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

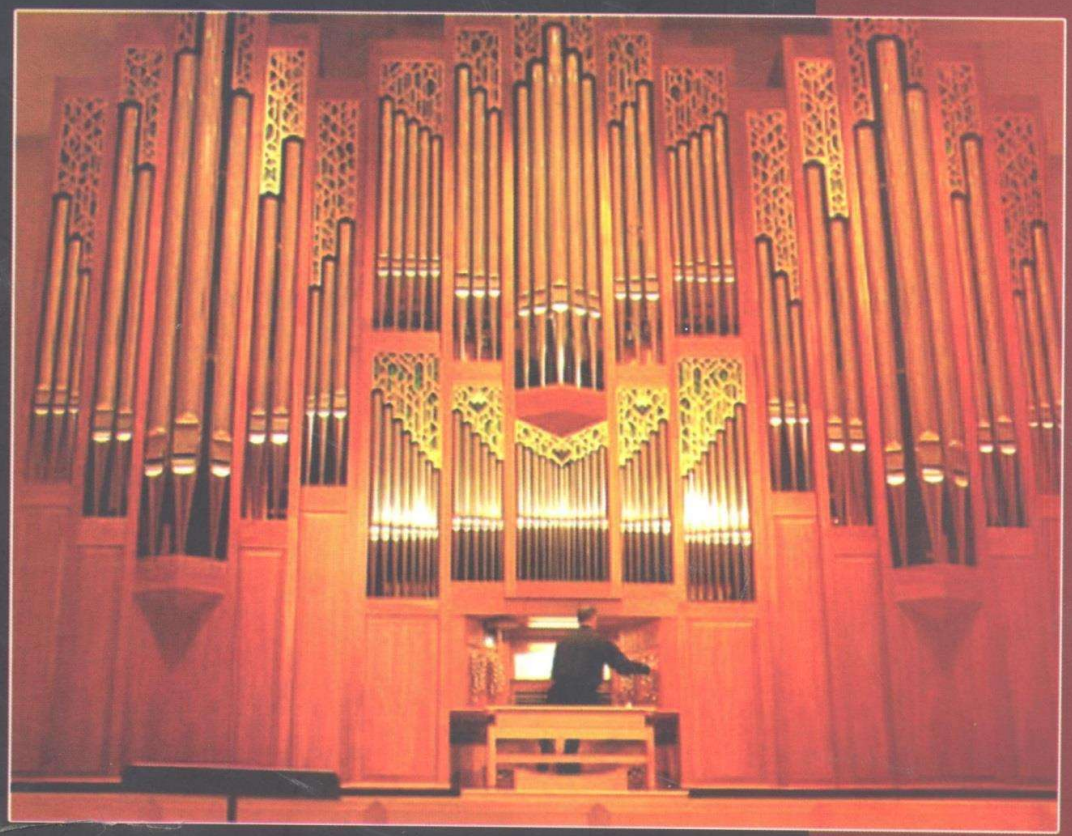
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

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

المسرح والتاريخ

209

ملف العدد

السينوجرافيا وإشكاليات التعامل مع التاريخ

مصر
عايدة علام

إذا ما كان للنص الدرامى إشكالياته مع التاريخ ، من حيث الصدق التاريخى ، والإيهام بالزمن القديم ، وحق المبدع فى صياغة شخصية تاريخية (افتراضية) مرتكزة على وجود سابق لشخصية تاريخية (واقعية) محددة المعالم والصفات ، فأن سينوجرافيا العرض المسرحى المتحركة داخله هذه الشخصية وأحداثها القديمة ، تخلق إشكاليات أخرى تتعلق بفضاء المسرح محدد المكان طولا، وعرضًا، وارتفاعًا وستار محكوم ببرواز البروسينيوم فى حالة المسارح التقليدية ، أو محدد عادة بالإضاءة فى حالة المسارح الصغيرة أو المفتوحة .

وفى كل الحالات فأن إطفاء أنوار موقع الجمهور المشاهد وإضاءة موقع فضاء التمثيل ينبئ ببدء العرض المسرحى ، والذى يدخل المشاهد فى حالة من الترقب لتلقى محتوى العمل الفنى فى صيغته الجمالية الخاصة .

