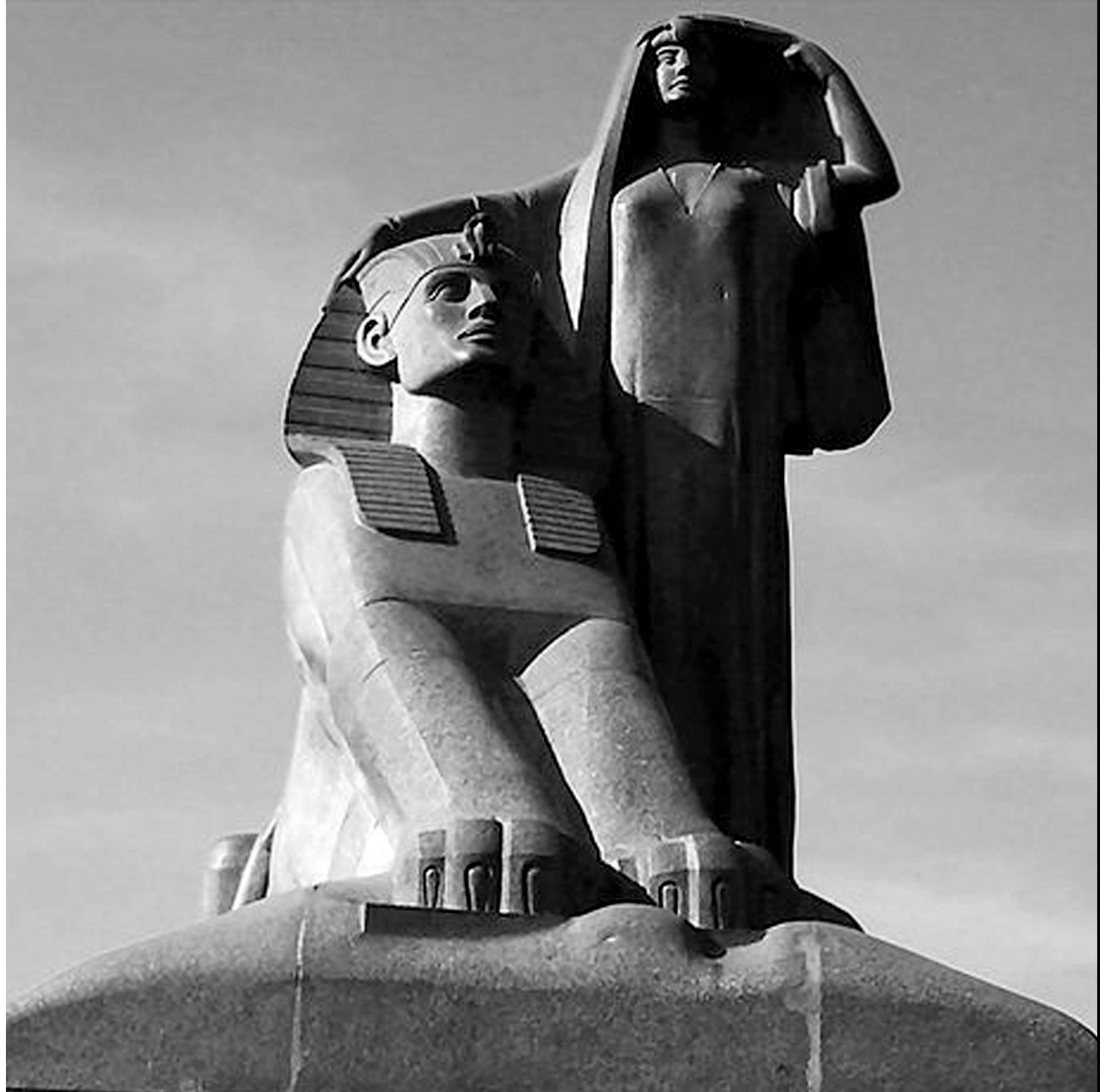


الفرمان للمعاصرة

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧

العددان : ١٥ - ١٦

فصلية | علمية | محكمة



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفي
للفنان 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

113... السِّينِما

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

033... المَشِّح

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

223... المَوْسِيقَى

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

199... البَالِيَّة

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

251... وَثَائِقُ فِينِئْ

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

237... الفُنُّ الشَّعْبِيَّة

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاظم ثرى حياتنا

أ.د. / حسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

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

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

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

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

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

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين 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 (الدرااما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالى غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجى للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

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

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

ت. س. أليوت" الذي كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها في النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبع "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدي على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عناني" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثي الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء في حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussex ساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالي للنقد الفني ، مما ساعدها في الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكستر عن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطاني الرومانسي - أيضا - المدافع عن الحرية لكك شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حدائية) ، 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 والسورالية والتكعيبية ، مرتئية توحيدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"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 والتمهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى أواخر 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 للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لآبد

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

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

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

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلفة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطلوته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامى ، 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 التعويك على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

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

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

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

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

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

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

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

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

قبل أن نقف وقفنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبته عام ١٩٨٢ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لآى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د . "محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمستلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطيبة 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 و(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 جانبه يأتى بعرشها فى لمم البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكمت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسرار الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

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

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

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

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص 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 الصامم 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



الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية

الضوء عنصر مهم في حياتنا، ومكون أساسي من مكونات الكون. كان دائماً رمزاً للإله والحياة، وعلى النقيض منة نجد الظلام الذي كان رمزاً للشيطان والموت، تضاد في ذاته يحوى الكثير من الرموز، الحياة والموت، الخير والشر، الوضوح والغموض، الحركة والسكون... إلخ. جزء مهم من العمل المسرحي، بل يمكننا القول أنه إحدى أهم العناصر الأكثر تأثيراً في العرض المسرحي منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى القرن الواحد والعشرين. نرى تأثير الإضاءة في العمل المسرحي في كتابات أدولف آيبا (١٨٦٢ - ١٩٢٨م)، فقد قسم العمل المسرحي إلى ثلاثة محاور رئيسة - مما يطلق عليه مذهب المحاور الثلاثة للمسرح -.

١ z, x/- xabxé xPy

كاتب من مصر

بشكل يكشف لنا مدى إهماله على الجانب الآخر في منطقتنا العربية. وهنا يكمن الفارق بين الإنارة والإضاءة، الفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشاهد أمراً ممكناً، أى يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما. بينما الإضاءة هى توجيه ضوء خاص على شكل معين ويكون ذلك باستخدام الضوء الصناعي، أو بمعنى أدق هى لغة فنية تُصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني (في تاريخ المسرح الحديث) مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنولوجيا

المحور الأول هو الفاعل (المؤدي)، والثاني هو المشهد المسرحي (المناظر المسرحية والإكسسوارات)، والثالث هو الضوء الذي يوهب الحياة إلى المحورين الأول والثاني، بل ويضفي عليهما لمسته السحرية ذات التأثيرات الفاعلة في عين ونفس المشاهد.

