أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

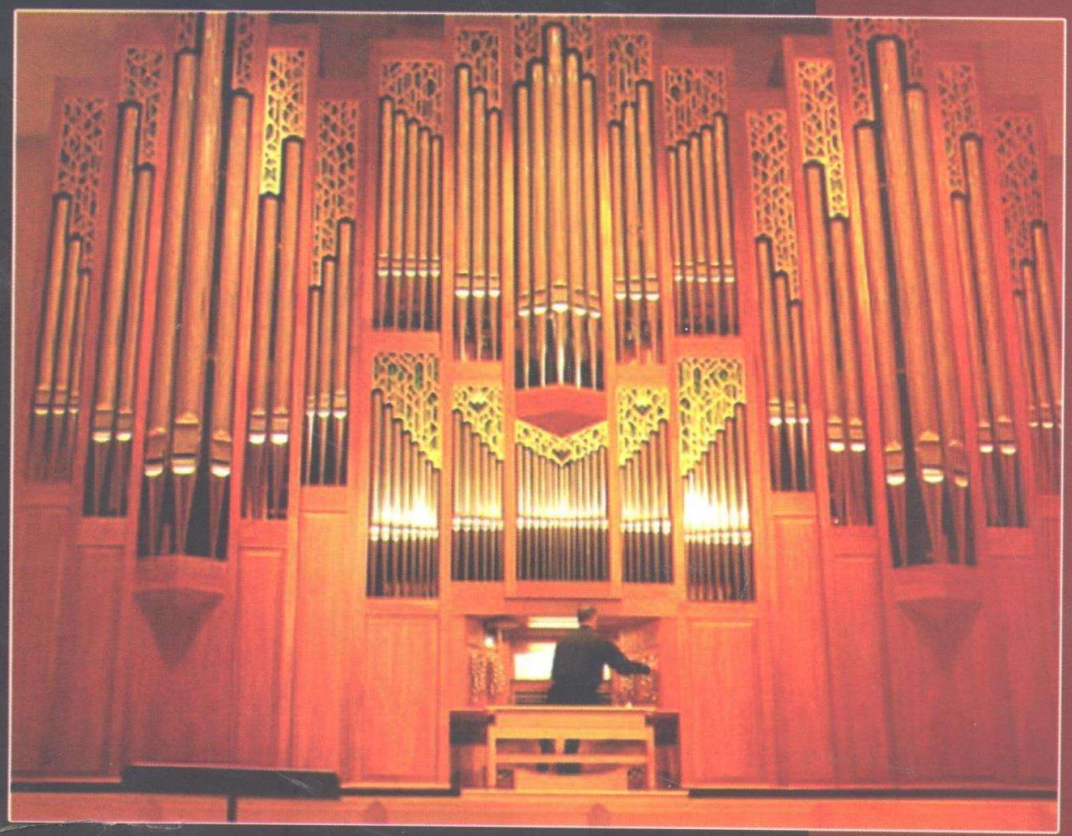
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- 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 .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

مسرح

مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير . . . 9
نحو مسرح سوداني . . . 35
إشكالية الاستقلال في المسرح العربي المعاصر . . . 41

إشكالية الاستقلال في المسرح العربي المعاصر

العراق

محمد حسين حبيب

المبحث الأول :

في مفهوم الاستقلال المسرحي :

المسرح صوت إعلامي مدوي ..

يعد المسرح وسيلة إعلامية مهمة كمختلف الوسائل الإعلامية الأخرى لكن ما يميزه عن هذه الوسائل ، القدرة التأثرية على الناس في طرحه لقضاياهم المصيرية فضلا عن امتلاكه عناصر جذب جمالية وفكرية تفسح المجال أكثر لقدرته التأثيرية ، وهنا تكمن خطورة المسرح ، وهذا ما تفسير تحذير الكثير من السلطات الحاكمة منه في أي زمان ومكان و متابعتها له ومحاولة تسييسه أحيانًا وفق أيديولوجية معينة ، ودليلاً على دوره الخطير والمؤثر في صفوف الجماهير برغم تمايز مستويات الوعي فيما بينهم .

وفوق هذا تحاول هذه الوسيلة الإعلامية (المسرح) أن تكون مستقلة ولها كيانها الخاص بها إيمانًا منها بحرية التعبير الفني ، فجاء مصطلح (المسرح المستقل) بوصفه تيارًا جديدًا يحاول أن يضع نفسه وسط قائمة طويلة من الكيانات المسرحية التي تتقارب مع مفهومه أحيانًا ويختلق عنه أحيانًا أخرى ، ونورد بعض من هذه التيارات المسرحية بمسمياتها : (المسرح الحر) ، و(المسرح البديل) ، و (المسرح المعارض) ، و(المسرح الحميمي) ، و (المسرح المضطهد) ، و(مسرح الحياة اليومية) ، و (المسرح العفوي)، و (مسرح العصابات) (١) .

ويورد الباحث أيضًا أشكال مسرحية أوروبية معارضة يجد فيها اقترابًا من حيث المفهوم الفكري للمسرح المستقل ، مثل : (المسرح التجريبي) ، و (المسرح الشعبي) و (المسرح المؤسساتي) وهو على النقيض من المسرح المستقل كتسمية ، كذا الحال مع تسمية (المسرح التجاري) و (المسرح السياسي) وهناك ايضا (المسرح التحريضي) و (مسرح الهواة) (٢) .