ينبني على هذا أن تكون الصورة المرئية فى فضاء المسرح ، هى أول مجموعة من العلامات التى يتلقاها المشاهد فور بدء العرض المسرحى ، وبالتالى تلقيه لصورة المكان اجتماعيا الذى ستدور داخلها الأحداث ، والأجواء النفسية المغلفة لحركة الشخصيات ، وهى بالتالى التى تهيئ المشاهد لتلقى موجب أو سالب للعرض ، كما تمنحه فرصة التعرف على الأجواء الزمنية والاجتماعية التى تحيط بالوقائع وتمنحها خصوصيتها ، غير أن محدودية فضاء المسرح من جهة ، وتعدد مشاهد المسرحية غالبًا من جهة أخرى ، يُلزمان مصمم السينوجرافيا ومنفذها مراعاة سرعة فكها وتركيبها فيما بين المشاهد المعروضة فى ثوان معدودة ، وهو الأمر المخالف لما يحدث مع مصمم الأمكنة وأجوائها التى يصور داخلها فيلمًا أو مسلسلا تليفزيونيا ، حيث لا يتطلب الأمر سرعة التغيير ، فالعرض السينمائى أو التليفزيونى لجمهوره يتم بعد عمليات كثيرة فيما بعد تصوير الحدث وشخصياته التاريخية داخل أماكنها المصطنعة ، بينما يتم عرض الحدث المسرحى وشخصياته فى نفس لحظة جريانه داخل أماكنه المصطنعة ، ولحظة وقوعه أمام جماهيره المشاهدة .

لهذا فأن الاهتمام بالصورة المرئية من ديكور وملابس وملحقات (إكسسوار) وإضاءة أيضًا يتوازى من الاهتمام بوجود المخرج كمبدع يخلق ذلك التناغم بين هذه الصورة المرئية وعالم الكلمة التى يتحمل عبئها الممثل بصوته وحركته الجسدية (الميزانسين) داخل هذه الصورة المرئية ، بل أن ظهور المخرج نفسه كمهنة منفصلة بذاتها ، بدأت مع عملية البحث عن (الدقة) التاريخية للصورة المرئية ، وعلاقة سينوجرافيا العرض المسرحى بالنص الدرامى المبثوث داخلها ، وذلك على يد "جورج الثانى" ١٨٢٦ - ١٩١٤ مقاطعة ساكس - ماينجن الألمانية الذى قام كمسؤول عن فرقة مسرحية بالدراسات العميقة "للواقع التاريخى للديكور والأزياء والإكسسوار ، سعيًا إلى خلق صورة واقعية على المسرح" (١) بحثا عن (الصدق الموضوعى) الذى كانت تنادى به فى زمنه

الاتجاهات الواقعية والطبيعية ، وذلك بعد أن أدرك أن ثمة تناقض قائم بين الصورة المرسومة فى خلفية فضاء المسرح بطريقة (المنظور) تصور مكانًا ما ، يظل ثابتا طوال العرض ، وحركة الممثلين الدينامية خلال هذا العرض ، فكان لزاما عليه التنسيق بين صناع العرض المسرحى الذين ظهروا تاريخيًا قبله وهم : الممثل والمؤلف ومصمم المنظر المسرحى ، واتباع رؤية كلية تجمع الكل فى عرض جمالى متكامل .

ارتبطت سينوجرافيا العرض المسرحى تاريخيًا ، منذ العصرين الفرعونى والإغريقى حتى القرن السابع عشر بمعمار المبنى المسرحى ثابت التكوين فى كل عصر ، ففى العصر الفرعونى كان المعبد بردهاته المختلفة أو الفضاء الذى تجرى فيه أحداث العرض المسرحى الدينى ، وإشتمل فضاء المسرح الإغريقى على منظر ثابت لكل النصوص التى كانت تكتب وفقا لمعمار المسرح القائم ، ويقوم المؤلف نفسه أو المنتج، أو الممثل الأول بصياغة هذا النص عرضًا داخل المعمار الثابت والمحتوى على خشبة مسرح واسعة وكبيرة، ذات خلفية ثابتة تتكون من بوابة القصر فى المنتصف تدور أمامه كل مواقف المسرحية المرئية، وباب على اليمين يشير دائمًا للداخل إلى مدينة الأحداث ، وباب على اليسار يستخدم للخارج من هذه المدينة ، إلى جانب وجود مذبح بمنتصف مقدمة خشبة المسرح ، يستمد قوته من الأساس الدينى / الأسطورى المؤسس عليه فن المسرح الدنيوى ، وارتبط هذا المعمار ببنية النص الدرامى الذى كانت أحداثه تدور دائمًا أمام بوابة أحد القصور، وتختبئ بالداخل كل الوقائع المثيرة والعنيفة ، ويكتفى فقط بالحديث عنها على لسان المتحاورين الذين يتقابلون دخولا وخروجا من القصر أو من المدينة ، فضلا عن وجود ساحة منبسطة على شكل نصف دائرة أيضا ، تخصص للجوقة تدعى الأوركسترا ، تساهم فى ابتعاد الجمهور المشاهد أكثر عن عمق فضاء المسرح الذى يتم التمثيل داخله ، مما استدعى غياب التفاصيل و(النمنمة) فى صياغة المنظر المسرحى، واعتمد العرض أساسا على محاولة توصيل دراما النص بكلماته الشاعرية ، عبر أصوات الممثلين العالية ، وأبواق خاصة تختبئ خلف الأقنعة التى يضعونها على أوجههم من أجل تضخيم إحساس الشخصية الحزين أو الفرح ، ونقله بواسطة القناع إلى كافة المتلقين بصالة المسرح ، مما يكشف عن أن السينوجرافيا المسرحية فى ذلك الوقت اعتمدت أساسًا على تحديد وجودها عبر مجموعة من الرموز والعلامات، والقطع الإشارية المتفق عليها ، داخل لوحة تشكيلية مصاغة معماريًا أكثر منها دراميًا ، ولم تكن بحاجة وقتذاك لتحديد تاريخية الأحداث ، نظرًا لتوافق زمن مجتمع العرض المسرحى مع زمن مجتمع المشاهدة لهذا العرض المسرحى .

