5
شباط 1994

الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ■ جامعة بغداد ■ كلية الفنون الجميلة

رئيس التحرير	د. فاضل خليل رشيد	استاذ مساعد
سكرتير التحرير	جعفر علي عباس	استاذ مساعد
مدير التحرير	خليل ابراهيم الواسطي	مدرس

محتويات العدد

١- المرجع في الشكل الفني للمسرح الشعبي العربي الحديث.	د. فاضل خليل رشيد
٢- كيف يرسم المخرج الصورة المسرحية ؟	سامي عبدالحميد نوري
٣- المسرح احساس بالواقع ومستقبله.	د. عبدالمرسل الزيدي مهند طابور
٤- دراسة بعض الآراء النقدية حول الاخراج المسرحي في الصحافة العراقية ١٩٣١ - ١٩٦٧ - ١٩٧٤ (تحليل لنماذج مختارة).	بدري حسون فريد ثامر عبدالكريم
٥ - مسرحيات السيرة في المسرح العراقي (نماذج مختارة).	حسين علي هارف
٦- نحو رؤية قومية للمسرح.	وليد رشيد العبيدي

الاكاديمي

يصدر هذا العدد (الخامس) من مجلة الاكاديمي في ظل ظروف غير طبيعية من حصار علمي تفرضه دول يفترض ان تكون في طليعة الدول المتحضرة.

لقد صدرت من الاكاديمي حتى الآن اربعة اعداد الاول عام ١٩٧١ والثاني عام ١٩٧٦ والثالث عام ١٩٧٨ والرابع عام ١٩٨١.

ويصدر هذا العدد بعد ١٣ عاماً من العدد الذي قبله.

سوف تصدر الاكاديمي مرة كل شهرين واعتباراً من شباط ١٩٩٤. وسوف نحاول ان يحتوي كل عدد على اكثر من خمسة بحوث بواقع ٩٦ صفحة لكل عدد.

ويصدر هذا العدد متزامناً مع افتتاح مهرجان بغداد الرابع للمسرح العربي المنعقد في بغداد تحت شعار (المسرح العربي .. خيمة للتضامن ووطن للابداع) وسوف يتزامن العدد السادس مع المؤتمر العلمي الثاني لكلية الفنون الجميلة الذي سينعقد وللفترة من ٢/ ٥ ولغاية ١٩٩٤/٥/٥ تحت شعار (مادامت الحياة تتطور فلابد ان تتطور صيغها).

تدعو هيئة التحرير الباحثين لتقديم بحوثهم لها وسنحاول زيادة عدد الصفحات لتستوعب عدداً اكبر من البحوث.

وتباً للمستحيل في وطن الابداع الذي يقوده باني مجدنا وعزتنا الرفيق المناضل الرئيس صدام حسين حفظه الله.

ومن الله التوفيق

هيئة التحرير

المرجع في الشكل الفني للمسرح الشعبي العربي الحديث

أستاذ مساعد د. فاضل خليل
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

تمهيد :

لفترة معروفة من الزمن استسلم المعنيون بشؤون المسرح العربي لفكرة عدم معرفة المجتمع العربي للمسرح في تأريخه القديم، وان فن المسرح ظهر في في بلاد الشام في منتصف القرن التاسع عشر نتيجة المشاهدات الشخصية او الاحتكاك على نحو متعدد الصور بالاقطار الاوربية. ولهذا اتخذ صيغة التقليد للمسرح الغربي وتطور تدريجيا عبر هذه المنطلقات والأسس .. ولقد ارتكز البعض منهم في تصوراته وتحليلاته على جملة من الاسباب منها ان العرب لايتمتعون بعقلية تحليلية كاليونان وان المسرح يحتاج الى حياة مدنية مستقرة وجمهور يحتشدله ودور تقام من اجله والشاعر العربي لم يكن يعرف الا حياة الصحراء وحين عرف العرب الحياة المدنية بعد حين نظروا الى الشعر في مرحلة ما قبل الاسلام على انه النموذج الذي لاينبغي ان يخرجوا عنه، يضاف الى ذلك ان وثنية العرب في تلك المرحلة وثنية ساذجة لم تتمخض عن طقوس ومراسم تؤدي الى نشوء المسرح.. اما في العهد الاسلامي فقد وجد العرب في العقيدة الاسلامية مايتعارض والنشاط المسرحي او اقتباسه من اليونان لما يتضمنه من آلهه متعددة وعبادة للابطال علاوة على ذلك ان العرب حين دخلوا في دور الحضارة واصبح في مقدورهم ان يطلعوا على ادب اليونان التمثيلي كان هذا الادب في تلك الفترة مهجورا بسبب موقف الكنيسة من التمثيل عند ظهور المسيحية. كما وجد البعض من الباحثين ان ذلك يعود لسبب لغوي اذ ان الشعر بالدرجة الاولى ليس بحاجة الى فن التمثيل اذ ان الشعراء كانوا يعيشون في كنف الملوك والامراء يضعون لهم قصائد المديح.

اما بعض المستشرقيين فيرون ان الاسلام يعني بالتوافق التام مع القدر وهذا التوافق ينفي فكرة (الصراع) بين الانسان وقدره او الصراع بين الانسان وبيئته. ولهذا فان العرب لم يترجموا الدراما اليونانية لان الترجمة في العصر العباسي كانت مكرسة لتوفر النفع لمجرد حب الاطلاع او الفضول وقد انتفى النفع وقتذاك كما في التراجيديا من معان ومرام لاتبلغ ولاتنال

بالمطالعة وحدها.

ان جمع تلك الاراء ارتكزت على ان (الدراما) وفق مفاهيم ارسطو هي انموذج القياس الوحيد وما خرج عن هذه المقاييس ليس من الدراما بشئ.. ان حركة التطور في المسرح العربي وضعت اسسا مشروعة في الانقلاب على ماسبق من قناعات في هذا المضمار الحيوي بعد ان برزت عبر التنظير والتطبيق والقراءات الفاحصة للتراث والتأريخ العربي وقائع مهمة ترجمها الباحثون بصيغة طروحات مثيرة مفادها (في المحصلة النهائية) ان للمسرح اشكالا عديدة والمسرح الغربي ليس سوى احد هذه الاشكال شأنه في ذلك شأن المسرح الصيني والمسرح الياباني والغيني. وتأسيسا على ماتقدم يصح اعتبار ماعرفه العرب من الوان الفعاليات الشعبية مثل الحكواتية والمقلدين والقرادين والمداحين والارجواز وخيال الظل وفن المقامة ومايرافق بعض الطقوس الدينية من المراسيم شكلا متفردا للمسرح العربي، يصلح قاعدة انطلاق لترسيخ سمات المسرح العربي الحديث في نواحي استثمار الشكل الفني وهذا ماأرتكزت عليه الممارسات المسرحية العربية المعاصرة التي تتمثل بجماعات مسرح الحكواتي ومسرح القهوة والسامر ومسرح الحلقة والمسرح الاحتفالي والارتجال الشعبي وجماعة مسرح الفوانيس ومسرح السرادق. وبغية تقويم ماوصلت اليه هذه الجماعات من اهداف في احياء الاشكال التراثية وتطويرها باتجاه تأطيرها بمضامين فكرية تتناسب ومعطيات المرحلة التأريخية التي يعيشها مجتمعنا العربي اليوم لابد لنا من الوقوف اولا عند الاصول التاريخية للمسرح الشعبي العربي واستخلاص مديات استلهامها كشكل فني مميز في المسرح العربي المعاصر من قبل اشد المتحمسين حضورا وجدلا فيما يتعلق بمساعي تأصيل المسرح العربي في المشرق والمغرب.

رحلة العودة الى الجذور المسرحية :

ان من ابرز الظواهر المسرحية عند العرب قبل الاسلام مايرتبط بالمواسم الادبية خلال مناسك الحج حيث كانت تخصص للنابغة الذبياني قبة حمراء في سوق عكاظ فيأتيه الشعراء يعرضون اشعارهم. وكان ذلك ينظم في مشهد علني امام جمهور واسع من المشاهدين وعلى نحو تتوافر فيه عناصر العرض المسرحي من صراع وحوار وزمان محدد ومكان ثابت.. والممثلون هم الشعراء المتنافسون الذين يستخدمون الحركة والايماءة والصوت الجهوري المتلون للتأثير في المتفرجين.. ويلاحظ في تلك الحقبة التاريخية « بروز ظاهرة الحوار في قصائد الشعراء أمرئ القيس والنابغة وعنترة بن شداد وغيرهم » (١) ومن المسلم به في هذا المجال ان وجود الحوار يحتم وجود الشخصيات المتناقضة المواقف مما يقود الى الصراع الذي يعتبر العمود الفقري للدراما .

كما شهد عصر ماقبل الاسلام ظهور الحكاية التي تؤدى من قبل حاكي يعرف بأسم السامر الذي يتعين عليه ان يكون من «اصحاب المواهب والفطنة وممن رزق موهبة التأثير على القلوب بفضل ما رزق من حسن عرض الكلام وتخريج القصص وتنسيقها واظهار الادوار البارزة

للأبطال باسلوب مشوق» (٢) ويعتبر القصاص في صدر الاسلام الامتداد الطبيعي للحاكي مع اختلاف منطقي في مضمون القصة وعرضها وقد اتبع العهد الاموي اجراءات رسمية في الحاق القصاص بالدولة ليروي للخلفاء والولاة اخبار العرب وايامهم واخبار الشهداء وفضائلهم على المقاتلين في سوح المعارك رفعا للروح المعنوية هذا بالاضافة لتواجد القصاصين في المساجد لاهداف دينية وكان القصاصون يستعينون في تمثيل ادوارهم بالحركات والأيماءات « وافتعال البكاء اثناء الاداء او التظاهر باصفرار الوجه واللعثنة في الكلام وكان بعضهم يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه ومنهم من يمسك بيده شيئا يصدر رائحة معينة اذا شمها المتلقي دمعت عيناه لاراديا» (٣) ويرتب جلوس الجمهور حول القصاص على شكل حلقة (دائرة) وكثيرا ما ينفعل الجمهور بما يشاهد ويستمع فيزداد الصياح والتعليق او الدعاء.

وطرأ تطور هام في فنون العرض المسرحي الشعبي ابان العصر العباسي وذلك بظهور المحاكي (الممثل المحترف) بصفاته المثيرة ودخول العنصر الكوميدي لاغراض الاضحاك، والمحاكاة دون ريب عرض مسرحي تام يستند على ما يقوم به المحاكي من جهد في اداء كافة الادوار اعتمادا على الموهبة الفطرية والقدرة على الارتجال في مواجهة جمهوره من سواد الناس المتعطشين للتنفيس عن همومهم. ومن هنا نشأ التقارب في الغايات بين المحاكين في تلك الاونة لاسيما وان تأثير العرض المسرحي من خلالهم قد بلغ حدا من الهيمنة على الجمهور بعد ان اصبح الهزء من معايب الحياة الاجتماعية مضمونا مشتركا لتلك العروض مما دفع بالسلطة العباسية التي خصوها واعتبار القائمين بها من اصناف المشعوذين وبخاصة في عهد الخليفة المعتمد.

وقد ذكر الدكتور مصطفى جواد في كتابه «سيدات القصر» ان زوجة الخليفة المعتصم استدعت (السماجة) ليقوموا ببعض العابهم، وعندما اقام الخليفة المعتصم احتفالا لمناسبة ختان ولده استدعى (السماجة) الى قصره للتسلية بالرغم من تحذير شقيقه له من مغبة الاختلاط بهم خشية من طرائق تفكيرهم (٤).

ويؤكد الدكتورعلي الراعي ان الخليفة المتوكل لم يتخل عن حبه لتمثيل السماجة، وانما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد، اي انه بنى مسرحا بدائيا. ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد: المتوكل (٥)

والامثلة في هذا الباب لايتسع لها المجال في العرض المسرحي الشعبي الذي يقيمونه للجمهور العام الا الحالات الاستثنائية التي اشرنا الى بعضها.

وبشكل عام نلاحظ ان العرض المسرحي الشعبي في تلك المرحلة كان البديل الخيالي للواقع المر الذي تعيشه الفئات الاجتماعية الدنيا وفي هذا تكمن طاقاته الدرامية الخصبة واهميته التمثيلية وعلى الاخص في مجالات القدرات الفائقة للرواة (الحكواتية) في جذب الجمهور اليهم وشد انتباهه «الي ماكان يروي من سير وملاحم وحكايات شعبية واحداث وقعت في ماضي حياة العرب تمثل في مجموعها مادة العرض(المضمون) اما الوسيلة في الاداء فهي

الكلمة المنطوقة والتلوين الصوتي حسب المواقف المختلفة» (٦) ولعل ماصاحب (فن المقامة) في القرن الحادي عشر الميلادي من تطور ونضج يؤشر لبدء مرحلة جديدة في تقدم المسرح الشعبي اذ تضم (المقامة) في تضاعيفها شخصيتي الراوي والمحاكي على اثر انفصال المؤلف (الراوي) عن المحاكي(الممثل) الذي اعتمد مهنة المحاكاة كسبا للعيش. ويتجسد الارتقاء الاكثر اهمية فيما بعد بقيام احد الممثلين في العرض بدور (الراوية) من خلال الاداء الصوتي فقط في حين يقوم مجموعة الممثلين بتمثيل الحدث تمثيلا صامتا وبشكل متوافق مع مضمون مايقصه الراوي وعبر الاداء الحركي المتقن كما هو الحال في عرض احداث واقعة كربلاء.

ان ذلك التباعد بين وظيفة الاداء الصوتي ووظيفة الاداء الحركي قد مهد في مراحل لاحقة لظهور «خيال الظل « بدأ من القرن العاشر الميلادي بقصد التسلية والترفيه، ويقصد ابعاد الفئات الشعبية عن التشاؤم واليأس في جراء واقعها اليومي» (٧) ولهذا نلاحظ في بابة ابن دانيال «عجيب وغريب» استهانة بالزمن والمكان والايمان بالقدرية والاحتفاء بالخوارق والجن والعفاريت والاسراف في المبالغة بيد ان اهم مايميز عروض خيال الظل من حيث الاداء التمثيلي طغيان الطابع الفكاهي في استغلال الحركة والصورة والنغم والكلمة فاستحوذ بذلك على شغف مختلف الطبقات الاجتماعية وفي هذا الصدد يذكر الدكتور عبد الحميد يونس ان «احد السلاطين يغرم بخيال الظل ولا يستطيع ان يفارقه فقد روى عن السلطان شعبان انه اولع بخيال الظل حتى حمله معه عندماحج عام ٧٧٨ هـ فانكر الناس عليه ذلك، والواقع ان انكار الناس انما انصب على السلطان لانه لم يرع فريضة الحج ماينبغي لها من حرام. اما فن خيال الظل في ذاته، فان الناس لك ينكروه وتدل الروايات التي سجلها المؤرخون على احتفال الشعب بهذا الفن التمثيلي اما طلبا للموعظة واما للتسلية» (٨) وتمتاز الظليات بافساح المجال للتمثيل الصامت والحركات الهزلية ونمو الحركة والمشاركة الفاعلة للجمهور عن طريق التعليق على الاحداث او تبادل الحوار والنكات مع شخوص العرض ويكتسب العنصر البشري (الممثل) اهمية قصوى في العروض الظلية ذلك ان شخوص الظليات يقتصر دورها على الحركات المطلوبة واما تقديم الحوار وادارته فمهمة يتولاها الذين يحركون تلك الشخوص من خلف الستار مؤدين نوعا من التمثيل الصوتي ومن هنا يصبح التلاحم والتوافق والتزاوج بين الكلمة (الصوت.. الحوار) والحركة من اهم عناصر الظليات الى جانب العناصر المصاحبة من موسيقى وغناء.

امافن الارجوازفيشكل (كنوع متميز من عروض المسرح الشعبي) الحلقة الاكثر سطوعا في نمو وتنوع الفنون الشعبية التمثيلية عند العرب، استادا الى مايزخر به من خصائص ومن ابرزها اشتراك الانسان والدمية في اخراج النص المسرحي وتأديه واقتران الكلمة بالحركة واكتساب شخصية الراوي تركيزا أشد ودورا اقوى من خلال قيامه بوظائف عدة في العرض المسرحي الواحد..تقديم الحكاية .. الحوار.. الانشاد، بينما تقوم الدمية بتوضيح المضمون الصوتي بالحركة والاشارة، فضلا على اعتماد الارجواز على صيغة الارتجال اعتمادا كبيرا مع تميز في

اللياقة والدهاء والخبث وثراء التجربة ولهذا نجد (الممثل البشري) يحسن التخلص من المأزق والازمات حين يتدخل الجمهور في المشاركة المباشرة. والمقارنة بين الارجواز وخيال الظل مطلوبة في نواحي اخرى اهمها انه يفترق عن الثاني الذي يمتاز بالمواجهة السلبية لواقع الحياة ضمن مرحلته التأريخية عند نشوء

التمرد على الواقع فجاء الارجواز مثالا للتصور الشعبي للشخصية المتمردة والثائرة على المواصفات الاجتماعية السائدة والرافضة لكل قيم الطبقة الحاكمة ومثلها في الاخلاق والسياسة فهو بهذه المواصفات الفن الاقرب الى الجماهير من سواه وقتذاك.

وفي النواحي الفنية المضافة يتطابق فن الارجواز مع فنون المسرح المرتجل في الاعتماد على النص غير المكتوب او خطوط عامة لنص يتصف بالمرونة التي تنتج للممثل امكانية الارتجال والخلق الفوري وفق مقتضيات الظروف ووفق انفعال الجمهور ومشاركته وتجاوبه... ويكمن عنصر الاختلاف الرئيسي بين العرضين المسرحيين الشعبيين في وجود الممثل البشري في المسرح المرتجل والذي يقوم بالاداء الصوتي والحركي معا «وهكذا انتهت الثنائية التي شاهدناها في خيال الظل وفي مسرح الارجواز كما اختفت شخصية الراوية لتحل مكانها شخصية جديدة لم تتخلص نهائيا من بقايا الموروثات القديمة التي تتمثل اصلا في كون الممثل هو المبدع الفعلي للحركة والفعل والحوار في النص» (٩). ويمتاز الممثل في المسرح المرتجل بموهبة التسلية والاضحاك والتمثيل الصامت المعتمد على القدرة البدنية وخفة اليد وطلاقة اللسان وينحاز المسرح المرتجل الى الفئات الدنيا في المجتمع عبر محاولة تقديمه لطبقات الشخصيات الحاكمة هي في التصور الشعبي اذ نراها منحطة في اخلاقها وسلوكها وعلى الرغم من ان العرض باطاره العام يتصف بالفكاهة والرقص والغناء كوسائل امتاع للمشاهدين الاانه كان يحافظ على مضمونه الفكري ومقاصده.

لقد انتقلت فنون المسرح الشعبي من عصر الى عصر وخضعت ضرورة للشروط التاريخية في كل مرحلة من حيث المضمون وصلته بالمجتمع وبخاصة الطبقات الدنيا منه ومن حيث تحديد «مكان العرض المسرحي» للحفاظ على الصلة المفتوحة مع الناس في اماكن تواجدهم في (الاسواق.. المساجد.. المناسبات الدينية.. الازقة والمقاهي في الحارات وسواها) فهي بهذه الشخصية لاتحتاج الى مسرح ثابت وتجهيزات مسرحية ثقيلة ومعقدة وكل مايحتاجه العرض المسرحي الشعبي وبمختلف الوانه ممثل قدير وأكسسوار بسيط.

وبغض النظر عن العناوين والسماء التي عرف وانتشر فيها العرض المسرحي الشعبي في الاقطار العربية وعلى نحو خاص في القرن التاسع عشر فان صفاته المشركة والثابتة بقيت شاخصة للعيان فعلى سبيل المثال ان الجزائريين اطلقوا على الحكواتي اسم «منشد المغازي» او «المداح» احيانا وفي مصر اسم « المنشد » او «السامر» وفي تونس اسم «الراوية» وفي المغرب باسم «الحلقة» اما في العراق فحل في الفترة ذاتها اسم «القصخون» او «الاخباري».

واصبحت الفنون المسرحية الشعبية التراثية من فن الحاكي والمحاكي وفن المقامة والسماجة

وخيال الظل والارجواز والتمثيل المرتجل بشروطها وسماتها الفنية خزينا خصبا بكل جديد في المسرح العربي المعاصر الذي لم يستثمر الشكل الفني الذي عرفت به وحسب بل طبيعة صلتها بالقطاع الاوسع من المجتمع الغربي في مجال ترسيخ ايجابية المضامين وصلتها بتطلعات الانسان العربي.. فكيف حصل ذلك وماهي آفاق التطور في المستقبل؟

آفاق اللقاء بين القديم والجديد في المسرح العربي :

بعد مخاض طويل وجدل محتدم وجد المسرحيون العرب انفسهم امام مسؤوليات جديدة اثر اتساع رقعة العاملين في المسرح والمختصين في مجالاته، ولهذا لم يعد مقبولا كما اسلفنا اجترار الادعاءات الماضية بشأن غياب فن المسرح في تأريخ العرب وكانت العودة الى هذا التأريخ نفسه عبر التنقيب والفحص والدراسة بداية لمرحلة اكتشاف ماوضحناه من فنون مسرحية شعبية والايمان المطلق بامكانية احياء المسرح العربي انطلاقا من استثمار الموروث القديم في جوانب «الشكل الفني» والتصرف في المضامين على وفق مايراه الكتاب المسرحيون من ضرورات فكرية.

وتأتي دعوة الدكتور يوسف ادريس بهذا الخصوص كخطوة اولى راسخة من خلال تبشيره بمسرح عربي الهوية يعتمد على «السامر الشعبي» حيث تتراصف وتتداخل في العرض المسرحي فنون الارجواز وخيال الظل

ويقوم «الفرفور» بدور الحكواتي المهرج المتفاعل مع الجمهور والممثل في مسرح «السامر» ينبغي ان يكون من ذوي الموهبة في القدرة على الاضحاك وارتجال النكتة تماما كما كان عليه الحال من شروط مطلوبة في العرض المسرحي الشعبي القديم.. وفي «السامر» اصبح «فرفور» معادلا للحكواتي في مسرح سعد الله ونوس الذي اعتمد مسرح الحلقة رجوعا الى الشكل التراثي القديم وقد اوضح ونوس مراميه في دراسة نظرية بعنوان «بيانات لمسرح عربي جديد» اكد فيها ضرورة ان يكون التنظير للمسرح العربي نابعا من ممارسة فعلية للعمل المسرحي وكانت مسرحياته هو مجالا تطبيقيا، يسمى بمسرح «القهوة».

لقد دفعت هذه الاتجاهات الحديثة بتوفيق الحكيم الى مراجعة وجهات نظره السابقة والخروج بوجهات نظر جديدة تنسجم ودعوات العودة لعروض المسرح الشعبي في تراثنا الفني ففي كتابة «قالبنا المسرحي» يدعو المسرحيين العرب الى استخدام الاشكال الموروثة استخداما جديا وبشكل خاص فن الحكواتي والمقلدين والمداحين وفن المقامة وعلى الرغم من ان الحكيم في طروحاته كان محافظا وحذرا فان التجربة التطبيقية في العروض المسرحية العربية المعاصرة تجاوزت المراحل الاولية الى مراحل اكثر نضجا فقد ظهرت جماعات مسرحية نظمت افكارها على شكل بيانات نظرية «جماعة المسرح الاحتفالي» التي عبرت عن مفاهيمها في جملة البيانات خلال الخمسة عشر عاما الماضية وفي دراسة لمنظر « الاحتفالية» عبد الكريم برشيدتناول المراجع الاساسية لنظريته عالميا وعربيا واكد في باب المرجع الثامن بانه «يتمثل في كل الاحتفالات العربية سواء منها التي كانت ثم بادت او تلك التي مازالت بيننا ويمكن ان

نجدها في تظاهرات شعبية مثل سلطان الطلبة وفي البساط وفي الحلقة كما نجدها في احتفالات التعازي ويكمن ان نضيف مسرح السامر والحكواتي والفداوي والمداح والراوي وخيال الظل والقرة قوز والمقامات» (١٠).

اما جماعة مسرح «الحكواتي» بقيادة روجيه عساف فهي اكثر التصاقا من جماعة «الاحتفالية» بموضوعة استثمار عروض المسرح الشعبي في التراث ولذلك تشترط من حيث اختيار الموضوع ان يكون «قصة او حكاية شعبية من التاريخ والتراث» و «احداث واقعة وحسية» (١٢) الى جانب ذلك تؤكد العمل الجماعي المشترك في تقديم الاعمال المسرحية بحيث تكون الجماعة متقاربة في انتمائها لاصول شعبية.

وتتقارب الجماعات المسرحية العربية في طروحاتها في الاعتقاد بان المسرح في جوهره «احتفال» لايتطلب بالضرورة التثقيل من المستلزمات المسرحية المساعدة وترتبط احكامهم هذه بوجهة نظرهم في موضوعة «مكان العرض» الذي ينبغي ان يحقق الصلة الحية مع الجمهور خارج ماهو مألوف في قاعات العرض المسرحي على نمط مسرح «العلبة» الايطالي.

فجماعة مسرح «السرادق» وعلي سبيل المثال لا الحصر ترى ان المكان المثالي لتقديم عروضها هو «السرادق» الذي ارتبط بظواهر الاحتفال الشعبي في المناسبات المختلفة في حين ترشح جماعة «المسرح الاحتفالي» اكثر من تتوافر فيه امكانات اللقاء بالجمهور وبشكل يحرر النشاط المسرحي من القيود الرسمية الاخرى.

الاستنتاجات العامة :

ان دراستنا لمديات استثمار المسرح الشعبي العربي الحديث لخصائص الشكل الفني في عروض المسرح الشعبي في تراثنا العربي وفرت لنا استخلاص الاستنتاجات التالية :

اولا : ان جميع الاتجاهات المسرحية العربية المعاصرة التي ارتكزت على ضرورات البحث عن هوية متميزة للمسرح العربي، عثرت في صفحات التاريخ والتراث العربي على اشكال مسرحية شعبية لابد من بعثها واعتمادها في العروض المسرحية العربية الحديثة.

ثانيا : على الرغم من بعض الاختلافات في خصوصية بيانات الجماعات المسرحية العربية المعاصرة او طروحات المنظرين والكتاب والنقاد فان درجات الاقتراب من المرجع التراثي اكدته معطيات التجريب المسرحي في المشرق والمغرب.

ثالثا : تأكيد شروط «مكان العرض المسرحي» من حيث الصلة بالجمهور كالمقاهي والساحات والاسواق الخ .

رابعا : النظر الى «الممثل» باعتباره العمود الفقري للعرض المسرحي.

خامسا : عدم التركيز على العناصر المساعدة كالمبالغة في المناظر المسرحية او سواها.

سادسا : احاطة الجمهور بالعرض المسرحي على شكل دائري ودفعه للمشاركة في العرض .

سابعا : كسر عنصر الايهام عند الجمهور عبر المخاطبة والحوار المباشر.

ثامنا : الاعتماد على الارتجال باعتباره حصيلة متوقعة لمشاركة الجمهور في العرض.
تاسعا : تضمن العرض لفنون الغناء والرقص حسب مقتضيات الحال والموقف بهدف امتاع المتفرج وتسليته.
عاشرا : استعارة ماهو ضروري للعرض من فنون قديمة كخيال الظل والارجواز.
أحدى عشر : اعتماد صيغة التأليف الجماعي في منهج الجماعات المسرحية.. وانضاج مخطوطة النص خلال فترة التدريب على العرض المسرحي.
اثني عشر : اعتبار المقامات والقصص الشعبي والامثال والحكايات الشعبية والسير والملاحم والاحداث التاريخية وماتزخر به كتب التراث من موضوعات نموذجية لمضامين العرض المسرحي الشعبي وتطويع تلك الموضوعات لمتطلبات العصر والاهداف الفكرية في العرض ومايمكن ان يتحمل كل موضوع من اسقاطات معاصرة.
ثلاثة عشر : الالتزام بالجماهير والابتعاد عن صيغ الانتاج التي تخضع مضامين العرض للشروط الرسمية من قبل الانظمة المختلفة.
اربعة عشر : اتساع مساحة الأيماءات والارشادات والتمثيل الصامت خلال الاداء.
خمسة عشر : قيام البطل «الممثل المسرحي» كالراوي بتمثيل اكثر من دور من ادوار شخوص العرض.

تاريخ استلام البحث : ٢٥/ ١٢/ ١٩٩٣
تاريخ قبوله للنشر : ١٦/ ١/ ١٩٩٤

المصادر والمراجع والهوامش

١- د. عمر الطالب/ البدايات المسرحية عند العرب قبل الاسلام / مجلة بين النهرين - العدد ٣٤ لعام ١٩٨١ - ص ٢١٨.
٢- شوكت عبد الكريم البياتي/ تطور فن الحكواتي في التراث العربي واثره في المسرح العربي المعاصر/ رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية بأشراف د. عبد الاله كمال الدين - تشرين الاول ١٩٨٧ - ص ٨.
٣- المصدر السابق نفسه - ص ٣٧.
٤- د. مصطفى جواد/ سيدات القصر.
٥- د. علي الراعي/ المسرح في الوطن العربي - سلسلة عالم المعرفة - ١٩٨٠ - ص١٥.
٦- سعد الدين حسن دوغمان/ الاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي/ بيروت - ١٩٧٣ ص ٨٨.

٧- المصدر السابق نفسه - ص ٩١.
٨- د. عبد الحميد يونس/ خيال الظل/ سلسلة المكتبة الثقافية - ١٩٦٥ - ص٢١.
٩- سعد الدين حسن دوغمان/ الاصول التاريخية لنشأة الدراما في الادب العربي/ مصدر سابق - ص١١٢.
١٠- عبدالكريم برشيد/ محاولات البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي/ بحث مطبوع على الالة الكاتبة قدم الى ندوات التراث العربي والمسرح عام ١٩٨٤ - ص ٧١.
١١- روجية عساف/ المسرحية/ اقنعة المدينة/ بيروت - دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر - ص٢٥.
١٢- المصدر السابق نفسه - ص٢٥.

كيف يرسم المخرج الصورة المسرحية؟

استاذ فن - سامي عبد الحميد
قسم الفنون المسرحية- كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

الفصل الاول

المقدمة

مشكلة البحث والحاجة اليه

اصبح معروفا ان الفن المسرحي يضم فعاليات من فنون اخرى كفن الادب والموسيقى والفن التشكيلي حيث تكون عناصره السمعية والبصرية اجزاء من التركيب والتكوين المسرحي. وتنبع العلاقة بين الفن التشكيلي والفن المسرحي من أن كليهما ينطلقان من مبدأ واحد هو (المحاكاة) حيث يتخذ كلاهما الطبيعة والحياة مصدرا لأستقاء مادتهما ومواضيعهما.

ويدخل الفن التشكيلي بعناصره التركيبية في صلب العملية الفنية للعمل المسرحي سواء عند تصميم وتنفيذ المناظر المسرحية ام عند توزيع الكتل والأجسام والاضواء بما فيها من خطوط وهيئات وألوان وما بينهما من فراغات داخل الفضاء المسرحى بل وأكثر من ذلك فأن عمارة المسرح باعتبارها فنا يدخل التشكيل عنصرا اساسيا فيه تلعب دورها في تكوين الصورة المسرحية. ولم يكن العاملون في حقل المسرح ولا المنظرون للفن المسرحي قد التفتوا الى تلك العلاقة الوثيقة بين الفنيين او لم يبحثوا ويدرسوا اثر الاول على الثاني الا في فترة عصر النهضة عندما راح الرسامون الكبار انذاك امثال (ليوناردو دافنش)«٦ص، ١١٦» وفي عهد الاغريق استخدمت الـ (سكينا Schene)بمثابة المنظر المسرحي حيث هناك بابان مزينان بما يشبه جدار القصر الملكي والى يمنهما ويسارهما ابواب صغيرة تؤدي الى الغرف الداخلية التي تاوي الممثلين وهناك ايضا فضاءات اخرى تفسح مجالا للتزيين وتسمى(البيراكتوي) تضم الواح تدور الياً ولكل منها ثلاثة وجوه تمثل التراجيديا والكوميديا والساتير... «٦ص ٦٤».

وفي القرون الوسطى استخدم المسرحيون منظر دارين تقع امامها العروض احدهما يمثل الجنة والاخر يمثل الجحيم وخلفهما ستارة تمثل السماء وعليها رسم يمثل الشمس والقمر والنجوم، وقطع اخرى مرسومة تمثل الغيوم.

لقد اعتمد الرسامون في عصر النهضة فكرة خلق الايهام البصري عن طريق خطوط المنظور وتلاشيها كما فعل الرسام (رفائيل) الذي اعتبر من اوائل الذين رسموا المناظر " وهكذا كان هناك اتجاه قوي لنقل فن التصوير(١)وتطبيقات علم وقواعد المنظور الذي استقرت قواعده من قبل فوق اللوحات المسطحة الى المسرح نفسه" « ٥ص ٣٢١ ».

وفي العصر الحديث وبظهور الاتجاه الواقعي في النص والعرض المسرحي اخذ المسرحيون يهجرون المنظر المرسوم ويستعيضون عنه بالمنظر المجسم ذي الابعاد الثلاث،ومع بواكير ١٨٥٠ استخدم (توم روبرتسون) وجماعة البانكروفت في انجلترا المناظر المعلقة، وهي مناظر ذات اسقف وحوائط خلفية وجانبية، استعملت بدلا من الستائر الملونة المعتادة .... وقد ادى هذا الى استخدام ابواب ونوافذ حقيقية واشياء اخرى مثل المدافئ ذات الابعاد الحقيقية « ٥ص ٣٢٥ » وكان هذا المسعي يتناسب مع التوجه لتحقيق عنصر الايهام بالواقع بأدق حذافيره ليس في المنظر وحسب وانما في عناصر الانتاج المسرحي الاخرى.. النص والتمثيل ايضا.

وجاء المثاليون الجدد من امثال (ابيا) و (كريك) لينادوا بتغليب الجوانب الجمالية على الواقعية وللتعامل مع الجوانب التشكيلية البصرية اكثر من تعاملهم مع الجوانب السمعية، او لنقل بالتنسيق معها حيث راح الاول يفكر بأن " العرض المسرحي يشتمل على ثلاثة عناصر بصرية هي الممثل المتحرك ذو الابعاد الثلاثة، والمنظر العامودي، والارضية الافقية « ٦ص ٤٩٠ » وقد وجد ان المناظر المرسومة ذات البعدين هي التي تخلق عدم الوحدة، واوصى باستبدالها بالوحدات المنظرية كالمدرجات والمنحدرات والمنصات والتي تعزز وتقوى حركة الممثل وتمزجها مع الارضية الافقية مع المنظر العامودي، واستنتج ان الضوء هو الذي يوحد جميع تلك العناصر البصرية بوحدة كاملة.

لقد ترك الاثنان اثرهما في الاتجاه نحو (الديكور) المبسط والمناظر ذات الابعاد الثلاث بعناصرها التشكيلية وللأضاءة الموجهة.

وفي مطلع القرن كان (فيزفولد مايرهولد) من ابرز الذي حاولوا استخدام تأثيرات الفن التشكيلي في الفن المسرحي حينما اعتمد المدرسة التركيبية في توضيب المناظر المسرحية وكانت تلك المدرسة قد تبناها بعض النحاتين الروس وعلى رأسهم (ليوبوف بوبوفا) كما ان المخرج (يفجين فاختانكوف) قد استخدم بعض عناصر المدرسة التكعيبية في ديكور المسرحية المشهورة (الاميرة توراندت) لمؤلفها الايطالي كوزي عام ١٩٢٢.

وفي الحقبة الاخيرة من هذا القرن تحول عدد من الرسامين والنحاتين الى مخرجين مسرحيين محاولين تغليب العناصر التشكيلية على العناصر الدرامية في اعمالهم كما هو الحال مع البولنديين (جوزيف شاينا) و (تاديوس كانتور).

وفي العراق كانت مساهمة الرسامين والنحاتين واضحة المعالم في العروض المسرحية منذ مطلع هذا القرن وحتى هذا اليوم، فقد ساهم كل من الفنانين الراحلين فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدوري في تصميم ورسم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي اخرجها الراحل

حقي الشبلي. وكان لأسماعيل الشيخلي دوره البارز في تصميم ديكورات فرقة المسرح الحديث في فترة الخمسينات. ومن الجدير بالذكر انه صمم لاول مرة ديكورا تجريديا لمسرحية واقعية هي (اغنية التم) التي اخرجها للفرقة الراحل ابراهيم جلال عام ١٩٥٤، اضافة لتصميماته لمسرحيات واقعية مثل (ست دراهم) و (أني امك يا شاكر) و (اهلا بالحياة). واذا كان الرسام ضياء العزاوي قد صمم ديكورات مسرحية واحدة للفرقة تلك هي (تموز يقرع الناقوس)فأن الراحل كاظم حيدر قد صمم اغلب ديكورات مسرحياتها في فترة الستينات والسبعينات ومن ابرزها (النخلة والجيران) و (بغداد الازل) و (الشريعة). وجاء (نجم عبد حيدر) من بعده ليكون من ابرز مصممي الديكور في الفترة الاخيرة حيث برز في (ليلة من الف ليلة وليلة) و (كليوباترا) و (الليلة الاخيرة لشهرزاد).

واذا كان الفنانون التشكيليون قد اخذوا دورهم في تصميم المناظر المسرحية فان توجهات بعض المخرجين المحدثين قد ركزت على الجانب التشكيلي في العرض المسرحي العراقي وكان (صلاح القصب) على رأسهم عندما نادي بمسرح الصورة.

من كل هذا العرض تنبع اهمية هذا البحث والحاجة اليه حيث اصبح للفن التشكيلي علاقة اوثق في العرض المسرحي من جهة وحيث ان اغلب المخرجين لم يدركوا كليا تلك العناصر التشكيلية التي تؤثر في شكل العرض المسرحي وفي دلالاته. وتكمن اهمية هذا البحث في أن يبلور العلاقة بين الفنيين وتأثيرات دالات الفن التشكيلي على مدلولات العرض المسرحي. اما الحاجة التي تدعو اليه فهي تزايد محاولات المسرحين الشباب في التقليل من اهمية الكلمة في العرض المسرحي والتأكيد على الجانب البصري والأيغال في استخدام العناصر البصرية دون تصميم مدروس.