إن تكون مستقلاً يعني أن تكون حرًا ، ولهذا وجد الباحث أن مصطلح (المسرح الحر) من أقرب المسميات إلى مصطلح المسرح المستقل ، ويذكر إن المسرح الحر يرتبط بالمخرج الفرنسي أندريه أنطوان (١٨٥٨ - ١٩٤٣) وقد أنشأه في باريس وقدم فيه مسرحيات واقعية وطبيعية من الربرتوار المعاصر وقد " اختار انطوان اسم المسرح الحر للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية السائدة، وفي الاستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور جديد ، وفي تجديد الحركة المسرحية من خلال تقديم نصوص غير معروفة لكتاب شباب . وقد عرض هذا المسرح خلال عمله القصير أكثر من مائة مسرحية جديدة ، وساهم في إطلاق شهرة مؤلفين أمثال السويدي أوغست سترندبرغ (١٨٤٩-١٩١٢) والنرويجي هنريك ابسن (١٨٢٨-١٩٠٦) (٣)

هذه المواصفات للمسرح الحر نجد فيها مقاربة موضوعية مفاهيمية مع المسرح المستقل ويمكن أن نجد أيضًا مقاربات أخرى مع ما ذكرناه من مسميات مسرحية ، ولهذا ارتأى الباحث إيراد عدة تقسيمات لهذا الاستقلال المسرحي بهدف تجنب الخلط المفاهيمي للمصطلح ومحاولة فرز المعنى المراد الوصول إليه قدر الإمكان . وهذه التقسيمات المقترحة هي :

١- الاستقلال المسرحي الإنتاجي :

وهو يعني فى الأساس استقلال الفرقة المسرحية ماديًا عن أية جهة داعمة او مؤسسة حكومية ما ، حيث انها أي الفرقة تمول نفسها ذاتيًا ومصدرها في هذا التمويل القائمون عليها انفسهم ومن مالهم الشخصي الامر الذي ربما يشكل مستقبلاً تكوين خزينًا ماليًا من إيرادات عروضهم المسرحية واعتمادهم على هذا الخزين المدور .. وهذه الحالة معرضة للربح وللخسارة

١- بهدف التعرف على هذه المسارح وللمزيد ينظر : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ماري إلياس و حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١، ١٩٩٧، ص٦٠٧ .

٢- للمزيد ينظر : المسرح بأوروبا، المقدمات التاريخية المميزات والرواد ، عبد العزيز بومجير ، مطبعة وراقة دكار ، الرباط ، ط٢، ٢٠٠٦ م ، الصفحات ٨٩ - ٩٤

٣- المعجم المسرحي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٢٩ .

فالامر مرهون بنجاح العرض المقدم أو فشله جماهيريًا .

ولدينا تجربة المسرح الاستهلاكي المعروف بالتجاري في أكثر البلدان العربية لعروض هبطت بمستواها نحو فكرة (الجمهور عاوز كده) جاعلة الربح المادي هدفها الأساس ، وهي برغم أنها حققت استقلالها المادي فعلاً ، إلا أنها اساءت للمسرح ولرسالته الأخلاقية ، والتربوية ، والجمالية .

٢ - الاستقلال المسرحي السياسي :

وهو أن لاترتبط الفرقة المسرحية بأية مؤسسة من مؤسسات الدولة الحاكمة أو أي حزب فيها أو اتجاه ديني أو أية منظمة اخرى تابعة لتكتلات معلنة أو مخفية ، داخلية أو خارجية ، والابتعاد عن أي أيديولوجية معينة يمكن أن توفر لها دعمًا ما لأغراض ترويجية دعائية خارج الدور الإبداعي للمسرح ، لأن الفرقة يمكن ان تتحول حين ذاك إلى وسيلة دعاية رخيصة انضوت تحت هذه المؤسسة أو ذلك الحزب ، ولهذا يجب أن لا تقع الفرقة المسرحية المستقلة في مثل هذه الهوة السحيقة حفاظا على سمعتها الفنية .

٣ - الاستقلال المسرحي الجمالي :

هذا النوع من الاستقلال هو ما يسعى البحث إلى فرزه وبيان تجلياته الفكرية والفنية على مستوى الخطاب المسرحي الذي تصوغه الفرقة المسرحية المستقلة جماليًا ، فهي وإن -أحيانًا - حصلت على دعمها المادي من الدولة مثلاً ، إلا أنها تمتلك حرية إنتاج خطابها المسرحي على وفق رؤية مسرحية ومعالجة فنية ترتكز على مقتضيات العمل المسرحي نفسه وأسلوب إخراجه المرهون بحالة الإبداع والإلهام واللجوء إلى الحلم وإلى ما وراء الأشياء بغية التحليق بقيم انسانية عليا، ووضع إسقاطات فكرية تحتمل القراءة، والتأويل، والتحليل، والترميز لبواطن الاشياء، لتؤسس بعد ذلك المعنى الاستقلالي الصريح جماليا عن قناعة وإيمان وصدق القائمين على التجربة جميعهم . ويمكن أن تتحول هذه التجربة إلى ظاهرة أو اتجاه أو أسلوب مسرحي جمالي يجد له امتدادًا في الآخرين يولد لديهم تفاعلا جماليا متواصلاً .