اكتفى المسرح الغربي لقرون طويلة بمعمارية البناء المسرحي ذاته ، بما فيه من صالة للجمهور المشاهد ، ومساحة Stage لتحقيق العرض المسرحي ، تطورت من شكل المعبد فالجبل والمدينة ، فعودة لداخل المكان الدينى (الكنيسة) فخروجا منه، لتأخذ أشكالها الجديدة المرتبطة اجتماعيًا، واقتصاديًا، وحضاريًا، بنمط الوكالات التجارية ، مثلما الحال فى مسارح العصر الإليزابيثى (أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر) كمسرح الجلوب الإنجليزي ، ومسرح الكورال فى العصر الذهبي الأسباني (أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر) ، إلى أن ابتكر الإيطاليون تلك السينوجرافيا المغلقة على ذاتها والتى سميت بالعلبة الإيطالية، فاصلة العرض المسرحي مكانيًا ونفسيًا عن جمهوره بالستار المجسد للحائط

الرابع ، وبرواز البروسينيوم المحدد لفضاء العرض المسرحى وجودا لا يتعداه ، ويتوافق من حيث الأسلوب والمنهج مع المدرسة الواقعية ورافدها الطبيعى ، والذى أكد على أن الفن المسرحى شريحة مقتطعة من الحياة ، وأن المتلقى قد جاء ليشاهده مجسدا فى فضاء منفصل عنه ، دون تحاور معه ، وأن الممثل عليه أن يدخل فى إيهاب الشخصية ، مندمجًا بكل كيانه فى أجواء الفعل المسرحى الذى يشارك فيه، بينما يشاهده المتلقى عبر الحائط الرابع الوهمى.

من ذاك الوقت أصبح لتلك الأجواء الخاصة بالفعل المسرحي من حدث ومواقف، وشخصيات فى احتياج لسينوجرافيا لا ترتبط بمعمار قائم ، بل تنبع من طبيعة النص الدرامى وزمنية أحداثه ، فصار المنظر المسرحى جزءًا لا يتجزأ من بنية العرض الجمالية ومشاركًا فى التعبير عن رسالته الفكرية ، ومجسدًا للحالة النفسية التي تتحرك داخلها شخصيات المسرحية ، وتتطور فى أعطافها من وضع لآخر ، ومن ثم دخلت السينوجرافيا لأول مرة فى قلب نظرية العرض المسرحى ، وصار للإرشادات المسرحية دورًا ذا أهمية فى كتابة النص الدرامى ، وصل فى المرحلة الأخيرة لأن تصبح معه تلك الإرشادات المسرحية (نصًا موازيًا) ومرافقًا للنص الحوارى ، حيث تم التوصل لوضع نظام "يتصور الحركات ويحدد زمن الأحداث ويسجل الإيماءات والنغمات ويدمج أيضًا الموسيقى والمؤثرات الضوئية ، مما يُعد عملاً إضافيًا يُضاف إلى العمل الأدبى المكتوب ويُساعد على تحويل العمل إلى عرض مسرحى ." (٢) وأصبحت القضية الشاغلة لذهن فنان المسرح ، المتعامل مع الدراما المسرحية باعتبارها "محاكاة لشخصيات حاضرة فى حالة فعل متحرك" (٣) كيف يمكن الموائمة بين وضع الممثل المتحرك طوال العرض والخلفية الثابتة والمرسومة القابعة فى عمق الفضاء المسرحى وفقًا لنظرية المنظور ، مما دفع بالسينوجرافيا للتطور من التجسيد الطبيعى للأجواء التى تجرى داخلها وقائع المسرحية ، إلى التعبير عن المحتوى الدلالى للمسرحية بشكل تشكيلى ، يستفيد من تعدد أساليب الرؤى التشكيلية والمسرحية خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، وتلعب الإضاءة دورًا بالغ الأهمية فى الإيهام بتحريك ما هو ساكن ، ومنح الدال الواحد عدة دلالات تتعدد بتعدد تغير الإضاءة عليه .