اهداف البحث

يهدف هذا البحث الى الاجابة على الاسئلة التالية :-

١- ما هي العناصر التشكيلية التي تدخل في العرض المسرحي وتتفاعل مع العناصر الدرامية وتساندها وتقويها ؟

٢- كيف يمكن للمخرج المسرحي استخدام العناصر التشكيلية في شكل العرض المسرحي وكيف يمكن له الاستفادة من دلالاتها ؟

٣- كيف يقوم المخرج بتشكيل الصورة المسرحية الثابتة والصور المسرحية المتحركة ويوحدها بوحدة متكاملة تخدم رؤياه؟

حدود البحث

لا يتحدد هذا البحث بحدود زمنية معينة وبعينات معينة وانما في مدى العلاقة بين الفن التشكيلي وعناصره والفن المسرحي وعناصره.

تحديد مصطلحات البحث

المخرج : " ترجع لفظة، مخرج، من الناحية التاريخية، الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وان وجد دائما من يتولى القيام باعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة " « ٥ص ١٩٩ »

ويعرفه (تيرون كاثري) " ان المخرج ، بصفة فنان يترأس مجموعه اخرى من الفنانين، سريع الاثارة، صعب القيادة، طفولي، فجائي الالهام وهو بالاضافة الى هذا كملاحظ العمال في المصنع ورئيس الرهبان في الدير، والمشرف على معمل للاختبارات " « ٥ص ٢١٠ ».

ويحدد (الكسندر دين) عمل المخرج بشكل عام بما يلي " نقل كل جزء من اجزاء المسرحية وكل صفاتها الى المتفرج " « ٦ص ٢٦ ». وحيث ان هذه التعريفات لا تعطي وصفا شاملا لوظيفة المخرج ومهامه وبشكل محدد، لذلك لا بد من اجراء هذا التعريف الاصطلاحي للمخرج :

هو الشخص الذي يقوم بتجسيد النص المسرحي على خشبة المسرح بواسطة الادوات المتوفرة لديه، من ممثلين ومناظر وازياء وملحقات واضاءة ومؤثرات صوتية بما يحقق نقل افكار مؤلف النص وتصوراته ومواقفه او افكاره هو وتصوراته ومواقفه الخاصة الى جمهور المشاهدين فهو المفسر والمبتكر في ان واحد، وهو الذي يوحد جميع عناصر الانتاج لتصب في المجرى الرئيسي الذي يفكر به ويجرى معه.

الصورة المسرحية : يذكر (هننغ نيلمز) في مجال تشكيلات العرض المسرحي ان على المخرج " ان يخطط افعال المسرحية في سلسلة من التشكيلات او اللوحات كصور الافلام الهزلية (٢)" « ٤ص ١٥١ ». ويذكر (الكسندر دين) ان التركيب او التكوين " هو بناء وشكل وتصميم المجموعة وهو بالتالي معنى الصورة ... ويقصد به الشكل الذي يعبر عن المضمون وليس المضمون بحد ذاته " « ١ص ١٣٢ ». يتفق الباحث مع التعريفين الا انه يجد أنهما غير مكتملين إذ يتعرضان لبعض جوانب الصورة المسرحية دون التطرق لمجل عناصرها.

ويمكن للباحث ان يتوصل الى التعريف الاجرائي التالي : الصورة المسرحية هي شكل منظم لجميع الموجودات في فضاء المسرح في لحظة معينة وتشمل الممثلين والمنظر والاضاءة ومحتويات المسرح الاخرى.

الريجسبير Regisseur : وهي كلمة فرنسية وتعني اصطلاحاً المخرج او المدير الذي بيده كل السلطات.وقد استخدم هذا الاصطلاح وفقاً لمفهوم الموسيقار (فاغنر) عن (العمل الفني الموحد) حيث تختلط فيه كل عناصر التكوين والانتاج، وقد استخدم النقاد فيما بعد مصطلح (الفن المركب) لوصف النموذج الفاغنري. ولا يتحقق الفن المركب الا اذا كان الشخص نفسه الذي يكون الكلمات والموسيقى ويتحكم بكل عناصره الانتاج المسرحي عند عرضه وذلك الشخص هو الريجيسور « ٧ص ٢٩ ».

الايقـــــاع

هناك تعريفات كثيرة للايقاع وردت في الدراسات الموسيقية او في الدراسات عن الحركة والرقص او في الدراسات عن الفنون التصويرية. ومعروف ان اصل الكلمة اغريقية ومعناها الجريان او التدفق وقد توصل الباحث الى تعريف شامل للايقاع يحدد بما يلي :

" تكرار وحدات حسية - سمعية او مرئية او شمية او ذوقية او لمسية- تفصل بين مفرداتها وبينها وبين الوحدات التالية فواصل زمنية او مكانية او عدمية وتتولد تلك الوحدات في الكائنات الحية وفي الجمادات بفعل تلقائي او بفعل مقصود، عن وعي او من غير وعي، لتحدث تأثيراتها العامة والخاصة التي تتفاوت في قوتها نسبيا «٣ص ٢٣».

الفصل الثاني

المقدمة

مهمات المخرج والمصمم وعناصر الصورة المسرحية

كما هو معلوم فأن دور المخرج ومهمته الاساسية في العرض المسرحي لم تتبلور الا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث كان مدير الفرقة او الممثل الاول فيها يقوم بدور المرشد للممثلين خلال القرون السابقة من تاريخ المسرح. ويمكن القول ان (وليام ماكريدي) عندما اصبح مديراً لمسرح (الكوفن غاردن) و (دروري لين) في لندن قد مهد الطريق لمهمة المخرج كعنصر متخصص وموحد لعناصر الانتاج المسرحي مؤكداً مصطلح (الريجسيور)(٣) الحديث بتأكيده على ضرورةوحدة الانتاج،«٨ص ٢١». وكان عمل (ماكريدي) و (جارلس كين) قد ارسى الحجر الاساس لأولوية الصورة المسرحية وجاء (جورج الثاني دوق ساكس ماينننغن) البافاري ليبني فوق ذلك الاساس فكرة مسرح المخرج بدلاً من مسرح الممثل التي كانت سائدة قبل تلك الفترة (١٨٧٤م). وبتبلور مهمة المخرج تبلورت مهمات العاملين معه ومنهم (مصمم الديكور) وتطلب من الأثنين تنسيق عملهما في تكوين الصورة المسرحية مع مصمم الازياء ومصمم الاضاءة.

اولاً- مهمات المخرج والمصمم

يعتبر (الكسندر دين) ان المخرج فنان مفسر لأنه لا يخلق انتاجا فنيا وانما يفسر ما انتجه المؤلف كنص مسرحي ومهما قيل عن دور المخرج في تجسيد المسرحي وعلاقته بالمؤلف والتزامه بأراء الاخير، او عدم التزامه بها وعن كون المخرج مؤلف جديد لذلك النص، فان مهماته لا تتعدى في رأي (ستاوب) العمل على ثلاثة جوانب فيه هي: ١- الجانب السمعي حيث كلام الشخوص والموسيقى المستخدمة كمرافق او كمؤثر للجو او المؤثرات الصوتية الاخرى لخلق الجو والايهام بالبيئة «١٢ص». ٢- الجانب البصري حيث الممثل او الزي الذي يلبسه والمكياج الذي يضعه والمنظر والاضاءة وباقي العناصر المرئية من قبل المشاهد. ٣- الجانب الحركي حيث الممثل والمنظر والاضاءة وكلها قابلة للثبات والحركة. ويوظف المخرج عناصر تلك الجوانب لخدمة

العناصر الدرامية الستة: (١)اللغة (٢) العرض والتمهيد (٣) الشخصية (٤) الحكاية (٥) وجهة النظر (٦) الفعل. وتتمثل مهمة المخرج النهائية في توحيد كل تلك العناصر في الوجوه الثلاثة لأبراز الفكرة الاساس للعمل.

وفي رأي (الكسندر دين) فأن للمخرج واسطتان يحقق بهما مهمته في تفسير الحكاية المسرحية هما الممثل اولاً والمسرح ثانياً. وتشترك الواسطتان في تحقيق العناصر الاساسية الخمسة للاخراج والتي هي على التوالي ١) التكوين ٢) التصوير ٣) الحركة ٤) الايقاع ٥) التمثيل الصامت. والحق فان هذه العناصر الخمسة تدخل ضمنا في الجوانب الثلاثة التي شرحها (ستاوب) فالتكوين يدخل في الجانب البصري وكذلك التصوير. والتكوين يدخل ايضا في الجانب السمعي. اما الحركة فتدخل في الجانب الحركي. وكذلك الايقاع فيدخل في الجوانب الثلاثة. اما التمثيل الصامت فهو الاخر يدخل في الجانب البصري.

وفي رأي (هيننغ نيلمز) ان مهمة المخرج هي التعبير عن القيم الدرامية الثلاث (١) الفكرية او القيم الفلسفية او الحكمة الاخلاقية التي تطرحها المسرحية، وتشمل ايضا القيم الثقافية التي يفرزها النص حيث يطرح المؤلف موقفه من مختلف المعارف (٢) العاطفية، وتشمل المشاعر التي تنتاب شخوص المسرحية ويتأثر بها المشاهدون فيشاركون في التجربة العاطفية (٣) المجردة، وتشمل كل ما يجذب الانظار والاسماع من عناصر جمالية.

وما يهم في هذه الدراسة هو الجانب البصري حيث ان تركيبها يكون الصورة المسرحية الثابتة.

اما مهمات مصمم (الديكور) ومصمم الازياء ومصمم الاضاءة فتصب في مهمات المخرج في هذا السبيل حيث ان تصميماتهم تعمل على اسناد القيم المذكورة سلفاً، وهم المنفذون لتركيبات الصورة المسرحية وعناصرها. والمفروض اتفاق تلك التصميمات مع رؤية المخرج في رسم الصورة المسرحية. واذا ما حدث اي تناقض او حدث اي خلل في التوافق بين رؤية الاول وتصاميم اولئك عندها لا تتحقق الصورة المسرحية معناها المطلوب. وهكذا فلا بد ان تتحد مهمة المخرج كمفسر بمهمته كمصمم يساعده في ذلك الاتحاد والمصممون للعناصر البصرية ويحكم على مدى مهارة المخرج في كيفية معالجته للفضاء المسرحي - اي للصورة المسرحية.

واذا كان رسام الصورة الفنية يعتمد على مخيلته ومهارته وتقنياته هو من غير تدخل الاخرين فان رسام الصورة المسرحية يعتمد على اكثر من مخيلة واكثر من مهارة واكثر من تقنية. فاذا لم تصب مخيلات ومهارات وتقنيات هؤلاء في مجرى واحد هو نفسه مجرى مخيلة ومهارة وتقنية المخرج عندها يحدث الخلل ويفشل العمل المسرحي في تحقيق الوحدة الفنية المطلوبة وبالتالي يضعف تأثيره على مشاعر المشاهدين.

ولا بد للمخرج من ان يتفق مع مصمم الديكور حول مايلي:(١) المعالجة العامة للفضاء وفقا للخطوط الافقية والعامودية (٢) كيفية اضاءة الفضاء (٣) عدد المداخل والاماكن داخل المنظر. (٤) نوعية وعدد التغيرات الاماكن (٥) عدد ونوعية الاثاث والملحقات.

ولا بد للمخرج ان يتفق مع مصمم الازياء حول النقاط التالية (١) طراز الازياء المستخدمة. (٢) الالوان المستخدمة في الازياء وعلاقتها بالوان الديكور والوان الاضاءة (٣) الملمس الذي تتصف به اقمشة الازياء وموادها (٤) الخطوط والاشكال الموجودة في تلك الاقمشة.

ولابد للمخرج من ان يتفق مع مصمم الاضاءة حول الامور التالية: (١) مستوى الاظهار (٢) نوعية الضوء (٣) الوان الاضاءة المستخدمة (٤) تجمعات الاضاءة (٥) السيطرة على الضوء في مجال السطوع والتخفيف.

ثانياً- عناصر الصورة المسرحية ومكوناتها

كما في الصورة المرسومة على قطعة قماش او المنحوتة الجدارية (Relief) فأن تكوينات الصورة المسرحية المرئية تحتوي على عناصر تشكيلية مشتركة وهي :

١- الخـــط : الذي يحدد الاطار الخارجي للشكل.

٢- الشكل : الذي يحدد السطوح او الهيئة الخارجية للشكل من جهة واحدة.

٣- الكتلة : التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية وتحدد بأبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والعمق.

٤- الفراغ: الذي يقع بين المواد او الكتل والاشخاص او حولها، اي الفضاء الذي لم يملاء داخل الصورة.

٥- اللون: الذي يشمل الضوء وشبه الظل (Shade) او ما يسمى (التظليل Shading) والظل، وكذلك الاصناف اللونية المختلفة- الوان الطيف الشمسي ودرجاته.

٦- الملمس: الذي يعبر عن نوعية وكثافة وارتفاع وانخفاض السطح الخارجي [٢ص ٥٧].

وتدخل هذه العناصر في تكوينات المنظر المسرحي (الديكور) وفي مظهر الشخوص وازياءها وفي الاضاءة وفي عمارة المسرح، ولكل من تلك العناصر قيمتها ووظائفها وتأثيراتها في نفس المشاهد. وقد تكون مستقلة بحد ذاتها وقد تتحد مع بعضها لتعط التأثير، وبما ان العملية المسرحية تتضمن عدة صور متلاحقة عبر المشاهد والفصول المسرحية لذلك يمكن ان يدخل (الايقاع Rhythm) كعنصر اضافي، وعندما ننظر الى اي مشهد مسرحي في لحظة ما من لحظات الثبات لرأينا ان الموجودات داخل الاطار- الفضاء المسرحي- اطار فتحة المسرح في عمارة المسرح التقليدية -المسرح الايطالي- او مسرح العلبة- ضمن فضاء المكان الكلي في عمارة المسرح المفتوح او المسرح الدائري - مسرح الحلبة- تكوّن تكونيات معينة كتلك التي نراها في لوحات الرسامين او جداريات النحاتين.

وللصورة المرسومة او المسرحية مهمتان- الاولى مهمة التعبير حيث تكشف بصريا عن العلاقات الحركية (Dynamic) بين الوحدات البشرية في المشهد - اضافة للوحدات المنظرية. اما الثانية فهي مهمة التشكيل (Plastic)، فالصورة المصممة بحذق تؤثر في المشاهد عن طريق تنظيم العناصر وفق مهمتها التعبيرية ومهمتها التشكيلية، وفي ادناه توضيح لقيم

العناصر وتأثيراتها.

اولا : الخط Line : يمكن ان يوصف الخط بالاستقامة او الانحناء او الانكسار نسبة الى مظهره، ويوصف بالعامودي او الافقي او المائل نسبة الى وضعيته فوق ارضية اللوحة او ارضية المسرح.

وتفترض الخطوط المستقيمة البساطة والمباشرة والصدق والاخلاص والجدية. بينما تفترض الخطوط المنحنية التعقيد والتزييف وعدم وضوح الهدف وغير المباشرة. في حين تفترض الخطوط المنكسرة التردد والتعقيد وعدم المباشرة والخوف.

وتختلف الخطوط العامودية انطباعا عن القوة والاعتزاز والزهو والسمو والتحليق اما الخطوط الافقية تنبعث على الشعور بالاستكانة والراحة والهدوء والخنوع والاستقرار في حين ان الخطوط المائلة تعبر عن عدم الاستقرار والسقوط والقتراب والانحدار.

ثانياً- الشكل او الهيئة Form وهناك انواع مختلفة من الاشكال فالطبيعية هي التي لا يتحكم في تشكيلها سوى الطبيعة والاشكال الاصطناعية وهي تلك التي يتحكم في صنعها شخص ما.

والاشكال الهندسية هي التي تقتضيها حسابات معينة يقوم بها صانعها وتسمى الاشكال التي تكون اساسا للاشكال الاخرى اشكالاً عضوية. والجسم الانساني مثلاً ليس الا شكلاً طبيعياً طرأ عليه تغير وتحوير. وتشمل الاشكال الهندسية المربعات والمثلثات والدوائر ويمكن القول ان معظم الاشكال الاساسية او العضوية، طبيعية وهناك اشكال هندسية اخرى ناتجة عن سابقتها وهي المعين والمسدس والمسبع والمثمن.

وتعبر الاشكال عن انطباعات وتخلق احساسات كتلك التي تحدثها الخطوط التي تكّونها.

ثالثا- الكتلة Mass ويمكن ان توصف على انها مكعبة او كروية او متوازية المستطيلات او موشورات او اسطوانيات وذلك بحسب تنظيم الاشكال والهيئات التي تكونها. كما يمكن وصف الكتلة على انها ثقيلة او خفيفة، كثيفة او غير كثيفة او قوية شديدة او ضعيفة غير شديدة. فالثقل ايحاء بالوزن، والكثافة، ايحاء بالاشياع، والشدة ايحاء بالحدة. ويقاس الثقل بالحجم وبالمادة، وتقاس الكثافة بالمادة والتركيز، وتقاس الشدة بالصلابة والرخاوة.

ويخلق كل صنف من اصناف الكتل شعورا يقترب بوصفه من وصف الكتلة فنحن نشعر بالثقل عند رؤية كتلة ثقيلة ونشعر بالاشباع عند النظر الى الكتلة الكثيفة والعكس بالعكس.

رابعاً- الفراغ Space ويحدد ويوصف بالخطوط والاشكال والكتل وتنظيمها داخل الفضاء المحدد او غير المحدد. ويكون الفراغ سلبياً عندما لا يقصد منه اى مغزى ويكون ايجابيا اذ كان من وراء صنعه قصد او معنى معين.

ويمكن ان يوصف الفراغ على انه مكتظ حينما يحتشد بالكتل وعلى انه رحب حينما لا يكون مكتظا.

ويخلق الفراغ المكتظ شعورا بالمضايقة والتماسك اوالاشباع اوالتقيد اما الفراغ الرحب

فيخلق شعورا بالانبساط والحرية او الانفتاح او التحلل او الرخاوة.

خامساً- اللون Colour وهناك عدة اصناف من اللون حسب الوان الطيف الشمسي ولكل صنف درجات تتدرج من الخفة الى الشدة او من الاشباع الى عدم الاشباع او من البراقية الى الخفوت. ويمكن وصف اللون بالقيمة نسبة الى مقدار الابيض او الاسود في الصنف اللوني، ويمكن ان توصف الالوان على انها حارة كالاحمر والاصفر او باردة كالازرق والاخضر وذلك وفقا للاحساس بتأثيره على النفس ووفقا لما يمثله ذلك اللون في الطبيعة فالحار يمثل النار، والاصفر يمثل الشمس، اما الازرق فيمثل الماء والسماء. ويوصف اللون بالاشباع وفقا لكثافة الصنف نفسه.

ويؤثر كل صنف لوني وكل درجة منه عاطفيا، كما ان كل لون يرتبط بفكرة معينة ويرمز لعاطفة ما او لفعل اونشاط معين فالابيض هو رمز الضوء والنقاء والبراءة والحقيقة والسلام والتضحية، والاسود يعبر عن الحزن والظلام والخوف والغموض والشر والجريمة، والاحمر يعبر عن الدم والقتل والنار والغضب والحب والقوة، والبرتقالي رمز للخريف والحصاد والدفئ والضحك والكره، والاصفر يفترض الحرارة والمرح والموت والخراب والمرض والغيرة، والاخضر يفترض الشباب والايمان والحياة والنصر والغيرة احياناً، والازرق يرمز الى البرودة والى الامل والذكاء والحقيقة والسلام «٩ص ١١١-١١٥».

سادساً- الملمس Texture ويتصف الملمس بالخشونة حيث تكون الارتفاعات والانخفاضات في النسيج كبيرة وعميقة وبعكس ذلك تكون النعومة. ويتصف الملمس بالصلابة حينما تكون جزيئات المادة اكثر صلادة، وبالطراوة حينما تكون الجزيئات طرية هشة. ويمكن ان يكون الملمس معقدا حينما تتنوع جزيئاتهوتراكيبه وتتشابك وبعكسه في الملمس البسيط.ويخلق كل نوع من انواع الملمس شعوراً معينا لدى الناظر الى المادة فالملمس الخشن يبعث في النفس شعوراً بالنفور وربما الاشمئزاز والقرف وبعكس ذلك الملمس الناعم الذي يولد شعوراً بالراحة والاطمئنان والبرودة والسكون ويولد الملمس الصلب شعورا بالقسوة والبرودة والضحالة بينما تخلق الرخاوة شعورا بالكسل والراحة والتحلل والتفكك، ويخلق الملمس المعقد شعورا بالضيق والارتباك وبعكس ذلك يخلق الملمس البسيط شعورا بالراحة والاستقرار.

الايقـــــاع

ما يهمنا في هذه الدراسة بالنسبة للايقاع هو ما يخص العناصر البصرية التشكيلية التي تدخل في هيئة الممثل وفي زيه الذي يرتديه وفي المنظر المحيط به والاضاءة التي تسلط على الكل او على الجزء من الموجودات داخل الفضاء المسرحي. ويتكون الايقاع البصري من تنظيم انساق التكوين الصوري المرئي المتكررة والمتنوعة في الاطوال والاشكال والحجوم والالوان والفراغات وفي الملمس ايضا [٣ص ٢٥]. ولا تبدو الايقاعات البصرية واضحة في كل عنصر من عناصر التكوين ولا في جزء من اجزاءه فهي قد تكون متداخلة احيانا وقد تكون مخفية احيان اخرى. ووضوحها قد يبعد انتباهنا عن فحوى المسرحية.

وما من شك في ان الايقاع الصوري يتكون من تنظيم الخطوط والاشكال والكتل والفضاءات والالوان وغيرها من عناصر التكوين. وما من شك في ان ذلك التنظيم يأتي نتيجة لحس الفنان وما يتولد لديه من انطباعات عن الصورة التي يرسمها، وتتنوع الايقاعات وفقا لتنوع الاحاسيس والمشاعر التي تكتنف نفس الفنان اولاً عند تكوّن الانطباع او عند حدوث المؤثر وثانياً عند تنفيذ العمل الفني. وبالتالي سيحدث ذلك الايقاع تأثيره في نفس المشاهد بالقوة نفسها او اقل اواكثر.

الفصل الثالث

مقدمة

كيف يرسم المخرج الصورة المسرحية ؟

يبدأ المخرج في رسم صورة المسرحية بعد الانتهاء من القراءات الاولى للنص مع الممثلين والمصممين وبعد التحليل الاولى لمحتويات ذلك النص ولصفات شخصياته واهدافهم وافعالهم وعلاقتهم البعض بالبعض الاخر، حيث تأتي مرحلة قيام الممثلين بالصعود على خشبة المسرح وقيامهم بالحركة في فضاءها وفقا لتلك الصفات والاهداف والافعال والعلاقات. وهي المرحلة المسمات (Mese en scene) وفي هذا المجال يختلف المخرجون في كيفية تنفيذ هذه المرحلة وكيفية التعامل مع الممثلين عند رسم الصور. ويمكن تقسيمهم الى صنفين رئيسيين :

اولاً- المخرج الذي يرسم بنفسه تلك الصور حيث يكون قد اعد التصاميم الاولى لكل مشهد سلفا وما يفعله في هذه المرحلة هو القيام بتنظيم عناصر التكوين- الموجودات على الخشبة، ومثال ذالك المخرج الراحل ابراهيم جلال حيث لا يسمح لأي ممثل ان يخرج على الخطة التي وضعها لرسم المشهد.

ثانياً- المخرج الذي يدع الممثلين يرسمون له تلك الصور حيث يكون قد اعد مسبقا تصاميمه في مخيلته او ربما لا يكون اعد اي خطة مسبقة في ذهنه وانما يعطي الحرية للممثلين لان يرسموا له ثم يقوم بعد ذلك بتعديلها او اضافة رتوش لها او ربما حذفها ليقوموا برسم صور اخرى بدلا عما سبق ان رسموه، وهكذا حتى يثبت على الصور المطلوبة في الايام القريبة لموعد العرض ومن امثال هذا الصنف لدينا المخرج د. صلاح القصب.

كما ان للرسام موضوعه الذي يريد التعبير عنه في لوحته الثابتة وبوسائل فنية معينة كذلك للمخرج موضوعه الذي يريد التعبير عنه ولكن بعدة صور متحركة متلاحقة، وبوسائل فنية معينة. والفرق هنا ان الرسام هو مؤلف موضوعته وليس هناك وسيط بينه وبين تلك الموضوعه وليس له سوى اداة للتعبير، في حين ان المخرج المسرحي لا يستقبل بموضوعته وانما يتوسط بينه وبين ادوات تعبيره نص المؤلف وحتى لو اعتبر المخرج مؤلفاً جديدا للنص، اي عندما يحاول فرض افكاره الخاصة واخفاء اراء المؤلف، او حتى عندما يحاول اعادة صياغة النص المسرحي قبل تجسيده على خشبة للمسرح فأن أثر المؤلف يبقى موجودا لا يمكن الغاؤه

تماما.

وكما ان الرسام يوصل موضوعته بمادته الفنية وباسلوبه الخاص وتقنياته فان المخرج هو الاخر يفعل ذلك. والفرق هنا وجود وسطاء بين المخرج والجمهور هم الممثلون والمصممون ينقلون الموضوعه الى الجمهور في حين لا وسيط بين الرسام وجمهوره.وكما ان للرسام ادواته التي يرسم بها، (الكنفاس)، والالوان والفرشاة. فان للمخرج ممثلوه و (ديكوره) واضاءته وغيرها من العناصر. وهنا ينبغي التأشير على حقيقة مهمة هي ان انطباعات وتأثيرات الرسام تنقل الى المشاهد كما هي في داخله، في تصوراته في حين ان انطباعات وتأثرات المخرج تختلط مع انطباعات وتأثرات العاملين معه فلا تبقى على حالها وكما يريدها في كثير من الاحيان.

للرسام اسلوبه وشخصيته وخلفيته الثقافية وتأثيراته بمجتمعه وبالتقنيات التي تعلمها من تجاربه وتجارب الاخرين، وللمخرج ايضا تلك الخواص اذا ما كان فنانا مبتكرا غير مقلد.

الرسام يرسم صوراً ثابتة غير متحركة فعلياً ولكنه قد يوهم بالحركة في تكويناتها في حين ان المخرج يرسم صورا متحركة عديدة. ففن الرسم مكاني في حين ان فن المخرج زماني ويقدر تعامله مع المكان فهو يتعامل مع الزمان ولكل تعامل منهما تأثيراته ومؤثراته الخاصة[١٠ص ٢٦٢]. ان تكوينات الرسام قد تكون محدودة وكذلك تصويراته بينما تتعدد تكوينات المخرج وتصويراته. المخرج فنان موحد لفنون عديدة لتصبح وبالتالي فناً متفرداً وواحداً.

العناصر البصرية في خدمة العناصر الدرامية :

يضع المؤلف عبر النص مجموعة من العناصر الدرامية التي هي عماد العمل المسرحي ومجموعها تحمل افكار الشخوص ومشاعرهم وعلاقاتهم كما تصورها هو، وهي بدورها تحمل قيما فكريه وعاطفية تصل الى المشاهد عند العرض.

وبات من الواضح ان العناصر الدرامية التي يحقق بها المؤلف اهدافه التصميمية والتكوينية تتحقق عبر العملية الاخراجية مسموعة ومرئية ومتحركة. ويحدد (الكسندر دين) خمسة عناصر اساسية لاخراج المسرحية هي على التوالي الحركة، التكوين، التصوير، الايقاع، التمثيل الصامت. وما يهم البحث هو العنصر الاول والعنصر الثاني وبالتالي يأتي العنصر الثالث نتيجة لحاصل العنصرين السابقين كما ان العنصر الرابع يدخل ضمنا في تكوين الصورة المسرحية.

اولاً- التكوين Composition

ويقصد به تصميم وتركيب العناصر البشرية والمادية الاخرى ضمن اطار الصورة المسرحية وتنظيم عناصرها التشكيلية بغض النظر عن معنى تلك الصورة، وانما لتكّون صفة معينة وتخلق مزاجا معينا وذلك بواسطة عوامل الخط Line والهيئة Form والكتلة Mass واللون Colour والفراغ Space والملمس Texture ولا يهم بعد ذلك ان يسرد التكوين حكاية ولا يفصح عن مفهوم "التكوين هو التنظيم المعقول لمجموعة الاشخاص على المسرح باستخدام التوكيد Emphasis والاستقرار Stability والتتابع Sequence والتوازن Balance للحصول

على وضوح وجمالية سليقية (١،ص١٣٧). كما لابد ان يؤدي ذلك التنظيم الى الوحدة والتضاد والحيوية الايقاعية ويؤكد (سيفرز وزملاؤه) بأن اهداف التكوين البصري هي الوحدة والتوازن والتركيز والتنويع والايقاع، وذلك من اجل خلق صورة مسرحية مؤثرة (١١ص٢).

التوكيد حيث يختار المخرج شخصاً معيناً في الصورة يؤكد عليه دون غيره وتبعاً لمبدأ (تفضيل الاهم على المهم) ووفقاً لمبدأ ثانٍ هو (خالف تعرف) وفي لحظة ما من لحظات المسرحية. فالشخص الجالس في كرسي بين مجموعة اشخاص واقفين يصبح مؤكداً والشخص الذي ينحني بجسمه مواجهاً الجمهور بين مجموعة من اشخاص يديرون ظهورهم للجمهور يصبح مؤكداً. ويمكن تحقيق التوكيد بواسطة وضعيات الجسم وبواسطة منطقة التواجد والمستوى الذي يكون فيه، وبالتضاد وبالتكرار وبالتبوئر Focusing. وهناك توكيد مباشر وآخر ثنائي وثالث مشتت، فالثنائي يقع على مادتين اما المشتت فيقع على اكثر من مادة في آنٍ واحد.

الاستقرار : وهو الواسطة التي يربط بها المخرج صوره بالفضاء والمسرحي ويحدد بها ذلك الفضاء ويعرفه."وهو العامل الذي يرضي الاحساس الفطري لدى الانسان بتنظيم نفسه مع ما يحيط به وما يراه بقوة جاذبية الارض (١ص١٣٧). وبدون الاستقرار تبدو الصورة كما لو كانت تطير في الهواء وبالتالي تدعو للقلق ولا تريح الناظر. وحيث ان العمل المسرحي يشتمل على عدة صور متلاحقة لذلك لابد من خلق لحظات معينة من الثبات، اي لابد ان تبقى بعض الصور مستقرة لفترة زمينة معينة. ومن وسائل الاستقرار: الثبات والتوازن والتوكيد المتماثل.

التتابع : ويقصد به ربط الوحدات المرئية، بما فيها من عناصر تشكيلية، ببعضها داخل الفضاء المسرحي. فالخط مثلاً قد يستخدم لغرض ربط عدة اشخاص او عدة كتل بعضها بالبعض الآخر يهدف تكوين وحدة متكاملة. والتواتر عامل اساسي من عوامل التتابع. اما الأنتظام فعامل مساعد والتكرار عامل مساند. وفي التتابع يتضح الايقاع البصري كصفة من صفات الصورة المسرحية وكتعبير عن نبضها وروحها.

وبالتتابع تخلق العلاقة المكانية بين الاجزاء ويظهر تأثيره في الحركة المتواترة بانتظام. وفيه يتمثل ايقاع التكوين وايقاع المسافات بين الاشخاص داخل الصورة.

التوازن : يميل الانسان عند نظره الى كفتي ميزان غير متعادلة الى دفع الكفة الراجحة الى الاعلى لكي تتعادل مع الكفة الاخرى. ويسري هذا القانون الشعوري على فن الرسم والتصوير ايضاً فاذا كانت احدى جوانب الصورة مثقلة مثلاً بالكتل وبالالوان، والجوانب الاخرى غير ذلك عندها يتكون الاحساس لدى المشاهد بعدم التوازن ويميل الى رفع كتفه قليلاً الى الاعلى كرد فعل لاارادي او كايماءة للتعويض. وعندما يتوازن او يتعادل جزء من التكوين المسرحي مع جزء آخر وفي عنصر او اكثر من عناصر التشكيل عندها يقال ان الصورة متوازنة. والتوازن عامل من عوامل بعث الراحة والسرور في نفوس المشاهدين ويتعلق التوازن بالاجسام الموجودة في فضاء المسرح سواء كانت اشخاصاً او كتلاً منظرية ام حزم ضوئية. ويشمل التوازن ايضاً جميع عناصر التشكيل - الخطوط والهيئات والكتل والفراغات والالوان. ولابد للمخرج من ان يوجد

معادلاً لنقطة التبوئر. ويحدث التوازن في الثقل مثلما يحدث في الالوان والاشكال. وليس شرطاً ان يكون هناك تماثل في التوازن انما يكفي ان تتوازن عناصر الجذب". من الضروري الرجوع الى فن الرسم ومبادئه لاستخدامها في الصورة المسرحية فيما يتعلق بالتوازن الجمالي والتوازن الوهمي (١ ، ١٨٩).

تأثير التكوين في خلق المزاج : يتحرك الانسان شعوراً عندما ينظر الى الاشكال الطبيعية والهندسية المصنوعة، فالنظر الى جبل شاهق او الى بحر مديد او سهل منبسط او شجرة باسقة يمنح شعوراً بالامتداد والانطلاق والتحرير والعلو. والعيش في كوخ صغير في قعر الوادي يشعر الساكن فيه بالانقباض والانحباس ويحدث ذلك التاثير بوعي احياناً وبدون وعي احيان اخرى. وتنطبق هذه الحالة عند النظر الى لوحة مرسومة.

كثير هم الذين يقيمون اللوحة الفنية بسبب موضوعها وقليل اولئك الذين يقيمونها وفقاً لجمال واقل منهم من يتعمق فيقيمها وفق معالجة الفنان للخطوط والكتل والاشكال والالوان حيث لكل واحد من تلك العناصر تاثيره الخاص في نفس المشاهد.

تاثيرات الخط : تحقق هيمنة الخط بواسطة هيئات الاجسام في فضاء المسرح تأثيرات معينة وتخلق هيمنته الخطوط الافقية شعوراً بالراحة والهدوء والانبساط والاستقرار واحياناً بالانقباض والضغط اما الخطوط العامودية فتبعث الشعور بالاستعلاء والجلال والشموخ وجميع الصفات الروحية. وتعبر الخطوط المائلة عن الحركة والاصطناع والحيوية وعدم الاستقرار وتعبر الخطوط المستقيمة عن المباشرة والقوة والاندفاع والشكلية والقسوة والبساطة والتقارب والانتظام والحرية والتقرب.

وتعبر الخطوط المنكسرة عن عدم الرسمية وعدم الانتظام وعدم المباشرة وعدم التواضع وعن التردد. وتعبر الخطوط المنحنية عن المرونة وعدم المباشرة وعن الالتواء وعن التردد.

تاثيرات الكتلة : تخلق الكتلة المزدحمة شعوراً بالثقل وتخلق الكتلة المتماسكة شعوراً بالقوة والصلابة وبعكسها الكتلة المتخلخلة. وتعبر الكتلة المنتظمة عن الشعور بالرسمية والالفة والانسجام في حين تعبر الكتلة غير المنتظمة عن الشعور بالحرية والانفلات والغموض والتمرد.

الهيئة : كما هو الحال مع الخط فان الجو الذي يخلقه شكل الهيئة يختلف باختلاف ذلك الشكل فالهيئة المتماثلة والاعتيادية والمكررة تعبر عن الشكلية والاصطناع والبرودة بينما تعبر الهيئة غير الاعتيادية تعبر عن الواقعية والحرية والتحرر والحرارة وتخلق الهيئة العميقة -مزدوجة السطوح- شعوراً بالدفئ والغنى والواقعية في حين تحقق الهيئة الضحلة -سطح واحد- البساطة والضحالة واللامألوفية. وتعبر الهيئة المزدوجة عن الدفئ والقوة والتماسك في حين تعبر الهيئة المنتشرة عن البرودة والفردية والمعارضة.

ثانياً / التصوير Picturization

ويقصد به التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية ولكل تكوين من تكوينات

الصورة. ويقصد به ايضاً وضع الاشخاص في الفضاء بشكل يعبر عن مواقفهم الفكرية والعاطفية تجاه بعضهم البعض الآخر بحيث يمكن عن هذا الطريق نقل العناصر الدرامية وقيمها الى المشاهد من غير حاجة للحوار او للحركة المعبرة.

وهناك علاقة واضحة بين التكوين والتصوير فاذا كان التكوين عبارة عن اعادة تنظيم عناصر التشكيل بتقنيات معينة لتعبر عن جو او مزاج اللحظة فان التصوير هو المفهوم، هو المحتوى، هو الموضوع الذي يعبر عنه التكوين، وبمعنى آخر يمكن القول ان التصوير هو المحتوى والتكوين هو التقنية (١،ص٢٠٣)، وبمعنى آخر فان التكوين هو الدال والتصوير هو المدلول بحسب المنهج البنيوي.

وفي اي فن من الفنون الجميلة هناك علاقة بين المحتوى والتقنية، وبواسطة التقنية نعبر عن المحتوى واذا جردنا الصورة من تصويرها او من عناصرها السردية -الحكائية- للعلاقات العاطفية بين الشخوص وبقية عناصر تكوينها - الخط والهيئات والكتل ..الخ فانها تبقى تعبر عن صفة عاطفية او مزاج يتأثر به المشاهد عند ذاك يكون التكوين قد حقق اهدافه. وهذا بالضبط ما ينشد اليه المخرج القصب في نهجه الذي سماه (مسرح الصورة) حيث لا يضع الموضوع هدفاً لتكويناته وانما يضع بدلاً منه (الجو والمزاج).

وغالباً ما يقوم مدرس الرسم بقلب اللوحة رأساً على عقب بهدف تحليل التكوين، فاذا ما فعل ذلك يكون قد قصد ابعاد المعنى -الموضوع- عن الصورة وابقاء الشكل -التقنية (الدال) ثم الجو والمزاج (المدلول) اي يكون للدال مدلول وليس له معنى.

وعلى هذا الاساس يؤكد الباحث ان (مسرح الصورة) ينطبق فقط على الصورة الثابتة.

وهناك ثلاثة اهداف للتصوير هي :

١- التعاون بين العناصر البصرية - التشكيلية والعناصر الدرامية.

٢- التعاون بين العناصر البصرية والتكوين الدرامي - القيم.

٣- التعاون بين العناصر البصرية والفكرة الرئيسية للمسرحية.

وبتحقيق اهداف التصوير تتحقق اهداف اخرى هي :

١- الكشف عن زمان او مكان الحالة وصفاتها المحلية بواسطة المنظر والضوء والزي والماكياج.

٢- الكشف عن الوحدة البصرية التي تحقق وحدة درامية عن طريق التركيز والتوازن والايقاع.

٣- توضيح او تكبير او اغناء الحالات المختلفة التي يفترضها النص.