المبحث الثاني :

الاستقلال في المسرح العالمي :

برغم أن مصطلح (المسرح المستقل) يكتسب صبغة الحداثة والمعاصرة إلا أنه ومن الناحية التطبيقية يؤشر وجوده التاريخي لكن بطريقة(فطرية) غير مقصودة ، ففي المسرح الإغريقي يمكن القول أن الرجل المسرحي الأول الذي طبق مفهوم الاستقلال المسرحي هو(فيسبيس) الممثل والشاعر الإغريقي المعروف الذي كان يكتب المسرحية ويجسدها أو يعلمها للكورس ، ومن ثم يقوم بتدريب على المقاطع الغنائية ، والحركة ، والرقص في سياق تمثيله للشخصيات بنفسه وتمتعه بهذه الاستقلالية في عمله المسرحي وإشرافه على كل صغيرة وكبيرة فيه (٤) .

ومما يعزز هذه الاستقلالية ، الإسهامات التي أرساها (فيسبيس) كاعتماده أسلوب المسرح المتجول باستخدامه لعربة خاصة ينتقل فيها من مكان إلى آخر ، وتناوله لموضوعات حياتية عديدة خارجة على مأساة ديونسيوس ، فضلاً عن نقله لنشاطه المسرحي من موطنه في (ايكاريا) إلى أثينا بهدف توسع نشاطه المسرحي فيها (٥) .

وعندما بدا التنافس المسرحي مابين الثلاثة الكبار في المسرح الإغريقي (اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيتس) ومع ظهور دور المشرف على مقتضيات تقديم العروض المسرحية والمسمى بـ (الأرخون) الذي يقوم باختيار المسرحيات في المباريات وبطريقة " القرعة المغلفة ويطلب منه تدبير الاحتفال ، ولم يكن وقته يتسع لقراة

٤- للمزيد ينظر : أدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ترجمة : مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، ج١، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص٣٧.

٥ - للمزيد ينظر : الأرديس نيكول ، المسرحية العالمية، ج ، ترجمة : عثمان نويه، ص٩.

المسرحيات ، ولو أنه قرأها فلم تكن لديه القدرة غالبًا على الحكم ، وكان يؤثر في ذلك الجانب الأيسر وهو اختيار المسرحيين الذين ينعمون بالشهرة والإيثار في الشعب وهو إنما يسعى من خلال ذلك لإنجاح مهمته واستهواء النظارة " (٦) من هنا انحسرت الممارسة الاستقلالية وتم تضييقها برغم فطرتها حتى في انحسارها مع ظهور مثل هذا الرقيب والموجه في العمل المسرحي .

ولو انتقلنا إلى مسرح القرون الوسطى حين ظهرت الديانه المسيحية وسيطرة الكنيسة فمنعت وحاربت المسرح والتمثيل ، ووضع قوانين صارمة ضدهما لدرجة أحكام الموت ، الأمر الذي جعل الممثلون يقدمون مسرحياتهم في بيوتات سرية لبعض العوائل التي تطلب منهم ذلك ودون علم الكنيسة . هذه السرية تحديدا يجد فيها الباحث استقلالية مسرحية من نوع آخر ، لأن المسرح يقدم للناس مايحتاجونه ويتمتعون به دون علم الرقيب الحكومي أو الديني ، لكن شيئًا فشيئاً وحين عجزت الكنيسة وفشلت في محاربتها للمسرح وللممثلين بدأت تفسح المجال امامهم شريطة ان تكون هي المسؤولة المباسرة والرقيبة على موضوعات هذه العروض التمثيلية ، حينها بدات باستغلال المسرح للتبشير ، والترويج للديانة المسيحية عبر مسرحيات الاسرار المعروفة والمسرحيات الدينية الأخرى ، فانكسرت عندها تلك الاستقلالية السرية لتقع العروض المسرحية تحت الرقابة الحكومية المتمثلة فى السلطة الكنسية .

وهناك محطات تاريخية مسرحية أخرى يمكن أن نتلمس فيها وجه آخر من الاستقلالية المسرحية ، إلا ان الباحث يكتفي لضيق المجال البحثي ، وينتقل إلى الوقوف عند تجربة مسرحية معاصرة حققت استقلالها الجمالي على يد صاحبها وهو رجل المسرح الإيطالي (داريو فو) إلا أننا وقبل الوقوف عنده توجب الإشارة إلى تجارب مسرحية أخرى حققت استقلالها الجمالي بجدارة وعلى يد أصحابها الداعيين لمثل هذه الاستقلالية في طروحاتهم التنظيرية والتطبيقية أمثال:

(ألفريد جاري، و أنطوان ارتو، وغروتوفسكي، و بيتر بروك، و جوزيف شاينا، واوجينيو باربا، و ليشيك مونجيك، و روبرتو بوتشيللي، و تجربة مسرح المقهورين لـ أوجستو بوالوه) .

(داريوفو) : هو ممثل ومؤلف وسينوغرافي ولد عام ١٩٢٦م في روما ، سطع نجمه في أواخر الستينيات ، حتى أطلق عليه البعض لقب موليير أوروبا ، وذلك لشعبيته ونشاطه الواسع وجرأته في طرح الموضوعات المسرحية الساخرة والناقدة التي يستلهمها من مصادر ومرجعيات متنوعة تراثية ومعاصرة ، سياسية ودينية واجتماعية ، موضوعات تخص الإنسان يقدمها في شكل هزلي وناقد ، أسس مع زوجته (فرانكا راما) فرقة مسرحية في عام ١٩٥٨ م ، ألف وأخرج ومثل العديد من المسرحيات .. " وبرغم النجاح الكبير الذي عرفته مسرحياته ، فان الحزب الشيوعي الإيطالي حاول إقصاءه لان محتويات نصوصه لم تكن تتماشى وتوجهات هذا الحزب .

