن باقي الفنون. ويرى أن مهمة الممثل الحقيقية
تبدأ في اللحظة التي يواجه فيها الجمهور. فعليه أن يطور
قدرته الإبداعية ويضيف إلى دوره أبعاداً جديدة، ويقدم
للجمهور شيئاً جديداً في كل عرض مسرحي.

واتخذ من (المختبر المسرحي) ميداناً لتجريب أفكاره
وتطبيق نظريته بهدف الوصول إلى منهج شامل قوامه تدريب
الممثل تدريباً شاقاً (٣٦)

يقوم فن الممثل عنده على تأدية الشعائر، وتدريب
الممثل وفق تقنية معينة، وبناء الدور، والعلاقة بينه والمتفرج.
كما يرى أن المسرح ليس في ثراء السينما والتلفزيون فهو فقير
لا بد أن يتكشف. لذلك نادى بممثل قديس لمسرح فقير.
والقديس ليس بالمعنى الديني لكنه اصطلاح يطلق على الممثل
الذي يتدرب وفق منهج جروتوفسكي، فهو يقوم مع الجمهور بما
يقوم به كاهن القبيلة عندما يقود أفرادها أثناء الطقوس (٣٧)
فعمد إلى قاعة خالية تصلح لجلوس المتفرجين بينهم ممرات
وفجوات لأداء الممثلين ليشرك معهم الجمهور. وبالتالي فالمسرح
عنده هو كل ما يدور بين الممثل والمتفرج (٣٨)

ويقوم منهجه على تكامل جميع القوى النفسية
والجسمية التي تنطلق من أعماق الممثل وغرائزه وتنفجر
لتكشف عن هذه الأعماق. وتقوم هذه التقنية على الموقف
الاستنباطي، والاسترخاء الجسمي، وتركيز نشاط الجهاز
العضوي في منطقة القلب. كما أن لياقة الممثل هي العنصر
الأساس في أدائه. ولا ينبغي إخفاء عيوب الممثل بل ينبغي
الاستفادة منها (٣٩)

فزيفولود مايرهولد (1874-1940) Vsevolod Meyerhold

مخرج روسي (٤٠) ومؤسس التجريب، وتلميذ
ستانيسلافسكي (٤١) وهو أول المعارضين للأسلوب الطبيعي (٤٢)
فجدد في الحركة والإيماء والإلقاء البعيد عن واقعية أستاذه (٤٣)

ويرى أن المخرج يأخذ دور المؤلف ليساعد الممثل على
أن يرى عمله (٤٤)

وكريغ. ولجأ إلى الواقعية التاريخية لبحث عن الإبهار (٦٢) وهو الذي ابتكر الملف الإخراجي، حيث يضع فيه تفاصيل دقيقة بين حركة وما بعدها. وأخذ يعرض في أي مكان مناسب، فقد عرض مسرحية (أوديب) في سيرك شومان ليستفيد من تقنية عروض السيرك، وهدفه من ذلك هو تحقيق الانسجام بين الممثل والدبكور والموسيقى والمبنى. (٦٣) كما ألغى دور الممثل وأجبره على تقليده بسبب براعته في التمثيل قبل أن يتجه إلى الإخراج. واستخدم مسرح الارتجال الهزلي في إخراج مسرحية (دائرة الطبشور)، ومسرحية (خادم سيدن). وتصدر الإشارة إلى أنه أهتم في أعماله بالجماليات والاستعراضات. وما زال الأميركيان يعتمدون على أسلوبه حيث المسرح عنده يجب أن يتحرر من قيود الأدب (٦٤) كما اعتمد في التمثيل على أسلوب واقعي يعتمد على الإحساس الداخلي أكثر من تقليد ظاهر الواقع (٦٥)

على أن (جوليوس بوب Julius Pop) قال عنه: "ولد ليكون ممثلاً، وقدراته كـمخرج ترجع إلى كونه ممثلاً يستطيع أن يعبر عن نفسه بالعمل الذي بين يديه" (٦٦)

إدوارد غوردن كرايغ

Edward Gordon Craig (1872-1966)

هو مخرج إنجليزي انتقد المسرح الواقعي على الغلو في النقل التفصيلي للواقع، حيث وظف الديكور لخدمة المسرح، فمثلاً يصبح القلم له أكثر من تفسير حسب توظيفه. ولذلك فإن ديكوره شفاف وغير مرئي. ونظر إلى الفن التشكيلي والرقص والإيماء باعتبارها جذور المسرح. كما بحث عن الجمال ولم يهتم بالنص، بل اهتم بالإيهام وأهمل الحقيقة. ودعا إلى إلغاء الممثل واستبداله بدمى كبيرة، أو الممثل العروسة U ber-Marionett التي تحرك بالخيوط. وهو يقصد بالدمية ذلك الممثل الذي يسير على نهجه أكبر من الحياة، فهو عروسة أشبه ما يكون بألهة (٦٧)

ويحسب له أنه أدخل إلى المسرح استخدام اللون والإضاءة والظل وحركة الديكور. كما استطاع أن يشحن المسرحية بمشاعر جديدة ليروي لنا أحلامه ببساطة. وقد تمثل هذا في إخراج مسرحية (هاملت) عام ١٩١٢ على مسرح الفن بموسكو، حيث ناقض ستانيسلافسكي في عرضه للتفاصيل الدقيقة النفسية. (٦٨) ورغم فشل بعض عروضه إلا أنه نجح

طقوسها اليهودية ليصير الكلمات إلى إنشاد ديني، وحوّل الحركات والجستات إلى رقص (٥٥)

وفي مسرحية (توراندوت الخرافية لكارلو غوزي) ألبس الخرافة الثوب المعاصر، فجعل الملك يحمل مضرب تنس بدلاً من الصولجان، وأدخل الكوميديا ديلارتي في طيات العمل، والممثلون يلبسون الملابس ويغيرون الديكور أمام الجمهور. (٥٦) وجعل الممثل يشعر بأنه هو الشخصية الدرامية لتنطلق كلماته وإيماءاته من جديد وليس عن حفظ، بمعنى الانصهار مع الشخصية. فالمهم هو ظهور حقيقة المعاناة من خلال خيط وهمي يربط الواقع المعاش بالواقع المصنوع. كما أن إيمانه بعمله منحه روحاً جعلت الممثلين يهابونه رغم مرضه، ورغم ذلك طالبهم بالفرح والسعادة ونقلهما إلى الجمهور. (٥٧)

لويجي بيراندلو (1867-19369) Luigi Pirandello

هو مؤلف مسرحي إيطالي، استعمل المسرح داخل المسرح ليبين أن الحقيقة هي ما يفهمه أو ما يراه. ومسرحياته تدعو إلى هذا الأمر. (٥٨)

ومسرحه شكله واقعي لكن فكره عبثي، فقد اهتم بالألم، ونجد هذا في مسرحيته (الكل حقيقته) التي أنجزها أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث الجيران لهم رأي في الزوجة مغاير لأهلها، فكل واحد يرى الحقيقة من وجهة نظره. (٥٩)

وقد تجلّى إبداعه في مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، حيث جعل المسرح جزءاً من مضمون المسرحية، ومن خلال الشخصيات سخر من كل شيء، وبالتالي ليس هناك يقين، بل شكوك وظنون تصل إلى درجة الإلحاد. وفي كل يوم يتغير شيء ويتحول إلى فكر جديد. فليس هناك نظرية ثابتة أو حتى حقيقة راسخة. وهذا هو منظور عبثي (٦٠)

