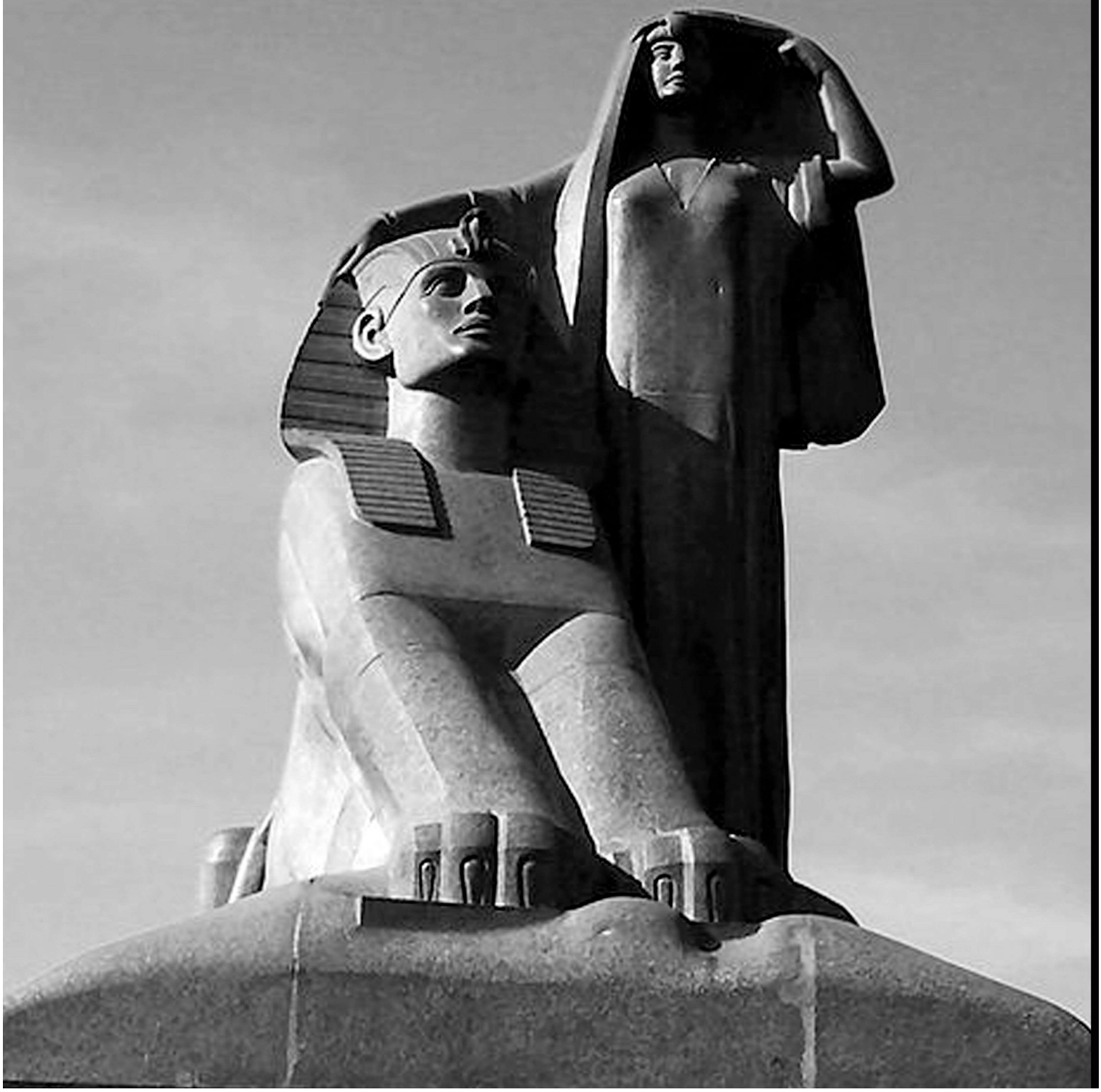
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٥- ١٦

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفى
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 الذى 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 للرقة بذائقة المجتمع وتحث أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة فى 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 فعالا 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 كل باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للترقي والتقدم 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 كل الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قل أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

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

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ جابر عصفور
أ.د/ حسن شرارة
أ.د/ رضا رجب
أ.د/ سمير سيف
أ.د/ عصمت يحيى
أ.د/ عليه عبد الرازق
أ.د/ فوزى فهمى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

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

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، 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 والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا 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 تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

التصميم والاخراج
هانى صبرى

المراجعة اللغوية
صفاء عباس

متابعة النشر
محمد عرابى

دعم النشر
ميرفت عباس - إيمان ممدوح

في هذا العدد

رحلوا عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثري حياتنا

د. نهاد صليحة 007

محفوظ عبد الرحمن 016

المسرح ... 033

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية 034
الممثل وتكنولوجيا الصور 041
تحولات الدراما المسرحية في السينما 053
المسرحة في العالمين الغربي والعربي 062
منشأ المذهب التعبيري في أوروبا 078
المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٧ 097

السينما ... 113

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

الباليه ... 199

الرقص الشعبي الأوكراني 200
داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤ 209

الموسيقى ... 223

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريري في صياغة قالب السماعي 224

الفنون الشعبية ... 237

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية 238

متابعات فنية ... 251

طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس 252
وجه نور الشريف المسرحي الثقافة ضد الوهبة والحرفة 255
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة المدهشة 258
سينما محمد خان .. القاهرة وثائق وشوارعها حواديت 261
ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى 264
ثلاثية ... الخروج عن السياق 279

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم وإبداعاتهم ثرى حياتنا

أ.د/ حسن عطية

د.نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم 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 أنضج 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 ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

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

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

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

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

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 العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي 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 السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت 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 القدح المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس 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 العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى – أيضا – المدافع عن الحرية لكل 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 فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى 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 العالي للنقد الفني ، 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 تُدرسها 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 العالي 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 توحدها "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 ، {عن الأدبمنظوراً إليه في 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 علماها "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 فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، 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

ينطـوى على فصل تعسفـي بين الفن والحياة ، وبين الشكـل والمضمون" (المسرح بين الفكـر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحيـة هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحـدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعني الأقـرب ، مما يؤكد على عدم القـدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومـن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحيـاة ، حيث إن الإبـداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجـربة الحياتية فى تجربة فنيـة ذات جدل مع الحياة المعيشـة ، والعمل الفنـى بالتـالي هو "تـشكيل رمزى ديناميكـى ، يعتمد فى نسقه علـى إقامة علاقات متوتـرة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعـد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخـلاص قوانين فنـية من أعمال فنية سـابقة وفـرضها فـرضا تعسفيـا على نزعة الإبـداع أو استقبال المتلقي للعـمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مـرتئية أن هـذه المحاولة "إيـديولوجيـة وليست فنـية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلـى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنـى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعـمله الأدبي أو الفنى ، والمتـطلبة منه كمـثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تـتجلي بصورة واضحة فـى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصـياع العمل الجديد لأية قـوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكـلية مستخلصة من أعمال سابقـة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحـرية كاملة فى الخروج على أيـة قواعد سابقـة ، أو أية قوانين مطـروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربـط الشكل بـالمضمـون ، أو الفن بـالحيـاة ، فهى لـيست عـندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما 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 فتية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابعة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولي 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 لوعيها النقدى .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

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

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدح 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 (اللبلاب) للهيئة 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

السادات للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "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 أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت 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 والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

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

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هى التى تمنح المواطن حق المشاركة السياسية فى المجتمع ، فى الوقت الذى تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهى الشبهات التى طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية فى أجواء التاريخ عامة الذى يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفى الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتى أري أنه أحد أهم مؤسسيها فى الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التى تقرأ الحاضر فى ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التى هى 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 فى أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت فى الماضى ، 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 الآني كى يعرف إلى أين تقوده المقدمات التى يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة فى مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى 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 في 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 مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده 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 الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار 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 السياسي والاجتماعي 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 الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي 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 ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن 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 تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجح نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي 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 . . .) برحيل 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 المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

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

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى 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 لصده ، 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 نهجه المسرحي 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 وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، 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 يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم 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 والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة 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 لواليها 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 حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد 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 ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي 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 ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة 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 كتبه عام ١٩٨٣ ، 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 للمتلقى ، 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 الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

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

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

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

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 - وجوهر 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 "بدرو 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 ، والثاني 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 التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الذى يحاصـر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستعادة لدورها الأسطـورى الذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى 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 بزوجاته 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 هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا 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 الآمر ، 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 حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره 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 ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة 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 حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا 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 وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا 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 تفوقا 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 تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، 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 ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى 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 اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، 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 جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه 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 والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فـى الأساطيـر باسم "رواحـة بنت سكن" ، وتـزوجها الأب يـوما - فـى هذه الحكـايات الأسـطوريـة - ليعـزز ملكـه الأرضى بـدعم من ملـك الجان ، ولـتمنح الأسـطورة بطلتـه ميلادا مختلفـا عن ميلاد البسطـاء من الناس ، ومن ثم فـالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل –فى عالم الأساطير –رفعة ونبـلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سلـيمان" ، والذى سخـر الأنس والجن ، دون أن يكون ولـيدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة ولـيلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفتـه ، وذلك كما افهمهـا الأب فى المسرحيـة وفقا لما جاء فـى الأسطورة ، حتى عـثرت بها على أرض الواقع الـدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنـسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنـسنة المسرحـية لشخصيـاتها وحكايـاتها . كما أنهـم فى التيه يعرفـون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعـد مغامـرات عدة عبـر الفيافي تـدرك في نهايتهـا "بلقيس" ورجـالها أنهم اكتشفـوا أرواحهم التى ظنـوا يوما أنهـا ماتت ، دون أن تقـول لنا كـيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكـون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفـاجأ الجميع بمـوت الملك منذ سـنوات فراشه ، وإن إذلالهم قـد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقـرر العودة برجالها إلى مملكـتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل معتد لها ولوطنها .