اشتهر داريوفو بتجواله المستمر لدرجة أن وصفه محبوه بالرحالة المسرحي الذي يجوب البلدان ، الأمر الذي أكسبه شهرة واسعة وعريضة، ومما ساعده في ترحاله المستمر بساطة مناظره المسرحية وإمكانية تقديم عروضه في أيما فضاء مغاير لمسرح العلبة ، كما تجدر الإشارة إلى اهتمامات داريوفو الأخرى وتخصصاته المنوعة كالرسم وكتابة الشعر ويعمل على تصميم الحركات الإيقاعية فضلاً عن عمله

٦ -إيليا حاوي، إسخيلوس والتراجيديا الإغريقية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠، ص ٤٣ .

كمصمم للديكور وللأزياء لمجمل عروضه المسرحية . حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٧م .

لقد كتبت الناقدة نازك الاعرجي عن وصف بيان الأكاديمية السويدية لداريوفو " إنه مثل المهرج في العصور الوسطى ، يختطف السلطة ويعيد للمستضعفين كرامتهم .. " ، من هنا يشير كاتب السطور أولا إلى أن أغلب شخصيات مسرحياته هم من اولئك المستضعفين في الأرض الذين هم بحاجة فعلاً الى من ينقذهم ويعيد اليهم كرامتهم وحقوقهم الإنسانية المستلبة ، والمثير في هذا الصدد ما قاله دايوفو نفسه : " المهرجون الحقيقيون ، منذ أريستوفان وحتى موليير ، كانوا مشغولين على الدوام بحالات الجوع الأساسية . ليس فقط الجوع للطعام والجنس ، وإنما كذلك الجوع للكرامة ، والجوع للسلطة ، والجوع للعدالة . " .. وفي مكان آخر يضيف داريوفو : " أنا لا أهتم بالسياسة قدر اهتمامي بالعدالة . " ، ولعل في قوله الصريح والواضح هذا ، يمكننا البحث عن العدالة الاجتماعية في نتاجاته ، تلك العدالة التي من شأنها إنقاذ المستضعفين في هذا الكون برمته ، وفي ذلك يمكن تلمس استقلالية تتجلى لنا عبر هذه الطروحات الفكرية .

الأمر الأخر الذي يعزز هذه الاستقلالية الفكرية لجوء داريوفو في نهله من مصادر متباينة، فتارة نجدها من التراث وخاصة القرون الوسطى معتمداً على الديانة المسيحية منطلقا له، وتارة أخرى نجده يعتمد الوقائع الحياتية الحقيقية لأناس استلبت حقوقهم وضاعت بسبب فقدهم لعدالة اجتماعية غائبة عنهم لأسباب سياسية أو دينية او غيرها .

ومن المهم الإشارة إلى أن داريوفو كان ممن فسحوا الطريق أمام نجاح التظاهرة الدولية السنوية مع فنانين وأدباء أجانب وعرب عام ١٩٩٨م حينما قادوا تظاهرة في حملة إعلامية مكثفة لمكافحة الجوع في العالم ، ففي ذلك تأكيد على اهتماماته السياسية ونشاطه فيها علها تسهم في تحقيق بعض من العدالة الاجتماعية التي يجدها غائبة وغير متحققة .

كتب داريوفو العديد من المسرحيات نذكر منها: (الأكمه والكسيح) و (ليس للصباغين ذكريات) و (الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) و (اسرق أقل رجاء) و (ايزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ) و (موت فوضوي صدفة) و(حكاية نمرة – مونودراما) و (الاستيقاظ) و(من هو .. من ؟) و (الموت المفاجيء لخوخي) و (لا ندفع الثمن) و (مستر بوفو) و (سوبر ماركت) و نصوص مسرحية أخرى عن المرأة الإيطالية . هذا إلى جانب تأليفه كتاب بعنوان (دليل الممثل) يضم دراساته النقدية ومسرحياته ، ويقدم خلاصة تجربة داريوفو المسرحية، قام بترجمة هذا الكتاب (هند مجدي) وصدر عن وزارة الثقافة المصرية ?مهرجان القاهرة التجريبي ٢٠٠٤م .

سعى (داريو فو) بذلك إلى مواكبة الظروف الجديدة التي تطرأ على الساحة الإيطالية، وذلك بالاضطلاع إلى كسب مفاهيم جديدة تخص المسرح وأهم قضاياه الاجتماعية والسياسية. فأن ما حدث في بداية الستينيات كان تحولاً في المجال الاقتصادي في إيطاليا، وذلك بسبب التضخم الاقتصادي الذي جرف بدوره شرائح المجتمع من الطبقات المتوسطة والفئات الشعبية الأخرى إلى الحياة الاستهلاكية. وفي ضوء هذه التغيرات الحاصلة التي دعت (داريو فو) إلى البحث عن وسائل جديدة للاتصال الأوسع بالجماهير، وذلك بالنزول إلى الساحات العامة والمصانع، الساحات العامة ليقدم أعمالاً تلبي

حاجياتها الأساسية. بكتابة نصوص مسرحية معتمدة على شخصيات من المسرح الملحمي، متفقة مع آراء ومنطلقات مسرح (بريخت) و(بسكاتور) الأساسية بالتناول المطروح للجوانب الاجتماعية على وفق منظور الصراع الشعبي. فضلاً عن قيامه بإعادة صياغة نص (أوبرا القروش الثلاثة).