وفي مسرحيته (هنري الرابع) عالج إشكالية الحقيقة من خلال رجل اعتقد أنه هنري الرابع ليجعل لنفسه قيمة في هذا الوجود. ولذلك نجد أن الحلم عنده أبلغ من الحقيقة. وبالتالي فالحقيقة هي وجهة نظر خاصة بصاحبها (٦١)

ماكس راينهاردت (1873-1943) Max Reinhardt

هو مخرج ألماني وممثل سابق. استثمر إبداع كل من آبيا

أروين بيسكاتور (1893-1966) Erwin Piscator

هو مخرج وممثل ألماني، وأول من دعا إلى المسرح السياسي، إذ دعا إلى مشاركة الجمهور العادي في العرض المسرحي ومناقشته لا الفرجة الاستهلاكية. ومسرحه يقوم على التقدم التقني والعلمي، فاعتمد على الإضاءة الكهربائية والمناظر الدوارة ومسارح المصاعد والسجاد المتحرك. كما وظف السينما، حتى إن عرضه المسرحي صار مثل الصحافة المتحركة. أما من حيث المضمون فمسرحه السياسي يحلل انعكاسات الحوادث الفردية اجتماعياً واقتصادياً. كما نقل الدراما إلى الطابع القصصي والوصفي حيث المسرح الملحمي منافياً كل أشكال المسرح الطبيعي (٨٠) ومسرحية (المحاكمة) هي البذرة لنشوء هذا المسرح الملحمي. وفي إخراج مسرحية (راسبوتين) ١٩٢٧ نجد هذه الملحمة، فالديكور بانوراما كبيرة من الخيش تمثل العالم عرض عليها أفلام سينمائية فيها أحداث سياسية وعسكرية ترتبط بخدمة راسبوتين في بلاط رومانوف، وهذا هو المنهج التركيبي في العرض. وفي مسرحية (هوب لا.. نحن نعيش لتولر) استخدم منظراً ذا طوابق متعددة ليستغل المسرح أفقياً ورأسياً (٨١) يريد إيقاظ نبض الجماهير السياسي وفق أيديولوجيته لا بحرية تامة مثل التعبيريين. كما أراد من الممثل أن يكون على وعي سياسي وتقنية تمكنه من الأداء التمثيلي.

برتولت برشت (1898-1956) Bertolt Brecht

هو شاعر ومؤلف مسرحي ألماني. نسف نظرية أرسطو القائمة على المحاكاة والتوهم، لأن الوهم يبعد المتلقي عن عالمه السياسي والاجتماعي، فالتطهير يجعله مرتاحاً مما يجعله في حلم بعيد، فلا بد أن نروي له أحداثاً في الماضي ليستفيد منها بدلاً من حاضر مزيف (٨٢) وأسماء بالمسرح الملحمي الذي بناه على أساس الفكرة لا على الشعور (٨٣) كما خدّم الاشتراكية من خلال مسرحه بهدف إثارة الجماهير بكشف كافة الحقائق من التاريخ والواقع حتى تشور على هذا الواقع (٨٤) والممثل عنده يتكلم بصيغة الفعل الماضي، والخشبة عارية، والديكور يتغير أمام الجمهور حتى يتم التواصل بين الجمهور والخشبة بواسطة سرد القصص، والمؤلف المسرحي يجب أن يعنون كل مشهد ويؤرخه، كما أن جهاز الإضاءة يجب أن يظهر أمام الناس حتى يعرفوا مصدر الإضاءة، ويجب أن تتعارض الموسيقى والغناء مع الحدث على الخشبة حتى يبدو الصراع (٨٥) وهذا ما أسماه

في توظيف الديكور. فالمسرح عنده يتكون من الجست حيث روح أداء الممثل، والكلمة هي جسد النص، والخطوط والألوان هي وقود الديكور، والإيقاع هو جوهر الرقص (٦٩) لذلك يرى أن صناعة المسرح فن إبداعي كما جاء في كتابه (فن المسرح ١٩٠٥) (٧٠)

أدولف آبيا (1862-1943) Adolphe Appia

هو مصمم ديكور ومخرج سويسري. فقد بدأ بالممثل فأدمج حضوره الحي مع حضور الإضاءة وإيحاء من الديكور، بحيث لا يطفئ الديكور عليه. وهذا الأمر جعل الديكور عنده بسيطاً وتجريدياً. غير أنه سلط الإضاءة على الديكور لتضفي جمالاً ومعنى، وليعبر عن العقل الباطن. والديكور يخلق للمسرحية مناخاً نفسياً (٧١) واستطاع توظيف الإضاءة لجعلها من نسيج الدراما. (٧٢) ومسرحية (تريستان وايزولدا) أبرز دليل على ذلك. ففيها وظف الإضاءة على خلفية الخشبة ليرى المشاهد ما يراه العاشقان، فوضع شعلة عالية وسط الخشبة لترمز إلى انفصال (تريستان) عن عشيقته، وعندما تطفئ (ايزولدا) النور فهذا يرمز إلى توقف الزمن. وبرفقة الموسيقى يضفي على خلفية الخشبة ظلالاً لتختفي قطع الديكور البسيطة. وهذه الأجواء ترمز إلى الموت (٧٣) وتجدر الإشارة إلى أن اختراع الكهرباء صادف نظريته مما ساهم في دعمها وإبراز بعد جديد لتصميم الديكور (٧٤)

أنطونين أرتو (1895-1948) Antonin Artaud

هو مخرج وشاعر وممثل فرنسي (٧٥) استخدم المسرح كعلاج، فهو يعمد إلى دراما تحدث الصدمة القاسية عند المتلقي من خلال ما حدث من رعب في القرون الوسطى مجسداً بذلك مفهوم مسرح القسوة أو الرعب، فهو يعتمد على الصراخ والأشباح والتهدج، وأزياء مأخوذة من الطقوس، تصاحبها موسيقات وإيقاع حركي للبدن متأثراً بما يرهول (٧٦) لذلك طالب بالإقلال من الكلمات في الحوار والعودة إلى الأسطورة وسحر الشرق. (٧٧) كل هذا حتى يصل إلى أن يتطهر المتلقي من شعوره بالآثم (٧٨) وهذه القسوة تولد الخيال للمشاهد. وقد تمثل رفضه للواقعية في تيممته (فيض الدم) ١٩٢٥، فقد رفض نسخ الحياة الواقعية إلى مسرحه. واعتمد على أداء الممثل باستخدام أحاسيسه. وأثر أن يكون موضوع المسرحية حول الآلهة والبطولات بحيث يكون المخرج هو صانع الأسطورة (٧٩)

وهذه المسرحة أعادت إلى الأذهان أهمية مفهوم الإيقاع باعتباره يحدد زمن الأداء. وكذلك مفهوم الكريوغرافي الذي يقوم على أساس تصميم ورسم التوازن والتزامن لحركات المؤدي وجسده فوق الخشبة وضمن فضاءها. (٩٣)

مسرحة السيرك: حيث اعتمد على الأداء دون المحاكاة في تقديم الصورة والفرجة والمتعة المسرحية. ولذلك تم الاعتماد على لاعبي السيرك والأكروبات.

