الرؤى الإخراجية التجريبية لعروض مسرحيات الفصل الواحد فى المسرح العربى المعاصر

د / محمد عبد المنعم أحمد محمد

أستاذ مساعد التمثيل والإخراج بقسم المسرح

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ملخص البحث

يتوقف البحث عند عروض مسرحيات الفصل الواحد فى المسرح العربى المعاصر؛ ليناقش موضوع (الرؤى الإخراجية التجريبية)(*) لهذه العروض؛ فيوضح – فى البداية – مدى جهود كل من المؤلف العربى والمخرج المسرحى العربى فى ظهور هذا التيار المسرحى، ثم العمل على انتشاره ورواجه بشكل ملحوظ منذ النصف الثانى من القرن العشرين، مشيراً إلى بعض القضايا والموضوعات التى تعالجها هذه النوعية من المسرحيات.

يتناول الباحث – بعد ذلك – ثلاثة من العروض المسرحية العربية ذات الفصل الواحد التى قُدمت فى الآونة الأخيرة على خشبات المسرح العربى، كالعرض السعودى (رقصة الموت) من إخراج مالك القلاف، والعرض الأردنى (ليلة الإنحوتة) من إخراج إياد الريمونى، والعرض الليبى (عجاف + ٢٠٠) من إخراج وسيم بورويص، بوصفها نماذج تطبيقية تعكس مدى تنوع مجالات التجريب المسرحى، عبر التوظيف الإخراجى لعناصرها الفنية بأسلوب تجريبى غير تقليدى، يخالف كل ماهو سائد ومألوف فى حقل مسرحنا العربى.

وقد أسفرت نتائج البحث عن أن انتشار مسرحيات الفصل الواحد المعاصرة فى أقطار الوطن العربى المختلفة فتحت آفاقاً واسعة أمام المخرج المسرحى العربى للقيام بفعل التجريب عند إخراجها. وقد تنوعت مجالات التجريب المسرحى؛ فعلى سبيل المثال قد يتوسل المخرج بالتجريب عبر استخدام إمكانات المسرح الشامل، وقد يميل للتجريب باستخدام تقنيات التمثيل داخل تمثيل، أو يتوجه للتجريب فى علاقة الممثل بالفراغ المسرحى الخالى، وإعادة صياغة هذا الفراغ وتشكيله عبر ديناميكية أجساد الممثلين المتحولة دوماً عبر الأحداث، متمرداً بذلك على شكل العرض المسرحى التقليدى؛ ومن ثم تساعد مسرحيات الفصل الواحد على تطوير مسرحنا العربى وتحديثه.

الكلمات المفتاحية : الرؤى الإخراجية التجريبية – مسرحية الفصل الواحد – المسرح الشامل – التمثيل داخل تمثيل – الفراغ المسرحى.

Experimental directorial visions for performances of one-act plays In contemporary Arab theatre

Abstract

The research stops at our contemporary Arab theatre to discuss the subject of experimental directorial visions in the performances of one-act plays, clarifying - at the beginning - the extent of the efforts of both the Arab author and the Arab theater director in the emergence of this theatrical current, and then work on its spread and popularity significantly since the second half of the twentieth century, pointing to some of the issues and topics addressed by this type of plays.

The researcher then deals with three of the one-act Arab theatrical performances that have recently been presented on Arab theatre stages, such as the Saudi show (The Dance of Death) directed by Malik Al-Qallaf, the Jordanian show (The Night of the Sculpture) directed by Iyad Al-Rimouni, and the Libyan show (Lean + 200) directed by Wassim Bourouis, as applied models that reflect the diversity of the fields of theatrical experimentation, through the directorial employment of its artistic elements in an unconventional experimental style, contrary to everything that is prevailing and familiar in the field of our contemporary Arab theater.

The results of the research have resulted in the spread of contemporary one-act plays in the different countries of the Arab world opened wide horizons for the Arab theatre director to do the act of experimentation when directing. The fields of theatrical experimentation have varied; for example, the director may beg for experimentation through the use of the potential of comprehensive theatre, and may tend to experiment using acting techniques within an act, or tend to experiment in the relationship of the actor with the empty theatrical space, and reformulate and shape this space through the dynamics of the actors' bodies that are always shifting through events, thus rebelling against the traditional theatrical presentation, and thus help one-act plays to develop and modernize our Arab theatre .

Keywords : Experimental directorial visions - one-act play - comprehensive theatre - acting within an act - theatrical space.

مقـدمـة:

يُعد "الفصل Act" وحدة أساسية فى بنية المسرحية المتعددة الفصول أو ذات الفصول الثلاث، كما يمكن تقسيم الفصل الواحد إلى وحدات درامية صغيرة يُطلق عليها المنظر أو المشهد أو اللوحة؛ الأمر الذى مهد الطريق أمام بزوغ شكل درامى قصير عُرف بمسرحية الفصل الواحد؛ فعلى الرغم من أن أغلب "المسرحيات الحديثة تتكون من ثلاثة فصول – وبعضها من فصلين – لكن هناك اتجاهاً يرمى إلى إلغاء هذا البناء التقليدى، والاستعاضة عنه بتقسيم العمل الدرامى إلى مناظر أو أجزاء؛ فمسرحية (الاستثناء والقاعدة) لبرتولد بريخت Brecht Bertolt (١٨٩٨– ١٩٥٦م) تقع فى ثمانى لوحات، بينما تتكون مسرحية (الفأس) لماكس فريش Max Frisch (١٩١١–١٩٩١م) من عشرة مشاهد".(١)

ومن ثم لاتُعد مسرحية الفصل الواحد اختصاراً للمسرحية الطويلة ذات الفصول المتعددة، أو هى مجرد فصل مجتزئ منها؛ لأن الوصف بقصر حجم العمل المسرحى أمر وثيق الصلة باختيار الموضوع الذى يعالجه الكاتب، وطريقة عرضه لهذا الموضوع للوصول به إلى النهاية أو الخاتمة.

تُسمى مسرحية الفصل الواحد فى الإنجليزية One-act play، وقد ورد تعريفها فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) بأنها: "تمثيلية قصيرة الطول– فى العادة – وتتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركزة، وبتفاصيل قليلة، وحوار حى، وشخصيات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية. وعندما يُخْرَج نص التمثيلية ذات الفصل الواحد فى المسرح، لايحتاج إلى استراحة، أو تغيير كثير فى الديكور، كما يتميز النص – وهذا شئ مهم – بوحدة الأثر العام".(٢)

بتأمل هذا التعريف نلاحظ أنه يكشف عن ماهية المسرحية ذات الفصل الواحد من حيث النص والعرض؛ فعلى مستوى النص يصفها بأنها مسرحية قصيرة الطول، ملقياً الضوء على مقوماتها الدرامية من حبكة وحوار وشخصيات وصراع وغيره، موضحاً أن هذه العناصر الدرامية جميعها تتسم بالتكثيف والاختزال، وتربط بينها وحدة الأثر العام التى تميز النص.

أما على مستوى العرض فتجسيد مسرحية الفصل الواحد فوق خشبة المسرح لايحتاج إلى تغيير كبير فى الديكور، ولا تقطعه استراحة إجبارية؛ مجرد فواصل زمنية خاطفة تسمح بإخفاء إحدى قطع الديكور أو إضافة قطع أخرى أو غيره؛ للإيحاء بقدر بسيط من الاختلاف المطلوب وفقاً للحدث الدرامى الدائر أمام الجمهور.

ومن ثم تحمل مسرحيات الفصل الواحد – فى داخلها – بذور التمرد على العرض المسرحى التقليدى؛ الأمر الذى يشجع على تناولها برؤى إخراجية غير تقليدية تنحو إلى التجديد والتجريب؛ إذ نلاحظ انتشار ظاهرة إقدام المخرجين الهواة فى بلدان الوطن العربى المختلفة على إخراج هذا اللون المسرحى بكثرة؛ مما أدى إلى رواج عروض مسرحيات الفصل الواحد فى حقل مسرحنا العربى المعاصر؛ ولعل ذلك يعود لأسباب **عدة :**

(أولاً) إن عروض مسرحيات الفصل الواحد لاتستغرق وقتاً طويلاً يستمر إلى شهور طوال فى مراحل الإعداد والتجهيز لها أو تنفيذها فوق خشبة المسرح؛ وذلك بسبب أحداثها المكثفة، وشخصياتها المحدودة العدد فى الغالب، وقصر المدة الزمنية لمعظم عروضها؛ مما يسهل عملية الانتهاء من هذه العروض وسرعة تقديمها فوق خشبة المسرح فى وقت وجيز من دون أن ترهق المخرج أوالممثلين؛ ومن ثم توفر الوقت، كما توفر الجهد فى التدريب وإجراء البروفات إذا ما قورنت بالمسرحيات المتعددة الفصول.

(ثانياً) لا تتكلف نفقات مالية باهظة أو تكاليف ضخمة لإتمام عناصرها الفنية من ديكور، وملابس، وإكسسوارات، وأغانى، ورقصات، وغيرها من عناصر العرض المختلفة؛ إذ تميل هذه النوعية من العروض إلى التخلى عن البهرجة الزائدة التى لاتفيد العمل، وتنحو كثيراً إلى التبسيط فى عناصرها الفنية، فى مقابل التركيز على جهد الممثل ومهاراته فى بلورة موضوعها أو القضية التى تطرحها فى حدود الوقت المكثف والمحدود الذى تستغرقه أحداثها.

(ثالثاً) إن البساطة التى تميز العناصر الفنية للعروض المسرحية ذات الفصل الواحد، ومكملاتها القليلة، وأدواتها الخفيفة التى يسهل طيها أوحملها أو نقلها من دون إعاقة، أصبحت بمثابة حافز مشجع يدفع المخرجين الهواة للإقبال على هذه النوعية من العروض؛ إذ تتيح لفرق الهواة المختلفة – التى تعانى من قلة الدعم المادى – الفرصة كى تُقدم عروضاً مسرحية طوال العام من دون أن تتحمل أى أعباء أو متطلبات لاتستطيع الوفاء بها.

(رابعاً) إن ظاهرة انتشار المهرجانات المسرحية فى الدول العربية المختلفة بشكل متسع – والتى تستقبل ضمن مجالات التسابق عروض مسرحيات الفصل الواحد – أصبحت أمراً جاذباً لهواة المسرح؛ إذ تمثل هذه المهرجانات بالنسبة لهم فضاءات مسرحية رحبة تفتح أبوابها للمخرجين الشبان من كل مكان للتسابق مع أقرانهم؛ ومن ثم أصبحت هذه

المهرجانات بمثابة نافذة مهمة يتوقون إليها ليطلوا بوساطتها على إبداع الآخر؛ كى يتبادلوا معه الخبرات الفنية والمعرفية والثقافية، وليخلقوا لأنفسهم مساحة من التواجد فى حقل المسرح العربى؛ حتى يمارسوا فن المسرح الذى يأسرهم دوماً؛ ومن ثم يتوسل أغلب المخرجين الهواة بمسرحيات الفصل الواحد لتحقيق ذلك؛ إذ يسهل عليهم التنقل بها من بلد إلى آخر داخل الوطن العربى وخارجه، وبذلك تمكنهم من المشاركة فى المهرجانات المسرحية المنتشرة فى أقطار وطننا العربى.

(خامساً) تمثل مسرحيات الفصل الواحد فرصة جيدة وثمينة لشباب المخرجين الجدد من هواة المسرح؛ إذ تتيح لهم إمكانية التدريب على عملية الإخراج المسرحى وتعلمها بسهولة، واكتساب مهارات صناعة العرض المسرحى، وتجريب أدواتهم الفنية، وتطوير قدراتهم المسرحية؛ الأمر الذى يساعدهم على ممارسة مهامهم الإخراجية فى تجاربهم المسرحية الأولى بكل ثقة ومن دون معوقات، كما تساعدهم عروض مسرحيات الفصل الواحد على اختبار مدى إمكاناتهم فى التعبير عن أفكارهم ورؤاهم، ومدى قدرتهم على قيادة الجموع؛ مما يسهم فى بناء ملامح شخصيتهم الإبداعية.

(سادساً) إن عروض مسرحيات الفصل الواحد كانت ولاتزال تُمثل تحدياً يثير حماس المخرجين الهواة وفرقهم المسرحية؛ الأمر الذى يدفعهم دوماً إلى تناولها والإقدام على تقديمها فوق خشبات المسارح عبر رؤى فنية مختلفة، وتصورات إخراجية متنوعة تعمد إلى محاولة مخالفة السائد والمألوف فى الفن المسرحى.

يهدف هذا البحث إلى التركيز على إخراج مسرحيات الفصل الواحد فى المسرح العربى المعاصر، وإبراز ما تميزت به هذه العروض من ملامح تجريبية عند تقديمها فوق المسرح؛ أى يناقش الرؤى الإخراجية التجريبية للعروض المسرحية العربية المعاصرة التى تنتمى إلى هذا اللون المسرحى؛ وذلك عبر التطبيق على بعض نماذج منها.

ومن هنا تنبع أهمية هذا البحث لاسيما وقد تنوعت أساليب كتابة مسرحيات الفصل الواحد مابين التعبيرية والرمزية والعبثية والملحمية وغيرها، وقد تبع ذلك تنوع فى أساليب إخراجها؛ مما يسهم فى إثراء التجارب المسرحية، وتنوع الرؤى والتصورات الإخراجية؛ الأمر الذى يتيح إعادة اكتشاف آليات إخراج العرض المسرحى عبر أساليب تعبير جديدة تميل إلى التجديد والتجريب فى تشكيل ملامح العرض؛ بهدف إعادة تشكيل علاقة الممثل بالفراغ المسرحى، والتمرد على قيود نمطية العلاقة التقليدية بين الممثل وجمهوره؛ من أجل تحقيق نوع من الفرجة اليقظة الواعية لدى المشاهد – لا الفرجة النائمة التى تسلبه إرادة العقل والتفكير– تجاه ما هو مطروح

أمامه من موضوعات فوق خشبة المسرح، ومحاولة خلق قدر من التواصل الحميم بين قطبى العرض المسرحى : (الممثل والجمهور)؛ اعتماداً على استثمار روح الجماعة، وإمكانات الإبداع الجمعى.

ويثير موضوع إخراج مسرحيات الفصل الواحد مجموعة من التساؤلات حول فلسفة عمل المخرج عند قيامه بإخراج هذه النوعية من العروض من ناحية، وحول فلسفة تشكيل ملامح العرض المسرحى من ناحية أخرى، وهذا مايورده الباحث **فيما يأتى:**

- كيف حققت مسرحيات الفصل الواحد انتشاراً واضحاً فى حقل مسرحنا العربى المعاصر؟
- ما القضايا التى عالجها المخرجون عبر هذه العروض المسرحية فى بلداننا العربية؟
- هل تختلف مهام عمل المخرج عند قيامه بإخراج عروض مسرحيات الفصل الواحد؟
- ما الفلسفة التى تحكم توظيف عناصر الرؤية الإخراجية فى هذه النوعية من العروض؟
- ما الملامح التجريبية التى تميز هذه العروض عند تقديمها فوق خشبة المسرح؟

وفى سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات يتبع الباحث المنهج التحليلى الوصفى؛ لمدى مناسبته لهذه النوعية من الدراسات، وللوقوف عند بعض العروض المسرحية العربية ذات الفصل الواحد؛ لوصف ملامحها الفنية، وتحليل رؤاها الإخراجية، وعناصرها الفنية المختلفة. ويحاول الباحث فى البداية أن يؤصل لهذا التيار المسرحى عن طريق رصد ملامح نشأته فى المسرح الغربى، كما يتتبع مدى انتشاره ورواجه فى بعض أقطار الوطن العربى؛ ليوضح أبرز القضايا التى تعالجها عروض مسرحيات الفصل الواحد، والموضوعات التى تناقشها، متناولاً بعض النماذج التطبيقية من عروضها؛ لمناقشة عمل المخرج تجاهها، وفلسفة توظيفه عناصر العرض المختلفة بأسلوب تجريبى عند تفسير الأفكار والموضوعات التى يطرحها؛ وفقاً لتصوره الإخراجى.

نشأة مسرحية الفصل الواحد فى المسرح الغربى

ليست مسرحيات الفصل الواحد من ابتكار القرن العشرين؛ إذ تمتد بجذورها إلى عمق الزمن، وترجع إرهاصاتها الأولى إلى عصور قديمة؛ فإذا عُدنا إلى "ثيسبيس" اليونانى فى القرن السادس ق.م نلاحظ أن تراجيدياته اليونانية التى كان يتجول بها فى عربات، كانت مسرحيات قصيرة للدرجة التى تقربها من مسرحية الفصل الواحد(٣)، أما المسرحيات الساتيرية التى سادت فى بلاد اليونان فكانت قصيرة ساخرة يميل كُتابها إلى اختزالها، وتكثيف أحداثها؛ حتى لايطول حجمها أو زمن عرضها(٤)؛ ومن ثم كانت أقرب لمسرحية الفصل الواحد من حيث قصرها.

وفى العصور الوسطى كانت مسرحيات الفصل الواحد لوناً سائداً فى القرن العاشر الميلادى، تمثله المسرحيات الدينية القصيرة التى عُرفت باسم المسرحيات (الأخلاقية) و(المعجزات) و(الأسرار).(٥) أما فى عصر النهضة فكانت الكوميديا الشعبية الإيطالية المرتجلة

والتى تُعرف بالكوميديا ديلارتى Comeeddi dell Arte، أقرب إلى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد لاسيما وقد كانت تعتمد على ارتجال مشاهد مركزة ومكثفة لا تميل إلى التطويل أو الاسترسال.(٦)

لكن فى القرن التاسع عشر تمرد بعض كُتاب المسرحيات الحديثة على قالب الفصول الثلاث؛ لأن ذلك يعطل التدفق الدرامى، ويفرض قدراً من الرتابة على المنظر المسرحى، ومالوا إلى انتهاج قالب مسرحى آخر لا تفصل أحداثه فترات استراحة إجبارية فيما عُرف بقالب الفصل الواحد، والذى بموجبه يصبح المدى الزمنى للعرض المسرحى هو المتحكم فى قصر المسرحية أو طولها.(٧)

وتُعد مسرحية (مس جوليا)(٨) التى كتبها السويدى أوجست سترندبرج (١٨٤٩-١٩١٢م) August Strindberg فى عام ١٨٨٧م من أبرز الأمثلة على ذلك، وعلى الرغم من أنها ذات فصل واحد – إذ إن الفعل فيها متصل، والزمان لا ينقطع، والمكان لايتغير– لكنها تعادل فى حجمها المسرحية الطويلة المكونة من ثلاثة فصول؛ ومن ثم تُعد أنموذجاً واضحاً ينأى بمسرحية الفصل الواحد عن اقتصار تسميتها بالمسرحية القصيرة فحسب؛ لأن الفصل الواحد قد تتعدد مشاهده فتتحول المسرحية بموجب ذلك إلى مسرحية طويلة.

ومن ثم تتأرجح مسرحية الفصل الواحد – حين تُصبح عرضاً فوق خشبة المسرح – بين النقيضين؛ إذ يمكن أن تُكتب فى صيغة طويلة تتألف من مشاهد عدة لتشغل الحيز الزمنى نفسه للمسرحية الطويلة ذات الفصول الثلاث. أو تُكتب لعرض مدته قصيرة وهذا ما اجتذب الكثير من الكُتاب مثل بعض الشعراء الرومانتيكيين؛ إذ رأوا أنها أقرب إلى القصيدة فى تركيزها كمسرحية (نزوات ماريان) للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfreed de Musset (١٨١٠-١٨٥٧م)، كذلك كتب الروسى انطون تشيكوف Anton Chekhov (١٨٦٠- ١٩٠٤م) – خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى – مجموعة مسرحيات قصيرة من فصل واحد فى الفترة من (١٨٦٨ -١٨٩١م) استوحى بعضها من قصصه القصيرة، وتتسم جميعها بالكوميديا الخفيفة(٩)، نذكر منها : (الدب) عام ١٨٨٨م، (طلب الزواج) عام ١٨٨٨/١٨٨٩م، (الزفاف) عام ١٨٨٩م، (إجازة الريف) وغيرها.

لكن يرى بعض الدارسين أن البداية الحقيقية للاهتمام بالمسرحية ذات الفصل الواحد كانت منذ عام ١٨٩٠م تقريباً؛ أى مع ظهور حركة المسارح الصغيرة، والتى بدأت بتأسيس المسرح الحر بباريس عام ١٨٨٧م على يد الفرنسى أندريه أنطون Andre Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣م)، ثم انطلقت فى الانتشار بتأسيس المسرح الحر فى إنجلترا عام ١٨٩١م، وتأسيس المسرح الصغير فى أيرلندا عام ١٨٩٩م، وتأسيس ثلاثة مسارح فى شيكاغو عام ١٩٠٦/١٩٠٧م(١٠)، ثم توالى ظهور المسارح الصغيرة فى مدن أمريكية وأوروبية أخرى.

لقد شجعت هذه المسارح الصغيرة الكتابات الدرامية الجيدة ذات الأسلوب المسرحى الجديد؛ فقدمت المسرحيات القصيرة لمجابهة تيار المسرح التجارى الهابط الذى تستمر عروضه لسنوات طويلة؛ ومن ثم انتشرت مسرحيات الفصل الواحد فى دول العالم المختلفة بجهود الكثير من الكتاب.