وعلى هذا ، يصبح كل شئ موجود داخل المنظر المسرحى ، من قطع ديكور ثابتة، أو معلقة، أو طائرة فى فضاء المسرح ، وحتى جسد الممثل وحركته والزى الذى يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى ، أى فى جملة واحدة كل العالم غير القولى أو غير المنطوق فى فضاء المسرح ، مما يتطلب فى المسرحيات التاريخية تجليًا كاملاً للفترة الزمنية فى كل شيء مرئي على المسرح، وأن يتوافق هذا مع الوجود السمعى الناقل لكلمات النص الدرامى ، والوجود الحركى للممثل الناطق بتلك الكلمات داخل هذا الوجود المادى المرئى الثابت ، خالقًا كل لحظة حركة جديدة تمنح الوجود المرئى الثابت حيوية تخرجه من إطار كونه ديكورًا عامًا يستخدم لذاته فى الحياة اليومية ، إلى كونه ديكورا مسرحيًا يستخدم فكريًا وجماليا ليمنح دلالات أخرى متجددة دومًا ، فالكرسى يستخدم فى البيت بصفته كرسيًا للجلوس عليه ، بينما هو فى مسرحية (هاملت) لوليم شكسبير يصبح رمزا لمملكة قتل الأخ أخاه من أجل الاستيلاء عليها ، وظهر شبح الأب المقتول لأبنه الشاب "هاملت" طالبا منه الثأر وإعادة الملك المستلب ، لهذا أحيانًا ما يصبح هذا الكرسى موضع الاهتمام الأول فى العروض المبينة على هذا التفسير ، دون أن يتنازل مصمم السينوجرافيا عن صياغة هذا الكرسى

وفق نمط الكراسى فى العصر الإليزابيثي .

السينوجرافيا إذن هى فن تصميم المنظر المسرحى بشكل مبتكر ، والمنظر المسرحى ليس مجرد لوحة ثابتة ساكنة من قماش مرسوم ، وإنما هى لوحة ممتلئة حيوية ؛ مسكونة ببشر ، ومتطورة بحركتهم ، ومتغيرة بصراعاتهم ، لذا فالمنظر المسرحى هو وجود ديناميكى وليس إستاتيكى ، يولد كل لحظة دلالات جديدة ، ويتفاعل مع حركة الممثل الدائمة ، تجاوزًا ثباته الذى قد يوحى بثبات العالم المسرحى فى تضاد واضح مع عدم ثبات الشخصيات المتحركة داخله ، وهذا التضاد قد يؤدى إلى خلخلة المعنى المراد توصيله للمشاهد ، فكيف يمكن تصور منظر لساحة ببغداد أو دمشق أو القاهرة فى فنى تاريخى قديم ، تتوالى داخلها الأحداث ، وتكبر فيها الشخصيات وتتغير مصائرها ، بينما شكل الساحة ثابت دون تغير ؟

إن التغير الحادث فى المنظر المسرحى يكشف عن التغير الحادث فى الشخصيات، دونما حاجة لأن نقول ذلك ، مثلما هو الحال مع تغير ملابس الشخصيات أو بهتان ألوانها ، لهذا لا يمكن أن تتطور دراما (النص المسرحى) مع ثبات العالم التشكيلى الذى يعبر عن هذا النص ، وهو ما يتطلب من السينوجرافيا ضرورة أن تحقق دينامية الفعل المسرحى ، وألا تصبح طوال الوقت فى وضع متجمد، بينما كل شئ حولها يتحرك ، كما لابد وأن تتواءم الصورة المنظرية مع طبيعة المكان المسرحى المتحققة داخله ، فللساحة المفتوحة طبيعة جمالية تختلف عن طبيعة القاعة الصغيرة، المتناقضة بطبيعتها عن المسرح المجهز ، والمتعامل مع فضاء مسرح متكامل ذى السوفيتا والفجوات المتحركة والإضاءة المنفذة بالكومبيوتر، فلتعامل مع الفضاءات المسرحية يتطلب صياغة خاصة للمنظر المسرحى لا تؤكد على الإيهام ، وإنما تمنح الواقع المادى وجودًا مسرحيًا جديدًا ، خاصة عندما يتم وضعه داخل إطار خاص ، عن طريق الإضاءة ، فهو فى هذه الحالة يجمع بين كونه مكانا تاريخيًا ينتمى لزمن محدد ، وكونه مكانًا مسرحيًا ينتمى لعالم الفن ، ويقدم لجمهوره المشاهد متعة بصرية مغايرة لما يعرفه عن المكان التاريخى المستدعى أمامه .