ومن ثم ظهرت فرق مسرحية تأثرت بهذا الاتجاه، لعل أبرزها فرقة مسرح الشمس Theatre du Soleil حيث الاعتماد التام على تكنيك السيرك والأكروبات في تدريب الممثل والدراماتورجي. ولعل نجاح هذه الفرقة في عرض (هنري الرابع) دليل على ذلك (٩٤)

المسرح الحي Living theater:

أسسه جوليان بيك Julian Bec وزوجته جوديت مالينا Judith Malena عام ١٩٦٣ وكان يقدم عروضه في الشوارع والساحات. ولعل العمل الأكثر إثارة للجدل كان (الجنة الآن) في عام ١٩٦٨ فقد نقد الحياة الأمريكية، واتجه إيجابياً إلى معتقدات الهنود الحمر، وانطو بهذا العمل على تعري الممثلين ومشاركة الجمهور. إن العروض في الشوارع كانت بمثابة تظاهرة سياسية رغم إلقاء الضوء على الحياة الاجتماعية ومحاكمتها، وفي هذا دعوة الجمهور للاشتراك بالعرض كما لو أنهم في تجمع أو طقس جماعي. جمهور المسرح الحي لم يكن بالضرورة جمهور مسرح أناس عاديون بسطاء (٩٥)

فرقة (خبز ودمية) Bread and Puppet Theatre 1961

أسسها (بيتر شومان). وهي فرقة مسرحية أميركية قدمت عروضها معتمدة على دمي طويلة وأقنعة تزين وجه تلك الدمي متأثرة بفكرة السوبر مارينيت لكريغ.

تهدف الفرقة إلى خلق نوع مسرحي جديد يعتمد الفن والحياة بمزجهما معاً. وتؤمن بالمسرح كإيمانها بالخبز الذي يعد من الضرورات الأولية للحياة، فتقتسم الخبز مع الجمهور بعد أن تصنعه بنفسها على شكل أشبه ما يكون إلى الطقس. لقد كانت برامج الفرقة تتيح لها الاشتراك في التظاهرات السياسية بشكل فعلي (٩٦) ومن أهم عروضها (الحريق) ١٩٦٢ وهي صرخة احتجاج ضد الحرب في فيتنام. شومان يسيير على نظرية

بالتغريب حيث لا يتقمص الممثل الشخصية إنما يمثل الأحداث بضمير الغائب، ليكون مسرحه تعليمياً يعلم الناس كيفية الوصول إلى قرار واتخاذها. وتجلى ذلك في أشهر مسرحياته وهي مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) المقتبسة عن مسرحية (أوبرا الشحاذين لجون غاي) (٨٦) ومسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) تم فيها سرد الأسطورة الصينية عن دائرة الطباشير، وجعلها مسرحية داخل مسرحية (٨٧) كما استخدم الأقنعة النصفية متأثراً بتعبيرية ستريندبرغ. وأخذ عن الدادية التمرد على القيود الكلاسيكية. وأخذ عن رينهارت دمج الممثل مع المشاهد، وأخذ عن بيسكاتور استعمال أجزاء مصورة سينمائياً والكارتون والسرد والأغاني والحوادث الأوروبية التاريخية ليناقد إصلاحات اجتماعية وسياسية (٨٨) ويكتب رولان بارت عن مسرح بريشت أنه فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقوم بعداً بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله. (٨٩)

تادوش كانتور 1915-1992 Tadeusz Kantor

هو رسام ومخرج مسرحي وسينوغرافي وممثل بولندي. وهو منظر في الفنون التشكيلية والمسرحية. وهو أحد مبدعي مسرح الحدثية الهابننج Happening (٩٠)

وأبرز المسرحيين الطليعيين الذين بحثوا عن مكان آخر خارج نطاق اللعبة الإيطالية.

تتسم أعماله بالشمولية. ففي أثناء الاحتلال الألماني لبولندا عرض مسرحية (عودة أوديسيوس) في شقة خاصة، حيث أضاف إليها بشاعة ما رآه في الحرب. ومسرحه يعتمد على البحث عن مكان مسرحي خارج إطار اللعبة الإيطالية. ويرفض اعتبار المسرح مؤسسة فنية. ويرى أن الفضاء المسرحي يجب أن يرتبط بشدة بالحياة والحقيقة. ويرى عدم ضرورة إطلاق مصطلحات فنية مثل الديكور والسينوغرافيا. والممثل عنده هاوٍ. وبالتالي يختار ممثلين من فنانيين تشكيليين وغير متعلمين لا يفقهون شيئاً عن التمثيل. فهو يقوم بتشكيلهم كما يشاء. كما ألغى المسافة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين. ولذلك سمي مسرحه بالمسرح المستقل (٩١)

مسرحة الرقص: قام (كورت جوس) وتلميذته الراقصة الألمانية (بيينا باوس) بإدخال البعد المسرحي والدرامي على فن الرقص (٩٢)

المسرحي عبارة عن أي مساحة حضور يلتقي فيها الممثلون مع الجمهور. ويوسف إدريس يقترح تطوير لشكل حلقات السامر كمكان للعرض بحيثي ضمن المشاركة الفكرية والجمالية بين العرض والجمهور (١٠١). والمسرح الاحتفالي تتعدد فيه خشبات المسرح، ويقدم غالباً داخل الأسواق والأماكن العامة معتمداً نصاً لا يكتمل إلا مع التنفيذ، أما مسرح السراشق فالمكان الذي يقترحه لتقديم عروضه عبارة عن خيمة منصوبة في أي مكان مفتوح يتم صياغة فضاءها الداخلي بالطريقة الجمالية المناسبة لتقديم العرض المسرحي، والتي تسمح بمشاركة الجمهور (١٠٢).

ومسرح الحكواتي يعتمد أي فراغ شريطة ألا يفصل بين الجمهور والممثلين. وهناك تجارب لا ترفض العلبة الإيطالية لكن ترفض التعامل التقليدي معها، كأن يغيروا من وضعية جلوس المتفرجين، يمدون خشبة المسرح، ينزلون بممثلهم للصالة، يصعدون بمفرجهم للخشبة (١٠٣).

وفي إطار المسابقة الرسمية لدورة ٢٢ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي أقامت الفرقة القومية للعروض التراثية العرض المسرحي (دعاء الكروان) المأخوذ عن رواية الأديب (طه حسين) الشهيرة. حيث أعدته الكاتبة (رشا عبد المنعم) وأخرجته (كريمة بدير). فكان الإعداد عبارة عن دراما حركية يندر فيها الحوار ويجسد الرقص والإيقاع فيها أدق تفاصيل الشخصيات. وهذا يتيح فهم الفكرة على نطاق واسع ودون التقيد بحواجز اللغة (١٠٤).

ولست مبالغاً إذا قلت: إن تجارب المسرحية في مصر يصعب حصرها في هذا البحث. لذلك أذكر منها: تجارب في الهواء الطلق، كتجربة السامر في عرض (حسن ونعيمة) لـ (عباس أحمد)، وتجربة مسرح الفلاحين التي قادها (عبدالعزیز مخيون)، وتجربة زكي أفندي، وتجربة (هناء عبدالفتاح) بقرية دنشواي، وتجربة مسرح السراشق، وعرض (يحدث في قريتنا الآن) على ضفاف بحيرة قارون الذي يطرح صراعات الصيادين من أبناء القرية، وقد قاد تلك التجربة الراحل (صالح سعد). وكذلك تجربة مسرح الفلاحين في عرض سهرة ريفية في قرية (شبرا باخوم) بالمنوفية والتي قادها (أحمد إسماعيل)، وتجربة مسرح (الجموع) في عرض (رجال الله) أمام ساحة مسجد (المرسي أبو العباس) وقادها (عبدالغفار عودة).

