مؤثرات تِقَنِيَّة في مسرحيات علي أحمد باكثير

Technical Effects in Ahmad Ali Ba-Kathir's Plays

د. أبو الفتوح مصطفى جمعة رشوان

أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية البنات الإسلامية بأسيوط - جامعة الأزهر

Dr. Abou El Fotouh Mustafa Jumaa Rashwan

Assistant Professor of Literature and University Criticism at Al-Azhar

مؤثرات تِقَنِيَّة في مسرحيات علي أحمد باكثير

أبو الفتوح مصطفى جمعة رشوان
الأدب والنقد – كلية البنات الإسلامية بأسيوط – جامعة الأزهر – مصر
البريد الإلكتروني : A.Rashwan.2078@azhar.edu.eg

الملخص :

كتب باكثير المسرحية شعرا ونثراً، وتجاربه الشعرية في المسرح أسبق من تجاربه النثرية، وهذا يعني أنَّ الأديب امتلك براعة أدبية مكنته من تطويع هذا الفن للحياة المعاصرة، شأنه في هذا شأن أبناء جيله، الذين كان عندهم أداء الكلمة أمانة، وهو إحساس يضاف إلى إحساسهم الإبداعي، ولهذا واكب الأدب العربي الحياة المعاصرة في تطورها. والمسرحية من أكثر الفنون الأدبية استجابة للتطور، وأسرعها مواكبة لمتطلبات الحياة؛ لأنَّها صورة فنية مقتطعة من الحياة بموضوعية، ومن أجل هذا تحقق للمتلق متعتين: أحدهما تأتي عن طريق الكلمة التي هي أدبا، والأخرى تأتي عن طريق المشاهدة التي هي فنا. ومتعة المشاهدة أقوى إذا كانت المؤثرات التقنية نابعة من النص الأدبي ذاته؛ إذ إنَّ هذا الفن من الأساس يعمل على إيقاظ الوعي.

الكلمات الافتتاحية: التقنية، التكنولوجيا، المسرح، الفن، الأدب، التمثيل، الإخراج، العرض المسرحي ، التلفاز، الإذاعة.

Technical Effects in Ahmad Ali Ba-Kathir's Plays

Abou El Fotouh Mustafa Jumaa Rashwan
Literature and Criticism - Faculty of Islamic Girls in Assiut - Al-Azhar University – Egypt
Email :A.Rashwan.2078@azhar.edu.eg

Abstract:

Bakatheer wrote the play in poetry and prose, and his poetic experiments preceded his prosaic ones; this means that the dramatist possessed literary cleverness that enabled him to adapt this art to contemporary life, as did most people of his generation, who were honest in writing this was a feeling that can be added to their creative feeling, and for this reason Arabic literature kept up with life in its development. Writing plays is one of the most literary arts responding to development, and one of the fastest coping with the requirements of life. This is because theater is the vessel of thoughts and feeling since its origin, and thus it achieves two pleasures for the audience. One of them comes from the word which is literature, and the other comes from watching which is art. The pleasure of watching is more powerful if the technical effects originate from the literary text itself. This is because art originally gives rise to arousing awareness as technology is now controlling the course of life; from the scientific, thoughtful literary and behavioral points of view. Any dramatic points of view. Any dramatic should communicate with the latest style creeds, trends and technique, which are accelerated one day after another. Bakatheer was conscious of the technical effects on society, and he employed it in the structures of the text. And this is what motivated me to write on this subsect, and I dealt with it in two parts: the tackles the theatrical text between technology and creativity. The other treats technology and the manifestation of creativity in Bakatheerk's plays.

Keywords: technology, technology, theater, art, literature, acting, directing, theatrical performance

مقدمة:

اختلفت طبيعة النص الأدبي المسرحي بعد سيطرة التقنية على حركة الحياة، ويُعَدُّ هذا الفن من أكثر الفنون الأدبية تأثرا بالتقنية، وقد شمل هذا التأثر: الفكر والأسلوب والخيال والعاطفة. وتداخل الفكر العلمي العملي بالفكر الأدبي والفلسفي في صياغة النص، وأصبحت المعاني وما كان يتخيله الإنسان مادَّة مجسدة، محسوسة وملموسة. ولا يستطيع أحد أن ينكر أنَّ الخيال قديما كان وقود العمل الأدبي، والعاطفة كانت المحرك أو الدافع الرئيس للمبدع، وكان الفكر يعتمد على قيم إنسانية نبيلة. ثم ظهرت الثورة الصناعية والتقنية في العصر الحديث؛ فأثرت في كل مناحي الحياة، وتبعا لهذا التحول فقد تطورت ثقافة الأديب وأدواته في الكتابة والإبداع.

وكُتَّاب المسرح في ظل إدارة التقنية لشؤون الحياة انقسموا قسمين، القسم الأول: اكتفى بالكلمة في حدود مقوماتها الأدبية، بعيدا عن إخضاعها لأي مؤثر تقني، وهؤلاء هم التقليديون أو المحافظون على أدبيات النص المسرحي في الكتابة، وقد تركوا توظيف التقنية في المسرح للمخرج، وبهذا أصبح لمسرحياتهم وجهان: أحدهما أدبي، والآخر تقني. القسم الآخر: أدخل التقنية في الكتابة؛ أي أنها أصبحت جزءا من تفكيرهم الإبداعي؛ فامتزجت بالفكرة والشخصية والحدث والصراع، وكونت مع هذه العناصر وحدة عضوية، وتماسكا نصيا.

وعلي أحمد باكثير –رحمه الله– من الأدباء الذين استفادوا من أثر التقنية في حياة الناس؛ فوظفها في المسرحيات التي تعبر عن مضامين عصرية، كما وظفها في بعض المسرحيات التاريخية؛ فظهر لها مضمون عصري يتناسب مع فكر الكاتب، وثقافة الجمهور الذي يتلقى الخطاب. وقد كان الكاتب على وعي بهذا التوظيف، لهذا فقد أدت التقنية دورا أدبيا؛

إذ آزرت الكلمة في معناها ومغزاها؛ فصنعت مفاجأة، وأحدثت توتراً، وخلقت أزمة، ووضعت حلا، كما ساعدت على تطور الشخصية، وأمدتها بالفكر اللازم لاتخاذ القرار، كما كان لها دور في الحوار لا يقل عن دور الشخصيات، ولهذا امتزجت التقنية بالشخصية المسرحية في أبعادها الثلاثة: المادية والاجتماعية والنفسية، ومن خلالها يستطيع المتلق أن يقرأ الشخصية قراءة واعية، ويتنبأ بالأحداث قبل وقوعها. وفي بعض المسرحيات ساهمت التقنية في صنع أفكار لم تكن تخطر على بال الكاتب لو استبعدها من تفكيره الإبداعي، وهذا ما حقق للنص المسرحي عند الكاتب نجاحا على مستويي الإبداع والفن، لا يتحقق لنظيره في المسرحيات التي لا يكون للتقنية دور في صياغتها؛ لأنَّ النص المسرحي في هذه الحالة سيخضع للتقنية من خلال رؤية المخرج، ورؤية المخرج في الغالب هي رؤية تفسيرية، أما توظيفها من الكاتب فهي جزء من الرؤية الإبداعية، ومكونا من مكونات الخطاب الأدبي.

وباكثير لم يكن غافلا عن هذه الحقيقة، فقد كان يدركها، وأشار إليها في حديثه عن مقومات الأدب المسرحي، قائلا: :"إنه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير، فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يتحكم تحكما تاما في عمله الفني كما يفعل كاتب القصة مثلا؛ لأنه مضطر أن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة، فمنها الممثلون الذين سيقومون بتمثيل مسرحيته، ومنها الإمكانيات المادية للإخراج، ومنها المخرج نفسه، الذي كثيرا ما يحرص على أن تكون له الأولوية في تفسير النص، أو على أن يظهر اتجاهه الخاص في الإخراج، ويغلبه دون مراعاة لوجهة نظر المؤلف"[١]. ووعي

١- باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٦

الكاتب بهذه الحقائق جعله ينحاز في كتابته لتوظيف التقنية في النص المسرحي؛ يحفظ به على الأقل أفكاره في مسرحياته من المسخ أو التحوير، وإن كان كلامه عن مقومات الكتابة المسرحية يشير إلى غير هذا، لكنه يكشف عن تصوره الكامل للنص المسرحي في ظل سيطرة التقنية على الحياة، وهذا التصور هو ما دفعه إلى الاستفادة من الطاقة التقنية في إبراز ما في النص من قيم فكرية وشعورية.

وقد كتب باكثير المسرحية شعرا ونثراً، وتجاربه الشعرية في المسرح أسبق من تجاربه النثرية، وهذا يعني أنَّ الأديب امتلك براعة أدبية مكنته من تطويع هذا الفن للحياة المعاصرة، شأنه في هذا شأن أبناء جيله، الذين كان عندهم أداء الكلمة أمانة، وهو إحساس يضاف إلى إحساسهم الإبداعي، ولهذا واكب الأدب العربي الحياة المعاصرة في تطورها. والمسرحية من أكثر الفنون الأدبية استجابة للتطور، وأسرعها مواكبة لمتطلبات الحياة؛ لأنَّها صورة فنية مقتطعة من الحياة بموضوعية، ومن أجل هذا تحقق للمتلق متعتين: أحدهما تأتي عن طريق الكلمة التي هي أدبا، والأخرى تأتي عن طريق المشاهدة التي هي فنا. ومتعة المشاهدة أقوى إذا كانت المؤثرات التقنية نابعة من النص الأدبي ذاته؛ إذ إنَّ هذا الفن من الأساس يعمل على إيقاظ الوعي، وبما أنَّ التقنية أصبحت تتحكم في مسار الحياة: علما وفكرا وأدبا وسلوكا، فإنَّه كان لزام على أي كاتب مسرحي "أن يتصل بكل جديد في الأساليب والمذاهب والاتجاهات والتقنيات الحديثة، التي تتلاحق يوما بعد يوم"[1].

ولأهمية التقنية في حياة الناس، ودورها في توجيه أفكارهم

١- عثمان عبدالمعطي عثمان: علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص٧٧

ومشاعرهم، فقد وظفها باكثير في كتابة مسرحياته، وقد كان هذا أحد الأسباب الرئيسة التي دفعتني إلى الكتابة في هذا الموضوع. وقد تناولته في مبحثين:

الأول- النص المسرحي بين التقنية والإبداع.

الآخر- التقنية وتجليات الإبداع في مسرحيات باكثير.

ثم ذكرت في خاتمة البحث أهم النتائج التي توصلت إليها، وتم هذا بشكل تأليفي بعيدا عن أي تلخيص أو تكرار، ثم ذكرت المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في البحث.

أسأل الله العلي القدير أن يكون عملي وجهدي خالصين لوجهه الكريم، إنه نعم المولى ونعم النصير.

المبحث الأول- النص المسرحي بين التقنية والإبداع:

المقصود بالتقنية (التكنولوجيا)، التي ظهرت مع بداية الثورة الصناعية في العالم، ثم تطورت تطورا مذهلاً، سيطرت من خلاله على كل مجالات الحياة، في: الطب، الهندسة، الزراعة، الصناعة، التجارة، التعليم، وهي في هذه المجالات تؤدي دورا ماديا نفعيا، ثم تطورت تطورا نوعيا في مجال الاتصالات، فأصبحت تؤدي دوراً فكرياً وثقافياً، خاصة بعد ظهور تقنية الاتصالات، مثل: التليفون، التلفار، الراديو، النت، مما كان له دور في تطوير الإنسان: فكراً، وشعورا، وسلوكاً. والتقنية غيرت مفهوم الأُميَّة، فلم يعد الأُمِّيُّ مَنْ لا يقرأ ولا يكتب، وإنما الذي لا يجيد التعامل مع التقنية، والثقافة نفسها أصبحت مادة متاحة للجميع عن طريق الأجهزة التقنية: السمعية والبصرية، حتى أنها أتاحت لمكفوفي البصر القدرة على القراءة والاطلاع؛ وبهذا أصبحت الثقافة مادة مشاعة للجميع كالماء والهواء.

ويعتمد الأديب، أي أديب، في تشكيل فنه على عنصرين، إذا تخلف أحدهما عن الآخر انفلت العمل عن مسار الأدب، هما: الأسلوب والمضمون، أو الشكل والموضوع، وفي غير الأدب لابد لكل كلمة من شكل ظاهر ومضمون خفي، لكن العلاقة بينهما لا تأخذ جديتها إلا في الأدب، فقد ينفصل الشكل عن المضمون إذا عجز المتكلم عن الإفصاح عما يريد، وقد ينفصل المضمون عن الشكل إذا عجز المستمع عن فهم مراد المتكلم، ومن ثم يظهر بجانب الشكل مكملات أخرى تعين الكاتب على الإفصاح، وتعين المستمع على الفهم، مثل: الإشارة في لغة الجسد، وارتفاع الصوت وانخفاضه، والكلمة بصفاتها المعروفة من: همس وجهر، وشدة ورخاوة، إلى غيرها من الصفات التي اعتنى بها علماء

اللغة؛ لعلمهم بارتباطها بالكلمة في معناها العام ومعناها الخاص.