المسرح

الممثل وتكنولوجيا الصور

لم تستطع التكنولوجيا خلال العصور المسرحية منذ فجر التاريخ أن تـغير من تقنيات الأداء التمثيلى، وكان اختراع المصباح الكهربائى عام ١٨٧٩ واستخدامه فى المسرح بمثابة التحدى الأول الذى واجـه الممثل ليغير من طريقته فى الأداء وفق المتطلبات والمعطيات التى منحها الضوء المنبعث عن المصباح، ومع التطورات التكنولوجية ***Technology*** السريعة كان أداء الممثل يوازى هذا التطور ولكن ببطء شديد لايتلاءم مع التطور شديد السرعة الذى تشهده التكنولوجيا، بل إنه فى عصر التكنولوجيات الأكثر تعقيداً خلال القرن العشرين وجدنا معظم الإصلاحات المتعلقة بفن الممثل تنحو إلى العودة إلى الطبيعة البدائية الأولى فى التعبير، وكأن الممثل المعاصر قد آل على نفسه مناهضة التكنولوجيا ليحتفظ بطبيعته البشرية.

كاتب من مصر

لا يحيد عنها من أجل مزيد من التواصل الحى مع المشاهدين، وعلى الجانب الآخر كانت باقى عناصر العرض الأخرى تواقة للتطور لتواكب التطور التكنولوجى.

وبشكل عام تتضافر حركات الممثل وإشاراته وإيماءاته وسلوكياته وتصرفاته على خشبة المسرح مع مكونات السينوغرافيا فى مجموعة من العلاقات الجدلية المتدفقة تدريجياً وكأنها سلسلة من الصور المتتابعة، من أجل إيصال الرسالة العامة للعمل الفنى المعروض، الأمر الذى وضع الممثل المعاصر أمام تحديات تتعلق بتدريبه أولاً، وبتقنياته الأدائية ثانياً، وتزداد حدة هذه التحديات عندما يضطلع الممثل بالأداء فى عرض يستخدم التكنولوجيا مثل مسرح الصورة Image theatre الذى بات يستخدم تقنيات فائقة، وإذا استندنا إلى علم الدلالات Semiotque كوسيلة منهجية علمية لتحليل أداء الممثل فى هذا المضمار سنجد أنه يتيح لنا بشكلٍ علمى عقد المقاربات والمقارنات بين الأشياء الحية والجمادات فى الصورة المسرحية التى يحتويها الفضاء المسرحى.

حيث تتطلب المقاربة السيميوطيقية فى التعامل مع عمل الممثل أثناء عمليتى "التفكيك والتركيب" على طريقة البنيويين، الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العمل الفنى، والتى تتكون أولاً من نص المؤلف، ويليه نص

المخرج، أى رؤيته وتفسيراته للنص، ويتبعه نص مصمم المناظر، أو فلنقل بشكلٍ أشمل نص السينوغراف، ويتصدر هذه النصوص جميعاً نص الممثل الذى يوضح ويؤكد بدوره كل علامات العرض المسرحى بنصوصه المتداخلة والمتشابكة، وأخيراً فإن للمتلقى نصه الخاص، فهو الذى يكمل الدائرة عندما يقوم بدوره فى توليد الدلالات، وبالرغم من صعوبة فصل هذه النصوص عن بعضها البعض فى العرض المسرحى، إلا أنه لغرض الدراسة سيتم التركيز على نص الممثل بوصفه محور هذه الدراسة، فى علاقته بعناصر العرض الأخرى، خاصة تلك العناصر فائقة التكنولوجيا والتى اقتحمت العنصر البشرى الوحيد وهو الممثل، الأمر الذى يتطلب وعياً بطبيعة هذه العناصر التكنولوجية، والتى تنطلق من مرجعيات معرفية وفلسفية وتقنية وفنية مثل السينما والفيديو والفن التشكيلى، بما يحتويه من كتل ومساحات وخطوط وألوان وإضاءات وظلال، بالإضافة إلى فنون الأداء الأخرى مثل الرقص بوصفه أحد العناصر المكونة لتشكيل الصورة فى الفضاء المسرحى، ولما كان عمل الممثل يقوم على عنصرين أساسيين أولهما لفظى، والآخر جسدى، فإن هدفنا فى هذه الدراسة ينحصر فى أمرين:

الأول: تحليل عمل الممثل من خلال العناصر التشكيلية الأخرى فى فضاء العرض المسرحى.

الثانى: اقتراح التدريبات الملائمة لتهيئة الممثل لمجابهة الغزو التكنولوجى الذى طرأ عليه فى المسرح المعاصر والذى كاد يلغى دوره .

المبحث الأول: الممثل فى المسرح المعاصر

تراجع دور الكلمة من جديد فى المسرح المعاصر لحساب تلك الهيمنة اللافتة للنظر للصور التى باتت تشكل العنصر الأهم فى حياتنا اليومية، بل وتؤثر فى سلوكياتنا اليومية، بل وفى ردود أفعالنا لحظة بلحظة، وكأن هذه الصور أصبحت تستعمر وجودنا اليومى، لاسيما فى ظل الطفرات السريعة للتطور التكنولوجى الذى أصبحت سرعته تفوق سرعة إدراكنا له بمراحل، فنحن " نعيش الآن فى عالم تتخلله الصور بشكلٍ خاطف وسريع وتهيمن عليه، حيث تملأ الصور الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلانات وشاشات التليفزيون والكمبيوتر والإنترنت والتليفونات المحمولة بشكل لم يحدث فى تاريخ البشرية عامة، لقد أصبح المجتمع الإنسانى تقوم الصور بالوساطة، خلاله، فى الأنشطة الإنسانية كافة"(١)،

وكان لابد أن ينعكس ذلك على الفنون بشكلٍ عام، وبالطبع كان للمسرح والعرض المسرحى نصيب فى استخدام تكنولوجيا الصور، الأمر الذى وضع المخرج المسرحى والسينوغراف المعاصرين أمام تحديات لا تتعلق بالإبداع فحسب، بل بالمعرفة، وملاحقة المعارف والثقافات والعلوم الحديثة، بدراستها ليتعلمون كيف يوظفونها فى إبداعاتهم، ولم يكن الممثل بالطبع بوصفه العنصر الرئيس فى العرض المسرحى بمنأى عن تلك التطورات فى المعرفة والتطور التكنولوجى، فلقد استخدمته التكنولوجيا بدون وعى منه، وأصبحت هيئة الممثل جزءاً مهماً من تكوين الصورة، بل إنه لم يعد فقط الكائن الحى الوحيد الذى يتحرك فى الفضاء المسرحى، بل قدمت التكنولوجيا استنساخاً لهذا الممثل الحى على المسرح حتى بات المتفرج يدرك بحواسه تلك الصور دون أن يفرق بين ما هو حقيقى وما هو صورة مستنسخة ببراعة عن طريق تقنيات فائقة التكنولوجيا مثل الهولوجرام Hologram على سبيل المثال، وهو التصوير التجسيدى ثلاثى الأبعاد، والذى يقوم بتسجيل الضوء المشتت من جسم حى باستخدام أشعة الليزر، ليعطى شكلاً لهذا الجسم يطفو كمجسم ثلاثى الأبعاد على خشبة المسرح أمام المتفرجين، ولم تتوقف التكنولوجيا باستنساخ صور مجسدة للممثل فحسب، بل هى أيضاً تجسد لنا المشاعر والأفكار وما يعتمل داخل الشخصية التى يؤديها الممثل، وكأن التكنولوجيا أخذت على عاتقها تحقيق أحلام "جوردون كريج" Edward Gordon Craig بمسرح الرؤى الذى سوف يستغنى فى المستقبل عن الواقعية وبالتالى عن الممثل الواقعى، عندما قال:" فلنتخلص من الشجرة الحقيقية، فلنتخلص من الواقعية فى الإلقاء، ولنتخلص من الواقعية فى الحركة إذا أردنا أن يئين الأوان للتخلص من الممثل...ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حى يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن، لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحى الذى تتراءى فيه اختلاجات اللحم وأمارات ضعفه"(٢)، ولمواجهة غرور الممثل دعا كريج إلى ممثل جديد يكون بمقدوره الخلق والإبداع أكثر من أن يكون مجرد متقمصاً، أو محاكياً أو مقلداً، وطالب فى بادئ الأمر أن يكون هذا الممثل بمثابة نسخة إيجابية أكثر مرونة من الدمية، ليستطيع أن يتحول إلى نغمة فى حالة هارمونية متوافقة مع باقى مكونات العمل الفنى الأخرى، وقد كان غرضه من ذلك هو ضرورة أن يتشبه الممثل بالدمية كى يتعلم كيف تكون حركاته وإيماءاته وإشاراته وتصرفاته كلها تحت سيطرته، أو بالأحرى تحت سيطرة المخرج الذى يشكل بها إلى جانب