يأتى فى مقدمتهم الكاتب الأيرلندى جون ميلينجتون سينج John Millengton Synge (١٨٧١-١٩٠٩م) الذى برع فى كتابة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد سواء أكانت كوميدية كمسرحية (زواج الحداد)، أم تراجيدية كمسرحية (الراكبون إلى البحر) التى عُرضت عام ١٩٠٤م؛ فنالت شهرة كبيرة، بل عَدَّها النقاد أفضل تراجيديا فى فصل واحد.(١١)

وجدير بالذكر أن مسرحية الفصل الواحد اجتذبت الكُتاب الذين يميلون إلى مغامرات الكتابة التجريبية؛ إذ يُعد قالب الفصل الواحد هو الأكثر تناسباً مع هذه الكتابات المسرحية؛ لذلك لجأ إليه الكثيرون من كُتاب المسرح الطليعى فى العالم، نذكر منهم على سبيل المثال – لا الحصر– الكاتب الإيطالى لويجى بيراندللو Luigi Pirandello (١٨٦٧– ١٩٣٦م)، والكاتب الأمريكى إدوارد أولبى Edward Albee (١٩٢٨-١٩٦١م)، والكاتب الرومانى الفرنسى يوجين يونسكو Eugene Ionesco (١٩٠٩– ١٩٩٤م)، والكاتب الأيرلندى الفرنسى صمويل بيكيت Samuel Beckett (١٩٦٠-١٩٨٩م) والكاتب البريطانى فرناندو أرابال Fernando Arrabal (١٩٣٢–)، والكاتب البريطانى هارولد بنتر Harold Pinter (١٩٣٠– ٢٠٠٨م)، وغيرهم.

ظهور مسرحيات الفصل الواحد وانتشارها فى الوطن العربى

يركز الباحث هنا على بعض البلدان العربية كالأردن، وليبيا، والسعودية؛ لأن العروض المسرحية التطبيقية ذات الفصل الواحد التى يتوقف عندها البحث بالدراسة هى نماذج مختارة من هذه البلدان الثلاث؛ لذا يقتصر الباحث على تتبع ظهور هذا التيار المسرحى ورواجه داخل هذه البلاد فحسب.

أ– انتشارها فى الأردن

نشير فى البداية إلى أن ولادة المسرح فى الأردن جاءت متعثرة ومتأخرة؛ إذ كان الفن المسرحى يُقَدَّم عبر مبادرات فردية متفرقة فى المدارس، والنوادى الثقافية، كنادى التعاون الثقافى فى عمان، ونادى التمثيل والموسيقى فى إربد، وغيرها من الأندية التى تأسست على غرار الأندية الثقافية فى فلسطين. ولم تكن هناك نصوص مسرحية محلية بل قدموا مسرحيات مترجمة لوليم شكسبير William Shakespear (١٨٧٨ – ١٩١٥م)، وجان باتيست موليير Jean–Baptiste Molière (١٦٢٢ – ١٦٧٣م). كما لم تكن هناك دور للعرض المسرحى

بل كانت العروض تقدم فى البيوت، أو فى ساحات الأديرة والكنائس، أو فى بعض دور السينما؛ ومن ثم ظل المسرح فى الأردن حتى منتصف القرن العشرين فعلاً غريباً يتعامل معه الناس بحرص شديد للدرجة التى يؤدى معها الممثلون أدوار النساء، بل كانت تُقَدم بعض العروض المسرحية يوماً لجمهور من الرجال، ويوماً لجمهور من النساء كما حدث فى عروض دار سينما البتراء عام ١٩٤٩م.(١٢)

لكن منذ أوائل عقد الستينيات من القرن العشرين بدأت تظهر المسرحيات ذات الفصل الواحد بوضوح فى حقل المسرح الأردنى؛ إذ أُدخلت حصة للتمثيل فى برامج المدارس، وكانت تتكفل كل مدرسة إعدادية وثانوية بإخراج مسرحية طويلة، أو مسرحية قصيرة ذات فصل واحد. كما بدأت تتشكل معالم حركة مسرحية جادة لمسرح أردنى مؤثر قامت على أكتاف مجموعة من الشباب الذين التفوا حول المخرج هانى صنوبر أول مخرج دارس لفن المسرح فى أمريكا والذى عاد فى عام ١٩٦٣م، فضلاً عن تأسيس الجامعة الأردنية فى العاصمة عمان عام ١٩٦٣م والتى بدأت نشاط المسرح الجامعى فى عام ١٩٦٥م بمسرحية ذات فصل واحد وهى (أريد أن أقتل) لتوفيق الحكيم وإخراج صلاح أبو هنود أحد طلاب كلية الآداب وقتذاك.(١٣) يعالج هذا العرض قضية التمسك بالحياة أمام خطر الموت، مؤكداً على أن حب الذات يفوق حب الآخر مهما كانت قوة الروابط التى تربطنا به.

وبعد نكسة ٦٧ حرصت وزارة الثقافة والإعلام على عقد مسابقة فى كتابة المسرحية الأردنية؛ فتسابق الكُتاب على كتابة المسرحيات الطويلة والمسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد، وفازت مسرحية (للباطل جولة) التى تعالج قضية صراع العرب مع الصهيونية.(١٤)

ومع أوائل السبعينيات من القرن العشرين اتسم المسرح الأردنى بطابع جديد؛ إذ تخرجت مجموعة من الشاب الذين درسوا المسرح دراسة أكاديمية فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة؛ لذلك قدموا أعمالاً مسرحية راسخة لكبار كُتاب المسرح المصرى مثل : ألفريد فرج، وعلى سالم، ومحمود دياب، وسعد الدين وهبة، تراوحت بين المسرحية الطويلة والمسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد. ثم خطى المسرح الأردنى خطوة أخرى نحو التطور حين أُنشئت وزارة الثقافة والشباب فى أوائل عام ١٩٧٧م؛ إذ فتحت الطريق أمام مجموعة من المخرجين الجدد، وخصصت ميزانية مناسبة للنشاط المسرحى؛ فاتسع كم الأعمال المسرحية المقدمة، وبدلاً من تقديم ثلاث مسرحيات فى السنة وُضِعت خطة لتقديم ست عشرة مسرحية سنوياً بحيث يتكفل كل مخرج بإخراج مسرحيتين: واحدة ذات فصل واحد، وأخرى متعددة الفصول.(١٥)

ومن أجل تجاوز الصعوبات التى تواجه المسرح الأردنى شكلت وزارة الثقافة والإعلام لجنة خاصة بالقطاع المسرحى تعقد اجتماعاً أسبوعياً؛ من أجل وضع خطط لتطوير المسرح والنهوض به، كما افتتح (المسرح الملكى) الذى كان داراً مسرحية متقدمة تضم أربع قاعات عرض فى مبنى واحد؛ مما أتاح الفرصة لتقديم ألوان متعددة من العروض المسرحية؛ فعلى سبيل المثال تمكن المخرج حاتم السيد من أن يقدم ثمانى مسرحيات من إخراجه فى أقل من ثلاثة أعوام تصدرتها عروض مسرحيات الفصل الواحد كمسرحيتى محمود دياب : (الغرباء لايشربون القهوة)(١٦) التى تناقش سعى الغزاة أعداء الوطن للاستيلاء على الأرض وانتزاع هويتنا العربية، مجسدة بشكل رمزى قضية الصراع العربى الإسرائيلى.و(اضبطواالساعات)(١٧) التى تعالج ثيمة الانتظار على شاكلة مسرح العبث عند صمويل بيكيت.

وفى الثمانينيات من القرن العشرين تأسست فرقة مسرح الفوانيس وبالتحديد فى عام ١٩٨٢م، كما عُقدت الدورة الثالثة من مهرجان قرطاج المسرحى فى عام ١٩٨٧م وقد شاركت فيها جامعة اليرموك بعرض (قبل الطبع) الذى قدمته فى المركز الثقافى الملكى، ويضم مسرحيتين قصيرتين ذات فصل واحد لعلى سالم هما : (البوفيه) و(الكاتب والشحات) من إخراج زين غنما أستاذة المسرح بجامعة اليرموك.(١٨) يناقش عرض (البوفيه) قضية السلطة، وما يفرضه المنصب على صاحبه من ممارسات التسلط المسيئة بموجب سلطاته. أما عرض (الكاتب والشحات) فينتقد رياء بعض الكُتاب الصحفيين ومداهنتهم للسلطة، وأثر كتاباتهم الصحفية فى خداع أفراد الشعب.

ومنذ أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات من القرن العشرين أعلنت الدولة بدء التحول الديمقراطى؛ ومن ثم شهدت العاصمة عمان عشرات العروض المسرحية، كما بدأت تتوالد المهرجانات المختلفة كمهرجان المسرح الأردنى ومهرجان مسرح الطفل وتشرف عليهما وزارة الثقافة، ومهرجان مسرح الشباب وتشرف عليه رابطة الفنانين الأردنيين، فضلاً عن المهرجانات الطلابية فى المعاهد والجامعات. كما صدرت مجلة المسرح عن المسرح الشعبى، وبدأت فرق عربية وأردنية تأتى من جديد إلى الأردن لتقدم عروضها فى عمان. كذلك وفَدَ عدد من المخرجين العرب إلى الأردن وتعاونوا مع الفرق المحلية فى إنتاج العروض المسرحية. كما انتشرت دور العرض المسرحى والفرق المسرحية المتنوعة كفرقة (مختبر موال المسرحى) التى تأسست فى عام ١٩٩٠م، وفرقتى:(المسرح الشعبى) و(مسرح الإبداع الشعبى/ الخيمة) فى عام ١٩٩١م.(١٩)

وهكذا عاش المسرح الأردنى فى الآونة الأخيرة حالة من الخصوبة والثراء الفنى ساعدت على انتشار المسرحية الأردنية ذات الفصل الواحد على يد جيل نشط مسرحياً من الكُتاب والمخرجين الشباب، ومن أبرز هذه المسرحيات التى قُدِّمت مؤخراً نذكر مسرحية (ليلة الإنحوتة) التى كتبها وأخرجها إياد الريمونى فى عام ٢٠٢١م، وسنتوقف عندها فى شئ من التفصيل عبر النماذج التطبيقية.

ب- انتشارها فى ليبيا

كانت الإرهاصات الأولى للفن المسرحى فى ليبيا تحمل فى ثناياها بذور مسرحيات الفصل الواحد؛ إذ "تمثلت البدايات التمثيلية التى مهدت لظهور المسرح الليبى فى الرقص، والفصول التمثيلية فى الطرق الصوفية التى تحمل ملامح الممثل الفرد وتعتمد على التعبير الصامت بالحركة والملامح فى تكوين الأحداث. هناك أيضاً اللوحات والأعانى والرقصات الشعبية التى تقترب من المسرح الغنائى".(٢٠) وبتأمل هذه الفصول التمثيلية، وكذلك اللوحات الشعبية الغنائية الراقصة، نلاحظ أنها تقترب من طبيعة عروض المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد.

وحين ظهر المسرح الليبى بمعناه الحديث عانى كثيراً فى أثناء الاحتلال الإيطالى لليبيا فى الفترة من (١٩١١ – ١٩٤٣م)، لكنه استطاع أن يصمد ويقاوم ويستمر على أيدى رجال المسرح المخلصين من أمثال : محمد عبد الهادى، والشاعر إبراهيم الأسطى عمر، والشاعر أحمد قنابة وغيرهم. وبعد خروج سلطات الاحتلال من البلاد واستقرار الأوضاع شهد المسرح فى ليبيا مرحلة جديدة من الانتشار والازدهار منذ عام ١٩٦٧م؛ بسبب اهتمام إدارة الفنون والآداب بوزارة الإعلام والثقافة الليبية بتطوير الأنشطة المسرحية ودعمها؛ مما أتاح الفرصة لظهور الكثير من الأقلام الجادة فى مجال كتابة المسرحية (٢١)؛ الأمر الذى ساعد على انتشار مسرحيات الفصل الواحد.

ومن بين كُتاب ليبيا البارزين الذين كتبوا مسرحياتهم فى قالب الفصل الواحد، نذكر الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه الذى كان عضواً بالمسرح القومى، ومديراً لمعهد جمال الدين الميلادى للتمثيل والموسيقى، ثم مديراً لإدارة الفنون والآداب بوزارة الإعلام والثقافة، وكان قد أسس فرقة مسرحية أهلية عام ١٩٥٩م وقام بتأليف أعمالها وإخراجها، وفى المهرجان المسرحى الذى أقيم بطرابلس فى الموسم المسرحى ١٩٧١/ ١٩٧٢م قُدمت له مسرحية غنائية (هندا ومنصور)، ومسرحيتان من فصل واحد : (زائر المساء) و(صحيفة الصباح)، كان قد كتبهما

بالإنجليزية، ثم عاد وترجمهما إلى العربية، والمسرحيتان تجرى أحداثهما فى إنجلترا عبر شخصيات وأحداث إنجليزية؛ لذلك لم تحققا النجاح المنشود.(٢٢)

لكن المسرحية الليبية ذات الفصل الواحد التى تبنت معالجة قضايا محلية وعربية قد انتشرت بوضوح – فى الآونة الأخيرة – على يد جيل من الكُتاب والمخرجين الشباب الذين توسلوا بها للمشاركة فى المهرجانات المسرحية المنتشرة فى أقطار الوطن العربى؛ ليحققوا تواجداً فنياً مع أقرانهم من البلدان المختلفة، ومن أبرز هذه المسرحيات التى قُدمت مؤخراً نذكر مسرحية (عجاف + ٢٠٠) التى كتبها سعد هدابى وأخرجها وسيم بورويص فى عام ٢٠٢١م، وسنتوقف عندها فى شئ من التفصيل عبر النماذج التطبيقية.

ج– انتشارها فى السعودية

لقد تأخر المسرح السعودى فى الظهور؛ بسبب تأخر الوعى بأهمية الفن المسرحى ودوره الفعال تجاه المجتمع وقضاياه، وانصراف الأدباء عن الكتابة المسرحية وتركيز جل اهتمامهم على كتابة الشعر، فضلاً عن تأخر ظهور النهضة الاجتماعية الحديثة فى المجتمع السعودى قبل حركة التوحيد التى تحققت على يد الملك عبد العزيز آل سعود. لكن من الملاحظ أن بذور الاهتمام بالنشاط المسرحى بدأت من داخل المدارس، وساعدت التمثيليات الإذاعية القصيرة التى قدمتها الإذاعة السعودية فى بدايات الستينيات على بعث الفن المسرحى، كما أنشأ أحمد السباعى داراً مسرحية تسمى "دار قريش" اهتمت بالنشاط المسرحى، والعمل على تقديمه، والتوعية بأهميته؛ مما ساعد على ظهور حركة مسرحية بارزة فى المجتمع السعودى أسهمت الأندية والجمعيات الثقافية فى بلورتها.(٢٣)

وقد بدأ ينتشر المسرح السعودى منذ أوائل السبعينيات من القرن العشرين حين أُنشئت الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون فى عام ١٩٧٣م؛ إذ حرصت منذ هذا التاريخ على تقديم مسرح سعودى يتفق مع القيم الروحية السامية، والحضارة العربية الإسلامية الأصيلة؛ فظهرت بجهودها أسماء بارزة لكُتاب من المسرح السعودى ممن شاركوا بأعمالهم فى مهرجانات مسرحية خارج البلاد، ومنهم : الكاتب عبد العزيز الصقعبى الذى نذكر له مسرحية (صفعة فى المرآة) وقد أخرجها له عبد الرحمن الرقراق، والكاتب راشد الشعرانى الذى نذكر له مسرحية (مع الخيل ياعربان)، والكاتب إبراهيم الحمدان الذى نذكر له مسرحية (المهابيل)، فضلاً عن مسرحيات أخرى لكُتاب آخرين مثل: عبد الرحمن الحمد، وعلى السعيد، وأحمد الدبيجى، ومحمد العثيم.(٢٤) وقد ساعد نشاط هؤلاء الكُتاب فى تأليف النص المسرحى على ظهور الكثير من

الفرق المسرحية التى انتشرت فى البلاد كالدمام، والأحساء، وجدة، والطائف، والقصيم، والمدينة المنورة، وغيرها.

ولما كان الواقع الثقافى يحتاج إلى مشاركة المرأة المبدعة بإسهاماتها الأدبية والفنية والفكرية؛ إذ تستطيع عبر تناولها قضايا مغايرة وموضوعات مختلفة أن تضيف إلى رصيد المثقف العربى شيئاً جديداً؛ فمن المهم أن نتوقف عند مسرحيات الفصل الواحد عند الكاتبة ملحة عبد الله؛ لأنها تُعد أول امرأة سعودية قد تخصصت فى كتابة النص المسرحى، كما تُعد رائدة فى فن الكتابة المسرحية هناك فى بيئة لاتزال تفرض قيوداً من التحجيم على دور المرأة وحركتها فى المجتمع، غير أن الكاتبة اختارت لنفسها – فى بداية أعمالها – كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد(٢٥)؛ الأمر الذى يعكس حالة التجريب التى تنتمى إليها مسرحياتها.

كما أن مسرحياتها انطلقت من السعودية إلى الأقطار العربية الأخرى؛ إذ عُرضت على مسارح القاهرة، كمسرحية (المسخ) التى عرضها مسرح الشباب من إخراج أشرف عزب، ومسرحية (سر الطلسم) التى عرضتها نوادى المسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة من إخراج علاء نصر.(٢٦)

ومن أبرز مسرحياتها الأخرى ذات الفصل الواحد نذكر: (أم الفأس)، و(فنجان قهوة)، و(حينما تموت الثعالب)، و(الطاحونة)، و(جوكاستا)، و(حسونة الأعرج)، و(التميمة) وغيرها، وكلها أعمال تعالج موضوعات حيوية بالغة الحساسية فى إطار من التناول التجريبى الذى يتمرد على المألوف، كما يُعد الرمز فى هذه المسرحيات ركيزة أساسية، بل يصبح الإنسان فى علاقته بالقوى التى تقهر إرادته وتشل حركته محورها الرئيس، لكنها تنتصر – فى النهاية – لإرادته وقدرته على الفعل الإيجابى.

فنلاحظ – على سبيل المثال – أنها اعتمدت فى بناء مسرحية (أم الفأس)(٢٧) على الموروث الشعبى واستخدام مفرداته عبر مسرح طقسى يستلهم عادات الجزيرة العربية وفنونها؛ فموضوع المسرحية مستلهم من الأدب الشفاهى السعودى، فضلاً عن توظيف بعض المعتقدات الشعبية مثل: الاعتقاد فى العفاريت وقدرتها على سلب إرادة الإنسان، كما توظف الكاتبة صوراً من الرقص الشعبى السعودى، وبعض العادات الشعبية كالاحتفال بالختان، وغيرها.

تصور المسرحية الاحتفال بحصاد القمح فى إحدى ليالى الحصاد؛ إذ يتحلق الجمهور فى مسرح الحلقة حول مكان التمثيل، ويرقص الممثلون داخل الحلقة، بل يختلطون بالجمهور؛ مما يخلق جواً احتفالياً يهيئ الجمهور والممثلين للدخول فى اللعبة المسرحية، وتدور أحداثها حول حكاية "أم الفأس" التى تقدمها الكاتبة عن طريق رقص الزار وموسيقاه المميزة؛ إذ تبدأ الأحداث بالفتى اليافع فارس وهو يتوسط رقصة الزار، ويظل يرقص حتى يسقط مغشياً عليه؛ فيتلبسه عفريت، حينئذ تتغير ملامحه ليصبح "فارس العفريت"، وتحاول القبيلة طرد هذا العفريت عن

طريق ضرب فارس، أو قرع الطبول، أو الرقص له من دون جدوى، لكن العفريت يطلب من القبيلة ضرورة حصوله على الفتاة الجميلة "أم الفأس" التى تحمل فأساً؛ لتدافع به عن نفسها وعن غنمها.

ومن ثم تصور المسرحية طقوس الزار والختان عبر معالجة قضايانا المعاصرة؛ إذ تنتقد مواقفنا وسلوكياتنا بشكل كاريكاتورى ساخر، كما تنتقد سوءات المجتمع العفنة وتدعو إلى تطهيره من هذه السوءات، كذلك تعالج قضية صعوبة الحكم بين أبناء البشر أوالسيطرة عليهم، وتناقش موضوع جمع الشمل وتوحيد الصف العربى؛ فتدعو للتعاون والاتحاد من أجل الوصول إلى الهدف، كما تدعو إلى استخدام القوة ضد الطغاة المتجبرين.

وفى مسرحية (سر الطلسم)(٢٨) تتخذ الكاتبة منحى عبثياً؛ فتلقى المسرحية بظلالها على فكرة الانتظار؛ ومن ثم تتشابه مع أجواء مسرحيات صمويل بيكيت، لكنها تتأسس على مفردات البيئة الصحراوية : كالجبل، والوادى، والكهف، والشلال وغيرها، وتدور أحداثها حول ثلاثة أجيال تشكل فكرتها : جيل الأجداد ويمثله (الجد) الذى يتمسك بالبساطة والقيم الأصيلة ولايقبل أى جديد، وجيل (الأحفاد) الذين يمثلون جيل عصر الآلة الذى تنازل فيه الإنسان عن البساطة كما تنازل عن عقله وهويته للآلة فوقع فى تعقيدات جمة ومشكلات معقدة، وجيل الوسط الذى يمثله (الأب) ذلك الذى يُحار بين جيلين متناقضين أشد التناقض.