وفي الأدب الذي يعتمد على الصوت، مثل: الإنشاد في الشعر، والإلقاء في الخطابة، والتمثيل في المسرح، يقوم الصوت بمهمة رئيسة في إيصال المعنى إلى المتلق، وهذا المعنى ليس مجردا كما في الجمل النحوية، وإنما هو معنى يحمل خصائص أدبية بجانب معانيها المعجمية، التي تتغير من سياق إلى آخر، وهو ما يعرف بالمترادفات، التي تبقى مهما كثرت مرتبطة بجذرها اللغوي، أما الأدب فهو ينقلها من سياقها المعجمي الضيق إلى فضاء أوسع وأرحب؛ لذا فهي تسير في مسارات عدة، إما: فكرية، أو عاطفية، أو هما معا، وفي الاتجاه الأول يظهر الجانب العلمي، وفي الثاني يظهر الجانب الشعري، وفي الثالث يظهر الأدب الموضوعي، الذي ينتمي إليه فن المسرحية.

وتوظيف الكلمات توظيفا أدبيا يختلف من فن إلى آخر، لكنها تظل دائما رهينة الموقف الفكري والأدبي الذي كان سببا في ولادتها. وفي غير الأدب قد تحمل لغة الجسد معنى، والكلمة المصاحبة لها معنى آخر؛ لأنَّ العفوية قد تكون السمة الغالبة على المتكلم، أما في فنون الأدب عامة، وفي الأدب المسرحي الحديث خاصة فإنَّ بلاغة الكلمة ولغة الجسد يرتبطان بالتقنية ارتباطا وثيقا، وينشئ هذا الارتباط علاقة قوية بين المرسِل والمستقبل. ولم يقف دور التقنية في الاتصال على أنها مجرد وسيلة عصرية، وإنما أصبحت عنصرا مهما من عناصر تكوين النص. وإضافة إلى وظيفتها الأدبية فهي تُعَدُّ وسيلة مهمة أغنت الكاتب، ورفعت عن كاهله عناء التركيز على الكلمة في توصيل الأفكار والمشاعر، وقد أضافت إلى موضوعية الفن المسرحي موضوعية أخرى؛ لاتصال هذا الفن من خلال التقنية بالواقع اتصالا وثيقا، ومن خلال هذا الاتصال فإنَّ التقنية تؤدي مهمتين: إحداهما ترتبط بالشكل أي الأسلوب، والأخرى

ترتبط بالمضمون أي المعنى؛ لهذا فإنَّ وعي الكاتب بثقافة التقنية يجعله أكثر قدرة على توظيفها توظيفا فنيا وإبداعيا، يساعده على إيصال الرسالة إلى المتلق، ولا يتحقق هذا إلا إذا كانت التقنية وليدة الفكرة الرئيسة في الموضوع، ومصاحبة للشعور في مهمته التي يقوم بها في النص الأدبي، وعندئذ تتصل بالنص اتصالا وثيقا، وتصبح جزءا من بنيته الدرامية.

وفي المسرح التقليدي كانت خشبة المسرح تعكس مضمونا لكنها لا تؤدي دورا، أي أنَّ كل ما فيها عبارة عن خلفية تتوافق مع الموضوع والفكرة، وهذا العرض التقليدي كان يدفع المؤلف إلى التركيز على اللغة، فيحمِّلُها ما تحمله القصيدة من خيالات ورموز وإيحاءات، ويأتي العرض مجسدا لهذا الأدب تجسيدا مرئيا في حدود الإمكانيات التقليدية للمسرح؛ فتبقى الوظيفة الأدبية للخيال والرمز والإيحاء كما هي في النص الأدبي المكتوب؛ لأن الإمكانيات المادية القديمة لا تستطيع أن تجسد خيالا أو تفسر رمزا، أو تنقل شعورا؛ لذلك عندما ظهرت التقنية انحازت إلى الجانب المادي والفكري في الحياة أكثر من انحيازها للجانب الشعوري، وأصبح في مقدورها أن تُحدث تماثلا بين النص الأدبي والعرض المسرحي دون أدنى تأثير على فكرة المسرحية وموضوعها وأدبها، لهذا عندما ظهرت التقنية وظفها الكُتَّاب في النص المسرحي، كل واحد حسب درجة إحساسه بها، وخففوا من الاتكاء على اللغة الأدبية، وبهذا تماثلت الصورة الأدبية مع الواقع التقني.

وقد فقد التعبير الأدبي مع سطوة التقنية كثيرا من مقوماته الأدبية؛ لأنَّ الخيال الذي يُعَدُّ وقود الإبداع قد ضعف مع التقنية في النص المسرحي؛ فقد اتجه نحو الواقع، حتى العاطفة النبيلة التي كانت تؤجج المشاعر، وتدفع الأديب إلى الإبداع تحولت إلى شيء مادي أو نفعي، ولهذا اختطفت التقنية جزءا من خيال الإنسان وعاطفته، ووجهتهما وجهة

علمية وعملية. ثم أصبحت التقنية مع قيمتها النفعية أو المادية مكونا من مكونات النص الأدبي المسرحي، وأداة من أدوات الكاتب، بل إنها أمدته بالإلهام في كثير من الموضوعات والمواقف.

والنقد الأدبي في هذا الفن قد تطورت أدواته وثقافته تبعا لتأثر النص بالتقنية؛ فالنقد قد يتناول صورة لمشهد في مسرحية ترتبط بفكرة المسرحية أو موضوعها. وفي مسرحية (ثلاث نساء طوال) التقطت الناقدة (نهاد صليحة) صورة من مشهد، وضعتها على غلاف كتاب لها، قائلة: "والصورة توضح بجلاء تام البساطة المتناهية في عناصر الديكور المسرحي، وتركز على مشاعر الممثلات المختلفة والمتباينة من خلال النظرات المتبادلة بينهن، أحدهن ذات نظرة متجهمة، والأخرى ذات نظرة باسمة متفائلة، وقد ركز المصور على إبراز أهمية دور الضوء في إظهار الملامح البشرية والعوامل المساعدة من أساسات واكسسوارات"[١].

والتقنية سواء أكانت سمعية أم بصرية فإنها تتحمل عبئا من الأفكار والمشاعر والحالات النفسية؛ لأنَّ التقنية قد تصور مراد الكاتب تصويرا واقعيا يخرج عن دائرة أفكار ورؤى المتخيل الأدبي، ولا يظهر هذا إلا من خلال المؤثرات السمعية أو البصرية أو كلتاهما، كما أنها تساعد على كشف المشاعر الغامضة لدى الشخصية في الآداء المسرحي، وتساعد كذلك على اختصار الكاتب للأحداث، كما تساعد المخرج على تنظيم عملية الدخول والخروج في المسرح، دون أي افتعال قد يطلبه النص المكتوب عند غياب التقنية. فالتليفون يؤدي دورا، والاتصال التليفوني يلخص حدثا، وفي حذف هذه التقنية من نص اعتمد عليها يتطلب تحولا

١- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م، ص ٢

في الأفكار، وتحولا في طريقة معالجة الحدث، كما يفقد النص وحدته وتماسكه؛ لأنَّ التعبير بالتقنية كان من الأساس وليد فكر إبداعي.

وما تحمله خشبة المسرح من أدوات العرض هو من الأساس نبتة من فكر الكاتب وخياله؛ إذ يرسم بكلماته في أول الفصل أو المنظر أو المشهد لوحة أدبية تتسم بالشعرية، وفيها يصف المكان وما يحتويه، وصفاً أدبيا دقيقا، كما يصف الزمان ويربط بينه وبين المكان ربطا فكريا وعاطفيا، وهذا الوصف الذي يورده الكاتب في البداية يُعَدُّ مرجعية المخرج في تحديد أبعاد الرؤية الفنية، وزواياها المختلفة لنقلها إلى المشاهد عند الإخراج، لكن هذه الصورة التي رسمها الكاتب بقلمه في الوصف تخرج من دائرة التصور الأدبي إلى ميدان الواقع أو الحقيقة على خشبة المسرح، وتؤدي التقنية دورا رئيسا في إبراز هذا المتخيل النصي إبرازا واقعيا؛ إذ تتشابك مع الحوار، وتؤثر على لغة الجسد، فالإشارات والرموز التي يضعها الكاتب بين قوسين لها دلالة مرتبطة بالخطاب الأدبي المكتوب، فهي تربط بين النص والمسرح، وبين فكرة الكاتب ورؤية المخرج.

وتقوم التقنية بعملية الوصل والتقريب بين قطبي هذا العمل على مستويي الأدب والفن، وهذا الربط هو من صنع الكاتب من الأساس، فرفع الصوت وانخفاضه من خلال تقنية الصوت، وتقريب الصورة وإظهار ملامحها وأبعادها المختلفة من خلال تقنية الصورة، ومستوى الإضاءة، وتركيب نوع ما من الموسيقا مع الكلمة والفعل، كل هذا يؤدي إلى تحقيق أدبية النص واكتمال صورته خلال العرض الحي، ومنه تكتسب التقنية أدبية تكون موضع التأثير؛ لأن خيال الكاتب بث فيها روحا وفكرا وشعورا، فالتحمت مع المتلق دون أن يُدرك طبيعة دورها ووظيفتها في المسرح.

والتقنية مع النص في العرض المسرحي تشبه علوم البلاغة في الكتابة، توضح المعنى وتقويه وتقربه كالتشبيه، أو تدعو للتفكير والتعمق فيما وراء الكلام كما في الجمل المجازية، أو تضع سؤالا أو تُحدث دهشة أو تعجبا، أو تظهر في وقت يناسبها، كما يحدث في مراعاة مقامات الكلام في علوم المعاني، وإذا فقد الكاتب القدرة في توظيفها في النص على هذا النحو؛ فإنَّ نصه سيكون عرضة لسوء الفهم عند المشاهدة، أو يخرج في الغالب عن مساق الفكرة التي يقصدها، خاصة إذا اختلف اتجاهه الفكري عن اتجاه فكر المخرج والممثلين.

وسبب اتصال التقنية بالنص الأدبي المسرحي اتصالا عضويا، أنَّ المسرحية قطعة من الحياة؛ لذا فإنَّ النص المسرحي الذي يعالج موضوعا تاريخيا لا يتحمل في لغته التقنية التي يتحملها نص أدبي كُتِب في زمنها؛ لأنَّ النص الأدبي في كلا الحالتين وليد الحياة التي يعيش فيه الكاتب والمخرج والممثل والمتلق، وعليه فإنَّ دلالة العرض المسرحي تتصل بمضمون النص المسرحي اتصالا وثيقا على مستويات عناصر البناء، وبسبب هذا الترابط فقد تحطمت القواعد التقليدية في بناء المسرحية بعد الثورة الصناعية، التي وظفت كل شيء توظيفا تقنيا؛ فالكاتب يستطيع من خلالها إبراز أكثر من مكان وزمان وحدث في وقت واحد أو وجيز، وأول من حطم هذه الأصول التقليدية في المسرح الغربي الأديب والمخرج النمساوي (بيتر هاندكه)، وقد ساعدته مهمة الإخراج على تطويع النص الأدبي للتقنية تطويعا يخدم فكرة المسرحية وعناصر بنائها؛ فقد كان في مسرحه "يستخدم العناصر المرئية والسمعية في المسرح لتجسيد وتوصيل فكرة هامة تجسيدا مسرحيا... يحوّل الفكرة من مفهوم

مجرد إلى حقيقية مسرحية ملموسة؛ بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها".[١]

وأكثر التقنيات تأثيرا في العرض المسرحي هو ما يتصل بالسمع؛ لأنَّ حاسة السمع دائما متيقظة حتى في لحظات النوم أو الخمول، وتعتمد بعض العروض المسرحية على الآلات الموسيقية في المسرحية الغنائية وهي ما تُعرف بالأوبرا، وفي مثل هذه المسرحيات تظهر الأفكار والمشاعر عن طريق المؤثرات الصوتية، سواء اعتمدت الموسيقا على آلات تقنية، أو موسيقا تصدر عن الحاسب الآلي (الكمبيوتر)، الذي يُعد وسيلة تقنية تتحكم في إدارة الموسيقا التي يطلبها الموقف الدرامي، سواء أكان مأساويا أم ملهاويا، رومانسيا أو كلاسيكيا؛ وبهذا يتأثر المتلق بالنص؛ لأن التقنية هي التي تثير حاسة السمع عنده، وحينئذ يكون تعاملها في النص تعاملا "إشاريا واضحا لإنتاج الدلالة إلى الرمزية الكثيفة، التي تفرز مستويات دلالية مركبة، تشتبك إيقاعاتها الصوتية والبصرية وتتصل"[٢].