مكونات أخرى الصورة العامة للعرض، لقد أراد "كريج" أن يدعو لممثل مقدس يعيش فى حالة تصوف قصوى ويسمو بروحه كما هو الحال فى الطقس الدينى، وكأنه يبشر بفن جديد سوف يتجلى فيما بعد على يد التكنولوجيا التى أصبحت تتدخل فى كل أعمال البشر نيابة عنهم، وهو ما اتفق أيضاً مع تصورات "أنتونين آرتو" Antonin Artaud الذى بشر بممثل المستقبل الذى نشاهده اليوم فى مسرح الصور، وذلك عندما نادى بتحويل الممثلين إلى كائنات احتفالية كرنفاليه، يعتمدون على التداعيات التعبيرية بأجسادهم، وأرواحهم، عندما رأى أن المسرح هو فضاء مادى ملموس، ويتطلب أن يملأه الممثل بلغة مادية تخاطب حواس المتفرج، وأن تكون تلك اللغة المادية بمعزل عن الكلام المنطوق، و انطلاقاً من إيمانه بأن فن المسرح هو تمثيل مرئى لكل مفردات الواقع رأى " أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيساً فى هذا المجال"(٣)، والممثل عنده مطالب باستخدام جسمه فى التعبير عن الصور والانفعالات أكثر من الكلمة المنطوقة، التى فضل استبدالها بصوتيات تقترب من الصرخات والتأوهات، الأمر الذى ربما يستطيع معه الممثل أن يحول العرض المسرحى إلى فرجة كرنفاليه، فى محاولة للتأثير فى ذهن ووجدان وحواس المتفرج، وتحريره من غرائزه الانفعالية السلبية، وتطهيره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لاسيما عندما يقوم الممثل بأداء مواقف درامية تتسم بالعنف والقسوة، ويذكر أيضاً فى هذا الصدد المخرج الروسى "إلكسندر تايروف" Alexander Tairov الذى طالب بممثل مختلف لا يتوقف عند كونه مجرد كتلة ثلاثية الأبعاد، حيث كان يرى أن الحركة الجسدية للممثل أكثر أهمية مما ينطق به، فمن خلال تشكيله لحركته يتولد تكوين مبتكر من داخل نفسه، وتخرج منه إضاءات شعرية ومعان رمزية تأخذ المتلقى إلى المتعة البصرية بقدر ما تأخذه إلى تفصيلات العمل الفنى والفوضى فى ذاتية التكوين، وهو الأمر الذى عالجته تكنولوجيا الصور فى عصرنا بشكل أكثر ابهاراً، فالممثل بهيئته وجسده يُعد عنصراً مهماً فى البنية التشكيلية فى رأى تايروف، وعندما تدخلت التكنولوجيا تجاوزت رؤى تايروف للوصول إلى ممثل مصنوع ببراعة وإبداع فائق، اقتراباً من أفكار "مايرهولد" Vesvold Meyerhold فى البيوميكانيك Bio-mechanice عندما نظر إلى الممثل بوصفه آلة يمكن تطويعها ميكانيكياً و شكلياً ليكون مستعداً لأداء الدور المكلف به، بغرض" إبداع أشكال بلاستيكية فى المكان"(٤)، وعلى هذا الممثل أن يهتم بالأبعاد الخارجية للدور، الأمر الذى يتطلب تدريباً فيزيقياً و عضوياً لجسمه لدرجة تحويله إلى حالة من المرونة البلاستيكية، فقد كان مايرهولد يؤمن أن كل حركة خارجية تنبع من حالة دافعة نفسية داخلية، وهذه الحالة النفسية مرهونة بالتالى بعمليات جسدية محددة، و بناءاً عليه فالممثل عنده مطالب باكتشاف الوضع الصحيح لحالته الجسدية الملائمة للدافع ورائها، ليحقق الأثر المطلوب، كما يحقق له الحضور والجاذبية أثناء الأداء أمام المتفرج، ومن هنا جاء الممثل عند مايرهولد مبدعاً لأشكال بلاستيكية فى الفضاء المسرحى على المستويين الزمانى والمكانى، أكثر من كونه مجرد تجسيد لأدوار، وهو ما جعله يقسم تقنية البيوميكانيك إلى مراحل ثلاث هى: الاستعداد للفعل ثم توقف، الفعل نفسه ثم توقف، رد الفعل الموازى، وتتحقق هذه المراحل الثلاث من خلال عدد من التدريبات التى تقوم على العلاقة بين جسد الممثل، والفضاء المسرحى، وقد استهدف مايرهولد من ذلك تنظيم الاستجابات الانفعالية العضلية للممثل، ومن ثم طلب من ممثليه" أن يستبعدوا تماماً كل المشاعر الإنسانية، وأن يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية، فعلى الممثل أن يكون مثل الآلة، فحركة شقلبة أو وثبة، أو هزة للرأس، كافية كى تنقل حالة انفعالية معينة"(٥)،ولذا جاءت تدريبات البيوميكانيك هادفة إلى تهيئة جسد الممثل لأداء الحركات والأوضاع الجسمانية المطلوبة، بشكل تحول الممثل معه إلى آلة حية فى حالة استعداد دائم لأداء أية حركات أو إيماءات أو أفعال أو ردود موازية لهذه الأفعال، مما يمكن معه القول أن البيوميكانيك الذى وضع إرهاصاته مايرهولد أصبح علماً وتقنية فيما بعد على يد التكنولوجيا التى قدمت لنا ممثلاً بلاستيكياً مرناً يشكل الفراغ من خلال حركاته وإشاراته وإيماءاته وتصرفاته وسلوكياته وما تخلفه من تكوينات وخطوط، وربما بألوان واضحة وصريحة، تحمل المغزى المطلوب، كما شكل "أدولف آبيا" Adolphe Appia حلقة مهمة فى هذا الصدد عندما حلم بممثل يتفاعل مع المناظر والكتل والمساحات ليشكل معهم كتلة واحدة ثلاثية الأبعاد، تتكون هذه الكتلة وفق أصول معمارية تشكيلية ذات مستويات متدرجة مع حركة الممثل الحى بغرض إبراز قدراته التعبيرية، بوصفه الذى يلعب دوراً حاسماً فى المعنى العام للعرض،" فالممثل يحمل-على سبيل المجاز-فى إحدى يديه النص المسرحى، وفى الأخرى فنون الزمان، تلك حزمة واحدة، وعندما يضم يديه(النص المسرحى+ الفنون المرتبطة بالزمان) وبواسطة الحركة يخلق العمل الفنى الكامل، وهكذا فإن حركة جسد الممثل هى المبدع الحقيقى للفن السامى، وهى التى تحمل

فى داخلها سر العلاقات المتدرجة التى تجمع بين العناصر المتصارعة، إنها تحتل مكان الرأس من الجسد، لذا إذا أردنا أن نبحث عن مكانة الفنون الأخرى فى الفن الدرامى، فعلينا أن نبدأ بجسد الفنان المسرحى، ذلك الجسد الحى اللين المرن المطواع، كنقطة انطلاق، كبداية للبحث"(٦)، ولذا فقد تحولت وحدات المنظر عند "آبيا" إلى عدد من الخطوط الأفقية، والعامودية، والمائلة، يتألف من تنسيقها على صورة ما (سواء بالتناغم أو التضاد أو التقاطع أو التلاقى، أو التوازى) مع بعضها البعض ومع حركة الممثل، حيث فطن "آبيا" فى وقت مبكر إلى أن هذه الوحدات المنظرية ومكوناتها من الخطوط سالفة الذكر عندما تتضافر مع حركة الممثل الحى فإنها تكشف عن التناسب بين الفضاء المسرحى وما تشغله كتلة الممثل فى حيز ما أثناء الأداء، قياساً لهذا الفضاء المسرحى، ومن وجهة نظر علم الجمال رأى آبيا " أن فكرة المشاعر الجسدية الجمالية سوف تصبح قادرة على توجيه وإرشاد أولئك الذين لايزالون يفتقرون إلى التجربة الفعلية للحركة التشكيلية، فإذا ما تواصل هؤلاء وتأثروا بالأشخاص الذين استمتعوا بحق بمعرفة حياة الجسد، فإن ذلك سوف يغدو شيئاً نفيساً غالياً فى حقيقة الأمر"(٧)، كما قامت الإضاءة والمؤثرات المرئية وكذلك الصوتية والإكسسوارات عند "آبيا" بأدوار مهمة فى طبيعة عمل الممثل وأدائه أمام المشاهدين، وهو ما نجد انعكاسه المثالى فى أعمال المحدثين ممن وظفوا التكنولوجيا لتحقيق غايات آبيا بصورة أكثر دقة ومثالية، حيث كانت المشكلة الجمالية التى واجهت آبيا فى تصميم المناظر تكمن فى بحثه عن الحلول الموضوعية المتعلقة بإقامة علاقة سببية بين الأشكال فى الفضاء، تلك الأشكال التى يتميز بعضها بالسكون والبعض الآخر بالحركة، وبناءاً على ذلك حدد آبيا العناصر التشكيلية فى التصميم المشهدى فى أربعة عناصر أساسية وهى (المشهد المرسوم المتعامد الخطوط-الأرضية الأفقية-الممثل المتحرك-الفضاء المضاء الذى يشمل الجميع)، ومن ثم، يجب أن تمتزج هذه العناصر الأربعة للوصول إلى الوحدة التعبيرية المؤثرة تأثيراً حسياً فى المتفرج، مع الوضع فى الاعتبار أن الممثل كعنصر مهم من هذه العناصر هو وحدة القياس أو محور الارتكاز الذى تلتقى عنده عناصر التشكيل الأخرى، كما فكر آبيا النحت فى الصلصال وهو يصمم نموذجاً لأرضية خشبة المسرح، وهو ما وجد صداه فيما بعد فى تقنيات الجرافيكس Graphics والديجيتال Digital وغيرها من التقنيات التى حققت أفكار آبيا بشكلٍ أمثل.