وكانت هناك تجارب في أماكن مغلقة مثل تجربة مسرح المقهى والتي قادها (ناجي جورج وليلى سعد) في قهوة (المعلم أبو

الإبداع الجماعي Collective creation في تحضير العرض المسرحي. فكل أعضاء الفرقة يشاركون في التحضير، مع وجود مدير لهذه الفرقة يقوم على الربط بين المخرج و الدراماتورج وعلاقتهم بالممثلون ومع بقية العاملين في العرض (٩٧).

البحث الثالث: المسرح في العالم العربي

في العالم العربي ظهرت تجارب مسرحية تمردت على العلبة الإيطالية وقيودها.

فالمسرح العربي تأثر بالتجارب المسرحية العالمية لبحث عن مقومات الحداثة وما بعدها جميعها. (٩٨)

ففي مصر الفرعونية ظهر المسرح بشكله البدائي داخل المعابد أو الساحات المجاورة. وكان التمثيل يعتمد على المناظر الطبيعية، حيث كانت الدراما تمثل بعضها في البحيرات المقدسة، وكان الممثلون يلعبون أدوارهم في قوارب، أو في سفن، أو في ظل سقيفة جنازية تعد خصيصاً لذكرى أوزوريس. ثم تطورت مسيرة المسرح بعد ذلك بفعل فنون خيال الظل، ومسرح (الكره كوز) أو (الأراجوز). وكانت الأماكن الطبيعية لتقديم هذه الفنون هي الشوارع، والساحات، والمقاهي، وغيرها من الأماكن المشابهة. "وصل خيال الظل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفي ينبر به ويستوحي رموزه فيصفه وصفاً تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة لخيال والمشوقة للنفس" (٩٩) كما أن فن (الأراجوز) ظهر في عدد من الدول العربية في مقدمتها لبنان ومصر، وتفاعل تمثيلاً مع الجمهور، إذ توجد شخصيات تتحرك وتقول حواراً، ولكنه لا يستعمل سوى الدمى فقط، إلى جانب كونه مسرحاً متنقلاً بين القرى والنجوع والمحافظات، وغالباً ما كان يوجه للأطفال ليستمتعوا به. وكان هناك ما يسمى بصندوق الدنيا وهو عبارة عن صندوق يجلس عليه الفرد على دكة خشبية بجانب عدد آخر من الصبية أو الجمهور ينظرون في عدسة مكبرة ليروا صوراً متتابعة يرشد إليها ويفسرهما ويدمج بعضها ببعض في أحداث رهيبة صاحبها الواقف بجانب الصندوق يردد من حين لآخر (اتفرج يا سلام) (١٠٠) ثم عرف العرب المسرح بشكله العلمي على يد رواده الأوائل: النقاش، والقباني، وصنوع. وبدأت تظهر البناءات المسرحية المعروفة بطرازها الغربي، ومع ذلك ظلت فكرة العودة للشوارع تراود كثيراً من المغامرين وأهمهم أصحاب دعاوي التأصيل، فتوفيق الحكيم يقترح في دعوته مكاناً للعرض

وعلى صعيد التطبيق حدد (عساف) عناصر الممارسة المسرحية لفرقة الحكواتي على ضوء التمثيل بفن الراوي. وتتمثل في: حيز العرض: أي تحويله إلى وحدة كلية تجمع الخشبة بالصالة وتزيل الجدار الرابع الفاصل بينهما، مع المحافظة على ما يجمع جمهور المشاركين ويوحداهم من لغة، وثقافة، ورغبات، وأحلام، ومعاناة، قيم ورموز، فيستخدم الممثلون حيز العرض لاستحضار البعد الخيالي والتاريخي والثقافي الذي يجمع المشاركين في وحدة تفاعلية جماعية.

كما تتمثل في العلاقة بين الممثل والشخصية والجمهور: حيث إتباع فنيات الراوي في تجسيد عدة شخصيات، والانتقال من واحدة إلى أخرى، مع المحافظة على العلاقة مع جمهور الحاضرين، ويجوز للممثل أن يمثل عدة شخصيات أو يجوز لعدة ممثلين أن يمثلوا ذات الشخصية، أو يستطيع الفرد أن يمثل حشداً كبيراً، أو أن يصور شخصية والديكور الخاص بها في آن معاً، تارة يكون بعض الممثلين جزءاً من الجمهور وطوراً يكون الجمهور في عداد المشتركين في اللوحة المشهدية.

وقدمت فرقة مسرح الحكواتي أربعة أعمال مسرحية، هي (بالعبر والإبر) و(حكايات الـ٣٦) و(أيام الخيام)، و(حكواتي من جبل عامل). وجسدت مسرحية (أيام الخيام) ذروة هذه التجربة من حيث ارتباطها الوثيق بجمهورها وتوصلها إلى ربط الشكل والمضمون ضمن تجربة مسرحية فريدة جسدت أهداف الفرقة وكللت سعيها وتجاربها "بحركة طلاق عنيف مع الشكل الأوروبي، الذي يفترض حيزين ومستويين، على قاعدة تحول المشاهد إلى ضحية، والحدث المؤلف إلى واقع" (١٠٧)، وذلك بعدما تتحول منصة التمثيل إلى حيز للأحداث، وتصبح الصالة حيزاً حياً وتفاعلياً ضمن إطار العلاقة الثلاثية بين النص والممثل والجمهور.

وفي البحرين في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين برزت فرق شبابية تنتمي إلى أندية رياضية متواضعة إلى حد كبير. تضطر هذه الفرق إلى استئجار أو استئذان ملاك الأراضي لإقامة عروض مسرحية عليها مقابل أجور زهيدة. واعتمدت هذه الفرق على أصوات صبيان صغار السن لأداء أدوار نسائية (١٠٨) ويرى الباحث أن هذه الفرق لم تكن تقصد الخروج من العلبية الإيطالية لسبب بسيط وهو عدم توفر هذه العلبية في الأندية الرياضية التي ينتمون إليها، أو لضعف الإمكانيات المادية آنذاك. وبالتالي هذه التجربة لا تعد مسرحاً ولا خروجاً عن العلبية الإيطالية لعدم قصد الخروج، إنما هي ظروف تلك المرحلة

الهلول)، ومسرحية (إنني أعترض)، وتجربة مسرح الشارع التي خاضها (محمد عباس)، وتجربة مسرح الفنان بمقهى (استرا) بميدان التحرير والتي قادها (عبدالرحمن عرنوس). وفي الأداء الحركي كانت تجربة (اللعبة) للراحل (منصور محمد) (١٠٥)

ومن أبرز وجوه المسرحية ظهر أخيراً مشروع مسرحية المناهج من خلال تقديم بعض النصوص التاريخية والدينية. ويتيح لطلاب المراحل الثلاث فرصة التعلم بسهولة ويساعد على اكتشاف مواهبهم ويعيد النشاط المسرحي مرة أخرى ويجعل المادة الدراسية أكثر جذباً وتشويقاً بحيث تظل في ذاكرتهم، كما يبسط المادة العلمية والمناهج المقررة على الطلاب. ويؤكد مدير عام الأنشطة الثقافية والفنية أن البيت الفني للمسرح يقوم بالاتفاق مع الفنانين والكتاب والمخرجين ليقوموا بعمل روايات مسرحية تجوب ٢٧ محافظة على مستوى الجمهورية، ويتم العرض في قصور الثقافة والمسارح المدرسية، ويتم البدء في محافظات كثيرة منها المنوفية والغربية ومرسى مطروح وجنوب سيناء والقاهرة والجيزة وبور سعيد. لقد تم إنتاج أربع مسرحيات خلال عام منها (على مبارك) للصف السادس الابتدائي و(طموح جارية) للصف الثالث الإعدادي و(الأيام) للصف الثالث الثانوي، وسينتج مسرحيات تغطي العديد من المناهج الدراسية بمختلف المراحل التعليمية وتؤكد معاني الحرية والمواطنة وقيمة الحوار ومحاربة القبح والفساد. ومن بين العروض التي يتم إنتاجها أيضاً مسرحية (شجرة الدر) وغيرها التي تتناول منهج التاريخ للشهادة الإعدادية (١٠٦)