ساعياً بهذا الطرح إلى كشف الهموم الجوهرية التي يعاني منها المجتمع الإيطالي. وبدأ عام (١٩٦٣) في البحث والتقصي عن التراث الشعبي، وأسس مجموعة تضم فريقاً كبيراً من المتخصصين بالمسرح والمثقفين لدراسة الثقافة الشعبية على الصعيدين النظري ، والعملي، لكافة الجوانب المختلفة من التراث الشعبي الإيطالي لمرحلة ما قبل ظهور البرجوازية. وعني البحث في التركيز على معالم الحرف اليدوية وما تتضمنه من مفاهيم لفنونها للأخذ بها على وفق رؤية معاصرة مع توظيفها التام في المسرح . وبهذه الدراسة الواسعة التي شملت كافة أراضي إيطاليا وإلى بعض الدول الأوروبية المجاورة وحوض البحر المتوسط. توصل (داريو فو) إلى نتائج مهمة وغنية لمفاهيم جديدة، تم عكسها بصورة مباشرة على نصوصه الأدبية، واقتباسه لعدد من الشخصيات في مسرحياته اللاحقة من الحرفيين ومنهم (الصياد ، والفلاح ، وسائق العربات ، والحائك وغيرها) . فضلاً عن بناء لغة مسرحية عضوية تكون مرتبطة بالفن والثقافة الشعبية بصورة مباشرة وجعلها مرتبطة بالحياة المعاصرة بأفكار ومفاهيم جديدة، وبعيدة كل البعد عن الصور الخرافية والأساطير التي لا جدوى منها في المجتمع القائم (٧) .

تميزت لغة (داريو فو) المسرحية اندماجاً ما بين اللغة الأدبية التي نجدها من النصوص الكوميدية التي سادت القرن الثامن عشر ، واللغة الدارجة الشعبية ، أي أنها ليست بلغة فصحى متعالية جداً ولاهي باللغة الخشنة جداً، بل هي عبارة عن كلام بسيط يسوده بعض المفردات والتعبيرات اللفظية التي نادراً ما نجدها في المسرح البرجوازي. والتي قد تعتبر من وجهة نظر نقدية، خارجة عن الصياغات الأدبية المتعارف عليها من الأدب الدرامي والأكاديمي. ولكن(داريو فو) سَخَّرَ من هؤلاء النقاد وذلك بإخضاعهم الى مواضيع ساخرة في بعض المواقف الكوميدية. فضلاً عن ذلك لم يكتفِ (داريو فو) الى هذا الحد وإنما عمد إلى رفع اللغة الأدبية إلى مستوى منطوق، وكأنها إيماءات صوتية للتعبير الموسيقي مستنداً بذلك على بعض التلميحات لإيصالها. ومن الجدير بالإشارة أن هذه النصوص أشبه ما تكون بـ (الاسكيتشات) Scheht مبنية على أساس وجود حوارات كلامية مع بعض الآليات المحكمة ، التي باستطاعتها بناء المشهد الذي يكون بحوزته، يتكون من عناصر متعددة منها الإيماءة التمثيلية والحاجات الشيئية التي باستطاعتها أن تلبي عدة استخدامات مع التعبير الجسدي ووجود الغناء والارتجال. أي أنها تحمل جميع مستلزمات البناء للمشهد في المسرح البرجوازي، والذي تخلى عنه لاحقاً في أعماله الأخرى ولكنه لم يغير المنحى الأساس في النقد والتحريض السياسي والذي سعى جاهداً لإيصاله والذي يخدم كل متطلبات الشعب الإيطالي. (٨)

في ضوء ماتقدم يرى الباحث أن داريوفو حقق استقلالية فكرية:

أولاً : جراء جهوده في مواكبة أحداث عصره ، ومجتمعه ، متابعة همومهم

ثانيا : إنتاج عروضه ذات الطابع الكوميدي الساخر المميز سابغا عليها أداءً تكنيكيا تسومه جمالية الحركة المسرحية المدركة لأفعالها وإن

٧ -قاسم بياتلي، مسرح داريوفو، بيروت، دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩م ، ص ١١- ١٣ .

٨ - قاسم بياتلي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٩- ١٠ .

انصبغت بطابع تهريجي مقصود فهذا هو ما يعمق هذه الاستقلالية الجمالية.

المبحث الثالث :

الاستقلال في المسرح العربي :

من بين معطيات عديدة أنتجتها حركة النهضة العربية هي الاستجابة السريعة التي حققتها مجالات فنية وعلمية متعددة لترسيخ هذه النهضة عبر مديات إبداعية يقظة بدأت من الجذور الأولى للحضارة العربية مرورًا بجميع العصور التاريخية المتعاقبة التي كان فيها العربي صاحب اليد الأولى في تفعيل جل المستويات الحياتية والأخذ بها قدمًا نحو مناطق النهوض ومواجهة (الآخر) ومعرفته والتصدي له بجميع الوسائل المعرفية منها والمادية .