وبوساطة هذه الأجيال الثلاث تصور الأحداث صراع القيم عبر مجموعة من الثنائيات المتناقضة والمتنافرة : كالبساطة والتعقيد، الأصالة والمعاصرة، الحكمة والتهور، الهدوء والقلق وغيرها، وتنتصر المسرحية فى النهاية للقيم الإيجابية التى تمثلها البساطة والأصالة والحكمة والهدوء. كما تشير إلى أجواء حرب الخليج عندما تستعرض أسماء مجموعة من الشخصيات التى وفدت إلى الشرق بأحلام الغزو وأطماعه؛ الأمر الذى يوحى بصور الطغيان وما يخلفه فى بلداننا العربية من انهيار حضارى وإنسانى مزمن؛ ومن ثم تنبذ المسرحية الغزو الاستعمارى بأشكاله المختلفة، وتصب جام غضبها على الغزاة وطغيانهم.

أما مسرحية (الطاحونة)(٢٩) فتصور قصة اجتماعية تدور أحداثها فى قرية ريفية حول أب سكير عجوز يفشل فى أن يدير طاحونته التى توقفت عن الدوران منذ عشر سنوات – وهى الفترة نفسها التى تغيبت فيها زوجته الشابة عن المنزل – فمنذ فترة ادعى الأب قصة سرقة الذهب الذى يملكه، واتهم أولاده بالسرقة؛ فهربت الابنة من المنزل، وقضى الابن عقوبة مدتها خمس سنوات داخل السجن على ذنب لم يقترفه، وحين يعود الاثنان إلى البيت بعد رحلة اغتراب اضطرارية يصدمهما خبر رحيل الأم عن القرية كلها، بل يعانى كل منهما مما يُشاع عن غياب الأم على ألسنة أهالى القرية.

ومن ثم تعالج المسرحية ثيمة القهر النفسى والمعنوى والمادى، وتفسخ العلاقات الأسرية، كما تعالج علاقة الرجل بالمرأة؛ فتصور الإحساس بالألم والوحشة والقهر الذى تعانيه المرأة عبر ثنائية العلاقة بينها وبين الرجل، وتناقش عبر ذلك واحدة من أبرز المشكلات التى يواجهها المجتمع السعودى وهى قضية عدم التكافؤ بين الزوجين على مستوى السن؛ إذ إن فارق السن الكبير بينهما يشكل عقبة كبيرة تحول من دون تحقيق حياة زوجية.

د- انتشارها فى البلدان العربية الأخرى

من الجدير بالذكر أن ظهور عروض مسرحيات الفصل الواحد وانتشارها فى حقل المسرح العربى المعاصر لم يقتصر على هذه البلدان العربية المشار إليها فحسب : كالأردن، وليبيا، والسعودية، بل نلاحظ انتشارها أيضاً بوضوح فى البلدان العربية الأخرى؛ وذلك بسبب انتشار المهرجانات المسرحية فى الكثير من أقطار الوطن العربى؛ تلك المهرجانات التى تستقبل عروض مسرحيات الفصل الواحد – القصيرة أو الطويلة أو الصامتة أو الراقصة وغيرها من بين العروض المشاركة – وتتيح لها فرصة التسابق؛ الأمر الذى ساعد على رواج هذا اللون المسرحى بوضوح فى حقل مسرحنا العربى المعاصر.

ومن أمثلة هذه المهرجانات المسرحية نذكر: مهرجان (الخرافى المسرحى) بالكويت، ومهرجانى (أوال المسرحى) و(الريف المسرحى) بالبحرين، ومهرجان (القطار لمسرح الشارع) فى تونس، ومهرجان (المسرح الخليجى للفرق الأهلية)، ومهرجانى (عشيات طقوس الدولى) و(صيف الزرقاء المسرحى الدولى) بالأردن، ومهرجان (درنة الزاهرة) فى ليبيا، ومهرجان (الفرق الأهلية) بالرياض، ومهرجان (ليالى هجر المسرحية) بالأحساء، وغيرها. فضلاً عن بعض المهرجانات المسرحية الدولية التى تُقام فى مصر وتسمح بتسابق عروض مسرحيات الفصل الواحد من الدول العربية المختلفة، كمهرجان "آفاق مسرحية الدولى" التابع لوزارة الثقافة، ومهرجان "مسرح بلا إنتاج الدولى" التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة، ومهرجان "شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى" التابع لوزارة الثقافة، وملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى وغيره. ويشارك فى هذه المهرجانات سنوياً الكثير من البلدان العربية مثل : (مصر، وسوريا، ولبنان، وفلسطين، والأردن، والعراق، والكويت، والإمارات، وقطر، والسعودية، وسلطنة عمان، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب) وغيرها من الدول المختلفة.

بل من الملاحظ أن هناك مهرجانات مسرحية عربية خصصت مسابقاتها لعروض مسرحيات الفصل الواحد فحسب، كمهرجان "الدمام للعروض المسرحية القصيرة" الذى تنظمه لجنة المسرح بجمعية الثقافة والفنون في الدمام، والذى انطلقت دورته الأولى منذ عام ٢٠٠٢م. ومهرجان "كلباء للمسرحيات القصيرة" الذى تنظمه إدارة المسرح التابعة لدائرة الثقافة بالشارقة، والذى انطلقت دورته الأولى منذ عام ٢٠١٢م.

نماذج تطبيقية من عروض مسرحيات الفصل الواحد
فى المسرح العربى المعاصر

يتوقف الباحث عند ثلاثة عروض من مسرحيات الفصل الواحد التى قدمها مخرجون من بلدان عربية مختلفة على خشبات المسرح العربى المعاصر فى الآونة الأخيرة، كالعرض المسرحى السعودى (رقصة الموت)، والعرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة)، والعرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠)، وقد شاهد الباحث هذه العروض الثلاث مشاهدة حية عن قرب حين شاركت فى الدورة الحادية عشرة من مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى) بالإسكندرية فى الفترة من (٢٢- ٢٦ أغسطس)عام ٢٠٢١م؛ إذ كان الباحث عضو لجنة النقد بالمهرجان، وقد نالت جوائز عدة فى عناصر العرض المختلفة.

ويعود اختيار هذه العروض الثلاث – بوصفها نماذج تطبيقية – إلى أنها تتسم بحداثة الرؤى الفنية، وتحظى بتنوع واضح فى أساليب إخراجها التجريبية؛ إذ تنحو إلى التجديد والتجريب والابتكار عبر توظيف عناصر العرض المختلفة بشكل غير تقليدى، وعلى نحو غير مألوف يخالف كل ماهو نمطى فى العرض المسرحى التقليدى.

كما تُعد هذه العروض من التجارب المسرحية العربية المتميزة فى حقل مسرحنا العربى المعاصر؛ إذ قُدمت – من قبل – أكثر من مرة فى بلدانها، كما شاركت فى بعض المهرجانات المسرحية العربية الأخرى قبل مشاركتها فى مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، وحققت – عبر ذلك – نجاحاً فنياً ملحوظاً كفل لها بعض جوائز التمثيل والإخراج التى منحتها لها لجان تحكيم دولية متخصصة؛ مما دفع الباحث لتناولها بالدراسة.

أ- <u>العرض السعودى(رقصة الموت)</u>(٣٠)

قدم المخرج مالك القلاف العرض المسرحى السعودى (رقصة الموت) على مسرح قصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية؛ إذ افتتح به فعاليات الليلة الأولى من الدورة الحادية عشرة لمهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى) فى الثانى والعشرين من أغسطس عام ٢٠٢١م.

هذا العرض مأخوذ عن نص (الفانى الذى لم يكمل رثاء نفسه) للكاتب السعودى ياسر مدخلى، ومن إنتاج مؤسسة (وان شوت للفنون) التى تدعمها هيئة المسرح والفنون الأدائية بالمملكة العربية السعودية. قام منير خاتم بتنفيذ الدمى، مكياج وملابس فاطمة الجشى، إضاءة محمد جميل، موسيقى أحمد العلى وحسن العلى.(٣١)

انطلق العرض انطلاقته الأولى بالمشاركة فى (ملتقى المونودراما والديودراما) بجمعية الثقافة والفنون بالدمام عام ٢٠٢١م، وكان ينتمى لعروض الديودراما، لكن المخرج أجرى عليه بعض التعديلات والتطويرات بإضافة التمثيل الصامت، والتمثيل العرائسى، والرقص المسرحى، ثم واصل تقديمه فى البلدان العربية المختلفة كمشاركته فى فعاليات الدورة الحادية عشرة من مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، وفعاليات الدورة الثالثة والثلاثين من المهرجان الدولى للمسرح الجامعى بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء، فضلاً عن مشاركاته الأخرى فى المهرجانات المسرحية المتعددة.(٣٢)

تدور أحداث العرض حول طفل صغير يعانى من قسوة أبيه الذى يوبخه دوماً ويعنفه كثيراً وعادة ما يتهمه بالكذب، كما يعانى من أم غليظة القلب تتسم بالأنانية، وتخون زوجها؛ الأمر الذى يدفع الزوج إلى الانتحار بعد اكتشافه خيانة زوجته، ثم تتزوج هذه المرأة الخائنة من عشيقها بعد انتحار زوجها، وقد استطاع العشيق أن يقنعها بأن تترك طفلها فى أحد الملاجئ، وبالفعل تستجيب لرغبته؛ ومن ثم لا تقدم لابنها سوى النكران والجحود؛ لذلك عندما كبر الطفل وصار شاباً قررالانتقام من أمه وعشيقها؛ فقتل طفلهما الوليد بعد ساعات قليلة من مولده، وهكذا تؤكد أحداث العرض على أن العنف يولد العنف ويُغرِق الإنسان فى بحر من الدماء.

ومن منطق التمرد على الطابع المسرحى التقليدى لايلتزم هذا العرض بالحبكة الأرسطية التقليدية التى تعتمد على تتابع الأحداث وتصاعدها؛ ومن ثم لايسير وفق السياق المتتابع للأحداث المشار إليها، بل يعتمد على التقديم والتأخير والاسترجاع فى بناء الأحداث وتصويرها؛ إذ يبدأ بواقعة دفن الطفل الرضيع ورثاء العشيق لطفله، لكنه لم يستطع أن يكمل رثاءه؛ إذ يتدخل الشاب المنتقم ليمنعه، ويدور بينهما حوار فلسفى حول جدوى رثاء الميت، وعدوان الأموات على الأحياء لإفساد حياتهم، ويطلب الشاب من الشيخ العشيق أن يتخلص من هذه القمامة – قاصداً جثمان الطفل – فينفجر العشيق غضباً ليخبره بأن الطفل الميت هو ابنه الذى أنجبه بعد سنين من الانتظار الطويل، ووفق منطق العرض كان هذا الأب المكلوم لايعرف حقيقة هذا الشاب المنتقم، لكن فى النهاية يكتشف أنه ابن زوجته، وقد عاد لينتقم منه لا ليمنع طقوس الموت، ويأتى اكتشاف حقيقة قاتل الطفل على لسان الدمية الأب، ثم ينتهى العرض باعتراف الشاب المنتقم بجريمته.

يعالج المخرج عبر هذه الأحداث ثيمة الانتقام، ويصور فلسفة الموت، ويطرح بعض الأسئلة الفلسفية التى تتعلق بحقيقة الحياة والموت، مستعيناً بأسلوب حداثى مغاير؛ كى يصور بشاعة الإنسان، وقسوته، وأنانيته، ولا إنسانيته التى بلغت مداها؛ فأصبح يسعى إلى قتل أخيه الإنسان، أو يتمنى موته. وكى يبرز المخرج أفكاره يتوسل بتصوير ثنائيات متناقضة عدة: كالموت فى مقابل الحياة، والشر فى مقابل الخير، والقسوة فى مقابل البراءة، مؤكداً فى النهاية على انتصار قوى الشر فى عالمنا المؤلم هذا الذى ساءت فيه العلاقات بين الناس؛ فأصبحت تُمتهن كرامة الإنسان، ويعانى ويلات العذاب بفعل الآخرين. ولاشك فى أن الموت هو الحقيقة الوحيدة فى حياتنا، ولكن حين يتحول هذا الموت القدرى إلى مقصلة فى يد البشر تحصد أرواح الأبرياء حينئذ تكون قد تشوهت آدمية الإنسان، وانعدمت الرحمة لديه.

يُرْجِع العرض أسباب الشر إلى تفسخ العلاقات الأسرية، وتمزق الروابط العائلية، وما ينجم عنه من سوء العلاقة بين الآباء والأبناء؛ بسبب بعض النوازع البشرية : كالقسوة، والأنانية، والخيانة، والانتهازية، والعنف، والجحود، وغيره من الأمور التى استشرت فى حياة إنساننا المعاصر، وأصبحت السبب الرئيس لمعاناته.

ولكى يبلور المخرج الفكرة التى يعالجها آثر أن يتناولها بأسلوب تجريبى غير معتاد؛ إذ توسل بأسلوب الإخراج فى (المسرح الشامل)(٣٣)؛ فبنى عرضه على فنون عدة لم يتعود الجمهور على انتظامها داخل عرض مسرحى واحد : كالتمثيل البشرى، والتمثيل العرائسى، والتمثيل الإيمائى، والتعبير الحركى، والرقص المسرحى وغيرها من الفنون التى تصاحبها الموسيقى المتنوعة، وتحتضنها الأضواء الملونة وغيره؛ وذلك كى يخفف من وطأة القضية المطروحة وطابعها التراجيدى، ويجعل الجمهور يتقبلها وهو ينتشى بفعل فنون الفرجة البصرية والسمعية المدهشة؛ وكأنه يدس السم فى العسل.

ومن منطلق ذلك افتتح المخرج هذا العرض برقصة تعبيرية جاذبة توجز مغزاه، وتكشف عن قضيته الرئيسة؛ إنها رقصة الموت ويصورها اثنان : راقص يرتدى السواد ويرمز للموت ويرقص بعنفوان فى حركة نشطة دائبة، وآخر يرتدى سترة بيضاء ويرمز إلى البراءة أو الحياة ونراه فى البداية ملقياً على مقدمة المنصة فى غياب تام، ثم تصور الرقصة بحرفية شديدة ومرونة جسدية عالية مدى سيطرة الموت على الحياة أو البراءة، وتسيده؛ فكانت هذه الرقصة بمثابة الراوى الملحمى الذى يعطى فكرة موجزة عن الأحداث، ويلخص مغزاها منذ

البداية؛ فيقطع على الجمهور استغراقه فى الأحداث التى تدور أمامه؛ ليتعقل فيما هو مطروح أمامه، ويتخذ بشأنه موقفاً ما.

تجسدت هذه الرقصة تحت أحزمة متداخلة من الأضواء الملونة كالأخضر الداكن والأزرق القاتم بحيث كان الموت يرقص فى رحابها، فضلاً عن بقعة ضوء بيضاء تحتضن البراءة؛ فكانت توليفة أحزمة الإضاءة باللونين (الأخضر والأزرق)(٣٤) فى برودتها وما توحى به من معنى مشؤوم مناسبة لقسوة الموت وبشاعته، وكان الضوء (الأبيض)(٣٥) فى شفافيته ونصوعه ملائماً لمعنى البراءة أو الحياة؛ وقد حقق هذا الجدل القائم بين الألوان الضوئية معنى الصراع بين الشر والخير أو بين الموت والحياة. وقد صاحب هذه الرقصة أدخنة بيضاء تغلف المشهد، ودقات موسيقية صاخبة توحى بالغموض، وآهات كورالية تعبر عن الشجن والإثارة التى تخيم على الحدث منذ البداية.

ومن الملاحظ تعدد الرقصات التعبيرية بالعرض، وقد تكفل بها الراقصان : معاذ الرفاعى الذى قام بتصميم الرقصات جميعها، وبندر الغانمى، أحدهما يمثل الموت والآخر يمثل الحياة، وقد اتسعت مساحة دور الراقص الذى يرمز للموت فى رقصات متعددة؛ إذ ألح علينا كثيراً بظهوره المتكرر، بينما تراجعت مساحة دور الراقص الذى يمثل البراءة والحياة؛ إذ لم يظهر سوى فى رقصات محدودة؛ وهذا ما يشكل استعارة تجسيدية ذكية عمد إليها المخرج ليبلور سطوة الشر والموت وفق فلسفة العرض.

قُدمت الراقصات بمهارة ملحوظة تُحسب للراقصين، وتكشف عن مدى الجهد المبذول فى إخضاع الجسد للتدريب والمران الشاق حتى أصبح أداة طيعة تسهم فى تشكيل الفضاء المسرحى، وإبراز المغزى المطلوب وتأكيده، كرقصة استقبال الطفل الميت، والرقصات التى تصور الصراع بين الابن وعشيق أمه "الشيخ"، وكذلك الصراع بين الابن وأمه الأنانية، فضلاً عن رقصة الأم مع عشيقها، وغيرها من الرقصات التعبيرية الدالة التى أسهمت فى تشكيل نسيج العرض، وبلورة أفكاره.

ويشى الجانب الراقص فى هذا العرض بتأثر العمل بنظرية الحركة عند المخرج الروسى فسفولد مايرهولد (١٨٧٤ – ١٩٤٠م) المعروفة بالآلية الحيوية أو الميكانيكا الحيوية bio – mecanique والتى تركز على تحرير جسد الممثل من التبعية وإعطائه المكان الأول فى العرض؛ لذا يخضع جسد الممثل عنده إلى الرياضات البدنية؛ لأن الممثل – من وجهة نظره – فنان راقص قادر على إعطاء الليونة وعكسها فى لحظة واحدة ومتتابعة؛ أى يجب أن يتحكم

فى جسده وتنفسه وحركته بحيث يصبح جسده أشبه بالآلة الموسيقية التى يتحكم الممثل فى ضبط أوتارها؛ ليعزف عليها مايريد التعبير عنه، وتوصيله للجمهور؛ ومن ثم لايُعد الانفعال الصوتى هو الوسيلة لتجسيد الحالة النفسية، بل الحركة الجسدية هى التى تعبر عن الحالة الشعورية للشخصية.(٣٦)

كذلك يتبدى لنا تأثر هذا العرض بنظرية الحركة عند المخرج السينوجراف الإنجليزى إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Carig (١٨٧٢-١٩٦٦م) والتى تُعرف بالسوبرماريونيت Supermarionette؛ أى تجريد الممثل من صفته الإنسانية بوصفه كائناً حياً وتحويله إلى مجرد عروسة ماريونيت يمكن تحريكها كيفما يشاء؛ إذ إن الممثل من وجهة نظره عبارة عن أداة تتحرك فى الأوضاع جميعها وفق توجيهات المخرج وأفكاره التى يريد التعبير عنها، مستخدماً اللغة المنطوقة فى أضيق الحدود إذا لزم الأمر(٣٧)؛ ذلك لأن المسرح عنده يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الاستماع، ويعتمد على خلق صورة مسرحية معبرة تؤدى إلى معنى، ويلم الجمهور بالأحاسيس العامة للعمل المسرحى عن طريق القيم الرمزية التشكيلية لا بوساطة معانى الكلمات؛ فالعرض المثالى عنده عبارة عن رقصة رمزية، فى ملابس مسرحية رمزية، وفى بيئة رمزية.(٣٨)

وهكذا تُعلى نظرية الميكانيكا الحيوية من شأن الجانب الحركى لجسد الممثل وإمكاناته التعبيرية، كما تنادى نظرية السوبرماريونيت بضرورة تحول الممثل إلى ما يشبه الدمية فوق خشبة المسرح، وهذا ماترددت أصداؤه بوضوح فى هذا العرض السعودى عبر إعطاء التمثيل الإيمائى والتعبير الحركى الراقص مساحة متسعة داخل العرض من ناحية، فضلاً عن توظيف التمثيل بالدمى وتوحد جسد الممثل بجسد الدمية والتماهى فيها من ناحية أخرى، ومن أبرز الأمثلة على ذلك نذكر المشهد الاسترجاعى Flash Back الذى يدور بين الشاب المنتقم وأبيه المنتحر؛ إذ يستدعى الشاب أبيه فى صورة دمية يحركها ويتحدث بصوتها، وعبر ذلك يلوم الابن أباه على انتحاره، ويقرر أن ينتقم لموته بينما يحاول الأب إثناءه عن ذلك. وكما استدعى الشاب المنتقم أباه يستدعى أمه فى صورة دمية أيضاً، يحركها بنفسه ويلومها على تركه وحيداً فى الملجأ.