وقد لجأ بعض الأدباء من كُتَّاب المسرح إلى دراسة الموسيقا؛ لأنَّ التذوق وحده لا يكفي، وخاصة عندما يضع الكاتب حوارا لموقف، فإنه في هذه الحالة يجب أن يكون على علم بالموسيقا التي يطلبها الموقف، وفي حالة تعذر دراسة الموسيقا يجب أن يُخضع نفسه لسماع مقطع موسيقي يتناسب مع الحدث الدرامي؛ ليعينه على اختيار كلمات الحوار وصياغتها بأجوائها الروحية والعاطفية والنفسية، التي يشعر بها أو يعيش فيها، في لحظات التخيل والإبداع.

١- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٨٩

٢- نهاد صليحة: المسرح عبر الحدود (مرجع سابق)، ص ١٤

وقد ساعدت الموسيقا بآلاتها الحديثة على إظهار شعرية النص، حتى إنَّ الناس يتأثرون بها أكثر من تأثرهم بالكلمات، ومهمة التقنية في هـذا المجال إخراج الكلمة من دورها التعبيري الرمزي أو الموحي إلى صورة حيَّة، ولا يتحقق هذا إلا إذا تضافرت الوسائل التقنية مع النص؛ لأنَّ أدب المسرح لا يتحقق تأثيره تحققا كاملا إلا إذا تحولت الكلمة فيه إلى فعـل، والموسيقا إلى صوت، والصور الصامتة التي تعتمد على الخيـال إلـى صور متحركة نابضة بالحياة، لهذا فقد أثرت الحياة الحديثة فـي الـنص المسرحي بكل ما تحمله من هدوء واضطراب، ومتعة وتقزز، وظهر هذا في المسرح؛ مما جعل الأدب المسرحي صنو العلم، والعلم رفيـق الأدب، في وقت لا يمكن فيه فصل أحدهما عن الآخر، فالحضور الإنساني فـي هذا الزمن لا يتحقق واقعا أو تمثيلا إلا إذا اجتمعت فيه مقومات الحضارة الحديثة، بخلاف العصور البدائية التي كان يتحقق فيها لمجتمع ما لا يمكن تحققه في مجتمع آخر؛ لانعدام التقنية في زمنهما، والمسرح باعتباره مرآة الحياة فقد كشف عن هذا التزاوج بين مكونات الحضارة في المجتمع الذي يمثله، وكشف عن مستوى حضوره أو غيابه، عجزه أو قدرته، ضـعفه أو قوته، في مستويات: العلم والفكر والأدب والفن.

وقد كان الغناء في المسرحيات القديمة يعتمد على الإنشاد، أي الآداء الصوتي للكلمات، وهذا الآداء مهما بلغت درجة تنغيمه وجودة الصـوت فيه، فهو يظل قاصرا عن إخراج كل ما في الكلمات من طاقات موسيقية؛ لذا فقد اخترع الإنسان الآلات الموسيقية التي تكمل هذا النقص، وتتناسب مع عصره وإيقاع الحياة فيه. لهذا فقد استفاد العرض المسرحي من التقنية في مجال الآلات الموسيقية؛ فهي تؤازر الفعل المسرحي، وتمده بأي طاقة فكرية، أو روحية أو خيالية قد يحتاجها، لهذا تأتي الموسيقا فـي الـنص المسرحي؛ "لتدعيم مناطق الضعف التي قد تعتري العمل، وتُسْتَخدم لإثارة

خيال المشاهد"[1].

وارتباط الموسيقا في المسرحية بالحالات النفسية أو العاطفية أو الفكرية؛ إنما هو وليد الكلمة في النص الدرامي لا الفعل؛ فالفعل الدرامي المجسد على خشبة المسرح هو نتيجة دوافع وأسباب، منها ما هو ذهني، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو عاطفي، أما الجسد الذي هو ترجمان الكلمة فهو تابع لما يصدر من الذهن أو العاطفة أو الروح، فالانتصار أو الانتكاس فعل، يكون نتيجة لما كان، وليس مقدمة لما سيحدث، لذا كان للموسيقا المصاحبة للفعل دور في مساندة الحوار وتقويته، فهي تُخْرِج ما في أغوار النفس وسراديب الشعور وأعماق الفكر إلى مستوى الحواس المادية، وبهذا يصبح دورها إيحائيا وليس تفسيريا، كما في الموسيقى التصويرية، التي تكون بديلا عن الكلمة؛ فهي تصاحب حركة الجسد وتفسرها تفسيرا موسيقيا، لا دخل للكلام فيه.

والموسيقا المتصلة بالفعل الدرامي تكتسب درامية هي الأخرى، نابعة من الفعل الدرامي؛ فهي تعبر عن اتجاه في موقف غير الذي تعبر عنه في موقف آخر. فالفعل المسرحي هو الذي يستدعيها، كما استدعته الكلمة من قبل، وبهذا تكتسب ذاتية النص في الموسيقا درامية وموضوعية من الفعل الحركي المصاحب لها، ويمكن تسميتها بالموسيقا الدرامية، التي تصاحب المواقف المتضادة في التمثيل، وهي بعكس ما يحدث في المسرحيات الغنائية، التي تُكْتَب بلغة شعرية، وتعتمد على الغناء، فهي ذاتية لا درامية في لغتها وأفعالها، وهي "لا تقصد وحسب إلى خلق أثر غير واضح من النشوة في مستمعها، وهو ما نسميه بالطرب، وإنما تسعى

١- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٧٢

إلى التعبير بالموسيقا الصرف، وبالكلمة الملحنة، عن شخص ما، أو موقف ما، ثم تتقدم لتحكي حكاية ما، هي حكاية أبطال وشخصيات المسرحية الغنائية"[١].

وترتبط التقنية في الموسيقا بالحوار ارتباطا عضويا؛ ارتباط الأنغام والإيقاع في الوزن بالقصيدة الشعرية؛ فكل ما يوظفه الكاتب من تقنيات في النص الأدبي إنما هو وليد الحوار، والحوار وليد فكرة أو قضية يعالجها الكاتب معالجة موضوعية أدبية، يحتاج في إيصالها إلى لغة تتميز بالتأثير والإقناع في وقت واحد، وتظهر هذه المؤثرات من خلال الخطاب المسرحي؛ لأنهما يشكلان معا عنصرا واحدا، يشتبكان في إيصال الرسالة إلى المتلق، وسر تشابكهما أنَّ الحوار المسرحي له طبيعة خاصة؛ فهو حوار درامي، أي حركي، والحركة فيه لا تسير في اتجاه واحد، بل تقوم على الفعل ورد الفعل، من خلال الشخصيات المتناقضة في المسرحية؛ لذا فإنَّ التقنية تكتسب من الحوار درامية هي الأخرى؛ لأنها في الحوار الدرامي تأخذ طريقين: إما أن تسير مع الحوار، تقويه وتظهر ما فيه من أفكار ومشاعر وحالات نفسية، وهي بهذا تنحاز لشخصية ما؛ للكشف عن أبعاد الشخصية الأخرى، أو تؤدي دورا عكس الذي تقوم به الشخصيات، وفي هذه الحالة تكون مستقلة كالشخصية، أي أنها تتجادل وتتحاور مع الشخصيات؛ كأن يدق جرس الباب أو التليفون، ويأتي بالفرج في لحظة فقدت فيها الشخصيات المتحاورة الأمل، وقد يحدث العكس؛ فتحمل التقنية إزعاجا في لحظة يسودها الهدوء والطمأنينة كبرقيات العزاء، أو سماع صوت انفجار أو صدام بين سيارتين؛ ولهذا يظهر للتقنية تأثير في النص

١- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، (٢٤٨)، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩م، ص ٧٥

لا يقل عن تأثير الحوار.

وكما طورت التقنية في الفكر فقد أحدثت تحولا في المشاعر الإنسانية، حتى الحواس الخمس لدى الإنسان أصبح لها ثقافة هي الأخرى، في: المسكن والمأكل والمشرب والملبس والألوان، وكل ما يتصل بالحياة، وبهذا أصبح لها القدرة على مشاركة الخيال والشعور في إدراك مرامي العقل وتصوراته. ولم يقف تأثير التقنية عند هذا الحد، فقد شاركت الروح الإنسانية حتى في دور العبادة. أما في النص فقد تطور دورها حتى أصبحت تؤدي دورا في العرض يفوق دور الكلمة، بعد أن أصبح سلطان المال والعلم والصناعة أقوى من سلطان الأخلاق والأدب والفكر، ولهذا فإنَّ التأثير والإقناع عن طريق التقنية في النص المشاهد أقوى من التأثير البلاغي في النص المقروء، على الرغم من أنَّ الاثنين ينبعان من مصدر واحد، هو الرسالة التي يقصدها الكاتب؛ لأنَّ فك رموز هذه الرسالة لا يقف عند حدود الكلمة أو المؤثر التقني؛ بل يتجاوزهما إلى الجمهور، الذي تتنوع في زمنه وسائل المعرفة التقنية، حتى أصبح الكتاب أضعف من التقنية في إيصال الثقافة والعلم إلى الناس.

ويساعد المؤثر التقني على تطور الشخصية، كما يدفع بالصراع إلى الأمام نحو الحل، وهي بهذا تساعد الكاتب على تجسيد أبعاد الفكرة تجسيدا مرئيا ومسموعا، ملموسا ومحسوسا، ولا تدع للمتلق فرصة لخلق تأويلات أو تفسيرات متناقضة مع فكرة الكاتب، أو التملص من الحقائق بعد مشاهدتها، وبهذا تربط التقنية بين عناصر الاتصال في الخطاب المسرحي ربطا وثيقا؛ إذ تساعد على إبراز مضمون الرسالة الواردة في الخطاب الأدبي، كما تفسر الرموز التي لا يستطيع المشاهد تفسيرها، كما تثير العاطفة، وتضع أدلة وبراهين مسموعة ومرئية، لا تتحقق إلا من خلال التصور أو الخيال في الحوار، وهي بهذا تتحاور مع الشخصيات، كما

تتحاور مع الجمهور في وقت واحد، ومعها يتداخل النص الأدبي في العرض المسرحي، الذي هو عبارة عن: "مجموعة من العلامات المرئية والمسموعة، تتآلف وتتراسل، وتشتبك وتتصارع؛ لتولد دلالية كلية مركبة، في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل"(١).

وتساعد التقنيةُ الكاتبَ في اختيار بعض موضوعاته، واختيار شخصياته، واختيار أفكاره التي يعالجها، وتحديد أهداف الرسالة التي يقصدها، ونوعية الجمهور الذي يوجه الخطاب إليه؛ فظهر من الكُتَّاب مَنْ يكتب لخشبة المسرح، ومَنْ يكتب للتلفاز، ومَنْ يكتب للإذاعة. وفي المسرحيات المتلفزة يكون التأثير البصري أقوى من التأثير السمعي، وفي المسرحيات الإذاعية يحدث العكس، والكاتب مع كل وسيلة عرض يختار التقنية التي تساعده في حمل رسالته إلى المتلقي، فيستدعي قلمه المؤثر التقني كما يتخيله في الحدث، وبالطريقة التي تساعده على إخراج النص إخراجا مسموعا أو مرئيا. ولهذا تتنوع مستويات الخطاب مع كل وسيلة عرض، ففي المسرحية الإذاعية يتفوق النص على نظيره في المسرح أو التلفاز؛ لأنَّ "الكلمة في الإذاعة بالرغم من ضآلتها لها أبعاد كثيرة ليس لها حدود؛ فتعطي للمرء فرصة أكبر للتحليق بخياله في عالم الأعمال الدرامية المقدمة، وتنمي إمكانية التخيل لديه، أما التليفزيون فالصورة لها حدودها التي لا يمكن أن تتجاوزها"(٢).

وتساعد التقنية على ترقية ذوق المتلقين وفكرهم ومشاعرهم، من خلال العرض المسرحي، الذي هو وليد الأدب؛ ولهذا تُعَد عاملا مؤثرا ومتأثرا في وقت واحد، فهي كالنص الأدبي فكرة وإبداعا. ومن مظاهر

١- نهاد صليحة: المسرح عبر الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٥٢

٢- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما (مرجع سابق)، ص١٥١

تأثر الناس بالتقنية أنَّ التلفاز صنع عند المشاهدين ثقافة الألوان، بعد أن كان قاصرا على اللونين الأبيض والأسود، ولا يستطيع أحد أن يفصل ذوق الشخصية عن فكرها وعاطفتها، وتبعا لتعدد الألوان تعددت الأفكار والرؤى، ولم يعد اللون الأبيض مقابلا للأسود، كما كان ينعكس على فكر الناس ومشاعرهم، والشخصية الواحدة قد يتغير ذوقها من وقت لآخر؛ مجاراة للمزاج المتغير، ولهذا أصبح الكاتب ملزما بربط الألوان بالشخصية، فهي تعكس ثقافتها وتوجهاتها، فيضع في حواراته بين قوسين نوع الثياب الذي ترتديه الشخصية وقيمته ولونه، وهذه الألوان لا تتوقف على الملابس، وإنما تتصل بكل ما يظهر على المسرح؛ لأنها تساعد على إبراز الرسالة التي يقصدها الكاتب، فهي تتصل بالخطاب وتؤثر في عناصر بنائه؛ لأنها "مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفي لإحدى الشخصيات باستخدام الألوان في الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجاني، بل لابد أن يكون له وظيفة"[1].