وتحقق العناصر البصرية عند التصوير التعاون مع العناصر الدرامية على ثلاثة مستويات :

١- مستوى التضاد ٢- مستوى القوة والضعف ٣- مستوى الهيمنة والخضوع.

فالتضاد الحاد كما هو الحال بين (اوديب الملك) و (كريون) والتضاد الاقل حدةً كما الحال بين (اوديب) و (جوكاست) يمكن ان يتحقق عن طريق عدم التوازن. وهكذا يمكن ان يعمل

التضاد عمله في المعالجة الشاملة للتكوين.

ويمكن تحقيق الضعف والقوة بأي عنصر من عناصر التكوين حسب قوتها او ضعفها. ويمكن تحقيق الهيمنة او الخضوع باستخدام عناصر التكوين وبجعل البعض مهيمناً على التكوين دون غيره.

الاستنتاج :

طالما ان المخرج يقوم باختيار عناصر التكوين واعادة تنظيمها وتوكيد البعض منها وخلق التوازن والاستقرار والايقاع داخل فضاء المسرح فلابد له قبل ذلك ان يضع في ذهنه اموراً معينة يناقشها قبل ان يبت في تصاميمه. وهذه الامور هي :

١- المعالجة العامة للفضاء افقياً وعامودياً.

٢- اضاءة الفضاء.

٣- عدد المواقع التي تتطلبها مشاهد المسرحية وعدد المداخل والمخارج.

٤- عدد المتغيرات في الاماكن وكيفيتها.

٥- توعية وكمية الاثاث والحلقات المستخدمة.

وللصورة المسرحية مهمتان :

الاولى : وهي الاهم، مهمة التعبير حيث ترينا العلاقات الدينامية بين الوحدات البشرية كلها في المشهد.

الثانية : مهمة شكلية حيث ان الصورة المسرحية المصممة بحذق تؤثر بالمشاهد بالطريقة نفسها التي تؤثر فيه منحوتة او لوحة مرسومة بغض النظر عن قيمتها السردية. وللصورة المسرحية المؤثرة مظهران :-

الاول : مظهرها وهي ثابتة - بحسب شروط اللحظة الواحدة.

الثانية : مظهرها وهي متحركة - بحسب شروط اللحظات.

ومثلما يقوم الرسام برسم الصورة وتنظيم عناصرها التشكيلية في لحظة الالهام، لحظة التخيل ولحظة التنفيذ وينتهي عندها كل شيء او قد يلغى كل شيء في لحظة ويعيد الرسم في لحظة اخرى، لان الوحي لم يسعف. فكذلك المخرج قد يرسم الصورة في اللحظات الاولى من العمل وقد يلغي ويرسم مرة اخرى وفق مبدأ (الهدم والبناء) الى ان يتحقق الاقتناع. ولا يعتقد الباحث ان هناك انتاجاً فنياً لا يسبقه تصميم، إذ لا فن بدون تأثر مسبق، بدون حافز لخلق تأثير لاحق حتى ارباب الفن للفن لديهم تصميمهم المسبق ويتوفر لديهم تأثيرهم اللاحق. حتى الذين ينشدون الشكل ولا يهمهم المضمون فأن ذلك المضمون سيظهر حتماً سواء ارادوا ام لم يريدوا. الالهام ليس عشوائية، انه تصميم مسبق يعيش في اللاوعي ويظهر بعد ذلك واعياً.

تأريخ أستلام البحث ٢٧ / ١ / ١٩٩٤
تأريخ قبول النشر ١/ ٢ / ١٩٩٤

الهوامش:

١- يقصد بفن التصوير الفن التشكيلي - الرسم.

٢- يقصد الكارتون او الصور المتحركة.

٣- وتعني (القيم على المسرح) او (المدير).

٤- عرفنا الايقاع سلفاً عند تحديد المصطلحات.

المراجع:

١- دين، الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبدالحميد بتصرف، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٧٢.

٢- رياض، عبدالفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربيةب ت.

٣- عبدالحميد، سامي، ايقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره، بغداد، مجلة اسفار، العدد ١٥ سنة ١٩٩٣. منتدى الادباء الشباب.

٤- نيلمز، هننغ، الاخراج المسرحي، ترجمة امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانكلو مصرية، ١٩٦١.

٥- هوايتنك، فرانك، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠.

٦- Brockett, Oscar G., History of The Theatre, Boston, Allyn and Bacon, NC., 1974.

٧- Brockett, Oscar G., Robert R. Findlay, Century of Innovaton, New Jersey, Prentice - Hall. Inc., 1973.

٨- Cole, Toby, and Helen Krich Chinoy, Directors On Directing, Ed. New York, The Bobbs-Merril Co., Inc., 1963.

٩- Hanton D., Sellman, Essentials of Stage Lighting, New York, Appletion-Century-Croft, Inc., 1979.

١٠- Seldon, Samuel, The Stage In Action, New York, Appleton-Century-Croft, Inc., 1941.

١١- Sievers, W. David, Harry E. Stiver Jr., Stanly Kahan, Directing For The Theatre, 3rd Ed., Dubuque, Iowa, WM. C.Brown Co. Publishers, 1979.

١٢- Staub, August, Creating Theatre موجز مطبوع بالآلة الكاتبة.

المسرح احساس بالواقع ومستقبله

استاذ مساعد د. عبد المرسل الزيدي - المدرس مهند طابور
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

توطئة:

قديما يقرن المسرح بفكرة الدراما او يستدل عليه من خلالها، وهذا خطأ كبير، الدراما أدب يقتصر على الكلمة والحوار، وبعض التعليقات التي تخص بناء الشخصية وتصور ابعادها ومواقفها، وكل ذلك يتم بواسطة اللغة.

اما المسرح فهو المكان المعاد فيه بناء الكلمة وفقا لايقاع حركة الدور، في اطار مادة العرض، تبعاً لطاقة الممثل الفاعلة في جعل الدراما فعل حي على الخشبة، أذا، المسرح هو منظور الدراما، ومكان لعرضها، الذي يدفع بافعلها نحو الحياة والحركة.

وعن المستقبل نقول: هو الظاهرة الروحية والتنبئية لثقافة العصر التي تنفصل عن القيم والعلاقات المكونة لحاضر الفرد، او تتداخل مع قواه التحويلية فتغير من وجوده. المستقبل نقطة ضوء عاكس لزمن الانسان القادم.

ونعود ونقول: المسرح هو روح الحياة في حاضرها والكشاف الضوئي لكينونة الحياة وقيمتها وعلاقتها، فيصبح بذلك اساس عملية الخلق الفني لكل الفنون التي تؤشر طبيعة الظواهر والاشياء التي تتحكم بشكل الحياة.

وحين يكون المسرح لغة المستقبل فهو يدفع زمن الحاضر لمحاكاة روح المستقبل - فهذه العلاقة المتداخلة بين لغة المستقبل وروحه والغير محسوبة في تقنية المسرح ومعماريته- هي وليدة فكر الحياة التي ينفرد بها المسرح عن بقية الفنون واستلاكه شكلا مجسدا لجميع صورها وهي تسطور في المسرح غاية المستقبل.

المسرح من حيث الجوهر تجسيد للوعي الاجتماعي، ولذا يكون احساسا بواقع الحاضر ومستقبلمه. اي يقوم بتمثيل الحاضر والتعبير عن ابعاد تطوره، كالقاء المحسوس بالمتخيل(١).

وهنا نصل الى غاية البحث وهدفه، حيث جعلنا هذا الهدف على فكرة من تحديد اصطلاح المسرح، كواقعة للاحساس تلقي الضوء على المستقبل.

وبالمحاور الاتية للبحث سنبرهن على مفهومية المسرح كحس انساني.

المسرح حسٌ انسانيا :

في عصور ماقبل التاريخ لانكاد ندرك وجودا معبرا عن كامل ابعاد صورة المسرح :كفن ديناميكي يعرض لأفعال خاصة في مكان معد صناعيا لغاية جمالية، تضع المتعة في موازاة الابداع. وانما الطبيعة هي التي كانت تصنع تلك الصورة، وتجعل الناس على تماس معهاعبر التفاعل الغريزي المستجيب للأحداث بصور آلية.

ومع ذلك نستطيع ان نكون فكرة عن ذلك المسرح، المبكر في الحياة البدائية الاولى، بالقول: هو واقع مضمن بوجود الطبيعة، ككل. ولم يستقل عنها الا في عهد متاخر جدا من تاريخ التطور البشري، وتبعا لتطور العمل والانتاج، اصبح التصور، كنتيجة لذلك العمل ، ملموسا في حالات الوعي، وعمليات الفكر المعاصر، كشكل لمادة الابداع.

والابداع كقدرة عقلية - حسب مايؤكد عليها بعض الباحثين - يمكن ان ينتج بها الانسان شيئا جديدا، ويكون ذا اهمية عملية في الحياة الاجتماعية عندما تتحول فيه الظواهر المعقدة في الطبيعة الى شئ مقبول اجتماعيا - خلال الاستخدام- وبهذا يصبح الابداع مبدأ لأدراك العالم وشكل لوسيلة الوعي في تحقيق غاية الانسان في تطوير وضعه. فالابداع ظاهرة انسانية، وعلاقاتها بالانتاج الادبي دور كبير من الاهمية، وذلك في نقل الاستعدادات الخاصة بالآديب الى فكر وسلوك يكشف للناس سبب ميلهم نحو رغباتهم وسبب توتر انفعالاتهم ازاء احاسيسهم، ان الاديب في ملاحظته للأخرين يدخل في عالمهم الداخلي، فهو بتصويره شخصية ما يعيش حياتها، ويراها من الداخل، وفي الوقت ذاته يعرف كيف بنظم ملاحظاته ليسكبها في تعبير جمالي مناسب. وفي هذه العملية فان المعطيات التي يحصل عليها يربطها في ذهنه مع ملاحظات وانطباعات عن الحياة كان قد كونها مسبقا (٢) واي تقييم لحضارة اي شعب يتمثل في المضمون الانساني لثقافته، حيث يكون المعيار الحقيقي لدور ذاك الشعب في ارساء الدلالات التي تحتوي على تقاليده وعاداته.

وكل ابداع حقيقي هو انعكاس لثقافة الشعوب في تنظيم واقع افعال سلوكها الاجتماعي، والذي ينعكس هذا الواقع في شكل من الاشكال على سلوك حياة الانسان المفرد بالذات.

الا ان الانسان يوم كان قابعا مع الحيوان داخل اركان مملكة الطبيعة لم يكن مبدعا، لانه ما كان يضيف شيئا للوجود، ويقال عنه انه كان ك (الحيوان لاينتج سوى نفسه ... فالانسان يبدأ حين ينتج (٣) اي يصبح صانعا، ولما لم يكن كذلك، فانه ارتبط بالطبيعة ارتباطا وثيقا في العيش على ثمارها. وهذا العيش القائم على جمع الثمار اوأكلها، لم يكن فيه قد تخطى الانسان الوجود الطبيعي الى وجود اجتماعي.

وعلى ماتقدم قد يقوم اعتراض، ويمكن قبوله: كيف يصح للطبيعة ان تكون هي المسرح لاحداث ذلك الانسان، وهو قد ألف حياة الحيوان؟ هذا الاعتراض- بلا شك - اعتراض مقبول، بالرغم مافيه من ارباك للفهم، لكنه يفيدنا كمدخل لمعرفة هوية المسرح.

واذا افترضنا ان المسرح كان ملازما للطبيعة وارتباطها كل الارتباط، فأن ذلك يعني او يكون مؤكدا ان المسرح لم يكن الا حاملا لدلالتها، وبالتالي يكون معرفا بها، ولا يشير الى ما وراءه من اهداف او دلالات اخر، حيث بالنتيجة لانصل الى تحديد هويته اذا ما بقت الطبيعة هي حلقة التحديد المفرغة، ومع ذلك نحاول الوصول معها الى شئ دال على وجود المسرح.

وحلا للاشكال علينا ان نحدد معنى الوجود: كل وجود لايحفل بتحديد لسماته هو عدم. اي ليس له تعين ايجابي، نسلم به، كي يجعلنا على مباشرة بمعرفة واقع استقلاله، ليقدم لنا اجابة حقيقة على مقوماته.

ولما كان المسرح كيانا منطويا على عمل الطبيعة -عبر حدث الثمار- فهو بذلك جزء من مضمون عملها. وهنا نقع على نتيجة اولية هي : ان المسرح لم يكن معدوما. لان له في وجوده بداخلها قضية تبغي جعل افعال الطبيعة مؤثرة في وعي الانسان في العيش.

وهكذا يكون المسرح في مثل ذلك الوجود ليس الا جنين لم يلد له بعد شكل يرفع مضمون تلك الافعال لواقع انساني، او اجتماعي، بل كانت صورة واقعة تتجلى بالاتحاد المباشر مع الطبيعة. وهذه الاخيرة بدورها كعرض لجوهر الوجود. تحاول ان تجعل من افعال الناس افعال اثبات، لأنكار وجودها، من اجل التوافق مع فكرة الطبيعة في تعين الاحداث المقدسة.

وما يعرف عن البدائي قدسيته للرعد، كجوهر لصورة الاله زيوس (٤)، وكذلك المطر والبرق، ولكل ماينبعث عن تلك الاحداث من اصوات. فقد كان يبتهج ويضطرب بأضطرابها حتى انعكس ذلك في صور افعاله لتؤكد يقينه الحسي بالاحداث التي يصنعها الاله زيوس. وهذا الايمان ما كان يشير لدخول الانسان و تناقض مع افكار تلك الاحداث، وحصول التناقض معها جاء على يد يوبيدس حينما وضع في مسرحه المدارك العقلية على تناقض معها، خلال رفعه لمنزلة الانسان في الحيز المسرحي.

اما قبل هذا الحدث التاريخي الذي يعد بحق نقطة تحول في المسرح لم يكن للانسان شيئا خاصا له يتعلق بخلق انسانيته، فالقدر الالهي قد حرمه من اي وهج ابداعي يضع الفن على خطوات من تشكيل مضمونه. والسبب يعود -حسبما اشرنا- الى عدم اعتماد الانسان على قدرات العمل في الانتاج، وانما لاعتماده الكلي على امتصاص ماهو موجود في الطبيعة من اعشاب، واكل مايقع في صيده من حيوان، ذلك الاعتماد عزله مع حياته البائسة في وضع اجتماعي قاصر عن نقل الاستجابات الغريزية الى افعال ارادية، ولم يكن بأثره قادرا على جعل الخصائص الطبيعية للأحداث ذات صفة محللة لوظيفة وجوده الاجتماعي، حتى يتم له فيها تحويل صور الطبيعة الى وسائل ادراك، وفهم، لنهج الطبيعة.

ومبدأ الامر قد يكون متصلا ايضا «بالاستجابات الحركية دون العمليات الرمزية، فانها تقضي بان التعلم انما يكون تعلما حركيا خالصا- وبعبارة اخرى فان مايتعلمه الحيوان انما هو نتاج معين من الحركات المتتالية» (٥) والتي لاتعبر في الاخير الا عن افعال في دور الاعداد، وهذا الاعداد لم يكن في مطافه الا صورة لضرب من

التعلم الالي المقلد لما يحدث للانسان من حوله من احداث، أضاف الى ان «الانسان البدائي القديم حين كان يعير انتباهه حجرا او صنوبرة او ماء، لم يكن يرى ابدا الصفات الموضوعية لهذه الاشياء، وانما يرى تأثيرها النافع او الضار بالنسبة له هو، عندما يلامسها (٦) وان دل هذا على ان نمط وعيه كان محدودا بادراكه ما للاشياء من اشياء، لايعني انه كان منعزلا عن الاحساس بها. والملاحظ ان الحيوان لبس في حاجة الى ان يسقط انفعالاته على موضوعات الخبرة، فان الطبيعة منذ البداية رحيمة او مبغضة، رقيقة او مكتئبة، مهيجة او مهدئة، حتى قبل ان تكون قابلة للوصف.. مازالت تحمل بالنسبة الى الجميع.. دلالة خلقية وانفعالية(٧) مما يشير بذلك الى عمليات خلق الكيفيات الحسية التي هي ثمرة تفاعل مع الطبيعة، ونلاحظ في ايقاع الانفعال معها طاقة نبض متتالي في الاداء والاعاقة في مشاهد الصيد، او مشاهد جمع الثمار، كنتيجة لفعل الحاجة وغرض الاشباع، ومع سذاجة ذلك النمط من الوعي المتكون «في عصر الاستهلاك المبكر (والذي)يتصف، بالتالي، بعدم اهتمامه الا بالأشياء الفيزياوية، المادية، التي لايمكن ادراكها الا حسيا (٨) فان التقابل القائم بين الحاجة والاشباع، بين الصراع والكسب، بين الاضطراب والتكيف، هو الذي يكون تلك الدراما التي يتحد فيها الفعل والشعور والمعنى (٩).

لكن ذلك الانسان لم يعط طابعا جماليا لانفعاله، ولو اخترنا الصوت كمثال لايقاع انفعاله، لم يكن في الصوت لديه ثمة موضوع يحقق فيه انجازا، بالرغم مما قد يدركه من صفة للناطق بالصوت بفعل الخلايا السمعية التي تعينه على التنبه للفظ اسم الشئ، وقد يرتبط اللفظ بصورة رمزية تثير تصورا عقليا عن الشئ، الا ان هذا التصور محدود جدا وضعيف المدارك ولا يتجه صوب الاستذهان كي ينطوي على فكرة تتجاوز اللفظ الى معنى يقرر جوهر الشئ.

وبذلك نصل الى نتيجة ثابتة : هي ان المسرح في حياة البدائي القديم لم يكن بسيطا لايعطي الاحداث شكلا فنيا. اي يركب حولها تصورا، لكن املت على المسرح في مادة عملها عملا معلقا على الجانب الطبيعي للاحداث، وعلى تفاعل الانسان حسيا بغرائزه مع الاحداث ووقتذاك ظل المسرح موقفا يتمثل بالرؤية التي لم تدرك بعد مجال الشعور في تنظيم علاقة الحادث بالتصور.

والطبيعة، في تلك الفترة، تحتفظ بانتاج اصيل لايمكن تكراره اذا ماحيل لفعل الانسان عند تقليده، فانها قد خلقت خطا مناسبا لسير الانسان ترتب فيه ان يكون معها متوازنا ومتعادلا، ويرى الكثير من الانثروبولوجين «ان هؤلاء الاصلين لايقلون ذكاء عن غيرهم من الشعوب (المعاصره)، ويرجع سبب تخلفهم الى انهم يعيشون في توافق مع الطبيعة. وهذا التوافق هو الذي اعطاهم شعورا بالقناعة والهدوء دون حاجة الى صراع يدفع الى التغير» (١٠) ولعل ايمان الانسان بالطبيعة حدد خصائص تصوره في صور تنشأ عن مدركاته بشئ من المباشرة تؤدي الى بقاء احداث الطبيعية مستمرة الحدوث في واقع خياليه، حيث يطرح واقعا

على نحو غريب، وغير اعتيادي، يلزم الفرد كسلوك ينتمي لاهدافه، وكأنه يعيش في فراغ بعيد عن اي منظور لتجميد الاحداث في اطاره، فالطبيعة بفضائها وارضها هي المجال المنظم لسلوك افعاله، حتى بات ذلك مقنعا بان «علاقة مختلف الافراد بالكل لم تكن يومئذ علاقة شخصيات مستقلة ذات مضمون متميز، بل كانت علاقة افراد من نوع واحد، متشابهين تماما، وفي كلهم عوض من كلهم وتجمعهم روابط الدم في كل واحد، من اولئك الافراد، اولئك الافراد، الا انه ليس للواحد بينهم اي مضمون خاص، بل شكل فارغ يتجلى ويتجسد في مضمون اجتماعي تجسيدا مباشرا فوريا وكليا (١١) وقد تكون عبر تلك الحياة قد وضعنا اليد على منبع المحاكاة خلال ذلك التشابه، والذي اختلف حوله الكثير من المؤرخين والفلاسفة في تحديد اصل المحاكاة، بما اعطوه لها من وظائف لاتتصل بطبيعتها، قاصدين بذلك في تصوراتهم المجازية وضع المحاكاة، على فهم معقول، لكنهم تخطوا بذلك عمل المخيلة في تجريد الاشياء عن ثباتها.

وبما ان المحاكاة نشاط فهي تنبع بالاساس ذلك العمل الذي استمر يغذي الاحداث بصور متدفقة العطاء في خلق الحكايات وانمائها كي تنعم الاساطير بخاق آلهتها. ولقد اخذت الالهة «تلعب دورا عمليا واضحا في حياة الفئات الاجتماعية، فقد كان خنجر الصيد يرصع بالزخزفة لانهم كانوا يرون فيها علاقات سحرية تجتذب قوى الارواح لمساعدة الصياد. وكان الناس يقومون بالعاب في اوقات معينة من السنة وينشدون اغاني تهدف الى استعطاف الهة الطبييعة لضمان وفرة المحصول (١٢) » والاثارالتي تقع خلف الاهداف السحريةاثار تتصل بمضمون خاص ينحصر طابعه بغرض السحر ونتائجه،ويتمثل الغرض بالاستعطاف، والنتائج بأفعال النفع، والعطف قد يكرر نفسه كمضمون وكشكل فيكون مرة ممثلا لموضوع الفعل واخرى ممثلا لأثره، وهو في كل الاحوال مضمون لمضمون يتجسدان في صورة الانشاد عبر موضوع النفع المادي.

و«مع تطور المجتمع وكثرة التكرار غدت هذه الافعال مصدر متعة في ذاتها، واصبحت تمارس دون انتظار لنيجة مادية محددة، وانما من اجل المتعة الاجتماعية فحسب. وهذا التبدل الذي عرض الاغاني والاثار الاخرى، التي هي فنية بمعنى ما، من حيث هدفها وتوجهها ومرماها، هو صاحب الاهمية الحاسمة بالنسبة لتكوين الفن بمعناه الدقيق (١٣) » اذ تجدر الاسارة هنا، بان الفن لايتحدد بالمتعة لذاتها مالم يرافقها سمو بالنفس نحو غاية عليا تخلع على المتعة زوحا جديدا يقتنص من لحظة الحياة مضمونا لتحويل الذات عن ذاتها.

وعلى اية حال فان مسرح الدراما المتحولة الى طقس سحري صادق بتعبيره، وبحالاته الوجدانية، وحين نقول عن ذلك المسرح بمسرح، لانعني مكان العرض، وانما نعني الوجود الحسي الكامن في الدواخل والخارج عن الوافق لتأكيد ماهو حقيقي في احساس اجدادنا القدماء.

وفي عصور لاحقة من تطور الانسان، وما ان «اصبح مفهوم الفن من حيث هو السمة المميزة للانسان مفهوما واضحا وصريحا، ازداد الناس تاكدا من انه - مالم تنتكس البشرية تماما،

وترتد الى مادون الهمجية فان امكانية ابتكار فنون جديدة ستظل قائمة جنبا الى جنب مع استخدام الفنون القديمة باعتبارها المثل الاعلى المرشد للانسانية جمعاء (١٤)»، والمسرح كموضوع لمضمون حسي يتجسد انذاك في التقمص السحري للارواح لاجل وضع الطبيعة والانسان في وحدة منسجمة، هو حلم (١٤)، لم ندرك به انفصالا عن عالم الطبيعة، الا ان هواجس الانفصال ظلت تراوده في احلامه، وما ان تحقق حلم الانفصال بدأ يدرك محتوى اشباع الدافع، وازال الغموض عن اللغز المحيط بالدافع، واحال بذلك الماضي كفكرة خلقلصورة الحاضر، بما ثبته في الحاضر من قصد واعي لتجربة الماضي، وهكذا ياتي الانسان على خلق ادوار جديدة يتجاوز بها مسرح الحلم الى مسرح الفن، والعمل الانساني (١٥).

واذا ماكان قديما نسميه بالمسرح، فهو ليس بفن كامل، لانه ما كان في اللعب البريء للانسان في الطبيعة شيئا من تكوين بفضي الى جمالية في حدث اللاعب.

فالرقص -مثلا - المأخوذ بآيات السحر لم يكن الا شكل زائف لرد فعل لا يقوم على سند فني يضع للرقص توازنا في نسب الاداء: الحركي، والايمائي، والاشاري واذا حدث وتم التوازن فذلك يعو دلنتيجة الية ننشأ عن علاقتها بسبب مباشر. ومع وجود الشكل الانساني في مثل تلك الافعال الحركية، فهي لاتعطي بشكلها غير العنصر المضموني للحدث الذي يؤدي بالنتيجة الى ايقاع مشلول الابعاد.

ان عاطفة الرقص هي ايقاع ظاهر لمحتوى كامن يهب العاطفة عمقا بموضوعية مثولها في الحدث الدرامي حين يكون المسرح جوهرا لفعل الاداء، فالمسرح من حيث هو كذلك، هو في اغلب الظن، كما يقول هنري غوبيه: معرفة للكائن، او انكشاف الكائن من خلال المثول الفعلي، وعلى هذه المعرفة ان تتسم مسيرتنا وتهبها مثلا اعلى، وتفرض عليها تقريبا، واجب تجاوز نفسها (١٦).

وهنا يمكن القول : بان المسرح اداة هدم وبناء، فيوم كان الاله مقدسا، ويوم كانت الممالك تثقل بالناس احترام التابع ، غدا الان للمسرح ادوارا اجتماعية تقتضي العزلة والانفصال بدلا من ان تنمي مواقف المشاركة (الاجتماعية). من هذه ادوار الملوك والمرضى والمجرمين: مثل اوديب، وفيلو كنيت وبروميتيه، او اذا شئنا، وريتشارد الثاني، وهاملت، وبروتوس، ولما كان هؤلاء شخصيات حلت عليها اللعنة فانهم يملكون قوة خاصة، كثيرا ماتكون غامضة: ونلاحظ هنا ان الملك لايمكن الا ان يذكر بالمجرم(١٧).

والمسرح منذ ان بدء مع الانسان كمضمون لاعتقاد طبيعي، وتحوله الى شكل لمضمون احداث الاله في المسرح الاغريقي، واندماجه في العصر الحديث بواقع افعال الانسان الخاصة، فانه ليس الا تعبير عن ارادة الانسان في التغيير الذي يفسر التاريخ ويفسرهالتاريخ كواقع انساني متصل في حلقات الرقي نحو غد آخر.

وعلى ذكر التاريخ، قد تزول الممارسة المسرحية لأساس تاريخس بعزل التجربة الانسانية ككل عن ضرورة الرؤية لوقائعها عن المسرح. (لان فكرة الخلق الزماني للابداع الدرامي تتخذ

صورا متضادة وتقابل مواقف ايديولوجية مختلفة فيما بينها) (١٨) قد تدع المؤرخ المؤمن باديولوجية ما ان يفسر الوقائع وفقا لها، كأولئك ممن هم (يفسرون موليير بالهرجة، او بالمسرحيات الهزلية، التي عرفت في القرون الوسطى، ويصلون المسرح الفرنسي التقليدي بالمسرح الاغريقي، او الاسباني، ويعرفون غوته بمجموعة المؤلفات التي امكنها ان تؤثر تاثيرا كبيرا في نفس هذا المؤلف. وعندما يحاول اصحاب هذه النزعة توزيع جوانب الممارسة على زمن وحيد الصورة، فانهم يسجلون تغيرات الفن الدرامي على خط متواصل لا أنقطاع فيه، ينقل الى الحاضر تراث الاعمال السابقة) (١٩) مثل هذا التناول الخاطئ الذي يؤكد على وجود آلية مسرحية تصل الماضي بالحاضر، وتمحي تجربة الابداع المجدد، فانه لا ينظر للكاتب الحق وهو يعمق الارادة الانسانية في الواقع المشخص من تاريخ وجوده.

وهذا الحال في التفسير يعتمد علي المقابلة بين موقفين لزمنين مختلفين تماما في اطار الثقافة وفي التركيب الاجتماعي. ففي المجتمع الاغريقي، على سبيل المثال تبلور المسرح ونضجت اهدافه في القرن الخامس ق.م في اعمال الشعراء المسرحيين، ماسخيلوس، سوفكلس و يوربيدس. اذ تم التعبير في اعمالهم بصور (من العمليات المعقدة والمتناقضة، الجارية داخل الحياة الاجتماعية وداخل الوعي الاجتماعي خلال فترة انحلال النظام القبلي ونشوء دويلات المدن المستندة الى نظام الرق) (٢٠) وقد نقول ان لتلك الاعمال كان حاضنا، او حيزا، نضع فيه افكارها، هو المسرح الذي يعرض للادوار المتخيلة، ان كان دائريا او مربعا، فهو مكان ينظم العروض ويفصل المشاهدين عن الممثلين.

لكن في اي اتجاه كانت تسير العروض؟ لا شك انها تسير في وضع الشخصيات الخيالية على خشبته لدعم انتصارات الشعب البطولية، وحقق بذلك تصديقا اجتماعيا للخيال الايحائي. ان في متن هذه الفترة بالذات حيث عمليات الصراع المعقد لماضي مؤثر في خياله الاسطوري على الحياة، و((الذي لم يختف نهائيا من مسرح التاريخ بعد وبين الحاضر الذي جاء ليحل محله واخيرا بين المستقبل الذي اخذ يعلن عن نفسه، وحيث يتم الكشف عن الامكانية التاريخية بل وضرورة اعادة بناء وتحطيم الوضعية الاجتماعية القائمة، هذه الفترات تكون دائما ملائمة لتطور الدراما (٢١))) وقد نعثر على صور كثيرة من التآويل التاريخي لصور ذاك الفن، وبالذات بما ((سمى ارسطو الاثر الحادث من تمثيل الاهواء والرغبات بأسم التطهير، بيد ان هذا التطهير هو اغنى ما يكون بصور الالتباس، فيما يبدو، اذا نحن فكرنا بغزارة الادب التي ادى اليها. الا ان اكثر هذه التأويلات يلح على القيمة الخيرة للمسرح الذي يحررنا من الشر، عندما يقدم لنا صورته. وكانوا يسمون هذا باسم تفريغ الا هواء في القرن الثامن عشر، وما من انسان يبدو انه تراجع تجاه الفجاجة المدهشة لهذه الكلمة الجديرة بأطباء موليير (٢٢) وعبر تطور العصور يتم احلال مفاهيم جديدة بدلا عن القديمة مما نجد فارقا جوهريا في وظائف الممارسات المسرحية، معنى هذا ان الممارسة وليدة عصرها في خلق الجوهر البنائي لحدث العصر، ولا يمكن في هذا الحدث ان نلغي ظروف الماضي، لان في ماضي كل شخصية فعل

وتصرف قاده حيث الحاضر. لكن لكل مجتمع وعصر وظيفة بناء، وقد ظهرت هذه الوظائف بشكل جلي في المراحل المتأخرة لعصر النهضة وفي عصر الكلاسيكية الجديدة. فالبطل الشكسبيري مثل مكبث، وليـر .. بلا ماضي، اما المسرحيات الاخيرة- وخصوصا (العاصفة) فتتميز بوضوح عن التراجيديا الرفيعة، مشكلة بذلك .. نموذجا خاصا لدراما.. اما الحدث في التراجيديا الفرنسية.. فكلما تقدم به الزمن كلما اصبح اقرب الى كونه حلا لعقدة الدسيسة التي حبكت قبل ان ترفع الستارة.. اما الحدث في التراجيديا الاسبانية فتغور جذوره بدرجة ملحوظة، في اعماق الماضي الخاص بالابطال (٢٣).

ان لكل ممارسة موقف، وقد تنقسم الممارسة على نفسها في عصر معين، وقد لا تعطي لموقف العصر حلا، او تغطية، وبمقابلة موقفيها مع التاريخ بالبداهة نشير الى ان الممارسة التي لا تبغي حلا لموقفها هي ممارسة تضع الفعل الدراسي على درجات متفاوتة القوة في التأثير على واقعة الفعل في هدم البنى الاجتماعية، وفي هذا الهدم نسير مع الحياة- ووجودها الاجتماعي- بعفوية، مع مجراها الزمني نحو التغير، وهنا نعطي للتاريخ موقف التفسير المكمل لدور الممارسة المسرحية. اما اذا اكملنا هذا الموقف الحياتي للممارسة بفعل اجتماعي يضع الحياة القادمة على مرآى من تطور الاحداث، نكون قد اتجهنا بالمطلب الاجتماعي نحو دالة الدراما في اعطاء الحل. وعند هذا الحل المطابق لمجرى الحياة، بالتنبوء قد وضعنا للتاريخ تفسيرا نتقدم به خطوة نحو جوهر جديد.

الدراما تفسير للصيرورة التاريخية، والتاريخ لا يفسر الا واقع نضجت صيرورته (٣٤)، وتحول الواقع الى عدم (٢٥) ليصبح حدثا للماضي.

خلاصة القول: هو ان هناك ثلاث صيرورات تاريخية تشكل بأثرها معنى المسرح، وهي على التوالي:-

١- عصور ما قبل التاريخ: وهي التي تقمص فيها المسرح قناع الطبيعة، واحال تجربة الانسان الى غاية حسية، استقل فيها الادراك عن اي تصور عدا موضوعة السحر التي تترجم للبدائي خطوات العمل. وهو حين يخرج للصيد طلبا للغذاء، فان في خروجه عن الكوخ حيث الطبيعة المترامية امام بصره، ببدء حدث ازمة المواجهة، وهو يدرك ما سيحدث اذن هناك وسيلة لمواجهة الازمة، وقد يكون موقفا قد حدده سلفا يواجه فيه حلا للمشكلة، قبلما تعرضه للهلاك، فهو لا يجد وسيلة للخلاص غير السحر حتى يدفع عنه شر المغامرة.

بدء السحر مع الجذور الاولى لحياة الانسان ((وبيدايات الثقافة القبلية في مطلع التكوين الاجتماعي للانسان)) (٢٦) حسبما تذهب اليه الاساطير القديمة.

٢- عصور التاريخ القديم: فقد اصبحت فيها الدراما نصا مدونا وجسد تجسيده الكامل في المسرح، الذي ساهم في تطوير صفات النص من حيث التعبير والاداء التمثيلي. وفي هذا العصر حقق الاغريق مثالا رائدا في المسرح من حيث المضامين والاشكال التي ابدع فيها فنا حيا يحتل فيه الجوهر الاخلاقي مادته الاساسية، ويمثل هذا الفن طورا مكملا لنمط

الاخراج سوى شكلاً بسيطاً تابعاً لعملية الارشاد المسرحي ، مما لا نجد فيها ابداً صورة لمسرح المخرج ، محددة الاصطلاح، بمثل ما هي عليه اليوم في لمسرح الحديث والتي احرز فيها المخرج مكانة مرموقة في المسرح وحاز على شأن كبير في عملية الابداع الدرامي طبقاً لدوره المسؤول في وضع خطة العمل وتنفيذها بالتلازم مع حركة رموز النص ومردودها الفاعل في الغاية الاخيرة للعرض .

لعصور خلت لم نعرف دوراً لعمل المخرج في المسرح الا في حدود الاشارات المحدودة التي لا تدل على وجود فاعل لأسلوبه في عملية الخلق والتكوين ، ولم نشهد له نهجاً عن فكرة العرض. وكل عرض واينما يقع في حقب التاريخ يملك موضوعاً معاصراً لزمنه لا يخرج عن اللقاء «بين السمات السطحية للحاضر وجذوره العميقة ودوافعه المحجوبة عن النظر . والعرض المسرحي قومي لانه بحث مخلص ومطلق في ذواتنا التاريخية . والعرض المسرحي واقعي لانه صدق مفرط وهو اجتماعي لانه تحد لكائن اجتماعي ، وهو المشاهد»(٢٩) الا ان الرواد الاوائل للمسرح لم يعطوا للعرض غاية فنية توازي صورته. وكان العرض في نظرهم محدد بفكرة بناء الدراما بالذات دون شيء آخر عداها.

والدراما كشكل لجوهر فكرتها لابد من وجود عرض بكشف عنها. لكن الدراما اذا ما ظلت كما هي عرض لذاتها، فلا تكون بذلك الا جوهر متحد مع نفسه. وبمطالعة نصوص الاغريق نجد الدليل واضحاً على الجوهر العارض لنفسه في صورة الارشاد الآتي المقتطع عن مسرحية "حاملات القرابين" للشاعر اسخيلوس: "جئت احمل القرابين بمصاحبة الضربات النازلة على يدي في جدية وسرعة. وها هو خدي يحمل طابع الجروح الدامية حيث حفرت اظفاري شقوقاً جديدة ، ومع ذلك فطوال حياتي قلبي مفعم بالاحزان. رن صوت التمزيق عالياً على نغم اللطمات المحزنة وهي تمزق صدريتي المصنوعة من التيل المنسوج، حيث يغطي صدري ثوب مضروب بسبب الخط الغريب(٣٠)" هذا الدليل هو جوهر النص في عرض فكرة المشهد نستدل فيه توجيهاً للمثل وتعريقاً ايضا للجمهور بالمظهر الخارجي للدور.

وقد يذهب البعض وبعد هذا التوجيه اسلوباً لفكرة الاخراج، واذا ما اتفقنا معاً وتوغلنا في عمق الادب الاغريقي فستكون جدوانا عديمة الفائدة لأننا سوف لا نعثر على أي تعريف لفكرة الاخراج .

والسبب هو ان عروض الاغريق مغلقة على جوهر الحدث الذي هو من صنع الاله أو من يمثله على الارض. وبذلك لم يكن للمشهد اساس من تكوين مخالف لرغبة الاله، حيث تظل حركة المشهد تجري وفقاً لتلك الرغبة ولآلية العرض المرسوم في النص(٣١). ومع مرور الزمن، ومع اختفاء دور الاله بدأت تظهر تسميات: معلم العرض. المنظم. وغيرها... قد تشير لطابع عمل المخرج، غير ان هذا العمل لم يستقر له اصطلاحاً الا في عام (١٨٧٤م) عقيب العروض التي قدمها جورج الثاني في برلين ليطلق عليها النقاد نعت: مسرح المخرج(٣٢) وبدخول هذا الاصطلاح حياة المسرح اصبح العرض الخاص بالمخرج شكلا لجوهر فكرة النص، او الدراما.

والاخراج كمدرسة بدء مع ستانسلافستي، وعبر قاعدتها القائلة: «ان فن الاخراج يبدأ عندما يعبر المخرج عن مضمون المسرحية ويكون مترجماً اميناً لأفكارها(٣٣)» هذا المنطق البسيط، والمعقد، الذي جاء به سناتسلافستي هو الذي انشأ ووطد علاقة المخرج بالمؤلف عبر اساس متين يخلو عن أي تجريب آلي يربط ما بين الفكرة وهدفها.