وبسبب تعدد الرقصات واتساع مساحتها داخل العرض استجاب المخرج – فى توظيف عنصر الديكور المسرحى – إلى متطلبات العرض المسرحى الشامل؛ إذ اعتمد على البساطة فى مفردات الديكور من دون أى تزيُّد يُذكَر؛ لذا استغنى عن الديكورات الثقيلة والمركبة التى

تزحم خشبة المسرح وتعوق حركة الرقص، واستغنى كذلك عن الزوائد الخشبية التى تشغل الفضاء المسرحى من دون حاجة إليها، واكتفى بخشبة مسرح عارية تماماً يطوقها السواد، ولا تحوى سوى قطع ديكورية قليلة لاتزيد عن مستوى مرتفع فى عمق المنصة، نلمح على يساره كرسياً تستند علية الدمية التى تمثل الأب، كما نلمح على يمينه كرسياً آخر تستند عليه الدمية التى تمثل الأم؛ ومن ثم أفسح المخرج منصة التمثيل ليتيح مساحة مناسبة للرقص المسرحى؛ حتى يتمكن من إبراز القضية المطروحة والعمل على بلورتها من دون أن يعرقل الراقصين، أويزحم منصة التمثيل، "وحسناً فعل المخرج حين ترك خشبة المسرح عارية من دون أية قطع ديكور– باستثناء دميتى الأب والأم – فالخشبة العارية باتساعها كانت أكثر دلالة على فضاء العرض الذى اتسع ليشمل الحياة بأكملها، بل الموت أيضاً".(٣٩)

وقد لعبت الإضاءة فى هذا العرض دوراً مهماً فى إعادة تشكيل المشهد المسرحى؛ إذ "تمثل الخشبة العارية تحدياً خاصاً لمصمم الإضاءة فى الصياغة المشهدية عبر تنوع مصادر الإضاءة، وتعدد درجات كثافتها، وتنوع ألوانها، وقد تصدى المخرج لهذا التحدى بكفاءة عالية، وحس فنى مرهف، فانتقل بنا فى الفضاء المسرحى محدداً مساحة خاصة لكل مشهد تتناسب وطبيعته"(٤٠)؛ فعلى الرغم من أن الإضاءة الملونة – الصريحة منها والممزوجة – تنوعت عبر مساحات العرض المختلفة بين الأبيض، والأخضر، والأزرق، والأصفر، والأحمر، لكن المخرج غلب (الضوء الأحمر)(٤١)فى لحظات عدة بما يحمله من دلالات تعبر عن الشر والإثارة والدم؛ ليصور مدى بشاعة الإنسان كما فى مشهد رقص الأم مع عشيقها الخائن، والصراع بين الشيخ والشاب، وإيعاز العشيق للأم بوضع الطفل فى ملجأ مع رفاقه؛ ومن ثم جاء الضوء الأحمر بمثابة تجسيد استعارى لقبح الإنسان وشروره. ولكى يبلور المخرج هذه المعانى عمد إلى تضفير أحزمة من الأضواء الملونة مع الأدخنة المتطايرة فى هذه المشاهد وغيرها؛ إذ استخدم الدخان بكثرة ليخلق قدراً من الضبابية على الصورة البصرية؛ حتى يؤكد على أن إنساننا المعاصر– بكل ما يحمله من تناقضات – أصبح غائم الملامح، بل يخلو من النقاء النفسى، والصفاء الوجدانى.

ومن الملاحظ أن عنصر التمثيل المسرحى اتسم بازدواجية التعبير وتعدد مستوياته اتساقاً مع أسلوب المسرح الشامل؛ إذ جمع بين الأداء التمثيلى الصوتى جنباً إلى جنب مع الأداء التمثيلى الصامت، والأداء التعبيرى الحركى الراقص. وقد تكفل بالأداء التمثيلى الصوتى كل من : كميل العلى الذى يجسد دور الشيخ العشيق، وعلى الجلواح الذى يجسد دور الابن الشاب

المنتقم، وقد أجاد كلاهما فى التمثيل باللغة العربية الفصحى بإتقان واضح، كما شاركا فى الرقص.

وقد تبدت قدراتهما فى الأداء التمثيلى بوضوح؛ إذ انتهج كل منهما أسلوباً فى التمثيل مختلفاً عن الآخر يتناسب وطبيعة شخصيته الدرامية؛ فبالنسبة لدور الشيخ العشيق كان يجمع بين النقيضين : (أولهما) محاولة الشخصية إخفاء حقيقة علاقتها بالطفل المقتول، و(ثانيهما) التعبير عن معاناتها وفق الموقف الدرامى، لكن الممثل كميل العلى لم يلتفت عن عمد إلى هذا التناقض فى دوره، واختار أن يؤدى الدور عبر أسلوب عقلانى توسل فيه بالأداء الخارجى الذى يعتمد على الحرفية الخارجية لا المعايشة الداخلية، فيما يُعرف بالنمذجة أو الأسلبة؛ لذلك لم يصور فى أدائه التمثيلى مشاعر معاناة الأب الذى فقد ابنه قتيلاً، وحتى فى لحظة إفصاحه عن كونه أباً للطفل القتيل لم يتخل عن هذا الأسلوب العقلانى فى الأداء؛ وكان ذلك مناسباً تماماً لطبيعة شخصيته الدرامية بوصفه خصماً للشاب المنتقم غير قادر على أن يبارى خصمه فى حجته، مكتفياً باتهامه بأنه قاتل ووغد. بينما اختار على الجلواح أن يؤدى دور الشاب المنتقم عبر أسلوب وجدانى عاطفى توسل فيه بالمعايشة الداخلية للدور فيما يُعرف بالواقعية النفسية أو الواقعية السيكولوجية.

ونلاحظ أن هذا التناقض بين أسلوبى الأداء التمثيلى لبطلى العرض يكشف عن مدى انحياز المؤلف والمخرج لما يطرحه الشاب المنتقم من أفكار، لاسيما وقد احتل دوره المساحة الفلسفية الأكبر من العرض؛ لأنه كان بمثابة الشخصية القناع التى يتقنع كلاهما خلفها؛ كى يدلى بآرائه الخاصة حول حقيقة الحياة والموت؛ ولعل هذا ما جعل المخرج أن يدفعه نحو أسلوب المعايشة الداخلية فى الأداء؛ حتى يبدو أكثر إقناعاً من خصمه الشيخ العشيق فى توصيل أفكاره.

كما تجلت مهارات الممثلين : كميل العلى وعلى الجلواح فى أداء أكثر من شخصية، كشخصية الأم الخائنة، وشخصية الأب القاسى، وغيرها من الشخصيات، فكلاهما يخرج من شخصيته ليؤدى دور شخصية أخرى ثم يعود لدوره مرة أخرى، وهكذا تعددت الأدوار للممثل الواحد، والذى يشارك أيضاً فى الرقص والتمثيل الإيمائى والتمثيل العرائسى؛ ومن ثم تعددت مستويات الأداء التمثيلى وتراوحت بين التجسيد والتشخيص والرقص والإيماء؛ للتعبير عن متناقضات النفس البشرية المعقدة.

وجدير بالذكر أن حركة الممثلين فوق خشبة المسرح انبثقت من هذه المتناقضات؛ فكانت الحركة – سواء راقصة موقعة أو عادية غير راقصة – حركة نشطة دائبة يتنازع الممثلون بوساطتها ويتشابكون ويتألمون، وعبر ذلك تلتصق الشخصيات جسدياً برهافة حس، ووجوه أقرب إلى الأقنعة كالحة اللون مقهورة، وكانت الإيماءات السيكولوجية تؤكد مأساوية الموضوع، وتدعم الإحساس بشدة المعاناة.

إن هذا التنوع الحركى ساعد على تعميق ملامح الصورة البصرية للعرض بما يخدم الأفكار والقضايا التى يعالجها؛ إذ "يقيم التقابل بين الحركة الراقصة الموقعة وبين الحركة العادية ضرباً من الجدل الحركى على غرار التقابل الجدلى بين الشعر والنثر فى مجال اللغة؛ فالشعر والرقص يشتركان فى سمة الإيقاع الموسيقى بينما يقترب النثر من الطبيعة الإيقاعية اللامنتظمة التى تميز الحركة العادية"(٤٢)؛ الأمر الذى يسهم فى بلورة معنى التناقض الذى يُعد سمة من سمات إنسان العصر الحديث بتعقيداته الواضحة.

كذلك استثمر المخرج هذا التنوع الحركى فى التنسيق بين عنصر الإيقاع العام للعرض وعنصرى التوازن والتوافق؛ إذ إن أى اختلال فى توازن الجسد فى أثناء الرقص أو الحركة، وأى اضطراب فى توافق حركة أعضائه ينعكس على الفور على إيقاع العرض ويخل به. ومجمل القول أن هذا العرض يكشف عن مدى مقدرة المخرج العربى على تقديم صورة من صور الممثل الحديث الذى يتسم بشمولية الأداء التمثيلى، وهو ما يتطلبه مسرحنا العربى المعاصر.

أما الإطار الموسيقى للعرض فقد اتسم بالفاعلية الدرامية؛ إذ حاول المخرج الاستفادة بعناصر الموسيقى فى إبراز الأفكار العامة التى يعالجها، وتفسيرها؛ فحملت الموسيقى فى ثناياها طاقة تعبيرية هائلة احتوت مسارات الأحداث، وتنوعت عبر مساحات العرض المختلفة؛ فتارة يوظف المخرج آهات كورالية صارخة توحى بالحزن، وتارة ثانية يوظف موسيقى رومانسية يغلفها الشجن، وتارة ثالثة يستخدم موسيقى توحى بالإثارة والترقب، وتارة رابعة يعتمد على موسيقى توحى بالغموض وغيرها؛ وهكذا احتضنت الموسيقى اللحظات الشعورية المختلفة، وأسهمت فى بلورة القيم المطروحة.

ورغم أنه يُفضل دائماً التأليف الموسيقى الخاص بالعرض؛ لتحقيق الوحدة العضوية المطلوبة، لكن الإعداد الموسيقى الذى قام به أحمد العلى لم يؤد إلى ذلك التنافر الذى نشهده فى الكثير من العروض بين المقطوعات الموسيقية غير المتناغمة، كذلك كان التنفيذ الموسيقى الذى قام به حسن العلى دقيق للغاية للدرجة التى لم تزعج معها الموسيقى أذن الجمهورالذى يعانى كثيراً من غلبة صوت الموسيقى على صوت الممثل فى بعض العروض.(٤٣)

ب- العرض الأردنى (ليلة الإنحوتة)(٤٤)

قدم المخرج إياد الريمونى العرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة) من تأليفه على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية؛ إذ افتتح به الليلة الثانية من فعاليات الدورة الحادية عشرة لمهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى) فى الثالث والعشرين من أغسطس ٢٠٢١م، وقد صمم له السينوجرافيا أيضاً، وقام مكرم الكفاوين بتصميم الإضاءة، أما الموسيقى فمن إعداد عبد الرزاق مطرية، وكان العرض عبارة عن "ديودراما"، وقد قام ببطولته إياد الريمونى وميس الزغبى، وقد قُدم من قبل على خشبة مسرح المركز الثقافى الملكى بالعاصمة الأردنية عمان.(٤٥)

تُعد قضية المرأة بصورها المختلفة من أبرز القضايا التى تطرح نفسها للنقاش والمعالجة، خاصة علاقة المرأة بالرجل بوصفهما قطبا المجتمع. وقد التقط إياد الريمونى هذه القضية وصاغ منها موضوع مسرحيته؛ ليسلط الضوء على معاناة المرأة العاقر بسبب زوجها، ومعاناة الرجل بسبب المرأة؛ فنحن أمام امرأة لاتنجب وقد حُرمت من الأمومة، وهى تعانى ويلات تنمر نساء القرية اللاتى يسخرن من عُقرها؛ هذا العقر الذى تعانيه قد تسبب فيه زوجها بدون علمه أوعلمها؛ إذ كان يجتذب فتيات القرية ويعقد معهن علاقات محرمة؛ ومن ثم نقل لهن مرضاً جنسياً مميتاً من دون أن يدرك أنه يحمل هذا المرض؛ لذلك أرادت الفتيات الانتقام منه، فجعلن من امرأته سيدة عاقر بفعل ساحرة القرية؛ أى إن عذابات المرأة كانت بسبب أفعال الرجل (زوجها)، كذلك إن هلاك فتيات القرية ومرضهن المميت الذى قضى عليهن الواحدة تلو الأخرى كان بفعل الرجل أيضاً.

أما الشاب الذى وُلِد طفلاً لهذه الأم العاقر بعد أن أُبْطِل مفعول سحرها فقد تعذب بسبب المرأة هو الآخر؛ إذ انتحرت أمه بسبب مرضها النفسى بعد أن أنجبته وفارقت الحياة، وبسبب موتها وانتحارها قضى حياته وطفولته فى دار لرعاية الأيتام معذباً بعيداً عن دفء الأسرة وحضن الأم؛ ومن ثم كانت عذاباته بسبب المرأة. كذلك حاولت إحدى الفتيات التى ماتت أمها بالمرض الجنسى – الذى نقله أبوه لها – أن تنتقم منه وتنقل له هذا المرض الذى ورثته من أمها؛ ومن ثم تُعد هذه معاناة أخرى تضاف إلى معاناته بسبب المرأة.

إنها علاقة معقدة ومتشابكة، وقضية غاية فى الأهمية يطرحها العرض، معالجاً مسالب الإنسان وسوءاته ونوازعه كالحقد، والخيانة، والثأر، والانتقام، والمراوغة، والمؤامرة، والانحراف، والعهر، والجنس، والابتذال؛ وكلها من الأمور التى أفسدت طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وفجرت جدلية الصراع الأزلى بينهما فى كل مكان وزمان.

وقد عمد المخرج منذ البداية – فى إطار معالجة موضوعه فوق خشبة المسرح – إلى أسلوب حداثى غير تقليدى قائم على التشظى، والانشطار، والتكرار، والإدهاش، والإغراب، والتمثيل داخل تمثيل، والسخرية، والهزل، وغيره؛ حتى يحتفظ بوعى الجمهور ويقظته، ويحقق إمكانات الفرجة اليقظة الواعية، لا أن يسلبه إرادة العقل والتفكير عبر الفرجة النائمة التى تتأسس على الإيهام المسرحى، وكذلك كى يضفى على العرض قدراً من الجاذبية والتشويق؛ لذلك توسل بمبدأ البساطة، ومنطق التشخيص، وإمكانات اللعب المسرحى، بل حرص على كشف آليات اللعبة المسرحية بوصفه أسلوباً مميزاً للعرض على نهج المسرح الملحمى عند برتولد بريخت.

كذلك تأثر المخرج فى هذا العرض بالأسلوب التجريبى بمسرح الفوانيس فى الأردن الذى يسير على هدى برتولد بريخت من حيث العلاقة الانتقادية بين العرض والجمهور، والتى تتحقق عن طريق "إلغاء هذا الجدار الوهمى بينهما عبر مجموعة من التقنيات كاسرة لإيهاميته؛ من أجل تلقى عقلانى للعرض؛ حيث يرى الجمهور العرض بوصفه استعارة فنية للحياة، وعبر العلاقة الجدلية بينهما يحدد عقلياً موقعه من الكون، أو الحياة بأبعادها السياسية والفكرية والاقتصادية"(٤٦) وغيرها؛ الأمر الذى انسحب على أسلوبه الإخراجى، وعلى عناصر العرض المسرحى جميعها عبر تقنيات كسر الإيهام المختلفة.

لقد فرض ذلك على المخرج إياد الريمونى ألا يعتمد على الديكور بوصفه عنصراً واقعياً محدداً لبيئة الأحداث، بل يجردها فى المطلق والعام، مستفيداً من دلالاته الرمزية؛ لكى يظل مكان الأحداث مجرد رمز لأى مكان مشابه له من الممكن أن تحدث فيه هذه الوقائع وليس مكاناً محدداً بعينه؛ إذ إن إضفاء صفة العمومية على مكان الأحداث ينسحب بالضرورة على طبيعة الموضوع المطروح ويكسبه سمة الشمول، ولا يقصره على شخصيات بعينها، كما ينعكس على طبيعة التلقى؛ فيطلق العنان لذهن الجمهور، ويفتح له أفق الخيال.

الأمر الذى يساعد على كسر الإيهام المسرحى؛ لذلك لم يلجأ المخرج إلى توظيف الديكور الواقعى أو أى بناء ثابت، بل وظف إمكانات (الديكور الرمزى)(٤٧)، وهو ديكور إيحائى تلخيصى موجز يترك الحرية لخيال الجمهور، موحياً له بجو خاص يتسم بالبساطة، فلا يحد منطقة التمثيل بمكان أو زمان محددين.

وهذا ما يتفق مع توظيف الديكور فى المسرح الملحمى؛ إذ يرى (برتولد بريخت)(٤٨) أن عنصر الديكور المسرحى يُعد وسيلة من وسائل كسر الإيهام المسرحى بين المنصة والصالة

عبر تحطيم وهم الحقيقة والاندماج مع الشخصيات والأحداث؛ ومن ثم لايجب أن يشرح مكانية الحدث المسرحى بل يشير إليها فى إيجاز؛ لأن الأمر لايحتاج إلى خلق وهم كامل لمكان معين، ولكن تكفى بعض التلميحات؛ حتى لايتورط الجمهور فى الاندماج مع حوادث المسرحية إذا ما أحس بواقعية الظروف المحيطة بها.

كذلك يتطابق ديكور هذا العرض مع طبيعة عنصر الديكور فى مسرح الفوانيس الأردنى الذى يرفض المنظر المسرحى الواقعى كامل البناء؛ حتى يشرك جمهوره فى صنع العملية المسرحية عن طريق ترك بعض التفصيلات فى المنظر المسرحى ليستكملها بخياله؛ ومن ثم لايجب أن يفرض الديكور ثباته بهدف تحديد مكان ما أو عالم ما؛ لأنه مجرد فضاء يتألف ويُعاد تأليفه باستمرار، بل بناء ناقص يتطلب خلقه مشاركة الجمهور؛ لذا تعتمد جماعة مسرح الفوانيس فى تجسيد البيئة المنظرية على مجموعة وحدات تشكيلية مختزلة وملخصة، تُصاغ منها تركيبات منظرية ممسرحة تعتمد على أسلوب الهدم والبناء فى خلق مكان الأحداث، ويشارك الجمهور بخياله فى صنعها وتركيبها بوضع بعض التفاصيل، ليس فقط فيما رأى بل أيضاً فيما يتخيل.(٤٩)

وكى يحقق مخرج العرض ذلك فقد عمد إلى الحفاظ على خشبة المسرح بمساحتها الشاسعة عارية تماماً وفارغة سوى من بعض القطع الديكورية القليلة سهلة الحمل، والموتيفات البسيطة التى لم تزد عن : (أربعة مقاعد، ومشجبين، وإنحوتة، وصندوقين صغيرين من الكرتون)؛ وهى كما نرى قطع خفيفة يسهل على الممثل التعامل معها؛ إذ لم يتعثر فى حملها وتحريكها وتوزيعها فوق منصة التمثيل، ثم إعادة تجميعها أكثر من مرة فى أوضاع مختلفة فى أثناء سير الأحداث وأمام أعين الجماهير؛ فتتحول خشبة المسرح – على يديه – بموجب ذلك إلى أمكنة متعددة : كميدان، وعربة قطار، وشقة، ومحل لبيع المستلزمات النسائية، ومقابر أو شواهد قبور وغيرها من الأماكن؛ مما ساعد على تحقيق سيولة فى الانتقالات المكانية فوق خشبة المسرح من مكان لآخر بمهارة واضحة، من دون تعثر يُذكر، لاسيما مع تعدد الأمكنة عبر مسارات العرض.

لقد اتسق الديكور على هذه الشاكلة مع مبدأ البساطة، ومنطق اللعب المسرحى، اللذين يحكمان العرض، كما ظل الديكور فى حالة ديناميكية دائمة؛ إذ تحولت منصة التمثيل بوساطته إلى فضاء يتألف، ويعاد تأليفه باستمرار بمساعدة الممثل؛ ذلك الذى تجاوزت علاقته بالديكور مجرد التكيف مع بيئة الأحداث – بوصف الديكور محدداً لها فى المسرح التقليدى من دون

تدخل منه – إلى دور صانع البيئة التى تشير إلى مكان الأحداث من دون تجسيدها واقعياً، وكان ذلك بمشاركة الجمهور الذى لم يسهم بشكل فعلى فى بناء الديكور، لكنه شارك مشاركة نوعية بشكل آخر؛ إذ كان مضطراً أن يتابع هذا البناء المنظرى الذى يتألف من تكوينات متعددة تُصنع عبر هذه القطع الديكورية، كذلك تمثلت مشاركته فيما يضفيه عبر خياله من صور على هذه الوحدات المنظرية المختزلة؛ لاستكمال صورة المنظر المسرحى بوصفه مكاناً للفعل الدرامى؛ ويُعد ذلك نوعاً من تفعيل دور الجمهور وإشراكه فى الحدث؛ مما أسهم فى اختراق حاجز الإيهام بين المنصة والصالة على نهج المسرح الملحمى عند برتولد بريخت، ومسرح الفوانيس فى الأردن.