والخيال الذي هو عنصر مهم من عناصر الإبداع ليس بعيدا عن دور التقنية في الصياغة؛ فهو الذي يستدعيها، كما كان يستدعي التشبيه والمجاز من قبل. وفي زمن التقنية قد تستدعي الكلمة أكثر من تقنية في حدث واحد، فكلمات مثل: البرق، الرعد، البركان، الزلزال، إذا توفر لها من التقنيات ما يعبر عنها، فإنها حينئذ تحول الفعل من وقائع متخيلة إلى حقائق مرئية ومسموعة في وقت واحد. وإذا تجاوز العرض المسرحي طاقة الكلمات فإن هذا سيحدث انفصالا بين النص باعتباره أدبا وبين العرض باعتباره فنا، ويحدث هذا كثيرا في العروض التجريبية، التي

١- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما (مرجع سابق)، ص ١٣٤

لا تحترم النص الأدبي والأفكار والأحاسيس المثارة فيه، وتقوم هذه العروض "بحجب المؤلف، أو إعفائه جزئيا، أو بالخلاص منه ونفيه نهائيا؛ حين تسيطر الحركة إيماء كانت أو رقصا مع الموسيقا، معتبرة إياها بديلا عن اللغة"(١).

والانتقال بهذه الصورة من النص إلى العرض يخلق حالة شعورية مختلفة عن تلك التي يثيرها النص الأدبي المسرحي؛ لأنه مع العرض الفني يتحول إلى عمل ترفيهي، يخاطب الغريزة وحدها أو العاطفة وحدها، أو هما معا، ويلغي الفكر الذي يُعَد أساسا راسخا في بنية النص الدرامي. وما قيل عن طغيان العرض المسرحي على الكلمة يقال أيضا عن طغيان الكلمة على أدوات العرض، فإنَّ طغيان أحدهما على الآخر يفقد المسرحية توازنها، باعتبار أنَّ النص الأدبي المسرحي لا يتوقف على الكلمة مثل الشعر وفنون الأدب الأخرى، والذي يربط بين الكلمة وتجسيدها هو التوتر القائم في العلاقات بين الأفراد والجماعات، وهذا التوتر هو مبعث المتعة في النص المسرحي، وتضيف الحركة الحيَّة للنفس بهجة تعاضد المتعة الأدبية وتقويها، لهذا يجب أن يجمع الناقد الأدبي مثل الكاتب المسرحي بين القراءة والمشاهدة، في نقده لأي نص مسرحي، فقد قيل: "إنَّ أحدا من الناس لا يمكن أن يقطع برأي في قيمة المسرحية، أي مسرحية، حتى يتم إخراجها"(٢).

وقد أصبحت التقنية وأدوات الإخراج جزءا من النص المنقود، لا يجوز فصلها عن النص الأدبي. وقد كان الفصل بينهما مبعث

١- أسامة أبوطالب: مغامرة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م، ص٤٠

٢- لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص٣٥

اضطراب في النقد الأدبي المسرحي في مصر والعالم العربي؛ فقد وُجِدَ مَنْ ينقدون على أساس العرض وحده، وهؤلاء هم الصحفيون والمعتنون بشؤون الفن المسرحي والإخراج، ووجد موازيا لهم أكاديميون ينقدون النص بعد القراءة، ثم يصدرون أحكامهم، فتعجبهم أحيانا المسرحية بعد القراءة ولا تعجبهم بعد المشاهدة، وقد يحدث العكس؛ لعدم الجمع بين ثقافة النقد الأدبي المسرحي من ناحية وثقافة الإخراج من ناحية أخرى، والجمع بينهما هو ما يكشف عن قيمة المسرحية على مستوى الأدب، وقيمتها على مستوى الإخراج؛ لأنَّ الأصل في المسرحية "أن تكون الفكرة بذاتها وعبر ذاتها محددة بوصفها وحدة كاملة، وأن تمتلك بفضل ذلك المبدأ والمقياس لأشكالها ولتعيينات ظهورها الخاصة"[1].

وأحمد علي باكثير من الأدباء الذين التزموا بأمانة الكلمة، فقد بذل جهدا في الجمع بين النص المسرحي باعتباره أدبا، وبين تقنيات العصر باعتبارها وسائل اتصال مهمة وضرورية، خاصة في المسرحيات التي تحمل طابعا عصريا، وبهذا يكون قد حفظ نصوصه المسرحية من الابتذال، أو من التحوير بما لا يتناسب مع أفكاره التي يعالجها في مسرحياته. وهذا ما ستكشف عنه الدراسة في المبحث الثاني.

١- أ.أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ترجمة: ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٣٩

المبحث الثاني- التِّقْنِيَةُ وتجليات الإبداع في مسرحيات باكثير:

تنوعت قدرات الأدباء في التعامل مع التقنية في الأدب المسرحي، فمنهم مَنْ وظفها في الكتابة وجعلها أداة من أدوات التعبير، ومنهم من عجز عن توظيفها توظيفا أدبيا؛ فظهرت في أدبه كجمادات لا تفكر ولا تشعر، وإنما هي مجرد خلفية تاريخية لا أكثر ولا أقل، ومثل هؤلاء يحتاجون في عرض مسرحياتهم إلى مخرجين بارعين في تحميل التقنية على خشبة المسرح ما يحمله النص الأدبي من أفكار وعواطف وخيالات. وباكثير من كُتَّاب المسرح الذين صاغوا أفكارهم في أدبهم باللغة والتقنية معا، وهو في المسرحية حذا حذو شوقي في الشعر، فكلاهما أثبت أنَّ اللغة العربية قادرة على التعبير عن العصر ومنجزاته، وقادرة على السير في ركب الحضارة والتقدم، فظهر للمخترعات الحديثة دور في المسرحية عند باكثير كما أمدت شوقي في الشعر بطاقة إبداعية في اختيار بعض موضوعاته.

وقد امتلك باكثير براعة لغوية وأدبية مكنته من تطويع اللغة للموضوع والمضمون معا؛ فوضع المسرحية التاريخية في إطارها البيئي وديباجتها اللغوية القديمة، واستقى من الأساطير موضوعات صاغها بلغة غلفتها أجواء خيالية وسحرية، وكتب المسرحية الشعبية بفكر المجتمع الشعبي وأحاسيسه وحظه من التقنية، وكتب مسرحيات تظهر أثر التقنية في المجتمع؛ وتجلى هذا التأثير على الصياغة؛ فقد أدت دورا رئيسا مع عناصر البناء الدرامي، حتى إنَّ القارئ يتنبأ من خلالها بما ستؤول إليه الأحداث، لهذا لم يكن وجودها في النص مجرد زينة، أو انعكاس لنتائج الثورة التقنية، وإنما أصبحت جزءا من بنية النص كما هي جزء من بنية الحياة.

بدأ باكثير حياته الأدبية شاعرا، ولهذا فقد لازمه الحس الشعري، وتغلب على الجانب الفكري في كتابة المسرحيات، فقد غلف أفكاره بعاطفة تحرك إحساس القارئ نحو الفكرة، واختار من الموضوعات ما يتناسب مع الإحساس أكثر مما يتناسب مع الفكر، وإن كان الصراع في أي مسرحية نتيجة فكر، إلا أنَّ الكاتب قد استدعى الفكر من خلال العاطفة، فاختصر الطريق مع المتلق؛ فلم يناقشه أو يجادله بطريقة حادة، وإنما ناقشه مناقشة فكرية هادئة عن طريق القلب، وصادف أن التقنية – التي هي وليد العلم– تفاعلت مع المشاعر والغرائز أكثر من تفاعلها مع منبعها الأصلي الذي هو العقل؛ لهذا أصبح لها سلطان على الحواس البشرية، من: سمع وبصر وشم وذوق ولمس، ولا ينكر أحد أنَّ هذه الحواس قد أصابت رُقِيًّا مع التقنية، وأصبح لها ثقافة، تدفع الإنسان عند التفاضل بين شيئين أن يكون لها دور وتأثير، ولهذا وجد الكاتب ضالته في التقنية؛ فأدخلها في صياغة النص المسرحي.

وأكثر التقنيات تأثيرا في النص الآلات الموسيقية الحديثة، التي كثرت وتنوعت بصورة لم تحدث من قبل، وتخطت حدود الأزمنة والأمكنة؛ فقد كان لكل مكان وزمان آلاتهما الخاصة بهما، وكانت هذه الآلات تعبر عن إيقاع الحياة البطيء، أما بعد الثورة الصناعية فقد تغير هذا الإيقاع، وقد أثر في الأدب المسرحي تأثيرا مباشرا، وخاصة في الجانب الموسيقي منه، وأصبح جهاز واحد من الأجهزة التقنية يؤدي ما كانت تؤديه جوقة موسيقية تتكون من عشرة أفراد أو أكثر، لهذا اعتمد باكثير على هذه التقنية في إثارة العواطف والأفكار التي يريد معالجتها من خلال هذا الفن، وقد اتسمت بعض مسرحياته بالشعرية، التي تجاوبت مع اتجاه الكاتب ومنهجه الأدبي. ولهذا فقد خرج باكثير بالشعر من طور الغنائية الصرفة إلى الغنائية الدرامية، والذي ساعد الكاتب في مسرحياته

الشعرية على اتخاذ هذا المسلك هو أنَّ الشعر العربي من الأساس غنائي، وأنَّ المسرحية تتقبل الشعر وتحتويه بموسيقاه وصوره ولغته، أما الشعر الغنائي الصرف فلا يستطيع أن يتحمل ما تتحمله المسرحية من فكر وجدل وشخصيات وصراع وأحداث وأماكن؛ لهذا كله فإنَّ أدب المسرحية يأخذ من القصيدة الغنائية ما لا يستطيع أن يأخذه الشعر منها.

والموسيقا في الشعر أنغام تعبر عنها الكلمات، ويوحي بها الإيقاع، ولا يدركه إلا ذوو الإحساس المرهف، أما الموسيقا في المسرحية فتخرج عن إطار الصياغة الأدبية إلى أجواء ملموسة، تلتقطها الأذن، وتفهم مغزاها ومعناها الروح، دون عناء، من خلال الفعل والحوار الدائرين بين الشخصيات، فلم تعد تلك الموسيقا التي تنبع من العاطفة وموسيقا الكلمات، بل تدخلت التقنية في وضع قواعد جديدة لها تتناسب معها، ولهذا لم يعد الذوق وحده كافيا في فهم الموسيقا؛ بعد أن تحولت إلى علم تقني، ولهذا كان لزام على الكاتب المسرحي أن يكون دارسا لهذا الفن، وعالما بأصوله وقواعده؛ لحاجة النص المسرحي إليه، ويستطيع عند الضرورة أن يوظفه "لتدعيم مناطق الضعف التي قد تعتري العمل، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد"[١].

واعتمادا على التطور التقني فقد حول الكاتب القصيدة العربية القديمة من طور الإنشاد إلى طور الغناء، والفرق بينهما أنَّ الإنشاد يعتمد على الصوت الواحد، وهذا الصوت لابد وأن تتوفر فيه مواصفات خاصة، يظهر من خلالها جمال الموسيقا في الكلمات، ثم تحول هذا الإنشاد إلى غناء يعتمد على آلات تقليدية، مثل: الدف، الطبلة، العود، الناي، البوق،

١- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما (مرجع سابق)، ص ٧٢

وغيرها من الآلات التي تختلف وظيفتها من مكان إلى آخر ومن عصر إلى عصر، والتقنية في الموسيقا أزاحت الفوارق بين المجتمعات، وأحدثت ترابطا بين الناس على اختلاف ثقافاتهم ولغاتهم؛ لأنَّ التأثر لم يعد صادرا من الكلمات كما كان، وإنما يصدر عن الآلة نفسها، التي تخاطب الإنسان خطابا مباشرا، فقد تُحدث نشوة أو أسى دون أن يدرك المتلق الأسباب والدوافع.

وترتبط الموسيقا في مسرحيات باكثير بحالة مزاجية أو عاطفية أو نفسية أو فكرية؛ فهي تكشف عن الشخصية وعن خصائص المجتمعات وطبائعها، فالموسيقا التي يصحبها شرب الخمر والرقص تختلف عن الموسيقا التي تعبر عن حالة وجدانية، فالأولى تعبر عن الجسد، والأخرى تعبر عن الروح، ويظهر هذا من خلال المقاطع الوصفية التي تتخلل الحوار، من مثل: "يجرع الجميع كؤوسهم ثم تعزف موسيقا الرقص"[١].