ويعتقد الباحث أن من وظفوا التكنولوجيا فى عمل الممثل كانوا ينطلقون من رؤية واحدة حول طبيعة فن الممثل اشترك فيها كثيرون، وهى أن الممثل يقوم بأداء شخصية وهمية، غير واقعية، إنها شخصية مختلقة غامضة، تكشف عن ماهيتها بالتدريج، لتصبح تلك الشخصيات التى يؤديها الممثلون جزءاً من حيوية وحياة العرض المسرحى، وذلك من خلال الانفعالات التى تنتاب كل ممثل وجسده أمام المتفرجين، أليس هذا باختصار مكثف عمل الممثل الأولى؟!، فهو يخوض فى سبيل إنجاز عمله رحلة طويلة من الحركات الدالة عندما يتحرك أفقياً دلالة على الانطلاق بسرعة، ويتحرك رأسياً لأعلى للتعبير عن التصاعد والتحرر، ويتحرك فى مسارات مائلة أو منكسرة بطريقة أو بأخرى، للدلالة على الاضطراب وعدم التوازن فى دخيلة الشخصية كما فى مشاهد التعبير عن العقبات التى تواجهها الشخصية فى سياق ما، كما تدل حركة تراجع الممثل إلى الخلف، والتى تقلل من تركيز الانتباه إليه بعدم الأهمية أو بقصد إخفاء شيء ما، أما التقدم نحو الأمام فقد يدل على تركيز المخرج على الشخصية وإبراز تفاصيلها بوضوح، وفى المقابل استطاعت التكنولوجيا فى وقت لاحق بتحقيق كل هذه الدلالات المطلوبة، على شكل صور متتابعة ومصاحبة لأداء الممثل الحى الذى يكون أقل حركة بل وأقل جهداً عن ذى قبل، فلقد فرضت عليه التكنولوجيا أن يقتصد فى حركاته وسكناته، ولم تتوقف التكنولوجيا عند حد القيام بأعمال نيابة عن الممثل فحسب، ولكنها أيضاً استخدمت جسده الحى كجزء من البنية التشكيلية، بل أحياناً تصنع من جسده شاشة عرض، يرى المتفرج من خلالها صوراً دلالية متحركة، وقد يتحول الممثل إلى قطعة إكسسوار يتم استخدامها استخداماً دلالياً، أو أن يتحول جسده إمتداداً لشكل ما فى الصورة المسرحية، ولاشك أن الممثل سواء بوعى منه أو بغير وعى بطبيعة عمل تلك التكنولوجيا فهو يساهم بدرجة ما فى جذب المتفرج لسينوغرافيا العرض، فهو لايزال مركز التكوين والموقف الدرامى، فأحياناً هو الذى يحدد مكمن القوة والضعف فيها، وهو الذى يحدد صدارة الصورة المطلوبة، ولما كان المسرح نتاجاً لتكامل النص مع التعبير الصوتى والحركى للممثلين وتفاعلهما مع الديكور والإضاءة والأزياء، فتظهر من هنا إمكانية استخدام الحاسب الآلى فى جزء من الديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية، وعلى سبيل المثال: يمكن استخدام شاشات للعرض متصلة بأجهزة حواسب لتعطى مؤثرات مكملة للديكور، ويمكن استخدامها على هيئة مجموعة كبيرة يتحكم فيها أكثر من

جهاز حاسب، بحيث تُكون مُؤثراً قد يكون على شكل أجزاء من صورة أو صور مختلفة وتتغير من شكل إلى آخر لتعطى المؤثر المطلوب، وباستخدام تكنولوجيا العرض هذه مع بعض برامج الحاسب الآلى مثل 3D Graphics أو Virtual Reality يمكن تكوين شعور بالعمق وبمناظر مختلفة تتناسب مع العرض المطلوب، وتتميز بإمكانات ديناميكية لا تتوافر فى الديكور المبنى بالأساليب التقليدية، وعلى سبيل المثال يمكن لهذه الديناميكية أن تسمح بتغيير عناصر العرض مع الاستفادة من عروض فيديو أخرى لتكون جزءاً مكملاً للخلفية، إن هذه المؤثرات الفعلية أو الحقيقية هى استثمار أقصى الطاقات غير النهائية لجهاز الحاسب الآلى فى ابتكار أدوات العمل الفنى ورموزه واستنساخها صوتاً وصورة بحيث يتعدى تأثيره على المشاهدين أحياناً حاجز الواقع إلى عالم ما وراء الواقع الافتراضى أحياناً أخرى، والمؤثرات الفعلية تقدم لمستخدم الحاسب الآلى أدواتها التى تجعله يغوص فى تجربة وهمية أو إيهاميه بحيث تبدو كأنها واقع ملموس، وعندما يرى المشاهدون تلك المؤثرات الفعلية تشعر نسبة منهم أنهم يشاهدون العمل وكأنهم داخل جهاز الحاسب نفسه، وذلك حيث تكون المؤثرات الواقعية قد جرى تكوينها، ومن المجالات التى شهدت توظيف أشعة الليزر بدرجة عالية من الكفاءة هو مجال التصوير ثلاثى الأبعاد أو الهولوجرام الذى سبقت الإشارة إليه، والذى يمنح المتفرج صورة تتشابه تماماً مع الصورة الحقيقية، مما يُؤثر تأثيراً مباشراً وغير مباشرٍ فى عملية الإبداع الفنى عند كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا وبالطبع الممثل.

المبحث الثانى: أساليب بناء صورة الممثل

إن الصورة فى مفهومها العام هى تمثيل عقلى لخبرة حسية سابقة للواقع، حيث تقوم الصورة بنقل العالم الموضوعى فى عدد من الوحدات البصرية بأشكال مختلفة يتم إدراكها بصرياً أو ذهنياً تخيلياً Fantasy، أو خيالياً Imaginary Images، وذلك على اعتبار أن "الخيال هو القدرة النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة"(٨)، وهذه الأشكال إما أن تكون اختزالاً أو تكثيفاً أو اختصاراً للواقع، أو تكون تصغيراً أو تكبيراً له، أو تخييلاً عن طريق التحويل والإيحاء بالواقع بأشياء أخرى، ويأتى تمثيل الواقع بالصور إما بالمحاكاة المباشرة لهذا الواقع، أوعن طريق التماثل مع هذا الواقع، أوعن طريق الانعكاس الجدلى الذى يثيره الواقع، أو عن طريق المفارقة، وبالتالى فإن الصورة المسرحية هى تلك الصورة المشهدية /البصرية، التى يتخيلها المتلقى ذهناً وشعوراً وحركة، حيث تتكون الصورة المسرحية فى الغالب من مجموعة من الوحدات البصرية التخيلية المجسدة، أو غير المجسدة على خشبة المسرح، وهى ليست مجرد شكل مرئى يدركه المتلقى بحواسه فقط، وإنما هى بمثابة الإطار الذى ينظم العلاقات البصرية واللفظية، الساكنة منها والمتحركة، الجماد منها والحى، وهى أيضاً تُعد تجسيداً تعبيرياً أو رمزياً مصغراً للواقع وللحياة عموماً، وعليه فإن العرض المسرحى يتضمن صوراً متعددة تتحد فى علاقة واحدة بسياق فكرى وفنى عام محدد، ويشكل الممثل وجسده محوراً أساسياً تلتقى عنده دلالات جميع الصور فى العرض المسرحى، وهذه الصور المتعددة تأتى من خلال أشكال مختلفة وهى:

أولاً: الصور اللغوية اللفظية: (وتكون إما تقريرية أيقونية أو رمزية)، والصور اللفظية هى تلك الصور التى ترصد العوالم المرجعية والممكنة المبنية على الافتراض والتخيل، وتعتمد على ذلك التمفصل المزدوج-ويعنى تجزئة اللغة إلى مقاطع أو وحدات دالة- الذى يقوم على ثنائية الفونيم) Phoneme وهو أصغر وحدة صوتية تستعمل فى بناء الكلام) والمونيم) Moneme وهو أصغر وحدة صوتية لها معنى)، والفونيم والمونيم هما وسيلتا التواصل بين الناس، وقد تأتيان على شكل حوار أو سرد، وبشكلٍ عام فهما تحملان من بين طياتهما تجليات الصورة البصرية، وذلك على اعتبار أن لغة الممثل تنهض على الاستعارة الأيقونية التى تُحيل إلى شيء ما محدد، ومرتبط بسياق ما، وبشكل عام فالصورة اللغوية فى المسرح تتجاوز نطاقها الحسى الحرفى وسمتها التقريرية الأيقونية إلى نطاقات أخرى بلاغية ومجازية موحية ودالة عن أشياء أخرى ترتبط وسياق العرض العام.