ومن المتعارف عليه أن الملابس المسرحية تُعد بمثابة شئ ملتصق بالشخصية الدرامية التى يؤديها الممثل، بحيث يصبح الزى معبراً عنها؛ أى يدل على مركزها الاجتماعى أو الدينى أو المهنى، ويساعد فى إبراز معانيها، ودلالاتها الإنسانية والدرامية.(٥٠)

لكن توظيف الملابس عبر الرؤى الإخراجية المعاصرة التى تتوسل بالتجريب وتعمد إلى كسر الإيهام المسرحى يختلف تماماً عن ذلك؛ إذ يسعى المخرج إلى تحقيق الفرجة اليقظة لا الفرجة النائمة عبر الملابس؛ وذلك عن طريق إظهار الممثلين وملابسهم بوصفهم حقيقتين منفصلتين عن بعضهما بعضاً، وتحقيقاً لذلك يجعل الممثل يرتدى ثيابه أمام جمهوره، كذلك يعمد إلى الاقتصاد فى الملابس والتخفف منها إلى الحد الذى يعتمد فيه المخرج – غالباً – على زى واحد رئيس موحد للممثلين جميعهم، مع تطويع بسيط له، أو استبداله أحياناً ببعض القطع القليلة؛ لتأكيد معنى محدد، ثم العودة إليه ثانياً تمشياً مع منطق التشخيص وأصول اللعبة المسرحية.(٥١)

وهذا ما انتهجه المخرج فى توظيف ملابس عرض (ليلة الإنحوتة)؛ إذ حرص على تفعيل دورها فى كسر حاجز الإيهام بين المنصة والصالة؛ للتأكيد على رؤيته الإخراجية العامة للعمل، والتى تنبع أساساً من منطق التمسرح والتشخيص؛ لذلك اقتصد فى استخدام الملابس، وكان لديه ميل واضح للتخفف منها، والتخلص من البهرجة الزائدة؛ فجعل بطليه – الشاب والفتاة – يرتدى كل منهما زياً موحداً أسود اللون عبارة عن سترة سوداء وبنطال أسود، وكلاهما يرتدى فوق هذا الزى "روباً" بطراز مناسب؛ فالشاب يرتدى "روباً" نبيتى اللون؛ لأن اللون النبيتى يعكس وقاراً يلائم هيئة الرجال، بينما ترتدى الفتاة "روباً" ذات لون روز؛ لأن اللون الروز يعكس مسحة من الدلال الأنثوى يناسب طبيعة المرأة؛ ومن ثم كانت الملابس ظاهرة للجمهور، وباطنة متوارية

فوق بعضها بعضاً، وكان الممثل يرتدى ملابسه أو يستبدلها أمام الحضور؛ فالمعايشة ليست مطلوبة، والجمهور يعى بالضرورة أنه يشاهد لعبة مسرحية.

وجدير بالذكر أن مسرح الفوانيس فى الأردن، وكذلك مسرح الحكواتى فى لبنان، يميل كلاهما إلى الاقتصاد فى الملابس للدرجة التى تُضاف معها أشياء بسيطة إلى الزى لتوحى بتغير الدور، مع الحرص على أن تكون الملابس ظاهرة وباطنة، حتى إذا انقلبت الشخصية انقلب معها الزى والعكس. كما يميل كلاهما إلى تعليق الملابس على مشاجب كبيرة واضحة للجمهور، والابتعاد عن الرمزية؛ لأن الأساس فى الملابس هو أن توحى لا أن تصور أو ترمز.(٥٢)

لقد تأثر المخرج إياد الريمونى بذلك كثيراً فى هذا العرض كما نرى؛ إذ احتوى فضاء خشبة المسرح على مشجبين : أحدهما فى يمينها والآخر فى يسارها، وقد عُلقت على كليهما قطع من الملابس البسيطة، والشعور المستعارة، وبعض الإكسسوارات الخفيفة.

إن أى تطويع بسيط للزى من دون بهرجة فجة يستطيع الممثل أن يتنقل بوساطته بين شخصيات متعددة؛ إذ إن وضع قطعة من الملابس النسائية على جسد الممثل، أو حول صدره، أو وضع باروكة نسائية على رأسه، تكفى للإيحاء بأنه يقدم أو يشخص دور امرأة.(٥٣)

وهذا ما وظفه المخرج أكثر من مرة داخل هذا العرض، إذ رأينا بطل العرض يتبع هذا النهج ويلتقط بين حين وآخر مايشاء من قطع الملابس ومكملاتها المعلقة على المشجبين عندما يشرع فى تشخيص أدوار النساء الساقطات؛ فقد خلع أمام الجمهور الروب النبيتى الذى يرتديه، وظهر بسترته السوداء ثم أضاف إليها قطعة من الملابس الخفيفة أو أكثر؛ ليوحى بالانتقال من شخصية إلى أخرى؛ فبإضافة قطعة نسائية حمراء حول صدره وباروكة شقراء اللون فوق رأسه يوحى بأنه يشخص دور الفتاة الشقراء التى تخون زوجها مع صديقه طلباً للمتعة. وما أن يستبدل هذه القطع القليلة بقطعة نسائية سوداء حول صدره وباروكة من الشعر الأسود ندرك أنه يشخص دور الفتاة السمراء الغانية التى ترقص فى أحضان السكارى. ثم يستبدل ذلك بباروكة شعر حمراء؛ كى يوحى بأنه يشخص دور الفتاة البيضاء الثرية التى تملك بيت دعارة وتستقطب بنات القرية؛ ليعملن عندها فى مهنة البغاء.

لقد كشف ذلك عن مهارات الممثل فى التقليد والمحاكاة عبر تقليده دور المرأة بأسلوب (الجروتسك)(٥٤) الذى لعبت فيه الملابس المسرحية ومكملاتها دوراً حيوياً، وقد وظف المخرج ذلك كله لتجسيد مسخ الهوية فى عصر الخلل والمجون، وتشوهها، فضلاً عن أن ذلك يساعده

على إبراز خصوصية اللعبة المسرحية التى يتأسس العرض عليها، وبث أثر تغريبى يبطل أى توجه للإيهام على نحو ملحمى.

وجدير بالذكر أن ارتداء الرجال زى النساء ليس من مستحدثات المسرح المعاصر، لكنه يعود إلى الحقبة الأولى من تاريخ التمثيل فى المسرح العربى فى مصر – والتى كانت تمتد من القرن الثامن عشر وحتى الثلث الأول من القرن التاسع عشر – إذ ظل العنصر النسائى بعيداً عن المسرح فى غضون هذه المرحلة؛ لأن ظهور المرأة على المسرح كان يُعد خروجاً على الدين والأخلاق؛ لذا قام الممثلون الرجال بأداء هذه المهمة لسد الفراغ فى الأدوار النسائية.(٥٥) وفى عرض (ليلة الإنحوتة) استعاد المخرج هذا الملمح وأعاد توظيفه؛ من أجل تحقيق أهداف أخرى يأتى فى مقدمتها بلورة الطابع الانتقادى التهكمى الساخر الذى تكفل به بطل العرض، وخلق مسافة تبعيدية بين الممثل ودوره وبين الممثل وجمهوره بهدف كسر الإيهام المسرحى، وإيقاظ وعى الجمهور ويقظته.

وهكذا تمكن المخرج من توظيف الملابس توظيفاً فاعلاً غير تقليدى، وأكسبها قدرة تعبيرية إيحائية؛ مما أسهم فى تنوعها رغم عدم واقعيتها، وإذكاء روح التهكم والسخرية عبر الصورة البصرية بأسلوب بسيط وسلس، بما يتفق ورؤيته الإخراجية القائمة على الجرعة الانتقادية التى يطرحها العمل.

وقد انسحب منطق البساطة على خطة الإضاءة المسرحية، فلم ينشغل المخرج بالإضاءة الملونة كثيراً، وركز جل اهتمامه على توظيف الإضاءة البيضاء الساطعة لكن فى صورة تركيزات ضوئية، وبقع ضوء، وإضاءة مناطق، معولاً كثيراً على جدلية الضوء والظل، والخفوت والإنارة.

وعلى الرغم من بساطة هذه الإضاءة لكنها تتناقض مع طبيعة توظيف الإضاءة على النهج الملحمى الذى سار العرض بمقتضاه منذ البداية؛ إذ إن برتولد بريخت "يعارض استخدام الإضاءة لخلق جو خاص أو حالة نفسية معينة؛ لذلك يرفض الأضواء الملونة، والأضواء الشاحبة الخافتة، والظلال، ولحظات الإظلام، مستعيناً بالإنارة العامة فوق المنصة بحيث يغرقها فى إضاءة ساطعة حتى فى مشاهد الليل؛ وذلك كى لايخلق إيهاماً بالليل الواقعى وتأثيره الكامل"(٥٦)، وتأكيداً منه على أهمية الإضاءة الساطعة فى مسرحه لكسر الإيها بالواقع، ومن منطق رفضه الألوان والإظلام والإضاءة الخافتة لأنها عوامل تؤثر فى نفوس الجمهور، وتجعله

يندمج فى الأحداث وتبعده عن التحديد العقلانى للمشكلة المراد عرضها، كان يقول: "نريد أن يكون النظارة دائمى اليقظة والانتباه. فلندعهم يحلموا فى الضوء الباهر".(٥٧)

ومن ثم تصبح الأضواء الغامرة والإنارة العامة على نهج المسرح الملحمى هى الأكثر مناسبة مع أسلوب التمسرح والتشخيص واللعب المسرحى؛ لبلورة آليات كشف أصول اللعبة المسرحية التى تبناها العرض الأردنى منذ البداية؛ لكن اهتمام المخرج بالأضواء الخافتة، وتركيزاتها المتنقلة من منطقة لأخرى عبر مسارات العرض المختلفة بما يتناقض مع عنصر الإضاءة فى المسرح الملحمى أمر يؤكد تأثره فى هذا العرض بمسرح الفوانيس الأردنى.

إن أعضاء جماعة مسرح الفوانيس رغم اعتمادهم على إسلوب كسر الإيهام عبر عناصر العرض المختلفة، لكنهم عدَّلوا فى بعض التقنيات البريختية على مستوى العرض فى سياق تنظيراتهم لمسرح عربى، ويأتى عنصر الإضاءة من بين التقنيات التى امتد إليها التعديل والتغيير؛ إذ ترفض هذه الجماعة مبدأ الإنارة العامة للفضاء المسرحى، وتلجأ إلى بقع الضوء، وبؤر الإضاءة التى تكشف تفاصيل الأحداث من دون غيرها وفقاً للفعل المسرحى الذى يدور فى مكان ما فوق خشبة المسرح. كما تعتمد هذه الجماعة على أسلوب المونتاج السينمائى – عبر توظيف البؤر الضوئية والتنقل بينها – لخلق إيقاع بين الشغل المسرحى داخل هذه البؤر؛ وذلك عن طريق تركيب بؤر الضوء معاً بصورة تحقق إيقاعاً يتواءم مع الإيقاع الحسى للجمهور، وكذلك الحرص على خلق قدر من الانسجام عبر تغييرات الإضاءة مابين الإظلام والإنارة.(٥٨)

وهذا ما التزم به المخرج إياد الريمونى فى هذا العرض إزاء عنصر الإضاءة المسرحية، عوضاً عن طبيعة الإضاءة البريختية، وتوافقاً مع خصوصية عنصر الضوء فى مسرح الفوانيس؛ فكل مشهد من مشاهد العرض كانت تحتضنه بؤرة ضوئية، وكلما انتقل المشهد التمثيلى إلى أى مكان فوق خشبة المسرح كانت تلتقطه بؤرة ضوء جديدة تُسَلط على الفعل المسرحى؛ مما ساعد المخرج على بناء إيقاع بصرى نشط عبر الصور البصرية المتتابعة للعرض؛ وذلك عن طريق تقديره مدى بقاء الفعل المسرحى داخل إحدى بؤر الضوء ثم اختيار التوقيت المناسب لسحب الإضاءة، والانتقال بها لفعل مسرحى آخر داخل بؤرة ضوئية جديدة عبر إطفاء المسرح تدريجياً لثوان خاطفة، أو عبر التدرج فى الخفوت الضوئى قبيل الانتقال لبؤرة ضوء جديدة؛ وذلك ليتيح للجمهور أن يختار اللحظة المناسبة لإنهاء الصورة السابقة التى

أكملها بخيالة، ومحاولة هدمها؛ من أجل الانتقال للمشاركة فى بناء صورة جديدة بالتعاون مع عنصر الإضاءة.

وبالنسبة لعنصر الأداء التمثيلى فقد خضع هو الآخر– مثل عناصر العرض الأخرى من ديكور وملابس وإضاءة – إلى الفلسفة الحاكمة للعرض عبر تقنيات كسر الإيهام المسرحى، اتساقاً مع منطق اللعب المسرحى وكشف آليات اللعبة المسرحية؛ فمثل هذه النوعية من العروض المسرحية التى تخرج عن إطار الواقعية يتخلى فيها الممثل عن "الأداء التمثيلى الإيهامى التقليدى القائم على التقمص والاندماج، الذى يناسب المسرح الواقعى التقليدى، ويختار أسلوباً أدائياً يبتعد عن الانفعال الداخلى، وينحو إلى التشخيص والتقليد وروح التمسرح وجو اللعب المسرحى؛ لذلك يستعين هذا المسرح بعدد محدود من الممثلين بحيث يؤدى الممثل الواحد أكثر من شخصية؛ فيستدعى مجموعة من الشخصيات ثم يقوم بتشخيصها وتقليدها؛ لينتقد طريقة تفكيرها، ويستهجن نوعية سلوكها"(٥٩)؛ ففى غياب الشخصية الدرامية بمفهومها الشائع يقدم الممثل الواحد شخصيات عدة فى العرض المسرحى الواحد؛ ومن ثم يتحمل عبئاً أدائياً مضاعفاً.

وهذا ما تحقق فى هذا العرض؛ إذ لعب الشاب والفتاة أكثر من دور تمثيلى؛ فعلى سبيل المثال رأينا الشاب يتنقل بين أداء أدوار عدة غير شخصيته الدرامية الأساسية، كشخصية الزوجة الشقراء الخائنة، وشخصية الفتاة السمراء الغانية، وشخصية السيدة البيضاء الثرية، وغيرها من الأدوار الأخرى؛ فكان يخرج من أداء شخصيته الأساسية كى ينتقل لتقديم إحدى هذه الشخصيات، ثم يتوقف عن أدائها لينتقل إلى تقديم شخصية أخرى وهكذا، ثم يعود إلى أداء شخصيته الأساسية مرة ثانية؛ ومن ثم تعددت الشخوص والممثل واحد، وهذا مايثير أموراً **عدة:**

(أولها) إن عنصر الأداء التمثيلى على هذه الشاكلة قد خضع إلى أسلوب "التمثيل داخل التمثيل"؛ إذ ينتقل الممثل بالتناوب بين الواقع الدرامى الذى تمثله الشخصية الأساسية والوهم الفنى الذى تمثله الشخصيات الغائبة التى يستحضرها ويؤدى أدوارها؛ ومن ثم إن قيام الممثل بعبء أدوار عدة فى العرض المسرحى يكشف عن مهاراته المتعددة، ويحتم ضرورة توافر مهارات أدائية وقدرات تعبيرية إضافية لدية قد لاتتوافر لممثل المسرح التقليدى الواقعى، كما يتطلب منه حرفة ومران شديدين؛ حتى يستطيع الانتقال من شخصية إلى أخرى بسهولة ومن دون معوقات تذكر، وحتى يستطيع أن يفى كل دور حقه، محققاً تمايز واضح بين أدواره جميعها.

(ثانيها) يقودنا ذلك إلى ظاهرة الأداء المركب للممثل فى ثنايا شخصيات متعددة، بوصفها سمة مميزة للأداء التمثيلى داخل هذه النوعية من العروض؛ إذ تتوارى شخصية الممثل الفرد ضمن جموع الشخصيات التى يؤديها وفقاً لآليات اللعب المسرحى المتبع.

(ثالثها) تتراسل شخوصه المتعددة وتتواصل مع جملة الشخوص الأخرى التى تقدمها أمامه بطلة العرض فوق خشبة المسرح؛ الأمر الذى يتحقق معه نوع من الانسجام الهارمونى، والتوافق الحسى بين أعضاء الفريق الواحد؛ مما يسهم فى الحفاظ على الإيقاع العام للعرض المسرحى.

وتمشياً مع طابع المسرحة وأسلوب التمثيل داخل التمثيل سعى الممثلون للتأكيد على جو اللعب المسرحى؛ فرأينا الشاب والفتاة يلعبان بمضارب وكرة وهمية، ويتباريان فى لعبة "السيجا" المتخيلة، واختار الاثنان أسلوباً أدائياً مناسباً قائماً على الإبعاد، والإدهاش، والتشخيص، والتقليد؛ ليتفق وروح التمسرح وجو اللعب المسرحى؛ فالمسافة محسوبة بين الممثل والدور الذى يلعبه، بل يقف على مبعدة منه بوضوح.

ويعكس ذلك مدى تأثر الأداء التمثيلى فى هذا العرض الأردنى بتقنيات التمثيل فى مسرح الفوانيس؛ إذ إن علاقة الممثل بشخصية الدور الذى يلعبه تتأسس فى هذا المسرح على الإبعاد من دون اندماج؛ لأن الممثل من وجهة نظر هذه الجماعة "لايستطيع أن يصل إلى الشيزوفرنيا بأن يصبح الشخصية المسرحية فى لحظة ما، متناسياً أنه فلان الذى يملك ذلك التراث الحياتى الذى أدى به ليكون فى هذه اللحظة ممثلاً أمام جمهور مسرحى"(٦٠)، إن الممثل فى مسرح الفوانيس كى يدرك دوره وسماته وأبعاده عليه "أن يتخذ موقفا بالنفور من الشخصية المقترحة أو بالتآلف معها؛ ليمعن فى كشف عيوبها ومزاياها بموقف أدائى يفسرها ... يجب عليه أن يقدم الإمكانات كلها التى لديه؛ لإظهار خطوط الشخصية وملامحها بيسر وبساطة، بالصورة التى تدفع الجمهور أن يأخذ أيضاً ذلك الموقف الانتقادى منها"(٦١)؛ أى إن عليه أن يُجرى عبر عقلة دراسة لهذا الدور؛ ليحدد خصائصه المختلفة، ثم يعكسها على صفحة خياله المسرحى، مُقدماً إياها بصورة انتقادية عبر أدواته التعبيرية.

وقد حاول كل من بطل عرض (ليلة الإنحوته) وبطلته مضاعفة أثر تناوله الانتقادى للدور المسرحى فى الجمهور، فعمد إلى تصويب نظراته وتوزيع عينيه على عيون الجماهير، كاسراً بذلك الجدار الرابع؛ كى ينقل إليهم موقفه الانتقادى؛ مما ساعد على انتفاء الحواجز المادية والإيهامية بين الممثل وجمهوره؛ للدرجة التى أصبح معها الجمهور قادراً على اتخاذ موقف محدد إزاء الشخصيات المطروحة أمامه فوق خشبة المسرح، وسلوكها، وتصرفاتها.

وفى إطار كسر الإيهام المسرحى؛ لإيقاظ وعى الجمهور، تخلى مخرج العرض عن وحدة الطابع فى الأداء التمثيلى؛ إذ مزج – عن عمد – بين الهزل والجد، أو بين ماهو كوميدى وما هو تراجيدى : فبالنسبة للأداء التمثيلى الكوميدى كان كفيل بتفجير قدر من الكوميديا والإضحاك خفف من جرعة المأساة والمعاناة التى تطرحها المسرحية، وقد استأثر بطل العرض إياد الريمونى الذى يؤدى دور الشاب بالنصيب الأكبر من الأداء الكوميدى الصوتى والحركى؛ لتفجير الضحك عن طريق مشيته تارة، وعن طريق لفتاته وإشاراته تارة أخرى، فضلاً عن أدائه الهزلى الساخر حين كان يشخص أدوار الفتيات الساقطات، متنقلاً فى ذلك بين (الفارص)(٦٢) و(البرليسك)(٦٣) والجروتسك. أما بالنسبة للأداء التمثيلى التراجيدى الجاد فتكفلت به بطلة العرض ميس الزغبى التى أدت دور الفتاة؛ إذ اعتمدت بشكل كبير على الشحنات الانفعالية الداخلية، مع قليل من المشاركة فى صنع الكوميديا.

وقد وفق الاثنان معاً فى تشكيل ثنائى تمثيلى متميز صوتاً وحركة وأداءً، ثنائى يملك حرفة ومران شديدين، واستطاعا أن ينقلا إلى الجمهور– فى متعة وحرفية تحسب لهما – قضية المرأة فى علاقتها بالرجل، وجدلية الصراع المزمن بينهما، مع توضيح أثر ذلك فى العلاقات الاجتماعية. كما يحسب للمخرج مدى انضباط الإيقاع العام للعرض، وتدفقه، وتكثيف المدة الزمنية التى استغرقتها معالجة القضية.

فى مثل هذه العروض التى لا تأبه بالبذخ فى الديكور والملابس وغيره من عناصر العرض المختلفة، وتركز جل اهتمامها على إمكانات الممثل ومهاراته المتعددة فى طرح القضية المعالجة، لايحظى عنصر الموسيقى التصويرية باهتمام كبير، وهذا ما تجلى بوضوح فى عرض (ليلة الإنحوتة)؛ إذ لم يهتم المخرج بتوظيف الموسيقى بالقدر الكافى، ورفض استثمار تأثيراتها فى خلق جو من الإيهام المسرحى لايناسب أسلوبه الإخراجى؛ لذلك لم يعول عليها كثيراً، واكتفى بالقليل منها؛ فلم يزد توظيف المقطوعات الموسيقية فى هذا العرض عن عدد قليل قد ضفره المخرج فى بعض اللحظات الدرامية المحدودة عبر توظيف جيد يخدم رؤيته الإخراجية.