وبينما كان سابقيه يتحلون ببعض الصلات الخصبة مع المؤلف في عملية العرض الا انهم كانوا يكتفون على ما في النص من احداث تفسر لهم صورة الحركة في عروضهم. لكنه كان يميز العرض الشكل المعمق لفكرة النص الذي يضع موقف النظارة على توقع ملازم لفكرة المؤلف.

وحين تحقق الدراما في العرض نجاحاً مرد ذلك يعود الى عاملين: اما في الدراما وجود لافكار جريئة حدد هدفها المخرج في نهاية العرض.. واما الشكل المدهش لصور العرض التي تغلف فكرة النص بنهايات متداعية من قبل المخرج، ومع ذلك فان العلاقة تظل معلقة على العامل الاول دون الثاني لانه نتيجة خيال فصل فكرة العرض عن جذرها الدرامي.

والمخرج الذي يتحرك باطار الفكرة ويعمق فيها من خياله هو المخرج الذي يعكس في العرض روح المشاركة الجماعية، دون ايثار لمصلحة خاصة. وهو بهذا يكون قد سار بالعمل نحو النجاح بايثاره لفكرة المؤلف . والعلاقة بينهما «علاقة بسيطة، ليست بالمعقدة، حيث انها من بديهيات العمل المسرحي تمثل عند المؤلف رؤيا قائمة بذاتها يكشف عنها المعنى الاساسي للنص. تبقى مهمة المؤلف مرتبطة في هذا من حيث بناء الحدث ورسم الشخصية، وخلق ضرورات الترابط بين الحدث والشخوص والتي تعبر في الاخير عن هدف المسرحية. اما من ناحية المخرج، فالعملية لا تتعدى حدود المعنى الاساسي للنص، فهو يقوم بتحديد المعنى، واعادة خلق الضرورات التي تلازم الحدث والشخصية، أي تصوير العلاقات عبر تجسيد الموضوعات المكونة للمشهد، صوب اعطاء المسدحية الشكل النهائي(٣٤)» في تحديد هدفها.

«وكل عرض مسرحي لا نلمس فيه احساساً بالجديد هو عرض تشخيصي لواقع منتفي حتى وان كان واقعاً معاشاً فهو انسحاب للماضي وتخلف عن فهم العصر.

فالحياة بكل ضواهرها وافعالها تولد افكاراً جديدة فالاندفاع بكل حواسنا كفيل بخلق مسرحية شمولية تعاصر...»(٣٥) واقع الانسان وفهمه بغده، وهذا بالذات هو هدف المسرح نحو مستقبل الانسان، وشكل لرابطة المخرج بالمؤلف، اذ يقوم في كيان الرابطة عملاً متبادلاً في المسرح: هو «نقل فكرة المسرحية وهدفها الى النظارة(٣٦)».

فما هي تلك الفكرة التي شدت اهم طرفين في المسرح الى بعض؟ هي تمثيل للوجود العيني، وتحمل دوح المباشرة في البدء، فمثلاً فكرة الحياة هي ما تستنبط عن الكائن الحي، وعن هذا الاستنباط تشكل صورة وجوده حسياً، وعندما تميز هذا الوجود عن باقي المحسوسات فاننا نلجأ لسمات عبر ضرب من العمليات الرمزية وبذلك نكون فكرة عن ذلك الكائن محددة العلاقة بوجوده ورمزه. ولما نأتي على تحديد هوية الفكرة في النص فاننا نتمثل ذلك بمقولات

الكاتب وعلاقاتها برموز احداثه.

وحيث نحرر هذه العلاقة الى حركة وفعل في العرض فان الفكرة تتعرض للانفصال عن وجودها المباشر، وتضع نفسها على الضد من نفسها في مجال الكشف عن هويتها الجديدة في عرض المخرج.

يظن البعض من المخرجين بأن الكشف عن الفكرة لا يقتضي تعقيداً من النفي والاثبات لعلاقاتها، لأنها في نظرهم لا تحتاج غير رفع الصوت في تأكيد دلالتها. هذا الجهد قد يؤدي الى خلق "صيغ مجردة لا تلازم وحدة الخلق والهدف العام للمسرحية وذلك بسبب سوء تصرف المخرج مع النص. (الذي يتوقع) ان تلك الصياغات هي صور ابداعية تحمل سحرها وتأثيرها الآني على المشاهد، غير ان الحقيقة هي انعدام هذا التأثير"(٣٧) ذلك لان في تصورهم بأن الفكرة عادة ما ترتبط بالاذهان عن طريق التعميم المجرد. ولا تخالف هذا التصور الا في نقطة واحدة، هي: كيف نحول الفكرة الى سلوك حتى نضمن في العرض شيئاً من وجود دال على هدفها؟

الفكرة هي التصور المأخوذ عن الشيء المتعين وتقاس على حقيقة وجوده، ولا يمكن لأي وجود ان يكون حقيقيا ما لم له فكرة. والمسرح كوجود فانها تحل محل التصور كتمثيل لمعنى الحدث المستمد عن ادراك الممثل الحسي لواقعة الحدث.

وهنا لا يمكن ان نقول عن الفكرة انها تصور مجرد، اي لم يكن لها فعل وواقعة حقيقية، فانها تنسحب اذا ما كانت تصوراً الى غاية ذاتية ذات قيمة عارضة خالية عن أي هدف بعيد.

وبما ان لكل حدث خط من الافعال تكشف عن تطوره، فان تلك الافعال هي عناصر حية تبعث على تكوين موضوع الحدث وفكرته، وبالتالي تكون الفكرة امكانية تحديد لواقعة الاحداث في طور وجودها الفاعل.

واخيراً فان أي هدف لأي حدث لا يتحدد الا بالقياس الى حقيقة فكرته، كما ان أصل الفكرة في المسرح تعود لرغبة الكاتب في احداث شيء مؤثر ومقبول، والرغبة كقوة داخلية لفعل الكاتب فان الفكرة بذلك تكون انعكاس لخلقه، وبتعريض خلق الكاتب للفكرة الى حدث ظاهر في العرض المسرحي هو تعريض مصاحب للفكرة والفعل المتحدان في فكرة العرض كسلوك وهدف.

وبذلك يكون خلق الكاتب للفكرة مضموناً لفعل العرض، والعرض في ذات الوقت كشكل لمضمون الفكرة يصبح المجال المحدد لعلاقة المخرج بالمؤلف عبر تحويل الفكرة الى مظهر سلوكي لافعال الشخصيات.

٢- المخرج والممثل:

المجال الاخر الذي تتحرك فيه الفكرة هو الوضع الحي للمثل الذي يقوم بنقل مراحل الفكرة عبر الاحداث التي يجسدها الى المشاهدين، والمتتبع لسيرها يرى انها كانت فكرة خالصة في خلد رغبة الكاتب ثم اندمجت مع موقف المخرج كي تكون موضوعاً لعمله تُمثل باستنباط

هدفها. ولكي يكشف عن تأثيرها لا بد من استقراء لمواقف الممثل منها كي يمكنه هذا الاستقراء من وضع الفكرة على مواجهة مع الجمهور، وهنا تنصهر مع الجمهور في احداث مقررة لتطورها، عبر الممثل. حيث نرى ان الفكرة هي خط التواصل والارتباط بين اولئك جميعاً.

يقول انديه انطوان: «ان المثل الاعلى للممثل هو ان يصبح اداة معدة اعداداً فائقاً لخدمة المؤلف. وهو يحتاج من أجل ذلك الى تربية تقنية، وفيزيقية، تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطاوعةللتعبير»(٣٨) ولم يقله دون اثر سابق لفكرة ، أو تجربة. وموقفه من الممثل لم يكن الا وليد تأثره بأميل زولا، اذ يقول زولا: «المسرح اما ان يكون طبيعيا او لا يكون(٣٩) » والفكرة المستخلصة عن مقولة زولا هو ان يلتزم المسرح بالجانب الموضوعي للحياة، وبهذا الالتزام يكون على فنان المسرح ليبنى بنقل ذلك الجانب الى افعاله، حيث كرس انطوان كل جهده في سبيل ان تكون الحركة الخارجية للممثل مطابقة لموضوعية الحياة في المسرح، وقد وجد الوسيلة في الجسد الخارجي لحركة الممثل كي تكون هذه الحركة من «اقوى وسائل التعبير السليم لغرض ايصال المعنى الفلسفي للفكرة(٤٠) » مما يدل على ان الهدف الرئيسي للتمثيل هو تجسيد فكرة النص عبر ضبط فعل الارادة لجسد حركة الممثل.

ان مادة الممثل هي الجسد والصوت وكل ما يتصل بتكوينه من نظام لحركة افعاله الحسية والعقلية، والجسد الذي لا يعرف السيطرة عليها جسد عاطل عن العمل مع الدور لانه لا يستطيع خلق التأثير الانعكاسي لأفعاله في الاخرين. وبالتالي فان الافكار التي يصورها افكار ناقصة لا تعبر الا عن احداث مشوهه ، ولاجل التخلص من ذلك، على الممثل ان يكون مخلصاً في تطوير مادته في التدريب والممارسة على الطرق التي تؤدي لتوافق الانفعال الداخلي مع المظهر الخارجي للجسم كي يسدد في حركة الجسد طبيعة الدور الذي يقوم على اداته.

يقول تايروف: «فن المسرح هو فن الحدث..فالمسرح الحي هو الذي يحتوي على احداث تجري على خشبته... وصانع الاحداث... ومبدعها هو المخرج(٤١) » «وعلى ذلك فان النتيجة التي يخرج بها المتفرج من المسرح نتيجة حتمية لمجموعة احداث مصورة في اطار..العرض المسرحي(٤٢) » والهدف الاخير للعرض هو تصوير حقيقة الحياة في النص واحداثه.

ولقد اهتم ايضاً ستانسلانسكي بهذه الحقيقة وأرساها على قواعد. «ففي رأيه ان المخرج الذي لا يخضع في تدريباته (الممثل) على مسرحية ما لمنطقية الاحداث فانه لا يضيف جديداً الى النص ولا الى العرض المسرحي نفسه(٤٣) » ولا تتحدد نظرات ستانسلافسكي بأهداف العرض رغم انها غاية كل فنه المسرحي انه يعطيها اهتماماً اكبر في جهده مع الممثل وهو يعده لدور ما. ولقد لاقى نهج ستانسلانسكي قبولاً ورفضاً من البعض الذين لم يدركوا ما للمشاعر المسرحية من دور في تحديد هدف العرض، ومن اولئك ايزنشتين تلميذ مايرخولد، والذي ظل معارضاً لنهج ستانسلانسكي منذ العشرينيات وحتى عام ١٩٤٤ حين وجد التناقض في منهج مايرفولد. وأعاب عليه التكرار المتوازي لصور المخرج في جسد الممثل ووجد في هذا التكرار نظاماً مبالغا فيه لفكرة مايرخولد عن التأثر الانعكاسي الذي يشل قدرة الممثل في اظهار الشعور الداخلي للدور.

وعن طريق تجاربه الخاصة توصل ايزنشتين لاكتشاف مشابه لفكرة ستانسلافسكي عن ولادة اللحظة الوجدانية، اذ اعتبر فيما بعد ان ستانسلافسكي هو الرائد الحقيقي لتعليم الممثل

الهوامش:

١- انظر : مهند طابور "المسرح احساس بالواقع ومستقبله" الف باء (بغداد) العدد ١١٧٨ (السنة الثالثة والعشرون ١٩٩١)، ص -٥٥.

٢- الكسندرو روشكا، الابداع العام والخاص، ترجمة د. غسان عبد الحي ابو فخر (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٨٩) من ص ١٢١-١٢٢.

٣- غيورغي غتشف، الوعي والفن، ترجمة د. نوفل نيوف (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠) ص -٢٨.

٤- زيوس اله اغريقي مسؤول عن الرعد والبرق.

٥- ركس نايت ومرجريت نايت، المدخل الى علم النفس الحديث، تعريب الدكتور عبد علي الجسماني (بغداد: مكتبة آفاق عربية ومكتبة الفكر العربي، ١٩٨٤) من ص ٢٠٩-٢١٠.

٦- غيورغي غاتشف، المصدر السابق، من ص ١٩-٢٠.

٧- جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص ٣٠.

٨- المصدر السابق ، ص ٢٠.

٩- المصدر السابق ، ص ٣١.

١٠- صفوت كمال «الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية» عالم الفكر (الكويت) العدد (٤) (مارس ١٩٧٩)، ص -١٩٩.

١١- المصدر السابق ، ص -٢٢.

١٢- المصدر نفسه ، ص -١٠٣.

١٣- المصدر نفسه ، ص -١٠٣.

١٤- جون ديوى ، المصدر السابق، ص ٤٧.

١٤*- الحلم: منذ ان خلق الانسان وحتى اليوم فان الهواجس التي يعيشها في النهار تعود وتتكرر في صورة الاحلام ليلاً، ويقظة الصباح هي ما توقظ في الحلم جماله حينما يتحول الى وسيلة خلق يتجلى فيها الجديد. واذا ما سؤلنا عن علاقة المسرح بالحلم نقول: الاحلام البشرية ما انفكت يوما عن الاتيان بالجديد حين وضعت خلف الاحلام خطط عملها للوصول الى شيء. ويوم كان الانسان يحلم بالوصول الى القمر حققت له التقنية العالية غايته، وصار حلمه الان واقعا بتحويل القمر الى مجال جديد من التجارب. والحلم «غالبا ما يكون الدافع الساعي الى تحقيق رغبة... وينبغي* الان* الاتيان ببعض المصطلحات الفنية. فالمحتوى الظاهر للحلم هو سلسلة من الصور الذهنية البصرية وغير البصرية، تؤلف الحلم كما حدث. ويؤلف المحتوى الكامن الافكار والدوافع التي يعد الحلم تعبيرا مغلفا لها. ونشاط الحلم هو العملية التي يتم نقل المحتوى الكامن الى المحتوى الظاهر. وينتهج نشاط الحلم اصولا او عمليات معينة، اكثرها اهمية هي التعبير الرمزي، وتجسيم المعاني، والتكيف والاحلال. انظر: كتاب ركس نايت ومرجريت نايت، المدخل الى علم النفس الحديث. من ص٣٦٤-٣٦٥ » ويمقارنة المسرح مع ما ورد فانه لا يختلف عن الحلم في نقل المحتوى الكامن الى فعل الظاهر، كما هو الحال في هاملت، وفي صور مسرحية «الحياة حلم» لكالدربرون وكأنه يريد ان يقول لنا: اننا نحن ما نمثله، عندما نبني فوق العدم، وجها خياليا يملك حقيقة اكثر من تلك التي نظن، على استيحاء، اننا نملك جزءا منها، والتي ما نحن منها الا الظل والخيال؟ ان وجودنا ليس الا انعكاسا لهذا الظل. وكما يقول بندار ان الانسان هو حلم ظل. انظر: كتاب سوسيولوجية المسرح جـ١ للكاتب جان دوفينو، ص١٢." والكثير من العناصر التي تنطوي عليها الاحلام هي رمز لاحداث تتيح لنا في المسرح تعبيرا مجسداً للدافع في صورة معنى تستوفي فيه شروط العلاقة بين ما هو مخفي وظاهر.

١٥- العمل: "يعتبر الانتقال من مرحلة جميع الثمار الجاهز ف يالطبيعة الى مرحلة انتاج اشياء جديدة

منعطفا تاريخياً عظيماً. حتى ان الانتقال مثلا، من المجتمع الاقطاعي الى المجتمع البرجوازي يبدو شيئا ضئيلاً بالقياس اليه، ذلك ان الانسانية لم تبدأ الا منذ تلك للحظة لتصبح جديرة ان تسمى انسانية". ومن الواضح ان جميع افعال الانسان انبعثت عن العمل "وانها ما زالت تحتفظ بدلالة حلقة عن الحلقات المكونة لهذه الممارسة، ذلك ان الوظيفة العملية لهذه الافعال هي اجتذاب الغريبة والتأثير بواسطة التمثيل المسبق في نتيجة الصيد المقبلج.. الا ان الصعوبة لا تكمن في توضيح علاقة هذه الافعال الموغلة في القدم بالعمل، وانما في ادراك السبب الذي جعل تلك الافعال تنفصل عن العمل بوصفه ممارسة، وفي ادراك الاتجاه الذي سلكه تطورها. انظر: كتاب الوعي والفن لغيورغي غاتشف ، الصفحات من ٢٧ الى ٥٩".

١٦- جان دوفينو، سوسيولوجية المسرح، جـ١، ترجمة حافظ الجمالي (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦، ص -٤٦.

١٧- المصدر نفسه ، ص -٣٦.

١٨- المصدر نفسه ، ص -٥٠.

١٩- المصدر نفسه ، ص -٥٠.

٢٠- م.س. كوكينيان. وآخرون، نظرية الادب، ترجمة الدكتور جميل نصيف (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠) ص -٥٦٩.

٢١- المصدر نفسه ، ص -٥٦٩.

٢٢- جان دوفينو، المصدر السابق، من ص ٢٧-٢٨.

٢٣- م.س كوركينيان وآخرون، المصدر السابق، ص ٧٠٥.

٢٤- الصيرورة: «هي حركة الانتقال من الوجود الى العدم، ومن العدم الى الوجود انظر: كتاب المنهج الجدلي عند هيجل، للكاتب امام عبد الفتاح امام ص ١٧٣».

٢٥- العدم: نقصد به هنا انتقال المواقع الى صيرورة اخرى تتبع تكوناً جديداً في زمن اخر من وجودها. "ومقولة العدم وحدها ليست الا تجريداً فارغاً لا حقيقة له. فلا تظهر حقيقته الا في اتحاده مع الوجود. وهذه الوحدة هي الصيرورة: انظر المصدر نفسه، ص٤٢٦".

٢٦- صلاح نصر، الحرب النفسية، جـ٢ (القاهرة:

٢٧- م.س كوركينيان، المصدر السابق، من ص ٥٩٣-٥٩٤.

٢٨- مهند طابور، الواقعية في المسرح (بغداد/مطبعة الامة، ١٩٩٠) ص-١٩٤.

٢٩- جيرزي كروتروسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة الدكتور كما ل قاسم نادر (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢) ص-٥٢.

٣٠- سعد اردش، المخرج ف يالمسرح المعاصر (الكويت: عالم المعرفة) ص٣١.

٣١- انظر: مهند طابور، الواقعية في المسرح، ص ١٥٢.

٣٢- انظر: سعد اردش، المصدر السابق، ص١٥٤.

٣٣- كمال عبد، دراسات في الادب والمسرح (مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦) ص-١٨٧.

٣٤- مهند طابور "المخرج والمؤلف" الطليعة الادبية (بغداد) العدد (٥) (السنة الحادية عشرة ١٩٨٥)، ص٢٨.

٣٥- مهند طابور "الاخراج والتوظيف المعاصر للنص المسرحي" الطليعة الادبية بغداد- العدد٩ (السنة الثامنة ١٩٨٢) ص-٤٥.

٣٦- كمال عبد، المصدر السابق، ص-١٨٦.

٣٧- مهند طابور، المخرج والمؤلف، ص-٣٠.
٣٨- سعد اردش، المصدر السابق، ص٥٧.
٣٩- مهند طابور، الواقعية في المسرح، ص-١٥٧.
٤٠- اوديت اصلان، فن المسرح (القاهرة: مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٧٠) ص-٤٩٨.
٤١- كمال عبد، دراسات في الادب والمسرح (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص-٢١٩.
٤٢- المصدر نفسه، ص-٢١٩.
٤٣- المصدر نفسه، ص-١٩٤.
٤٤- ف.تيريشكوفينش «ايزنشتين و ستانسلافسكي» ترجمة ريمون بطرس الحياة المسرحية (دمشق) العدد٩ (١٩٧٩)، ص٥٢.

المصادر:

١- الكتب:

اردش (سعد). المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: عالم المعرفة.

اصلان (اوديت). فن المسرح. القاهرة: مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٧٠.

دوفينو (جان). سوسيولوجية المسرح جـ٢. ترجمة حافظ الجمالي. دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦.

ذيوى (جون). الفن خبرة. ترجمة الدكتور زكريا ابراهيم. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣.

دوشكا (الكسندرو). الابداع العام والخاص. ترجمة الدكتور غسان عبد الحي أبو فخر. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٨٩.

طابو (مهند). الواقعية في المسرح. بغداد: مطبعة الامة، ١٩٩٠.

عبد (كمال). دراسات في الادب والمسرح. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.

غاتشف (غيورغي). الوعي والفن. ترجمة الدكتور نوفل نيوف. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠.

كروتروسكي (جيرزي). نحو مسرح فقير. ترجمة الدكتو كمال قاسم نادر. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

كوركينيان (م.س). نظرية الادب. ترجمة الدكتور جميل نصيف. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

نصر (صلاح). الحرب النفسية ، جـ٢. القاهرة: ١٩٦٦.

نايت (مرجريت وركس). المدخل الى علم النفس الحديث. تعريب الدكتور عبد علمي الجسماني. بغداد: مكتب آفاق عربية ، ١٩٨٤.

٢- الدوريات:

تيريشكوفنتش (ف) . "ايزنشتين وستانسلافسكي". ترجمة ديمون بطرس. الحياة المسرحية (دمشق) العدد ٧ (١٩٧٩).

طابور (مهند). "الاخراج والتوظيف المعاصر للنص المسرحي". الطليعة الادبية (بغداد). العدد٩ (السنة الحادية عشرة، ١٩٨٢).

طابور (مهند). «المخرج والمؤلف». الطليعة الادبية (بغداد). العدد٥ (١٩٨٥).

كمال (صفوت). «الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية». عالم الفكر. (الكويت). العدد ٤ (مارس، ١٩٧٩).

دراسة بعض الآراء النقدية حول الاخراج المسرحي في الصحافة العراقية

١٩٣١ - ١٩٦٧- ١٩٧٤

تحليل لنماذج مُختارة

استاذ فن : بدري حسون فريد المـــدرس : ثامر كـريم عبـــد
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

المقدمة

لا تلقى فكرة المقارنة الابداعية بين الحول والحول الاخر، والتأثيرات المتبادلة بينهما كثيرا من الاهتمام لدى دارسي ومتتبعي تطور المسرح العراقي، وبخاصة في مجال الموضوعات النقدية التي تظهر بين الحين والاخر في الصحافة العراقية.على ان الاهتمام بهذا الموضوع يشكل احد المنطلقات الرئيسية في رصد وتقويم العملية النقدية المساهمة في تطور ادوات الناقد الفنية لفهم عمل المخرج، والتحليل الواعي لعناصر الاخراج، والنتائج الانعكاسية للعملية النقدية بوصفها تحليل موضوعي وعلائقي في اثراء تطور مهام المخرج في المسرح العراقي.

ومن هنا فان هذا البحث سيكشف عن طريقة عمل الناقد وتذوقه للعمل المسرحي اثناء تقويمه لعمل المخرج في صفحة النقد، وكذلك يوثق عمل المخرج العراقي خلال فترات متباعدة هي ١٩٣١- ١٩٦٧- ١٩٧٤، انطلاقا من تحليل بعض النماذج النقدية المختارة في الصحافة العراقية، والتي تركز على فاعلية العملية الاخراجية ومحاولة تحليلها بهدف إحالتها الى عناصرها الابداعية، ومن وجهة نظر الناقد لتقويم عمل المخرج المسرحي.

ولهذا فان اهمية هذا البحث تتمحور حول الاساليب التي يمارسها النقاد المسرحيون على صفحات الصحف والدوريات وفهمهم لعمل المخرج المسرحي، والعلاقة الابداعية المتبادلة بين المخرج من جهة والناقد من الجهة الاخرى.

كذلك العمل على تقويم النقد المسرحي للحول، ١٩٣١- ١٩٦٧- ١٩٧٤.

اما اسلوب البحث فيعتمد استخدام المنهج التاريخي في التحليل والتفسير، ومن ثم تقويم مضامين نماذج من النقد المسرحي الخاص الذي ينصب حول عملية الاخراج، وعرض المشكلات عن طريق معالجة اساليب النقاد التي سوف ترد بعض عناوين موضوعاتهم النقدية في هذا

البحث، وتتلخص اهداف بحثنا في النقاط التالية :

١- تقويم النقد المسرحي الذي ينصب حول عمل المخرج خلال حول ١٩٣١- ١٩٦٧- ١٩٧٤.

٢- وجهة نظر الناقد المسرحي وتقويمه لمهام المخرج المسرحي من خلال تحليل بعض النماذج المختارة في الصحافة العراقية.

٣- فهم الناقد الذاتي لعناصر الاخراج المسرحي.

٤- التعريف تاريخيا بالنقد المسرحي قديما وحديثا عن طريق المقارنة بين ما كتبته الصحافة خلال حول ١٩٣١- وحول ١٩٦٧- وحول ١٩٧٤.

المدخـــــــل

يعتبر عقد الثلاثينات من العقود المسرحية العراقية المهمة في بداية هذا القرن بصفة عامة وحول ١٩٣١ بصفة خاصة، وذلك لان هذا الحول شهد تأسيس فرقة مسرحية مهمة في تاريخ المسرح العراقي الحديث هي الفرقة العصرية او فرقة بغداد (١).

كما شهد انبثاق وتأسيس العديد من الفرق المسرحية الاهلية والرسمية وفرق المدارس والجمعيات مما شكل حركة نقدية مسرحية في الصحف العراقية اخذت تعرض نشاط الفرق المسرحية بثقة وثبات ، ومواصلة، واهم من هذا فان صحف حول ١٩٣١ ركزت تركيزا مباشرا على المحاولات الاولية لتقويم عمل المخرج، وفهم الناقد لعملية الاخراج ابان ذلك الحول الخصب مسرحيا. يصف احد نقاد ذلك العصر مهمة المخرج بانها "الاظهار" (٢)، اي اظهار الشيء امام جمهمر من الناس، او اظهار الشخصية من النفس، اي اظهار الدور المسرحي من ذات الممثل وتمهيد السبيل امامه لاجل هذه الغاية التي تبرر فلسفة التقمص في فن التمثيل، وبمساعدة المخرج، وهو عامل اساسي في احداث فعل التقمص (٣).

ان الاراء النقدية في الحقيقة لم تكن كافية لاصدار حكم نقدي واضح حول مهمة المخرج، وعناصر الاخراج المسرحي الا انها كانت منسجمة بدرج مدهشة مع متطلبات ذلك الحول وطروحاته النقدية كاشفة عن مهارة لغوية وتبويب للرأي النقدي على صفحات الصحف العراقية انذاك. وكان المخرج في ذلك الحين كما تبين لنا معظم صفحات الصحف المتخصصة بالنقد يقوم بتنظيم الفرقة المسرحية اداريا ويباشر باجراء التمارين "البروفات" المسرحية، ويشرف على تدريب الممثلين (٤)، وهذا يعني ان مهامه الادارية والتنظيمية كانت تطغى على مهامه الفنية، والتي تمحورت حول تطوير الانتاج المسرحي.

واذا ما تتبعنا حركة المخرج المسرحي العراقي، وماهية الناقد المسرحي وتقوياته في موسم ١٩٦٧ التي تشير الى اهمية هذا الموسم (١٩٦٧) في صفحات قادمة، نجد ان هناك تطورا عموديا في عمل المخرج المسرحي، بينما تعثر الناقد المسرحي في تقويمه للانتاجات المسرحية لهذه الفترة وما بعدها ثم مرت السنوات، وجاءت انتاجات ١٩٧٤. فما الذي حدث؟

لقد شهد حول ١٩٧٤ نشاطا ملحوظا للفرقة القومية للتمثيل التي كانت تتبع مصلحة

السينما والمسرح في ذلك الوقت نشاطا موازيا لنشاطها من قبل الفرق المسرحية الاهلية. كما شهد حول ١٩٧٤ تحديثا في اسلوب المخرج العراقي يتمثل في عملية دخوله ميدان التجريب والابداع للبحث عن فلسفة خاصة في فن الاخراج المسرحي.

ان ظاهرة التجريب ظاهرة عالمية في حقيقتها اذ لا يجوز القول بانها ظاهرة محلية، وانما هي مشكلة من مشكلات المسرح العالمي المعاصر. لقد اصبح المخرج في المسرح العراقي واعيا لمشكلاته الخاصة وهي العمل على تحرير ذاته من جميع الاساليب المفروضة عليه بفعل دلالات التراكم المسرحي التقليدي الذي من شأنه ان يطور جوهر العلاقة بينه وبين جمهوره، على اعتبار المسرح فن يمثل احد الانشطة الاجتماعية المهمة والمتطورة.

فالتجارب اذن ظاهرة تتصف بها سياقات عمل المخرج ومهامه الفنية الجديدة، والتي أملت عليه الانفتاح على التراث والموروث العربي والتراث الانساني فدمج بحسه بين شكلين متعارضين. في مقال طويل بعنوان "ضوء على هاملت" يوضح (سامي عبد الحميد) تجربته الاخراجية في اخضاع نص شكسبيري لمتطلبات الواقع العربي المعاصر.

يقول (سامي عبد الحميد) في هذا الصدد ((يبدو من كل ما ذكر بان الهدف من عرض المسرحية بذلك الاظهار لم يكن يغير الشكل فحسب بل كان تغييرا في اتجاه المضمون وتوجيهه وجهة تقدمية ثورية)) (٥).

من الواضح بان (سامي عبد الحميد) يستخدم كلمة(اظهار) بدل كلمة (اخراج) ليتمكن من شرح التجربة التي تتعدى اللعب مع الشكل الى اللعب مع المضمون ويحاول اخضاعه لمتطلبات التجربة والمعالجة الاخراجية.

ان الحكم الذي نستخلصه من المقالة التي انصبت حول المعالجة والتجربة الاخراجية لهاملت عربيا هو ما قدره (سامي عبد الحميد) كون التجريب (عملية افتراض)(٦). يتيح له البحث في النص الشكسبيري اولا ومن ثم تطوير هذا البحث على صعيد المعالجة الاخراجية بشكل انعكاس جمالي على واقع جديد وبيئة جديدة تشكل ارض التجربة شكلا ومضمونا لمواكبة الواقع الثوري المعاش.

في مجال النقد تناول عدد من النقاد بالتحليل ظاهرة التجريب في شتى انواع الفنون، ومنها فن المسرح، وهم حينما يتحدثون عن التجريب يقصدون (التحديث) نصا وعرضا، والنقاد والمسرحيون في العادة يغلبون النص على العرض، وتتداخل عندهم، بنية النص بتقنيات العرض وعناصر الاخراج، ولتغلب على هذه المشكلة يستخدمون الكلمة السحرية (التجريب) لحل مشكلة الابداع في مسرحنا العراقي المعاصر.

ان ذلك التداخل بين الادب المسرحي والتقنية الابداعية الاخراجية يتجلى في مسرحنا عبر انعكاسه الضاغط على الحياة الادبية بعامة والمسرح بخاصة، ويتمثل بنشوء وانتشار في التجريب في المسرح العالمي منذ مطلع القرن العشرين (٧). واتضحت معالمه في مسرحنا عقد السبعينات وبخاصة في حول ١٩٧٤.

أخذ نقاد حول ١٩٧٤ يستخدمون الكلمات والجمل التقليدية في توصيف العرض المسرحي كما أخذوا يصفونه (بالتجربة والتجريب) ومن ثم يصدرون احكامهم النقدية على صفحات الدوريات والصحف (٨). ولعل من اهم الاسباب التي دفعتهم لاستخدام مصطلح (التجريب) هو ايجاد مناخ جديد للحكم النقدي فيهما يخص العمل المسرحي اولا ومن ثم عمل المخرج ثانياً، ومن خلال مفردات لغوية تواكب عمل المخرج واسلوبه ورؤياه وتطلعاته نحو توصيف عمله، اذ انهم في الحقيقة امام مخرجين نقاد يكتبون عن تجربتهم الاخراجية بانفسهم، وهذا ما قام به اكثر مخرجينا في مسرحنا العراقي المعاصر.

لقد تطلب ذلك الامر من الناقد المسرحي في حول ١٩٧٤، ان يكون واسع الاطلاع لكي يتمكن من اصدار حكم نقدي موضوعي في ميدان النقد المسرحي للكشف عن القيم الفنية والفكرية للموسم المسرحي برمته (٩). كما ركزت الدوريات على ظاهرة جديدة على صعيد المسرح العراقي، ظاهرة الاستفادة من التراث العربي والموروث الشعبي فظهرت مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) لفرقة المسرح الفني الحديث، والمسرح السياسي كما في عرض مسرحية (انها امريكا) في معهد الفنون الجميلة، و(اي، بي، سي) للفرقة القومية، و (بطاقة دخول الى الخيمة) باكروة انتاج المسرح الوطني.

لقد شهدت ظاهرة استلهام التراث والموروث الشعبي كمادة للعروض المسرحية الشديدة التنوع اهتماماً كبيراً من قبل المهتمين بفن المسرح بشكل عام والنقاد المسرحيين بشكل خاص، وذلك لانها شكلت انعطافاً واضحاً في مسيرة المسرح وتطوراً بينياً في اساليب المخرج وادوات الناقد المسرحي. ولغرض الوقوف على كنه ذلك التطور ولدراسة تلك الظاهرة واستكشاف دلالاتها الفنية والنقدية من الداخل، وعلى مستوى ما طرحه النقد وما قدمه المخرج، ومن منطلق عملي على وفق المنهج الذي حدده هذا البحث وعلى مدى ثلاث فترات متباعدة هي ١٩٣١، ١٩٦٧، ١٩٧٤. ولاهداف محددة ذكرناها سابقاً في المقدمة لابد لنا من وضع معايير اولية خاصة بمهمات المخرج الفنية والتقنية على ضوء ما حددته مصادر وكتب الاخراج المتوفرة بين ايدينا بهدف اصدار حكم معياري اولي على ما كتبه الناقد على صفحات الدوريات والصحف المحلية.

ان المعايير الفنية والابداعية لمهام المخرج وعلاقته بما سواه من بنى النص اوالعرض على حد سواء، او موقفه من النقد او موقف النقد منه، تعتمد على معيارين (١٠) اساسيين هما:

المعيار الارل: مهام المخرج الادارية والتنظيمية وتشمل:

تنظيم عمل الفرقة المسرحية في الانتاج المسرحي وتدريب الممثلين قبل واثناء جلسات الاخراج.

المعيار الثاني:

أ- مهام المخرج الابداعية والفنية وتشمل: تفسير النص وتحديد الفكرة الاساسية له، وتحليل القيم الدراماتيكية الاخرى.

ب- عناصر الاخراج المسرحي وتشمل: التكوين، الحركة، التصوير، الايقاع، الاداء الدرامي الصامت (البانتوميم)(١١).

جـ- رؤيا المخرج (الفلسفية) وهي رؤيا دلالية مركبة جمالياً.

ان عملية تحديد هذين المعيارين قد تم استخلاصه من بعض كتب الاخراج المسرحي المتوفرة بين ايدينا، وبعض الطروحات النظرية لمخرجينا العراقيين (١٢). وسوف تستخدم هذه المعايير بصيغ نظرية قائمة على معطيات المنهج الموضوعي لتحليل بعض النماذج.

اولاً: تحليل نماذج نقدية مختارة لمهام المخرج الفنية لحول ١٩٣١

هناك عدة نماذج تصلح للتحليل النقدي على وفق منهج البحث تخص المهام الفنية للمخرج لحول ١٩٣١ في الصحف العراقية، وسوف يقتصر تحليلنا لبعض النماذج النقدية الواردة في صفحتي الثبات والاستقلال الصادرتان في بغداد لحول ١٩٣١ (١٣).

نشرت صحيفة الاستقلال مقالاً نقدياً مطولاً حول عرض مسرحية (الذبائح) (١٤)، حيث بوب الناقد مقالته تبويباً معقولاً يستهله بتحليل لخلاصة الحكاية المسرحية، وما يدور فيها من احداث، ثم يعالج لغة المسرحية (الحوار)، وياتي على ذكر (الاخراج) ويصف مهام المخرج بسطور قليلة ومقتضبة.

يقول الناقد (١٥): (اذا كان اخراج الرواية دقيقاً لا تاخذ عليه الا بعض القليل، وامل هذا القليل هو حذف فصل الدكتور) (١٦).

يستخدم الناقد هنا (رواية) بدل كلمة (مسرحية) على اعتبار العرض المسرحي في ذلك الوقت (١٩٣١) يمثل تشخيص رواية ادبية اجتماعية تلهج بها ألسنة الممثلين، وباسلوب ميلودرامي يسمح باستدرار العواطف والوعظ من خلال السرد الروائي لاحداث المسرحية، ولذلك فكلمة (رواية) انسب استعمالا لديه من كلمة (مسرحية).

يقرر الناقد بعد ذلك بان اخراج الرواية يعني (العرض المسرحي) كان دقيقا، ولا نعرف بالضبط ما هو مقدار الدقة الذي يقصده الناقد، فقط مقدار الانطباع الاني الذي تكون لديه، مما حدا به ان لا ياخذ على المخرج ايه مأخذ، الا انه يعود فيذكر بان المخرج قد حذف فصل من المسرحية هو (فصل الدكتور) مما سبب خللا في دقة الاخراج.

ان الحذف ليس عنصرا من عناصر الاخراج (١٧) حتى يسبب خللا فيه بل هو احد مهمات المخرج، ويعمل به اثناء (البروفات) التمارين المسرحية، واحيانا قبل ذلك، وربما يقدر المخرج بان هذا المشهد زائد وغير ضروري فيحذفه من متن النص قبل واثناء العرض المسرحي (١٨).

يحدث الحذف في النص او في العرض المسرحي وفق قانون (التناسب) بين المشاهد المسرحية في النص او في العرض، وهذا امر يقدره المخرج وحده، ويختلف من مخرج الى اخر، حسب ايمانه وتمسه بفلسفة الاخراج او تطلعاته الابداعية في رؤيا معاصرة. يتصدى الناقد نفسه، لنقد عرض مسرحية (هارون الرشيد) (١٩). ويبدأ كعادته بتلخيص حكاية المسرحية، وابرز احداثها ثم يقوم لغة المسرحية. ويصفها بالسجع الممقوت (٢٠)، وياتي بعد ذلك على

نقد مهام المخرج في باب الاخراج.

يقرر الناقد بان (الاخراج كان مقنعا مع بساطته) (٢١)، ويرى ان هناك هفوات يؤاخذ عليها المخرج وهي :

اولا- حذف غناء انيس الجليس (٢٢).

ثانيا- عدم تفهم السيدتين الممثلتين تشخيص، وتصوير معاني الخوف والبغض، والغضب والالم والفزع والصراخ الى ما هنالك من نفسيات (٢٣).