وفي لبنان سعى المخرج والممثل اللبناني (روجيه عساف) إلى تقديم رؤى مسرحية جديدة تتوافق والأهداف التي يسعى لتحقيقها والتمثلة في الانتماء مع الجمهور. وهذا ما دفعه للنظر إلى الموروث محاولاً إحياء الحكواتي اللبناني، فأسس فرقة (مسرح الحكواتي) لتلجأ إلى أشكال مسرحية شعبية، وركزت على تطوير أسلوب الحكواتي الشعبي الذي يعتمد في الأساس على العلاقة المباشرة مع الجمهور. اعتبر (عساف) المسرح ملكاً للناس، وأداة مهمة للتعبير عن الواقع المعاش، وهذا ما جعله ينتقل بالمسرح إلى القرى والمدارس والمخيمات الفلسطينية ليكون مسرحه من الواقع اليومي للجمهور ومن الذاكرة الشعبية لها، وكان يقول للناس في المخيمات الفلسطينية لماذا تستدعون فرقة مسرحية، أفضل مسرحية هي التي تقومون بها أنتم، وكان يرمي من وراء ذلك إلى أن يندفع الناس إلى تملك معطيات حياتهم وتولي زمام أمورهم الثقافية والحياتية.

والإرشاد.

جعلت تلك الفرق تتجه إلى فضاءات أخرى.

وللمخرج الكويتي (حسين مسلم) تجربة جديدة بالبحث والدراسة، حيث نادى بالمسرح العربي الحي ليعتد عن العلبة الإيطالية ويقدم رسالة هادفة خلال قضية أنية.

على أن اشتغاله على المسرح العربي الحي ابتدأ منذ عام ١٩٩١، حيث أعد وأخرج مسرحية أسماها (رصاصه داخل السوق) في إمارة الشارقة. فاستخدم قاعة حوّلها إلى مكان أقرب إلى السوق ويديكورات شعبية ويجلس المتفرج في السوق نفسه (١١٠) إلا أن فكرة المسرح العربي الحي ليست جديدة على المستوى العربي. فكان الأجدر به تسميته بالمسرح الكويتي الحي.

وفي عام ١٩٩٢ أعد مسرحية (الشجرة)، وهي لـ (فرناندو أرابال) واسمها الأصلي (الشجرة المقدسة) وقدمها بطابع كويتي. حيث انتقل إلى بيئة البحر، ووظفه في الوقت نفسه من الناحية الدرامية. فالبيئة كانت أقرب إلى الحميمة لصنع هذه الحالة النفسانية بين المتفرج ومكان العرض، وأيضاً هذا المكان هو منظر طبيعي وصوت البحر وأمواجه ضمن الأدوات التي تتحدث كلغة درامية داخل العرض.

حتى إن الماء وصل إلى أقدم الصف الأول من المتفرجين لإيصال الدلالة على أن ما يشاهده الجمهور طبيعياً هو الذي يطغى على الوضع. وعند آخر المسرحية ومع إطلاق الرصاص والقصف نسمع تلاطم الأمواج ونرى الإضاءة مع التفجيرات (١١١)

واستطاع تطبيق ما ذهب إليه عملياً ليحصد التميز حين فازت مسرحيته (إعدام أحلام عبدالسلام) من تأليف فطامي العطار بجوائز التمثيل والإخراج والتأليف في مهرجان الكويت المسرحي السابع عام ٢٠٠٤ حيث اتجه إلى الطابع الشعبي. ففي هذه المسرحية وضع علامات الاستفهام حول جدوى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي في الوقت الحالي، وقدرتها على التماس مع الهم اليومي وشمولية الهوية. وهي تنتمي إلى المسرح الاحتفالي.

يقول عن هذه المسرحية: "كان قبولي التصدي لها لأنها نص واضح في تقليديته، فاشتغلت عليه، وعملت التقطيعات التي يحتاجها المسرح العربي الحي، حتى أقدم هذا النموذج. فإذا قرأت النص ومن ثم العرض ستعرف كيفية التعامل مع النص التقليدي ووضعه في النظرية، لذلك اكتملت التجربة." (١١٢)

وفي الكويت ظهر مسرحيون تعاملوا مع المسرحية بل تردوا على العلبة الإيطالية. ولعل أبرزهم الكاتب (سليمان الحزامي) الذي استخدم الأسلوب الملحمي. وهذا يبرز مدى التزامه بقضايا وطنه، والتي أهمها بدعوته إلى ضرورة العدل والمساواة وانتشار الحب بين البشر بعد انتشار الحسد.

على أن "مسرح الحزامي يتواصل مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولا يقف عند حدود المجتمع الكويتي وهمومه، كما أنه يأتي من خلال ذاتيته واطلاعاته" (١٠٩)

وبرز الكاتب والمخرج (عبد الأمير التركي)، حيث تأثر بالمخرج الألماني (برتول بريشت). ونجد هذا جلياً في مسرحيته (حامي الديار). فالمسرحية ليس فيها أحداث، إنما الشخصوخ تنقل للمتلقي ما يدور في المجتمع من أحداث ويعلقون عليها. إذن فالأحداث مروية، وهذا أحد ملامح المسرح الملحمي.

كما اعتمد كثيراً على الراوي (الرجل المسن) الذي جاء من الماضي البعيد لينتقد لنا الحاضر بعين بصيرة ورأي حكيم وسديد. وتدعو المسرحية إلى الإصلاح الاجتماعي والسياسي كالوحدة و البعد عن التفرقة والطائفية، وتدعو أيضاً للإصلاح الاقتصادي ومحاربة الغلاء.

ناقش المؤلف من خلال البناء الدرامي قضيته على مستوى الأسر بين عائلتي (بوعبدالله) و(بوعباس)، وعلى مستوى المؤسسات ممثلة بجريدة الشعب، وعلى مستوى مجلس الأمة، وعلى مستوى عامة الشعب في المقهى الشعبي. مما أدى لتكرار الأقوال والعبارات وتناول نفس الأفكار.

وظهر الصراع الدرامي في المشاهد الأولى صراعاً فكرياً بين السنة والشيعة. ثم ظهر الصراع الدرامي بين بعض الشخصيات، كما في جريدة الشعب نجد الصراع قد تجسد بين الدكتور ورئيس التحرير. فالدكتور يكتب من أجل الحقيقة أما رئيس التحرير فهو مع الزيف والخديعة والتفاهة.

حتى الحوار غلب عليه المباشرة، فالشخصيات تتحدث عن الفتنة الطائفية بطريقة صحفية وكأننا نقرأ جريدة. كما اعتمد على السرد، وخاصة شخصية الرجل المسن. ويعيب هذا السرد أن المعاني فيه متكررة. وهي عبارة عن نصائح مباشرة لم تصل لنا عن طريق العلاقات بين الشخصيات إنما جاءت عن طريق النص

الجهات ولكن دون فائدة فيقرر (سامي) و(الميس) دعمهم من جيبهما الخاص ويسافرون إلى الدولة التي تقيم المهرجان ويقدمون مسرحية (مالك والناس) التي تفوز بجائزة المهرجان.