وإذا ما أخذنا نصا أسبانيًا ، هو (حلم العقل) El sueño de la razón والذى يعتمد على استدعاء شخصية تاريخية من زمن سابق ، وتم تقديمه فى القاهرة برؤية مصرية ، مما قد يكشف عن موقفين مزدوجين ومتباينين من التاريخ المستدعى على المسرح ، وهما موقف كاتب النص الدرامى المعاصر "أنطونيو بويرو باييخو" ١٩١٦ - ٢٠٠٠ من تاريخه (الأسبانى) من جهة ، ومن زمن مجتمعه (الأسبانى) المكتوب النص داخله من جهة أخرى ، وموقف مخرج العرض "رأفت الدويرى" ومصممة منظره المرئى "سكينة محمد على" من التاريخ (الأسبانى) الذى لا يخصهما الزمن المستعدى وأن خصهما زمن آخر فيه هو الزمن الأندلسى من ناحية ، ومن مجتمعهما (المصرى) فى الزمن الآنى من ناحية أخرى ، مما يؤدى لبروز ثلاث رؤى تشكيلية للتاريخ المستدعى وهى : الرؤية التشكيلية التى تضمها كتب التاريخ عن الفترة الزمنية المستدعاة ، والرؤية التشكيلية للكاتب الدرامى ، وهو فنان تشكيلى أيضًا، لفترة زمنية تنتمى لمكان مجتمعه ومازال بصماته على الزمن الذى يعيشه ، والرؤية التشكيلية لمصممة السينوجرافيا المصرية لتاريخ ليس له آثار محيطة بها زمنيًا ، وكل علاقتها به كتب التاريخ ولوحات الفنانين السابقين ، هذا إلى جانب أن الشخصية المستدعاة بتاريخها القديم هى شخصية الفنان التشكيلى الأسبانى العالمى "فرنثيسكو دى جويا" ١٧٤٦ - ١٨٢٨ النص

لوحاته الشهيرة .

تأسس العرض المصرى (جويا والفاتنة) مسرحيا على النص الدرامى المشار إليه سابقا باسم (حلم العقل) ، وقد بدأ كاتبه "بويرو باييخو" حياته الفنية كفنان تشكيلى، فتعلم فن التصوير بكلية سان فرناندو للفنون الجميلة ، أقدم الكليات الفنية فى أسبانيا ، وخرج للحياة ليرسمها ويجسد شخوصها فى لوحاته الواقعية ذات المسحة التعبيرية الرقيقة ، ثم اقتحم بعد ذلك عالم المسرح ، ليكتشف فى فضائه الرحب إمكانية أن تصرخ هذه الشخوص بما يعتمل فى أعماقها ، وأن تتحاور مع الآخرين وتتشابك وتتصارع معهم ، فى محاولة لفهم العالم، لذلك كان المسرح عند "باييخو" هو مساحة للتعبير الحر والفهم الصحيح لموقف الإنسان داخل عالمه ، احتوى المسرح عنده عوالم الفن التشكيلى اللامحدودة ، واحتوى فى ذات الوقت قضايا مجتمعه ، مسموعة ومرئية ، مجسدة وصارخة صرخة أعلى وأحد من صرخة الفنان النرويجى "إدوارد مونش" فى لوحته التى تحمل ذات الاسم (الصرخة) عام ١٨٨٥.

لم ينس باييخو ، فى طريق إبداعه المسرحى ، أن بداخله فنانًا تشكيليًا ، ولم يكن له القدرة على النسيان ، فمن درب نفسه على رؤية العالم رؤية جمالية ، لا يقدر أبدا على تجاهل رؤيته هذه ، كل ما فى الأمر أنه خرج بفنه من المرسم إلى فضاء المسرح ، وبث فى خطوطه وألوانه وفضاء اللوحة روحًا متمردة حية تتحرك فى فضاء رباعى الأبعاد ؛ طولاً، وعرضًا، وعمقًا، وارتفاعًا ، بل أنه لم يستطع أن ينسى عظماء الفن التشكيلى فى وطنه ، فجاء بأبرعهم "دييجو رودريجيث بلاثيكيث" إلى المسرح ، من خلال مسرحية تحمل اسم أشهر لوحات هذا الفنان العالمى وهى "الوصيفات" Las Meninas عام ١٩٦٠ ثم دخل إلى عالم الفنان التشكيلى العالمى المبدع "فرانثيسكو دى جويا" ، ليقدم لنا آخر أيامه فى أسبانيا أوائل القرن التاسع عشر ، فى نصه المشار إليه (حلم العقل) ، طارحًا موضوع صراع الفنان –جويا أو باييخو أو غيرهما – بين كبرياء الفنان واعتزازه بفنه ، وجهالة السلطة وبطشها ، سواء أكانت سلطة الملك أو سلطة الكنيسة ، هو صراع أقرب لصراع الفنان "مايكل أنجلو" مع سلطة الكنيسة حول حريته فى التعبير عن العالم كما يراه ، فى الفيلم القديم "العذاب والمتعة" ، وربما يكون أيضا أقرب دراميا لصراع القس "بيكيت" مع سلطة الملك حول القيم الدينية الأخلاقية ، فى مسرحية "جان أنوى" (بيكيت أو شرف الله) .