وقد استفاد باكثير من التطور التقني في مجال الموسيقا؛ فظهرت له مسرحيات غنائية تعتمد على الموسيقا من أولها إلى آخرها، مثل مسرحية (قصر الهودج)، ومسرحيات أخرى تعتمد على الشعر، مثل مسرحية (إخناتون ونفرتيتي)، التي كتبها عام ١٩٣٨م، وكانت "نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله؛ فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي"[٢]. وهذه المسرحية كتبها على وزن بحر المتدارك(فاعلن)، وموسيقاه أنسب للتلحين والغناء وإيقاع الحياة العصري. وعلى الرغم من أنَّ المسرحية صورت حقبة تاريخية غابرة إلا أنَّ العنصر الموسيقي كان من أبرز عناصر البناء فيها؛

١- باكثير: إمبراطورية في المزاد، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٦٠

٢- باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م، ص٥

فقد اعتمد عليه باكثير في التعبير عن الأفكار القديمة تعبيرا شعريا حديثا، ألغى المدة الزمنية التي تقع بين زمن إخناتون وزمن الكاتب، فجعلها أقرب إلى عاطفة المشاهد من عقله؛ وقد صور فيها "عصر إخناتون، والبوادر المنبئة بوشك التطور، وشخصية هذا الملك المسيحي الروح، الشاعر، الحالم، المؤمن بأنَّ له رسالة روحية واجبة الأداء والتبليغ، وما انطوت عليه نفسه من روح الطفولة، المحببة التي هي قرين الشاعرية"(١).

وقد أعطت التقنية قوة لخيال الكاتب؛ فوظفها في إبراز أجواء تاريخية، لا تظهر إلا من خلالها، واستخدم الكاتب في رسم المنظر مؤثرات تقنية تعتمد على: السمع والبصر والشم، فيقول في مطلع لمشهد مسرحي: "تصدح الموسيقا بلحن الصلاة، وتسطع المجامر بالبخور، بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقا:

سبحوا اسم أتون ... مجدوا ذكره
أيها الصالحون ... رددوا شكره
ربنا المعبود ... الحي الدائم
بسناه الوجود ... كله هائم
يستمد الكون ... من يديه الحياة"(٢).

والقصيدة تتكون من ستة عشر بيتا، وتعبر عن موضوع تاريخي بمضمون وروح عصرية.

ويضيف الكاتب إلى المؤثر الصوتي الموسيقي المصحوب بالأضواء والروائح مؤثرين آخرين، اعتمد فيهما على الطبيعة، أحدهما سمعي يتمثل في الرعد، والآخر بصري يتمثل في البرق. والرعد والبرق مرتبطان في

١- السابق، ص٨

٢- السابق، ص٥٧، ٥٨

النص بالفكرة والحدث والشخصية، ويصل الصراع إلى ذروته معهما، في لحظات فقد فيها (إخناتون) إيمانه بالله، عندما أخبره زوج ابنته بفرار جنوده في الشام، وانضمامهم إلى الكهنة، في الوقت الذي ينام فيه (إخناتون) على فراش الموت. والحوار الذي يجري في هذه اللحظات يعبر عن هذه الحالة التي أصابت (إخناتون) وأهل بيته ورجاله، وعندئذ يوظف الكاتب: الرعد والبرق والصاعقة، بديلا للذات الإلهية، ردا على إنكار (إخناتون) لإله السماء، وهذه المؤثرات لا تتحقق على خشبة المسرح إلا من خلال التقنية الحديثة، التي ترينا البرق، وتسمعنا صوت الرعد.

" **إخناتون:** اذهبي! اذهبي! لا أريد أرى أحدا من صنع يده!

نفرتيتي: مولاي، حبيبي، زوجي؟

إخناتون: ابعدي عني، لا تقتربي مني، لا أريد أراكِ، وإن كنت أجمل ما صنعت يداه!

(تخرج نفرتيتي إلى البهو، وتنطلق إلى خارجه ثم تعود ومعها أبوها آي وحور محب والوزير نخت وطبيب الملك، يقفون على باب الغرفة).

(ترعد السماء وتبرق)

-أغضبت الآن لقولي؟ أأسمعتك الآن؟

أم هذا غضبي؟!

أين حبك؟ أين سلامك؟ ما كان إلا طيفا من خيال!

وهما باطلا وضلالا أي ضلال!

(يسمع صوت صاعقة تخر قريبا من القصر)

أرسلها صاعقة تطويني لا أخشاك

عدت لا أرجوك فكيف أخافك؟

سأسل السيف، سأعصي أمرك، سوف أبيح القتال!

سأذبح أعدائي كهان أمون ومن

والاهم وناصرهم لا أبقي منهم نافخ نار!
إنهم ليسوا أعداءك بل هم أعدائي!"[١].

وفكرة الكاتب تظهر من خلال هذه المشاعر الفياضة، وهي أنَّ السلام لا يصنعه الاستسلام، وأنَّ الحق لابد وأن تناصره القوة؛ لأنَّ الله سبحانه وتعالى وضع هذه في تلك، وإذا تخلفت إحداهما عن الأخرى انتصر الباطل، والكاتب كتب المسرحية في عصر الاحتلال الأجنبي للدول العربية؛ لهذا فإنَّ المشاعر التي رافقته في الصياغة كانت عونا له على إبراز أفكاره، وقد أعانت التقنيةُ العاطفةَ في علاج هذه الفكرة المغلوطة، التي تخلط بين السلام والاستسلام، فالأولى قوة والثانية ضعف، الأولى تصنع الحق والثانية تصنع الباطل. وبهذا استطاع الكاتب أن يجلي الطاقات: الشعورية والإيحائية والفكرية، التي تختبئ في الفكرة والموضوع من خلال التقنية التي رافقت عناصر البناء في المسرحية خطوة خطوة؛ وقد أثبت الكاتب من خلال الشعور الذي كشفت عنه التقنية أنَّ سيف الحق هو الذي يصنع الحب والسلام، ولولا الرعد والبرق والصاعقة ما انتبه (إخناتون) إلى هذه الحقيقة، وإن ظل مائة عام يفكر ويقدر، وقد وصل إلى الإيمان بعدها، قائلا:

"**إخناتون:** لا سلام ولا حب بعد اليوم!

حور محب: بل اليوم يوم الحب ويوم السلام (يجرد سيفه):
سنحطم سيف الظلم بسيف العدل!...

إخناتون: (يتوجه ببصره إلى السماء) واغفر لي يا رب ذنبي! "[٢].

والتقنية مثل اللغة تصنع خيالا؛ فهي تساعد الكاتب على اختيار الموضوعات والأفكار وتشكيل الأحداث، كما تساعده على اختيار لغة

١- السابق، ص١٤١، ١٤٢

٢- السابق، ص ١٤٣

الحوار، وطريقة الآداء والتمثيل في المسرح، وبهذا لم يعد الكاتب في حاجة إلى تحميل التعبير اللغوي الطاقات التي كانت تتحملها الكلمات من خيال ورمز وإيحاء، بعد أن أصبح في مقدور التقنية أن تحقق الخيال وتجسد الفكر، والذي يسر هذا أنَّ لغة المسرحية تختلف عن لغة الشعر؛ فالتصور في النص المسرحي يعتمد على الواقع، أي أن الواقع هو المادة البكر لفكر الكاتب وخياله، فكل شيء يتخيله مرتبط بالفكرة، والفكر شيء ثابت لا يخضع لتهويمات النفس أو تذبذبات العاطفة، فالعفريت والأشباح والظل الذي لا يُرَى صاحبه، والصوت الذي لا يُعرَف أين مصدره، وما إلى ذلك مرتبط بالفكرة الرئيسة في النص المسرحي، وبهذا يمتلك الكاتب مع التقنية حرية في طرح الأفكار، لا يمتلكها مع أدوات الكتابة التقليدية في المسرح، أو تلك الحرية التي يمتلكها الشاعر مع اللغة.

وقد أدت الخدع الإلكترونية من خلال التقنية أدوارا كتلك التي تؤديها الشخصيات، فهي تكشف عن أفكار وعواطف الشخصيات، كما أنَّ الأشياء المادية التي يصعب تمثيلها على المسرح كنفاذ الطعنة وخروج الدم، ورؤية المسدس وسماع صوت الرصاص، وسماع صوت السيارة، والقطار، والمدفع، كلها أصوات تقع في العرض المسرحي على الحقيقة، التي تجسدها التقنية لا على التخيل الذي يجسده الكلام في النص الأدبي، وفي مسرحية (إمبراطورية في المزاد) نسمع دقات جرس التليفون وتوقيت الساعة وأنغام الموسيقا، وصوت السيارة الهادئ في موقف والمزعج في موقف آخر، كما نسمع قعقعة السلاح، ودوي الانفجارات، وغيرها من الأدوات التي يستخدمها الكاتب في الصياغة، وتعتمد على التقنية اعتمادا رئيسا، وتقوم بأدوار مثل الشخصيات، وتساهم في تشكيل الفكر والعاطفة وخلق الأزمات والكوارث أو الاضطرابات والانفراجات. ويندمج هذا كله مع الحوار، من مثل:

"**هيلين:** (تنظر في ساعتها) أجل، ما بقي على إعلانها إلا دقائق معدودة.

ستيتلي: كم الساعة الآن يا هيلين؟

هيلين: السابعة إلا عشر دقائق. (ينهض توسليمان من مجلسه فيهرول إلى جهاز التليفون)"[١].

وكل تطور في الحدث له ما يناسبه من تقنيات، بدءا من دقات الساعة إلى سماع صوت السيارة في مرة، وأزيزها في مرة أخرى، إلى ظهور المسدس، ثم سماع صوت الجلبة وقعقعة السلاح، وكأنَّ تطور الحالات النفسية، وتصاعد وتيرة الأحداث مرهون بهذه الأدوات التقنية، التي فتحت المجال أمام الكاتب في الإبداع والتصور. ومن هذه الحوارات:

"**سنثيا:** (تمع صوت انطلاق سيارة) خيرا صنع، سأمنع هاتين الشقيتين من الخروج...

كارولين: إذن سآخذ الأتوبيس. (تهم هي وأختها بالخروج)"[٢].

ثم تتطور الفكرة ويتطور معها الحدث، وتصاحبهما التقنية في التوتر القائم بين الشخصيات، ويكشف عن هذا أزيز صوت السيارة الذي يتدخل في بناء الحوار:

"**سنثيا:** محال أن ترضى بتصفية بريطانيا!

هنري: ربما تدرك أخيرا أنَّ التضحية ببريطانيا أهون لديها من شر حرب لا تبقي ولا تذر. (يُسْمَع أزيز سيارة من الخارج).

هيلين: (تشرف من النافذة)، هذا أبي قد رجع يا أماه"[٣].

ويصل الحدث إلى الذروة التي تسبق الكارثة؛ فيظهر المسدس في الحوار الآتي:

"**هنري:** اذهب يا سنجر فاحرس الباب الخارجي (يخرج سنجر)، (يعود

١- باكثير: إمبراطورية في المزاد، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٤٢

٢- السابق، ص٧٣

٣- السابق، ص ٧٦

استيتلي حاملا مسدسين).

هنري: (يسرع ويأخذ أحدهما من يده) أعطني هذا...

سنثيا: هات المسدس، أنا التي سأدخل إليها (تخطف المسدس من يده).

ستيتلي: (صائحا في فزع) سنيثا، سنثيا: أعطني هذا المسدس (يحول بينها وبين الخروج) أدركني يا مستر هنري، انزع المسدس من يدها"[1].

وهذا التوتر القائم بين الشخصيات، والذي يُعَدُّ جزءا من بنية الحدث، هو من صناعة الموقف والتقنية المصاحبة له، ثم يصل هذا التوتر إلى نهايته، مع قدوم الثائرين على نظام الحكم في بريطانيا:

"**توليمان:** كلا، لن ندعه ينجو إذا قبضوا علينا، إما أن ننجو نحن الثلاثة جميعا، أو يقبض علينا جميعا. (تُسْمَع حركة وجلبة وقعقعة سلاح)"[2].

وفي مسرحية (الدكتور حازم)، وظف باكثير تقنيتين: الأولى جرس الباب، والأخرى جرس التليفون، وكل تقنية من هاتين التقنيتين أدت دورا مختلفا، الأولى تشارك في صناعة أزمة، والأخرى تشارك في حدوث انفراجة في الأزمة. أما جرس الباب فقد تكرر ثلاث مرات، وفي كل مرة يتدرج معه الصراع، ويخلق نقطة تحول في مسار الحدث، ويوحي بشعور ينبئ عما ستؤول إليه الأحداث، لهذا تعددت إيحاءاته من موقف إلي آخر، والإيحاء يصنعه المؤثر الصوتي نفسه؛ لأنه متعلق بالموقف والحدث والحالة النفسية والفكرية والعاطفية للشخصيات. والمسرحية تقول: إنَّ والد ناهد طلب من خطيب ابنته الدكتور حازم أن يكف عن الإنفاق عن والده، وهذه الفكرة يرفضها حازم هو ووالده، و(ناهد) تميل إلى رأي حازم، وأمها تميل إلى رأي والدها، ويتطور الصراع عن طريق المفاجآت التي يصنعها الكاتب

١- السابق، ص ٨٣، ٨٥

٢- السابق، ص ٨٧

من خلال جرس الباب. وفي حوار يدور بين ناهد ووالدتها يدق جرس الباب:

"**ناهد:** لن يطول الانتظار كثيرا إن شاء الله، ومهما يطل فإني صابرة.