هذه

المسرحية ناقشت المشاكل التي يتعرض لها المسرحيون خاصة فيما يتعلق بالدعم المعنوي والمادي الذي لا يجدونه من قبل بعض الجهات التي تتحجج بأن ميزانياتها لا تكفي دعمهم لتمثيل الدولة خير تمثيل في المهرجانات الدولية (١١٦)

خاتمة

إن حالة التطور ما جاءت إلا من خلال ثورة مبدعي القرن العشرين وتمردهم على ما هو تقليدي، والوصول إلى الإبداع. مما تخض عن مدارس مختلفة في عالم المسرح.

ومن خلال إبداعات هؤلاء المبدعين وأثرهم وتأثيرهم نجد أن التمرد على قيود المسرحية التقليدية هو عنوانهم حيث الحرية والبحث عن الذات، بل إنهم عبّروا عن الواقع من خلال لجوئهم إلى الحلم، والغوص في أعماق الروح الإنسانية. ونظراً لتأثير نظريات فرويد وداروين اتجهوا إلى تقويض الدين والتمرد على السلطة الدينية، وينسحب هذا الأمر على العالم العربي. فالمسرحيون العرب اتجهوا إلى إبعاد المسرح عن المسائل الدينية، خصوصاً بعد أن ساهمت الحكومات العربية بظهور تيارات دينية متطرفة تذهب إلى تحريم المسرح بل إلى حد تكفير المسرح ورجاله.

إلا أن البعض من المسرحيين العرب لم يستطع هدم القديم بل لم يستطع التخلص من آثاره رغم انفتاحه على الحضارة الغربية، وذلك يعود إلى أن الحضارة الغربية تعتمد على الفرد بينما الحضارة العربية تعتمد على الجماعة. فلا يمكنه التحرر من الجماعة وقيودها المتمثلة فيما يسمى بالعادات والتقاليد.

وفي نهاية هذا البحث توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- المسرحية حررت المسرحيين من قيود المدرستين الطبيعية والواقعية
- ومنحت للمخرج فرصة كافية في كسر الإيهام
- الخروج من العلبة الإيطالية هو في جوهره العودة إلى أصول المسرح
- وجعل المتلقي يشارك في العرض المسرحي لا مجرد

ولكن الملاحظ أنه لم يستطع مقاومة قدسية الموروث الشيعي رغم حداثة تجربته فلا يكاد يخلو عرض من عروضه من إشارات طائفية شيعية. وهذا يتنافى مع الحداثة وما بعدها.

وفي عام ٢٠٠٧ انطلقت فعاليات الدورة الرابعة من مهرجان (أيام المسرح) للشباب الذي يحمل عنوان (عنوان الفضاء المسرحي البديل). حيث شاركت فرق عديدة في هذا المهرجان. وتفرد هذا المهرجان بالعروض المسرحية خارج العلبة الإيطالية. حيث أشار المخرج (عبد الله عبدالرسول) مدير المهرجان إلى أن الجديد في المهرجان لهذا العام هو الفضاء المسرحي البديل، أي أن تقدم العروض المسرحية في فضاءات مسرحية بعيدة عن خشبة المسرح تبعاً لهوية العرض المسرحي والمكان الذي يناسب الأحداث (١١٣)

ويرى أستاذ الديكور في المعهد العالي للفنون المسرحية (نبيل الحلواجي) أن مثل هذه التجارب توقع المخرج في مطب قوي وهو طبيعة المناخ فيما يتعلق بتوزيع الإضاءة والصوت واختيار المواقع الخاصة للأداء وكيفية توافق الأداء الحركي مع الصوت، كذلك تحديد زاوية المشاهدة لكون العرض المسرحي هو النواة والجمهور يحيط به (١١٤)

ومن خلال هذا المهرجان ظهر المخرج المسرحي (سليمان البسام) الذي كانت له تجربته الخاصة مع الفضاء المسرحي البديل، حيث بدأها عام ١٩٩٦ من خلال عرض (أحلام في الموقف) الذي عرضه في أحد المواقف بمدينة أدنبره. وبدعوة من وزارة الثقافة الفرنسية قدم مسرحية (المخزن) في مدينة صناعية. ثم مسرحية (اللعبة الكبرى) التي كانت سبباً بترشيحه كواحد من أفضل المخرجين في أوروبا. كما عرض مسرحية (مؤتمر هملت) في الدنمارك في القصر التاريخي قصر الأمير هاملت (١١٥) ومن خلال المهرجان نجح الممثل والمخرج (عبدالعزیز الحداد) بتقديم مونودراما (مقهى الدراويش) التي قدمها على متن باخرة تابعة للنقل العام الكويتية. فقد حول متن الباخرة إلى خشبة مسرح، حيث الإضاءة والكراسي والمؤثرات الصوتية التي بلغ عددها ما يقارب ١٠٧ مؤثرات صوتية تصدت لها المخرجة الكويتية مريم عارف الذي تدور أحداثه حول (فرج) الصحفي وصاحب السبع صنایع والذي ترك عمله وافتتح مقهى صغيراً أسماه مقهى الدراويش يستقبل فيه الفنانين غير المحظوظين في الساحة الفنية ونجوم مشهورين. ومن خلال إحدى الجلسات يستمعون إلى إعلان في الإذاعة عن إقامة مهرجان غنائي تراثي فيقررون المشاركة وبحثون عن دعم

الكتب المترجمة

- ١٥- قسطنطين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل: ترجمة زكي العشمواوي ومحمود مرسى: دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت: ١٩٨١
- ١٦- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: ترجمة محمد جمول: منشورات وزارة الثقافة السورية: دمشق: ١٩٩٥
- ١٧- روبرت بروسناين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه: ترجمة عبد الرحيم البشلاوي: دار الكتاب العربي: القاهرة: ١٩٦٢
- ١٨- مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين: حركة الحداثة ج٢: ترجمة مؤيد حسن فوزي: منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق: ١٩٩٨
- ١٩- جيمس روس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر برونك: ترجمة فاروق عبد القادر: هلا للنشر والتوزيع: ط١: القاهرة: ٢٠٠٠
- ٢٠- فسي فولد مايرخول: في الفن المسرحي ١: ترجمة شريف شاك: دار الفارابي: ط١: بيروت: ١٩٧٩
- ٢١- لويس فارغاس: المرشد إلى فن المسرح (الدراما): ترجمة أحمد سلامة محمد: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: ١٩٨٦
- ٢٢- جون لينارد وماري لوكهارست: المرجع في فن الدراما- مرشد لدراسة المسرحيات: ترجمه محمد رفعت يونس: المشروع القومي للترجمة العدد ١٠٠٤: المجلس الأعلى للثقافة: ط١: القاهرة: ٢٠٠١

القواميس والمعاجم

- ٢٣- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: الطبعة الأولى: ١٩٩٧
- ٢٤- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: دار الشعب: القاهرة: مارس ١٩٧١
- ٢٥- رؤوف سلامة موسى: موسوعة أحداث وأعلام مصر والعالم: دار ومطابع المستقبل: الإسكندرية ومكتبة المعارف: بيروت: ط١: ٢٠٠١
- ٢٦- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مكتبة لبنان: ط٢: بيروت: ١٩٨٤
- ٢٧- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: دار أسامة للنشر والتوزيع: عمان-الأردن: ٢٠٠٣

الدوريات والإنترنت

- ٢٨- مدحت الكاشف: دلالات اللغة الجسدية للممثل وعلاقتها بالسينوغرافيا: مجلة مسرحنا: العدد ٨٠: القاهرة: ١٩ يناير ٢٠٠٩
- ٢٩- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: سلسلة عالم المعرفة: العدد ١٩: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: ١٩٧٩
- ٣٠- فاروق سعد: خيال الظل العربي: مجلة الناشر العربي: العدد

مشاهد فقط.