من هنا كانت الاستجابة التي حققها (المسرح العربي) في النهوض والبحث عن (هويته المستقلة) الغائبة وإيجاد السبل السريعة التي من شأنها تأصيل المسرح والتعريف بجميع ملامحه التراثية بغية الكشف عن مساحات ادبية موروثة والتحاور معها أو إعادة إنتاجها مسرحيًا في ضوء قراءة جديدة و تسعى هذه القراءة هي الأخرى إلى نوع من الاستقلالية المنتظرة .. عندها كانت الانطلاقة الأولى في موسمها الأول للبحث عن الذات الأصل وتفعيل هويتها لتواجه الآخر المستورد - بفتح الراء - مواجهة معرفية واعية .

لقد هيمن البحث -ولا يزال -على الساحة المسرحية العربية وصار هو الظاهرة الأولى التي يبحث عنها ولها عدد غير قليل من المسرحيين العرب إلى جانب عدد قليل من المستشرقين وعلى مستويات فنية متعددة تنظيرية منها وتطبيقية .

كان أول لقاء جرى على المستوى العربي في بيلاجيو ١٩٣٦م أعقبته بعدها المهرجانات المسرحية العربية التي كانت ومازالت تقام في القاهرة ودمشق والرباط إلى جانب مهرجانات عراقية كلها كانت تبحث جاهدة عن السبل الكفيلة التي تصل بها الى هوية المسرح العربي الخالصة واستقلاليته . ولقد ظهرت الدراسات والنصوص المسرحية التي أنجزها العدد الأكبر من الكتاب ، والنقاد ، والباحثين، والمخرجين العرب أمثال : (توفيق الحكيم ، و يوسف ادريس، و علي الراعي ، ومحمود ذياب ، و عبد الكريم برشيد ، و الطيب الصديقي ، و سعد الله ونوس، وقاسم محمد ، و سامي عبد الحميد ، و فاضل خليل ، و عز الدين المدني ، و محمد المديوني ، و روجيه عساف ، و حسن المنيعي ، ووليد اخلاصي ، و فرحان بلبل ، ويوسف العاني، و عادل كاظم ، و سلمان قطاية، و علي عقله عرسان و عبد الحميد يونس ، ومحمد كمال الدين ، و عبد الحليم كركلا .. والقائمة تطول ، هذا فضلاً عن الفرق والجماعات المسرحية العربية التي اثرت بشكل فاعل ومباشر للنهوض بتاصيل المسرح العربي وهويته ، من هذه الفرق والجماعات نشير الى ابرزها مثل : (جماعة المسرح الاحتفالي ، وجماعة مسرح الحكواتي ، و مسرح السرادق ومسرح السندباد الساسي و مسرح الفوانيس ومسرح الفرجة و فرقة المسرح الفني الحديث (في بعض محاولاتها الجادة) .

لقد قدمت هذه الفرق والجماعات بأسماء مخرجيها ومؤسسيها نتاجات مسرحية كبيرة إلى جانب التنظيرات والدراسات الأكبر أهمية حققت من خلالها تطورات ملموسة جدا أسهمت في الوقوف عند تجليات العرض المسرحي العربي فنيًا وفكريًا طمحا في الوصول إلى استقلالية

جمالية ، هذا فضلاً عن الدور الذي أداه النقد المسرحي العربي الذي أخذ على عاتقه مهمة الحكم ، والتفسير ، والتقريب بين وجهات النظر الموضوعية لأنه ?أي النقد ?هو المسؤول الأول والأخير عن إعلان هوية المسرح العربي واستقلاليته ، إذا ما وجدها الهوية الحقيقية التي تستحق فعلاً الإعلان عنها والترويج لها .

لقد وجدت المحاولات العربية نفسها في حيرة، ذلك أن القراءة لثقافتنا الموروثة وجدت نفسها بين أمرين لا ثالث لهما ، الأول : الجري وراء أشكال التعبير الغربي المستورد من الآخر . والثاني : محاولة التمسك بالجذور التراثية شكلاً ومضمونًا إلى جانب الأشكال والمضامين المحلية ضمن مرجعياتها الشعبية المتوارثة .

هذه الثنائية جعلت المسرح في حالة تحد كبيرة . يضاف إلى هذه الانشطارية أن جل الواجهات المسرحية العربية بدأت شيئًا فشيئًا تخلو من تراثنا العربي الأمر الذي يؤدي حتما إلى حفر هوة عميقة في ثقافة الجيل المعاصر والأجيال المتعاقبة .

لكن إذا كان ولابد فرز بعض من هذه الجهود العربية الفردية منها والجماعية التي حققت استقلالية فنية وفكرية بين ماقدمته على صعيد التظير ، والتأليف ، والإخراج المسرحي ونخص بالذكر : توفيق الحكيم ، و يوسف إدريس ، وعبد الكريم برشيد ، و روجيه عساف ، و قاسم محمد ، مع التنويه إلى وجود مشتركات أسلوبية في المعالجة والتوظيف التراثي وسينوغرافيا العرض المسرحي والبحث عن الأمكنة المغايرة وغير ذلك لكن الاستقلال الجمالي بشكل عام قد تحقق بتباينات إبداعية بين هذا وذاك الا انها في النهاية تصب في مجرى واحد ، مع ضرورة الإشارة إلى خطاب المسرحي اللبناني عبد الحليم كركلا الذي يمتلك إستقلالية جمالية خاصة كونه اعتمد لغة الرقص الدرامي الحديث في تشكيل خطابه المسرحي العربي عبر التوظيفات التاريخية والفلكلورية نفسها لكن بأسلوب أدائي حديث ولغة مسرحية جديدة وهي لغة الجسد . لقد آمن كركلا بأن للجسد قدراته الخلاقة وإمكانياته الجمالية لا بوصفه جسدًا يتحرك ، بل جسدًا يفكر وينتج المعنى والجمال صانعًا توازنًا ما بين الروح والجسد من جهة وما بين الجسد والواقع من جهة اخرى ، ان تجربة مسرح عبد الحليم كركلا في مسرحه الراقص وفي محاولته الجمالية في تكوين لغة مسرحية جديدة راقصة في خطاب العرض المسرحي العربي - حيث أسس عام ١٩٧٠ أول مسرح عربي راقص - تعد أول تجربة عربية اعتمد فيها منتجها (توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسدية، التي تنبع من كيانه وغرائزه وأحاسيسه، فدربه على الحركة ، والإيماء ، والتشكيل، وأبعده عن التناقض، بين تكنيك التدريب الداخلي أو الروحي، أي تجسيد الدور بالإشارات الداخلية.).