هنا تتجلى أهمية هذا العنصر في عالم المسرح، إذ أننا لم نعطيه حقه في مسرحنا المصرى بل فى المنطقة العربية بشكل عام، أهتمت الدول المتقدمة فى مجال المسرح بالإضاءة إهتماماً كبيراً وواسعاً، سواء من الناحية التقنية أو الناحية الفنية، إذ يمكننا ملاحظة مدى تأثير هذا الإهتمام فى العروض العالمية

من ثم انطلقت الإضاءة فى عالم المسرح بمفهومها الجديد والمتطور، فلم تبقى كونها وسيلة للرؤية، تلك المفهوم الذى ظل متصدر عقولنا فيما قبل منذ اكتشاف الكهرباء واختراع "توماس ألفا إديسون" (١٨٤٧ - ١٩٣١هـ) لمصباحه. مفهوماً مباشراً ومسطحاً يعزلنا عن الواقع.

بل تحولت الإضاءة إلى أداة هامة بل رئيسة للتعبير عن مضمون النص المسرحى، بل هى عنصر الإبهار الأقوى بين عناصر عدة فى أى عمل مسرحى، ذلك لما أثرته التطورات التكنولوجية الحديثة على المعدات، الأجهزة والمؤثرات الخاصة من تطور مذهل، خاصة فى القرن العشرين والواحد والعشرون.

وبشكل خاص يظهر ذلك التجلى على ما يطلق عليها "العروض الموسيقية"، التى تتضافر فيها مكونات عدة مثل الموسيقى، الرقص، الأداء التمثيلي، المناظر المبهره، الإكسسوارات والأزياء.... إلخ، لعل هذا أهم أسباب اختياري لمثل هذه النوعية من العروض لتحليل مضمونها التشكيلي، والتقنيات الفنية المستخدمة فيها. ذلك حتى تتمكن من تحليل مدى تأثير الإضاءة المسرحية على كل عنصر على حدى.

الإضاءة تلك اللغة البصرية المؤثرة، إحدى أعمدة العمل المسرحى فى عصرنا هذا، فهي جزء لا يتجزأ من العمل المسرحى، بل الجزء الأكثر تأثيراً فى نجاح ومصادقية المشهد، لما لها من قدرة فى ربط المشاهد بما يدور بخشبة المسرح من أحداث، فمن أهم أهدافها جذب المشاهد بل انخراطه فى العمل المسرحى، ذلك لما لها من تأثير نفسى وبصرى فريد على المشاهد.

لقد صيغت هذه الأطروحة فى شكل إجابة على بعض الأسئلة التى تتعلق بدور وأهمية الإضاءة ومصمم الإضاءة على خشبة المسرح، ومدى اعتماد التطور الفنى للعرض المسرحى بشكل أساسى على التطور التقنى والتكنولوجى لمعدات الإضاءة الحديثة فى القرن العشرين والواحد والعشرون، ذلك التطور التقنى والتكنولوجى المعتمد فى الأساس على العلوم الحديثة فى عصرنا. إن هذه الأسئلة وأجوبتها مترابطة بعضها البعض فى نسج متكامل، فلا يمكن أن نتطرق إلى مرحلة دون سابقتها.

لقد مرت الإضاءة المسرحية بثلاث مراحل زمنية واضحة المعالم، سوف اتطرق إليها فى إيجاز.

(الحرفية) فلا هى فن خالص ولا علم هندسى كهربى خالص، لذلك لا تكفى أحياناً الرؤية الفنية للمخرج فقط إذا لم يرافقه خبرة حرفية علمية، ألا وهى وظيفة مصمم الإضاءة.

ولمعركة مفهوم وخصائص ووظائف هذا الفن والذي يعتمد على التحكم فى كثافة الضوء واختيار ألوانه لا بد من معرفة أجهزة الإضاءة - كالكشافات وأجهزة المؤثرات وأجهزة التخفيض والتحكم، مع الإلمام الكامل بأهمية الضوء الملون وتأثيره النفسى والفسولوجى على جمهور المسرح، وكذا تأثيره على ألوان المناظر المسرحية والمكياج والملابس حتى يمكن ممارسة هذا الفن بنجاح.

يقوم مصمم الإضاءة المسرحية بدراسة النص المسرحى دراسة مستفيضة، ثم يشارك مخرج العرض والكادر الفنى الذي سيقوم بإنجاز العرض (مصمم الديكور، مصمم الملابس، المؤلف الموسيقى وغيرهم) جلسات عمل يتم فيها قراءة النص وتفسيره وفق رؤية المخرج؛ إذ قد يحتل النص المسرحى نفسه مجموعة متباينة من الرؤى. ومن خلال هذه الرؤية يتم وضع الخطوط العريضة لتصميم إضاءة العرض المسرحى.

يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية واحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان فى النص يتعلق بالضوء، بما فى ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الانتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة فى المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتماماً خاصاً إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دوراً مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحاً أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة فى المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما فى المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات المناظر المسرحية المطلوبة.

مكونات كل معدة. أيضاً نستعرض هنا الفرق بين أنواع المعدات التقليدية، تلك الأكثر شيوعاً في المسرح والمعدات الحديثة الرقمية، التي تُعد طفرة في عالم الإضاءة المسرحية في القرن العشرين والقرن الواحد والعشرين. ذلك أيضاً إلى جانب المؤثرات البصرية التقليدية منها والرقمية، بل والأسلوب الأمثل لاستخدام تلك المعدات والمؤثرات على خشبة المسرح من قبل مصمم الإضاءة.

أولاً: الكشافات التقليدية:

الكشافات التقليدية هي الأكثر استخداماً على خشبة المسرح، فلا يخلو مسرح احترافي منها، فالاعتماد الأكثر في العروض المسرحية أو الاستعراضية عليها، يعتمد في استخدامها على ضبطها قبل العرض وتحديد اللون المستخدم والوضع، اللذين عادة ما يكونا ثابتين طوال العرض، ومن ثم نتحكم في الضوء من خلال المخفضات المتصلة بها. هي معدات ذات إمكانيات محدودة نسبياً مقارنة بالأجهزة المتقدمة أو ما يعرف بالإضاءة الذكية Intelligent lighting

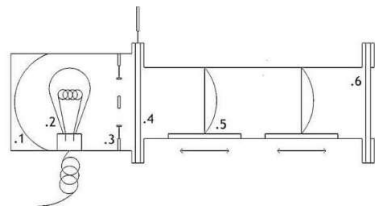
الكشافات التقليدية ذات التركيزات:

وهي عادة ما تحوي في مكوناتها داخل صندوق معدني، عاكس Reflector، لمبة Lamp مثبتة على قاعدة أو ما تسمى دواية، عدسة Lens أو اثنين، وفي مقدمة الكشاف مكان وضع الجيلاتين الملون، ذلك إلى جانب بعض المقابض إلى من دورها ضبط الضوء من خلال التحكم في العدسات أو اللبنة التي تتحرك على قضيب منزلق.