ان الحذف في النقطة اولا: سواء كان كلمات من النص او مشاهد من العرض ليس عنصرا من عناصر الاخراج، بل من تقنيات اعداد النص المسرحي للعرض، ويدعى حين ذاك كتاب الاخراج (٢٤)، اما في النقطة ثانيا: يتحدث الناقد عن التمثيل بدواعي الاخراج (فالتشخيص) من تقنيات التمثيل، وهو اللعب مع الدور المسرحي (٢٥)، و(التصوير) تكوين صورة لشخصية في مسرحية ما (٢٦)، وهذا ايضا من تقنيات التمثيل واساليبه، بالرغم من انه لابد ان ينسجم مع توجيهات المخرج، وارشاداته حيث انه (منظم) العرض المسرحي ومن اولى واجباته تفجير طاقة الممثلين على الخشبة وملائمتهم للشخصيات المرسومة في النص المسرحي. ان ما قصده الناقد بقوله (وتصوير معاني الخوف، والبغض، والغضب، والالم والفزع والصراخ الى ما هنالك من نفسيات)فهو محاولة لنقد وتقويم الفعل المسرحي، والجو النفسي الذي لم يستطيع الممثلون تجسيده على خشبة المسرح (٢٧).

اما (التصوير) فيختلف تماما عن ما قصده الناقد، لان (التصوير) من عناصر الاخراج فهو (التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية) (٢٨).

ولعل الناقد غير واضح في ذلك فجميع الانفعالات التي جسدها الممثلون على خشبة المسرح في ذلك الوقت، تقع في الحقيقة ضمن حدود (التصوير التخيلي)، وهو اصلا من عناصر الاخراج الحيوية، لان (التصوير التخيلي) يختص في تجسيد المرئي اكثر من المسموح (٢٩)، ويعالج الناقد في النقاط الـ (٦) المتبقية من النص النقدي وتحت عنوان (الاخراج) (٣٠)الملابس وارتباكها او عدم التزامها بالطراز، والديكور، والاكسسوارات، وعدم خضوعها للواقعية التاريخية، ويرى الناقد في النقطة الثامنة: ان الممثلين يستخدمون (الكلاتش) والتصنع والمبالغة في القاء الجمل ويصفها بالصيغة التمثيلية المعروفة (٣١)، ومن هذا نخلص بان مفهوم الاخراج لدى الناقد يعني التجسيد الخارجي للنص المسرحي، والديكور وملابس الممثلين، وحركاتهم، واصواتهم، والمكياج، وفن التنكر بشكل عام (٣٢).

ومما يسترعي النظر ان الناقد يصف (الحبكة) المسرحية وصفا انطباعيا مرتبكا، فهي تعني عنده مقياس السرعة في الايقاع العام للمسرحية (٣٣). بينما يشير العنوان (الحبكة المسرحية) في متن النص النقدي الى احداث المسرحية فيصفها بالانخفاض والعلو، والوقوف ثم السير بصورة اعتيادية، وهذا مخالف لمفهومها الارسطي (٣٤)، فالحبكة الدرامية أحداث تتسلسل تسلسلا مطرادا داخل اطار زمني لا يختلف عن الاطار الزمني الذي ينظم الوقائع

التي يتكون منها العمل المسرحي، والزمن موضوع وعي من قبل القارئ والمشاهد وشخصيات المسرحية (٣٥).ويكرر الناقد نفس المفردات السابقة في نص نقدي اخر نشرته جريدة الاستقلال حول نقد عرض مسرحية (السلطان عبد الحميد) (٣٦)، يستخدم الناقد هذه المرة مفردات جديدة مثل: (الاخراج) بمعنى (الاظهار) اي تجسيد الشيء ماديا على خشبة المسرح (٣٧) وكذلك يستخدم عبارات مثل (واخراج من نفسه شخصية) بمعنى تجسيد الشخصية المسرحية، وبمعنى اخراج سلوك الشخصيات وانفعالاتها واظهارها على خشبة المسرح (٣٨).

وحسب النص النقدي فان مفردة (اضهار) تعني المرئي، والاخراج بهذا المعنى كل ما هو مرئي ذو ابعاد ثلاثة طبيعية مجسدة على خشبة المسرح، وكل ما عدا ذلك غير واضح المعالم اي غير مرئي بطبيعته. يقول الناقد (وقد ابدع المخرج في اخراجه بحر البسفور على الحال التي مثل فيها) (٣٩). فمفردة (اخراجه بحر البسفور) تعني اظهاره على خشبة المسرح.

ومما يؤكد هذا النسق اللغوي النقدي ما ذهب اليه ناقد اخر في تعليق مطول تحت عنوان (الفرقة التمثيلية العصرية على مسرح بغداد الجديد) (٤٠) حيث يستخدم مفردة (الاظهار) بمعنى (المرئي) (٤١). الانساني من جهة والشيء الطبيعي من الجهة الاخرى. يصف الناقد فن التمثيل او (المسرح بشكل عام) على انه فن من الفنون الجميلة الذي (تعني به الامم المتقدمة لما فيه من ابراز الحقائق في اثوابها الجميلة الانيقة حتى تستهوي الناظر اليها فينزلها منازلها ويقدرها حق قدرها فتكون جزءا من طبيعته وسجيه من سجاياه) (٤٢). ويستخدم ناقد اخر نفس مفردة (الاظهار) مؤكدا معناها من خلال علاقتها مع بقية كلمات النص، ويستخدمها بمعنى (اخراج) وهذا التعبير ينطبق على المخرج كما ينطبق على الممثل (٤٣) الذي يقوم بالاخراج اي (يظهر) يجسد شخصيته. وهكذا يتقاسم المخرج والممثل في اخراج الشخصيات، اي اظهارها على خشبة المسرح (٤٤)، ويرى الناقد بان (الموازنة) كما بينها النص النقدي، تعني (الثقل) (٤٥) والثقل يعني في رأي الناقد حمل ممثل ضعيف الجسم لممثل اخر اثقل منه جسما اثناء العرض المسرحي. وهذا ما يفسد الموازنة امام الجمهور (٤٥) ويبين الناقد ايضا بان ضعف الصوت لا ينسجم مع الشخصيات الاجتماعية ذات المنزلة الرسمية، ويصف الصوت بانه غير متفق مع الشخصية، وعدم الاتفاق يجعل التمثيل شيء والحقيقة شيء اخر (٤٦)، والناقد محق في هذا، لان عدم الانسجام والموازنة شذوذ، الا انها لا تقع ضمن حدود عناصر الاخراج (٤٧)، رغم ان المخرج المسرحي مسؤول عن العرض المسرحي باكمله باعتباره سيد الانتاج ومنظمه. ويبدو ان احد مفاهيم (الاخراج) لحول ١٩٣١ من الناحية الفنية والنقدية، كما يتضح من النص النقدي، يعني تنظيم عملية دخول وخروج الممثلين على خشبة المسرح كل حسب رتبته الاجتماعية واهمية دوره، وعلاقته بالشخصيات الاخرى (٤٨). ان هذه المفاهيم النقدية الخاصة بمهام المخرج بصورة خاصة تبدو غير منسجمة مع المعيار العلمي الاخراجي، وان اكثر الملاحظات هامشية انطباعية، لا تتعلق بمهام المخرج المسرحي، ولكنها تبدو من ناحية اخرى منسجمة مع واقع التأليف المسرحي انذاك، والثقافة المسرحية الادبية بشكل عام، وثقافة

العاملين في الانتاج المسرحي في تلك الفترة الزمنية.

ثانثا- تحليل نماذج نقدية مختارة لمهام المخرج لموسم ١٩٦٧

ان موسم عام ١٩٦٧ (يشكل نقطة هامة في مسيرة المسرح العراقي، هذه النقطة الجديرة بالاهتمام، هي ايجاد موسم مسرحي تبارت فيه الفرق المسرحية العراقية الاهلية، وقدمت كل واحدة منها مسرحية، عملت كل ما في جهدها من طاقة لتقديم الاحسن والارفع من فنها وتجاربها وقدرتها) (٤٩)، والحقيقة ينبغي لنا ان نتفحص هذا الموسم ونستخرج عوامل القوة، والاندفاع والابداع فيه، ولماذا تميز عما قبله من المواسم المسرحية؟

ان الجوانب على هذا التساؤل يكمن في النقاط التالية:

١- لقد اجيزت الفرق المسرحية الاهلية في منتصف عام ١٩٦٥ وبعد هذا هيأت كوادرها، واماكن مقراتها، اخذت بعض الوقت للاستعداد للانتاج المسرحي، حتى جاء موسم ١٩٦٧، فكانت في احسن حالاتها، رغم الظروف الصعبة التي لازمت الفرق المسرحية الاهلية (٥٠).

٢- عودة فنانين مسرحيين عراقيين من البعثات الحكومية حيث انه رجع عدد غير قليل من الفنانين المسرحيين العراقيين الذين كانوا يدرسون فنون المسرح في الشرق والغرب، وبوجودهم واستقرارهم، بعض الشيء كانوا قد رفدوا هذا الموسم بطاقات فنية ابداعية، ومنهم (سامي عبد الحميد) و (بدري حسون فريد) و (حميد محمد جواد) و (عبد الستار العزاوي) و (محسن العراوي). بالاضافة الى العدد الاخر الذين رجعوا الى الوطن من بعثاتهم قبل هذا التاريخ بقليل ومنهم: (اسعد عبد الرزاق) و (جعفر السعدي) و (ابراهيم جلال)و (بهنام ميخائيل).

٣- توفر الثقافة المسرحية واشاعتها بين طلاب الفن المسرحي والادب والنقد، حيث كانت تصل الى القطر باستمرار شهريا مجلة (المسرح) المصرية، وسلسلة المسرحيات العالمية المترجمة وبعض الكتب المسرحية المتخصصة العالمية الرصينة، بالاضافة الى المقالات والابحاث التي كتبها اولئك العائدون في الصحف والمجلات العراقية، مما زاد من وعي الفنان المبتدئ والمتفرج في ان واحد، وساعد على خلق جمهور مسرحي متذوق للفن والادب والجمال.

٤- حضور المؤلف العراقي على الساحة المسرحية، ((لقد برز المؤلف العراقي في عام ١٩٦٧، فشاهدنا (عقدة حمار) لعادل كاظم و (اشجار الطاعون) لنور الدين فارس، و (الاشقياء) لعبد الستار العزاوي و (طنطل) لطه سالم، (وصوره جديدة) ليوسف العاني)) (٥١). بالاضافة (الى على حسن البياتي) الذي كتب لذلك الموسم مسرحية (الدبخانة)، وهذا العدد من المؤلفين المسرحيين كان حدثا مهما من دون شك، وكان له تأثيرا كبيرا في دفع حركة المسرح العراقي.

٥- زيارة بعض الفرق المسرحية العربية في هذا الموسم حيث ((زارتنا اسرة المسرح الاردني، التابعة لوزارة الاعلام الاردنية فقدمت مسرحية (افول القمر) من تأليف جون شتاينيك، ومن اخراج هاني صنوبر على المسرح القومي - بغداد، اعتبارا من ١٠/٢٤ الى ١٠/٢٨/١٩٦٧، وقد جاءت هذه الفرقة بدعوة من مديرية معرض بغداد الدولي، ثم قدمت فرقة المسرح الحر

(السورية) فقدمت مسرحيتين شعبيتين: (شركة الكسل) و (الف ودوران)، من تأليف احمد قنوع واخراج عمر قنوع على المسرح القومي في ٢٧ تشرين الثاني لغاية ٦ كانون الاول ١٩٦٧)) (٥٢). بالاضافة الى تقديم ثلاث مسرحيات عراقية في (الكويت) من قبل المسرح الفني الحديث وهي على التوالي: مسرحية (فوانيس) لطه سالم اخراج ابراهيم جلال، (وعقدت حمار) لعادل كاظم اخراج ابراهيم جلال و (مسألة شرف) لعبد الجبار توفيق ولي اخراج بدري حسون فريد، وقدمت المسرحيات الثلاث على مسرح كيفان في شباط واذار ١٩٦٧، (٥٣). ولا شك ان زيارة الفرق المسرحية القريبة بعضها لبعض في الاقطار العربية، واحتكاك التجارب الفنية المتنوعة لها اثر كبير في اغناء الحركة المسرحية العربية.

٦- يعتبر هذا الموسم، وما قبله بقليل من الاعوام (مرحلة التأسيس لقواعد وأصول الاخراج المسرحي على اسس علمية في القطر العراقي، في حين ان المرحلة السابقة كانت مرحلة (الريادة والتقليد) لما كان يعرض على الساحة المسرحية المصرية والعربية، وقد تبواء هذه المرحلة استاذنا الراحل حقي الشبلي، واخرون من زملائه الذين تأثروا بالمسرح المصري كثيرا بالاضافة الى تميز (حقي الشبلي) عن اقرانه بانه أفاد من المقالات الفنية التي جاء بها من (بارس) في الثلاثينات ومنبعها الفني (الكارتل) الفرنسي المعروف، في حين ان الراحل (جاسم العبودي) الذي جاء الى العراق عام ١٩٥٢ بعد دراسته المسرحية في امريكا، كان على نقيض حاد لاسلوب (حقي الشبلي) في التدريس والاخراج (٥٤) بالرغم من ان (الشبلي) كان استنادا له في معهد الفنون الجميلة فرع التمثيل لخمسة اعوام، في اواسط الاربعينات، وعندما عاد العبودي الى القطر، وضع (البذرة الاولى) لمرحلة التأسيس من ناحية، وكان رائدا (تقليدا) مع اخرين للمسرح العراقي من ناحية اخرى.

اما المرحلة الثالثة بعد موسم ٦٧-١٩٦٨ وصولا الى حول ١٩٧٤ وما بعده، يمكننا ان نطلق عليه مرحلة (التجريب) الذي ساهم به بفعالية وشغف بعض فرسان مرحلة التأسيس بالاضافة الى طروحات الفنانين الشباب الذين رجعوا الى الوطن بعد دراستهم المسرحية في اوربا، نذكر منهم: د. عوني كرومي، د. صلاح القصب، د. فاضل خليل، د. عادل كريم، د. عقيل مهدي يوسف، شفيق المهدي، سليم الجزائري واخرون. ولا شك ان جيلا جديدا قد نبغ في الثمانينات واخذ فرصته المسرحية، ولكن لم تثبت بعد طروحاتهم المسرحية حتى يمكن لاي باحث من تقويم انتاجاتهم بشكل موضوعي. هذه المقدمة كان لا بد منها، لكي نؤشر اهمية موسم ١٩٦٧ من حيث الانتاج المسرحي (الكم والكيف) والسؤال الذي يهمنا في هذا البحث لحول ١٩٦٧ : هل ان النقد المسرحي في هذه المرحلة قد واكب الحركة المسرحية الجديدة؟

للاجابة على هذا السؤال ينبغي ان نقدم نماذج، لنقاد مسرحيين، وهم يعالجون النقد من حيث الاخراج المسرحي للمسرحيات التي تصدوا لها، ومن ثم القاء الضوء عليها، ومعرفة مدى تطابقها او ابتعادها عن المعيار الذي اشرنا اليه في متن صفحة (٩) (المعيار الاول والثاني) من بحثنا هذا.

١- النماذج النقدية لمسرحية (عدو الشعب) (٥٥) تأليف هنريك ابسن اخراج بدري حسون فريد. بادئ ذي بدء لا بد ان نقول: رغم نجاح هذه المسرحية - التي هي اول مسرحية يخرجها بدري حسون فريد، بعد رجوعه الى الوطن، وقد اكمل دراسته الاكادمية - لم يكتب النقاد شيئا، عنها بالمعنى المفهوم عن النقد المسرحي، مما دعا بمخرج المسرحية ان يكتب مقالا في جريدة الثورة العربية في ٢٥/ ٤/ ١٩٦٧.

كتب المخرج قائلا ((ان ما آلمني كثيرا انني شاهدت في الصحافة الفنية قبل عرض مسرحية (عدو الشعب) وبعد العرض بعشرة ايام صورا لفنانين وفنانات مع اخبار الطلاق والزواج والحب والجنس، والسيقان....الخ، ولا اشارة واحدة في بدن الصحف عن مسرحية عالمية يقدمها فنانون عراقيون على مسرح عراقي لمدة سبعة ايام في بغداد، اليس هذا تقصيرا، وعلامة انحراف؟ هذه نقطة اسجلها وعليها نتحاسب)) (٥٦).

ثم جاء تعليق اخر في جريدة (الخبر) في ٨ آيار ١٩٦٧ بعنوان (كلمة ليست قصيرة.. بدري حسون فريد فنان غير محظوظ، ((بدري حسون فريد، فنان غير محظوظ، تنهال عليه الاقلام، كلما قدم عملا، هذه الاقلام تركز على هفوات مناسبة وتغفل الجوانب الايجابية في اعماله، بدري قدم قبل شهر مسرحية (عدو الشعب) وكانت عملا ناجحا رغم قصر الفترة التي عمل فيها.

الاقلام التي كانت تخدش شعوره، تراجعت واندست في جيوب اصحابها كما يندس الطفل في فراشه في ليالي الشتاء القارصة البرودة. المثابرة لدى بدري جديرة بالاهتمام، صمود روحه الشابة جديرتين بالتقدير.... واني لاتساءل مثلما تساءل غيري، لماذا احتجب حملة الاقلام عن مناقشة (عدو الشعب) ثم اتساءل: ((لو كانت (عدو الشعب) قد قدمها غيره فأي ضجة تثار، واي تهويل ومبالغة ستحوطها، اذا كنا مخلصين حقا للحركة الفنية، فعلينا ان ننظر اليها نظرة بمستوى افكارنا، وان تكون صادقين مع انفسنا ولو مرة واحدة)) (٥٧). غير انه للحقيقة - لا بد ان نذكر ان جملة من المقالات الخاطفة وبعض التصريحات الفنية واراء الادباء وفنانين قد سجلت على صفحات الصحف في تلك الفترة، وهي لا تمت لمهام المخرج المسرحي بقدر ما هي إنطباعات ذاتية وتقديرات خاصة لموضوع المسرحية او المهام الفنية للمسرحية. ((كتب عثمان فائق في جريدة الثورة العربية بتاريخ ١٩٦٧/٤/١١ مقالة بعنوان (عدو الشعب، مسرحية تفضح الرجعية الجديدة).

ومما جاء في مقالته: باختصار.. فأن - عدو الشعب - عمل مسرحي نظيف، دل على الجهود الطيبة المبذولة فيه ... كما انه رد صارخ على من يحاولون تزيف ارادة الجماهير وجرها الى معركة الانتخابات في وقت ليست مهيأة له ان عدو الشعب تخدم فكرة المسرح من اجل الحياة لا المسرح من اجل الفن فقط، وهي بهذا ثمرة جهود طيبة مخلصة هدفها خدمة الجماهير.. والالتحام معها في معركتها ضد قوى الدجل.... والشعوذة والارتزاق والعيش على حساب الحق والخير والفضيلة (٥٨). وهناك تعليق اخر حول المسرحية فيها بعض

الاشارات لعمل المخرج ولكنها خاطفة ومبسترة. ومما جاء في جريدة (كل شيء) الصفحة الفنية بتاريخ ١٩٦٧/٤/١٧ ((وجدير بالذكر من ان هذا الموسم المسرحي بما فيه (عدو الشعب) كانت هي البادرة التي حركت الموسم، وهي جزء من مثابرة الفنان (بدري). اتسم عمله هذا بالتوزيع المتوازن للمجاميع على المسرح، وبرزت مقدرته في السيطرة على مجاميع الممثلين مستغلا بذلك المدرجات في الفصل الاخير.

ان عملا كهذا شد المتفرجين منذ انفراج الستارة حتى انسدالها في الفصل الاخير يستحق التهنئة والتقدير للفنان بدري، ونحن اذ نشد على يد الفنان نقول ان الفنانين الاخرين لو عملوا بمثل الروح وعلى نحو هذا، لبانت في افقنا بوادر النهضة المسرحية)) (٥٩).

وهناك بعض التصريحات والتعقبات نذكر بعضها منها رغم انها لا تتسم بعفوية النقد المسرحي الا انها تعطي صورة واضحة عن تناول الفنانين والادباء للمسرحيات التي يشاهدونها. ((خالص عزمي: ان البداية الهادئة في الاخراج كانت المنطلق السريع لقمة الحركة في نهاية المسرحية، وان توزيع عمل البطل في ذلك الحشد من الشخصيات قد تلاشى فيه، وهذا ما عناه المؤلف، وحافظ على روحه نصا ويتجرد المخرج الفنان بدري حسون فريد)) (٦٠).

وهذا رأي اخر: ((شكري العقيدي: انني اعتبر مسرحية عدو الشعب مسرحية الموسم وكان المخرج بدري حسون فريد موفقا وملما في كافة مجالات المسرحية تكتيكا وتفسيرا وابعادا للشخصيات)) (٦١).

وهذا رأي اخر: ((يوسف العاني: سعدت قبل ايام بالعمل المسرحي الممتع (عدو الشعب) حيث بذل الفنان الصديق بدري حسون فريد جهدا ثمينا ورائعا كما احسست بكفاءة الممثلين في المسرحية وكان هذا اللقاء شحنات نيرة مدتني بالفرحة والاعتزاز)) (٦٢).

وهذا رأي اخر:

((احمد فياض المفرجي: اخراج بدري حسون فريد لمسرحية عدو الشعب - اعلان عن كفاءة جديدة موهبة ذكية استطاعت ان تثمر للحركة المسرحية ممثلا بارعا هو (طعمة التميمي) هذا الرأي بداية قناعة، فعلي، بدري الذي (لم يتعب مقعدي) (٦٣). ان يرسخ القناعة في مشروع جديد)) (٦٤). وهناك اراء اخرى متشابهة (٦٥) يمكن للقارئ ان يطلع عليها، والغريب في الامر لم يتوفر اي نقد مسرحي بمفهومه العلمي رغم ان موسم ١٩٦٧ قد توفرت فيه كتب وابحاث ومقالات علمية، عن النقد المسرحي، الا ان النقاد- كما ذكرنا من قبل - لم يكتبوا شيئا الا اننا نعتقد ان بعض النقاد اذا وجدوا مسرحية ناجحة ومثيرة ومبتكرة ينسحبون من ميدان النقد، غير انهم اذا وجدوا مسرحية فاشلة او دون المستوى فسوف يجدون فرصتهم الذهبية في الطعن والتنكيل بهمجية، في حين ان النقد الموضوعي ينبغي ذكر الجوانب الايجابية والسلبية في ان واحد مع اعتبار المعيار النقدي والمعيار الفني لتقويم اي انتاج مسرحي يتصدون له.

وقد يقول قائل: اذا لم تحصد هذه المسرحية نقدا مسرحيا لمهام المخرج المسرحي، فلماذا ادخلت هذه المسرحية في سياق هذا البحث اذن؟ الجواب ببساطة لكي نعطي صورة واضحة عن واقع الحركة المسرحية انذاك، وكيف ان الناقد المسرحي قد اختفى من الميدان لسبب او اخر في حين ان بعض الادباء والفنانين قد كتبوا مقالات وتصريحات حول المسرحية، ويمكننا ان نقول: ان الناقد المسرحي في هذه الفترة لم يكن بمستوى المخرج المسرحي، ولا ينطبق هذا القول على هذه المسرحية بل على المسرحيات الاخرى التي سنتناولها في هذا الموسم.

ثانيا- النماذج النقدية لمسرحية (في انتظار كودو) (٦٦) قدمت هذه المسرحية في الجمعية البغدادية، على القاعة الشتوية ابتداء من ٩ حتى ١٦ آذار ١٩٦٧، وهي من تأليف صموئيل بيكت، وترجمة وتعريب جبرا ابراهيم جبرا، واخراج سامي عبد الحميد.

لقد حظيت هذه المسرحية بعدة مقالات، ولا نقول بعدة نقود مسرحية بالمفهوم العلمي التي تخص مهام المخرج المسرحي حسب المعيار الفني فرع (ب)و (جـ) الذي اشرنا اليه في هذا البحث.

فقد كتب محمود عثمان عن مسرحية (في انتظار كودو) في مجلة (العاملون في النفط) نيسان ١٩٦٧ العدد (٦١) ومما جاء في مقالته:

((وفي الانتاج الاخير الرائع في الجمعية البغدادية استطاع سامي عبد الحميد ان يدمج بين المأساة والهزلية معا دمجا موفقا، فالهزل (شايلني) ، ولكن المسرحية حزينة حتى عندما تضحكنا. لقد تضافرت جهود جبرا ابراهيم جبرا الذي ترجم المسرحية الى العربية العامية، وسامي عبد الحميد الذي اخرجها، فكانت النتيجة ليلة لا تنسى في تاريخ المسرح العراقي الفتي، كان التمثيل رائعا حقا، وقد كسب الثريدان قلوبنا بحزنهما، بذكائهما وبهزلهما، اما (لكي) وهذا اصعب ادوار المسرح فلم يقل عن (لكي) اخر على مسرح في اي مكان في العالم، الا ان الاداء الذي لن ننساه هو (يوزو)(٦٧).

ويمكن للقا ـ ان يدرك ان الناقد قد كتب انطباعا شخصيا وليس نقدا بالمفهوم العلمي، ولم يتصدى مها ! لمخرج المسرحي.

وقد كتب اخر عن المسرحية ايضا حيث يقول:((لقد استطاع سامي عبد الحميد ان يخرج المسرحية هذه اخراجا فنيا رائعا، وفي الحقيقة ان هذه المسرحية، هي احسن مسرحية (تراجي كوميك) شاهدتها منذ رجوعي الى الوطن ١٩٦٥، مسرحية رائعة في تجسيدها الفني، والحياتي، في بنائها وتصاعد ذروتها، وطرح المفاهيم التي اراد المؤلف ان يقولها باسلوب دراماتيكي فني جذاب... انني قد قضيت ساعتين في لذة ومتعة ذهنية فنية، ولقد تمكن القائد الفني (المخرج) ان يسيطر ويوجه (نبض المسرحية) بشكل لم يدخل الملل او السأم في نفوسنا)) (٦٨).

وفي الحقيقة ان احد الباحثين بهذا البحث هو الذي كتب هذه الانطباعات التي لا تخلو من سطور عن عمل المخرج، ولكن لا تتفق هذه الانطباعات عن المعيار الثاني الذي توصلنا اليه

في هذا البحث (ب) و (جـ)، ولم يكن الكاتب قصد ان يقدم نقدا، مسرحيا بل تثبت انطباعات وتقديم خاطف لها. وقد كتب عبد الوهاب بلال في جريدة الجمهورية مقالا بعنوان (مع بيكت)في انتظار كودو، في الجمعية البغدادية ومما جاء في مقالته: ((ليس من شك ان تقديم هذه المسرحية العالمية على مسرح تجريبي صغير في بغداد يعتبر خطوة جريئة في تقديم مسرح بيكت الذي اكتسح العالم، فقد جاء صموئيل بتجسيد بارع لوضع انساني، ربما كان معاصرا له بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن ايضا وضع ينتمي الى كل زمان ومكان، لقد كان الفنان سامي عبد الحميد موفقا في اختيار ممثلي المسرحية وتحريكهم بالشكل الذي اراده، والذي جاء حسب تفهمه وادراكه لمسرح بيكيت الطليعي، فقد كنت تشعر وانت تشاهد المسرحية بشخصية المخرج المثقف الذي عرف كيف يقدم عملا مسرحيا ناجحا)) (٦٩). في هذه المقالة اشارة الى النجاح الذي احرزه المخرج سامي عبد الحميد، ورغم ايماننا بنجاح المسرحية، الا ان الناقد لم يذكر كيف وبم اصبحت المسرحية ناجحة بجهود المخرج الفنية، ولهذا فان هذا المقال كغيره من المقالات انطباعات ذاتية لا تخلو من الصدق الداخلي للناقد، ولكن لابد ان نعتمد على معيار نقدي لمهام المخرج المسرحي.

وقد كتب ادكار سركيس في جريدة (البلد) في ١٩٦٧/٣/٢٠ مقالا بعنوان (مسرحية كودو في الجمعية البغدادية) هل تحقق لنا التوفيق في تعريف المسرحيات العالمية) والحقيقة ان هذا المقال ينصب كلية على هجومه المتشنج على التعريق وانصار التعريق، وليس هناك في مقالته سطرا واحدا عن اخراج المسرحية (٧٠).

وهناك بعض المقالات الخاطفة لعدد من الادباء والصحفيين لا تختلف عما ورد في السطور السابقة. ويمكننا ان نستخلص من هذه المقالات ان الذين قد تصدوا لهذه المسرحية او التي قبلها (عدو الشعب) لم يمتلكوا قوانين النقد المسرحي بوجه عام وتقويمهم لمهام المخرج المسرحي.

ثالثا- النماذج النقدية لمسرحية (عقد الحمار)

قدمت فرقة المسرح الفني الحديث مسرحية (عقدة الحمار) على مسرح قاعة المسرح القومي، من تأليف عادل كاظم ومن اخراج ابراهيم جلال اعتبارا من ١٦ نيسان ١٩٦٧ ولمدة عشرة ايام، وفيما يلي تقدم نماذج من الطروحات التي تصدوا لها بعض الذين يكتبون في الصحف والمجلات، ولا استطيع ان اطلق عليهم (الناقد المسرحي) بل ادباء صحفيون يكتبون انطباعاتهم التي لا تخلو بعض الشيء عن امور فنية.

((كتب عبد الرحمن مجيد الربيعي مقالا بعنوان (عقدة حمار بين الاصالة والتهريج) في جريدة (الخبر) الاثنين ١/آيار/١٩٦٧، ومما جاء في مقالته ((لن اناقش الاخراج باسهاب، فابراهيم جلال فنان قدير استطاع ان يحرك الممثلين ضمن الخشبة الصغيرة بحيث يجعلهم حيويين مقنعين في اغلب المشاهد.... ان عادل كاظم في - عقدة حمار- التي هي كوميديا انتقادية خفيفة قد انشغل في احداث جانبية تفقد العمل الدرامي هيبته وتماسكه ومن الواضح

جدا ان المؤلف اراد ان يسخر، ولكن ممن؟ من اطباء النفس كما يقول- احمد حمروش- ام ان هذا الحب البدائي الذي يشد البطل الى حماره، ومن الواضح جدا ايضا ان الحمار هو حمار فقط، وكم حاولت ان استخلص منه رمزا معينا اخر، فلم استطيع، اذ ان الحمار يبقى حمارا)) (٧١).لقد قال الكاتب في سطوره انه (لن يناقش الاخراج باسهاب) ولكنه في الحقيقة لم يناقش اي مفردة في الاخراج على الاطلاق وكل ماكتبه هو عن فكرة المسرحية ثم تصدى القاص ادمون صبري للمسرحية في جريدة (النصر) في ٢٦ نيسان ١٩٦٧ العدد ٣٧ حيث يقول: ((حاول عادل في مسرحيته ان ينفلت عن طريق التهكم والسخرية والمفارقات والنكت لخلق اقتناع لدى الجمهور ان بامكان الانسان ان يعشق حمارا وامرأة في وقت واحد، وعندما فقد الانسان حماره فقد حبه للمرأة، ولكن الصديق (عادل) تخبط كثيرا وغرق في المعمعة حتى انه لا يدري كيف يحسم العقدة ويوضح خطواتها ويمركز الاحداث حولها ويجد لها المخارج المنطقية)) (٧٢).ويستمر القاص الراحل ادمون صبري مناقشة فكرة المسرحية غير انه يعرج على اداء الممثلين حيث يقول ((واود ان اقول: ان فوزي مهدي كارثة على المسرح العراقي، فقد شاهدته في (ايام زمان) فكان كارثة على عادل كاظم، وكذلك فعل (احمد المفرجي) ولم يستطيع (مكي البدري) ان يبرر وجوده على المسرح، وكان (عبد الجبار عباس) موفقا وجيدا))(٧٣).

من خلال تفحص السطور للقاص ادمون صبري ان ملاحظاته وانطباعاته اكثرها حول التأليف والتمثيل، ولم يتصدى للاخراج مطلقا.

وقد كتب خالد الكعبي في جريدة (الثورة العربية) مقالا بعنوان (اسباب الفشل ومبررات النجاح في مسرحية عقدة حمار بتاريخ ٥ مايس ١٩٦٧، ومما جاء في مقالته ((قلت انها مسرحية، ناجحة بالرغم من انها غير متكاملة تاليفا واخراجا، وبالرغم مما يعتور شكلها الذي قدمت به من تشويه وتلطيخ بسبب الحوار تارة وبسبب التهريج المحشور في المشهد الاول في الفصل الثاني بين الفراش والصحفي تارة اخرى، وهو يعيد عن مآثر هذه الفرقة، وشخصيات المسرحية ليست شاذة ولا غريبة كما انها متميزة- ما عدا شخصية (مكطوع)الشاب الريفي المغرق بالسذاجة مرة والفائق التفكير والمتفلسف تارة اخرى- هذه الشخصيات لم استطيع حتى الان، وحتى بعد مشاهدتي للمسرحية اكثر من مرة تحديد هويتها، بل لم اعثر على القصد الذي توخاه بهذا الشكل وعلى السنتها حوار يرتفع ويهبط اخرى دون ان يحمل لنا مثل هذا الحوار في اغلبه شيئا من التفسير او الايضاح او الرمز والايحاء.. بالاضافة الى ان بعض الممثلين يكررون جملا عديدة في وقت واحد ولعدة مرات، ومن هنا تبرز صعوبة اخراج مثل هذه المسرحية، لولا ان المخرج ابراهيم جلال يتميز بمقدرة فنية وكفاءة مسرحية اكثر من غيره، فاستطاع بها ان ينقذ عمله المسرحي من الفشل المحقق واستطيع ان اقول ان ابراهيم جلال، كان مجاهدا شجاعا في هذه المسرحية فقد خلق من نص مهلهل مرن عملا لا بأس به)) (٧٤). يقول الكاتب في سطوره ان المسرحية غير متكاملة تأليفا واخراجا ولكن كيف ذلك؟ لم يبين

رايه، ثم يقول: فقد خلق من نص مهلهل وحوار منتف عملا لا بأس به، فما هو المقصود -من حيث الناحية الفنية والتقويم النقدي- مصطلح عمل لا بأس به.

وهناك بعض الاراء الاخرى التي لا تختلف عما طرح في هذا البحث ويمكن للقارئ الكريم او الفاحص ان يطلع عليها (٧٥) ومن خلال النماذج النقدية التي تعرضنا لها لموسم ١٩٦٧. يمكننا باختصار ان تثبت النقاط التالية:

١- جميع المقالات والاراء والتصريحات انطباعية ذاتية لا تسقيم مع النقد المسرحي، ولن تتعرض او تتصدى لمهام المخرج المسرحي حسب المعيار الثاني فرع (ب)و (جـ).

٢- تصدى بعض الكتاب الى امور فنية كالتمثيل والاخراج بشكل عمومي، كأن يقول الكاتب، كان التمثيل جيدا او الاخراج كذا وكذا، دون تحليل مقومات النجاح او الفشل.

٣- اغلب الكتاب قد تصدو لفكرة المسرحيات وموضوعاتها العامة، وابتعدوا عن مهام المخرج المسرحي (الفكرية والجمالية والتقنية).

٤- لم نجد اية اشارة لجماليات العرض المسرحي سلباً او ايجابا للعروض التي مررنا بها لموسم ١٩٦٧، وهذا يعني ان جماليات العرض المسرحي لم يتعرض لها الكتاب، رغم ان هناك مقالات وكتب قد توفرت على جماليات العرض المسرحي خاصة مجلة المسرح (المصرية منذ عام ١٩٦٤).

٥- ومع كل السلبيات التي اوردناها فاننا نلاحظ ان عددا كبيرا من الكتاب كانوا يهتمون بالكتابة عن الانتاجات المسرحية حسب امكاناتهم وقدراتهم ولا تخلو مسرحية من ملاحظات واراء ومقالات قد كتبت عنها سلبا او ايجابا.

٦- ومن خلال المقارنة بين ما كتب في حول ١٩٣١ وحول ١٩٦٧ نجد ان هناك تطورا ملموسا في نوعية الكتابة والمعالجة وفارق العدد لذين كتبوا للمرحلتين، حيث ازدحم موسم ١٩٦٧ بعدد كبير من الكتاب الذين كتبوا عن المسرحيات التي شاهدوها.

تحليل بعض النماذج النقدية المختارة لمهام المخرج لموسم ١٩٧٤

يتضح من نسق النصوص النقدية التي اخترناها للتحليل لحلول ١٩٧٤ بانها تمتاز بتراكيب لغوية تنسجم مع ما ابدعه الفكر العراقي الثوري في السبعينات بشكل خاص. هذه اللغة النقدية وان كانت ادبية سياسية في جوهرها، الا انها كانت تستخدم مصطلحات فنية مسرحية متعددة بشكل عفوي غير متفحص او متأني يراعي دقة استخدام المصطلح المسرحي.نشرت مجلة السينما والمسرح في عددها العاشر لحول ١٩٧٤ مقالا نقديا حول مسرحية (نشيد الارض)(٧٦) استهله الناقد بشرح:

المنابع لما يطلق عليه بالمسرح الفلاحي (٧٦) ثم يناقش الناقد حكاية المسرحية وعقدتها، ثم ياتي لنقد مهام المخرج الفنية.

يرى الناقد بان المخرج قد وقع في اسر نص المؤلف وفسره بشكل مباشر (٧٧)، مما خلق نوعا من التناقض بين النص كنص وبين المرئي على خشبة المسرح اثناء العرض (٧٨).

الحقيقة ليس هناك تناقض كما يترائ للناقد، بل هناك مشكلة جمالية في كيفية تجسيد النص، اي تحويل علامات المقرؤ (النص) الى علامات مرئية، وهناك عناصر اخراجية متعددة تساعد المخرج في كيفية الحصول على المرئي الجميل وليس المرئي الخالي من المعنى من خلال تجسيد النص المسرحي (٧٩).

فلكل نص مسرحي عناصره البنائية الخاصة به، والمستقلة تماما عن عناصر الاخراج، والتناقض يظهر عندما يعلق المخرج فكرة النص ويتجه بتفسيره باتجاه مغاير لها، وليس باستخدام وسائل المسرح التي تساعده على اظهار المرئ في عملية تجسيد النص، كما يذهب الى ذلك الناقد معتقدا انه تناقض.

ان الحذف من النص او تفسيره تفسيرا جديدا يتطلب وعيا مسرحيا عاليا من قبل الجمهور المسرحي بشكل عام، على افتراض ان الجمهور مطلع سلفا على النص قبل العرض لكي ما يكتشف بنفسه تناقض المخرج في تفسيره مع نص المؤلف.