ثانياً: الصور الحركية: (وتكون إما أيقونية، أو رمزية، أوتعبيرية)، ويقصد بها الصور التى تقوم بتأطير عالم المشاهدة لكل ما يتحرك فى الفضاء المسرحى، وهى تدخل ضمن عمل المخرج الذى يقوم بتصميمها للممثل مع الوضع فى الاعتبار علاقتها بالعناصر السينوغرافية الأخرى، حيث يتم تصميمها بشكلٍ مركب، استناداً على تداخل مجموعة الفنون والصور التى تساهم فى خلق صورة مشهديه مرئية وبصرية (ذهنياً، ووجدانياً).

ثالثاً: الصور التشكيلية: وهى تلك الصور التى ترتكز على تأثيث الفضاء أيقونياً و دلالياً، وتحويله إلى إبداع تشكيلى، وهو يكون كالآتى:

١- تشكيلى: وهو كل ما هو مرئى على المسرح.
٢- جسدى: ويشمل كل الأجساد المتحركة على المسرح.
٣- صوتى: ويتمثل فى كل الصوتيات اللفظية وغير اللفظية فى المسرح.
٤- لونى: والذى يتمثل فى ألوان الإضاءة ، الأزياء، والماكياج.
٥- ضوئى: ويتمثل فى استخدامات الضوء والظل.
٦- إيقاعى: وهو ما يشغل حيزاً فى الزمن كالموسيقى، والرقص، والحركة.

وبشكلٍ عام تتميز الصور التشكيلية فى العرض المسرحى بالتحول الوظيفى الديناميكى والانتقال من حالة إلى أخرى، أثناء العرض، حيث تتأرجح الصورة التشكيلية بين الوحدة اللونية والوحدة الشكلية للخطوط والكتل والمساحات المكونة لها، ومن جانب آخر فإن الصور التشكيلية غالباً ما تنهض على الأبعاد الرمزية للخطوط والأشكال والألوان، والتى تتضافر مع حركة الممثل فى دلالات مشتركة، سواء بالتماثل أو بالتباعد والتضاد، فعلى سبيل المثال نجد أن الخط الرأسى فى الصورة التشكيلية يدل على تسامى الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط، بينما يدل الخط الأفقى على الثبات والاستقرار والصمت والتوازن، أما الخطوط المائلة فقد توحى بالسقوط والخطر، أما الخط المنحنى فقد يدل على عدم الاستقرار والاضطراب والعنف، ومن ناحية أخرى نجد أن الأشكال داخل الصور التشكيلية تحمل هى الأخرى دلالات محددة داخل السياق العام، فعلى سبيل المثال تعبر الأشكال التجريدية عن الحقيقة الداخلية والعميقة فى نفس الإنسان، أما الأشكال المتجهة إلى الأعلى فإنها توحى بحالة من السمو والروحانية، والأشكال المنحنية أو المستديرة فإنها تعبر عن حالة من التيه الذى تعيش فيه الشخصية، و فضلاً عن ذلك فإن الصورة التشكيلية فى العرض المسرحى لا تكتمل، ولا يمكن إدراكها إلا بفعل عنصرى الإضاءة واللون اللذان يقومان بدور مهم ودال فى التأكيد على الحالات الانفعالية والنفسية والمشاعر، وجعلها دالة دلالة مقصودة وليست اعتباطية، فاللون سواء فى المناظر أو الأزياء أو الإضاءة هو المتحكم فى المزاج اللحظى الذى ينتاب الشخوص على خشبة المسرح فى مواقف درامية معينة، والألوان فى الصور التشكيلية قد تكون بسيطة أو مركبة، و دلالاتها قد تكون حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمينية مجازية وفق السياق الدلالى العام، "فالضوء هو شكل ما من أشكال الطاقة المشعة، ويتكشف العالم البصرى ويتجلى من خلال الضوء،...إن الضوء يكشف السطوح ثلاثية الأبعاد، ومع تغير الضوء تبدو الأشياء-التى تضاء من خلاله- وكأنها تتغير"(٩)، وتتبوأ الإضاءة كأحد عناصر التشكيل فى العرض المسرحى أحد أهم العناصر الدالة والفاعلة فى تأكيد الصورة العامة للعرض المسرحى، لما تحمله الإضاءة من أهمية فى عمليات الدلالة والإشارة والرمز، فهى التى تجذب انتباه عين المتفرج على الصورة التى يبغى صنَّاع العرض بثها أمامه، وهى أيضاً العنصر الذى نال حظاً وفيراً من التطور، بتطور التكنولوجيا، فبالرغم من وجود الإضاءة كعنصر من عناصر العرض المسرحى عبر مراحل تطوره التاريخى منذ اليونان حيث كان العرض يعتمد على مصادر الضوء الطبيعى من شمس وقمر ونجوم، ومصادر الضوء الصناعية مثل الشموع والمشاعل والمصابيح التى كانت تعمل بالزيت، ثم المصباح الكهربائى، حتى وصلت فى المسرح الحديث إلى درجات قصوى من التطور والتقنية، حيث عرف المسرح الحديث الإضاءة الأمامية، والخلفية، والعلوية، والأرضية، والبؤرية، والتموجية، والثابتة، والمتحركة، والتى ساعدت على تأطير الأحداث الدرامية وإحداث التأثيرات المطلوبة فى نفوس المتفرجين الذين يشاهدون العرض المسرحى، حتى باتت الإضاءة المكون الأساسى للصور المتحولة والمتغيرة طوال العرض، وهو ما كان قد وضع أسسها كل من "كريج" و"آبيا" اللذان أسسا لاتجاه استخدام الإضاءة بطريقة رمزية دالة، وجاءت إضاءاتهما التموجية لتصور الممثلين حركياً و انفعالياً و وجدانياً، إلى جانب تجسيد المواقف الدرامية فوق خشبة المسرح، والاهتمام بوضع أجساد الممثلين تحت الإضاءة البؤرية بالتركيز الضوئى على جزء من الجسد، وكشف تعبيراتهم الوجهية بشكل أكثر دقة، بحيث تصبح مرئية من لدن المتفرج بشكل واضح، وفى المسرح المعاصر نجدها قد وصلت إلى درجات فائقة بتقدم التكنولوجيا، واستخداماتها فى الإضاءة المسرحية، وأشعة الليزر التى يمكن أن تغمر جسد الممثل دون أن يكون لها امتدادات أو انعكاسات خارج حدود الجسد المضاء، فعلى سبيل المثال نجد المخرج الأمريكى المعاصر"روبرت ويلسون" Robert Wilson وقد استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب بشكل يتوافق مع الموسيقى، كما نجد المخرج والسينوغراف اليونانى المعاصر