Profile Spot light



أو ما يعرف بمصباح الإضاءة الأمامية، نسبة إلى موقعه داخل المسرح، حيث يستخدم لإضاءة مقدمة خشبة المسرح، ويعلق في مواجهة خشبة المسرح وعلى جانبي



1. Reflector
2. Halogen Lamp
3. Shatter
4. Gobo Holder
5. Plane Convex
6. Color Holder

المرحلة الأولى منها هي ما يمكن أن نطلق عليها مرحلة الضوء الطبيعي، تلك المرحلة التي اعتمد فيها على استخدام ضوء الشمس كمصدر لإضاءة العروض المسرحية، ما لازمه من طبيعة المكان المقدم عليه العرض المسرحي، حيث قدمت العروض في ساحات مكشوفة دون أسقف في وضع النهار، أيضاً في مساحات منحوتة في بطن الجبل لضمان وصول ضوء الشمس إلى مكان العرض. بدت هذه المرحلة واضحة مع الحضارة اليونانية.

المرحلة الثانية هي مرحلة المصابيح، حيث تميزت باستخدام أساليب أكثر تطوراً عن سابقتها، وما يمكن أن نسميه بداية استخدام مؤثرات بصرية خاصة بخشبة المسرح. فاستخدام النار أدى إلى استخدام المشاعل، ومنها إلى مصابيح الشمع، الزيت، والشموع بكافة أنواعها. بالطبع كان التحكم في كم الضوء والسيطرة على اتجاهه أمر غاية في الصعوبة بل مستحيلاً، أيضاً من سبلات هذه الطرق نواتج النار من أدخنة وحرائق.

المرحلة الثالثة بدأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، حيث تميزت بالتطور الكبير في العديد من ميادين العلوم، خلال فترة زمنية كبيرة من التغيير الاقتصادي والاجتماعي والازدهار في إنجلترا، مما أضفى بظلاله على تطور معدات الإضاءة المسرحية ومعداتاتها. ولعل أهم إنجازات هذه المرحلة على الإطلاق هو اختراع الكهرباء ومصباح إديسون الكهربائي، ١٨٧٩ حيث عرف المصباح الكهربائي طريقة إلى المسرح عام ١٨٨٠.

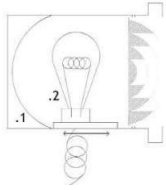
عقب ذلك تطور تقني للإضاءة المسرحية في عصر التيار الكهربائي وضخامة آثارها على شكل الإنتاجات المسرحية في هذه الفترة. تطوير معدات الإضاءة المسرحية، والارتقاء بمؤثراتها إلى مستوى قد ينافس التأثيرات السينمائية بعض الأحيان، حيث نرى ذلك على سبيل المثال في استخدام العديد من التقنيات الحديثة مثل LASER & Holography.

سوف نتناول الأثر الفني لأكثر المعدات استخداماً على خشبة المسرح، حيث يمكن استعراض المعدات جنباً إلى جنب من قدرة كل معدة في إضفاء تأثير فني جديد في العمل المسرحي، أيضاً توضيح قدرة مصمم الإضاءة في الاستفادة من كل جزء من هذه المعدة، فاللمبة لها تأثير، العدسة، العاكس وأيضاً اللون لكل منها تأثيره الخاص. فكل مما سبق يشكل جزءاً من



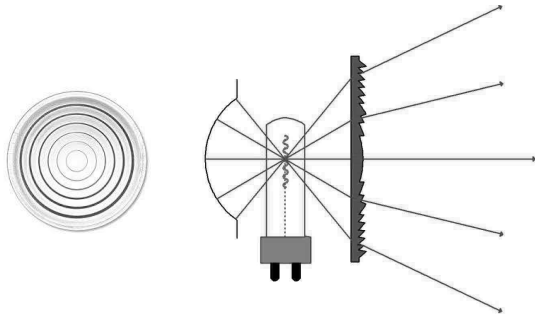
Fresnel Spot light

يُعد هذا النوع من المعدات



1. Reflector
2. Halogen Lamp
3. Fresnel Lens

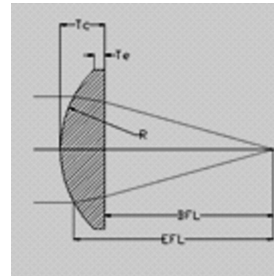
أساس للإضاءة العامة والخاصة على خشبة المسرح، سمي بذلك نسبة إلى اسم مخترع عدسة هذا الكشاف. كأى كشاف تقليدي يتكون من عاكس في مؤخرة الكشاف أمامه لمبة هالوجين ثم العدسة في مقدمة الكشاف. تتميز عدسته بشكل غير تقليدي حيث تتدرج لتتيح للضوء بانكسارات متعددة فتجعل من الضوء الناتج عنه ذو حافة ناعمة وتوزيع متساوي على المنطقة المضاءة. ويستخدم لإضاءة مناطق التمثيل والرقص لما له من تأثير جيد على الأجسام والوجوه.



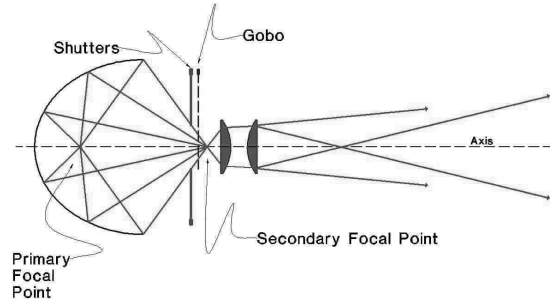
صالة الجمهور أو ما يسمى بالأبراج الجانبية.

غالبا ما يُعرف هذا النوع من المعدات في أمريكا باسم Lekos مرتبطاً هذا الاسم بالعلامة التجارية الأكثر استخداماً هناك، أما في الولايات المتحدة فيطلق عليه Profile-Spots

أهم ما يميز هذا النوع هو احتوائه على عدستين متحركتين Plano convex lenses، حركتهما الأمامية والخلفية تتحكم في حدة حواف الضوء ومساحة الضوء، فهي المسؤولة عن تحديد الضوء ونقله إلى خشبة المسرح بأقل فاقد رغم بعد المسافة المراد إضافتها.