يزعم الناقد بان المخرج قد تناقض مع النص وذلك بان الغى(حذف) ((الفواصل بين المشاهد الـ ٣٤ مشهدا)) (٨٠). من خلال استخدامه ((تكتيكا فنيا رائعا))(٨١).

هذا الاستخدام التقني حدده الناقد عبر نقطتين اساسيتين هما:

١- (التكنيك) يعتمد على استخدام عجلات سريعة الحركة من شانها اظهار الشخوص وقطع الديكور المتعددة (٨٢).

٢- استخدم المخرج تقنيات سينميائية قريبة من (اللقطة المكبرة) التي توضح البعد، والتي تساعد الصورة المسرحية على اكتساب عمقها المكاني (٨٣).

ان الحركة من عناصر الاخراج الا ان الناقد يفهمها كما يفهم عمل اية وسيلة من وسائل الانتاج المسرحي (٨٤)، ومن الواضح انه لا يفرق بينهما بشكل عملي دقيق، فليس هناك من تناقض في فهم المخرج للنص باستخدام مختلف وسائل الانتاج التقنية المناسبة لتجسيد النص.

اما استخدام المخرج لتقنيات سينمائية فليس بالجديد على فن المسرح فقد استخدمها يسكاتور (٨٥) في مطلع القرن العشرين كما استخدمها مخرجون عرب وعراقيون في العديد من عروضهم المسرحية كتقنية مضافة للانتاج المسرحي عموماً وليس عنصراً من عناصر الاخراج(٨٦).

ولعل استخدام السينما كوسيلة تقنية ترجع الى امرين مهمين، اولهما/ صغر حجم بناية المسرح من ناحية (العمق) وثانيهما/ فني وجمالي بحت يقصد التجديد او ربما هي نزعة ذاتية تهدف الى الخروج على ماهو متداول في فهم وتفسير النص (٨٧)، واستخدام وسائل المسرح بما يمكن من خلاله الاستعاضة عن بعض احداث المسرحية بالفلم السينمائي.

يرى الناقد بان هذه التقنية -استخدام السينما في المسرح- اتاحت للمشاهد ان يرى احداث المسرحية ويفسرها من وجهة نظره الخاصة، كما انها اتاحت للمخرج ان يقسم خشبة المسرح الى مستويات عديدة (تعج بالحركة) حسب تعبير الناقد (٨٨) حتى يستطيع المتفرج ان يعمق

وجهة نظره بين مستويين للبيئة المعاشة بالنسبة للفلاح جو المدينة وجو الريف.

وهكذا تصبح الحركة حسب هذا السياق اللغوي الذي يستخدمه الناقد جزءاً من مفهوم التقنية المسرحية وليس عنصراً من عناصر الاخراج، وهي ما تنتمي اليه علمياً، فالناقد يستخدم مفاهيم انطباعية وصفية خارجية، وربما ادبية بحتة للتعبير عن معايير مسرحية عملية وحرفية.

ويرى ناقد آخر في موضوع نقدي بعنوان (ملاحظات حول نشيد الارض) بان استخدام التقنية السينمائية لاتعدو ان تكون (وثيقة) لاختصار احداث كبيرة، وعرضها على المشاهدين بصيغة فلم وثائقي (٨٩).

ومن الغريب هنا ان الناقد يستخدم الثنائية التقليدية ثنائية المؤلف والمخرج ويمرر عبرها مفاهيمه النقدية، والتي عادة ما تكون مفاهيم غامضة مثل استخدامه لعبارات اساليب اخراجية الذوات الدرامية، الشكل، التسلسل الزمني.

ووحدة الموضوع والتصعيد الدرامي (٩٠) وهذه العبارات ليس لها علاقة بتقنية المسرح من جهة ولا بعناصر الاخراج من جهة اخرى انها تحتوي على تداخل بين مفاهيم بنية المسرحية ومفاهيم التقنية المسرحية ومهام المخرج.

الى ان ناقد آخر اكثر دقة من سابقه يستخدم في نصه النقدي مصطلحات مسرحية ملائمة في معرض نقده المطول لثلاثة مسرحيات هي (بطاقة دخول الى الخيمة والبوابة، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب) (٩١).

يستسهل الناقد نصه النقدي بالتعريف بما (اطلق عليه مسرح الرفض)، ويرى انه مسرح مجابهة اجتماعية وعقائدية في آن واحد، وهو مسرح سياسي لانه يختلف عن المسرح التقليدي بشروط عملية محددة، ثم يحدد الناقد اهمية مسرح الرفض والمواجهة، وبعدد شروط ذلك المسرح، ثم يشرح من خلال هذه العناوين ما ترمي اليه نصوص مسرحيات مسرح الرفض من الناحية الفكرية، ثم متطلبات تلك النصوص من الناحية الفنية وبخاصة شروط تاليف هذا النوع من المسرحيات. التي تتطلب من المؤلف والممثل والمخرج درجة عالية من الوعي السياسي يهدف معالجة القضية التي سوف تعرض على خشبة المسرح، وبهذه الاراء تتضح طروحات الناقد التي تنصب حول تحليل النص المسرحي ولا شيء غير النص وماخلا ذلك الشئ اليسير من الملاحظات حول مهام المخرج. عرضها الناقد من خلال النص النقدي وتحت عنوان (المسرحيات الثلاث في تطبيقاتها) وما يهمنا هنا عرض وتحليل نقد مسرحية (بطاقة دخول الى الخيمة) لانها تقترب من منهاج بحثنا اكثر من موضوعات السرحيات المتبقية التي ركز الناقد من خلال نقده حول النصوص والفرقة المسرحية وعلاقة افكار النصوص باوضاع المجتمع العربي.

يرى الناقد بان نص مسرحية (بطاقة دخول الى الخيمة) في معالجته للقضية الفلسطينية كان ملتزماً بموقف فكري سليم الا ان العرض (لم يكن بمستوى الابداع ليستوعب مفردات

النص، ويعمق من صورة الفعل فيه، فالمعالجة في التنفيذ كانت واضحة في مجال الاخراج وادواته، وهي كانتاج يكبر لفرقة وليدة يفترض ان يقدم باعلى مستوى ممكن من التقنية الفنية) (٩٢).

يستخدم الناقد في رأيه النقدي آنفاً مفردات انطباعية فنية متداولة في سياق النص النقدي الا انها تشمل تحليل النص اكثر من تحليل عناصر الاخراج او المستلزمات الفنية الخاصة بالعرض المسرحي، ومن هذه المفردات التي يستخدمها الناقد (الابداع) (٩٢) (ومفردات النص) (٩٣) و(صورة الفعل) (٩٤) و(الاخراج وادواته) (٩٥) واخيراً (التقنية الفنية) (٩٦).

ان جميع هذه المفردات مستخدمة عن قصد في النص لغرض دراسة النص المسرحي وتطبيقاً له. وهكذا فجميع الاملاحظات النقدية تسلط اهتمامها على دراسة النص، مع ذكر بعض الملاحظات الانطباعية الغامضة حول مهام المخرج وعناصر الاخراج، ويعتبر هذا النوع من التركيز على تحليل النص المسرحي من اهم المقاييس لتقويم النص النقدي ونجاحه لحلول ١٩٧٤. وبتعبير آخر: ان النصوص النقدية التي درسناها سابقاً تتداخل فيها جميعاً المفاهيم الادبية الخاصة بالنص بالمفاهيم الفنية والتقنية الخاصة بالعرض المسرحي، بحيث يصعب الفصل بينهما، ذلك لان معظم طروحات النصوص النقدية تتسم بالوصفية والنقد الانطباعي الشخصي بدون استخدام احد مناهج النقد الواضح لتقويم العرض المسرحي وبخاصة المهام الفنية والادارية الخاصة بابداع المخرج.

استنتاجات مقارنة:

لما كانت اهداف بحثنا تتلخص بتقويم النقد المسرحي وبخاصة في مجال مهام المخرج من وجهة نظر الناقد لحول ١٩٣١، ١٩٦٧، ١٩٧٤، فقد توصلنا من خلال المقارنة بينهما الى مايلي:

١- شهد حول ١٩٣١تأسيس فرق مسرحية رسمية واهلية وشهد موسم ١٩٦٧ تأسيس فرق مسرحية اهلية ورسمية كما شهد حول ١٩٧٤ انبثاق فرق مسرحية جديدة هو الآخر.

٢- شهد حول ١٩٣١ حركة نقدية ناشطة، كما شهد موسم ١٩٦٧ حركة مماثلة وشهد حول ١٩٧٤ نفس النشاط النقدي، ونشرت الصحافة العراقية العديد من المواضيع النقدية الخاصة بالمسرح والعروض المسرحية للمواسم المذكورة.

٣- وصف ناقد حول ١٩٣١ مهمة المخرج بانها (اظهار الشيء على خشبة المسرح) اي تجسيده، وفعل ناقد موسم ١٩٦٧ نفس الفعل الا انه لم يتصدى لمهام المخرج المسرحي لا من قريب ولا من بعيد، الا ان ناقد حول ١٩٧٤ قد وصف مهمة المخرج على انها (اظهار المرئي).

٤- ان اراء الناقد لحول ١٩٣١ لم تكن كافية لاصدار حكم نقدي واضح لافتقار الناقد الى منهج نقدي وكذلك الحال لدى ناقد موسم ١٩٦٧، وناقد حول ١٩٧٤ اذ يتصفون بصفات

مشتركة اهمها الافتقار الى منهج نقدي لرصد مهام المخرج.

٥- عدم الموازنة لدى الناقد في حول ١٩٣١ بين مهام المخرج الفنية والادارية وتظهر هذه المشكلة بوضوح في موسمي ١٩٦٧ و ١٩٧٤.

٦- شهد حول ١٩٣١ تجديداً في اسلوب المخرج وذلك بان اظهر على خشبة المسرح اللون الميلودرامي، الذي واكب حركة التجديد في الفنون التشكيلية كما شهد موسم ١٩٦٧ ظهور حركة التجريب، وشهد حول ١٩٧٤ تحديثا لاسلوب المخرج تتمثل في دخوله ميدان التجريب للبحث عن فلسفة خاصة به.

٧- بحث ناقد حول ١٩٣١، ١٩٦٧، ١٩٧٤ عن مقاييس جديدة لتقويم العرض المسرحي كل حسب مقدرته وانطباعاته الشخصية لتقويم العمل المسرحي.

٨- استلهم مخرج حول ١٩٣١ الموروث والتراث في عروضه المسرحية وكذلك فعل مخرج موسم ١٩٦٧ وبخاصة بتقديمه الاعمال المترجمة العربية والعامية مثلما استلهم مخرج حول ١٩٧٤ التراث والموروث الشعبي.

٩- ان الاحكام والمقاييس النقدية لحول ١٩٣١ وموسم ١٩٦٧ وحول ١٩٧٤ لا تقترب بل وتتقاطع مع المعيار الذي استخلصه الباحثان من كتب الاخراج، وذلك لقصور اراء النقاد حول الفهم العلمي لمهام المخرج الابداعية بحيث لم ترد في ارائهم اية اشارة لجماليات العرض المسرحي.

١٠- يستخدم ناقد حول ١٩٣١ كلمة (رواية) بدل كلمة (مسرحية) ويستخدم نقاد ١٩٦٧، ١٩٧٤ بشكل متداول كلمات عرض مسرحي، او نص مسرحي.

١١- اكثر الاراء النقدية لنقاد حول ١٩٣١ وموسم ١٩٦٧ وحول ١٩٧٤ اراء انطباعية ذاتية غامضة حول مهام المخرج بشكل عام.

١٢- ان مفهوم الاخراج ومهام المخرج لدى ناقد حول ١٩٣١ تعني التجسيد الخارجي للنص المسرحي، والديكور، والملابس وحركات الممثلين واصواتهم، والمكياج والاضاءة، وكذلك الحال مع ناقد موسم ١٩٦٧، وحول ١٩٧٤ فهم يرون ان الاخراج ومهام المخرج تجسيد للنص المسرحي فقط وبشكل عام ايضاً.

١٣- يلاحظ على نقاد حول ١٩٣١ تكرار مفردات معينة في كل مقال يتم نشره في الصحف والدوريات العراقية خاص بتقديم العرض المسرحي، ونفس الملاحظة تنطبق على نقاد موسم ١٩٦٧ وحول ١٩٧٤ بل ان نقاد هذين الموسمين اكثر ايغالاً في التكرار والمبالغة واكثر تشبث بتحليل فكرة المسرحيات وموضوعاتها العامة وابتعدوا عن رصد مهام المخرج المسرحي (الفكرية والجمالية والتقنية).

١٤- يستخدم نقاد حول ١٩٣١، وموسم ١٩٦٧ وحول ١٩٧٤ مفردات تعني عكس مفهومها الفني والمسرحي فيما يخص مهام المخرج، وكذلك يستخدم النقاد مقررات لا تعني شيئاً في تحليل مفردات النجاح والفشل للعرض المسرحي.

١٥- يفهم ناقد حول ١٩٣١ مهام المخرج الفنية والابداعية على اساس تنظيم عملية دخول وخروج الممثلين على خشبة المسرح، اما ناقد موسم ١٩٦٧ فأنه يلجأ الى امور فنية كالتمثيل والاخراج بشكل عمومي كان يقول الناقد وكان التمثيل جيد او الاخراج كذا وكذا دون تحليل لمفهوم الاخراج ومهام المخرج، اما ناقد حول ١٩٧٤ فيفهمها على انها تحريك واستخدام صحيح لمستلزمات تقنية المسرح ليس الا.

١٦- يهتم ناقد حول ١٩٣١ موسم ١٩٦٧ وحول ١٩٧٤ بتحليل النص المسرحي اكثر من اي شيء آخر، وكذلك اهتم نقاد تلك المواسم بتفسير النص المسرحي فقط.

تأريخ أستلام البحث ٢٠ / ١٢ / ١٩٩٣
تأريخ قبول النشر ١١/ ١ / ١٩٩٤

الهوامش:

١- اسسها خالد الذكر (حقي الشبلي) يشاركه مديرها الفني، الممثل المصري المعروف (بشارة واكيم) واخذت الفرقة على عاتقها قيادة حركة مسرحية نشطة في المسرح العراقي، وقد تاثرت كثيراً بحركة المسرح المصري اذ ان هذه المرحلة في المسرح العراقي هي مرحلة (تقليد) من حيث طرح المواضيع (افكار المسرحيات) او من حيث الاسلوب لما كان يعرض في المسرح العربي.

ورد ذكر تاسيس فرقة بغداد لاول مرة باذن من امانة العاصمة في الصحف العراقية في ٢٠ شوال ١٣٤٩هـ الموافق ١٠ آذار ١٩٣١م. للاستزادة، انظر:

الاستقلال ، العدد ١٥٥٣، بغداد: ١٤ شوال ١٣٤٩هـ، الاربعاء، الموافق ٤ آذار ١٩٣١م، ص٢.

وانظر كذلك: الاستقلال، العدد ١٥٨٨هـ، بغداد: ٢٠ شوال ١٣٤٩هـ، الثلاثاء، الموافق ١٠ آذار ١٩٣١م، ص٢.

وحول تجهيز الفرقة ببعض المستلزمات الفنية واستقدام بعض الممثلات من سوريا، ارسلت الفرقة مديرها الفني الى سوريا لجلب تلك المستلزمات.

انظر: الاستقلال، العدد ١٥٦١، بغداد ٢٣ شوال، ١٣٤٩هـ، الجمعة الموافق ١٣ آذار، ١٩٣١، ص٢.

٢- انظر جريدة الاستقلال، العدد ١٥٦٣، بغداد: ٢٥ شوال ١٣٤٩هـ، الاحد ١٥ آذار، ١٩٣١، ص٣.

٣- انظر: جريدة الاستقلال، العدد ١٦١١، بغداد: ٢٦ ذي الجة ١٣٤٩هـ، الخميس ١٤ ايار ١٩٣١، ص٣.

انظر كذلك: الاستقلال، العدد ١٦٣١، بغداد: ٢٠ محرم الحرام، ١٣٥٠هـ، الاحد ٧ حزيران، ١٩٣١، ص٣.

وانظر: الاستقلال، العدد ٦٦٥، بغداد: ١١ شعبان، ١٣٥٠هـ، الاثنين ٢٩ كانون الاول، ١٩٣١، ص٢.

٤- انظر: الاستقلال، العدد ١٦٥٥، بغداد ٢٢ رجب ١٣٥٠هـ، ٣ كانون اول ١٩٣١، ص٢.

٥- سامي عبدالحميد، ضوء جديد على هاملت، مجلة الاقلام، العدد ١٢، بغداد: ١٩٧٤، ص٢٧.

انظر: سامي عبدالحميد، ضوء جديد على هاملت> مجلة الاقلام، المصدر نفسه، ص٢٣-٢٤.

٦- ويرى مشد سعدي العلاف، بان القانون يتحول الى فرضية في كل مرة يواجه فيها حالة او حادثة، وايجاد تعليل لها، فالقانون فرضية تواجه في كل مرة مشكلة، وان متانته او عدمها تتوقف على

قدرته في حل المشكلة.
انظر: مشد سعدي العلاف، بنية النظرية العلمية، الموسوعة الصغيرة، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٩، ص١١.

٧- ان العرض المسرحي (لكل حكيم هفوة) هو اول عمل اخراجي قام به ايزنشتين على خشبة المسرح بروليتكولت عام ١٩٢٣ وبالتعاون مع الكاتب المسرحي سيرغي تريتياكوف اعد ايزنشتين مسرحية اوستروفسكي الواقعية وفق النظرية التي طلع بها (نظرية مونتاج الاتراكسبونات) باسلوب عرض السيرك والموزيك-هول، واضعاً عرضاً تحريضياً-تجريبياً تتخله نمر اكروباتية واغان غجرية عاطفية، وفي النتيجة كف العرض عن ان يكون له اية علاقة بالاصل الادبي.
انظر: سرغي ايزنشتين، من الثورة الى الفن (بيروت: دار النهضة، ١٩٧٩) ص٤٢.

٨- انظر: قلم التحرير، اي. بي. سي، وفن المسرح الوثائقي، مجلة المسرح والسينما، العدد ١٠ (تموز ١٩٧٤) ص١٨-١٩.

٩- اخذت بعض الدوريات التي تصدر عام ١٩٧٤ تكلف بعض النقاد للكتابة عن العروض المسرحية للكشف عن القيم الفنية والفكرية للموسم المسرحي آنذاك.
انظر قلم التحرير، مجلة المسرح والسينما العدد ١٠، المصدر نفسه، ص٨.

١٠- المعيار: يتمثل الهدف من المعيار في وضع قواعد للفنان، ومقاييس للناقد، وهي محاولة لتبيان الاسلوب الذي ينبغي ان يكون عليه عمل الفنان المبدع، ورأي الناقد والمختصون في فهم الآثار الفنية، والمعايير هي التي تحكم الذوق وتربي القيم وتبحث في القيم من حيث ان القيم معايير تحكم على ما ينبغي ان يكون لا على ماهو كائن، بينما وضعت المدرسة النقدية عن طريق القياس مبادئ اولية ثابتة للذوق والجمال.
انظر: راوية عبدالمنعم عباس، القيم الجمالية، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٧٨، ص٣٣١.
وانظر كذلك:د. زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٦) ص٣٥٠ ومابعدها.

١١- انظر: الكسندردين، اسس الاخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص٤٥.

١٢- يرى الكسي بوبوف في كتابه (التكامل الفني في العرض المسرحي) بان عناصر الاخراج هي (التكوين، الميزانسين، الجو المسرحي، حالة الاحساس الجسماني، السرعة الايقاعية).
انظر: الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦، ص٢١٧.
انظر: بدري حسون فريد، سامي عبدالحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠، ص ص٢٢-٦٠.
انظر كذلك: سامي عبدالحميد، الفعل الانسي والحركة على المسرح، مجلة المسرح والسينما، العدد ١٠، المصدر السابق، ص ص٧٠-٧٣.
ويورد د. صلاح القصب مهام المخرج الابداعية من خلال عنصر التكوين ذلك لانه يحتوي عناصر الكتلة يفككها ويعيد بنائها من جديد.
انظر/ د. صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، (بغداد: جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، بحث مقدم للحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية، مطبوعة بالآلة الكاتبة، نيسان ١٩٨٦) ص١-٤
يطلق هنتج تيلمز على مهام المخرج الادارية: الوظائف التنفيذية وعلى مهام المخرج الابداعية: الوظاذف الفنية.

ينظر/ هننج تيلمز، الاخراج المسرحي، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١، ص ص٣٤-٤٢.
قارن/ ادورد جوردن كريج، في الفن المسرحي، القاهرة: مكتبة الاديب ومطابعها، ١٩٦٠ ص ص٣٧-١٨٦.

ويطلق جمعة احمد قاجه على مهام المخرج الادارية والفنية مايلي:

أ- الوظائف التنفيذية ب- الوظائف الفنية ومن اهمها عناصر الاخراج، التشكيل-الحركة-الشغل المسرحي-التعبير والصوت والتوقيت-التصميم.

ينظر/ جمعة احمد قاجه، المدارس المسرحية وطرق اخراجها، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧٥) ص ١٨٩-١٩٩٤.

قارن /رأي / فرانك م. هوايتنج في كتابة المدخل الى الفنون المسرحية حيث يرى في صفحة ٢٦٨ بأن العناصر الفنية في اخراج المسرحية تنطلق من الحركة والتخطيط المتقن لعناصر الاخراج مثل، التكوين، التاكيد، التنوع، التوازن، التناسب، الرشاقة، التجانس.

وهوايتنج هنا يؤكد على عناصر جمالية بحته ويغفل ذكر الايقاع (فرانك م. هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠ ص ص٢٠٩-٢١٨.

انظر كذلك/ الكسندريدين، اسس الاخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ص١٦٥-٣٦٧.

قارن: الكسندردين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، ترجمة سامي عبدالحميد (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢) ص ص١٣٢-٣٣٣.

ان الاراء المختارة من الطروحات النقدية التي تركز بشكل دقيق على عمل المخرج من وجهة نظر الناقد. للوهلة الاولى يتبين للمطلع والدارس على حد سواء بانه لا توجد علاقة بين النموذج المختار من الصحف والدوريات لحول ١٩٣١ وحول ١٩٦٧، وحول ١٩٧٤، وبين المعايير المستخلصة من كتب الاخراج.

ولكن من دون شك هناك بعض الفروقات النقدية في الاسلوب والمعالجة للنقاد المسرحيين العراقيين عند تصديهم للنتاجات المسرحية للمواسم ١٩٣١، ١٩٦٧، ١٩٧٤ غير ان النقد المسرحي حتى في تطوره المتواضع لم يستطع ان يقف في مستوى مهام المخرج المسرحي العراقي وآفاق تجربته الابداعية وخاصة في موسمي ١٩٦٧-١٩٧٤.

١٣- يتعين علينا مراعاة تقارب او تباعد نسق النص النقدي داخلياً مع المعيار الذي وضعناه للاختبار النظري للمقولات النقدية مشيرين اليه كلما دعت الحاجة لذلك، على اعتباره مدخل لعملية التحليل التي تعتمد على طروحات منهج (نقد النقد) : (الباحثان).

١٤- مسرحية الذبائح تاليف: انطوان يزبك، واخراج بشارة واكيم، عرضتها فرقة خالد الذكر حقي الشبلي على مسرح بغداد الجديد في ٢٥ نيسان سنة ١٩٣١.

١٥- وقع الناقد ذيل مقالته النقدية بهذه الصيغة (ع.....).

١٦- حذفنا العبارات التالية المكملة للنص: (ومع ذلك فان مجهود الاستاذ بشارة واكيم وحده يدعونا لأن نصوغ اليه التهنئات الحارة) لانها لا تتفق مع منهاج بحثنا.

انظر: الاستقلال، العدد ١٥٩٩، بغداد: ٩ ذي الحجة ١٣٤٩هـ ٢٧ نيسان، ١٩٣١، ص٣.

١٧- انظر: المعايير الفنية لمهام المخرج، المعيار الثاني فرع (ب) الخاص بعناصر الاخراج، ص٤، ٥ من هذا البحث.

١٨- يقول الكسي بوبوف في كتابة التكامل الفني في العرض المسرحي بهذا الصدد: (على المخرج ان يحذف من العرض الجاهز كل ماهو زائد او عفوي).

ويقول ايضاً: (ان التفصيلات الزائدة وغير الطبيعية في ظروف الزمان والمكان تعيق الفعل الحيوي

للشخصيات، وتفقد المخرج والممثلين بالتدرج الاحساس العفوي بالاحداث).
انظر: الكسي بويوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، المصدر السابق، ص ص٢٧٣-٢٩٧.

١٩- هارون الرشيد، مسرحية غنائية الفها ابو خليل القباني واخرجها بشارة واكيم وقدمتها الفرقة العصرية على مسرح بغداد الجديد في ٣ ايار ١٩٣١، للمزيد من المعلومات راجع: جريدة الاستقلال العدد ١٦٠٢، بغداد، ١٦ ذي الحجة ١٣٤٩، ٤ ايار ١٩٣١، ص٣.
وانظر: محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث، (بيروت: دار الثقافة ١٩٨٠) ص٣٧٣.
وانظر: يوسف اسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة (بغداد: وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨) ص٥٨٣.

٢٠- انظر: الاستقلال، المصدر نفسه، ص٣.
٢١- الاستقلال، المصدر نفسه، ص٣.
ويبدو ان كلمات مثل (مقنع، بسيط) كانت متداولة في النقد المسرحي في ذلك الوقت وهي منسجمة مع بقية كلمات النص، الا انها لا تفصح عن تقويم نقدي علمي لمهام المخرج الفنية والابداعية.
٢٢- الاستقلال، المصدر نفسه، ص٣.
٢٣- الاستقلال، المصدر نفسه، ص٣.
يستقيم النص النقدي في هذه النقطة (ثانيا) ويقترب الى حد ما من المعيار الثاني (فرع ب).
انظر: المعايير الفنية لمهام المخرج، المعيار الثاني (فرع ب) الخاص بعناصر الاخراج، ص٤٠٥ من هذا البحث.

٢٤- كثيراً ما يطلق على النص اسم (كتاب الكلمات)، وكثيراً ما تحذف بعض الكلمات او تستبدل بغيرها عن عمد، ولكن لا موجب مطلقاً لتغيرها كيفما اتفق.
انظر: هننج تيلمز، الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص٥٨.

٢٥- تشخيص (Impersonalty) ودلالتها: ان يدخل الممثل في اهاب الشخصية المسرحية التي يؤديها امام الجمهور.
انظر: د. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١) ص١٠١.

٢٦- تكوين الصورة يتم عن طريق رسم الشخصيات وخصائصها وميزاتها الجنسية والنوعية وتكوينها الجسمي وانفعالاتها.
انظر: د. ابراهيم حمادة، المصدر نفسه، ص١٠٢.

٢٧- ربما يقصد الناقد من خلال عباراته (الى ما هنالك من نفسيات) تقويم الفعل المسرحي او الجو النفسي للمسرحية والبعد النفسي للشخصيات، وهي الاقرب.

٢٨- الاسكندردين، اسس الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص٢٥١.

٢٩- يقصد بالتصوير التخيلي، الاداء البصري الكامل للمسرحية وعلى هذا فانها تتضمن استخدام التصوير، والحركة، والميزانسين، والايقاع، لنقل كل عناصر المسرحية دون استخدام كلام.
انظر: الكسندردين، اسس الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص٣٦٨.

٣٠- النقاط الـ (٦) الواردة في النص النقدي هي:
ثالثاً: كانت بين الملابس بعض الاثواب الرومانية.
رابعاً: كان مظهر قصر الخليفة هرون الرشيد ليس على شيء من الابهة والجلال ثم ان المقعد الملكي كان فاسداً.
خامساً: لم يحدثنا التاريخ ان آلات الطرب كانت على الصورة التي ظهرت عليها في الفصل الرابع.

سادساً: ولا المغني يلبس الجبة فوق اللباس الافرنجي الحديث.
سابعاً: ولا ساعة ذهبية من نوع الزنيت او لونجين او غيرهما كانت في ذلك الزمان.
انظر: الاستقلال، العدد ١٦٠٢، المصدر السابق، ص٣.
٣١- النقطة الثامنة من النص النقدي جاءت على الشكل التالي:
(ثامناً: ان بعض الممثلين يعطون عباراتهم شيئاً من الصبغة التمثيلية المعروفة).
انظر: الاستقلال، العدد ١٦٠٢، المصدر السابق، ص٣.
٣٢- لا يتفق هذا المفهوم مع المعيار الثاني الخاص بعناصر الاخراج.
انظر: المعيار الثاني (فرع ب) ص٤٠٥ من هذا البحث.
٣٣- يشير النص النقدي. وتحت عنوان (الحبكة المسرحية) الى ما نصه:
الحبكة المسرحية:
كانت تنخفض ثم تعلو وتقف ثم تسير غير ان الانتصار كان للنجاح النسبي.
انظر: الاستقلال، العدد ١٦٠٢، المصدر السابق، ص٣.
٣٤- يقول ارسطو: (يجب ان يكون الفعل واحداً تاماً وان تؤلف الاجزاء بحيث اذا نقل او بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع فالماساة تكون كلاً واحداً له بداية ووسط ونهاية).
انظر: ارسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة ١٩٧٣ ص ص٢٤-٢٥-٢٦.
٣٥- الحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يفضي شكلاً على الفعل الذي يمثل، والحبكة تجري طبقاً لتسلسل منطقي وليس فقط لتسلسل زمني.
انظر: فرد ب. ميليت، فن المسرحية، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦) ص٣٩٣.
قارن/ د. سعد ابو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، (بيروت: دار الفارابي ١٩٨١) ص١٧.
قارن: مارجوري بلولتون، تشريح المسرحية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٢) ص٨٦.
٣٦- مسرحية (السلطان عبدالحميد) تاليف: وداد عرفي ومن اخراج بشارة واكيم قدمتها الفرقة العصرية على مسرح بغداد الجديد في ١١ ايار ١٩٣١.
انظر: الاستقلال، العدد ١٦١١، بغداد في ٢٦ ذي الحجة ١٣٤٩هـ، ٤ ايار ١٩٣١، ص٣.
انظر كذلك/ يوسف، سعد دافر، معجم المسرحيات العربية والمعربة المصدر السابق، ص٣٣٠.
٣٧- يكرر الناقد نفس عباراته السابقة التي استخدمها في نقده لمسرحية (هرون الرشيد) حيث يوزع رايه النقدي على خمسة نقاط، يعالج في النقطة الاولى: ظهور الحراس بلا اسلحة وفي النقطة الثانية، ظهور احدى الممثلات (سافرة) ويصف هذا الظهور بالغرابة، وفي النقطة الثالثة: ينتقد البساطة التي ظهر فيها قصر السلطان، وخلوه من الفخامة، اما في النقطة الرابعة: فيصف صغر حجم كرسي السلطان، وفي النقطة الخامسة: يرى بان الكراسي في قصر السلطان افرنجية، وكان من المستحسن استخدام كراسي شرقية.
انظر: الاستقلال، العدد ١٦١١، المصدر السابق، ص٣.
٣٨- انظر: الاستقلال، العدد ١٦١١، المصدر نفسه، ص٣.
٣٩- انظر: الاستقلال، العدد ١٦١١، المصدر نفسه، ص٣.
٤٠- وقع الناقد في ذيل مقالته بهذه الصيغة (ابراهيم).
انظر: الاستقلال، العدد ١٦١٣، بغداد: ٢٩ ذي الحجة ١٣٤٩هـ، ١٧ ايار ١٩٣١، ص٥.
٤١- يقول ستانسلافسكي بهذا الصدد (لقد بدأت امقت كل مفتعل يبدو على المنصة بطريقة مسرحية لا شأن له بالحياة ورايتني ارغب، اشد ما ارغب في الحياة الحية الجياشة الحقيقية الصادقة اضعها على

المنصة ... ويراها الناس رأى العين).
انظر: ستانسلافسكي، حياتي في الفن، جـ ١، القاهرة: مطابع الناشيء العربي، ١٩٥٩، ص٣٦٧.
٤٢- انظر: الاستقلال، المصدر نفسه، ص٥.
٤٣- يقول الناقد (الان هاو يخرج دور امراة ويجيده هو بلاشك نابغ اذ ان تقليد الصوت يسبب تعب في التمثيل).
انظر: الثبات، العدد ٢٩، ٢٢ رمضان ١٣٥٠هـ، ٢ شباط ١٩٣١، ص٣.
٤٤- يقول الناقد (واخرج شخصية الدور تماماً فظهر طبيعياً في كل شيء وقام ببقية دوره جيداً).
انظر: الثبات، العدد ٢٩، المصدر نفسه، ص٤.
٤٥- الموازنة: هناك دائماً نوعان من الموازنة موازنة خارجية (جمالية)ومازنة داخلية فموازنة كتلة مقابل كتلة امر بسيط ولكن موازنة كتلة مقابل افراد امر يحتاج من المخرج الى مهارة وتجربة طويلة. اما الموازنة الداخلية وتنطلق من مركز ثقل الممثل اعلى واسفل جسمه.
انظر/ هننج نيلمز، الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص ص٢٣٠-٢٣٣.
٤٦- يقول الناقد: (كان ثقيلاً عليه حينما اغمي عليه، واضطر كمال لحمله من الصالون، وهذا طبعاً يعدم الموازنة امام النظارة).
انظر: الثبات، العدد ٢٩، المصدر نفسه، ص٤.
٤٧- يقول الناقد: (ومثل شكري افندي مامور المركز السيد عبدالله سعيد فاجاد تمثيل دوره، فقط صوته ضعيف غير متفق مع شخصية مامور المركز، وربما قيل لي ان كثيراً من ماموري المركز ذوي صوت ضعيف، ولكن التمثيل شيء والحقيقة شيء آخر).
انظر: الثبات، العدد ٢٩، المصدر نفسه، ص٤.
يقول ستانسلافسكي في هذا الصدد (ان كل المذاهب والاتجاهات تكون شيئاً جميلاً صالحاً حينما تخلق الحياة الجميلة للروح الانسانية في صورة فنية، وبالاحرى ، الصور التي هي الهدف الاساس للفن).
ويقول ايضاً: (ولكي لا تجعل التاثير حقيقياً يجب علينا الا نعمل فوق المسرح ما نعمله في الحياة الواقعية، وينطبق هذا على الصوت والمكياج).
ويقول ايضاً: (ولم يكن يخفى اننا نتلبس ادوارنا حتى ليخيل للمتفرج انه لا يرى تمثيلاً، وانما يرى قطعة حقيقية من الحياة).
انظر: قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، جـ ١ (القاهرة: مطابع الناشر العربي، ١٩٥٩) ص ص٧٣-١٣٤-٣١٠.
وانظر المعيار الثاني، (فرع ب)، ص٤ . ٥ من هذا البحث.
٤٨- يقول الناقد في باب الاخراج (اغلب الممثلين يخرجون من باب واحد رغم انهم يجب ان لا يتقابلون).
انظر: الثبات، العدد ٢٩، المصدر السابق، ص٤.
٤٩- بدري حسون فريد> المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ (بغداد: مطبعة السعدون، ١٩٦٧) ص٨.
٥٠- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ص٨-١٩.
٥١- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص١٣٤.
٥٢- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧،ص ص١٣٥-١٣٦.
٥٣- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧،ص ص٢٠-٢٤.
٥٤- انظر: بدري حسون فريد، وحدة الفعل بين الشبلي والعبودي، مجلة الافلام، العدد ٢ شباط ١٩٩٠، ص ص٤-٧.
٥٥- قدم معهد الفنون الجميلة- فرع التمثيل هذه المسرحية على قاعة معهد معهد الفنون الجميلة اعتباراً

من ١٩٦٧/٤/١ حتى ١٩٦٧/٤/٧، وكانت المسرحية الاولى والاخيرة التي قدمها المعهد في ذلك الموسم، اشترك في المسرحية اكثر من ٦٠ طالباً وطالبة، وقد برز الطالب (طعمه التميمي) في دور استوكمان بشكل لفت اليه الانظار، ولعل هذا الدور هو من احسن الادوار التي قدمها على خشبة المسرح.

٥٦- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ،ص ص٤٨-٤٩.

٥٧- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ،ص ص٤٩-٥١.

٥٨- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ،ص٤٤.

٥٩- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ،ص٤٥.

٦٠- انظر: جريدة كل شيء في عددها المؤرخ في ١٩٦٧/٤/١٧، وانظر كذلك بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص٤٥.

٦١- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص٤٦.

وانظر كذلك جريدة كل شيء في العدد المؤرخ ١٩٦٧/٤/١٧.

٦٢- انظر: جريدة المنار في العدد المؤرخ ١٩٦٧/٤/١٢، وكذلك

انظر/ بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ،ص٤٨.

٦٣- لم نفهم حتى الان ما الذي قصده المفرجي بان المخرج لم يتعب مقعده؟

٦٤- انظر: جريدة كل شيء في العدد المؤرخ في ١٩٦٧/٤/١٧.

كذلك انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ٤٧- ٤٨.

٦٥- انظر بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص ٤٥- ٤٩.

٦٦- يمكن للقارئ ان يستزيد معرفة بهذه المسرحية في كتاب، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، ص ٢٩- ٣٧

٦٧- انظر: بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ٣٣- ٣٤.

٦٨- بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ٣٢- ٣٣.

٦٩- بدري حسون فريد عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص ٣٦.

٧٠- بدري حسون فريد، المسرح العراقي ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ٣٤- ٣٥.

٧١- بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص ٥٦- ٥٧.

٧٢- بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص٥٧-٥٨.

٧٣- بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر السابق، ص٥٧- ٥٨.

٧٤- بدري حسون فريد، المسرح العراقي عام ١٩٦٧، المصدر نفسه، ص ٥٩.

٧٥- يمكن للقارئ او الفاحص ان يطلع على اراء اخرى متشابهة لما ذكر في متن هذا البحث في المصدر السابق المسرح العراقي في عام ١٩٦٧، ص ٥٢- ٥٩.

٧٦- مسرحية نشيد الارض من تأليف بدري حسون فريد، واخراج محسن العزاوي، كتب المقال النقدي ياسين النصير.

انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، مجلة السينما والمسرح بغداد، العدد ١٠ تموز ١٩٧٤، ص ٥.

ويرى الناقد بان قضية فهم المؤلف المثقف لمشكلة الفلاح والارض والاقطاع، وعرضها على القارئ او المشاهد من وجهة نظره الخاصة دون ان يخوض التجربة مباشرة، ومعنى هذا ان الناقد يطالب المؤلف ان يكون فلاحا حتى يستطيع ان يكتب عن قضية الفلاح من داخلها.