ج– العرض الليبى (عجاف + ٢٠٠)(٦٤)

قَدَّمَت فرقة (الركح الدولى للمسرح والفنون) التابعة للهيئة العامة للمسرح والخيالة بوزارة الثقافة الليبية العرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠) على المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية، تأليف سعد هدابى، سينوجرافيا وإخراج الليبى وسيم بورويص؛ إذ افتتح العرض

الليلة الثالثة من فعاليات الدورة الحادية عشرة لمهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى) فى الرابع والعشرين من أغسطس عام ٢٠٢١م، وقام ببطولة العرض أربعة ممثلين هم : حاتم قرقوم، وأحمد المطيرى، وأيمن نحول، ومحمود الورفلى.(٦٥)

شارك العرض من قبل فى بعض المهرجانات التى تقدم فعالياتها فى فضاءات مختلفة؛ فعلى مستوى فضاءات مسرح العلبة الإيطالى نذكر مشاركته فى الدورة الثانية من مهرجان (درنة الزاهرة)عام ٢٠١٩م، ومهرجان (الكرامة) فى بنغازى، ومهرجان (المسرح الجامعى) فى ليبيا. أما على مستوى الفضاءات المفتوحة نذكر مشاركة العرض فى الدورة الرابعة من مهرجان (القطار لمسرح الشارع) فى تونس عام ٢٠٢٠م، والدورة الخامسة من مهرجان (شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى) عام ٢٠٢٠م، وقد حصل العرض على جوائز عدة كجائزة أفضل ممثل أول والتى حاز عليها أيمن نحول فى مهرجان (القطار لمسرح الشارع) فى تونس، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان (شرم الشيخ للمسرح الشبابى).(٦٦)

ويلاحظ الباحث أن تقديم هذا العرض فى فضاءات مسرحية متباينة بين حين وآخر أمر يشكل صعوبة واضحة أمام المخرج وفريقه من الممثلين، لكنه يؤكد – فى الوقت ذاته – على مدى مرونة العرض، وغلبة طابعه التجريبى الذى يسمح له بالتغيير والتطوير دوماً؛ حتى يلائم بنية الأماكن التى يقدم فيها مابين فضاء غير تقليدى كمسرح الشارع، وفضاء تقليدى كمسرح العلبة الإيطالى، كما يكشف عن مدى مهارات الممثلين وقدراتهم الفنية التى تمكنهم من إخضاع أنفسهم إلى أجواء مختلفة فى كل مرة يُقدم فيها العرض.

يتأسس العرض على فرضية خيالية متوسلاً بحيلة درامية متكررة ولكنها ذكية؛ إذ تبدأ الأحداث فى زمن متقدم هو زمن المستقبل، وبالتحديد فى عام ٢٢٢١م؛ حيث تزدهر الحياة بالعمل والمعرفة، وتصل إلى مدى متقدم فى عالم التكنولوجيا والاختراعات غير مسبوق، وبعد الكثير من المحاولات يتمكنون فى وطننا العربى من اختراع آلة رهيبة وذكية تُستخدم لعبور الزمن والعودة إلى الوراء (الماضى) نحو مائتى عام؛ حتى يتوقفوا عند عام ٢٠٢١م عبر أربعة أفراد هم أبطال العرض المسرحى؛ فتدور حولهم الأحداث لاكتشاف تاريخهم، وتاريخ أجدادهم فى هذا الزمن المعاصر.

وعبر هذه الحيلة الذكية ينتقد العرض سوء أحوال البلاد فى ليبيا، وفى البلدان العربية الأخرى، وما وصلت إليه من تردٍ بسبب الحروب المدمرة، وسوء سياسات الحكام فى بعض البلدان العربية؛ إذ تحولت البلاد على أيديهم إلى خراب؛ فخلت من البيوت التى هدمتها القنابل

والحروب، وباتت البلاد محيطاً من العدم؛ فالضباب يطوق المكان، والأرض أغرقتها الدماء، وأصبح انتشار الموت سمة العصر، كما أصبح الدمار لغة الحوار السائدة؛ ومن ثم انتفى الإعمار، وانتشر القحط والفقر والحرمان، وفوق هذا وذاك يتشدق القادة بالشعارات الكاذبة ويزيفون التاريخ؛ ومن ثم ينتقد العرض هذه الأمور كلها، متوسلاً بما يُعرف بالكوميديا السوداء – على نهج مسرح العبث الأوروبى – تلك التى تجعلنا نضحك على أحوالنا من هول المأساة؛ إذ تصور"مفارقات الحياة وتناقضاتها التى تحدث لأناس عاديين ليسوا أبطالاً ... فى أسلوب ساخر متهكم. ومع أن الأسلوب ملهوى الطابع لكنه يثير الشجن بقتامته ومرارته. ومن هنا كان الضحك المتولد عن ذلك ضحكاً فاتراً"(٦٧) يحمل الجمهور على المعاناة من دون أن يدمع، كما يحمله على السخرية من دون أن يطلق ضحكاته.

إن الأحداث الخيالية التى يتأسس عليها العرض تضفى عليه طابعاً فانتازياً، وتتوسل بكسر مسار الزمن، والتحرك دراماياً بحرية عبر الأحداث؛ ومن ثم لم يتأسس العرض على حبكة تقليدية أرسطية معتادة تسير الأحداث بموجبها عبر بداية، نصل بعدها للوسط حيث الذروة وتعقد الأحداث، ثم الوصول إلى النهاية وحل الأزمة، ولكن العرض تمرد على أسس الدراما التقليدية، وتوجه نحو بنية حداثية تقوم على التفكيك لا الإحكام، كما تمسك بالقفزات الدرامية، وتأسس على المشاهد السريعة المتعددة التى تتتابع بالتجاورلا التصاعد؛ فمثل هذه العروض غير التقليدية تتطلب إخراجاً غير تقليدى يوظف عناصر العرض المختلفة بشكل يخالف السائد والمألوف؛ مما يمنح العرض طابعاً تجريبيا، وهذا مانجح فيه المخرج منذ البداية.

على الرغم من عدم احتواء العرض على مجاميع كثيره، واقتصاره على أربعة ممثلين فقط – مما يسمح بتقديمه على المسارح الصغيرة محدودة المساحة – لكن المخرج آثر تقديمه على خشبة المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية بمساحته الشاسعة العارية تماماً، وقد حرص على ألا يوظف أية قطعة ديكور تذكر فوق خشبة المسرح، بل استغنى تماماً عن أية موتيفات منظرية أو مستلزمات ديكورية، واحتفظ بخشبة المسرح خالية من أى أثاث طوال مدة العرض، كذلك لم يعبأ كثيراً بعنصر الملابس المسرحية ويكاد يكون قد أهملها فى معظمها، وقام بتهميش دورها؛ ولعله لجأ إلى ذلك كله كى يضفى على مكان الأحداث صفة الشمول، بحيث لاتقتصر وقائعها على ليبيا فحسب بل تنسحب على أحوال بلداننا العربية كلها، وما تعانيه من سوء الأوضاع؛ فكلنا نشترك فى الهموم والمعاناة ذاتها.

غير أن استغناء المخرج فى هذا العرض عن الديكور وغيره من بعض عناصر العرض الأخرى يجعله يلتقى مع وجهة نظر(أرسطو)(٦٨) الذى كان لاينكر أن المنظر المسرحى بل المرئيات المسرحية جميعها تحظى حقاً بجاذبية خاصة، ورغم ذلك لايوليها اهتماماً، ويرى أنها تُعد أضعف عناصر العمل الدرامى من الناحية الفنية؛ لأن غيابها لن يؤثر بالضرورة فى قوة تأثير التراجيديا.

ورغم هذا التلاقى حول هذا الأمر لكن الهدف مختلف لدى كليهما؛ إذ يتمثل الهدف الأسمى عند أرسطو فى الإعلاء من شأن النص المسرحى التراجيدى ليخلق الإيهام الدرامى؛ كى يتمكن من تحقيق التطهير لدى الجمهور. أما المخرج الليبى وسيم بورويص فيستهدف فى الأساس إثارة عقل الجمهور؛ من أجل خلق مساحات تواصل واعية بين المنصة والصالة من شأنها أن تفسد أى توجه للإيهام.

لقد اعتمد عرض (عجاف + ٢٠٠) على سينوجرافيا الفراغ، ورغم صعوبة التعامل مع الفراغ لكن المخرج وسيم بورويص استطاع استكشاف جماليات خاصة تتسق مع المغزى الفكرى المطروح؛ إذ قام بتوظيف هذه المساحة الواسعة الخالية الفارغة لخشبة المسرح فى خدمة المعنى الدرامى؛ للدرجة التى أصبح معها هذا الفراغ – عبر سياق الأحداث – معادلاً تجسيدياً لمعنى الخلاء، والقحط، والتدمير الذى تعانى منه الكثير من الدول العربية بسبب الحروب وويلاتها؛ وهذه هى الحقائق المؤلمة التى اكتشفها المسافرون الأربعة عبر الزمن؛ ومن ثم بات هذا الفضاء المسرحى الخالى جزءًا لايتجزأ من تفسير المضمون الفكرى للعرض، وركيزة رئيسة من ركائز الرؤية الإخراجية التفسيرية للعمل.

وجدير بالذكر أن هذا الفضاء العارى لخشبة المسرح يشير إلى أمور عدة : **(أولها)** مدى تأثر مخرج العرض بأسلوب المخرج البولندى جيرزى جروتوفسكى Gerzi Grotovski (١٩٣٣-١٩٩٩م) فى مسرحه الذى يُعرف بالمسرح الفقير؛ فإن هذه التسمية "تؤكد على استغنائه عن معظم عناصر العرض المسرحى للحصول على جوهر المسرح الذى يتمثل فى الممثل المؤدى والجمهور بوصفهما أساس قيام العرض مهما اختلفت الأمكنة"(٦٩)؛ إنه يرفض التصور التقليدى للمسرح، ولا يهتم كثيراً بعناصر العرض المختلفة من ديكور وملابس وإضاءة وغيره، باستثناء الممثل؛ إذ يصب جهوده على الممثل، ويوليه أهمية كبرى؛ ومن ثم يركز على طاقته الأدائية بوصفه الركيزة الأساسيه التى تشغل فضاء خشبة المسرح وتعمل على تشكيله؛ لذلك يرى أن جوهر المسرح يمكن أن يتحقق من غير ديكور أو ملابس أو مكياج أو إضاءة

أو مؤثرات صوتية، لكنه لايمكن أن يُوجد من دون العلاقة الحية بين الممثل وجمهوره والتى تتأسس على التفاعل العضوى النشط.(٧٠)

(ثانيها) مدى تأثر مخرج العرض بأسلوب المخرج الإنجليزى بيتربروك Peter Brook (١٩٢٥-٢٠٢٢م)؛ فهو من المخرجين الذين بحثوا عن بدائل جديدة للفضاء المسرحى التقليدى؛ من أجل التأكيد على أهمية العلاقة التواصلية مع الجمهور عبر معادلات أدائية جديدة، وطرق إخراجية مغايرة؛ لذلك يقول : "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة فى حين يرقبه إنسان آخر؛ فإن هذا كل ماهو ضرورى كى يتحقق فعل من أفعال المسرح".(٧١) وهو قول يرسخ حتمية التواصل فى مسرحه بين قطبى العرض : (الممثل وجمهوره) عن طريق هدم الجدار الرابع؛ لأن هذا الجدار- من وجهة نظره - يعزل بينهما عبر الإيهام المسرحى الذى يشيع روح الجمود فى العرض، ويبدد روح المسرح وجوهره.

(ثالثها) يحدد هذا الفضاء المسرحى العارى منذ البداية - بمجرد أن تقع عليه عين الجمهور- الفلسفة التى تحكم طبيعة العرض وأسلوب الإخراج الذى يعمد إلى آليات الكشف والتعرية، وفضح أصول اللعبة المسرحية أمام الحضور؛ من منطلق أن مايقدم على خشبة المسرح ماهو سوى تمثيل، وأن الفن المسرحى ماهو سوى لعبة جماعية لابد وأن يشترك الجمهور فيها بوعى لكى يزول الإيهام التقليدى؛ مما يسهم فى إثارة خيال الجمهور؛ إذ تُعرض أمامه الجزئيات فى شكل لايمكن أن يتخذ وضعه النهائى من دون تفاعل عبر إعمال خياله.

وهذه النوعية من العروض تفرض نوعاً من السينوجرافيا التحويلية التى تتوسل بتعدد استخدام قطعة الإكسسوار الواحدة بأكثر من معنى، وتحولها من وظيفة إلى أخرى وفق تحول المشاهد الدرامية والانتقالات المكانية، وهذا ما حدث بالفعل؛ إذ اقتصر الإكسسوار فى عرض (عجاف + ٢٠٠)على شنطة خفيفة يحملها أحد الممثلين فوق ظهره، تحوى بداخلها قبعة الجندى التى استُخدمت فى مشهد الحرب، فضلاً عن عصا سوداء فى يد كل ممثل تعددت استخداماتها عبر المشاهد؛ فتحولت إلى منظار "تليسكوب" تارة، ورشاش تارة أخرى، وأنبوبة أوكسجين يحملها الممثل فوق ظهره فى أثناء رحلته الفضائية تارة ثالثة، وهكذا.

وفى العادة تشكل الملابس جسراً يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد؛ فبمجرد أن يرتديها الممثل فوق جسده تصبح جزءًا حياً من شخصيته؛ ومن ثم تتحكم فى حركته وتعبيراته، بل تؤثر فى سلوكه العام بصورة مباشرة، هذا إلى جانب طاقتها الإشارية التى تسهم

فى الإفصاح عن معانى الأحداث ودلالات الشخصيات من حيث عمر الشخصية المسرحية، وجنسها، ومكاناتها الاجتماعية، ومزاجها الخاص وغيره، وكأن ملابس الشخصية فهرس كامل يلخص طبع الشخصية وطبيعتها، فضلاً عن وظيفتها الجمالية التى تسهم فى تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض.(٧٢)

لكن من الملاحظ أن مخرج العرض تمرد على هذه الوظيفة التقليدية المعتادة للملابس المسرحية، وحاول الاستغناء عن الملابس أو بالأحرى التخفف منها اتساقاً مع آليات الكشف والتعرية وتقنيات كسر الإيهام المسرحى، فضلاً عن قناعاته بأهمية الممثل ومهاراته وحركاته – من دون شئ آخر – فى تشكيل الصورة البصرية للعرض، وتوليد الدلالات المطلوبة، وكذلك بدافع رغبته فى إيقاظ وعى الجمهور وإثارة تأمله النقدى إزاء مايدور أمامه من وقائع وأحداث؛ لذلك رأينا الممثلين عراة الجسد من نصفه العلوى، ولايرتدون سوى بنطال أسود فضفاض يسمح لهم بحرية الحركة والتكوين من دون عرقلة، وكوتشى خفيف فى القدم يسمح لهم بسهولة التحرك فوق خشبة المسرح الشاسعة، وحرملة طويلة من الصوف الأبيض مربوطة حول العنق وتنسدل من الخلف على الأكتاف والظهر؛ وهذا ما يُعد تصوراً خيالياً لزى غرائبى من أزياء المستقبل فى عام ٢٢٢١م كما تصوره المخرج.

ومن ثم غابت الملابس المسرحية بمفهومها التقليدى المتعارف عليه، واستعاض المخرج عنها بعرى الجسد بشكل أساسى؛ ليستنطق طاقاته الأدائية ودلالاته الإيحائية التعبيرية – باستثناء بعض القطع القليلة – إذ إن الحرملة المنسدلة على الأكتاف والظهر تتبدى من تحتها أجساد الممثلين العارية وقد لونتها خطوط حمراء مائلة بالتوازى وراء بعضها بعضاً؛ فبدت هذه الأجساد العارية وكأنها مشوهة أو مشبوحة، وهى لمحة ذكية توحى بأن عُرى الجسد المشوه بات تجسيداً استعارياً لتعرية سواءات الواقع المشوه المتردى بأوضاعه المحزنة داخل ليبيا وغيرها من الدول العربية فى الوقت الحالى.

فى ظل غياب عنصر الديكور، وتقليص أهمية الملابس إلى حد التهميش، يولى المخرج اهتماماً كبيراً لعلاقة الممثل بالفراغ المسرحى فوق خشبة المسرح عبر الربط بين الممثل والإضاءة المسرحية من ناحية، وبين الممثل والموسيقى التصويرية من ناحية أخرى؛ للوصول إلى مرحلة التلاقى والانسجام بينهم جميعاً؛ من أجل خدمة هدف موحد هو المغزى الفكرى والمضمون الدرامى؛ وهى صياغة فنية يتبناها المخرج فى هذا العرض لينشط خيال الجمهور، ويخلق عملية جدلية بين مساحتى العرض : المنصة والصالة.

بالنسبة إلى عنصر الإضاءة، تتمثل أهميتها فى فن المسرح بشكل عام فى أنها تلعب دوراً واضحاً فى التأكيد على تواصلية الممثل مع علامات العرض البصرية عبر مستويين : المستوى الوظيفى الذى يهتم بإنارة الممثلين، وإنارة مساحة العرض ومحتوياتها فوق خشبة المسرح. والمستوى الجمالى الذى يعنى ببلورة الفعل الدرامى، وتعميق الحالات الشعورية، وإضفاء جو زمانى أو مكانى للأحداث.(٧٣)

وعلى الرغم من أن مخرج العرض لم يغفل هذه الوظائف لكنه أعاد توظيف الإضاءة عبر استخدامات غير تقليدية تحمل طابعاً تجريبياً يسهم فى تشكيل فضاء منصة التمثيل الخالى، من دون بهرجة زائدة أو صخب لونى أو مؤثرات ضوئية مبالغ فيها؛ إذ لعبت الإضاءة دوراً بطولياً فى عمارة الفضاء المسرحى وفق خطة إضاءة بسيطة لكنها ديناميكية استطاعت أن تبعث الحياة فى جمود الفضاء الخالى، وجعلت منه كياناً بشرياً يشارك فى صناعة الفعل الدرامى كالممثل تماماً، كما أسهمت فى إيقاظ وعى الجمهور، وإثارة فكره، وكانت مفردات هذه الخطة الضوئية **عبارة عن :**

بقعة ضوء مستديرة محددة الحواف ترتسم فى عمق منصة التمثيل عبر أحزمة ضوئية مسلطة عمودياً (دُش) على أحد الممثلين الذى يقف فى وسطها فى ثبات تام، ثم يدخل الجمهور لصالة العرض فيجد المشهد الافتتاحى للعرض على هذه الحالة؛ الأمر الذى يثير دهشته وتساؤلاته منذ البداية، ويعلن عن الطابع التجريبى للعرض وعدم نمطيته، ثم تبدأ الأحداث بهذا الممثل وهو يتحدث عن الزمن عبر مقطوعات شعرية، ليُلمِّح منذ البداية بالثيمة الرئيسة للعرض. ومن الملاحظ أن هذه البقعة الضوئية المستديرة التى ترتسم أرضية المنصة تنتقل عبر المشاهد المختلفة بين عمق المنصة ووسطها، ويتجسد داخلها الكثير من الأحداث.

كذلك هناك مستطيل طولى من الضوء يرتسم أرضية المنصة أشبه بالممشى المستطيل، يمتد من مقدمة المنصة إلى عمقها تارة، ومن يمينها إلى يسارها تارة أخرى، ومن أعلى يمين الممثل إلى منتصف الوسط بميل واضح تارة ثالثة.

كما نلاحظ استخدام الأضواء المتقطعة فى صورة فلاشات ضوئية متتابعة، وكذلك توظيف التناوب بين الخفوت والإنارة من حين لآخر. وقد نفذت هذه المؤثرات الضوئية ثلاثة كشافات علوية، وأربعة كشافات أرضية.

وقد استُخدمت الأضواء العلوية فى تنفيذ البقعة الضوئية المستديرة، والمستطيل الضوئى الطولى. ومن الملاحظ أن البقعة الضوئية المستديرة احتوت الكثير من التكوينات الحركية

المتنوعة التى تتداخل عبرها أجساد الممثلين وتتحد فى كتلة جسدية متلاصقة الأجسام، أما المستطيل الطولى فقد احتوى التشكيلات الطولية التى يقف الممثلون فيها وراء بعضهم بعضاً وكأنهم فى طابور ممتد؛ مما يوحى بلاجدوى الانتظار وعبثيته، وهو بمثابة تحفيز للجمهور كى لاينتظر أن تأتى له الحلول بلاجدوى، بل يستحثه على القيام بفعل التغيير. كما أن الإضاءة الأرضية وظفت فى إنارة أكثر من مشهد.

وقد أسهمت هذه المؤثرات الضوئية جميعها فى خلق أماكن الأحداث؛ فمثلا البقعة الضوئية المستديرة تحولت فى لحظة ما إلى المركبة التى تحمل المسافرين الأربعة للماضى عبر آلة الزمن، وفى لحظة أخرى جسدت مقر الحاكم وديوان الحكم. أما الإضاءة الأرضية فقد أوحت فى لحظة ما باستديو الهواء للبرنامج التليفزيونى (نيازك) الذى يذاع على الفضائية؛ ومن ثم كانت الإضاءة على هذه الشاكلة بمثابة ديكور ضوئى قد أسهم فى بناء عمارة الفضاء المسرحى الخالى.