"يانيس كوكوس" Y.Kokkos الذى رأى أن الإضاءة هى أهم عناصر الصورة التشكيلية فى العرض المسرحى، أكثر من المساحات المرسومة أو حتى الأزياء، فالإضاءة هى التى تؤكدها أو تلغى وجودها، وهى التى تحدد تركيبها اللونى، والدلالى، وبالتالى فهى التى تحقق الرؤية المتكاملة فى عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس التى تتضافر من أجل خلق الصورة المسرحية العامة للعرض، وهو ما أكده بقوله: "عندما أقوم برسم منظر لا أرسمه كاملاً، أو قد أرسمه بصورة تقريبية، وفى بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية أجمع فيها جميع الحركات التى لا يمكن أن نراها مجتمعة، ولكن هذه الحركات فى مجموعها تخلق مناخ اللوحة، وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع فى بعض الأحيان أن أعدل من وضع الجسم، والاستمتاع بالرسم هو طريقى لشغل المساحة والفضاء بالأجسام"(١٠)،ومن هنا يمكن القول إن الممثل بوصفه الرمز المادى الرئيس فى الصورة المسرحية، حيث يقدم دلالاته من خلال أفعاله على المسرح، عندما يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى، يصبح هو نفسه بمثابة " السطح الذى تنقش عليه الأحداث نفسها، والذى تقتفى آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار، ومحور الذات المفتتة التى تبنى وهم الوحدة الجوهرية"(١١)، فالممثل هو المسؤول عن بناء مفردات لغته الجسدية والصوتية التعبيرية لتحقيق أهداف دلالية مقصودة فى علاقته بمكونات العرض الأخرى، "تلك العلاقة التى تربط فاعلا بشيء ما"(١٢)، إلا أنه من الجدير بالذكر هنا أن الممثل يتمتع بالثراء الرمزى من ناحية، وبواقعية التعبير الإنسانى من ناحية أخرى، الأمر الذى يمنحه صدارة ومرونة فى العرض المسرحى لا تتوفران فى أى عنصر آخر بنفس القدر، ولذا فإن كافة دلالات العرض المسرحى تتمركز حوله، وتنطلق منه، وتعود إليه، فهو لا يقوم بإنتاج المعنى المقصود بمفرده، ولكن عن طريق علاقات التأثير المتبادل بينه وبين باقى عناصر الصورة المسرحية، التى تتضافر جميعها على حد تعبير "رولان بارت" Rolan Barthes فى "زخم من العلامات"(١٣)، و دائماً نجد أن الممثل هو الذى يحول هذه العلامات من الواقعية إلى الإيهام، عندما يتحول من حقيقته المادية إلى بناء دلالى يرمز ويعبر عن رسائل محددة، وهو ما عبر عنه "ستانسلافسكى" Stanislavski بالتجسيد الإبداعى، "الذى يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية جسدية خاصة، ذات انتماء قومى إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة فى مجتمعه، وهى التقنية المنوط بها مسؤولية تحويل قوى الطبيعة الأولية (أو الموهبة) إلى عمل مفيد"(١٤)، وفى هذا السياق التى تسير عليه دراستنا هذه لابد وأن نتعرض بمزيد من التفصيل حول تعرض علم الدلالات لتحليل أساليب إنتاج الممثل لدلالاته وعلاماته، ويتتبع العوامل الكينزية Kinesis التى تعنى بالأوضاع الجسدية وفق نمط اجتماعى/ثقافى/أنثروبولوجى معين، وذلك على اعتبار أن لكل شعب حركاته، كما يبحث فى الكيفية التى يؤدى بها الممثل دوره، لتحقيق أثر حسى ما فى المتفرج، كما يعنى فى تحليلاته بدراسة الاستخدامات المختلفة لجسد الممثل، من حيث امتداد وتنوع وتباين مجالات رؤيته، تركيزاً على طريقة تعامله مع الفضاء المسرحى بما يحويه من صور مسرحية، تتحول وتتغير وتتنوع بناءاً على عوامل نفسية واجتماعية وفلسفية وأنثروبولوجية، والتى تكون مفردات الصورة المسرحية أو اللغة المسرحية التى اعتبرها "سوسير"-Ferdinand de Saussure أحد نظم العلامات التى تصور فيها العلاقة اللغوية على أساس ثنائى" دال Signifer ومدلول Signfied، " ولذا فإن العلامة عنده تقرن مفهومها دائماً بصورة حسية، يتولى الجسد إبرازها، وتترك فى المتلقى أثراً نفسياً، مما يمكن معه القول أن منطق اللغة الجسدية للممثل يربط بين هذه الصورة الحسية التى هى الدال، وبين مفهومها الذهنى وهو المدلول، ولما كان الدال والمدلول اعتباطيان Arbitrary لارتباطهما بالدافع، نجد أن اللغة الجسدية للإنسان فى الحياة، وللممثل فى المسرح لها القدرة على أن تكون نظم متعددة، تقوم هذه النظم بدورها فى تغيير الدلالات التى تولدها"(١٥)، وعلى جانب آخر فى علم الدلالات نجد الفيلسوف" بيرس" Charles Sanders Peirce يؤمن بأن البشر يتواصلون ويدركون الأشياء فى الحياة عموماً من خلال نظم العلامات، وقام بتقسيم العلاقة بين العلامة Sign وموضوعها Object إلى أيقونة Icon ومؤشر Index ورمز Symbol، وقد اعتبرت آراء كل من سوسير، وبيرس، بمثابة المرتكزات المؤسسة لكافة الدراسات التالية حول الممثل، والتى حاولت تصنيف نظم العلامات الخاصة بالعلاقات بين الممثل وعناصر العرض أو الصورة المسرحية، منها على سبيل المثال تطبيقات كل من "كوفزان" Tadeusz Kowzan، وبافيس P.Pavis، حيث وضع كوفزان قائمة على هيئة جدول يضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التى تشارك فى بناء الصورة المسرحية العامة، والتى تؤكد مركزية وضع الممثل، كما هو مبين بالجدول التالى:(١٦)

ويضيف "بافيس" إلى كوفزان استبياناً حاول فيه إجراء مناقشة عامة حول العرض تتضمن كافة تفاصيله السينوغرافية

١- الكلمة. ٢- النغمة.	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية(الممثل
٣- المحاكاة. ٤- الإيماء. ٥- الحركة.	تعبير الجسد	الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية(الممثل
٦- الماكياج. ٧- تصفيف الشعر. ٨- الملابس.	مظهر الممثل الخارجى	الممثل		المكان	علامات بصرية(الممثل
٩- الإكسسوار. ١٠- المناظر. ١١- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية(الممثل
١٢- الموسيقى ١٣- المؤثرات الصوتية.	الأصوات غير اللفظية	ما هو خارج الممثل	علامات سمعية		علامات سمعية(الممثل

من إضاءة، وملحقات، وملابس، وموسيقى، وإيقاع، وعلاقة كل ذلك بالممثل، الذى يجب أن يكون واعياً بقوانين الاتصال وعناصره والتى تتمثل فى (الرسالة/المرسل/المرسل إليه)، وأن يكون واعياً أيضاً بأنه لا يقوم بالتعبير عن ذاته، ولكنه يعبر عن شيء محدد، فى سياق محدد، حيث لا يمكن تأويل قصدية الاتصال على أنها مجرد نية توصيل علم أو معرفة ما بعينها تكون واضحة ومميزة، لأننا قد نرغب فى الإصال دون أن نعرف بشكل جلى مانحن بصدد توصيله"(١٧)،ولذا فلابد أن يفرق الممثل بين التعبير عن شيء محدد، وبين قصدية الاتصال، لاسيما وأنه يتميز بالثراء الدلالى الذى يمكن أن يتعدى ما يقصده إلى معانى ودلالات غير متوقعة، وبمعنى آخر، فالممثل عندما يقوم بمحاكاة حالات نفسية معينة فإنه يقوم ببث دلالات مقصودة للمتلقى، ولكنه عندما يستغرق فى استخدام خياله وتلقائيته فربما تتسرب منه بعض الدلالات غير المقصودة، لأنها تحمل أيضاً معانى سيقوم المتفرج بتوليدها وإسقاطها على حواسه، وبناءاً على ما سبق نجد أن صورة الممثل فضلاً عن كونها محور التقاء كافة صور العرض الأخرى، فإنها تتبلور من خلال وظيفة الممثل نفسه بوصفه الفاعل الحى المتحرك بشكل دلالى سواء عن قصد أو عن غير قصد، الأمر الذى يفرض عليه عدد من المتطلبات التقنية والمعرفية الأساسية، خاصة فى المسرح المعاصر الذى باتت فيه الصورة المسرحية لا ترتبط فقط بالممثل طوال الوقت، قدر ارتباطها بعناصر "سينوغرافية" أخرى، لاسيما العرض المسرحى الذى يوظف تكنولوجيا الصور، والوسائط المتعددة.

ولما كان المسرح المعاصر وفق إشكالية بحثنا قد وضع باستخداماته لتكنولوجيا الصور عدداً من التحديات أمام الممثل، فمن الأهمية بمكان إنماء وعى هذا الممثل بطبيعة هذه الوسائط الجديدة والدخيلة على فنه، حيث نجد أن المسرح المعاصر قد استفاد من تقنيات الصورة الرقمية Digital image، وهى تمثيل لصورة ثنائية باستخدام العد التنازلى على شكل أصفار ووحدات ومعالجتها عن طريق جهاز الحاسب الآلى، حيث يتم فيها اللجوء إلى وضع مخططات وتصاميم رقمية للتصور التشكيلى العام للصورة المسرحية، وذلك باستخدام الحواسب الآلية، فضلاً عن إعادة توظيف الشريط السينمائى وما عليه من مواد فيلميه لتدخل ضمن النسيج العام الذى يشكل صورة العرض المسرحى، وذلك باستخدام الشاشات السينمائية على المسرح، من أجل بناء المشاهد الدرامية على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل، عن طريق تحويل هذه المشاهد إلى لقطات وإطارات إلى جوار التمثيل الحى، فى بوتقة واحدة تشكل الصورة العامة للعرض المسرحى، وليس مجرد استخدامها كعناصر تأكيدية كما كان الأمر عند رجال المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين من أمثال بيسكاتور Arwin Piscator وبيتر فايس Peter Weiss وبريشت Bertolt Brecht وسفوبودا Svoboda وغيرهم ممن وظفوا المواد الفيلميه بغرض كسر وحدة النص، أو تفكيك