المبحث الرابع :

عينتا البحث

- اولا : تجربة مسرح الصورة : مسرح الصورة.

وهو تجربة مسرحية عراقية ظهرت منتصف ثمانينيات القرن الماضي على يد المخرج المسرحي العراقي (صلاح القصب) الذي قدم عبر هذه التسمية أعماله المسرحية التي بدأت مع عرض مسرحية هاملت عام ١٩٨١.

وهذه التسمية كان قد اقترحها قبله المخرج المسرحي العراقي حميد محمد جواد في منتصف سبعينيات القرن الماضي نفسه لكن تحت اسم

(المسرح الصوري الشاعري) لكن القصب حاول ان يطور مفهوم هذه التسمية ويجعلها أسلوبه الإخراجي لجميع مسرحياته التي انضوت تحت هذه التسمية مثل : هاملت و الخليقة البابلية وطائر البحر و الملك لير و العاصفة و محطات الذاكرة و الخال فانيا و الشقيقات الثلاث والحلم الضوئي و أحلام مهرج السيرك و عزلة الكرستال و حفلة الماس و مكبث ... وبهذا يكون قد حقق استقلاله الجمالي في أسلوب ثابت موحد .

اعتمد القصب استقلاليته الجمالية لهذا الأسلوب المسرحي ونظر له عبر اصداره لمجموعة بيانات مسرحية كانت يصدرها تباعًا بعد كل عدد محدد من تجاربه . بدأ هذه البيانات المسرحية بالبيان الاول الذي أصدره عام ١٩٨٦ م تحت عنوان (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) .

بدأه بالمنطوق النظري لمسرح الصورة والتكوين والأسس الفلسفية لهذا المسرح الذي يقترحه فهو يرى في بيانه الأول : " إن الصورة تبحث عن أشكال جمالية متعددة تمكنها من قول ما تريد قوله ومن خلال وحدة البناء تظهر التباينات واللقاءات بين الفنون المختلفة والتي تحقق الإضافة الى إغناء الفن ككل ولم تأت الصورة هنا كي تبدع شعرًا مسرحيًا بالمعنى المألوف بل لتبدع شعر منبثقًا من اللاوعي المخزون " .

ويكشف عن تصوره للنص المسرحي بالقول : " النص نظام من العلامات الميتة والمتوقفة زمنيًا توقظها رؤية المخرج لتمنح جسد العرض الاستيقاظ والحركة محولاً زمنًا إضافيًا جامدًا إلى زمن حاضر مؤول من قبل ذاكرة المتلقي لتمنح الخطاب وجودا تنمو بداخله العلامات وتتحول باستمرار . "

مسرح الصورة ينهل من منطقة الحلم والخيال للوهلة الأولى ثم تتحول عنده التخيلات بعد الاندماج معها إلى رؤية هندسية تحلق عاليًا عبر فضاءات مفتوحة مطلقة ولهذا فهو يلجأ في تمرينه إلى الهدم والبناء ، وإلى عشوائية مفتوحة يمكن أن تقوده فى النهاية إلى التنظيم ليتعرض هذا التنظيم إلى الهدم ثانية وهكذا .

إن مسرح الصورة لا ينظر إلى المكان المسرحي إلا بوصفه سحرًا كونيًا ?بحسب البيان الصوري الثالث " : ?يحاكي فيه الروح تحت وطأة الجسد يشعرنا بامتلاء الجو برعشة الأشياء الهاوية ، قدسي ، سري تسبح فيه الأطياف المهاجرة ، وباستمرار ليل نهار تدوسه عرباتهم حاملة أحلامنا ، لا تستغيث أبدًا ، أثيري .. إنه الرواق المفتوح على السماوات المجهولة ، لا ينتمي لمعمارية الهندسة وخرائطها ، لا جدران ، لا مساحات مثبته ، إنه الباحث عن اللانهاية ، المتنسك الشهواني ، المحتدم بالصراخ حينا والمحتدم بالدموع حينا آخر . "

في مسرح الصورة ، يقف المخرج وحيدًا في سماء العاصفة وأعلام الدهشة ,هكذا يصور لنا البيان الصوري الرابع وحدانية المخرج فيقول : " تقدم لنا صورا لا بداية ولا نهاية ، صورًا تتلاحم خارج أي منطق لا يبررها شيء ولا تؤدي إلى شيء في عالم هو عالمنا ولكنه يبدو لنا غريبا ... الصورة اداة تمرد ميتافيزيقي ... تمنح الروح حرية التنزه في الفضاء ... " .