يتميز أيضاً هذا النوع من المعدات باحتوائه على ما يسمى Shutter لقطع الضوء وتحديد حوافه حسب الغرض، حيث يمكن من خلاله تحويل الضوء من الشكل الدائري إلى مستطيل، مربع أو مثلث الشكل، أيضاً إمكانية الرسم بالضوء من خلال استخدام أشكال مفرغة على المعدن والمسماة بال Gobos والتي يمكن تشكيلها حسب متطلبات العرض.



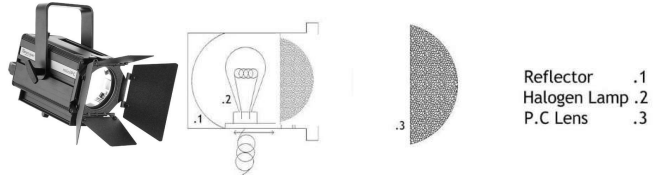


باحتواء اللمبة فيه على المكونات كافية، فاللمبة بها العاكس والفتيل والعدسة مجتعاً كل ذلك فى وحدة واحدة، يتم تثبيت اللمبة داخل الهيكل المعدنى دون ضبط للحييز الضوئى. ولكن عدسة

اللمبة هنا تتعدد أنواعها، فمنها ما هو أقرب فى إضاءته لل Fresnel ومنها ما هو أقرب لل PC يستخدم هذا النوع بشكل كبير فى مساح الهواء الطلق والتي تعلق فيها المعدات على الوحدات المعدنية، ذلك لقللة تكلفته وخفة وزنه.

يمكن التحكم فى مساحة الضوء عن طريق تحريك اللمبة إلى الأمام والخلف والتي تتحرك على قضيب منزلق، فقربها من العدسة يفتح المجال للضوء ليتسع حيزه والعكس صحيح.

P.C (Pebble convex) Spot light

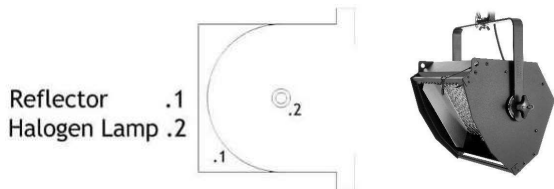


يشبه إلى حد كبير الكشاف السابق فى التركيب والمحتويات حيث العاكس واللمبة والعدسة، إلا أن الفارق الأساسى يكمن فى العدسة، حيث يحتوى على Pebble convex lens ذات جيبىات هوائية أو كما يطلق عليها (مسنفرة)، مما يجعل ذلك من الضوء الناتج ناعما ولكن أكثر تركيزاً فى منتصف المنطقة المضاءة. وكسابقه اللمبة متحركة ومن خلالها نتحكم فى مساحة الضوء الناتج عنه.

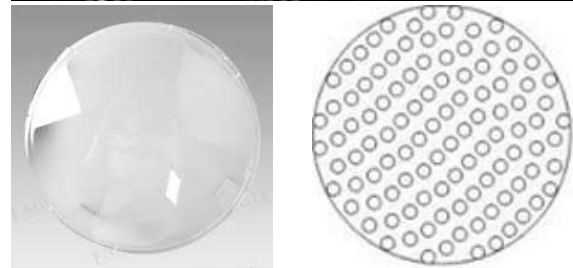
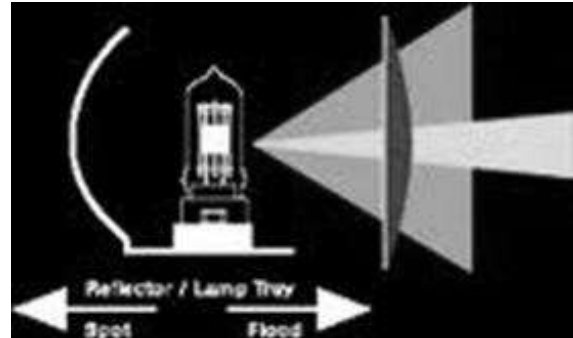


الكشافات التقليدية ذات الإضاءة الفيضانية

Flood Light



يتميز هذا النوع بإضاءته الفيضانية دون تركيز، والهدف من ذلك توزيع الضوء على أكبر مساحة ممكنة، حيث يستخدم كعنصر أساسى فى العروض الراقصة لغسل الظلال الناتجة عن الراقصين، وفى هذه العروض تستخدم كافيّة الاتجاهات المتاحة لإضاءة الراقصين، الإضاءة الأمامية والخلفية والجانبية والعلوية، مما ينتج عنها عدة ظلال غير مستحبة، فيقوم هذا النوع من الكشافات بتقليل حدة هذه الظلال، أيضاً يستخدم فى استخدامات متعددة أخرى مثل إضاءة المساحات الكبيرة من المناظر والخلفيات. يحتوى هذا النوع على عاكس متماثل Symmetrical Reflector ليقوم بتوزيع الضوء بشكل متوازن.



PAR can (Parabolic Aluminized Reflector)

نوع مختلف من الكشافات يتميز عن كافة الأنواع

ثانياً: الإضاءة الذكية Intelligent Lighting

يُعد هذا النوع من المعدات طفرة في عالم الإضاءة المسرحية، لما يحتويه من إمكانيات متعددة لم تتمكن المعدات التقليدية من إتاحتها لمصمم الإضاءة من قبل. يمكن تميز هذه المعدات الرقمية في وظائفها المتعددة وطريقة التحكم فيها، فكل معدة تملك من الإمكانيات الكثير، ألوان متعددة، حركة ميكانيكية من خلال عدد كبير من المواشير المسؤولة عن حركة الجهاز، تغيير الألوان والتأثيرات، أيضاً ضبط حدة الضوء ومساحته... إلخ. أما عن التحكم فهو أهم مميزات هذه المعدات، إذ أمكننا من خلال وحدة التحكم Lighting Control Console عن بعد السيطرة على كافة الخصائص دون عناء ضبط المعدة، فكل ما تتطلبه هو تثبيت المعدة في المكان الذي من خلاله يمكن خدمة العرض وتحقيق متطلبات مصمم الإضاءة، ومن خلال كابل الإشارة DMX cable المتصل بوحدة التحكم يمكننا السيطرة على كافة الوظائف.

كل معدة قد تحوي كافة الوظائف التالية أو جزء كبير منها، إلا أننا سوف نتطرق الى هذه الوظائف كل على حدى:

Pan and Tilt

وهي أهم خواص هذه المعدات، من خلالها يمكن التحكم في الجهاز بحيث يتحرك حركة رأسية وأفقية، تتيح تغطية الجزء الأكبر من مساحة خشبة المسرح.