ذلك لان المؤلف المثقف- يحسب الناقد- عاجز عن فهم جوهر هذه المشكلة.

٧٧- يقول الناقد ((اما بصدد اخراج المسرحية، فالمخرج- محسن العزاوي- كما يبدو ومن خلال مسار

النص وقع في فهم النص المباشر، فهو محكوم برغبة المؤلف في طريقة بنائه للمسرحية عن دراية، ومحكوم برغبته في انعاش النص المحلي من جهة اخرى)).

انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، المصدر السابق ص ١٧.

٧٨- يقول الناقد ((وقد كان مسار هذا التناقض واضحا)).

انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل في المسرح الفلاحي، المصدر نفسه ص ١٧.

ويقول ستانسلافسكي في هذا الصدد حول نوع العلاقة بين المخرج والمؤلف ((لقد حاولنا بكل امانة واخلاص تفسير ما قصد اليه المؤلف تفسيرا جميلا وشائقا)).

انظر: قصطنطين ستانسلافسكي، المصدر السابق، ص ٣٧٠.

٧٩- انظر: المعيار الثاني فرع ب، ص٤ . ٥ من هذا البحث.

٨٠- انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، ص ١٧.

٨١- انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، ص ١٧.

٨٢- ليس هناك اخراج من دون حرفية (تقنية) فالتقنية تستخدم في وسائل المسرح وتطورها من ناحية عناصر الانتاج وتشمل البناء المعماري لخشبة المسرح وهندسة الديكور والضوء والملابس والميكياج والموسيقى التأثيرية وهي عناصر تجسيد مسرحية يقوم بتصميمها وتنفيذها فنيون وعمال مسرح ويتم العمل بمساعدة المخرج وملاحظاته.

انظر: فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، (بيروت: منشورات عويدات، سلسلة فردني علما: ١٩٧٧) ص ١٣٦- ١٣٨.

انظر كذلك، بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص ٢٨.

٨٣-: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، ص ١٧.

٨٤- الحركة: عنصر من عناصر الاخراج، وهي صورة المسرح في حالة الفعل، وتشمل لحظات التصور في مظاهر دائمة التغيير، وللحركة قيمة فعالة في اخراج المسرحية، ولها ايضا قيمة فنية وقيمة مزاجية، ويستخدمها المؤلف في تنظيم عملية الدخول والخروج والاختفاء ويستخدمها المخرج لغرض التأكيد، والتنويع، والتعبير المزاجي، وقيمتها المحددة في اوضاع الجسم والمناطق على خشبة المسرح، والمسطحات والمستويات، ويتم تقويم الحركة في مجال (قوة، وضعف) وهي لا تقوم على اساس (جيد، وردئ).

انظر: الكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، المصدر السابق، ص ٢٧٥- ٢٧٦.

٨٥- انظر: الكسندر دين، العناصر الأساسية لأخراج المسرحية، المصدر السابق، ص ٣١٥.

٨٦- يتوهم الناقد بان استخدام السينما في المسرح تقنية تقع ضمن عناصر الاخراج المسرحي، علما بان ارفين بسكاتور قد استخدمها لتوضيب الدعاية السياسية في مسرحه واستخدامها سعد أدرش في اخراجه لمسرحية حفلة سمر من اجل (٥) حزيران كما استخدمها بعد ذلك ابراهيم جلال في مسرحية المتنبي ببعد جمالي، واستخدمها بدري حسون فريد في مسرحية هو رأس كاحداث زمنية.

٨٧- كتب سامي عبد الحميد قبل (٢٢ عاما) اي عام ١٩٧١ في هذا الصدد يقول ((بينما كان المخرج مجرد مفسر لكلمات النص وافكار المؤلف اصبح المخرج في ايامنا هذه مبدعا خالقا يضيف الى النص روحا جديدة، وابعادا عديدة وبعد ان كانت المسرحية تقدم على انها شريحة من الحياة اصبحت تقدم على انها صورة فنية تخالف الواقع في كثير من الوجوه)).

انظر: سامي عبد الحميد، الاصالة والتجديد في المسرح العراقي، بغداد/ مجلة المثقف العربي، العدد الاول، أذار ١٩٧١، ص ٢٤.

٨٨- يقول الناقد متحدثا بلغة سينمائية ((كانت احداث المسرحية تجري من وجهة نظر المتفرج بدء من

نشوب الصراع بين الاقطاعي والفلاحين اللغة الذاتية للشخوص)).

ويقول ايضا ((لذلك وجدنا اعتماد الخطين او اكثر في ان واحد على المسرح خاصة في مشاهد الفلاحين وهم يعملون في المدينة فقد كان المسرح موزعا بين مستويات عدة تضج كلها بالحركة)).

انظر: ياسين النصير، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي، المصدر السابق، ص ١٧.

٨٩- يقول الناقد ((ثم تاتي الثورة، وهنا يعرضها لنا بشكل افلام وثائقية ليعود الفلاحون الى ارضهم وتنتهي المسرحية)).

انظر: مساجد، ملاحظات حول نشيد الارض، بغداد: مجلة الف باء، العدد ٢٧٩- كانون الثاني ١٩٧٤ ص ٤٢.

٩٠- الاساليب الاخراجية، تعني ان لكل مخرج اسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره.

يقول الناقد مشخصا اساليب الاخراج بشكل اعطباطي ((لعل الشكل الذي اتخذته المسرحية هو الاعتماد على طريقة- التسلسل الزمني في مسار الاحداث - وكانت عبر تنقلاتها التي اعتمد لها المخرج- محسن العزاوي- اساليب اخراجية كانت في احيان كثيرة تبدو اكبر من النص على احتوائها، تسير بشكل اعتيادي، وهادئ، فعلى الرغم من وجود عدد من الذوات الدرامية التي كانت من الممكن تصعيدها لخلق جو مسرحي يوازي وحدة الموضوع فان المؤلف فضل الطريقة الانسيابية للاحداث. وتابعة المخرج في ذلك، فلم يكن هناك ذلك الصعيد الدرامي لا في مواجهة الاقطاعي ولا في الهجرة ولا حتى في مقتل جابر)).

انظر: ماجد، ملاحظات حول نشيد الارض، المصدر السابق، ص ٤٢.

٩١- انظر: عبد الاله كمال الدين، مجلة المسرح والسينما، العدد ١١، ايلول، ١٩٧٤، ص ٤٢.

٩٢- عبد الاله كمال الدين، مجلة السينما والمسرح، المصدر السابق، ص ٤٤.

٩٣- الابداع/ كلمة تتكرر كثيرا في نصوص النقد والتأليف المسرحي، والقصصي والملحمي وايضا في مؤلفات الفلسفة وعلم الجمال المعاصرين، وبخاصة في الفنون التشكيلية والفنون بشكل عام، يرى الدكتور نوري جعفر ان الابداع، صيغة للنظر الى اشياء من الواقع في ضوء قرينة جديدة وظاهرة فسلجية من ظواهر عمل الدماغ البشري.

وفق راى الدكتور نوري جعفر يمكننا ان نفرق بين الشخص المبدع وبين المتفوق والحاذق او الماهر، الذي يعيد باتقان ما بدعه غيره.

انظر: د. نوري جعفر، جذور الابداع لدى كل الناس (بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، رقم ٢٠٧) ص ٦-٧.

مفردات النص: ويقصد الناقد حسب علمنا عناصر النص والقيم الدرامية، كالفكرة، والحوار والشخصيات والعقدة، والجو النفسي العام. من وراء استخدام هذه المفردات.

يقول سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد في كتابهما مبادئ الاخراج المسرحي، في هذا الصدد ((فبحينما نفتش عن الدراما الاساسية في مسرحية ما ونحاول تقديمها، فاننا نحاول تلقائيا، البحث عن قيمها الدراماتيكية)).

انظر: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، مبادئ الاخراج المسرحي، المصدر السابق ص ٧٧.

٩٤- صورة الفعل/ ويقصد الناقد من وراء استخدامه هذا المصطلح (الحركة) وهي من عناصر الاخراج وتعني ((صورة المسرح في حالة الفعل)).

انظر/ الاسكندر دين، اسس الاخراج المسرحي، المصدر السابق ص ٢٧٥.

٩٥- الاخراج وادواته/ ربما يقصد الناقد من وراء استخدام هذا المصطلح (عناصر الاخراج) وربما يقصد وسائل المسرح كالديكور والضوء والملابس والمكياج.

لغرض الاستزادة انظر/ المعيار الثاني فرع ب، ص٤ . ٥ من هذا البحث.

٩٦- التقنية الفنية/ هذا المصطلح استخدمه اكثر من ناقد فيما درسناه سابقا من نصوص نقدية.

المصـــــادر

اولا- الكتـــب

١- (ابراهيم) زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة: مكتبة مصر ١٩٦٦).

٢- (ابو الرضا) سعد، الكلمة والبناء الدرامي، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١).

٣- (ايزنشتين) سرغي، من الثورة الى الفن، (بيروت: دار النهضة، ١٩٧٩).

٤- (بوبوف) الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٦).

٥- (بلولقون) مارجوري، تشريح المسرحية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٢).

٦- (تيغيم) فيليب فان، تقنية المسرح (بيروت: منشورات عويدات، سلسلة زدني علما، ١٩٧٧).

٧- (جعفر) نوري، جذور الابداع لدى كل الناس (بغداد: دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الصغيرة، ٢٠٧).

٨- (حمادة) ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١).

٩- (دين) الكسندر، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية: ترجمة سامي عبد الحميد، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢).

١٠- (دين) الكسندر، اسس الاخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣).

١١- (ستانسلافسكي) قسطنطين، حياتي في الفن، جـ١ (القاهرة: مطابع الناشر العربي ١٩٥٩).

١٢- (طاليس) ارسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة ١٩٧٣).

١٣- (عباس) راوية عبد المنعم، القيم الجمالية (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٧٨).

١٤- (فريد) بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٠).

١٥- (فريد) بدري حسون فريد، المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ (بغداد: مطبعة السعدون، ١٩٦٧).

١٦- (قاجة) جمعة احمد، المدارس المسرحية وطرق اخراجها، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧٥).

١٧- (كريج) ادور جوردن، في الفن المسرحي (القاهرة: مكتبة الاداب ومطابعها، ١٩٦٠).
١٨- (ميليت) فردي، فن المسرحية (يروت: دار الثقافة، ١٩٦٦).
١٩- (نيلمز) هننج، الاخراج المسرحي (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١).
٢٠- (هوايتنج) فرانك م. المدخل الى الفنون المسرحية، (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠).

ثانيا- البحوث غير منشورة

١- (القصب) صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق (بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بحث مقدم الى الحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية، مطبوعة على الالة الكاتبة، نيسان، ١٩٨٦).

ثالثا- الدوريـــــات

١- (الحميد) سامي عبد، ضوء جديد على هاملة،؟ (مجلة الاقلام) العدد ١٢، السنة التاسعة، بغداد :١٩٧٤).
٢- (الحميد) سامي عبد، الفعل الانساني والحركة على المسرح، (مجلة المسرح والسينما)، العدد ١٠، بغداد :١٩٧٤).
٣- (الحميد) سامي عبد، الاصالة والتجديد في المسرح العراقي، (مجلة المثقف العربي، العدد الاول، بغداد،١٩٧١).
٤- (الدين) عبد الاله كمال، المسرح الفلاحي (مجلة المسرح والسينما، العدد ١١، بغداد: ١٩٧٤).
٥- (فريد) بدري حسون، وحدة الفعل الدرامي بين الشبلي والعبودي (مجلة الافلام، العدد ٢، بغداد: ١٩٩٠).
٦- قلم التحرير، اي، بي، سي، وفن المسرح الوثائقي، مجلة المسرح والسينما، العدد ١٠، بغداد: ١٩٧٤).
٧- ماجد، ملاحظات حول نشيد الارض (مجلة الف باء، العدد ٢٧٩، بغداد، ١٩٧٤).
٨- (النصير) ياسين، نشيد الارض والمدخل الى المسرح الفلاحي (مجلة السينما والمسرح، العدد ١٠، بغداد: ١٩٧٤).

رابعا- الصحـــف

١- الاستقلال، العدد ١٥٥٣، بغداد: ١٤ شوال ١٣٢٩ هـ، ٤ أذار ١٩٣١.
٢- الاستقلال، العدد ١٥٨٨، بغداد: ٢٠ شوال ١٣٤٩ هـ، ١٠ أذار ١٩٣١.
٣- الاستقلال، العدد ١٥٦١، بغداد: ٢٣ شوال ١٣٤٩ هـ، ١٣ أذار ١٩٣١.
٤- الاستقلال، العدد ١٥٦٣، بغداد: ٢٥ شوال ١٣٤٩ هـ، ١٥ أذار ١٩٣١.
٥- الاستقلال، العدد ١٦٣١، بغداد: ٢٠ محرم الحرام ١٣٥٠ هـ، ٧ حزيران ١٩٣١.

٦- الاستقلال، العدد ١٦٦٥، بغداد: ١١ شعبان ١٣٥٠ هـ، ٢٩ كانون الاول ١٩٣١.
٧- الاستقلال، العدد ١٦٥٥، بغداد: ٢٢ رجب ١٣٥٠ هـ، ٣ كانون الاول ١٩٣١.
٨- الاستقلال، العدد ١٥٩٩، بغداد: ٩ ذي الحجة ١٣٤٩ هـ، ٢٧ نيسان ١٩٣١.
٩- الاستقلال، العدد ١٦٠٢، بغداد: ١٦ ذي الحجة ١٣٤٩ هـ، ٤ آيار ١٩٣١.
١٠- الاستقلال، العدد ١٦١١، بغداد: ٢٦ ذي الحجة ١٣٤٩ هـ، ١٤ آيار ١٩٣١.
١١- الاستقلال، العدد ١٦١٣، بغداد: ٢٩ ذي الحجة ١٣٤٩ هـ، ١٧ آيار ١٩٣١.
١٢- الثبات، العدد ٢٩، بغداد: ٢٢ رمضان ١٣٥٠ هـ، ٢ شباط ١٩٣١.
١٣- كل شيء، العدد المؤرخ في ١٩٦٧/٤/١٧.
١٤- جريدة المنار، العدد المؤرخ في ١٩٦٧/٤/١٢.

مسرحيات « السيرة » في المسرح العراقي
« نماذج مختارة »

المدرس حسين علي هارف
كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

تنتج اهمية البحث من اهمية الظاهرة المسرحية موضوع البحث «مسرحية السيرة» والتي تميز بها وتفرد بها مسرحنا العراقي فباتت تشكل اتجاها مسرحيا واضحا عمد اليه الكثير من مسرحيينا وبخاصة المخرجين المسرحيين الذين اوكلوا الى انفسهم مهمة مزدوجة في مسرحة السير (نصا وعرضا).

كما ينبه البحث الى اهمية هذه الظاهرة في حركتنا المسرحية المحلية واهمية تعميقها من قبل الكتاب المسرحيين او المخرجين المسرحيين الذين يمكن ان يقوموا مباشرة بمسرحة سير لشخصيات مهمة في تأريخنا الوطني والمعاصر وصياغة (سيناريوهات) او نصوص مسرحية قد يتبلور من خلالها اتجاه مسرحي عراقي (محلي) خلص وجديد ليسهم في بلورة وانضاج الحركة المسرحية المحلية عموما.

لقد استطاعت ظاهرة (مسرحة السير) مع ظاهرة- مسرحة القصائد- في مسرحنا العراقي ان تسد نسبيا من النقص الواضح في النصوص المسرحية المحلية وان تردم جانبا من جوانب ازمة النص المسرحي المحلي.

اننا نرى ان الاهتمام بهذه الظاهرة والتأكيد على ديمومتها وتواصلها مع البحث في سبل تطويرها من شأنه ان يبلور مسرحا محليا جديدا من حيث الشكل الفني والمضمون من خلال انتقاء شخصيات وطنية في مجالات الفكر (من شعر، وادب، وتاريخ وسياسة.. الخ) ومسرحتها برؤية درامية وبمعالجة فكرية لطرح موضوعاتنا القومية التي نروم ابرازها وتأكيدها لدى الجمهور المسرحي.

كما تاتي اهمية بحثنا هذا من انه اول بحث من نوعه يشير الى الظاهرة المسرحية في مسرحنا العراقي ويتطرق اليها ويحددها ويحاول دراسة بعض جوانبها الايجابية والسلبية على امل ان تكمل الدراسات اللاحقة البحث في استمرارية هذه الظاهرة (الخاصة بمسرحنا العراقي) وتطوراتها ومنجزاتها المستقبلية.

هدف البحث

يهدف البحث الى دراسة ظاهرة بعض الكتاب والمعدين والمخرجين المسرحين العراقين في مضمار كتابة مسرحيات نتعامل مع شخصيات من التاريخ المعاصر (القريب) وتؤرخ بفنية (درامية) لتلك الشخصيات او لفترتها التاريخية، والبحث في جوانب السلب والايجاب فيها وتقويمها، والتوقف عند مشكلة اساسيةهي : هل يتحيم على الكاتب المسرحي او المخرج (المعد) الانقياد لواقع السيرة الذاتية بتفاصيلها وبسياقها التاريخي؟؟ ام ان عليه التتابع التاريخي للسيرة الذاتية لشخوصه؟ وماهو دور الحس الدرامي للكاتب في عملية اختيار الشخصية واختيار المحطات الاساسية والمهمة في سيرتها والمواقف في تأريخها.

وهنا يبرز السؤال ، الوثيقة ام الفن؟

حدود البحث

لما كان البحث يعني بدراسة ظاهرة مسرحيات السيرة في المسرح العراقي، ولما كانت هذه الظاهرة هي ظاهرة حديثة في الحركة المسرحية المحلية اذ ظهرت في فترة الثمانينات، لذا فان البحث سيتطرق الى نماذج رئيسية من تلك الظاهرة تمثل مسرحيات قدمت في الثمانينات وهي:

١- سرحية «يونس السبعاوي» تأليف طارق عبد الواحد.

٢- مسرحية «ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي» اعداد سامي عبد الحميد.

٣- مسرحية «يوسف العني يغني»تأليف د. عقيل مهدي.

٤- مسرحية «السياب» تأليف د. عقيل مهدي.

٥- مسرحية «مسرح ايام زمان» تأليف د. عقيل مهدي.

ولقد راعينا في اختيار هذه النماذج اختلاف المعالجة الدارمية والفكرية في كل منها للسير الذاتية للشخوص التي شكلت نواة للمشروع المسرحي لكل نموذج.

ووفقا لهذا فقد كان لكل تجربة من تجارب (طارق عبد الواحد، سامي عبد الحميد، د. عقيل مهدي) اجتهاد خاص في الاجابة عن شقي السؤال المطروح في هدف البحث.. الوثيقة ام الفن؟

تحديد المصطلحات

السيرة :

يقال (سارَ) سيراً و(سيرةً)، وتسْياراً، ومساراً، ومسيرةً، وسَّير المثل او الكلام جعله سائراً شائعا بين الناس.. وسَّير فلانٌ سيرةً حدثٌ بأحاديث الاوائل.

ويقال (استارَ) بسيرته او بسنَّيته : استن بها واقتدى وسلك طريقته. والمثل السائر : الجاري والشائع بين الناس.

و (السيرة) السُنّة والطريقة، والحالة التي يكون عليها الانسان وغيره (١) والتعريف العلمي المعاصر لكلمة (سيرة) يحدد مكانها بين التأريخ والادب، فهي تاريخ من حيث تناولها

لحياة فرد له اهميته كموجة للأحداث في عصره، او جماعة لعبت في تاريخ الشعب والانسانية دورا ذا أثر. وهي ادب من حيث كونها انطباعات مؤلفها وتتلون بثقافته وموقفه من الحياة.

ونشير هنا الى ذاتية السيرة كعمل، وليست الذاتية من العلم في شئ وانما هي الادب ، والفن اقرب وبه الصق.

ان كلمة (سيرة) معناها في الاصطلاح تاريخ حياة او بعبارة اخرى انها حياة انسان منذ ولد الى ان مات. وانسان عظيم تستحق حياته التسجيل بنوع خاص او انسان تفردت حياته بسمات تستحق التسجيل عن سائر الناس.

المسرحة:

يقصد الباحث بـ (مسرحة السيرة) تحويل سيرة ما الى مسرحية بعد اعداد دراميا. ذلك ان المسرحة Dramatic Adaptation هي تحويل اثرما (فكري اوتاريخي، وادبي) الى الشكل المسرحي بعد التصرف به وفقا لضرورات ومتطلبات الفن المسرحي او هي «تحويل جنس» ادبي او لا ادبي الى الشكل المسرحي المكتوب» (٢).

وهنا يكون الاجتهاد الفني والفكري مسألة غاية في الاهمية في عملية الاعداد المسرحي.

مسرحية السيرة :

حاول الباحث ان يعتمد تعريفا محددا لمسرحية السيرة، وبعد جهد وعناء لم يعثر الباحث على اي تعريف يحدد مفهوما لما يسمى بـ (مسرحية السيرة) موضوعة البحث. لذا عمد الباحث الى ان يوجد تعريفه الخاص لها معتبرا اياها اي (مسرحية السيرة) : تلك المسرحية التي تتخذ من شخصية مامن التاريخ المعاصر او الحديث (القريب) موضوعا لها> فتأخذ مادتها الدرامية من سيرة تلك الشخصية وعصرها مع محاولة اعادة بناء وتفسير الشخصية ذاتها وماقفها واخضاعها للقيمة الفكرية او الدرامية للعمل الفني وخلق (صياغة فنية وجمالية) جديدة لتلك السيرة من خلال (تخيّل) او (تصور تخيلي) جديدة للسيرة واحداثها واكتشاف حقائقها الخفية والكامنة والمستترة.

ولقد عمد الباحث الى تاكيد على ضرورة ان تنتمي الشخصية المعتمدة في مسرحية (السيرة) الى فترة من التاريخ الحديث او المعاصر (القريب) محاولة للتميز بين (مسرحية السيرة) و (المرحية التاريخية) التي تتخذ من التاريخ القديم موضوعا لها فتعالج حكاية او شخصيات موغلة في القدم من الناحية التاريخية.

مقدمة:

شهد التأليف المسرحي (المحلي) ظاهرة التعامل مع سير لشخصيات من التاريخ المعاصر (القريب) من خلال نصوص تؤرخ بفنية (درامية) لتلك الشخصيات ولفترتها التاريخية ولقد اسهم ذلك الاتجاه نسبيا في سد بعض الفراغ في المسرح العراقي على مستوى التأليف.

وتمثلت تلك الظاهرة في مسرحيات (سامي عبد الحميد) و(د. عقيل مهدي) و(طارق عبد

الواحد) الذين اتجهوا الى فترات قريبة من تاريخنا (الوطني) وتوقفوا عند شخصيات مهمة وبارزة لعبت دورا فعالا ومشرقا في الحركة السياسية او الفكرية او الاجتماعية، شخصيات كان لها ثقل ابداعي واضح في تواجدها (التاريخي) الفاعل والمتفاعل مع معطيات الفترة التاريخية المعاشة.

مسرحية « يونس السبعاوي »

رغم قرب الفترة التاريخية المعتمدة في مسرحية السيرة عموما وتوفر الجانب التوثيقي لها، فان مهمة الكاتب المسرحي هنا تبدو صعبة في طرح الحقائق المعروفة لنا باطار درامي (فني) مؤثر وشيق ومقنع في الوقت ذاته، دون القفز على الواقع التاريخي لتلك الفترة، بما فيه تداخلات واشكالات فكرية وسياسية واجتماعية. وذلك ما دفع بالمؤلف المسرحي (طارق عبد الواحد) قبل الشروع في كتابته لمسرحية (يونس السبعاوي) الى جمع المزيد من المعلومات الارشيفية (التوثيقية) واجراء المزيد من اللقاءات مع بعض الشخصيات التي عاصرت (السبعاوي) وشهدت حياته لغرض «لغرض اقتناص الحقائق وطرحها بشكل مسرحي جاد ومؤثر» (٣) على حد تعبير المؤلف نفسه.

وعلى الرغم من اعتراف المؤلف بوجود (تداخلات تاريخية طفيفة) في مسرحية يونس السبعاوي فانه يشير باعتزاز وفخر واضحين الى تمكنه من «تقديم هده الشخصية بالشكل الذي يعرفه التاريخ» (٤).

وتوضح تلك الاشارة ذلك الطابع (التوثيقي) المحض الذي طغى على العمل، والذي اضعف بدوره والمحتوى الفني للمسرحية التي (ارخت) بـ (كثير) من الامانة، سيرة احد رجال الحركة الوطنية في العراق الذين قدموا حياتهم فداء من اجل الوطن وكرامته وهو يونس السبعاوي (*) احد كبار قادة ثورة مايس ١٩٤١ الذي قام بنفسه وحسب المصادر التاريخية باعداد بيان الثورة الى الشعب والجماهير التي سارعت الى «التطوع في (كتائب الشباب) التي كانت هي و(الفتوة) تحت قيادة يونس السبعاوي لمقاومة الغزو البريطاني» (٥).

واذ ان فزن عمل الكاتب في مسرحية السيرة لايتحدد بجمع المصادر والحقائق وكل الوثائق المتصلة بالشخص الذي يترجم له فقط، وانما بتركيب صورة السيرة وحياة هذا الشخص بطريقة تجعل منها عملا فنيا دراميا بكل مقوماته. وهنا تبرز حاجة الكاتب الواضحة الى ان يعمل خياله في السيرة الذاتية التي يعتمدها في مشروعه المسرحي ليربطها (السيرة المجردة) بقيم فنية وانسانية وفكرية (جمالية)، وذلك ان « الخيال يقدم رداءا جذابا للحكمة وامغزى الاخلاقي... لم يعد الخيال نوعا من الجنون او الجد فهو في الاساس من اشكال الذاكرة ولكنها ذاكرة محررة بعض الشئ من قيود التجربة العقلية. اذ يقدر الخيال ان يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة، وعندما يكون محكوما بهدف فني يقدر ان يربط بينهما في انماط جديدة.

لقد كان من علامات واسباب عظمة (شكسبير) هوخيله الذي كان ينصهر فيه الذاتي مع

الموضوعي، فشخصياته لم تكن مستقاة من الحياة بل انها مخلوقة بفعل قوة التأمل. وذلك ماافتقده (طارق عبد الواحد) في اعداده الدرامي لشخصية (يونس السبعاوي) ومسرحته لسيرته فتقيد بتفاصيل سيرة السبعاوي كما حدثت وحرص على ان يكون غاية في الامانة معها ومع الشخصيات التي عاصرتها (فهمي سعيد، صلاح الدين الصباغ، كامل شبيب). وقد كان المؤلف دقيقا حتى حتى في كتابة الحوارات التي دارت بين الشخصيات الحقيقية لثورة (مايس). وهنا اخفق الكاتب ان يسبغ على الحوار المسرحي صفة (الدرامية) التي من شأنها تصعيد الموقف الدرامي وأجيجه والارتقاء في بناء درامي محكم ومشوق مثلما اخفق (الكاتب) في ان يمازج بين الصورة المستقاة من سيرة السبعاوي وثرة مايس وبين الصورة (الشعبية) المرسومة التي اضافت لها الناس تصورات وحكايات كثيرة كي تعبر عن رغباتهم وطموحاتهم الوطنية في البطولة والكفاح والتضحية والفداء فكثيرا ما «يتعلق» الشعب بشخصيات تاريخية دون غيرها، ويبدأ بتضخيم دورها البطولي، والمزج بين صورتها الموضوعية كما جاء بها التاريخ، وبين صورة اخرى لها تمثل طموح الشعب ورغبته في ان تعكس هذه الشخصية آماله (٧).

وشخصية مثل (يونس السبعاوي) كانت تملك مثل هذا الرصيد الشعبي والبطولي، الذي يكاد ان يكون اسطوريا، وكانت تملك مقومات (البطل الشعبي). ولو كان (طارق عبد الواحد) قد بنى واعتمد تصورات جديدة للشخصية وفعلها البطولي وتعميقه لكان اقرب الى التصديق من قبل الجمهور الذي كان على استعداد للايمان بالشخصية بكل مواقفها وافعالها ومدياتها وخصوصا وان هذا الجمهور كان يعيش حربا ضد غزو خارجي واعتداء على الوطن (القادسية الثانية). ذلك ان تعلق الشعب بشخصية ما ومحاولة تضخيم دورها البطولي والمزج بين جانبها التاريخي والخيالي (المتصور) يحدث عادة «عندما يعيش الشعب معاناة خاصة تبدو في احساسه بتهديد غزو خارجي او ظروف احتلال اجنبي او عندما يشهد الشعب تغيرات حاسمة تتعلق بظروفه وطريقه حياته، عند ذاك تقدم هذه الشخصية بدور المعوض للشعب في تحقيق الصورة المثالية التي ينشدها» (٨)، وصولا الى ما ينبغي ان يكون عليه التاريخ القومي والوطني في التصور الشعبي (المثالي) فالشعب لايحفل بالتاريخ الرسمي الذي يحكي الوقائع والاحداث، كما كانت بل ينشد التاريخ الذي يمزج بين الحقيقة والخيال، بين الممكن والمستحيل بين الواقع والحلم وصولا الى التاريخ الذي يتمناه ويحلم به ويحققه في شخوصه وابطاله.

ان مايحسب لطارق عبد الواحد حد نجاحه في انتقاء شخصية (يونس السبعاوي) كشخصية تصلح لان تكون نواة للشخصية المسرحية غير ان المؤلف قد قيد الشخصية بمسارها التاريخي العام دون ان يعمل على اضفاء ملامح انسانية درامية عليها فغدت الشخصية احادية البعد تخلو من عمق درامي، وبذلك فقد سقط المؤلف طارق عبد الواحد في الاقتباس الحرفي من سيرة الشخصية (الذاتية) دون (توظيف) فني (درامي) وفكري جديد لها. ذلك ان التوظيف يعني «تحويل الكائن التراثي (الاحداث- الاساطير) الى كيان معاصر وديناميي يعايش الواقع

الاجتماعي والثقافي ويبشر بقيم مستقبلية» (٩) والتوظيف يشترط ايضا «قراءة عقلانية للماضي وشكلا متطورا من ادماجه في الحاضر حتى لايؤول الامر الى اسقاطية مرضية وحساسية سلفية مفرطة» (١٠).

بذلك فان مسرحية (يونس السبعاوي) قد خلت من توظيف فني (جمالي) ومن ملمح درامي مؤثر ومثير فكانت مسرحية (توثيقية) محافظة اكثر منها مسرحية (درامية) تطرح تجربة جمالية خاصة.

شخصيات وموضوعات :

محاولة من الدكتور (عقيل مهدي) والفنان (سامي عبد الحميد) لتجاوز ذلك (المطب) الذي ينجم عن الانقياد لوقائع السيرة الذاتية بتفاصيلها وبسياقها التاريخي الدقيق، فانهما قد حاولا تجاوز التتابع التاريخي للسير الذاتية (الحياتية) لشخوصهم المسرحية، الكرخي عند (سامي) والسياب والعاني والشبلي عند (الدكتور عقيل مهدي)، واكتشاف سير جديدة لتلك الشخوص من خلال النتاج الابداعي لهم - اي الشخوص- (ديوان شعر، مسرحية، مقالة، كتاب، رسالة، وثائق) دون تجاهل لمراحل ومحطات حياتية (واقعية) مهمة عاشتها تلك الشخوص (اعتقال، مرض، غربة، صراع داخلي، فجيعة، معاناة اجتماعية، تجربة عاطفية خاصة).

فالشخوص التي اعتمدها (سامي عبد الحميد) و (د. عيل مهدي) لها سمة ابداعية خاصة ومتفردة ووضعية خاصة ناجمة عن الوضع المهني والثقافي لها. فـ (الكرخي) شاعر وناقد وصحفي (لاذع) و(ماجن) و (العاني) كاتب وممثل مسرحي (مكافح) و(مشاكس) للسلطة، و (السياب) شاعر (محبط) و(مريض) و (الشبلي) فنان (كاسر) للتقاليد والاعراف و(متحمس) و (مكافح) في وضع اجتماعي معقد وخاص ومتزمت. وهذه كلها موضوعات تحمل بين طياتها امكانات الدراما تنطوي على بذرة الصراع الذي يولد ازمة او عقدة درامية. لقد انتبه الؤلفان (وهما مخرجان في الوقت ذاته) الى ما تحمله شخوصهم من حالة انسانية مميزة وخاصة ان لم تكن غريبة فالشخصية ترتبطبحدث مميز او بحالة خاصة تثير الاهتمام وتدعوا للميل اليه وهي لاتخلو من شئ من التفرد او التميز الذي يكون للشخصية ملامحها الخاصة التي تميزها عن سواها وتتيح لها في نفس الوقت الحركة وصور التقابل التي تجتذب النفس وتثير فيها الدهشة والتأمل.

ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي

اعد (سامي عبد الحميد) مسرحية (ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي) التي تناولت بشكل احتفالي حياة الشاعر الشعبي(الملا عبود الكرخي) معتمدة بشكل اساسي على اشعاره التي شكلت محورا رئيسيا للمشاهد الكثيرة التي تألف منها (سيناريو) العرض، وخصوصا اشعار (الزجل) المكتوبة باللهجة الشعبية الدارجة والتي تتميز ببناء فني خاص يعتمد المقاطع

الشعبية القصيرة والحالات اليومية والمواقف المقتطبة والتي تقوم على فعل (ديناميكي) واضح.

لقد تعامل المعد (سامي عبد الحميد) بشكل مركز وناجح مع النفس الدرامي المتوفر في (زجل) الكرخي الذي «يمتلك خصوصية الفعل والحركة» (١١) منتفعا من الاشارة اللاذعة والايماءات النقدية الساخرة - التي زخر بها النص- والتي سرعان ماتجد طريقها الى مشاعر الجمهور ووجدانه. فالكرخي «يكنز في اشعاره ثروة طائلة من احساس العامة وصور افكارها ونظراتها الى الحياة وهو يمثل عيشة طبقات الشعب ذات الصيغة المحلية البحتة» (١٢).

ولقد تمكن المؤلف من خلال عدد من الشخوص التي كتبها (الكرخي) في اغراض ومواقف متعددة من الكشف عن «الحياة البغدادية بكل ما فيها من ايجاب وسلب مع الاشارة الى الجوانب المشرقة في حياة شعبنا ونضال صحافتنا الوطنية ومواقف الكرخي وجريدته (الكرخ) بكل ما فيها من سخرية وفكاهة» (١٣)، والمسرحية في تعرضها للحياة البغدادية قد غالت وبالغت في اهتمامها بالتفاصيل الفولكلورية والشعبية (التراثية) البغدادية الكثيرة التي بدا احياؤها وتوثيقها وتذكنا بها وكأنه هدف العرض الرئيسي بلا منازع. اذ ان الهدف الذي كان وراء تقديم عرض مسرحية (ليلة بغدادية مع الملا عبود اللكرخي) وكما جاء على لسان فرقة (المسرح الفني الحديث) في منهاج العرض هو «احياء تراثنا الشعبي شكلا ومضمونا، اذ ان مايقدم على خشبة المسرح من فعاليات واغان ومشاهد تمثيلية ماهي الا ممارسات والعاب شعبية توارثها العراقيون لفترة من الزمن وقد يكونون قد هجروا البعض منها واحتفظوا بالبعض الاخر، فابتغينا تذكيرهم بها معتمدين على مانظمه (عبود الكرخي) من زجليات، وعلى ماتتذكره نحن من ايام طفولتنا» (١٤).

ان ذلك الهم التوثيقي لاستذكار ممارسات فولكلورية وشعبية تراثية واحيائها وارشفتها قد اضعف المضمون والفكري للمسرحية التي اتخذت من الشاعر (الكرخي) منفذا ومعبرا للتطرق الى الكثير من الاحداث السياسية والاجتماعية والمزيد من الشخوص التي لايجمعها رابط درامي مسرحي واحد ومحدد، بل لايجمعاه رابط فكري واضح، سوى انها تنضوي تحت فترة زمنية تاريخية متقاربة وواحدة.

لقد كانت المسرحية وعاءا يفتقر الى الفنية لحشد من الشخوص التاريخية بتواجدها المسطح (معروف الرصافي، الاب اوغسطين الدومنيكي، محمد القبنجي، عبد القادر البراك)، والاحداث السياسية والظواهر الاجتماعية والاقتصادية في الحياة البغدادية، كما في مشهد (الفوال)ومشهد(التاجر المحتكر)، اذ طرح لنا الؤلف تلك الشخوص والاحداث بشكل توثيقي سريع وهامشي وبمعالجة نزعم انها ضعيفة، دون ان يتوقف عند ظاهرة محددة في شخصية (الكرخي) قد تنطوي على امكانات درامية واضحة وناضجة، لينطلق منها في تفجير صراع درامي واضح يسهم في بناء مسرحي ناجح.

لقد غالى المؤلف في اعتماده واتكاله المتعاظم على اشعار وزجليات (الكرخي) التي

تعددت طروحاتها وقصصها بشكل ادى الى التشتت والضياع، دون ان يعني برسم الشخوص والمواقف والمشاهد وتاكيد سماتها الدرامية، وذلك على الرغم من ان شخصية (الكرخي) ربما تكون قد نجحت نسبيا في تزويد (المعد)، ببعض المواقف (المسرحية) الجيدة التي قدمها في مسرحيته ولكن، في بناء درامي مترهل ومتقطع ومشوش «لاينمو ولايتصاعد وصولا الى قمة الحدث» (١٥).

ان «ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي» مع توفرها على «الحوار الموحي اليقظ، والايماءة السريعة الدالة، والعبارة التي تعطي معاني بعيدة المدى، ذات قيم تتصل بذات المتلقي» (١٦)، نقول مع توفر المسرحية على كل ماذكر فقد كانت (المسرحية) محاولة (توثيقية) من قبل المعد، لسيرة واشعار (الملاعبود الكرخي)، الذي قام بدوره - في المسرحية- بمهمة (المؤرخ) من خلال التوثيق للكثير من الشخصيات والمواقف والحالات في الحياة البغدادية وبطريقة افتقرت الى الخلق الفني والتأويل الدرامي (المشروع).

ومثلما وفق (المعد) في اختيار الشكل الاحتفالي للعرض فقد وفق قبلا في انتقاء شخصية (الملا عبود الكرخي) لتكون نواة مشروعة المسرحي. وهذا يؤشر لنا نجاح الفنان المسرحي العراقي عموما- وبسبب امتلاكه الحس الدرامي- في الانتباه الى شخوص تاريخية والتقاط النماذج الخاصة التي تنطوي على امكانات درامية او مسرحية في الحدود الدنيا.