الكتابة إلى مشاهد متنافرة أو متناظرة، إلى جانب عنصر السرد والحكى والوصف، حتى لا يندمج المتفرج عاطفياً لأغراض فكرية أو سياسية، إلا أن النصف الثانى من ذات القرن قد شهد تحولاً فى توظيف السينما والفيديو فى مسرح الصور الذى جعل منها عناصر تتشارك مع الممثل وعناصر السينوغرافيا الأخرى فى تشكيل صورة العرض العامة، ففى هذا التيار المسرحى الجديد جرى إعادة تجهيز واستغلال خشبة المسرح " درامياً و معمارياً و موسيقياً لاجتذاب انتباه أكبر عدد من المشاهدين...وأصبحت المسرحيات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى والسينما والتليفزيون، وتهتم بدرجة أكبر بمشهديه الصور أو السينوغرافيا، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح أيضاً، فأصبحت المسرحيات أقرب إلى اللوحات الفنية الحديثة التى تمزج بين السريالية والتعبيرية والتجريدية وغيرها من فنون التشكيل"(١٨)، وهو ما ينم عنه وصف تيار مسرح الصور بأنه مزيج من الشعر والفلسفة والتشكيل، ففيه لم يعد هناك تمييز بين الفنون المشاركة فى العرض، الذى بات يجمع فنون الأداء Performing Arts وهى المسرح والرقص والموسيقى والأوبرا، مع فنون الميديا Media Arts والتى تضم السينما والتليفزيون والفيديو والكمبيوتر، إلى جانب الفنون البصرية (التشكيلية) Visual Arts والتى تشمل الرسم والتصوير والنحت والعمارة والطباعة والزخرفة والخط وما شابه ذلك مع الفنون الأدبية Literary والتى تتضمن الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية المكتوبة وما إلى ذلك، وعندما تتضافر وتمتزج هذه الفنون فتتحول كل بدورها إلى أيقونات ومؤشرات ورموز تبث دلالاتها وفق سياق العرض العام، وذلك عن طريق إحداث الدهشة وإثارة الإبهار الذى تدركه حواس المتفرج، من خلال مجموعة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة والمدهشة، وفق إيقاع بصرى، لا يستهدف الوصول بالمتفرج إلى رسالة محددة، بقدر ما تبث إليه صوراً تتولد بذهنه فى مجموعة لانهائية من الدلالات المتغيرة بتغير المتفرج عن الآخر، دونما النظر إلى الأشكال التقليدية فى بنائية النص أو العرض المسرحى التقليدى، ليصل إلى حد أن يتحول العرض المسرحى إلى فضاء جمالى سحرى يقترب من الأجواء الأسطورية والماوراء طبيعية Metata Physika التى تتلاءم مع العصر الجديد الذى تمرد على كل الثوابت والحتميات والبديهيات، وأفرز جماليات جديدة ومبتكرة، تقوم هذه الأشكال والصور الجمالية بإشباع إحساس المتفرج بالجمال، وهذا الإشباع يحدث "عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية، وذلك على اعتبار أن الجمال يتم تعريفه عند "هربرت ريد" Herbert Read بوصفه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية، وهو ما يتفق مع تعريف "كلايف بل" Clive Bell بأنه شكل دال، أى يحمل معنى تدركه حواس المتفرج..(١٩)، وفى مسرح الصور أيضاً " يؤكد الفنان أهمية البعد الكيفى فيما يتعرض له من فنون تشكيلية كالرسم أو النحت، وبذا يحول التجربة المسرحية من موضوعها كوسيلة للسرد فى سياق ترتيبى زمنى إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس ويسودها عامل المكان"(٢٠)،الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة البحث عن مواصفات تدريبية وأدائية تتعلق بالممثل الذى يجد نفسه مدفوعاً بالأداء فى هذه النوعية من العروض، التى باتت تنظر إليه بوصفه صورة بلاستيكية، أو صورة تشكيلية متحركة تضطلع بمهمة الإيماء لتملأ الفضاء المسرحى، ودون التقيد بعنصر الزمن الواقعى، مما يتطلب منه تطوير طاقاته تلك لدرجة قد تقترب من التجلى الصوفى التى خلفتها تجارب مايرهولد، وجروتوفسكى Jerzy Grotowski، وبيتر بروك Peter Brook، وباربا Eugenio Barba وغيرهم، حيث الممثل يقع على عاتقه أن يتعلم كيف يبنى رموزاً وإشارات تتجاوز الحدود البيولوجية الساكنة، وذلك فى مقابل تدريباته التى أفرزتها الاتجاهات النفسية كما كان الحال عند ستانسلافسكى، أو التغريبية كما هو الحال عند بريشت، ليتجاوز ذلك إلى إنماء قدراته على المستويات الفلسفية، والفكرية، والجمالية، والتشكيلية، والدلالية، حتى يستطيع أن يجد لنفسه مكاناً ومكانة أمام هذا الزخم فائق السرعة من التطور التكنولوجى.

المبحث الثالث: تدريب الممثل

هناك وسائط أساسية يمكن من خلالها تدريب الممثل على أساليب إنتاج الدلالات بمشاركة عناصر العرض الأخرى، ويمكن حصر هذه الوسائط ذات علاقة مباشرة بموضوع هذه الدراسة، فى أربعة وسائط وهى:

أولاً: الوسائط الجسدية: حيث يعتبر الممثل كائن حى يظهر على المسرح ويدخل فى تجربة افتراضية أو خيالية للإشارة إلى عالم آخر-واقعى أو خيالى- غير عالمه.

ثانيا: الوسائط اللعبية: والتى تشمل التعبيرات

الحركية، أو الحركات التعبيرية للممثل، النابعة من جميع أنشطة الجسد الأدائية العرضية التى تنشأ فى غير مواضعها الأصلية، أو الاستعراضية التى تظهر مكمن القوة والتفوق والإبهار الذى يعتمد على مهارات حركية فائقة، أو التظاهرية والتى تعنى إظهار المؤدى لما لا يبطنه فى الواقع .

ثالثاً: الوسائط الصوتية: والتى تصدر عن جسد الممثل نفسه، والتى هى عبارة عن إشارات تحتوى على نغمة أو عدة نغمات تصدر من أى كائن حى من مواقع معينه فى جسمه، تتشارك جميعها لإنتاج الصوت المعبر .

رابعاً: الوسائط الانفعالية: والتى تصدر أيضاً عن جسد الممثل بناءاً على دوافع نفسية فى مواقف محددة.

حيث تقوم هذه الوسائط الأربعة بخلق فضاء مستقل بذاته، يتجاوب، ويتفاعل مع باقى العلامات المسرحية البصرية والسمعية فى العرض المسرحى، وهو الأمر الذى يفرض على الممثل الوعى والتدريب على التمييز بين علاماته:

١- العلامات الأيقونية: عندما يحاكى الممثل الشيء المطلوب التعبير عنه وفقاً لتقاليد كينزية، أو موروثة، مرتبطة بخبرة وثقافة المتلقى، فهو يقوم بإدارة حوار بصرى يصف فيه تلك الصور العقلية المشتركة بينه وبين المتفرجين، "إن هذه الحوارية البصرية ليست أسلوباً للأداء، ولكنها عملية تساعد على تجديد الأداء، كما أنها تساعد هؤلاء الممثلين والمتلقين أيضاً على الوصول إلى اكتشافات جديدة حول المسرحية التى تؤدى، أو أى أداء إنسانى يتم فى أى مجال آخر، أيا ما كانت غرابته، مادام يبدو صادقا"(٢١).

٢- العلامات الإشارية: حيث تتضح العلاقة بين العالم الافتراضى على المسرح وبين العالم الواقعى.

٣- العلامات الرمزية: عندما يتفاعل الممثل فى إطار منظومة متكاملة من الدلالات فى الصورة المسرحية العامة لتوليد المعنى العام.

ومن بين أجزاء جسم الممثل التى تشارك فى تأكيد المعنى المقصود مع عناصر أخرى، وفق نسق محدد ومصمم سلفاً، نجد الآتى:

١- الوجه: حيث تتجلى شفرات حركية إيمائية من الرأس والشعر، والجبهة، والحاجبين، والعين، والأنف، والفم، والذقن، والوجنتين.

٢- اليدين: والتى تتضمن أنشطة إشارية عن طريق الكتفين، والكفين، والأصابع، والذراعين.

٣- الرجلين: وما تتضمنه من أنشطة حركية انتقالية وتعبيرية.

وبشكل عام تتميز حركات الممثل داخل إطار هذا الفضاء الحركى بعدد من السمات أهمها:

- اتجاه الحركة .
- قوة الحركة.
- سرعة الحركة.
- استمرارية الحركة.
- زمن الحركة.
- كمية الحركة.