- تأثيرات مبدعي القرن العشرين واضحة فيمن خلفهم. حيث برزت فرق مسرحية مثل المسرح الحي، ومسرح خبز ودمية.
- العالم العربي لم يكن بمنأى عن التأثير الغربي. فاتحه العديد من المخرجين العرب إلى المسرح والخروج من العلبه الإيطالية بهدف معالجة قضاياهم السياسية والوطنية والاجتماعية.

المصادر والمراجع

الكتب المؤلفة

- ١- حمدي إبراهيم، محمد: نظرية الدراما الإغريقية: مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: الطبعة الأولى: ١٩٩٤
- ٢- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: دار نهضة مصر للطبع والنشر: القاهرة: ١٩٧٩
- ٣- شلتراغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث: دار مجدلاوي للنشر: عمان-الأردن: ١٩٩٨
- ٤- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: ١٩٨٩
- ٥- لويس بقطر: فن المسرح: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة: الطبعة الثانية: ١٩٦٠
- ٦- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام: ط١: بيروت: ٢٠٠٨
- ٧- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية): دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت: ١٩٧٨
- ٨- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل: أكاديمية الفنون: مطابع الأهرام التجارية: القاهرة: ٢٠٠٦
- ٩- إيليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته ج ١: سلسلة أعلام المسرح الغربي (٤) المسرح: دار الكتاب اللبناني: ط١: بيروت: ١٩٨٠
- ١٠- قاسم بيatalي: حوارات المسرح معلوم المسرح في القرن العشرين: السلسلة المسرحية (الدراسات): دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة: الطبعة الأولى: ٢٠٠٢
- ١١- جلال العشري: لن يسدل الستار (التجاهات المسرح المعاصر): مكتبة الأنجلو المصرية: ط ١: القاهرة: سبتمبر ١٩٦٧
- ١٢- نعيم عطية: مسرح العبث مفهومه جذوره أعلامه: الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: ١٩٩٢
- ١٣- عبيدو باشا: بيت النار، الزمن الضائع في المسرح اللبناني: رياض الريس للكتب والنشر: بيروت: ١٩٩٥
- ١٤- خيرى شلبي: في المسرح المصري المعاصر: دار المعارف: القاهرة: ١٩٨١:

٤٧-مفرح الشمري: ولادة أول مسرح بحري في الوطن العربي:
جريدة الأنباء: العدد ١٣٩٨٥: ٣٠-١٠-٢٠٠٧
<http://www.alanba.com.kw/ar/art-news/1846>
4/30-10-2007
٤٨-رولان بارت: مقالات نقدية في "المسرح": ترجمة سهى بشور:
المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق: ١٩٦٨
٤٩-تحقيق صحفي: مسرح المناهج: مجلة حواء: القاهرة: ٢٢ ديسمبر
٢٠١٤
<http://hawaamagazine.com/posts/690214>
٥٠-موقع مشاهير
<http://mashaheer.dlg.com/forum/show/3997>
311
٥١-موقع التحفجية
<http://elto7fageyya.com/?p=3947>

الهوامش

- ١- حمدي إبراهيم، محمد: نظرية الدراما الإغريقية: ص ١٩٣-١٩٤
- ٢- ماري إلياس: مفهوم المسرحية: <http://www.nizwa.com>
- ٣- المرجع نفسه
- ٤- المرجع نفسه
- ٥- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): ص ٤٦٣
- ٦- المرجع نفسه: ص ٩
- ٧- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص ٣٢١
- ٨- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٥١٨
- ٩- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ص ٣١٤
- ١٠- شلتراغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث: ص ٢٠٦
- ١١- رؤوف سلامة موسى: موسوعة أحداث وأعلام مصر والعالم: ص ٥٠٣
- ١٢- أحمد زكي: عبقريّة الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): ص ١٥٨-١٥٩
- ١٣- لويس بقطر: فن المسرح: ص ٤٦-٤٧
- ١٤- المرجع نفسه: ص ٣١٦-٣١٧
- ١٥- قسطنطين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل: ترجمة زكي العشماوي وآخر: ص ١٥٩
- ١٦- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ١٧
- ١٧- نفس المرجع السابق: ص ٩
- ١٨- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: ص ٥٠١
- ١٩- ماري إلياس: مفهوم المسرحية: مرجع سابق
- ٢٠- إبراهيم الحسيني: مسرحية الأماكن تيار لم يتشكل بعد
- ٢١- عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: ص ٥٠
- ٢٢- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: ص ١١٥
- ٢٣- المرجع نفسه: ص ١١٧

- ١٨: القاهرة: ١٩٨٤
- ٣١-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: سلسلة عالم المعرفة: العدد ٢٥: الكويت: كانون ثاني ١٩٨٠
- ٣٢-خالد عبد الطيف رمضان: العرب وتأصيل المسرح: سلسلة كتاب الرابطة (٩): رابطة الأدباء: الكويت: ٢٠٠٠
- ٣٣-محمد عبد الله حسن: المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي: سلسلة كتاب الرابطة (٢): رابطة الأدباء: ط١: الكويت: ١٩٩٦
- ٣٤-ماري إلياس: مفهوم المسرحية: مجلة نزوى: العدد ٥٦: ٢٠٠٩: عمان: <http://www.nizwa.com/articles.php?id=1879>
- ٣٥-إبراهيم الحسيني: مسرحية الأماكن تيار لم يتشكل بعد: مجلة الكويت: العدد: ٣-٦٣٨: ١-١٤-٢٠١٤: الكويت: www.kuwaitmag.com
- ٣٦-عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: جريدة الفنون العدد ٦١: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: يناير ٢٠٠٦
- ٣٧-ماري إلياس: مفهوم المسرحية: مجلة نزوى العدد ٥٦: سلطنة عمان: www.nizwa.com
- ٣٨-عبد الفتاح قلعه جي: المسرح واتجاهات ما بعد التجريب: جريدة الفنون العدد ٥٤: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: يونيو ٢٠٠٥
- ٣٩-محمد حيدر: السردى والمرئي في المسرح الأوروبي الحديث العدد ٦٠: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: ديسمبر ٢٠٠٥
- ٤٠-سعاد خليل: الفنان ونضال الشعب: مجلة نون المصرية: القاهرة: <http://www.noonptm.com>
- ٤١-ميسون علي: الحوار يبدأ من المسرح: مجلة تشرين: ٣-٤-٢٠١٢: دمشق: <http://tishreen.news.sy/tishreen/public/read/257185>
- ٤٢-موقع فرقة خبز ودمية <http://breadandpuppet.org>
- ٤٣-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: سلسلة عالم المعرفة: العدد ٢٤٨: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت: أغسطس ١٩٩٩
- ٤٤-عبد الله عبد الرسول: تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب: جريدة القيس: الكويت: ١٠-٨-٢٠٠٧
- <http://www.alqabas.com.kw/node/280060>
- ٤٥-نبيل الحلواجي: ندوة بعنوان: المسرح البديل: تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب: جريدة القيس: الكويت: ٢٤-١٠-٢٠٠٧
- <http://www.alqabas.com.kw/node/292169>
- ٤٦-سليمان البسام: ندوة بعنوان: تجربتي الخاصة مع المسرح البديل: تغطية صحفية للدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب: جريدة الجريدة: الخميس ١-١١-٢٠٠٧
- <http://www.aljarida.com/news/index/197641>