أمينة: قد تصبرين أنت، ولكن والدك لن يطول صبره، فقد آنست منه تبرما شديدا بهذا التسويف من حازم في إتمام الزواج، وأنت تعرفين صرامة أبيك وشدته، فإذا جاء حازم اليوم فألِحِّي عليه في إتمام الزواج بكل ما عندكِ من قوة، ولمِّحي له بموقف أبيك (يُسْمَع دق الجرس) ها هو حازم قد جاء، لابد أن يكون هو.

ناهد: (تنطلق) نعم، هذه دقة جرسه، سأفتح له"[١].

وناهد تعرف خطيبها من دقة الجرس؛ فالكاتب يربط بين حازم وناهد ربطا عاطفيا من خلال التقنية. وفي الوقت الذي طال فيه الحوار بين حازم من ناحية، وخطيبته وأمها من ناحية أخرى يدق جرس الباب مرَّة ثانية؛ ليكون الحوار بين الدكتور حازم ووالد خطيبته، وهو ما يشكل انتقالا جديدا نحو الأزمة:

"**أمينة:** معذرة؛ لعلي كدرت عليكما صفو الحديث.

حازم: كلا يا خالة، بل تزيدينا أنسا بوجودك بيننا (يُسْمع دق الجرس)

أمينة: هذا أبوك يا ناهد قد جاء (تضحك) سيكدر صفوكما"[٢].

ثم يدور حوار، يتحول إلى جدل بين حازم ووالد خطيبته، قد مهد له الكاتب بالجرس وأنبأت به الأم:

"**صبري:** يجب أن تذكر أنَّ الصراحة مبدئي في الحياة.

حازم: لعل السبب إذا هو أنني لم أعمل بمشورتك في الاستقلال عن والدي

١- باكثير: الدكتور حازم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٣٦، ٣٧

٢- السابق، ص٣٩

والانفصال عنه"[1].

ويحسم الجدل الدائر بين الشخصيتين دقة الجرس في المـــرَّة الثالثـــة، والقادم كان والد حازم، وهو شخصية عنيدة مثل شخصية والد ناهـــد؛ وقـــد كانت هذه الصفة سببا في تطور الصراع، ودقة الجرس من والد حازم يمهد لحدوث أزمة:

"**صبري:** إذا برهنت لي أنك ذلك الرجل زوجتك من ابنتي؛ لأنَّ سعادتها هي كل ما أنشده من تزويجها (يُسْمَع دق الجرس) (ينهض ويقـــف علـــى باب الغرفة) يا ناهد، انظري من يقرع الجرس؟

ناهـــــــــــد: هذا عمي شريف بك يا أبي"[2].

ودق الجرس يشكل بالنسبة لعاطفة المتلق إنذارا، ويمثل بالنسبة لفكـــره معنى يربط بين اللفظ والتقنية؛ فالصراع الذي بدأت بوادره بين حازم ووالد خطيبته يضع تفسيرا لدقة الجرس، وهو يسير بالحدث سيرا تصاعديا، وهذا ما توحي به التقنية مع اللفظ الذي يعني: القرع والضرب ويتطلب الســـرعة في التطلع إلى الأمر؛ فهو يحمل تنبيها أو خطرا أو إنذارا، عكـــس جـــرس التليفون الذي وظفه الكاتب في وقوع مفاجأة سارة؛ لذا فقد وصل الصـــراع إلى ذروته مع الدقة الثالثة، التي أعقبها هذا الحوار:

"**شريف:** إنَّ مثل ابني حازم لجدير بأن يشتريه الآباء لبناتهم!

صبري: وإني لأكرم من أن أشتري لابنتي مثل حازم أو خيرا منه!

شريف: ماذا؟ أتطمع لابنتك في خير منه؟

صبري: نعم، في وسعي أن أزوجها بخير منه ألف مرة!

شريف: أستاهل أكثر من هذا؛ إذا رضيت لابني أن يخطب مـــن أســـرة لا

١- السابق، ص٤٥

٢- السابق، ص ٤٧

تكافئ أسرتي!

صبري: أنا خير منك، وأسرتي أشرف من أسرتك...

حازم: لكن!

صبري: قد انتهى كل شيء بيننا وبينك"[١].

وتقنية جرس الباب اعتمد عليها الكاتب في المنظر الثالث كله، وفي المنظر الرابع شكل باكثير بنية الحدث على تقنية التليفون، وقد كانت أداة الكاتب في وضع حل للأزمة؛ فهي تؤدي دورا في الصراع الدائر بين الأطراف، لا يقل عن دور الشخصيات، بل هي أداة ربط، ومفتاح الكاتب في الخروج من الحدث لا عن طريق القفز أو الوثب، وإنما بصورة واقعية عن طريق التقنية. وكانت قد ساءت الحالة النفسية للدكتور حازم، فكان يذهب إلى أماكن اللهو، فاقدا الأمل في الرجوع إلى خطيبته، وتأتيه المفاجأة السارة عن طريق التليفون، يظهر هذا من خلال الحوار الدائر بينه وبين عامل عيادته:

"**حازم:** عجبا لك؛ دائما معك نقود هذه الأيام، وكل يوم تسلفني، وكثيرا ما دفعت عني حساب البار، فقل لي من أين لك هذه النقود؟

بيومي: من صيدليتي المتحركة.

حازم: دعني من المزاح، قل بالله من أين تأتيك؟ (يدق جرس التليفون على البوفيه، يتناول الخواجة السماعة، ثم ينادي).

الخواجة: بيومي أفندي، بيومي أفندي.

بيومي: (يلتفت إلى الخواجة) نعم، ماذا تريد؟

الخواجة: شخص يريد مكالمتك...

حازم: مَنْ الذي كلمك؟

١- السابق، ص ٥١، ٥٢

بيومي: صديقك أحمد أفندي راجح، هو الساعة آت لمقابلتك.
حازم: نعم الصديق الوفي"[١].

وحمل التليفون البشارة لحازم؛ إذ اتفق صديقه مع والد ناهد على حل الخلاف، وأدت تقنية التليفون دور الوسيط في معالجة الأزمة، ولهذا ربطت بين الأحداث في المنظر الرابع من أوله إلى آخره، وتسير الأحداث في طريقها إلى الحل من خلال هذه التقنية، يظهر هذا من الحوار الآتي:

"**بيومي:** (ممسكا سماعة التليفون) آلو، صبري بك، أنا بيومي أفندي باشكاتب شريف بك، كيف حالك يا سعادة البك. الدكتور حازم هو بخير، نعم هو هنا معي، نعم، تريد الاتصال به؟ حاضر، لحظة واحدة يا بك، (يضع السماعة) تعال يا دكتور حازم؛ صبري أفندي يحب أن يكلمك. أحمد: قم يا حازم كلمه..."[٢].

ويفتتح الكاتب العرض في المنظر الخامس بهذه التقنية أيضا، ولأهمية دورها في المسرحية فقد وضعها ضمن أدوات الديكور، الذي وصفه بقوله: "في عيادة الدكتور حازم: بهو استقبال في الجناح الخاص بسكنى الدكتور، يصل هذا البهو بالقسم المعد لاستقبال الزبائن، باب يقع على يمين المسرح، وفي الركن قريبا من الباب يقع جهاز التليفون. يرفع الستار وجرس التليفون يدق، فيظهر الدكتور داخلا من الباب، وهو بملابس العمل، والسماعة معلقة حول عنقه، فيأخذ سماعة التليفون: "حازم: تسألينني صوت مَنْ؟ هذا لا شك صوت أحب الناس إليَّ، صوت حبيبتي ناهد"[٣].

١- السابق، ص٦٠
٢- السابق، ص٧٤
٣- السابق، ص٧٨

كما ظهرت التقنية الطبية من خلال سماعة الكشف، وهذا مما لا شك فيه يدعم معالجة الفكرة من خلال الربط بينها وبين الواقع المتأزم الذي تعالجه، ولو أسقطنا التقنيتين الرئيستين: جرس الباب وجرس التليفون من المسرحية؛ لكان لزام على الكاتب أن يضع الشخصيات جميعها في موقف واحد، وحينئذ يطول الحوار، ويسلك مسلكا فكريا، أي أنَّ المفاجآت لا يكون لها دور، في الوقت الذي ترتبط فيه بالعاطفة أكثر مما ترتبط بالفكر، ووجود الأطراف جميعها في وقت واحد، ومكان واحد يوحي بالاتفاق على أمر لا الاختلاف عليه، لهذا فقد أدى المؤثر الصوتي دورا رئيسا في ترتيب الأحداث، ودورا في الصراع، وأعطى الفكرة بعدا عاطفيا ونفسيا مؤثرا، وكانت أداة للكاتب في الربط بين شخصيات المسرحية جميعها، وقد كان هذا سبب نجاح الكاتب في معالجة القضية التي ناقشها مناقشة موضوعية.

وتتوافق التقنية مع الموضوع في شكله ومضمونه، وهي تكشف عن الشخصية في هدوئها واضطرابها، في ثباتها وهلعها، في ذكائها وغبائها، في قوتها وضعفها، في حلمها وجهلها؛ أي أنها تكتسب فكرا وشعورا من الشخصية المسرحية، وبهذا يكشف باكثير عن جوانب غامضة من الشخصية عن طريق التقنية، حتى إنها في مسرحية (الدنيا فوضى) أصبحت التقنية جزءا من الفوضى؛ لأنها تابعة لإرادة الإنسان، وليس الإنسان تابعا لإرادتها، فقد تشاركه في اللعب واللهو، أو في الجد والعمل، وحينئذ يكون دورها تفسيريا، حتى الأسماء التي وضعها الكاتب لشخصيات المسرحية تعبر عن فوضى الحياة، التي ركز عليها في مسرحيته. وفي مكتب سونيا، التي تعمل رئيسة لجمعية يختبئ أحمد ابن عمها وخطيبها السابق في مكتبها، يريد أن يعرف شيئا عن علاقتها مع صديقها الجديد:

"**أحمد:** خبرني يا عم بيومي هل يتردد الأستاذ سوسو (يسمع بوق سيارة

في الخارج).

بيومي: مرتاعا! يا خبر، هذه سيارة الرئيسة (يهم بالانطلاق)"[١].

وتصنع التقنية مفاجأة بجانب دورها في الكشف عن الحالة النفسية للشخصية، ومن غيرها تكون المفاجأة من سونيا نفسها لا من بوق السيارة، وقد أدت هذه التقنية دورا، وأحدث توترا في المشهد، مثل الشخصية، ويزيد في هذا التوتر جرس المكتب وجرس التليفون:

"**سونيا:** (في عبوس وجفاء) أحمد ما الذي جاء بك؟...

أحمد: أولا أشتهي فنجان قهوة! (يضغط على الجرس في المكتب).

سونيا: (متوترة) اسمع يا بيومي! اعمل لي أنا أيضا فنجان قهوة سادة...

بيومي: (يحرك رأسه) طيب (يخرج) (يرن جرس التليفون)!

سونيا: (تمسك السماعة) آلو، الأستاذ سوسو، مساء الخير يا أستاذ، نعم، أنا هنا منذ ساعة، نعم نعم، احضر حالا أنا في انتظارك (تضع السماعة)"[٢].

وفي صياغة المشاهد يضع باكثير وصفا يتناسب مع العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحية، ففي المسرحية التاريخية يظهر مثلا المصباح الزيتي، وفي المسرحية العصرية يظهر فيها المصباح الكهربائي، والتقنية هنا دورها أنها تصنع إطارا لمكان وزمان الأحداث، من مثل:

"**عاطف:** شكرا يا أستاذ ضياء (ضياء يفتح نور الكهرباء)، شكرا شكرا. الله ينور عليك"[٣].

وفي هذه المسرحية يوظف الكاتب التقنية بديلا لمبرر منطقي في حركة دخول وخروج الممثلين في حدث ما، خروجا مؤقتا أو نهائيا، وبهذا تتجاوب أحداث المسرحية مع واقع الحياة العصرية، ومن أمثلة الخروج المؤقت:

"**عاطف:** (يضع يده على رأسه في استكانة) طيب يا فوزية (تُسْمَع أبواق

١- باكثير: الدنيا فوضى، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٩، ١٠

٢- السابق، ص١٨، ١٩، ٢٢

٣- باكثير: جُلفدان هانم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٤٧

السيارات من الخارج).

فوزية: (تدفعه أمامها بقوة) الجماعة ينادوننا"[١].