تضع الصياغة التشكيلية لعرض المصرى عالم "جويا" التاريخى : بيته الصيفى وجدرانه المكتظة باللوحات فى قلب فضاء لمسرح ، بينما تحاصر هذا الفضاء الخاص سلطتا الملك والكنيسة معًا ، فتمتد مساحة المسرح يسارًا حيث توجد قاعة للعرش تحتوى على كرسى العرش القائم على هيئة ثور أسبانى جامح ، تبرز على يمينه من الخلف ستارة من المخمل الأحمر يعلوها تاج الملك الذهبى وتشكل مدخلا لقاعة العرش ، مزينة من الوسط بصليب ذهبى أيضًا ، يكشف عن علاقة الملك بالكنيسة وحمايتها له ، كما يربط بين يسار المسرح ويمينه ، حيث توجد ساحة الكنيسة ؛ كرسى جلسته عبارة عن بيضة كبيرة الحجم تمثل كرة أرضية و ظهره على هيئة طائر ضخم من الطيور الجارحة ، ثم مجموعة من الصلبان ذات أشواك أو بروزات شائكة ، الأحمر الملكى والأبيض الدينى يحيطان بعالم "جويا" الإنسانى المليء بالألوان ، ويخلقان لدى المشاهد منذ البداية ذلك الإحساس الدفين بطرفي الصراع : الفنان بإنسانيته وحريته فى مواجهة سلطة الملك والكنيسة بجبروتهما معًا.

هذه الصياغة التشكيلية هى التى تتلقى

المشاهد منذ البداية ، فالمسرح بلا ستار، وبيت "جويا" مليء باللوحات المنتمية للمرحلة المسماة ب "الرسوم السوداء" ، وهى مرحلة تجاوز فيها تاريخيا أعماله الزنكوجرافية (الجرافيك) المسماة بـ "النزوات" ، والتى حاول فيها أن يتعدى بها حدود المعقول، والمادى، والمدرك بالعقل، إلى عالم آخر، ينام فيه العقل ، ويترك للأحلام فرصة الانطلاق ، متجسدة فى مسوخ أو شخصيات خرافية سحرية الوجود ، ينقد من خلالها الواقع بأسلوب يجنح للتعبيرية، قبل ظهور هذه المدرسة بأكثر من قرن من الزمان ، فقد صاغ أعماله هذه فيما بين ١٧٩٦ - ١٧٩٨ ينما ظهرت أول المحاولات التعبيرية على يد الفنان النمساوى "أوسكار كوكوشكا" عام ١٩٠٨ ثم انفجرت المدرسة التعبيرية رسميًا فيما بين، ١٩١٠ و١٩٢٥ م .

كانت مرحلة "النزوات" هى مرحلة الأحلام والأوهام التى مازالت مرتبطة بواقعها ، ومازال "جويا" خلالها مرتبطًا بحياته فى البلاط كرسام للملك وحاشيته ، وفى الحياة العليا كعضو فى الأكاديمية الملكية للفنون وأحد المتميزين فى الطبقة العليا، كانت هذه المرحلة فى حقيقتها هى مرحلة تنفيس ذاتى للفنان عن همومه ورؤاه الذاتية ، بينما جاءت مرحلة "الرسوم السوداء"، والتى تدور مسرحيتنا فى أجوائها كمرحلة صراخ وإعلان وجود لذات الفنان فى عالم يرفضه ، فتحول هذا العالم فى لوحاته إلى كوابيس، وسحرة، وأكلة لحوم البشر ، وتحولت المرأة من زوجة وصديقة إلى حافز على فعل الشر ودافع لسقوط الرجل فى هوة الموت ، وبالتالى كان لا بد وأن تتصدر لوحة "اجتماع الساحرات" مساحة العمق فى العرض المصرى ، فيبدأ بها العرض كله ، مستخرجًا من أعماقها شخصياتها المسوخة وقائدها الشيطان، مقدما بها رقصة تعبيرية ، تلتف الساحرات فيها حول "جويا" ، بينما ينتقل الشيطان بردائه الأسود بين عرش الملك ومقعد "جويا" ، فى محاولة لتفسير أو تأويل لوحات الفنان المصور ، ولتقديم المدخل التشكيلى المرئى لعالم المسرحية الدرامى .