Dimmer

تتحكم في كثافة الضوء

Shutter

غلق البوابات أمام مصدر الضوء لمنع خروجه من الكشف، ويمكن من خلاله صنع تأثير الضوء المتقطع Strob Light

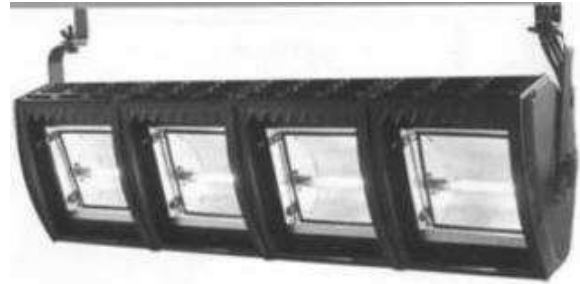
Color Wheel

عجلة تحوي عدد من الألوان الثابتة تتبدل حسب الرغبة، خمسة ألوان مختلفة على قطع من الزجاج الملون.

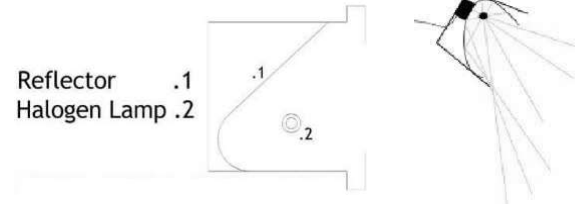
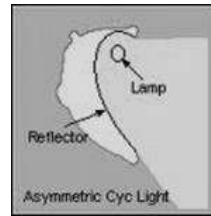
CMY (Cyan, Magenta and Yellow)

ثلاث عجلات من الزجاج تحوي ألوان الضوء الأساسية والتي يمكن مزجها للحصول على عدد لا نهائى من الضوء الملون.

Cyclorama Light



نوع خاص بإضاءة الخلفية البيضاء على خشبة المسرح أو ما تسمى بال Cyclorama ، شبيهة بال Flood ولكن الاختلاف يكمن في العاكس، فالعاكس هنا غير متماثل Asymmetrical Reflector حتى نتمكن من إسقاط الضوء على المساحة المراد إضاءتها من الخلفية. يتكون من أربع أو ست وحدات متصلة بعضها البعض، كل وحدة يمكن إضاءتها منفردة، هذه الوحدات تليها أربع وحدات أخرى ويتكرر ذلك حسب مساحة السيكلوراما، ذلك لضمان توزيع الضوء على المساحة كافة، كل وحدة تأخذ لوناً منفصلاً حسب تصميم الإضاءة وحسب الاحتياج، ومن ثم يمكن أن نحصل على أربعة أو ستة ألوان مختلفة أو مزيج بينهما على الخلفية. وعادة ما تتكرر هذه الوحدات على أرضية خشبة المسرح لتغطية الجزء السفلى من السيكلوراما إذا احتاجنا الى ذلك.



Iris:

يتحكم فى حجم الدائرة الضوئية على خشبة المسرح.

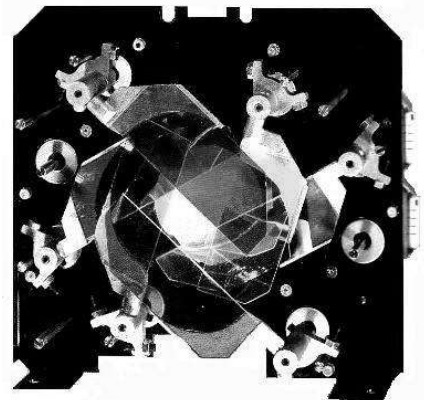
الأجهزة ذات الرأس المتحرك Moving Head

وتتعدد أنواعها

Color Wash Moving Head:



هذا النوع يحتوى على عدسة Fresnel، أى أن إضاءته ناعمة، يخلو من خاصية ال Gobo، يحوي عدد لا نهائى من الألوان التى يمكن الحصول عليها من خلال خاصية CMY.



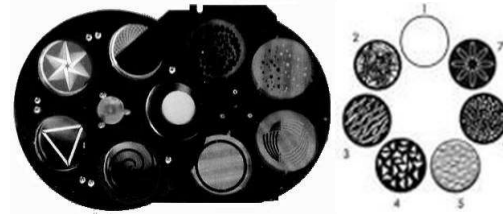
Gobo 1 and Gobo 2

أشكال مختلفة منها الملون على الزجاج، ومنها ما هو مفرغ على شرائح معدنية، للحصول على الأشكال المسقطة على خشبة المسرح ذات التأثيرات الخلابية.

Spot Moving Head:



يشبه فى تركيب عدساته ال Profile Spot Light، حيث يحتوى على عدستين „Plano convex lenses“، أيضاً يحوى خاصية ال Gobo وال Gobo Rotation.



Gobo 1-Rotation and Gobo 2-Rotation :

خاصية التحكم فى حركة ال Gobo، حيث يتحرك من خلالها حركة دائرية، ذات سرعات متعددة يمكن التحكم فيها.

Zoom:

يمكن من خلال هذه الخاصية التحكم فى حيز الضوء على خشبة المسرح.

Fokus:

للتحكم فى حدة الضوء أو الشكل المسقط ال Gobo، ذو حافة ناعمة أو محددة.

Prismen :

خاصية إضافية تمنح الضوء شكل مغاير لما هو عليه، بحيث يصبح ثلاثى الأبعاد. يمكن إضافتها أيضاً إلى ال Gobo.

Prismen-Rotation:

للتحكم فى حركة هذه الخاصية فى شكل دائرى.

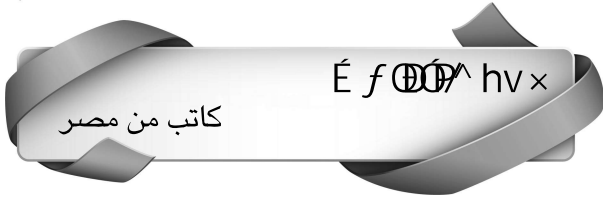
الأجهزة ذات المراة المتحركة او ما تسمى بالماسح الضوئى Scanner

يختلف عن سابقه فى طريقة الحركة، حيث يحتوى على مرآة أما العدسات، تتحرك بشكل ميكانيكى من خلال موتور أفقياً ورأسياً، حيث يتجه الضوء حسب وضع المرآة، بة نفس خصائص المعدات السابقة، ولكنه يتميز بالسرعة الفائقة فى تغير اتجاه الضوء من خلال المرآة فى جزء من الثانية.