كذلك لم تخل الإضاءة من لمحات ذكية؛ فحين ردد الممثلون كلمة "كذاب" انتقاداً لوعود الحاكم الزائفة، أغرقت المنصة أحزمة من الإنارة الغامرة؛ فكانت معادلاً موضوعياً لمعنى الكشف والتعرية للأحوال المتردية، وتنبيهاً للجمهور بمدى خطورة الأوضاع السائدة؛ الأمر الذى يدق ناقوس الخطر إزاء الوضع الراهن الذى يحتاج إلى حل عاجل.

من الملاحظ أن المخرج اقترب كثيراً فى هذا العرض – عبر توظيفه عنصر الضوء على هذا النحو – من فكر المنظر المسرحى السويسرى أدولف آبيا Adolph Appia (١٨٦٢ – ١٩٢٨م) الذى رفض الواقعية فى المسرح، وكان للإضاءة عنده تأثير كبير فى العرض المسرحى لايقل عن تأثير الكلمه بل يتجاوزه أحياناً؛ إذ استخدم الإضاءة المتطورة فى رسم المناظر المسرحية، وابتكر مايسمى بالديكور الضوئى الذى يخلق على المسرح أشكالاً زخرفية ومناظر مسرحية ذات أبعاد رمزية تعبيرية تسهم فى خدمة الفعل المسرحى؛ لأنه يؤمن بأن العمل الفنى الحى يتأسس على الفاعلية الخاصة بالضوء، والذى يخلق ألواناً وأجواءً، ويوضح مناطق وحركات، وهكذا احتل عنصر الضوء لدية أهمية خاصة لتصميم المشهد المسرحى.(٧٤)

وعن موسيقى العرض نلاحظ أن المخرج وسيم بورويص تمكن من توظيفها؛ ليضفى تأثيراً إيحائياً على الفضاء المسرحى الخالى، ويساعد على صنع الحدث الدرامى، وتوصيل أفكاره عبر الصورة الذهنية التى تسهم الموسيقى ومؤثراتها الصوتية فى خلقها عبر إمكاناتها التعبيرية المتنوعة؛ ومن ثم قد أولى عنصر الموسيقى أهمية كبيرة داخل العرض على نهج أدولف آبيا.

لقد أعطى أدولف آبيا عنصر الموسيقى حقه فى التعبير عن نفسه وعن الأشياء الكامنة بداخله وعن عوالمه الخاصة؛ كما جعل الموسيقى غاية فى حد ذاتها لإبراز المضامين الدرامية التى تحتاج إلى الموسيقى التعبيرية، والتقت الموسيقى – على يديه – مع الدراما على هدف فنى موحد يتمثل فى إعلاء قيمة المضمون والشكل؛ إذ آمن أنه بالموسيقى وحدها نستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدى كلها فى وحدة انسجامية واحدة بطريقة تتجاوز قدرة الخيال.(٧٥)

وقد ظهرت هذه السمات جميعها داخل العرض الليبى بوضوح؛ إذ اعتمد المخرج على الموسيقى بوصفها وسيلة رئيسة فى التعبير وليست مجرد حلية زخرفية أو تزيُّد لاجدوى منه؛ وما يؤكد ذلك أن الموسيقى ومؤثراتها الصوتية لائمت مسارات الأحداث المختلفة طوال مدة العرض للدرجة التى نستشعر معها أنه بدون هذه الموسيقى ومؤثراتها الصوتية يفتقد العرض مغزاه ومعناه.

وندلل على ذلك ببعض الأمثلة؛ فنذكر مشهد (السفر للماضى)؛ لقد صاحبته موسيقى متسارعة توحى بالإثارة والتوتر وتناسب جو المغامرة؛ للتعبير عن شغف الرحلة، والإيحاء بمخاطرها، كما كانت تستدعى إلى الذهن – فى ارتباطها بحركة الممثلين داخل بقعة الضوء المستديرة – صورة متخيلة لمركبة الفضاء التى يستقلها الممثلون فى أثناء سفرهم.

وفى مشهد (الجرائد) الذى يصور أخبار الحوادث والكوارث التى سادت فى البلاد تسيطر موسيقى جنائزية ترثى سوء الأحوال؛ لتثير جواً من الكآبة والإحباط يتسرب إلى نفوس الجمهور، ويطالبهم باتخاذ موقف عاجل إزاء هذه الأحوال.

فضلاً عن الموسيقى الصوتية الهازلة التى صنعها الممثلون بأصواتهم وهم يرددون بعض الألحان الشهيرة بشكل يثير الضحك؛ وهو أمر مبتكر يعكس منطق اللعب المسرحى الذى انتهجه العرض منذ البداية. كما وظف المخرج بعض الجمل الموسيقية الراقصة، والأغانى الليبية الشهيرة المرحة بوصفها تعليقاً نقدياً على الأحداث؛ مما أضفى جواً هزلياً ساخراً مناسباً.

أما بالنسبة للمؤثرات الصوتية فقد صاحب مشهد (القناة الفضائية) صوت تصفيق حاد مسجل ترحيباً وتحية لرائد الفضاء عند استضافته فى التليفزيون؛ لخلق أجواء إيحائية تعبر عن أن الحدث يدور داخل استديو الهواء بإحدى القنوات التليفزيونية؛ مما يستحضر– فى ذهن الجمهور– صورة متخيلة مناسبة عن مكان الحدث تستكمل مايدور فوق خشبة المسرح، وتسد غياب عنصر الديكور والمناظر المسرحية.

وصاحب مشهد (الحاكم العسكرى) أصوات طبول وموسيقى عسكرية تكشف عن هوية بطل المشهد وهيئته العسكرية بوصفه حاكم البلاد. كما تخلل نسج هذا المشهد أصوات القنابل التى توحى بجو الدمار والخراب السائد؛ للإيحاء بأن هذا الخراب الذى حل بالبلاد كان بسبب الحروب التى يتورط القادة والحكام فى إشعالها.

وفى المشهد الختامى الذى يصور قائد الرحلة بوساطته كذب المسئولين وزيف التاريخ وما استشرى فى بعض البلاد العربية من خراب، ودم، وعدم، نلاحظ أنه تسيطر على المشهد آهات كورالية حادة صارخة تعادل الأنات والصرخات الداخلية المكتومة؛ لتكثف جرعة الألم والمعاناة، وتثير الأسى والشجون على واقع الحال، كما تأتى هذه الصرخات الموسيقية الحادة بمثابة استغاثة ونداء للشعوب العربية فى كل مكان للتدخل وإنقاذ إخوانهم من أبناء الشعوب المكلومة.

وتنتهى المسرحية على أصوات أمواج البحر المتلاطمة تعبيراً عن حالة الغضب التى تنتاب الشعوب العربية؛ بسبب سوء الأوضاع. ومن الملاحظ أن أصوات موج البحر ترافقها أحزمة من الأضواء الجانبية التى ترسل من كالوس اليسار ومضات ضوئية بيضاء تظهر وتختفى كأنها أضواء الفنار؛ للإيحاء بأن المسافرين عادوا من رحلتهم وهبطوا بآلة الزمن على شاطئ البلاد بعد أن أنهوا مهمتهم.

وهكذا استُخدمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية داخل العرض بوصفها عنصراً بنائياً مهماً له ضرورة وفاعلية، بل بوصفها لغة لاحدود لإمكاناتها؛ ومن ثم اتسم الإطار الموسيقى بالفاعلية المؤثرة، ومنح العمل قدراً من المتعة والإثارة.

أما الممثلون فكانوا الفاعل الحقيقى فى العرض، استعاض بهم المخرج ليسد القصور المتعمد فى عناصر الديكور، ووظفهم بوصفهم كتل بشرية ديناميكية قادرة على التشكيل والتكوين، فحل الممثلون محل الديكور، وسدوا النقص فى عناصر المنظر المسرحى عبر أجسادهم، وشكلوا بإمكاناتهم الجسدية والحركية المميزة عناصر الرؤية التشكيلية وسينوجرافيا العرض المسرحى، وقد تضافر الأداء التمثيلى الصوتى مع حركة الممثلين وتكتلاتهم البشرية فى إفراز المعانى والدلالات.

لقد كانوا يتجمعون، ويتفرقون، ويتقاطعون، ويتلاصقون، ويزحفون، ويرتمون على الأرض أو يقفزون، ويرقصون بشكل كوميدى؛ فينحتون بذلك ملامح الفضاء المسرحى عبر الحركة الفردية والتكوينات الجسدية والتكتلات البشرية المنتجة للمعنى، والتى تتسم بالسرعة فى التغير والتحول من وضع لآخر بشكل جمالى دلالى ملفت.

على سبيل المثال رأينا الممثلين حين يستعرضون خرائط الحرب يركض أحدهم على أربع – يديه وركبتيه – فى مواجهة الجمهور؛ ليتحول ظهره إلى منضدة تفترشها الخريطة ويلتف حولها الجميع؛ ومن ثم يصورون بذلك اجتماع القائد العسكرى برجاله لوضع خطة الحرب، وتنظيم أعمال المقاومة.

وفى مشهد (الحاكم) يحمل أحد الممثلين شخصية الحاكم فوق أكتافه – ويتوزع الاثنان الآخران على يمينه ويساره فى منطقة التمثيل وكأنهما حاشيته ورجال بطانته – للتدليل على ظلم الحاكم وطغيانه، والتعبير عن مدى تسلطه؛ فهو يتربع فوق الجميع، فضلاً عن الإيحاء بانفراده بالقرارات فى برجه العاجى بعيداً عن رغبات أفراد الشعب.

وحين يشرع الممثلون فى الرحيل إلى الزمن الماضى نجدهم يسيرون حول بعضهم بعضاً فى خطوات غير منتظمة، ومضطربة، تتسم بالتنميط والآلية؛ وذلك ليجسدوا رحلة سفرهم عبر آلة الزمن بوساطة الحركة غير التقليدية التى تتسم باللاواقعية؛ لتلائم الطابع الفانتازى الخيالى للحدث الدرامى.

وفى المشهد الذى يناشد أحدهم جمهور الصالة، ويشكو من سوء الأوضاع التى حلت بالبلاد والعباد، نرى الثلاثة الآخرين يزحفون بمعاناة فوق أرضية المنصة؛ ليعبروا عن مدى البؤس والهوان الذى أصبحوا فيه من ناحية، فضلاً عن الإيحاء بأن ماهم فيه الآن من شقاء يعود للحروب وويلاتها، وماتركته من دمار وخراب حل بالبلاد.

وفى مشهد (الجرائد) يصنعون– فى لحظة ما– تشكيلاً جسدياً ثلاثياً وهم يتصفحونها، أما الممثل الرابع فنراه فى العمق يتلوى وينثر البودرة البيضاء؛ ليخلق جواً ضبابياً يوحى بصورة غائمة للواقع غير محددة الملامح، معبراً بذلك عن عمق المعاناة إزاء حوادث الحياة، وجرائمها، وفضائحها، وحروبها المدمرة، وغيرها من الأخبار الحزينة التى استشرت فى البلاد، والتى تصرح بها الصحف الرسمية.

وهكذا كانت كل حركة يقوم بها الممثلون تخلق رسالة للجمهور، وتتغير دلالاتها بتغير مواضعات الحركة وتكويناتها وخطوطها المختلفة من حالة إلى أخرى؛ فجاءت حركة الممثلين لتعبر عن المشاعر والانفعالات، وفشل الإنسان فى مواجهة العالم، وفشل الحياة التى أصبحت مجرد موت دائم. كما اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحى عبر تناغم خطوط جسم الممثل مع إيماءاته تناغماً كاملاً مع إسقاطات الضوء وإيقاعات الموسيقى؛ مما تحقق الاتحاد والمزج بينهم جميعاً فى انسجام هارمونى واضح ودال؛ ومن ثم وفق المخرج فى تركيز عناصر العرض المختلفة فى نسق واحد.هـ

لقد فرضت فكرة عبور الزمن على المخرج بعض التحديات التى استطاع أن يواجهها بشكل مبتكر عبر عناصر العرض المختلفة؛ حتى تمكن من أن يضفى على العمل طابع الجدة والابتكار، عبر التعامل مع الإيقاع المسرحى بصور متجددة؛ مما ساعده على معالجة قضيته بشكل غير مألوف يتسم بالتجريب.

وفى الختام توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يوجزها فيما يأتى :

- أوضح البحث أن عروض مسرحيات الفصل الواحد حققت انتشاراً ملحوظاً فى المسرح العربى المعاصر منذ النصف الثانى من القرن العشرين بتضافر جهود كل من المؤلف والمخرج معاً؛ وذلك حين تدخلت الحكومات العربية واهتمت بدعم الفن المسرحى وتطويره؛ الأمر الذى أسهم فى خلق الكثير من الكوادر الجادة فى التأليف والإخراج ساعدت على تقديم عروض مسرحيات الفصل الواحد بكثرة ملحوظة.
- أثبت البحث أن انتشار فن المسرح فى الأندية الثقافية، والجمعيات الأهلية، ومراكز الشباب، وكذلك انتشار المهرجانات المسرحية التسابقية فى البلدان العربية المختلفة، فضلاً عن انتشار الفرق المسرحية الحرة فى الآونة الأخيرة، ساعد على انتشار عروض مسرحيات الفصل الواحد ورواجها؛ إذ كان يقبل عليها المخرجون ضغطاً للتكاليف، ويقدمونها بإمكانات محدودة؛ الأمر الذى يحفز رؤاهم الفنية، ويدفعهم للتجديد والابتكار.
- إن مهام المخرج العربى المعاصر لم تعُد تقتصر على مجرد تقديم عروض مسرحيات الفصل الواحد فوق خشبة المسرح العربى فحسب، بل يبدأ عمله فى كثير من الأحيان منذ بزوغ فكرة العرض فى ذهنه؛ إذ تتولد الفكرة على يدية، ثم يقوم بكتابتها عبر نص مسرحى من تأليفه كما حدث فى العرض الأردنى (ليلة الإنحوتة). أو يقوم بمهام الدراماتورج إزاء نص مسرحى آخر فيتدخل فيه؛ لتطويرة وإعادة تشكيلة حتى يتوافق مع رؤيته الإخراجية كما حدث فى العرض السعودى (رقصة الموت).
- عالج المخرج فى عروض مسرحيات الفصل الواحد المعاصرة الكثير من القضايا المتنوعة التى عبرت عن مشكلات المجتمع، وناقشت هموم الإنسان المعاصر، وعلاقته بسوء الأحوال المتردية فى الوطن العربى، فى ظل المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتلاحقة، وما يسببه ذلك من معاناة.
- إن ظهور مسرحيات الفصل الواحد فتح آفاقاً واسعة أمام المخرج المسرحى؛ كى يتمرد على كل ماهو نمطى وتقليدى فى شكل العرض المسرحى العربى المعاصر، بل شجعه على القيام بفعل التجريب عبر توظيف عناصر العرض المختلفة بشكل يخالف السائد والمألوف؛ ومن ثم كانت فلسفة التجريب المسرحى هى الفلسفة الحاكمة عند إخراج هذه النوعية من العروض فى الآونة الأخيرة.

- تنوعت مجالات التجريب المسرحى التى توسل بها المخرج العربى عند إخراج عروض مسرحيات الفصل الواحد المعاصرة بشكل واضح؛ مما تطلب منه التوسل بتقنيات مغايرة لما هو متبع فى إخراج عروض المسرح التقليدى؛ وهذا ما دفع المخرج المسرحى العربى وطاقمه من الممثلين نحو الأداء بشكل جديد غير مألوف.
- توجه نفر من مخرجى المسرح العربى المعاصر نحو التجريب فى عروض مسرحيات الفصل الواحد باستخدام إمكانات المسرح الشامل الذى يوظف ألوان التعبير الفنى المختلفة و يجمع بين فنون عدة فى عمل واحد، كما حدث فى العرض المسرحى السعودى (رقصة الموت) للمخرج السعودى مالك القلاف.
- تأسست ملامح التجريب فى هذا العرض السعودى على الدمج بين فنون الرقص التعبيرى، وفنون الأداء التمثيلى المختلفة : كالتمثيل الإيمائى الصامت، والتمثيل البشرى، والتمثيل العرائسى، وتضفير ذلك كله بعناصر الموسيقى والإضاءة والدخان، وغيرها من الفنون المتنوعة التى لم يألف الجمهور العربى انتظامها داخل عرض مسرحى واحد.
- حرص بعض المخرجين أيضاً على التجريب فى عروض مسرحيات الفصل الواحد باستخدام تقنيات التمثيل داخل تمثيل، وكسر نمط العرض المسرحى التقليدى، وقد تجلى ذلك بوضوح فى العرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة) للمخرج الأردنى إياد الريمونى والذى قام بتأليف العمل بنفسه.
- ظهرت ملامح التجريب فى هذا العرض الأردنى بداية من التمرد على النص المسرحى القائم على الحبكة الدرامية التقليدية التى تُعرف بالحبكة الأرسطية والتى تتمسك بالبداية والوسط والنهاية؛ إذ اعتمد العرض بشكل أساسى على التشظى، والانشطار، والتقطيع النصى، والتوسل بطابع التمسرح.
- كما ظهرت ملامح التجريب فيه عبر فضح أصول اللعبة المسرحية أمام الجمهور عن عمد بتوظيف آليات الكشف والتعرية فى استخدام عناصر العرض المختلفة؛ لتحقيق المواجهة المنشودة فى لحظة من التواصل المباشر اليقظ مع الجمهور، واستثمار فاعلية هذه اللحظة لتحفيزه على اتخاذ موقف محدد.
- عمد بعض مخرجى المسرح العربى المعاصر إلى التجريب فى علاقة الممثل بالفراغ المسرحى الخالى عند إخراج عروض مسرحيات الفصل الواحد، وقد ظهر ذلك بوضوح فى العرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠) للمخرج الليبى وسيم بورويص، والذى قام بتصميم سينوجرافيا العرض بنفسه.
- تبدت ملامح التجريب فى هذا العرض الليبى عبر المزاوجة بين الأداء التمثيلى الصوتى والأداء التمثيلى الحركى فى إطار خشبة مسرح خالية تماماً من أى ديكور، ثم إعادة تشكيلها عبر الاستفادة من

ديناميكية التكوينات الحركية المتعددة والتشكيلات الجماعية المتنوعة والمنتجة للمعنى؛ فرأينا الممثلين فى هذا العرض هم الشخصيات الدرامية، وهم الزوائد المسرحية، وهم صانعى الأمكنة والأزمنة بوساطة التحول الدائم لأجسادهم فى الفراغ المسرحى العارى.

- حرصت عروض مسرحيات الفصل الواحد العربية المعاصرة – فى معظمها– على إثارة خيال الجمهور؛ إذ تعرض أمامه الجزئيات الدرامية فى شكل لايمكن أن يتخذ وضعه النهائى إلا بإضافة فاعلية المتلقى، بحيث يصبح شريكاً فى العرض بيقظته ووعيه؛ ومن ثم تميزت بقدرتها على كسر الإيهام المسرحى التقليدى.
- استفاد المخرجون فى هذه العروض من روافد فنية عدة متنوعة عند تجسيدها فوق خشبة المسرح مثل : الروافد الملحمية، والجروتوفسكية، والبراندياللية، والحركية وغيرها؛ بحيث كانوا يستلهمون من هذا كله ما يحقق تصوراتهم لمسرح جديد يتسم بالابتكار، وينحو إلى التجريب.
- أصبحت عروض مسرحيات الفصل الواحد بما تحمله من رؤى فنية حداثية قائمة على التجديد والابتكار رافداً مهماً من الروافد الفنية التى تمد مسرحنا العربى المعاصر بكل ماهو جديد فى فن العرض المسرحى؛ الأمر الذى يساعد على تطويره وتحديثه، لاسيما مع انتشارها بغزارة فى أقطار الوطن العربى المختلفة.

هوامش البحث

(*) تُعرف الرؤية الإخراجية بأنها فن رؤية الأشياء المخفية؛ إذ إن المخرج يشبه النحات حين يتناول قطعة من الجرانيت، ويرى بداخلها الشكل الذى يريد أن يجسده؛ الأمر الذى يحتاج إلى قدر من الخيال المنظم لتحقيق التوازن بين العقل والتقنية. وهكذا يرى الباحث أن الرؤى الإخراجية هى خلق ذهنى فى مرحلته التخطيطية يتحول لواقع فنى فوق المسرح عند التنفيذ.

- Louis E. Catron : The directors vision, USA, California, Mayfield publishing company, 1999,p.2.

وانظر، بشير القمرى : فى انفتاح النص والقراءة – دراسات ومقاربات، المغرب، الرباط، قافلة الكتاب، ٢٠٠٠، ص١١.

– أما التجريب عامة فيعنى الجديد الذى نعرفه بوصفه ابتكاراً لقيم جديدة تنشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقائها، وإحلال حلول جديدة يضعها المبتكر أو المجرب؛ لذا يُعد التجريب بمثابة الثورة على المألوف، وعلى التقاليد المتعارف عليها؛ ومن ثم يعنى تغيير الثوابت وتحريكها.