والتشكيل المرئى هو بالفعل مفتاح فهم هذا العرض المتميز وفك دلالات شبكة علاقاته الداخلية ، وعلى امتداد العرض نرى، ونسمع، ونعيش مع تفسير "جويا" وطبيبه "أريتيا" ، داخل المسرحية ، للوحات المعروضة أمامنا ، والتى أشار إليها المؤلف "بويرو باييخو" فى متن نصه الدرامى ، والمنتمية كما أشرنا من قبل للمرحلة الأخيرة لجويا فى أسبانيا ، قبيل رحيله إلى فرنسا وموته هناك ، وأيضا مع تفسير المخرج لهذه اللوحات التشكيلية ، وتحويل بعضها البعض إلى لوحات حركية معروضة أمام المشاهد ، أو تفسيره لحالة "جويا" الآنية بالعودة إلى مجمل أعماله ، وعرض العديد من لوحاته التشكيلية فى فترات مختلفة من حياته .

قدم المؤلف "بويرو باييخو" بطله التاريخى الفنان "جويا" ، وهو يعمل فى مرسمه ، مقسمًا فضاء المسرح إلى قسمين أو دورين ببيت "جويا" ، الدور الأسفل هو الأتيلييه الخاص بالفنان ، حيث تتراكم فوق أحد الصناديق "أوانى الألوان وقوارير الزيت والطلاء ولوحة الألوان وأنواع الفرش المختلفة" ، إلى جانب منضدة رسم "صفت فوقها مشروعات اللوحات والأوراق والحوافظ والأقلام"(٥) على حين تملأ اللوحات المنتهية الدور الأعلى والدور الأسفل أيضا والذى يظهر فيه الفنان مرتديا "معطفًا قديمًا" مليئًا ببقع الرسم ومتحركا فى المكان بين النافذة ولوحة "اجتماع الساحرات" التى يطبع عليها بين الحين والآخر "بعض الرتوش واللمسات" .

يتجلى "جويا" فى العرض المسرحى ، فى سمت فنان كهل بلغ السادسة والسبعين من عمره

، يعيش وسط لوحاته وشخوصها البشعة ، بعد أن أتم رسمها ، يحيط به ، مثلما تطل عليه من أعلى لوحاته القديمة ، ماضيه المتألق بالنجاح والتقدير الرسمى والشعبى ، والذى يمنحه القوة ، ويزيد من كبريائه فى مواجهة الآخرين ، إن استعادة لوحة قديمة له مثل لوحة "الثانى من مايو" أو لوحة "الإعدام رميا بالرصاص فى ساحة مونكلوا"، والتى رسمها عام ١٨١٤بعد خروج الفرنسيين من أسبانيا ، وتحرر بلاده منهم ، يكشف من خلالهما عن موقف الإنسان البسيط مصلوبًا كالمسيح ومضيئًا بقميصه الأبيض وسط ساحة مليئة بالأحمر والأسود ، ويهتم العرض المصرى بتجسيد شخصيته التاريخية فى سمت الفنان البريء المصلوب بين سلطتي الملك والكنيسة ، والفاقد القدرة على مواجهة العالم لفقدانه لسمعه ، وبالتالى فهو يعانى أزمة مزدوجة ، أزمة عدم قدرته على التواصل مع الآخر بسبب الصمم ، وأزمة عدم استطاعته التواصل مع ذاته بسبب تمسكه بحريته وكبريائه ورفضه التنازل وإبداع مالا يرغب فى إبداعه ، وعليه أصبح داخله أكثر صخبا من خارجه ، وانفجرت الأحاسيس الذاتية لتطغى على الواقع الذى يعيشه، وراح الشك من الآخرين يحدد حركته فى هذا الواقع ، ويكشف عن نفسه فى لوحاته ، تلك النفس المتصارعة فى الدراما مع الآخرين ، ويبرع مخرجها فى الكشف عن هذا الصراع من خلال اللوحات المعروضة أمامنا ، أى أننا فى هذه المسرحية لا نتلقى المعلومات التاريخية ودلالاتها من أفواه المتحاورين ، وإنما نستكشفها وندركها من خلال حديثهم حول لوحات هذا الفنان ، فعندما تظهر أمامنا لوحة "الوظيفة المقدسة" ، يتكشف لنا موقف "جويا" من رجال الكنيسة الكارهين له ولفنه ، والذين حولوه يومًا لمحاكم التفتيش لأنه رسم دوقة "ألبا" عارية فى لوحته المسماة "الحسناء العارية" ، وهو موقف يكشف عن مدى التناقض بين رؤية الفنان للجسد الإنسانى كوجود نورانى خلقه الله ، ويستطيع الفنان بفرشاته أن يحوله إلى لوحة جمالية خالدة ، وفى الجانب الآخر تبرز رؤية رجال الدين الذين لا ينظرون إلى هذا الجسد إلا من حيث كونه عورة ووجود زائل وموت عفن يجب أن يخفى ، ومن ثم تعمد "جويا" أن يجسد رجال الكنيسة فى لوحته هذه كالحيوانات ، كما جسد شخصية ملكة أسبانيا فى هيئة راهب بطين بشع المنظر يلتف حوله رجال الكنيسة كالنمل .