الممثل وتكنولوجيا الصور

لم تستطع التكنولوجيا خلال العصور المسرحية منذ فجر التاريخ أن تغير من تقنيات الأداء التمثيلي، وكان اختراع المصباح الكهربائي عام ١٨٧٩ واستخدامه في المسرح بمثابة التحدي الأول الذي واجهه الممثل ليغير من طريقته في الأداء وفق المتطلبات والمعطيات التي منحها الضوء المنبعث عن المصباح، ومع التطورات التكنولوجية *Technology* السريعة كان أداء الممثل يوازي هذا التطور ولكن ببطء شديد لا يتلاءم مع التطور شديد السرعة الذي تشهده التكنولوجيا، بل إنه في عصر التكنولوجيات الأكثر تعقيداً خلال القرن العشرين وجدنا معظم الإصلاحات المتعلقة بفن الممثل تنحوي إلى العودة إلى الطبيعة البدائية الأولى في التعبير، وكأن الممثل المعاصر قد آل على نفسه مناهضة التكنولوجيا ليحتفظ بطبيعته البشرية.



فى عرض يستخدم التكنولوجيا مثل مسرح الصورة Image theatre الذى بات يستخدم تقنيات فائقة، وإذا استندنا إلى علم الدلالات Semiotique كوسيلة منهجية علمية لتحليل أداء الممثل فى هذا المضمار سنجد أنه يتيح لنا بشكل علمى عقد المقاربات والمقارنات بين الأشياء الحية والجمادات فى الصورة المسرحية التى يحتوئها الفضاء المسرحى.

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

لا يحيد عنها من أجل مزيد من التواصل الحى مع المشاهدين، وعلى الجانب الآخر كانت باقى عناصر العرض الأخرى توافقة 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 المعروف، الأمر الذى وضع الممثل المعاصر أمام تحديات تتعلق بتدريبه أولاً، وبتقنياته الأدائية ثانياً، وتزداد حدة هذه التحديات عندما يضطلع الممثل بالأداء

وكان لا بد أن ينعكس ذلك على الفنون بشكل عام، وبالطبع كان للمسرح والعرض المسرحي نصيب في استخدام تكنولوجيا الصور، الأمر الذي وضع المخرج المسرحي والسينوغراف المعاصرين أمام تحديات لا تتعلق بالإبداع فحسب، بل بالمعرفة، وملاحقة المعارف والثقافات والعلوم الحديثة، بدراستهما ليتعلمون كيف يوظفونها في إبداعاتهم، ولم يكن الممثل بالطبع بوصفه العنصر الرئيس في العرض المسرحي بمنأى عن تلك التطورات في المعرفة والتطور التكنولوجي، فلقد استخدمته التكنولوجيا بدون وعي منه، وأصبحت هيئة الممثل جزءاً مهماً من تكوين الصورة، بل إنه لم يعد فقط الكائن الحي الوحيد الذي يتحرك في الفضاء المسرحي، بل قدمت التكنولوجيا استنساخاً لهذا الممثل الحي على المسرح حتى بات المتفرج يدرك بحواسه تلك الصور دون أن يفرق بين ما هو حقيقي وما هو صورة مستنسخة ببراعة عن طريق تقنيات فائقة التكنولوجيا مثل الهولوجرام Hologram على سبيل المثال، وهو التصوير التجسدي ثلاثي الأبعاد، والذي يقوم بتسجيل الضوء المشتت من جسم حي باستخدام أشعة الليزر، ليعطى شكلاً لهذا الجسم يطفو كمجسم ثلاثي الأبعاد على خشبة المسرح أمام المتفرجين، ولم تتوقف التكنولوجيا باستخدام استنساخ صور مجسدة للممثل فحسب، بل هي أيضاً تجسد لنا المشاعر والأفكار وما يعتمل داخل الشخصية التي يؤديها الممثل، وكأن التكنولوجيا أخذت على عاتقها تحقيق أحلام "جوردون كريج" Edward Gordon Craig بمسرح الرؤى الذي سوف يستغنى في المستقبل عن الواقعية وبالتالي عن الممثل الواقعي، عندما قال: "فلنتخلص من الشجرة الحقيقية، فلنتخلص من الواقعية في الإلقاء، ولنتخلص من الواقعية في الحركة إذا أردنا أن يئين الأوان للتلخيص من الممثل... ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حي يوقعنا في مشكلة الربط بين الواقع والفن، لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحي الذي 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 في بادئ الأمر أن يكون هذا الممثل بمثابة نسخة إيجابية أكثر مرونة من الدمية، ليستطيع أن يتحول إلى نغمة في حالة هارمونية متوافقة مع باقي مكونات العمل الفني الأخرى، وقد كان غرضه من ذلك هو ضرورة أن يتشبه الممثل بالدمية كي يتعلم كيف تكون حركاته وإيماءاته وإشاراته وتصرفاته كلها تحت سيطرته، أو بالأحرى تحت سيطرة المخرج الذي يشكل بها إلى جانب

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

الأول: تحليل عمل الممثل من خلال العناصر التشكيلية الأخرى في فضاء العرض المسرحي.

الثاني: اقتراح التدريبات الملائمة لهيئة الممثل لمجابهة الغزو التكنولوجي الذي طرأ عليه في المسرح المعاصر والذي كاد يلغى دوره .

المبحث الأول: الممثل في المسرح المعاصر

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

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 بالتالي بعمليات جسمية محددة، و بناءً 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 في الفضاء المسرحي على المستويين الزماني والمكاني، أكثر من كونه مجرد تجسيد لأدوار، وهو ما جعله يقسم تقنية البيوميكانيك إلى مراحل ثلاث هي: الاستعداد للفعل ثم توقف، الفعل نفسه ثم توقف، رد الفعل الموازي، وتتحقق هذه المراحل الثلاث من خلال عدد من التدريبات التي تقوم على العلاقة بين جسد الممثل، والفضاء المسرحي، 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 كي تنتقل 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 في حالة استعداد دائم لأداء أية حركات أو إيماءات أو أفعال أو ردود موازية لهذه الأفعال، مما يمكن معه القول أن البيوميكانيك الذي وضع إرهاباته مايرهولد أصبح علماً وتقنية فيما بعد على يد التكنولوجيا التي قدمت لنا مثلاً 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 آيبا" Adolphe Appia حلقة مهمة في 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 الذي يلعب دوراً حاسماً في المعنى العام للعرض، فالممثل يحمل-على سبيل المجاز-في إحدى يديه النص المسرحي، وفي الأخرى فنون الزمان، تلك حزمة واحدة، وعندما يضم يديه (النص المسرحي + الفنون المرتبطة بالزمان) وبواسطة الحركة يخلق العمل الفني الكامل، وهكذا فيان حركة جسد الممثل هي المبدع الحقيقي للفن السامي، وهي التي تحمل