وفي الخروج النهائي تظهر الطائرة في موقف يحتاج حـــلا، لا يتحقـــق إلا بمغادرة الشخصية للبلاد، التي جاء إليها في عملية تزوير أوراق قـــد تمكنه من إرث لا يستحقه، يظهر هذا من الحوار الآتي:

"**عادل:** انظر إلى هذه الوثيقة التي استخرجها وكيلي من بلدية إسطنبول.

نامـــــــــق: (ينظر في الوثيقة وقد اضطرب كل عضو فيه) لكن...

عـــــادل: قد حجزنا لك ولزوجتك مكانين في الطائرة المسافرة إلى إسطنبول الواحدة بعد ظهر اليوم!

نامق: (منهارا) الساعة الواحدة بعد ظهر اليوم؟

عادل: إن فاتتكما هذه الطائرة فسيكون مبيتك الليلة في السجن لتقضي فيـــه مدة عقوبتك، خذ تذكرتي الطائرة"[٢].

وفي المسرحيات التي تصور واقعا شعبيا، بعيدا عن مظـــاهر التقنيـــة والتقدم، يكشف الكاتب عن هذا الواقع المتردي من خلال نفوس الشخصيات، يظهر هذا في صوت "نهاوند: (ينغم الكلام على مثال حركة القطار)"[٣].

ويوظف الكاتب تقنية الضوء في الكشف عن البعد المادي للشخصـــية، وهو في الوقت نفسه يكشف عن البعد النفسي لها؛ فالضـــوء يكشـــف عـــن الشحوب أو الغثاثة أو الهزال، كما يكشف عن النضارة أو الزَّهْو أو البدانة، مما له إيحاء ودلالة في التعبير لا تقل عن دلالة الخيال في الكلمات، ومـــن هذا: "(تضغط عائشة على زر الكهرباء فتضيء الغرفة، ثم تقصـــد المـــرآة الكبيرة المعلقة بالجدار الإيسر، فتقـــف أمامهـــا تســـرح شـــعرها الفـــاحم

١- السابق، ص١٣٩

٢- السابق، ص ١٥١

٣- باكثير: حبل الغسيل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٣٠

الطويل)"[1].

واستطاع الكاتب من خلال التقنية أن يصور معركة حربية على خشبة المسرح، وهذا ما لا يمكن تحققه لو جردنا النص المسرحي من التقنية؛ لأنَّ الخدع الإلكترونية تساهم في الإيهام بالواقع، وهو ما تشير إليه دلالة الخطاب المسرحي قبل العرض، ويظهر التوتر في النص من خلال ما تحدثه الكلمات من تصور لتلك المعركة، ومن ثم يصبح وجودها في العرض كالواقع؛ والذي ساعده على هذا التحليق في فضاء الخيال، أنَّه وظف التقنية في التفكير والصياغة معا، ويسيطر التوتر على المتلقين في مسرحية (عودة الفردوس)، وكأنهم يعيشون أجواء معركة حربية، ومما ورد في المسرحية على سبيل المثال ما يأتي: "(تخرج زينة مسدسا من بين ثيابها)، (يسمع أزيز الدبابات وقرقعتها في الميدان)، (أم حمزة: ... تفتح زنبيلها فتخرج منه قنبلة معصوبة إلى حزام من الجلد)، (تُسْمَع طلقات البنادق والمتريليوزات)، (يُسْمَع قصف شديد فتذعر عائشة وحميدة وتتراجعان وزينة في مكانها)، (يُسْمَع قصف شديد وتغلق زينة الشباك)، (أوتيه: ها، ألم نقل لك إنك لا تسمعين الكلام؟ زينة لا شيء، لا شيء، تعيد الشباك مواربا كما كان، يتوالى القصف. حميدة: اللهم احفظنا يارب"[2]، ويتوالى التوتر تبعا للتوتر الذي تثيره التقنية العسكرية في المسرحية.

وتؤدي التقنية دورا مهما في بناء الحدث، في مرحلة من أهم مراحله؛ إذ تمهد للانتقال من حالة إلى حالة تساعد في تطور الحدث دون افتعال؛ كما تحدث في واقع الحياة؛ فتساعد على التقليل من الأمكنة والأزمنة، وتوظيفها على هذا النحو يأتي مع بداية الأزمة، مثل: دقة جرس باب أو تليفون، أو

١- باكثير: عودة الفردوس، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٧٧م، ص٥٤

٢- السابق، ص:٨٤، ١١٦، ١١٨، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦

سماع صوت سيارة أو مدفع، أو سماع صوت طلقات رصاص، أو انـــدلاع حريق، ومن ثم يتنبأ القارئ بما ستؤول إليه الأحداث. وترتبط التقنية في مثل هذه التحولات إما بجانب معنوي أو بجانب مادي، يكشف أحدهما عن حقائق تتعلق بالشخصية المسرحية، مثار الجدل أو الانسجام، وعليه يحدث التـــوتر الداخلي عند المتلق، وهو توتر يشبه تلك الحالة التـــي تعيشـــها الشخصـــية المسرحية.

وهذه الطريقة وظفها باكثير لكسر حدة الفكر في المســـرحية، وإيجـــاد توازن بينه وبين العاطفة، وبهذا تؤدي التقنية دورا عاطفيا مـــؤثرا، أي أنَّ التقنية تلفت نظر المشاهد إلى حقائق محددة لا من خلال الفكر، وإنما مـــن خلال المشاعر التي تنبثق فجأة من الموقـــف التقنـــي المصـــاحب للحـــدث المسرحي. وفي المؤثرات البصرية تتفق الرؤية بين الكاتب والمتلق، أي أنَّ ما يراه الكاتب على التخيل يراه المتلق واقعا ملموســـا، وفـــي المـــؤثرات الصوتية تظهر الأعمال بالنسبة للشخصية المسرحية على مستوى الصوت، وبالنسبة للمتلق تظهر على مستوى السمع، أي أنَّ قوة التأثير بين الشخصية والمتلقي ليست متساوية، وعن طريق المؤثر التقني تكون أقوى جاذبية عند المتلق؛ لأنَّ الرسالة الصوتية تركز على ما هو مسموع أكثر مما هو مرئي، ولهذا يشتبك الخيال مع المؤثر التقني في إبراز الفكرة التي يعالجها الكاتب.

وقد أنتجت هذه المنهجية عند باكثير مسرحية (فاوست الجديد)، وفيهـــا يكشف عن عقيدة الشيطان، وطريقته فـــي الإضـــلال والغوايـــة، وظهـــور الشيطان في النص المسرحي يُعد من المفاجآت التي لا يمكن أن تتحقق واقعا في التمثيل إلا من خلال الخدع الإلكترونية أو المـــؤثرات التقنيـــة، ولهـــذا تتداخل الرؤية الفكرية مع الرؤية الإبداعية؛ ويصبح للنص الأدبي وجهـــان: أحدهما تقني يكشف عن فكر الكاتب، والآخر أدبي يكشف عـــن عاطفتـــه، والنور والنار في المسرحية فكرتان متقابلتان، يرمز بهمـــا إلـــى الملائكـــة

والشياطين، وهما لا يجسدان خيالا بل يجسدان واقعا، يستحضره الذهن من خلال الرؤيا الإبداعية في الكلمات، وتترجمه التقنية إلى واقع فكري في العرض.

والكاتب في المسرحية يتخيل حوارا يجري بين فاوست والشيطان، يتم في نهايته التوقيع على عقد بينهما، شرط أن يحقق الشيطان لفاوست[1] ما يتمنى، وكان أول ما تمناه فاوست إحضار مرجريت من بيت الراهبات:

"**فاوست:** والآن عليَّ بمرجريت هات مرجريت.

الشيطان: انتظر يا صديقي.

فاوست: ماذا أنتظر؟

الشيطان: اعترف أولا أنها أهم مطلب لك في الحياة.

فاوست: اعترفت.

الشيطان: لحظة واحدة (يمرر يديه على السرير الرث؛ فإذا بملاءة من الحرير الأبيض، وإذا بوسادة مبطنة بالحرير الأحمر، وعلى شبابيك الحجرة فإذا ستائر من المخمل تتدلى عليها، وعلى المصباح العادي فإذا هو يسطع بنور أزرق جميل، وإذا موسيقا تصدح بلحن عاطفي حالم، كل ذلك يتم في سرعة خارقة).

فاوست: (يقف صامتا في دهش، ثم يتمتم في صوت خافت)، لكن أين مرجريت؟

الشيطان: أتمنى لك ليلة سعيدة يا فاوست (يختفي). (تظهر مرجريت في ثياب الراهبة كما ظهرت من قبل، إلا أنها مجللة بغلالة بيضاء كغلالة العروس عند زفافها فكانت آية في الروعة).

١- فاوست "شخصية تاريخية ولد في أواخر القرن الخامس عشر، وتوفي على الأرجح في سنة ١٥٤٣م". المسرحية، ص١٢

فاوست: (يتقدم نحوها في بطء كأنه لا يصدق عينيه) مرجريت!

مرجريت: فاوست (يتعانقان في شوق عارم)"[١].

وفي هذه المسرحية يعتمد الكاتب على المؤثر الصوتي وحده، فالمشاهد يسمع أصواتا ولا يرى شيئا، وهو أدعى إلى الإيهام بالواقعية في التعامل مع الشيطان؛ باعتباره فكرة أو شيئا غير ملموس؛ إذ إنَّ الشيطان لا يظهر على الحقيقة، وإنما تظهر أفعاله أو نتائج أعماله على الشخصية، أما هو فمجرد صوت يُسْمَع ولا يُرى، يظهر هذا من خلال الحوار الآتي، الذي يشترك فيه خادما فاوست:

"**الشيطان:** هلم معي الآن لأريك البرهان الذي تريد.

فاوست: إلى أين؟

الشيطان: إلى مناطق إفريقيا الاستوائية (يُسمَع حفيف كحفيف الأجنحة الطائرة).

أولجا: صه، ألم تسمع هذا الصوت؟

واجنر: كحفيف جناح طائر كبير.

أولجا: أو تظن سيدك طار؟

واجنر: جائز"[٢].

وقبل هزيمة الشيطان وانتصار فاوست يدعم باكثير هذا المؤثر السمعي بمؤثر بصري؛ لأنَّ الشخصيات الجديدة هي الملائكة، والكاتب لا يستطيع إظهارها إلا من خلال الرمز الذي وظفه، وهو الضوء الأخضر، يظهر هذا من خلال الحوار الآتي:

"**فاوست:** كلا، لا وجود لك إلا في عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر،

١- باكثير: فاوست الجديد، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٤٦، ٤٧

٢- السابق، ص ٧١

وحيث الإحسان والإساءة، وحيث العمل والجزاء، أما في الكون المطلق فأنت لا شيء.

الشيطان: لا شيء؟

فاوست: لا وجود لك، الله وحده هو الموجود. (في خلال هذا المشهد كان يسقط على المسرح شعاع أحمر من جهة الشمال. وكان فاوست كأنه يقاومه كلما سقط على وجهه. وما أن نطق فاوست بالجملة الأخيرة (الله وحده هو الموجود) حتى انبثقت من جهة اليمين أشعة خضراء تعظم شيئا فشيئا حتى تغمر المسرح كله).

أصوات: (من جهة الأشعة الخضراء) ابتعد عنه يا إبليس فلا سبيل لك عليه.

الشيطان: بل ابتعدوا أنتم عنه، لا شأن لكم به، فقد باع لي روحه.

الأصوات: ولكن البيع لم يتم؛ إذ لم تستطع أن تدفع الثمن"[1].

وقد ساعدت التقنيةُ الكاتبَ في تجسيد دور الأنبياء والملائكة والشياطين، وهذا التجسيد لا يمكن أن يتحقق في المسرح التقليدي؛ لخلوه من التقنية التي تدعم فكر الكاتب أو خياله، وفي مثل هذه المسرحيات يتقلص دور النص الأدبي بجوار التقنية، التي تصبح هي المؤثرة أو المسيطرة على المتلق، فإذا جردنا الحوار منها أصبح مجرد فكر خال من أي تأثير أدبي؛ لأنَّ الملائكة والأنبياء والشياطين فكرة تتصل بالعقل والقلب، وهي غائبة على مستوى الحواس الخمس، ولهذا يدعم المؤثران التقنيان: البصري والسمعي الجانب الأدبي في الحوار المسرحي، ويتحول الفكر من العقل إلى العاطفة، عن طريق حاستي السمع والبصر.

وقد كشف باكثير في بداية المسرحية عن منزعه الأدبي، قائلا: "وقد توخيت إجلالا لمقام الأنبياء –عليهم السلام– ألا تظهر أشخاصهم على

١- السابق، ص١٢٤، ١٢٥

المسرح، وإن كانوا حضورا فيه، ولقد أرهقني ذلك شيئا ما، غير أني كسبت به أنَّ المسرحية أصبح في الإمكان تمثيلها على المسرح دون أن تثير اعتراض المتحرجين من رجال الدين"[١]. وتظهر قوة تأثير التقنية في النص من خلال الحوار الآتي:

"**إبليس:** وماذا أخشى من الكتاب؟

الصوت: ما بقي ذلك الكتاب فلن يكون لك ملكوت في الأرض!