- ٢٤- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية): ص ٢٤٣
- ٢٥- المرجع نفسه: ص ١٣٤
- ٢٦- المرجع نفسه: ص ٢٤٤
- ٢٧- روبرت بروستايين: المسرح الثوري: ص ٧٩
- ٢٨- مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين: حركة الحداثة - ج ٢: ص ٤٢٢
- ٢٩- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص ١١٥
- ٣٠- المرجع نفسه: ص ١١٨
- ٣١- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ١٣٥
- ٣٢- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص ١١٨
- ٣٣- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٤٤٣
- ٣٤- عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: مرجع سابق: ص ٥٠
- ٣٥- بيئاتلي، د. قاسم: حوارات المسرح معلمو المسرح في القرن العشرين: ص ٦٤-٦٥
- ٣٦- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٤٤٤-٤٤٣
- ٣٧- الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل: ص ٩٣
- ٣٨- المرجع نفسه: ص ١٠٧
- ٣٩- مدحت الكاشف: دلالات اللغة الجسدية للممثل وعلاقتها بالسينوغرافيا: ص ٢٨
- ٤٠- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ١١٣
- ٤١- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص ٤٦
- ٤٢- المرجع نفسه: ص ٢٣١
- ٤٣- المرجع نفسه: ص ١٥٩
- ٤٤- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: سلسلة عالم المعرفة: العدد ١٩: ص ٢٣١
- ٤٥- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٩
- ٤٦- جيمسروس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: ترجمة فاروق عبد القادر: ص ٤٣
- ٤٧- المرجع نفسه: ص ٤٢
- ٤٨- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٥٠
- ٤٩- فيسيفولد مايرخولد: في الفن المسرحي ١: ترجمة شريف شاكر: ص ١٢
- ٥٠- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ص ٤٢٩
- ٥١- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص ١١١
- ٥٢- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٥١٩
- ٥٣- جيمسروس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص ٦٦-٦٧
- ٥٤- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق: ص ٢٤٦
- ٥٥- المرجع نفسه: ص ٢٤٦
- ٥٦- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٥٢١
- ٥٧- جيمسروس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص ٦٦
- ٥٨- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: ص ١٦٩
- ٥٩- إيليا الحاوي: بيرندللو في سيرته ومسرحياته ج ١: ص ١٤١
- ٦٠- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية: مرجع سابق: ص ١٦٩
- ٦١- جلال العشري: لن يسدل الستار (اتجاهات المسرح المعاصر): ص ٩٣
- ٦٢- سعد أردش -المخرج في المسرح المعاصر -مرجع سابق - ص ١١٩
- ٦٣- جيمسروس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص ١٠٠
- ٦٤- المرجع نفسه: ص ١٠٢
- ٦٥- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج): مرجع سابق: ص ٥٣
- ٦٦- المرجع نفسه: ص ٥٦
- ٦٧- المرجع نفسه: ص ٢٣٢
- ٦٨- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٢٢٩
- ٦٩- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق: ص ١٨٧
- ٧٠- جون لينارد وماري لوكهارست: المرجع في فن الدراما - مرشد لدراسة المسرحيات: ص ٢٣٤
- ٧١- جيمسروس-إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك: مرجع سابق: ص ٨٠-٨١
- ٧٢- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي (المذاهب والمناهج): مرجع سابق: ص ٢٣٧
- ٧٣- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٢٢٢-٢٢١
- ٧٤- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٤٠
- ٧٥- موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب: جروس برس: طرابلس لبنان: ١٩٩٦: ص ١٦
- ٧٦- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٢٩٧
- ٧٧- نعيم عطية: مسرح العيث مفهومه جذوره أعلامه: ص ٣٠
- ٧٨- ج.ل. ستينان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع السابق: ص ٣٢٤-٣٢٧

- ٧٩- المرجع نفسه: ص ٣٢٨-٣٢٩
- ٨٠- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مرجع سابق: ص ٤٥٦
- ٨١- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر: مرجع سابق: ص ١٩٤-٢٠٢
- ٨٢- عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية): مرجع سابق: ص ٢٦٥-٢٦٧
- ٨٣- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: مرجع سابق: ص ٦٠١
- ٨٤- لويس فارغاس: المرشد إلى فن المسرح (الدراما): ص ٢٠١
- ٨٥- ج.ل. ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٥٧٧-٥٧٨
- ٨٦- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص ٢١٦
- ٨٧- ج.ل. ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق: مرجع سابق: ص ٥٩٧
- ٨٨- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص ٢١٨-٢١٩
- ٨٩- رولانبارت: مقالا تنقيدية في "المسرح"
- ٩٠- عبد الفتاح قلعه جي: المسرح واتجاهات ما بعد التجريب: ص ٥٣
- ٩١- المرجع نفسه: ص ٥٣-٥٤
- ٩٢- محمد حيدر: السردى والمرثى في المسرح الأوروبي الحديث: ص ٤٦
- ٩٣- المرجع نفسه: ص ٤٦
- ٩٤- المرجع نفسه: ص ٤٦
- ٩٥- سعاد خليل: الفنان ونضال الشعب
- ٩٦- موقع الفرقة الالكترونية
- ٩٧- ميسون علي: الحوار يبدأ من المسرح
- ٩٨- عبد الرحمن بن زيدان: زمن الحداثة.. زمن ما بعد الحداثة: مرجع سابق: ص ٥٠
- ٩٩- فاروق سعد: خيال الظل العربي: ص ٤
- ١٠٠- خيرى شلبي: في المسرح المصري المعاصر: ص ٨٩
- ١٠١- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص ١٠١-١٠٥
- ١٠٢- خالد عبد الطيف رمضان: العرب وتأصيل المسرح: ص ٦٨
- ١٠٣- إبراهيم الحسيني: مسرح الأماكن. تيار لم يتشكل بعد: مرجع سابق
- ١٠٤- موقع مشاهير
- ١٠٥- موقع التحفجية
- ١٠٦- تحقيق صحفي: مسرح المناهج
- ١٠٧- عبيدو باشا: بيت النار، الزمن الضائع في المسرح اللبناني: ص ١٣٧
- ١٠٨- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص ٣٧٨
- ١٠٩- محمد عبد الله حسن: المسرح الخليجي تأثره بالمسرح العربي والعالمي: ص ١٣٩
- ١١٠- فادي عبد الله: لقاء مع حسين مسلم: مجلة الكويت العدد ٣٧٢: ٢٣-١٠-٢٠١٤: الكويت
- <http://www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id=533&pid=2413>
- ١١١- المرجع السابق نفسه
- ١١٢- المرجع السابق نفسه
- ١١٣- عبد الله عبد الرسول: تغطية صحفية لمهرجان أيام المسرح للشباب
- ١١٤- نبيل الحلواجي: ندوة بعنوان: المسرح البديل
- ١١٥- سليمان البسام: ندوة بعنوان: تجربتي الخاصة مع المسرح البديل
- ١١٦- مفرح الشمري: ولادة أول مسرح بحري في الوطن العربي