انظر، باربرا لاسوتسكا بشوبناك : المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩١، ص١٦.

– ويُعرف التجريب المسرحى بأنه المسرح الذى يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير المسرحى، وكل مسرح جدير بهذا الاسم لايقبل قط أساليب معروفة سلفاً. ومن ثم يعتمد المسرح التجريبى على تقنيات جديدة، ويتوسل بأساليب مسرحية جديدة للتعبير؛ بهدف الخروج على السائد والمألوف لكسر الجمود فى المسرح الكلاسيكى، والبحث عن طرق جديدة فى التأليف، أو التمثيل، أو الإخراج، وهو لايعنى مجرد الكشف عن الجديد فحسب بل يعنى أحياناً الكشف عن الوجه الصحيح فى القديم؛ فهو المسرح المتمرد على القواعد المسرحية السابقة، والمستفيد منهافى الوقت ذاته.

- Patrice Pavis : Dictionnaire du theater, Paris, Hors collection, 2019, P.485.

وانظر، سيد الإمام : "نحو تعريف التجريب"، مجلة المسرح، ع(٤٢)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٣٠.

– هكذا تعنى الرؤى الإخراجية التجريبية – من وجهة نظر الباحث– التجسيد المسرحى المبتكر وغير التقليدى للعرض، بوساطة لغة مسرحية جديدة غير معتادة، وأساليب جديدة للتعبير غير مألوفة؛ عبر توظيف عناصر العرض المختلفة من ديكور وملابس وإكسسوار وإضاءة وأداء تمثيلى وغيره بأسلوب جديد وغير معتاد؛ بهدف التمرد على كل ما هو نمطى وتقليدى فى العرض المسرحى الكلاسيكى، للخروج على السائد والمألوف.وإذا كان العرض المسرحى التقليدى يسعى إلى الحفاظ على الجدار الرابع بين العرض والجمهور؛ لتحقيق الإيهام المسرحى؛ فإن العرض المسرحى التجريبى يسعى إلى هدم هذا الجدار؛ لكسرالإيهام المسرحى، وإثارة خيال الجمهور؛ وإشراكه فيما يدور أمامه فوق المسرح.

(١) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص١٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٣) أحمد عتمان : الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، ط (٢)، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٧، ص ص٢٠٤ – ٢٠٦.

(٤) قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨، ص٧٥٩.

(٥) ب. إفور إيفانز: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ترجمة : الشريف خاطر، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ص ١٧– ٢٠.
وانظر، أحمد حمدى محمود: الأوبرا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٠.

(٦) محمد عبد المنعم :"الممثل والقناع المسرحى فى عروض المسرح المصرى خلال النصف الثانى من القرن العشرين"، مجلة بحوث كلية الآداب، ع(١٠٣)، جامعة المنوفية، كلية الآداب، أكتوبر ٢٠١٥، ص ٩٣.

(٧) محمد حسن عبد الله : أقنعة التاريخ – قراءة مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص٦٠.

(٨) انظر، أوجست سترند برج : مسرحية (مس جوليا)، ترجمة : عبد الحليم البشلاوى، مكتبة الفنون الدرامية (١٠)، القاهرة، مكتبة مصر، ب ت.

(٩) على خليفة : مسرحية الفصل الواحد – شغف الإبحار ولذة الغوص، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٩، ص٤، ٣٩.

(١٠) عصام الدين أبو العلا : "دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق"، مجلة المسرح، ع(١٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٠.
وانظر، إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٩.

(١١) على خليفة : مسرحية الفصل الواحد– شغف الإبحار ولذة الغوص، مرجع سبق ذكره، ص٥، ٥٩.
وانظر، عبد السلام إبراهيم : مقدمة مسرحية (الراكبون إلى البحر)، ١٠ مسرحيات قصيرة، سلسة آفاق عالمية، ع(١٢١)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣، ص ص ٦–٧.

(١٢) قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ص٦٤–٦٥.

(١٣) على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، ط (٢)، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٨)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩، ص٢٨٩.
وانظر، قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(١)، مرجع سبق ذكره، ص٦٥.

(١٤) على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص٢٩٢.

(١٥) المرجع نفسه، ص ص٢٩٣- ٢٩٤.

(١٦) انظر، محمود دياب : مسرحية (الغرباء لايشربون القهوة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(١٧) ـــــ : مسرحية (اضبطوا الساعات)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(١٨) قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(١)، مرجع سبق ذكره، ص ص٦٦-٦٧.

(١٩) المرجع نفسه، ص ص٦٧-٦٨.

(٢٠) قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص١٤١٠.

(٢١) المرجع نفسه، ص ص١٤١٠-١٤١٢.

(٢٢) على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، مرجع سبق ذكره، ص ص٤٢٨-٤٣٠.

(٢٣) نذير العظمة : المسرح السعودى – دراسة نقدية، الرياض، النادى الأدبى، ١٩٩٢، ص٤٦.

(٢٤) أحمد عبد الرازق أبو العلا : مسرح الثقافة الجماهيرية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤، ص ص١٢١-١٢٢.

(٢٥) صوفيا عباس: دراسات فى المسرح العربى،الإسكندرية،كلية الآداب،٢٠١٥، ص ص١١٦-١١٧.

وانظر، أحمد عبد الرازق أبو العلا : مسرح الثقافة الجماهيرية، مرجع سبق ذكره، ص١٢١.

(٢٦) لقاء أجراه الباحث مع الكاتبة السعودية ملحة عبد الله، القاهرة، يوليو٢٠٢٢.

(٢٧) انظر، ملحة عبد الله : مسرحية (أم الفأس)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٢٨) ـــــ : مسرحية (سر الطلسم)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٢٩) ـــــ : مسرحية (الطاحونة)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٣٠) الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى السعودى(رقصة الموت)،تأليف: ياسر مدخلى، إعداد وإخراج : مالك القلاف، مؤسسة (وان شوت للفنون)، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح قصر ثقافة الأنفوشى، الليلة الأولى من المهرجان، ٢٢ أغسطس ٢٠٢١.

(٣١) بامفلت العرض المسرحى السعودى (رقصة الموت)، تأليف : ياسر مدخلى، إعداد وإخراج : مالك القلاف، مؤسسة (وان شوت للفنون)، ٢٢ أغسطس ٢٠٢١.

(٣٢) نسرين نور: "رقصة الموت .. يناقش جدلية الحياة والموت"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(١)، الإسكندرية، ٢٢ أغسطس ٢٠٢١، ص٦.

(٣٣) المسرح الشامل هو المسرح الذى يستفيد من عناصر العرض المسرحى كلها : النص، والتمثيل الصامت، والمهارات الفردية كالأوكروبات وألعاب السيرك والحركة، والإضاءة والموسيقى، والرقص، والغناء، والديكور، والأزياء، والملحقات، بحيث تشكل هذه الأدوات عناصر رئيسة فى العرض المسرحى ويصبح النص مجرد أداة ضمن هذه الأدوات، وليسسيداً للعرض المسرحى.

انظر، جلال الشرقاوى: حياتى فى المسرح، الكتاب الأول، ج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص٨٢.

(٣٤) انظر، شكرى عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ص١٢٩- ١٣٠.

(٣٥) انظر، أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص١١٦.

(٣٦) سعد أردش:المخرج فى المسرح المعاصر ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٧، ص٣٣٩. وانظر، كمال عيد : مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى، ج(١)، القاهرة، سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢، ص١٤١.

(٣٧) أحمد زكى : الإخراج المسرحى – دراسة فى عبقرية الإبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٨٤.

(٣٨) سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص٩٩.

(٣٩) أيمن الخشاب : "رقصة الموت معالجة فلسفية لثيمة الانتقام"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(٢)، الإسكندرية، ٢٣ أغسطس ٢٠٢١، ص١١.

(٤٠) الدورية نفسها، ص١١.

(٤١) انظر، أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص١١٥.

(٤٢) جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحى، ترجمة : نهاد صليحة، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٢٠٩.

(٤٣) أيمن الخشاب : "رقصة الموت معالجة فلسفية لثيمة الانتقام"، جريدة بروجيكتور، دورية سبق ذكرها، ص١١

(٤٤) انظر، الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى الأردنى(ليلة الإنحوتة)، تأليف وإخراج : إياد الريمونى، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح ليسيه الحرية، الليلة الثانية من المهرجان، ٢٣ أغسطس ٢٠٢١.

(٤٥) بامفلت العرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة)، تأليف وإخراج : إياد الريمونى، ٢٣ أغسطس ٢٠٢١.

(٤٦) رضا غالب : الهوية المسرحية العربية بين النظرية والتطبيق، سلسلة قراءات نقدية، القاهرة، مطبعة سان بيتر، ٢٠٠٢، ص١١٥.

(٤٧) انظر، لويز مليكة : الديكور المسرحى، ط (٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص١٨٢.

(٤٨) برتولد بريخت : الأورجانون الصغير، ترجمة : فاروق عبد الوهاب، سلسلة المسرح (١٥)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٧٢.

(٤٩) الفانوس الأول، البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس – كتابات أولى، الأردن، جماعة مسرح الفوانيس، ٢٧ مارس ١٩٨٤، ص١٥، ١٧، ٢١.

(٥٠) نبيل راغب : فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٦، ص ص٢٢٤-٢٢٥.

(٥١) محمد عبد المنعم : الإخراج فى مسرح الكباريه السياسى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص١٧٥.

(٥٢) البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالى، مجلة البيان، ع(١٨٤)،الكويت، رابطة الأدباء، ١٩٨١، ص ص١٥١-١٥٢.

(٥٣) محمد عبد المنعم : الإخراج فى مسرح الكباريه السياسى، مرجع سبق ذكره، ص١٧٧.

(٥٤) يعمد الجروتسك إلى تشويه الصورة الواقعية؛ لتحويلها إلى علامة دالة على موقف فكرى خاص ومحدد، فى إطار مصنوع بعيد كل البعد عن الواقعية والإيهام؛ لذا يرتكز على المبالغات الهزلية الساخرة.

– انظر، نهاد صليحة : أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٢٠.

(٥٥) سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٣، ص٥٨.

(٥٦) محمد عبد المنعم : تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣، ص١٦٣.

(٥٧) مقتبس فى، عبد القادر القط : فن المسرحية، سلسلة أدبيات، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٨، ص٤٢٢.

(٥٨) الفانوس الأول، البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس، مصدر سبق ذكره، ص ص١٨-٢٠. (٥٩) محمدعبد المنعم : الإخراج فى مسرح الكباريه السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ص٧٤-٧٥.

(٦٠) الفانوس الأول، البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس، مصدر سبق ذكره، ص٢٥.

(٦١) المصدر نفسه، ص٢٥.

(٦٢) يطلق الفارص على المسرحية المحشوة بالفكاهة والضحك والمواقف الهزلية؛ فكل شئ فيها يتسم بالسطحية؛ إذ تبدو المواقف مصطنعة، والشخصيات نمطية ثابتة نراها من جانب واحد فقط، وينحو الفارص إلى التركيز على خلق المفارقات واللمحات الكاريكاتورية التى من شأنها تقديم أكبر قدر ممكن من التسلية وإضحاك الجمهور.

– انظر، نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص ص١٥٥–١٥٨.

(٦٣) يدل مفهوم البرليسك على أى إنتاج فنى يهدف إلى تناول موضوع جاد ووقور بأسلوب ساخر يعتمد على المبالغة فى تصوير المواقف، والكاريكاتور فى رسم الشخصيات، ويكمن هدف البرليسك فى عنصرين : النقد، والسخرية؛ لكن هذا لاينفى وجود عنصر التسلية عن طريق المفارقات الصارخة. انظر، المرجع نفسه، ص ص٥١–٥٢.

(٦٤) انظر، الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠)، تأليف : سعد هدابى، إخراج : وسيم بورويص، فرقة (الركح الدولى للمسرح والفنون)، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح مكتبة الإسكندرية الكبير، الليلة الثالثة من المهرجان، ٢٤ أكتوبر ٢٠٢١.

(٦٥) بامفلت العرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠)، تأليف : سعد هدابى، إخراج : وسيم بورويص، فرقة (الركح الدولى للمسرح والفنون)، ٢٤ أغسطس ٢٠٢١.

(٦٦) أحمد المطيرى : حوار أجرته معه نسرين نور بعنوان "(عجاف +٢٠٠) عرض مفتوح على الهدم والبناء"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(٣)، الإسكندرية، ٢٤ أغسطس ٢٠٢١، ص١٠.

(٦٧) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سبق ذكره، ص٢٥٨.

(٦٨) أرسطو : فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، سلسلة المسرح (١٧)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص١١٥.

(٦٩) عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب الأداء التمثيلى عبر العصور، عمان، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦، ص١١٨.

(٧٠) حيرزى جروتوفسكى : المسرح الفقير، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٧، ص ص٢٢–٢٣.

(٧١) بيتربروك : المساحة الفارغة، ترجمة : فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح (١٤)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص١٥.

(٧٢) جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحى، سبق ذكره، ص١٦٧.

(٧٣) رياض شهيد الباهلى : سيماء الضوء فى المسرح، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٩، ص ص١٢٢–١٢٣.

(٧٤) انظر، عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب الأداء التمثيلى عبر العصور، مرجع سبق ذكره، ص ص٩٠–٩٢.

(٧٥) منور غياض على الربيعات : الأسس النظرية للمعامل المسرحية – دراسة تطبيقية على مختبر جامعة اليرموك المسرحى بالأردن، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ١٩٩١، ص ص٦٢–٦

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربية والمترجمة

(١) البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالى، مجلة البيان،ع (١٨٤)، الكويت، رابطة الأدباء، ١٩٨١.

(٢) الفانوس الأول، البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس – كتابات أولى، الأردن، جماعة مسرح الفوانيس، ٢٧ مارس ١٩٨٤.

(٣) أرسطو : فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، سلسلة المسرح (١٧)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٤) أوجست سترند برج : مسرحية (مس جوليا)، ترجمة : عبد الحليم البشلاوى، مكتبة الفنون الدرامية (١٠)، القاهرة، مكتبة مصر، ب ت.

(٥) برتولد بريخت : الأورجانون الصغير، ترجمة : فاروق عبد الوهاب، سلسلة المسرح (١٥)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٦) بيتربروك : المساحة الفارغة، ترجمة : فاروق عبد القادر، سلسلة المسرح(١٤)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٧) جيرزى جروتوفسكى : المسرح الفقير، ترجمة : هناء عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٧.

(٨) محمود دياب : مسرحية (الغرباء لايشربون القهوة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(٩) ـــــ : مسرحية (اضبطوا الساعات)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(١٠) ملحة عبد الله : مسرحية (الطاحونة)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(١١) ـــــ : مسرحية (أم الفأس)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(١٢) ـــــ : مسرحية (سر الطلسم)، الأعمال الكاملة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة والأجنبية

(١) أحمد حمدى محمود : الأوبرا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٢) أحمد زكى : الإخراج المسرحى – دراسة فى عبقرية الإبداع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

(٣) أحمد عبد الرازق أبو العلا : مسرح الثقافة الجماهيرية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤.

(٤) أحمد عتمان : الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، ط (٢)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧.

(٥) أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
(٦) بشير القمرى : فى انفتاح النص والقراءة – دراسات ومقاربات، المغرب، الرباط، قافلة الكتاب، ٢٠٠٠، ص١١.
(٧) ب. إفور إيفانز: موجز تاريخ الدراما الإنجليزية، ترجمة : الشريف خاطر، سلسلة الألف كتاب الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
(٨) جلال الشرقاوى: حياتى فى المسرح، الكتاب الأول، ج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
(٩) جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحى، ترجمة : نهاد صليحة، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
(١٠) رضا غالب : الهوية المسرحية العربية بين النظرية والتطبيق، سلسلة قراءات نقدية، القاهرة، مطبعة سان بيتر، ٢٠٠٢.
(١١) رياض شهيد الباهلى : سيماء الضوء فى المسرح، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٩.
(١٢) سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
(١٣) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
(١٤) شكرى عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
(١٥) صوفيا عباس : دراسات فى المسرح العربى، الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٥.
(١٦)عبد السلام إبراهيم : مقدمة مسرحية (الراكبون إلى البحر)، ١٠ مسرحيات قصيرة، سلسة آفاق عالمية، ع(١٢١)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣.
(١٧) عبد القادر القط : فن المسرحية، سلسلة أدبيات، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٨.
(١٨) عبود حسن المهنا وآخرون : أساليب الأداء التمثيلى عبر العصور، عمان، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦.
(١٩) على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، ط (٢)، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٨)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩.
(٢٠) على خليفة : مسرحية الفصل الواحد – شغف الإبحار ولذة الغوص، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠١٩.
(٢١) فتوح نشاطى : خمسون عاماً فى المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
(٢٢) كمال عيد : مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى، ج(١)، القاهرة، سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢.

(٢٣) لويز مليكة : الديكور المسرحى، ط(٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
(٢٤) محمد حسن عبد الله : أقنعة التاريخ – قراءة مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
(٢٥) محمد عبد المنعم : الإخراج فى مسرح الكباريه السياسى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
(٢٦) ـــــ : تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣.
(٢٧) نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
(٢٨) ـــــ : فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٦.
(٢٩) نذير العظمة : المسرح السعودى – دراسة نقدية، الرياض، النادى الأدبى، ١٩٩٢.
(٣٠) نهاد صليحة : أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
(31) Louis E. Catron : The directors vision, USA, California, Mayfield publishing company, 1999.

ثالثاً: المعاجم والقواميس العربية والأجنبية

(١) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.
(٢) قاموس المسرح، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
(٣) ـــــ ، تحرير وإشراف : فاطمة موسى،ج(٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
(٤) ـــــ ، تحرير وإشراف : فاطمة موسى، ج(٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
(5) Patrice Pavis : Dictionnaire du theater, Paris, Hors collection, 2019.

رابعاً: الدوريات

(١) أحمد المطيرى : حوار أجرته معه نسرين نور بعنوان "(عجاف +٢٠٠) عرض مفتوح على الهدم والبناء"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(٣)، الإسكندرية، ٢٤ أغسطس ٢٠٢١.
(٢) أيمن الخشاب : "رقصة الموت معالجة فلسفية لثيمة الانتقام"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(٢)، الإسكندرية، ٢٣ أغسطس ٢٠٢١.
(٣) سيد الإمام : "نحو تعريف التجريب"، مجلة المسرح، ع(٤٢)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

(٤) عصام الدين أبو العلا: "دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق"، مجلة المسرح، ع (١٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
(٥) محمد عبد المنعم : "الممثل والقناع المسرحى فى عروض المسرح المصرى خلال النصف الثانى من القرن العشرين"، مجلة بحوث كلية الآداب، ع(١٠٣)، جامعة المنوفية، كلية الآداب، أكتوبر ٢٠١٥.
(٦) نسرين نور: "رقصة الموت .. يناقش جدلية الحياة والموت"، جريدة بروجيكتور، جريدة يومية يصدرها مهرجان مسرح بلا إنتاج الدولى بالدورة (١١)، ع(١)، الإسكندرية،٢٢ أغسطس ٢٠٢١.

خامساً: المخطوطات

(١) بامفلت العرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة)، تأليف وإخراج : إياد الريمونى ٢٣ أغسطس ٢٠٢١.
(٢) بامفلت العرض المسرحى السعودى (رقصة الموت)، تأليف : ياسر مدخلى، إعداد وإخراج : مالك القلاف، مؤسسة (وان شوت للفنون)، ٢٢ أغسطس ٢٠٢١.
(٣) بامفلت العرض المسرحى الليبى (عجاف + ٢٠٠)، تأليف : سعد هدابى، إخراج : وسيم بورويص، فرقة (الركح الدولى للمسرح والفنون)، ٢٤ أغسطس ٢٠٢١.
(٤) منور غياض على الربيعات : الأسس النظرية للمعامل المسرحية – دراسة تطبيقية على مختبر جامعة اليرموك المسرحى بالأردن، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ١٩٩١.

سادساً: التسجيلات المرئية والمسموعة

(١) الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى الأردنى (ليلة الإنحوتة)، تأليف وإخراج : إياد الريمونى، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح ليسيه الحرية، الليلة الثانية من المهرجان، ٢٣ أغسطس ٢٠٢١.
(٢) الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى السعودى (رقصة الموت)، تأليف : ياسر مدخلى، إعداد وإخراج : مالك القلاف، مؤسسة (وان شوت للفنون)، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح قصر ثقافة الأنفوشى، الليلة الأولى من المهرجان، ٢٢ أغسطس ٢٠٢١.
(٣) الاسطوانة المدمجة للعرض المسرحى الليبي (عجاف + ٢٠٠)، تأليف : سعد هدابى، إخراج : وسيم بورويص، فرقة (الركح الدولى للمسرح والفنون)، مهرجان (مسرح بلا إنتاج الدولى)، الدورة (١١)، الإسكندرية، مسرح مكتبة الإسكندرية الكبير، الليلة الثالثة من المهرجان، ٢٤ أغسطس ٢٠٢١.

سابعاً: اللقاءات

(١) لقاء أجراه الباحث مع الكاتبة السعودية ملحة عبد الله، القاهرة، يوليو ٢٠٢٢.