وبناءاً على الدلالة الخاصة بكل عنصر من هذه العناصر فى علاقته بعناصر الصورة العامة للفضاء المسرحى تتحدد الدلالة المقصود إيصالها للمتفرجين، فعلى سبيل المثال يرتبط اتجاه الحركة دائماً بشخصية ما من حيث الاقتراب أو الابتعاد عن نقطة مثيرة لاهتمام المتفرج، مما يجعل هذا المتفرج مدركاً لنوعية قوى الدفع المتفاعلة فى الموقف الدرامى الذى يتفرج عليه، وهذا الإدراك يتم تعريفه بأنه: " إعطاء المعنى للمثيرات الحسية"(٢٢)،والمسألة هنا تتعلق بقوانين الإدراك عند نظرية الجشتالت Gestalt فى علم النفس، والتى تتلخص فى فكرة أن الكل أكبر من مجموع أجزائه، وقوانين الإدراك-التى تنظم عمليات إدراك الإنسان/المتفرج بحواسه لكل فعاليات الصورة المسرحية-هى إما تعتمد على قانون التقارب الزمانى والمكانى لحدث مشابه قابع فى ذاكرته مع الحدث المسرحى، أو على قانون التشابه، عندما يقوم بتوليد المعانى من خلال العناصر المتشابهة فى الشكل واللون والحجم عندما تتجمع مع بعضها البعض فى وحدات، أو قانون الاتصال عند إدراكه للأشياء التى تصل بينها خطوط يمكن إدراكها كوحدة واحدة، أو قانون

الشمول عندما يدرك المتفرج الأشياء كصيغة واحدة إذا كان هناك ما يجمعها ويشملها، أو قانون التماثل أو التطابق عندما يدرك المتفرج الصيغ المكونة للصورة المسرحية كوحدة واحدة، أو قانون الغلق وهو الذى يتعلق بالأشياء الناقصة التى تدعونا إلى إدراكها كاملة وهو ما يتجلى فى الخطوط الوهمية بين العناصر التشكيلية فى الصورة المسرحية، كما تساعد سرعة حركة الممثل على إدراك المتفرج للموقف ولحقيقة الشخصية، فالحركة السريعة تثير حيوية المتفرج وانطلاقه النفسى والفكرى أكثر من الحركة البطيئة التى قد توحى بالخمول والخمود أو لفت نظر المتفرج للتأمل المتأنى فى الأفكار والتوجهات والدلالات المقصودة، وبشكلٍ خاص فإن تطبيق مبادئ الجشتالت وقوانينها الإدراكية فى تطوير حرفية الممثل إنما يتم عن طريق تحويل خبراته البصرية إلى خبرات ديناميكية تفاعلية، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن الأساليب العملية والعلمية للوصول إلى هذا الهدف، وأهمها هو الاستفادة على سبيل المثال من مفاهيم فرويد Sigmund Freud حول نظرية اللعب Game theory فى علم النفس وربطها بتدريبات وأداء الممثل، ومن ناحية أخرى فالإيقاع السريع يولد إيقاع مماثل داخل المتفرج، والعكس صحيح، أما بالنسبة لعنصر الاستمرارية فيتحدد بطول الحركة واستمرارها فى الزمان والمكان، كما يرتبط زمن الحركة بتوقيت الكلمة المنطوقة، أو الصوت الموسيقى أو المؤثر المصاحب لها، ومن ناحية أخرى يؤثر عدد الحركات من الناحية الكمية فى تتابع زمنى على قوة الحركة، كما يساعد عدد الحركات سواء للممثل الواحد بمفرده أو لباقى الممثلين والمؤدين فى تحقيق مزيد من القوة التأثيرية فى المتفرج، ويتفاوت هذا التأثير وفقاً لسرعة أو بطء هذه الحركات، والجدير بالذكر أن التكوينات الحركية تتفاعل مع الملابس والإطار التشكيلى العام للصورة، ولقد استطاعت التكنولوجيا الحديثة أن تحقق هذا التفاعل بصور أكثر إبهارا وأوضح دلالة.

وفضلاً عن ذلك فإن إنماء قدرات الممثل فى التفكير البصرى عن طريق إثارة خياله بشكل دائم، أمر من الأهمية بمكان، إذ تعينه هذه الإثارة فى فهم طبيعة الرؤى الخاصة بالواقع الحياتى الذى يعيشه، فالصور التى تأتيه من عالم الواقع أو من عالم الخيال هى دون شك صور حقيقية، "فالمخ يستخدم عمليات متماثلة خاصة بالتصور البصرى Visualization كى يكون على وعى بهذين العالمين، الخارجى والداخلى...وتمكن عملية التصور البصرى الإنسان من أن يدمج العالمين أو الواقعين الداخلى والخارجى فى خبرة واحدة مركبة، ومن ثم يقوم بتهيئة المناخ النفسى المناسب الذى يمكن من خلاله التعبير عن الأفكار والصور بطرائق إبداعية"(٢٣)، مما يؤكد على أهمية عنصر الخيال Imaginationبوصفه إحدى قوى العقل فى إبداع الممثل والتى تعينه على تخيل الأشياء، ذلك الخيال الذى يتم تعريفه بأنه: "عملية نشطة لتكوين الصور وتحويلها ودمجها فى عقل الفنان، وذلك من خلال الوسائط التى يستخدمها فى فنه"(٢٤)، إن هذه الوسائط تكمن فى جسده وصوته، ومشاعره وأحاسيسه وذهنه، فمن خلال اعتماد الممثل على هذه الأدوات أو الوسائط فإنه لابد أن يكون واعياً تماماً بأن الهدف الأساسى من عمله هو إبداع الصور والأشكال، الأمر الذى يتطلب منه أن ينمى خبراته الوجدانية، وتعلم كيفية تحويلها إلى صور مرئية، أو بمعنى آخر جعل ما هو غير مرئى مرئياً أمام المتفرج، فهو ينتج صوراً بصرية فى علاقته مع عناصر التشكيل الأخرى، وينتج صوراً سمعية فى علاقته بكل الصوتيات والإيقاعات والموسيقى، كما ينتج صوراً لغوية فى علاقته مع النص المكتوب، وعلى هذا فالممثل المبدع هو ذلك الذى تكون لديه القدرة "على أن يرى الأشكال، فيما لا شكل له، وأن يخلق النظام من الفوضى، وأن يحول المألوف إلى غير مألوف، وغير المألوف إلى مألوف، وأن يجسد المرئى فى اللامرئى، وأن يجترح مملكة اللامرئى كى يحولها إلى عالم مرئى خاص ومميز ومدرك"(٢٥).

ومن خلال أساليب الأداء المختلفة يجد الممثل نفسه أمام زخم من هذه الأساليب، تتصدرها ثلاثة أساسية، تفرعت عنها الأساليب الأخرى، وهذه هى ما يمكن أن يتدرب الممثل وفق ما توصلت إليه من نتائج ليكمل صورته التى هى أحد عناصر الصورة العامة للعرض المسرحى:

أولاً: أسلوب ستانسلافسكى فى معايشة الدور على المستويين النفسى والواقعى.

ثانياً: أسلوب الأداء الخارجى دون معايشة عند كل من كوكلان وديدرو.

ثالثاً: أسلوب الأداء الملحمى الذى وضعه برتولد بريشت والذى يستند إلى تقنيات محددة مثل التغريب، والجستوس.

المراجع:

١- د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥.

٢- إدوارد جوردون كريج، فى الفن المسرحى، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ.

٣- د. حماده إبراهيم، التقنية فى المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧.

٤- فيسفولد مايرخولد، فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩.

٥- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر،١٩٧٩ .

٦- أدولف آبيا، من مؤلفات أدولف آبيا- وظيفة الفن الحى-الإنسان هو معيار كل شيء نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيويت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ٢٠٠٥.

٧- د. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة،(سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

٨- يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات(١٩).

٩- ميشيل فوكوه، مقتبس فى: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية- النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٨٨.

١٠- جيزى فيلتروسكى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد (١٣)، العدد(٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥.

١١- ألين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة ، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (١٣)، ١٩٩٦.

١٢- سونيا مور، تدريب الممثل، ترجمة: د. زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٦.

١٣- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح(٤٤)، ٢٠٠٦.

١٤- آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، (٦)، ١٩٩٤.

١٥- بونى مارينكا، مسرح الصور، ترجمة: سمية رمضان القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٤.

الهوامش:

١- د./ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥، ص ١١.

٢ -إدوارد جوردون كريج، فى الفن المسرحى، ترجمة" درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ، ص ١٠٩.

٣ - د. حماده إبراهيم، التقنية فى المسرح-اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧، ص ٣٥.

٤ - فيسفولد مايرخولد،فى الفن المسرحى، الكتاب الثانى، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص ٣١.

٥ - جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر،١٩٧٩ ص ٢٩، ٣٠.

٦ - أدولف آبيا، من مؤلفات أدولف آبيا- وظيفة الفن الحى-الإنسان هو معيار كل شئ-نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيويت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ٢٠٠٥، ص ٤٥، ٤٦.

٧ - المرجع السابق، ص ١٤٢.

٨ - د./شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص ٢٠.

٩- د./ شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة،(سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص١٢٤، ١٢٥.

١٠ - يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات(١٩)، ص ٢٢.

١١ - ميشيل فوكوه، مقتبس فى: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية- النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٨٨، ص ٢٨٥.

١٢ - جيزى فيلتروسكى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد (١٣)، العدد(٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٥، ص ١٥٠.

١٣ - رولان بارت، مقتبس فى : ألين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (١٣)، ١٩٩٦، ص ٢١.

١٤ - سونيا مور، تدريب الممثل، ترجمة: د. زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، ١٩٨٦، ص ٢٠.

١٥ - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح(٤٤)، ٢٠٠٦، ص ٤٠.

١٦ - انظر: إلين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص ١٤٨.

١٧ - آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، (٦)، ١٩٩٤، ص ٤٣.

١٨ - د./ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص٣٠٢، ٣٠٣.

١٩ - انظر: د./ شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص٢٧ و مابعدها.

٢٠ - بونى مارينكا، مسرح الصور، ترجمة: سمية رمضان القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٤، ص

٢١ - د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص ٣٢١.

٢٢ - د. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، مرجع سابق، ص ١٦.

٢٣ - المرجع السابق، ص٤٢، ٤٣.

٢٤ - المرجع السابق، ص ٤٣.

٢٥ - المرجع السابق، ص ٤٤.