مكونات أخرى الصورة العامة للعرض، لقد أراد "كريج" أن يدعو لممثل مقدس يعيش في حالة تصوف قصوى ويسمو بروحه كما هو الحال في الطقوس الديني، وكأنه يبشر بفن جديد سوف يتجلى فيما بعد على يد التكنولوجيا التي أصبحت تتدخل في كل أعمال البشر نيابة عنهم، وهو ما اتفق أيضاً مع تصورات "أنتونين آرتو" Antonin Artaud الذي بشر بممثل المستقبل الذي نشاهده اليوم في مسرح الصور، وذلك عندما نادى بتحويل الممثلين إلى كائنات احتفالية كرنفالية، يعتمدون على التدايعيات التعبيرية بأجسادهم، وأرواحهم، عندما رأى أن المسرح هو فضاء مادي ملموس، ويتطلب أن يملأه الممثل بلغة مادية تخاطب حواس المتفرج، وأن تكون تلك اللغة المادية معزلة عن الكلام المنطوق، وانطلاقاً من إيمانه بأن فن المسرح هو تمثيل مرئى لكل مفردات الواقع رأى " أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيساً في هذا المجال"^(٣)، والممثل عنده مطالب باستخدام جسمه في التعبير عن الصور والانفعالات أكثر من الكلمة المنطوقة، التي فضل استبدالها بصوتيات تقترب من الصرخات والتأوهات، الأمر الذي ربما يستطيع معه الممثل أن يحول العرض المسرحي إلى فرجة كرنفالية، في محاولة للتأثير في 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 في هذا الصدد المخرج الروسي "إلكسندر تايروف" Alexander Tairov الذي 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 الفني والفوضى في ذاتية التكوين، وهو الأمر الذي عاجلته تكنولوجيا الصور في عصرنا بشكل أكثر ابهاراً، فالممثل بهيئته وجسده يُعد عنصراً مهماً في البنية التشكيلية في رأى تايروف، وعندما تدخلت التكنولوجيا تجاوزت رؤى تايروف للوصول إلى ممثل مصنوع ببراعة وإبداع فائق، اقتراباً من أفكار "مايرهولد" Bio-mechanics في البيوميكانيك Vesvold Meyerhold عندما نظر إلى الممثل بوصفه آلة يمكن تطويعها ميكانيكياً و شكلياً ليكون مستعداً لأداء الدور المكلف به، بغرض "إبداع أشكال بلاستيكية في المكان"^(٤)، وعلى هذا الممثل أن يهتم بالأبعاد الخارجية للدور، الأمر الذي يتطلب تدريباً فيزيقياً و

ويعتقد الباحث أن من وظفوا التكنولوجيا في 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 مختلفة غامضة، تكشف عن ماهيتها بالتدريج، لتصبح تلك الشخصيات التى يؤدّيها الممثلون جزءاً من حيوية وحياة العرض المسرحي، 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 نباية 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 الدرامي، فأحياناً هو الذى يحدد مكن 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 حواسيب لتعطى مؤثرات مكمل للديكور، ويمكن استخدامها على هيئة مجموعة كبيرة يتحكم فيها أكثر من

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 الدرامي، فعلينا أن نبدأ بجسد الفنان المسرحي، ذلك الجسد الحى اللين المرن المطواع، كنقطة انطلاق، كبداية للبحث^(٦)، ولذا فقد تحولت وحدات المنظر عند "آبيا" إلى عدد من الخطوط الأفقية، والعمودية، والمائلة، يتألف من تنسيقها على صورة ما (سواء بالتناغم أو التضاد أو التقاطع أو التلاقى، أو التوازي) 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 المسرحي وما تشغله كتلة الممثل فى حيز ما أثناء الأداء، قياساً لهذا الفضاء المسرحي، 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 غالباً 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، وبناءً على ذلك حدد آبيا العناصر التشكيلية فى التصميم المشهدي 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 صده فيما بعد فى تقنيات الجرافيكس Graphics والديجيتال Digital وغيرها من التقنيات التى حققت أفكار آبيا بشكل أمثل.

وبالتالى فإن الصورة المسرحية هى تلك الصورة المشهدية /البصرية، التى يتخيلها المتلقى ذهنياً 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 تعد تجسيداً تعبيرياً أو رمزياً مصغراً للواقع وللحياة عموماً، وعليه فإن العرض المسرحى يتضمن صوراً متعددة تتحد فى علاقة واحدة بسياق فكرى وفنى عام محدد، وبشكل 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 التمثيل 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 تأتى على شكل حوار أو سرد، وبشكل عام فهما تحملان من بين طياتهما تحليلات الصورة البصرية، وذلك على اعتبار أن لغة الممثل تنهض على الاستعارة الأيقونية التى تُحيل إلى شيء ما محدد، ومرتبطة 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، أو تعبيرية)، ويقصد بها الصور التى تقوم بتأطير عالم المشاهد 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 بشكل مركب، استناداً على تداخل مجموعة الفنون والصور التى تساهم فى خلق صورة مشهديه مرئية وبصرية (ذهنياً، ووجدانياً).

جهاز حاسب، بحيث تكون مؤثراً 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 D Graphics3 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 مكملًا 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 إيهامية 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 تشابه تماماً مع الصورة الحقيقية، مما يؤثر تأثيراً مباشراً وغير مباشر 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 ذهنيّاً 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 تخيلاً عن طريق التحويل والإيحاء بالواقع بأشياء أخرى، ويأتى تمثيل الواقع بالصور إما بالمحاكاة المباشرة لهذا الواقع، أو عن طريق التماثل مع هذا الواقع، أو عن طريق الانعكاس المجدلى الذى يثيره الواقع، أو عن طريق المفارقة،

درامية معينة، والألوان فى الصور التشكيلية قد تكون بسيطة أو مركبة، و دلالاتها قد تكون حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمنية مجازية وفق السياق الدلالي 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-التي تضاء من خلاله- وكأنها تتغير" (٩)، وتتنبأ 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 صناع 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 والمشاغل 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 "كريبج" و"آبيا" اللذان أسسا لاتجاه استخدام الإضاءة بطريقة رمزية دالة، وجاءت إضاءاتهما التمجيدية لتصوير الممثلين حركياً و انفعالياً 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

ثالثاً: الصور التشكيلية: وهى تلك الصور التى تركز على تأييد الفضاء أيقونياً ودالياً، وتحويله إلى إبداع تشكيلى، وهو يكون كالاتى:

- 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.