تتجلى المواقف الدرامية فى هذه المسرحية من خلال ذلك الحوار الراقى والكاشف حول لوحات "جويا" ، وننتقل طوال العرض بين لوحاته وواقعه ، حيث تبرز القطط فى لوحاته ، ويعلن هو أنه يسمعها تموء حوله ، وتحيطه الوجوه البشعة وتطل عليه من لوحاته ، فيتخيل هو ظهور رجال من عالم آخر ، أو من وطن آخر أكثر حرية ، ربما يكون فرنسا ، يجيئون طائرين لإنقاذه ، وقد جسد لنا المخرج "رأفت الدويرى" ببراعة هذه اللوحة التشكيلية بتحويلها إلى لوحة متحركة ، ترتدى فيها الشخصيات النورانية ثيابا بيضاء تسبح فى أجواء الضوء فوق البنفسجى Ultraviolet لكنها سرعان ما تعود من حيث أتت ، فالواقع أقوى منها ، وإنقاذ "جويا" الفنان فى هذا الزمان ، أو فى غيره ، مازال معلقًا بيد سلطة الملك ، و"جويا" الإنسان الكهل لم يعد بقادر على الصمود ، و"جويا" الفرد أضعف من المواجهة مع سلطة باطشة تدعمها الكنيسة ، وبالتالى يسقط "جويا" التاريخى ، ويتنازل عن كبريائه ويطلب من الملك العفو حتى يستطيع أن يحمى نفسه من أطفال يقذفون بيته بالطوب ، ويلطخون طريقه بالأوحال، ويرمونه بالتهم الكاذبة .

وعلى حين يتبدى الصراع التاريخى جليًا بين

الفنان الحر الذى يجسد وجوده "جويا" والسلطة الملكية التى يمثلها الملك "فرناندو السابع" ، فأنه على المستوى الدرامى يتجلى ذلك الصراع شبحيًا ملغزًا ، حيث "لا يظهر جويا وعدوه بالمعنى العام فرناندو السابع معًا فى أية لحظة فى العمل الدرامى ، ولا يلتقيان وجها لوجه ، وإنما يبدو ذاك العدو لا مرئيًا بالنسبة لجويا ، وأكثر بشاعة ، فهو يمثل عالم بلا محيا وبلا صوت ، وفى أعماقه ، وبواجهته يمنحه جويا فى مواجهته محياه وصوته ، وبالتالى يجد المشاهد نفسه غارقًا ، مثل جويا ، فى عالم يعبر عن نفسه فقط بداخل وعى الشخصية الرئيسة"(٦) ومن ثم يختلط الواقع بالحلم ، ويمتلئ المسرح بصور الأشباح ، وتتحول سينوجرافيا العرض لفضاء جمالى تعبيرى متجاوز لدلالات التاريخ الخارجية، ويؤكد على أن سينوجرافيا النصوص المستدعاة للتاريخ لم يعد مطلوب منها اليوم الالتزام الحرفى ب(الواقع التاريخى) ، بل هى تعمل على صياغة (واقعها التاريخى) الخاص ، الذى يمزج الصدق التاريخى بالحس الجمالى بالتعبير الدرامى عن الشخصية التاريخية وعالمها الخاص .

الهوامش

(١) سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر. عالم المعرفة . العدد ١٩ .الكويت . يولية ١٩٧٩ .ص ٤٢.

(٢) أنخل بيرينجير : نظرية ونقد المسرح . ت. د. سمير متولى وأمانى أبو العلا . مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون . مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى . الدورة الثالثة عشر .القاهرة . ٢٠٠١ ص٢٢٣

(٣) أرسطو : فن الشعر . ت. د. إبراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو . القاهرة . ١٩٨٩ .ص٧٣

(4) Diccionario ANAYA de la lengua . Tercera reimptesión Madrid . Julio 1986 . P 301

(٥) بويرو باييخو : حلم العقل .ترجمة د .صلاح فضل 0سلسلة (من المسرح العالمى) . العدد ١٢٣ الكويت . يسمبر ١٩٧٩ ص ١٧ .

(6) Francisco Ruiz Ramón : Historia del Teatro Español . SigloXX. Octava Edición . CATEDRA . Madrid . 1989 . P. 367