إبليس: لأطمسنه ولأقضين عليه! (يشع نور عظيم من السماء فيتوهج المسرح)

الصوت: ويحك يا مغرور، هل تستطيع أن تطمس هذا النور؟ (يتململ إبليس وشيطاناه من شهود النور، فيحجبون عيونهم بأيديهم ويتخبطون في المسرح).(يُسْمَع حفيف كحفيف الأجنحة في السماء، فيراع الشياطين الثلاثة ويخرجون هاربين، ويخلو المسرح إلا من النور الذي يأخذ في الازدياد، وإلا من أصوات سماوية تردد):

المجد لله في المعالي

وعلى الأرض السلام

وبالناس المسـرة"[٢].

ووظف باكثير تقنية الطباعة في الكشف عن الوجه الحضاري للحياة الحديثة، وهي لا تقل عن تقنية الطائرة أو السيارة أو التليفون، فهي من التقنيات المهمة التي أحدثت تطورا في الفكر، وقد كان لها دور في الكشف عن بعد مهم من أبعاد الشخصية الحديثة، وهو البعد الثقافي أو المعرفي، وهي تكشف كذلك عن عقلية الكاتب المتأثرة بهذه التقنية، إذ أضفت على

١- باكثير: إله إسرائيل(http: llwww.bakathee.com)، ص٣

٢- السابق، ص ١٢٣

النص طابعا عصريا واقعيا، ولأهميته فقد استفاد منه الكاتب في رسم صورة للعرض المسرحي، فيقول: "الوقت: ضحى، يرفع الستار عن رمزي جالسا في الصالة، وهو يتصفح بعض الصحف في قلق"[١].

ويضيف الكاتب إلى هذا المؤثر مؤثرا آخر، هو الرسالة التي تصل مكتوبة عن طريق التليفون أو ما يُعرف بالبرقية، وتتعالق مفردات الأدب مع أدوات التقنية في صياغة النص، وتظهر على مستويات: الأفعال والأقوال والأوصاف، ومن هذا:

"(يرن جرس الباب فيفتح عادل الباب، وإذا الدكتور راضي والده) أهلا بابا، تفضل تفضل. حمدا لله على السلامة. متى عدت من الإسكندرية؟

راضي: البارحة فقط.

عادل: لو أبرقت لي يا بابا كنت استقبلتك في المحطة"[٢].

وكما تتدخل التقنية في بنية الحدث، وصياغة الحوار، وتوجيه مسار الصراع، فإنها توجه الشخصية لخلق حدث جديد، يظهر هذا من الحوار الآتي: "راضي: (يلمح جهاز التليفون فتلمع عيناه بفكرة)"[٣].

ويوظف الكاتب تقنية الإضاءة توظيفا رمزيا يرتبط بالفعل الدرامي نفسه، وهو بهذا يشارك في الصراع، وهذا يرجع إلى قدرة الكاتب في توظيف التقنية في النص توظيفا دراميا؛ فهي تحرك الفعل في الصراع، وتؤدي ما يؤديه الحوار فيه، "والصراع في كل مسرحية هو روحها، والحرارة التي تنبعث منها فتسري في نفوس المتفرجين تيارا دافئا لا يزال يستولي على مشاعرهم، ويسترعي انتباههم في كل فعل يجري على خشبة المسرح، وفي كلمة تقال أو حركة أو إيماءة يأتي بها الممثلون، بل في كل

١- باكثير: قطط وفيران، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص٥،٦

٢- السابق، ص١٦

٣- السابق، ص٢٢

ومضة من ومضات الضوء، أو كل مركز صادر عن المؤثرات الصوتية وما إليها"[١].

وكما يظهر تأثير التقنية في الفكرة والشخصية والحدث يظهر على مستوى الخطاب في الحوار والوصف، فيقول الكاتب في المسرحية: "يخفت الضوء قليلا ثم ينار من جديد على المنظر نفسه، وقد وصل عادل إلى أكثر من نصف الكوب"[٢]. وقد يعبر الكاتب بالتقنية تعبيرا فكاهيا، يكشف عن حقيقة الشخصية وطبيعتها النفسية، فيقول: "نفيسة: ... نفسي فقط في شربة ماء من ثلاجتِكِ (تفتح الثلاجة وتشرب) الله! حاجة ترد الروح (تقف على باب المطبخ) تستاهل والله الثلاثمائة جنيه"[٣].

والمسرحية التقليدية كانت تعتمد على الشخصيات والحوار أكثر من اعتمادها على الديكور المسرحي؛ فقد كان بسيطا إلى حد كبير، وكان يعبر عن الموضوع تعبيرا سطحيا، ومع التطور التقني أصبح كل ما يظهر على خشبة المسرح يؤدي دورا لا يقل عن دور الشخصية والكلمة؛ فوجود التليفون في مكان ما من المسرح له دلاله في موضعه لا تقل عن دلالة الشخصية فيه، بل إن وجود الشخصية على المسرح مرهون بوجود هذه التقنية؛ لأنه نابع من فكرة، لذا فهو يرتبط بها حتى في اللغة؛ فتظهر مفردات تتناسب مع التقنية أكثر من تناسبها مع التعبيرات الأدبية، وفي مسرحية (شيلوك الجديد) يُعَدُّ التليفون هو المحرك الرئيس للشخصيات، وأداة الربط التي تصل الأحداث بعضها ببعض، وبهذا فإنَّ الكاتب "يخضع إلى حد كبير إلى النظم الإشارية الحضارية السائدة في العصر من ملبس وديكور وأسلوب

١- لاجوس آجري: فن كتابة المسرحية (مرجع سابق)، ص ١٣،١٤

٢- باكثير: قطط وفيران، ص ٢٥

٣- السابق، ص ٣٦

تخاطب وتقاليد الاستقبال المسرحي"[١]. ويظهر هذا من الحوار الآتي:

"**خليل:** الأمر بسيط يا رشيل. أليس قد اعتذرتِ إلى خطيبك؟

راشيل: كلا، لم أعتذر إليه بعد.

خليل: ها هو ذاك التليفون. قومي فاتصلي بخطيبك...

خليل: يعود مسرعا إلى جهاز التليفون، ويأخذ السماعة ويدير الرقم آلو... راشيل: تمسك السماعة... شيلوك: (يتناول سماعة التليفون ويدير الرقم بسرعة)"[٢].

وقد أمدت التقنية الكاتب بالإلهام؛ فقد أوحت إليه بمشاهد لا تتحقق على مستوى الإبداع إلا من خلالها؛ إذ تعطي الكاتب فرصة تحويل الأفكار المجردة إلى حقائق محسوسة، ومن هذا ما جاء في وصف الكاتب للمسرح الذي ستجري عليه أحداث المسرحية: "قبو واسع تندلع ألسنة النيران من جوانبه كأنه ركن في جهنم"[٣].

وبعد: فقد أثبتت الدراسة أنَّ ثقافة الكاتب المسرحي بعد ثورة التقنية لم تعد قاصرة على أصول الإبداع في الأدب المسرحي، ولم تعد موهبته الإبداعية تتكئ على الأسلوب وحده، الذي أصبح أداة من أدوات عدة، يعتمد عليها الكاتب في التعبير، ولهذا أكدت الدراسة على نتائج عدة:

أولا- أنَّ التعبير الأدبي في المسرحية لم يعد محصورا في اللغة والفكرة، أو الأسلوب والمضمون؛ لأنَّ الثورة الصناعية تدخلت في بنية اللغة، أي لغة، وساهمت في صياغة الأفكار في أي مجتمع، وأوجدت لغة مشتركة لا تخضع لأبجديات اللغات؛ ولهذا ظهرت اتجاهات فكرية جديدة كادت أن تقضي على منهجية الفكر القديم في الإبداع الأدبي عموما والمسرحي

١- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر(مرجع سابق)، ص ١٢٢

٢- باكثير: شيلوك الجديد، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١١، ١٤، ١٥، ٥٣

٣- باكثير: إله بني إسرائيل (مصدر سابق)، مسرحية الحيَّة، ص١٢٥

خاصة، حتى إنَّ العاطفة التي هي العنصر الفعال في أي أدب تأثرت بالتطور التقني؛ فالإحساس بالجمال لم يعد موجودا كما كان، فقد أصبح الجمال الصناعي موضع تأثير وتقدير. ولهذا فقد استفاد باكثير من التقنية في صورتها الإيجابية، ووظفها في التعبير الأدبي، على مستويي الشكل والمضمون. وقد كشف الخطاب المسرحي عن وعي الكاتب في التعبير بالتقنية تعبيرا أدبيا.

ثانيا– إنَّ قوة الخيال في الأدب المسرحي لا تتحملها الكلمات وحدها، أو أنها لا تقف عند حدود اللغة مثل الشعر وبقية فنون الخطاب الأدبي، وإنما يشترك معها في نقل التصور: التقنية، والأدوات، والأشياء، التي يستخدمها الناس في معيشتهم، وهي وإن كانت تبدو جامدة إلا أنها تحمل رموزا وإشارات تتصل بموضوع المسرحية وشخصياتها وأحداثها؛ لأنها تسير مع خيال الكاتب وترافقه في صياغة الفكرة.

ثالثا– النص المسرحي رسالة، والمسرح وعاء لهذه الرسالة، فهما مرتبطان ببعضهما ارتباط الروح بالجسد؛ لهذا فإنَّ التأثير لا يتحقق على مستوى التلقي إلا إذا ارتبط الجانب المادي في المسرح بالجانب المعنوي في النص، فيكتسب الجانب المادي من الجانب المعنوي حياة، ويكتسب الجانب المعنوي من الجانب المادي قوة وتأثيرا، وكلاهما لا يخرج عن نطاق اللغة المكتوبة أو المنطوقة في التعبير والآداء.

رابعا– في أدب المسرح لا يبحث المتلق عن ذاته كما في الشعر؛ لأنَّ الشعر في الغالب يتناول قضايا فردية، وإن كانت وليدة مجتمع، أما المسرح فهو يعبر عن قضايا عامة وإن كانت وليدة فرد، فبينهما عموم وخصوص في التجربة الإبداعية، ومن أجل هذا اتسمت التجربة في الشعر بالذاتية وفي المسرح بالموضوعية، لأنَّ المتلقي يرى نفسه طرفا في أي قضية يتناولها الكاتب المسرحي، من قريب أو من بعيد، إيجابا أو سلبا؛ لأنه قد أسهم في

تشكيل المجتمع الذي تدور حوله الأحداث في المسرحية؛ لذا فإنَّ التأثير في المتلق لا يأتي من النص الأدبي مباشرة كما في الشعر، وإنما يأتي من الحياة التي يجسدها النص المسرحي.

وأخيرا– لم تعد نظريات العلم القديمة المرتبطة بالكلمة ولغة الجسد ذات أهمية كبيرة في الخطاب المسرحي بعد انتشار التقنية وتطورها؛ ولهذا فقد أبطلت التقنية نظرية (محرابيان)[١] في علم النفس، التي وزع فيها الاتصال فيما يخص المشاعر على سبعة في المائة للكلمات، وثمان وثلاثين في المائة لنبرة الصوت، وخمس وخمسون في المائة للغة الجسد، وهذا يعني أنَّ العاطفة هي المتحكم الرئيس في توزيع هذه النسب، بينما العقل لا يؤدي دورا. وقد اختلفت هذه المعادلة بعد سيطرت التقنية على مسار الحياة؛ وأصبح لها مفردات خاصة ولغة خاصة، جذبت الجميع إليها على اختلاف لغاتهم وثقافاتهم ومواطنهم وعقائدهم.

١- https://kon-news24.net/articles/s/241

المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

علي أحمد باكثير:

-فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م.

-إخناتون ونفرتيتي: مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.

-إمبراطورية في المزاد: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

-الدكتور حازم: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٤م.

-الدنيا فوضى: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

-جُلفدان هانم: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

-حبل الغسيل: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

-عودة الفردوس: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

-فاوست الجديد: مكتبة مصر، القاهرة،٢٠٠١م.

-قطط وفيران: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م.

-شيلوك الجديد: مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م.

ثانيا- المراجع:

-أسامة أبوطالب: مغامرة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م.

-أ.أنيكست: تاريخ دراسة الدراما، ترجمة: ضيف الله مراد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٢٠٠٠م.

-عثمان عبدالمعطي عثمان: علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

-عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣م.

-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عـــالم المعرفـــة(٢٤٨)، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٩م.

-لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشـــبة، دار ســـعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.

-نهاد صليحة:

* المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

* المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

* المسرح عبر الحدود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

ثالثا- المواقع الإلكترونية:

-http: llwww.bakathee.com

-https://kon-news24.net/articles/s/241

تم بحمد الله وتوفيقه