وبشكل عام تتميز الصور التشكيلية فى العرض المسرحى بالتحوّل 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 بالتمثيل 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 تكتفى، 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 الشخص على خشبة المسرح فى مواقف

دراستنا هذه لا بد وأن نتعرض بمزيد من التفصيل حول تعرض علم الدلالات لتحليل أساليب إنتاج الممثل لدلالاته وعلاماته، ويتتبع العوامل الكينيزية 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 وتنوع بناءً 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 Signifier ومدلول Signified"، ولذا فإن العلامة عنده تقرر مفهومها دائماً بصورة حسية، يتولى الجسد إبراهاها، 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

"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 تؤكد أو تلغى وجودها، وهى التى تحدد تركيبها اللونى، والدلالى، وبالتالي فهى التى تحقق الرؤية المتكاملة فى عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس التى تتضافر من أجل خلق الصورة المسرحية العامة للعرض، وهو ما أكد به قوله: "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 تبني 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 فاعلاً بشيء ما" (١٢)، إلا أنه من الجدير بالذكر هنا أن الممثل يتمتع بالشراء الرمزي 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 حقيقة 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

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

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 التشكلى 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 وسفويودا Svoboda وغيرهم ممن وظفوا المواد الفيلمية بغرض كسر وحدة النص، أو تفكيك

من إضاءة، وملحقات، وملابس، وموسيقى، وإيقاع، وعلاقة كل ذلك بالممثل، الذى يجب أن يكون واعياً بقوانين الاتصال وعناصره التى تتمثل فى (الرسالة/المرسل/المستقبل 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 يعينها تكون واضحة ومميزة، لأننا قد نرغب فى الإصال دون أن نعرف بشكل جلى مانحن بصدد توصيله" (١٧)، ولذا فلا بد أن يفرق الممثل بين التعبير عن شيء محدد، وبين قصدية الاتصال، لاسيما وأنه يتميز بالشراء 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 ربما تتسرب منه بعض الدلالات غير المقصودة، لأنها تحمل أيضاً معانى سيقوم المتفرج بتوليدها وإسقاطها على حواسه، وبناءً 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،

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 ترتيبي زمنى إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس ويسودها عامل المكان" (٢٠)، الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة البحث عن مواصفات تدريبية وأدائية تتعلق بالمثل 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، وبيرت 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 ستانيسلافسكى، أو التغريبية كما هو الحال عند بريشت، ليتجاوز ذلك إلى إيماء قدراته على المستويات الفلسفية، والفكرية، والجمالية، والتشكيلية، والدلالية، حتى يستطيع أن يجد لنفسه مكاناً ومكانة أمام هذا الزخم فائق السرعة من التطور التكنولوجى.

البحث 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.

ثانياً: الوسائط اللغوية: التى تشمل التعبيرات

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، وفى 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 والتلفزيون، 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، فففيه 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 والتلفزيون 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 تبت 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 تبت إليه صوراً تتولد بذهنه فى مجموعة لانهاية 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 والبيدهيات، 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

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: والتي 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 الحركي بعدد من السمات أهمها:

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

وبناءً 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، والتي تتلخص فى فكرة أن الكل أكبر من مجموع أجزائه، وقوانين الإدراك-التي 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

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

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

رابعاً: الوسائط الانفعالية: والتي تصدر أيضاً عن جسد الممثل بناءً 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 يحاكي الممثل الشيء المطلوب التعبير عنه وفقاً لتقاليد كينزية، أو موروثية، 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، أياً 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

العالمين أو الواقعيين الداخلي والخارجي في 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 Imagination بوصفه 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 لا بد 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 ملكة اللامرئى كى يحولها إلى عالم مرئى خاص ومميز ومدرك" (٢٥).

ومن خلال أساليب الأداء المختلفة يجد الممثل نفسه أمام زخم من هذه الأساليب، تنصهرها 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 ستانيسلافسكى 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.

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 والحقيقة 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، وبشكل خاص فإن تطبيق مبادئ الجشتالت وقوانينها الإدراكية فى تطوير حرفة 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 مائل 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 لباقي الممثلين والمؤدين فى تحقيق مزيد من القوة التأثيرية فى المتفرج، ويتفاوت هذا التأثير وفقاً لسرعة أو ببطء هذه الحركات، والجدير بالذكر أن التكوينات الحركية تتفاعل مع الملابس والإطار التشكيلى العام للصورة، ولقد استطاعت التكنولوجيا الحديثة أن تحقق هذا التفاعل بصورة أكثر إبهاراً وأوضح دلالة.

وفضلاً عن ذلك فإن إغناء 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 تأتبه من عالم الواقع أو من عالم الخيال هى دون شك صور حقيقية، "فالخ يستخدم عمليات متماثلة خاصة بالتصور البصرى Visualization كى يكون على وعى بهذين العالمين، الخارجى والداخلى... وتمكن عملية التصور البصرى الإنسان من أن يدمج

المراجع:

- ٥ - جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي 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 شيء - نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيوت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥، ص ٤٥، ٤٦.
- ٧ - المرجع السابق، ص ١٤٢.
- ٨ - د. / شاكور عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص ٢٠.
- ٩ - د. / شاكور عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة، (سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ١٢٤، ١٢٥.
- ١٠ - يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات (١٩)، ص ٢٢.
- ١١ - ميشيل فوكو، مقتبس فى: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية - النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكرى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٨٨، ص ٢٨٥.
- ١٢ - جيزى فيلتروسكى، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجات 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 أوبرسفيدل، قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (٦)، ١٩٩٤، ص ٤٣.
- ١٨ - د. / شاكور عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص ٣٠٢، ٣٠٣.
- ١٩ - انظر: د. / شاكور عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مرجع سابق، ص ٢٧ وما بعدها.
- ٢٠ - بونى مارينكا، مسرح الصور، ترجمة: سمية رمضان القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٤، ص.
- ٢١ - د. / شاكور عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، مرجع سابق، ص ٣٢١.
- ٢٢ - د. / شاكور عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، مرجع سابق، ص ١٦.
- ٢٣ - المرجع السابق، ص ٤٢، ٤٣.
- ٢٤ - المرجع السابق، ص ٤٣.
- ٢٥ - المرجع السابق، ص ٤٤.
- ١ - د. / شاكور عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥.
- ٢ - إدوارد جوردون كريح، فى الفن المسرحى، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ، ص ١٠٩.
- ٣ - د. حمادة 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 شاكور، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص ٣١.

الهوامش:

- ١ - د. / شاكور عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (٣١١)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير، ٢٠٠٥، ص ١١.
- ٢ - إدوارد جوردون كريح، فى الفن المسرحى، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، بدون تاريخ، ص ١٠٩.
- ٣ - د. حمادة 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 شاكور، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص ٣١.