إن تحولات البنية النصية في مسرح الصورة ? حسب البيان الخامس - : " تشيد على فضاءات سحرية طقوسية ، سريالية غير تقليدية وهي فضاءات تبحث عن الجديد الفني الفلسفي في الارسال والتلقي وتتعامل مع مفردات ذات شبكة علاقات رمزية وإشارية ما وراء مسرحية ..

تتحقق في إرسالها معنى الصورة وفلسفتها . "

إن جميع هذه الطروحات وغيرها تجسدت فعلاً في عروض القصب وكان الباحث مشاركا في توليد بعض منها حيث أسهم ممثلا في عدد المسرحيات التي أخرجها القصب . وبهذا يمكن القول أن هذه العروض حققت استقلالاً جماليًا واضحًا وبشهادة عدد كبير من النقاد العرب والعراقيين لامتيازها في تبني اتجاه مسرحي صوري لجأ إلى ما لم يلجأ إليه الآخرون في تجاربهم .

- ثانيا: تجربة طلعت السماوي :

طلعت السماوي : هو فنان عراقي مغترب منذ أكثر من ثلاثين عامًا ,عمل مخرج حركه (كروكراف) في السويد في ورشته الخاصة والتي أسسها بعد سنوات طويلة من التدريب المستمر الأمر الذي زاده خبرة ودراية بالرقص المسرحي الإيقاعي على الصعيدين النظري ، والتطبيقي . يعتمد السماوي على مرجعيه ثقافية تراثية عربيه بشكل عام وعراقية بشكل خاص ، أفاد منها في عمله في كيفيه صياغة ألموضوعات التي يختارها من حضارة وادي الرافدين مثلا أو من حكايات ألف ليلة وليلة أو من قصائد الشاعر بدر شاكر السياب .

يعتمد السماوي في عمله على مدرستي الرقص الحديث وهما : مدرسه كريهام ومدرسه ليمون ، وذلك لاهتمامهما بما يناسب الشرق حيث الاهتمام بالإحساس الشعوري الداخلي للنفس البشرية ، وهذا ما يعاكس إهتمام فن الباليه الذي يستعرض الأشياء الخارجية فقط .

يتوزع عمل السماوي بين (البانتومايم) و(الاكروباتك) و(اليوغا) وكيفية الإفادة من كل هذه المرجعيات نظريًا وعمليًا في استخدام الفلكلور بلغة الجسد بعد أن يوظف التقنية الغربية ، يأخذ ما يحتاج إليه منها لإبداعه الخاص ولروحه بمرجعياتها الشرقية العربية الإسلامية والعراقية .

يؤكد السماوي في تجربته على أهميه اللغة الحركية لأعضاء الجسد كافة وعدها لغة واضحة وشفافة ذات معنى واحد ، على حين نجد أن اللغة المنطوقة تكون ازدواجية المعاني والمترادفات . فضلاً عن تأثير المكان على إحساس الراقص وأهميه الإلمام بما حوله فيزيائيًا وذلك أن الراقص يعتمد هنا على قوة عقله أكثر من اعتماده على قوة جسده .

وفي عمل مسرحي من إخراجه وأدائه. وتأليفه بعنوان (خطوات الإنسان) وهو على شكل ثلاث لوحات راقصه الأولى(طقوس بابلية) والثانية (رحله صوفي) والثالثة(الشمس أجمل في بلادي) وهذه الأخيرة هي تجربة عالمية جديدة في مجال فن الكوركراف ، اعتمد فيها السماوي على كيفية تحويل (الشعر) إلى (إشارات) إيمائية جسدية مفهومة على نغمات موسيقية من معزوفات الفنان منير بشير والفنان نصير شمة.

إن السماوي حاول في هذه التجربة الجمالية المستقلة ، وكذا الحال في تجاربه الأخرى ، أن يحقق استقلالية جمالية من طراز خاص تحتفي بالجسد البشري وتحوله إلى بطل حقيقي للخطاب المسرحي المعاصر .

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من العروض الراقصة أخذ يحتل مكانة مهمة في المسرح العراقي لا سيما في السنوات الأخيرة حيث أخذت لغة الجسد وفن إخراج الحركة (الكوركراف) والرقص الإيقاعي والإيمائي ، أخذت شيوعها في فضاءات العرض العراقية ،

ولو إنها جاءت متأخرة عن التجارب العالمية والعربية .. ولو إنها أيضا ?أي المحاولات العراقية - برغم كونها تجارب لم تزل غضة في هذا المجال، إلا أن ما قدم من عروض جسدية إيمائية راقصة ، يعد إشارة مهمة على استعداد أصحابها لتقديم الأفضل برغم الحاجة الملحة على اكتساب الخبرات العلمية وتحسين مستلزمات ذلك التخصيص ووضع برنامج مستقبلي عبر سنوات ليست بالقليلة .. وإيجاد المدارس والمعاهد المتخصصة، وقبل ذلك تطوير الخبرة العراقية المتمثلة بمدربين ومخرجين كوركراف يمتلكون المواصفات العلمية والتي من شأنها الأخذ بلغة الجسد العراقية إلى مصاف الجهود العالمية والعربية الساعية لتأسيس لغة عالمية للمسرح في هذا الكون برمته .