تجربة الدكتور عقيل مهدي في مسرحة السيرة

قدم الدكتور عقيل مهدي في هذا الصدد ثلاث مسرحيات هي (يوسف العاني يغني) و (السياب) و)مسرح ايام زمان) والاخيرة تناول فيها سيرة رائد المسرح العراقي الفنان حقي الشبلي. ويمكن ان نعد مسرحية (يوسف العاني يغني) نموذجا جيدا لما ينبغي ان تكون عليه مسرحية السيرة ومقوماتها الفنية وطبيعة المعالجة فيها.. ولذا فسيركز الباحث عليها مع التطرق الى التجربتين الاخرتين.

لقد وفق الدكتور عقيل مهدي في انتقاء شخوصه (يوسف العاني، السياب، الشبلي) الذين يقول عنهم «كان الوطن حاضرا في اشعارهم، ومسرحياتهم، وجهودهم الفكرية والفنية، لذلك لااجد مسوغا لبعض من المتطيرين الذين يخافون من اقتحام هذا الارث المحلي مسرحيا» (١٧).

يحاول الدكتور عقيل مهدي في مسرحيتيه (يوسف العاني يغني) و (مسرح ايام زمان)، المزاوجة بين الجانب التوثيقي والجانب الفني ساعيا لاخضاع (الوثيقة) للضرورة الدرامية والصياغة الفنية الجديد. وفي السياب يقدم لنا سيرة (شعرية) شاعرية تنبع من عالم السياب الشاعر وعوالم قصائده وشخوصها (المخبر، حفار القبور، الاجنبي، اقبال) وعقيل مهدي لايقدم لنا سيرة شخوصه وفق تتابع زمني تقليدي (وفق سياقها التاريخي الطبيعي) بل هو يهدم ذلك التتابع او السياق ليلتقط حالات ومحطات مجددة)مهمة ومؤثرة) من تاريخ الشخصية ليزاوجها بحالات او مواقف (متخيلة) مفترضة او مستنتجة من النتاجات والنشاطات

الابداعية (الموثقة) لشخوصه.

ذلك ان على الكاتب ان يختار وقائع بذاتها يؤلف بينها ويكون منها البناء الكامل للمسرحية. وكما فعل عقيل مهدي في مسرحية (يوسف العاني يغني)، اذ قدم لنا عوالم شخصية (العاني) من خلال مشاهد ومواقف مختارة من اعماله المسرحية التي رأى فيها المؤلف الدليل لرصد عالمه الداخلي.

واذا كانت الكوميديا النقدية هي السمة الغالبة في مسرحيات (العاني) مثلما هي سمة من سماته الشخصية، فان المشاهد التي انتخبها (عقيل مهدي) بنجاح وذكاء منتلك المسرحيات قد لخصت بشكل فني مكثف اعمال (العاني) الابداعية وفكرة المسرحي، بل استطاعت ان تقدم لنا جوانب انسانية عميقة من شخصية (العاني) وسيرته الذاتية بمواقفها الكوميدية الساخرة والوئلفة.

لقد زاوج (عقيل مهدي) في مسرحية (يوسفالعاني يغني) بين المشاهد المختارة من اعمال (العاني) وسيرة (العاني) الحياتية من خلال اهتمامه بمحور (النقد الكوميدي الساخر واللاذع) الذي يشكل المحور الاساسي في مسرحيات (العاني) وفي شخصيته فنانا وانسانا.

ولم يغب عن ذهن (عقيل مهدي) ان شخوص مسرحيات (العاني) الاجتماعية انما هي في حقيقتها شخصيات حقيقية عاصرت (العاني) وعاشت معه او هي على الاقل نماذج لشرائح وشخصيات اجتماعية مختلفة التقطها (العاني) من بيئته بكل شرائحها الاجتماعية وشخوصها الشعبية (البقال، البلام، الحمال، السكران، المعلم، المفصول، العرضحالجي).

ومن هذا المنطلق فقد تناول (عقيل مهدي) شخصية (العاني) من خلال الحالات والجوانب الاسايسة التي اسهمت في رسم شخصية (العاني) الفنية وبنائها وهي كما يحددها (عقيل) «البيئة المحيطة في منطقة سكناه، والمدرسة حيثشاهد (العاني) فيها اول عرض مسرحي في حياته، بالاضافة الى خان عم (العاني) الذي كان يعج بالانماط البشرية والنماذج الشعبية التي عايشها العاني وكسب من خلال معاينته لها خبرته في رسم شخوصه وتجسيدها مسرحيا» (١٨). في تناوله لشخصيتي (الشبلي) و (العني) مسرحيا، يحاول (عقيل مهدي) الابتعاد عن تكريسها شخصيات فردية جاهزة من حيث الحبكة ومسار الاحداث، محاولا تقديمها ضمن سياقها التاريخي العام ومعالجتها دراميا بما يحقق الشمولية في الاحاطة بالظروف والاحداث التاريخية التي مرت بها فكان غاية ماطمح اليه (عقيل مهدي) ومبتغاه في ذلك التناول هو «تسليط الضوء على خصوصية الفنان وعلى عمومية الواقع، على ذاتية وموضوعيةحركة المجتمع، ولكن دون الاستغراق في التفاصيل، او تجاهل الاهم من الاسباب، التي تشكل اسلوبه وكيفية معالجته وتقنياتها» (١٩)، ذلك ان الفنان كائن اجتماعي مرتبط اوثق الارتباط بالمجتمع الذي يعيش فيه وهو لايملك في سعيه لتجسيد رؤاه الفنية الا ان يستمد من المناخ الفكري السائد في عصره مايوفر له اسباب الثراء والدوام والاستمرار.

واذا كان (المؤلف) قد آثر الابتعاد عن بعض تفاصيل السيرة الشخصية لـ (العاني) و

(الشبلي) وتجاوز بعض محطاتها، فانه قد فعل ذلك لكي لايكون مجرد (مؤرخ) او (موثق) لحياتهما. فالمؤرخ يعني بتفاصيل الحادثة او السيرة «اما الفنان فحسبه ان يؤمن لنا ويهيئ لنا حدسا، واستشراقا ورؤية خاصة» (٢٠) في صياغة فنية يكون للقانون الجمالي فيها دورا اساسيا وحاسما (**).

لقد اهمل (عقيل مهدي) كثيرا من مراحل سيرة (العاني) فلم يتناول مثلاً صدمة يوسف العاني لامه او معاناة اليتم او الغربة او زواجه الذي لم يتطرق اليه، الا انه لم يتجاهل الاحداث المهمة مثلما لم يتجاهل اثره الفني الابداعي (نتاجاته المسرحية) كما التقط حوادث او شخصيات قد تبدو عابرة غير ذي اهمية الا انها تنطوي علي ملامح انسانية ودرامية واضحة (حكايته مع الفتاة المصابة بالسل في محلته الشعبية، الحمال الخارق القوة، لقاؤه مع فنان عالمي بمحطة قطار).

ولكي يتمكن من خلق (صياغة فنية جمالية) جديدة لتلك السير من خلال (تخيّل) او (تصور خيالي) جديد لتلك الاحداث واكتشاف حقائقها الخفية الكامنة والمستترة، لم يتورع الدكتور (عقيل) من ان ينحي منحى خياليا في معالجته للحدث التاريخي (الموثق)، ومن ان يجتهد في اسلوب طرحه للوثيقة التاريخية وتفسيرها دون المساس بجوهرها وبما تنطوي عليها من حقائق تأريخية، وتحقيق اكبر قدر ممكن من الصدق والاقناع الفني للحدث التاريخي. فمثلا ان تعقب السلطات البائدة ومطاردتها للمسرحيين العراقيين حقيقة تاريخية عامة (موثقة). يتخيل الدكتور(عقيل) في مسرحيته مشهدا يجمع بين (العاني) و (ابراهيم جلال) في نادي السكك ومنع مسرحياتهم من قبل السلطة، مستمدا عناصر (تخليه) للمشهد المبتكر من روح الوثيقة تلك ومن طبيعة مسرحيات العاني (النقدية) اللاذعة التي ستشير -لموافقة النقدية والسياسية- وحسب تخيل الدكتور عقيل- غضب السلطة ونقمتها فتمنعها، حتى وان كان منع المسرحية (تأريخيا) لم تكن له اسباب سياسية مباشرة بل جاء لاسباب اخرى. يقول الدكتور عقيل حول اجتهاده في هذا المشهد المتخيل «ما ضر لو وضعنا (مشهدا) يجمع بين العاني وابراهيم جلال؟ لا سيما انهما قد تعاونا في تقديم المسرحيات. العاني بوصفه مؤلفا وابراهيم جلال بوصفه مخرجا او موجها؟ وليكن هذا المشهد في (نادي السكك)! حتى ان كان حادث المنع لم يكن لاسباب سياسية مباشرة، انه جاء بسبب قيام احتفال رسمي في نادي السكك» (٢١). ويعتقد المؤلف هنا ان عدم تقديم المسرحية ومنها «كان يعود لتلك السياسة التي تسير رموز السلطة، وكان يعود لتلك العقول التي ترى في المسرح ضربا غير جدير بالبقاء» (٢٢) فبنى حدثه المفترض المتخيل في المشهد الذي تمنع فيه المسرحية من قبل السلطة.

وهنا يشكل اجتهاد (عقيل مهدي) تأويلا صادقا ومقنعا للحدث التاريخي وتصرفا واعيا به، فهو لم يمسخ الحدث التاريخي قدر ما حاول تعميق المضمون (الايديولوجي) له دون قسر او اقحام، واكتشاف اكثر من جوهر مستقر خلف تفاصيل ذلك الحدث التاريخي. تفاصيل من

الخيال ممتزجة بتفاصيل من الواقع اليومي تجمعهما عملية (مونتاج) درامي لتقديم حقيقة درامية انسانية لا تتقاطع مع جوهر الحقيقة التاريخية.

لقد قدم لنا (عقيل مهدي) شخصية (العاني) وعالجها لا من خلال مراحل حياته ومحطاتها الاساسية بل من خلال اعماله الابداعية واثاره الفنية التي كشفت لنا ورصدت عالمه الداخلي بكل جوانبه وابعاده.

ولقد اكد الدكتور عقيل مهدي هذا النهج في مسرحية (السياب) فلم يستقر شخصيات مسرحيته من سيرة حياة السياب الزاخرة بالشخصيات الادبية والاجتماعية والسياسية بل استنبط شخوصه من شخوص قصائد السياب فكان ان رأينا السياب يحاور (المخبر) و (حفار القبور) الذين انتزعهم المؤلف من قصائد السياب وبث فيهما روحا درامية فتحولا الى شخصيات مسرحية تدخلت في الحدث المسرحي وساهمت في تصعيد دراميته. ومزج المؤلف هذه الشخوص (المستعارة) باهم محطات سيرة السياب الذاتية (الغربة) و (المرض) واهمل عن عمد كثير من الاحداث والتحولات السياسية والاجتماعية والفكرية والحياتية التي شهدتها سيرة السياب، ويغرو الدكتور عقيل مهدي ذلك الى «ان متطلبات الدراما لا يفترض ان تكون حافلة بالصغيرة والكبيرة، او ان تكون ارشيفا توثيقيا، بل ينبغي ان تحدد السمات الجوهرية لمرحلة زمنية، حسب ما انطبعت (كذا) بذهن الفنان كرؤية او كتصميم درامي يخضع لهدف اعلى واوضح» (٢٣).

ان قراءة (ايديولوجية) فنية جديدة للوثيقة التاريخية وحقائقها، هي التي دفعت الدكتور (عقيل) الى خلق شخوص مسرحية (مبتدعة)، وزجها في احداث (مفترضة) مثل شخصية (عدنان) في مسرحية (مسرح ايام زمان) التي كان لها ثقل فكري واضح في تمثيلها للتيار الوطني- القومي السائد انذاك. اذ لم يكن هناك شخصية بمثل هذا الاسم في سيرة حياة الشبلي غير ان الدكتور عقيل مهدي زجها في خضم الحدث المسرحي معطيا اياه مساحة واسعة في الاحداث والتأثير فيها. فكانت شخصية (عدنان) لصيقة بشخصية (الشبلي) وهي هنا تمثل نموذجا للسياسي الواعي لظروف مجتمعة وواقعة مثلما تمثل الجانب الاكثر اشراقا ووعيا في شخصية الشبلي ذاتها. لقد عمق وجود شخصية (عدنان) من اهمية دور حقي الشبلي الاجتماعي والفني في تطوير الواقع والسعي في بنائه واعطت لتجربة الشبلي مناخا فكريا واضحا وواسعا.

الاستنتاجات

نظرا لعدم وجود تعريف لـ «مسرحية السيرة» في المصادر والمراجع المسرحية، فقد حاول الباحث- بتواضع- ان يحدد تعريفا مبسطا لما يقصد به بـ «مسرحية السيرة» تمييزا لها عن مفهوم «المسرحية التاريخية» و «المسرحية التسجيلة».

والتعريف المقترح هـــو :-

«تلك المسرحية التي تتخذ من شخصية ما من التاريخ المعاصر او الحديث (القريب)

موضوعا لها، فتأخذ مادتها الدرامية من سيرة تلك الشخصية وعصرها مع محاولة اعادة بناء تفسير الشخصية ذاتها ومواقفها واخضاعها للقيمة الفكرية او الدرامية المراد ابرازها وخلق (صيغة فنية وجمالية) جديدة لتلك السيرة من خلال (تخيل) او (تصور خيالي) جديد للسيرة واحداثها واكتشاف حقائقها الخفية الكامنة والمستترة».

ان التوجه الى اعداد سير الشخصيات الوطنية والقومية مسرحيا يمكن ان يساهم- وقد ساهم نسبيا- في سد الفراغ او بعضه في المسرح العراقي على مستوى التاليف. كما يمكن ان يبلور اتجاها مسرحيا عراقيا (محليا) جديدا يؤسس لمسرح عراقي خالص.

ان مهمة الكاتب المسرحي هنا تبدو متعبة في طرح الحقائق المعروفة لنا بأطار درامي (فني) مؤثر وشيق ومقنع في الوقت ذاته، دون القفز على الواقع التاريخي لتلك الفترة بما فيه من تداخلات واشكالات فكرية وسياسية واجتماعية وهنا يكون التخيل عاملا مشروعا مساعدا بل وحاسما في اخضاع السيرة والشخصية لمتطلبات الدراما والمغزى الفكري والاخلاقي المطلوب.

ومن هنا نرى ضرورة المزاوجة بين الجانب التوثيقي والجانب الفني والسعي لاخضاع (الوثيقة) للضرورة الدرامية والصياغة الفنية الجمالية الجديدة.

في مسرحيات السيرة لا نرى ضرورة ان يقدم الكاتب او المعد سيرة الشخصية وفق تتابع زمني تقليدي بل يلتقط الكاتب حالات ومحطات محددة من تاريخ الشخصية ليزاوجها بحالات او مواقف (متخيلة) او (مستنتجة) من النتاجاتوالنشاطات الابداعية (الموثقة) للشخصية. وهذا ما فعله الدكتور عقيل مهدي في معالجته المسرحية لشخصية يوسف العاني والسياب وحقي الشبلي. اذ لم يتورع من ان ينحي منحى خياليا في معالجته للحدث التاريخي (الموثق) ومن ان يجتهد في اسلوب طرحه للوثيقة التاريخية وتفسيرها دون المساس بجوهرها وبما تنطوي عليه من حقائق تاريخية وتحقيق اكبر قدر ممكن من الصدق والاقناع الفني للحدث التاريخي.

توصية

يوصي الباحث بضرورة (مسرحة) سير كثيرة من الشخصيات من تاريخنا الحديث او المعاصر والتي تنطوي على امكانات درامية واضحة :-

١- شاذل طاقة (الشاعر والسياسي) (نضاله، اعتقاله، سجنه، موته بعيدا عن الوطن).

٢- الملك غازي (الغموض الذي اكتشف حياته ومماته)!!

٣- الشاعر حسين مردان (تمرده، ادمانه، اعتقاله، تشرده، احباطاته، حبه).

٤- فائق حسن (زهده، وحدته، بساطته، انطوائيته، رحيله).

٥- عبد المحسن السعدون (رئيس الوزراء الاسبق) الذي تمثل سيرته نموذجا للشخصية الدرامية فالرجل مات منتحراً !! وحادثة الانتحار كما ترويها زوجته تمثل موقفا مسرحيا ناضجا ويصلح مشروعا لمسرحية. ويؤكد ما ذهبنا اليه وصية السعدون التي وجدت على مكتبه مكان انتحاره. يقول السعدون في وصيته.

«الامة تنتظر خدمته. الانكليز لا يوافقون. ليس لي ظهير. يظنون اني خائن للوطن وعبد للانكليز. ما اعظم هذه المصيبة».

وهنا تكمن دراما شخصية (السعدون) في الصراع بين الرغبة الصادقة والمخلصة في الفعل الوطني وبين القيود والامكانات المانعة والمحددة. ان انتحار السعدون بحد ذاته فعل درامي مكتمل. ومن الملاحظ ان عملية الانتحار كما ترويها زوجته قد تمت بطريقة اقرب الى الدراما حيث جلس السعدون مع عائلته لتناول العشاء (وقد كان الاخير!!) ولم يأكل غير حبات من الفستق ثم ترك المائدة متجهما ومتالما بعد حديث قصير مع زوجته ودخل غرفة مكتبه حيث كتب وصيته الى ولده (علي) وتركها في مكان بارز على منضدته وغادر مكتبه الى الطابق الثاني من البيت. رأته زوجته يحشو المسدس قرب الشرفة لم تتمكن من اللحاق به ومنعه حتى دوى صوت الطلقة النارية ووقع على الارض.

اننا في الدراما و (المسرحة) نتوقف عند هكذا احداث- نلتقطها من بين ركام الاحداث لتعميقها فنيا ومعالجتها دراميا وجماليا.

الهوامش

١- المعجم الوسيط، ج ١، مصر : دارالمعارف، ١٩٧٢، ص ٤٦٧.

٢- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١، ص ٢٤٦.

٣- امين جياد ، «حوار مع المقاتل الفنان طارق عبد الواحد»، الف باء (بغداد)، العدد ٨٣٠ (آب، ١٩٨٤)، ص ٨٤.

٤- المصدر نفسه، نفس الصفحة .

٥- محمدمظفر الادهمي، الابعاد القومية لثورة مايس ١٩٤١ في العراق، بغداد :دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠، ص٨٢.

٦- ر. ل. بريت، التصور والخيال، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد : دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩، ١٧.

٧- صبري مسلم حمادي، اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ١٢٩.

٨- المصدر نفسه .

٩- المنصف وناس، منطلقات التجربة المسرحية في تونس، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠، ص ٩٣.

١٠- المصدر نفسه، ص ٩٤.

١١- حسب الله يحيى، «ليلة بغدادية مع الكرخي»، فنون، بغداد: العدد ١٨٦ (١٢ - ١٨ نيسان، ١٩٨٢)، ص ٣٤.

١٢- رفائيل بطي، العامية في الشعر والنثر، في ديوان الكرخي، جـ١، ط٣، بغداد: مطبعة اوفسيت رافد، ١٩٨٨.

١٣- احمد عباس، «الكرخي يرتجل الشعر على مسرح بغداد»، صوت الطلبة، بغداد: العدد ١٥٩ (آيار، ١٩٨٢)، ص ٣٤.

١٤- دليل عرض مسرحية «ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي» ، اعداد واخراج سامي عبد الحميد،

تقديم فرقة المسرح الفني الحديث، مسرح بغداد.
١٥- حسب الله يحيى، المصدر السابق، نفس الصفحة.
١٦- المصدرنفسه، نفس الصفحة.
١٧- د. عقيل مهدي، الواقعية في المسرح العراقي، شخصيات مسرحية عراقية وتجربتي في الاخراج، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١، ص ٨٣.
١٨- د. عقيل مهدي، مقابلة اجراها الباحث، في يوم الخامس من ايلول ١٩٩١: بغداد.
١٩- د. عقيل مهدي، «حول التوثيق والفن في مسرحية يوسف العاني يغني»، فنون (بغداد)، العدد ٢١٦ (٢٣ ايار، ١٩٨٣)، ص ٣٥.
٢٠- د. عقيل مهدي، الواقعية في المسرح العراقي، ص ١٧.
٢١- المصدر السابق، نفس الصفحة.
٢٢- المصدر السابق، نفس الصفحة.
٢٣- د. عقيل مهدي، مقدمة في نص مسرحية «مسرح ايام زمان»، رونيو.
*- تم تنفيذ حكم الاعدام به من قبل الاستعمار الانكليزي في العراق في ٥/ ٥/ ١٩٤٢.
**- في الفصل بين وظيفة الفنان والمؤرخ، يمكن الاشارة الى (ارسطو) الذي فصل بينهما والى اراءه حول كلية الفن، وشموليته وفلسفيته وانتخابيته وبين فردية التاريخ وخصوصيته وحوادثه المتراكمة والمبعثرة.

تأريخ أستلام البحث ٥ / ١٢ / ١٩٩٣
تأريخ قبول النشر ٢٦ / ١٢ / ١٩٩٣

قائمة المصادر والمراجع

اولاً (الكتب)

١- الادهمي، محمد مظفر، الابعاد القومية لثورة مايس ١٩٤١ في العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩.

٢- بريت، ر.ل، التصور والخيال، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩.

٣- بطي، رفائيل، العامية في الشعر والنثر، في ديوان الكرخي، جـ١، ط٣، بغداد: مطبعة اوفسيت رافد، ١٩٨٨.

٤- حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١.

٥- حمادي، صبري مسلم، اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

٦- المعجم الوسيط، مصر: دار المعارف، ١٩٧٢.

٧- مهدي، عقيل، الواقعية في المسرح العراقي، شخصيات مسرحية عراقية وتجربتي في الاخراج الواقعي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩١.

٨- وناس، المنصف، منطلقات التجربة المسرحية في تونس، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥.

ثانياً : (المجلات)

١- جياد، امين، «حوار مع المقاتل الفنان طارق عبد الواحد»، الف باء، (بغداد) العدد ٨٣٠ (آب، ١٩٨٤).

٢- عباس، احمد، «الكرخي يرتجل الشعر على مسرح بغداد»، صوت الطلبة، (بغداد) العدد ١٥٩ (ايار، ١٩٨٢).

٣- مهدي، عقيل،«حول التوثيق والفن في مسرحية يوسف العاني يغني»، فنون، (بغداد) العدد ٢١٦ (٢٣ آيار، ١٩٨٣).

٤- يحيى، حسب الله، «ليلة بغدادية مع الكرخي»، فنون (بغداد) العدد ١٨٦ (١٢-١٨ نيسان، ١٩٨٢).

ثالثاً : (مصادر اخرى)

١- دليل عرض مسرحية (ليلة بغدادية مع الملا عبود الكرخي)، اعداد واخراج سامي عبد الحميد، تقديم فرقة المسرح الفني الحديث، مسرح بغداد.

٢- مقابلة اجراها الباحث مع الدكتور عقيل مهدي في ١٩٩١/٥/٥.

٣- نص مسرحية (مسرح ايام زمان)، تأليف د. عقيل مهدي، (رونيو).

نحو رؤية قومية للمسرح

مدرس - وليد رشيد العبيدي
قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة

حدود البحث

تتناول موضوعة البحث الخصوصية التي يمتاز بها الاختيار الامثل لمادة العرض المسرحي واحد بوابات نجاحه -ان انطوى على حرص ودقة في الاختيار- تلك البوابة هي -النص- وما ينطوي عليه امر تجذره في الارث الانساني العربي تراثا وحضارة من ضرورة واجبة التحقق ووعي صيرورة الوعي العام ومستوياته ومدياته حتى لا يكون تجاوزه مدعاة علو شأن وتبحر في الموضوعة المسرحية أو هكذا قد يظن.

أهمية البحث

تحتل موضوعة الاصالة وما يرتبط بها من مفردات الخصوصية قوميتها ووطنتيها وما يتصل بها من صفحات تقدمها -اعتماد التراث واستعادة حلقاته المشرقة بعثا دراميا كوجه من اوجه الثقافة المرتبطة بالمجتمع وحاجاته الانسانية الملحة والمهمة اهمية استثنائية في ضرورة ايلائها الاهتمام المطلوب والعمل الدؤوب في جعل البصمات واضحة عليه في صياغة ابداعاتنا الدرامية وصولا الى عروض تحمل هوية الوطن وقومية الامة وجماهيرية الصياغة والعرض.

المقدمة

(١) من البديهي القول: ان وظيفة المسرح تبصيرية تثويرية... تعبوية وليست وظيفته التعمية باستعلائية... تسفيهية متجنية على مقدرة المشاهد الفرز ما بين الجمال من أجل الجمال، والجمال الفعال في تغذية العقل بوتائر متصاعدة من المقدرة على التذوق الخلاق. من دون ان ننسى استذكار حقيقة كون الفن حاجة انسانية لا بد منها لاشباع رغبات الانسان الجمالية ومؤشراً دالاً على عملية الصيرورة الحضارية او كينونتها. لذا فان البحث في وسائل تحقيق ما تقدم ذكره... ضرورة لا بد منها للوقوف على الاشتراطات الواجب توافرها بكل وسيلة منها... وفي مقدمتها... الوسيلة الاتصالية الابرز... المسرح... محراب الطهر والتطهير.

ولما كان المسرح يمكن ان يتحول الى شكل من اشكال التسلية وسيلة لقتل الوقت

واحراق أي شعور بالمسؤولية ازاءه، ولما كان من البديهي ان ندرك ان حالا كهذا لا بد ان ينتهي بفن المسرح الى تدهور خطير نوعا ووظيفة كان حريا بنا من ان نرفع الصوت عاليا محذرين بوجه من لا يرقى بفعله الى مستوى ما تتطلبه المرحلة وما تستوجبه المبادىء... بما يؤدي الّى خلق المصد (الحصانة) العاقل الذي لايمكن التصدي له او تخطيه على وجه الدقة ذلك «ان التحول الى... خلط المفاهيم او قبول عدم الوضوح يخسرنا المعركة ويهزمنا هزيمة ساحقة ويضعنا امام ازمة فكرية في نفس الوقت الذي نخسر فيه سياسيا، بذلك نخسر من موقعين... نخسر الارضية الفكرية التي نرتكز عليها والتي هي مصدر قوتنا الاساس ونخسر سياستنا كذلك ، وبذلك نفقد التماسك الفكري ونفقد التمييز ونخسر جمهورنا"(١).

(٢) وفي سبيل ذلك فان الساحة الشكسبيرية اجتماعيا واقتصاديا وفكريا مثلا -لا تمت بصلة الى الخصوصية القومية لوطننا ولامتنا... لذلك فان اختيار موضوع يتعامل مع مفردات انسانية شمولية من دون المرور من خلال (المرشح) القومي وما يتصف به من مقومات الاصالة والانتماء والمعاصرة، يكون كمن يقفز فوق الواقع محلقا «دون ان يكون ممتلكا» خبرة الصفحة الثانية الا وهي كيفية الهبوط، ولن تكون محصلة قفزته الا تعتيما وتعميما دلالته عدم وعي الموضوع المعاش... هروبا باتجاه اثبات وعي لعالم لا يمتلك احقية في معالجة قوانينه. فيكون بذلك قد خسر مرتين، يخسر الارضية الفكرية التي يعتنق والتي هي مصدر قوته الفعلية -ان كان يعي ذلك فعلا.. ويفقد وعيه السياسي بمحاولته وباصرار الغاء الوعي لدى المتلقي من خلال التعتيم والتعميم بحجة ان الوعي المطلوب قاصر ولا بد من الاقفال على اسرار اللعبة المسرحية حتى تنتج عملا دراميا محفزا لتحريك الوعي باتجاه تراكمه -تراكم الوعي- لادراك ذلك الفعل. وبذلك يفقد التمييز بين ما هو مطلوب ان يعرف وما لديه من معرفة صحيحة متناسيا بقصد او بدونه القاعدة المبدئية التي تنص على ان «علينا اعتماد الاقناع وسيلة مركزية في علاقتنا مع المجتمع معززين ذلك بالتثقيف المستمر وبالدلالة على الصيغ والعلاقات الاجدى وعلينا ان نحافظ على توازننا المبدئي وسياساتنا الواضحة والمبدئية، وان نبتعد عن التدخل التفصيلي والاقحام غير المسوغ»(٢) ذلك انه كيف يمكن للفنان البعثي ان يقود مجتمعه وهو لا يمتلك ما يمكن ان يقنع به المجتمع من ان صيرورته الثورية "وقف مطلق" ومشروع دائم لخدمته وتطبيق المبادىء في سبيل صنع الحاضر والتطلع الى المستقبل وبطرح ذو صيغ واضحة مفهومة.

لذلك فانه آن الاوان لان يحسب العاملون في حقلنا الفني الحساب قبل ان يقولوا كلمتهم ذلك ان مصلحة الجماهير محسومة في كل ما نقدم وان قضاياها محسومة من خلال تناولها... والوظيفة في تثوير وعيها واستيعابها لما نقدم امر لا يحتمل اي نقاش ووجوب الحرص على التأكد من ذلك فـ«في هذه المرحلة مطلوب منا التخصص

والدقة والمنهجية الواضحة والمعبرة عن فكرنا في النظرة الى المجتمع، ومن بينها النظرة الى كل ظواهر الحياة وشؤونها »(٣) وان اجتهادا خاصا -قد يكون- في فعلته العاملة باتجاه تصريف موضوعة ما وبما يجعل الجماهير خارج نطاق الهدف وعزلها او ابعادها عنه وسيلة وغاية لا بد من تعريتها وايضاح بل وكشف وفضح ابعاد ومخاصر الانحراف فيها.

(٣) كما ان استخداما للتكنولوجيا في اعمالنا وتوظيفها توظيفا جماليا لا بد ان يقتضي ذلك عمقا وشمولا في التقديم بما يحقق ضرورة الاستمتاع نتيجة الفهم "المنضج" لفعل التفاعل مع الموضوع... اما ان يكون ذلك سببا للتعمية وحشد اكداس من الاقفال تحول دون وعي المشاهد وما يقدم له كي يفهم... فتحول دون ان يعي المشاهد روح الافعال ومعناها وبما يحول دون ان يكون او يؤدي الى ان يكون الذهن قد رسم صورة عما يجري امامه ليتخذ موقفه منها، رفضا او قبولا... ادانة ام تبنيا، فان ذلك ما يمكن ان نسميه بحق (شخبطة) في وعي المشاهد واساءة مقصودة لاعتزازه بوعيه الذاتي. وهذه جريمة تعزز تخلف المسرح من ان يقوم برسالته ومثلما هناك من يرفع لواء الهجوم على ما يسمى (مجازا) بالاعمال (التجارية) وان كان للمسرح التجاري اسسه وصيغه واساليبه. الا ان ما يهمنا هو تأثير -عقم الاعتقاد لدى البعض من ان اقحام (اللغزية) ان جاز التعبير والباسها الموضوعة الابداعية بقصد طرد الوضوح- ما امكن من صورتها واقامة الجدار الذي يحول دون ادراك المشاهد لما يرى ويتفاعل باتجاه وعي جديد وحقيقة اكثر تطورا لهو العجز بعينه بدلالة ان ليس هناك اكثر قوة او دلالة او وضوح او بساطة من الحقيقة(١).

فلماذا الاقفال اذن لماذا الاقفال عليها بحجة الجمالية والعمق والشمول وغير ذلك من المسميات...؟

ولماذا الشمولية المتراكمة من دون ضرورة في مادة منظورة استعصى العمق فيها على المشاهد... فما يرى غير ظلمة ابتعدت بمنطق الاشياء حدا تكثيفيا صار يتوجب على الناظر ان يحمل معه مكرسكوبا حتى يمكنه ان يرى ما لا يرى؟؟ فهل هذه هي مهمة فنان المسرح... اوليس بهذا يكون قد زاد من الهوة بينه وبين (سيده) الجمهور وبينه وبين محرابه (المسرح).

النص

لا يخفى على كل متتبع ما يلمسه لمس العين المشاهدة ما ابتلت به حركتنا المسرحية من استسهال في التعامل مع مفردة النص وما يستوجبه الخلق من حرص على تجسيد افكاره من دون ان يمنع ذلك تقديما لموقفنا بصددها عبر ومن خلال معالجتنا، كونه امانة بيد المخرج وابداعه الملتزم. وتأسيسا على اهمية ما تقدم وانطلاقا من وعي الحقيقة القائلة ان المسرح لا يمكن ان تقوم له قائمة دون (النص)، يتنفس الحياة من خلاله. وباعتبار النص العصب الشوكي للعملية

المسرحية لذلك يبقى في مقدمة الصف من حيث التسلسل في المفردات التي تستوجبها عملية الخلق في المسرح اذ (مهما كان دور المخرج والممثل في التمثيل المسرحي فان النص يبقى المادة الاولى التي بدونها لا يمكن وجود هذا النوع من المشاهد. ومن المؤكد ان مخرجا حاذقا وممثلين ممتازين يستطيعون بلوغ النجاح بمسرحية غير جيدة، تصبح غير مقروءة بعيدا عن اضواء المسرح ولكن الذي -اتاح النجاح لهذه المسرحية هو قيمتها المسرحية بصرف النظر عن كل قيمة ادبية او انسانية-(٤).

فان اي نص تستوجبه المرحلة التي نعيش؟ اي عمل ابداعي مواصفاته لا تنطوي على اي خلل يتقاطع مع مهمات المرحلة التاريخية الحاسمة التي نمر؟ نعتقد وبقناعة ثابتة: هو ما يعني بواحد او اكثر مما يأتي:

اولا : تأكيد الاصالة في ابراز الجوانب المشرقة من الحضارة العربية والتراث وتجسيده بصيغ متطورة.

ثانيا: الاهتمام بشؤون الوطن العربي في الفن: طموحات، وآمالا وموضوعات. انطلاقا من فكر حزبنا القومي وايديولوجيته الثورية والتعبير عن كل ذلك بالاساليب والصياغات الفنية الملتزمة ومنها كمنطلق اساس للتواصل والتفاعل مع انسان العالم وقضاياه.

ثالثا: ان استثمار الاهداف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والانجازات كمادة مباشرة لتنفيذ الاعمال الفنية.

رابعا: تنمية الشخصية سليمة الذوق والحس الجماليين.

خامسا: نبذ فكرة او موضوعات النصوص ذات الصفة الترفيهية (الصرفة) والابتعاد عن الفن الاستهلاكي الذي لا هم له سوى ان يرضي الرغبات والدوافع الانانية التي لا يجنى منها سوى الترسيخ للفردية في التصور وابتعادا عن التفكير والعمل والشعور بالمسؤولية في صيغتها الجماعية وهي قيم نسعى مؤمنين جاهدين الى تعميق جذورها في فكر وسلوك انساننا.

هذا مع الاخذ بنظر الاعتبار ما لأهمية ان يكون فعل الاختيار المسؤول لموضوعاتنا المسرحية اعدادا ، وتأليفا لاغراض الانتاج قد تمخض عن وعي يقظ لجملة من المؤشرات منها:

* وعي العلاقة مع التراث.. وموقف الحزب منها. ذلك انه قد تحقق تفوقا بارزا في رسم الصلة المبدعة بالتراث. يتجلى ذلك من منطلق «ان حزبنا رفض منذ البداية التقليد الجامد سواء للماضي او للحاضر كما يفعل البعض بتقليدهم تجارب الاخرين»(٥).

اذ انه لم يتساهل في التأكيد وبالاطلاق رفضه للاستسلامية والاستنساخ للتجربة التي تؤخذ بكامل مفرداتها من الاخرين والباس حياتنا لبوسا غريب المصدر والنشأة واساس ذلك في كون «نظرتنا العلمية تعني في الواقع التطبيقي الابتعاد عن الجمود والنقل والقبول بالعموميات النظرية وان معالجتنا النظرية او العملية تصدر عن وعي بالواقع وتفاصيله وتضع للخصوصية القومية بتفاعلاتها الماضية... والمعاصرة اكبر الاثر في الخطط والقوانين وفي

التنويع والتطبيق»(٦)

* اما المؤشر الآخر ... فهو ان رسم صورة المسرح المناضل والمسرحية المناضلة -وهو ما نعتقد بحاجتنا الماسة اليهما- تتطلبه بل تستوجبه طبيعة الضرورات الموضوعية للمرحلة التي نعيشها، التي تلزمنا اتخاذ موقف محدد في النظرة الى وظيفة المسرح كونه اداة تعبوية تأثيرية بالغة الخطورة والى القناعة بأن «الابداع المناضل» او تناول «النضال في حالاته الفنية الابداعية» كحالة من حالات النضج الثوري وتجسده على ارض الواقع وتثويره فنيا. «هو اساس الصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل، لان البعث انطلق من مفهوم ثوري جديد للتاريخ». (لذلك) فـ «ان النضال بمعناه الواسع العميق هو السبيل الى بعث الروح العربية وتحقيق الانقلاب العربي»(٧)

اذن فان المضمون او المحتوى الدرامي للعمل المسرحي لا بد ان يحقق انقلابا في موازين الصيرورة للاحداث والشخصيات باتجاه نتائج مشرقة الهدف الاساس منها:

تحقيق فعل الانقلاب باتجاه تغيير الواقع انطلاقا و "تحصيلا" للوعي المتقدم عبر الكينونة لمفردات العملية المسرحية على مستوى الموضوع في الاساس وملحقاته المساعدة على تجسيد الحياة المفترضة "فنيا" المطلوب رسمها على الخشبة من خلال وعبر العمل المسرحي.

* فما الانقلاب؟

ونحن نتعامل مع موضوع المسرح -اطار بحثنا- نوعا ووظيفة يكون طرح السؤال عن ماهية الانقلاب؟ امرا لا بد ان يدفع الى الاعتقاد بأن المقصود هو انقلاب (ارسطو) ونحن وان كنا سنعرج على ذلك في سياق تناولنا لموضوع الانقلاب فان المعنى هنا هو الانقلاب او الانقلابية التي هي واحدة من المفاهيم التي تكون مجتمعة سمات (البعث) فهي سمة اساسية من سماته وبها عرفت (ثوريته) ذلك ان اي نجاح ثوري نسعى الى تحقيقه على مستوى المجتمع لا بد حتى نتمكن من ان نشهد ولادته اتصافه بشرط الانقلابية علما بأن وسيلة وغاية ذلك هو الانسان، اداة الانقلاب وميدان تحققه. وقبل ان نتوغل باحثين متوسعين في تناول هذا الموضوع على هذا المستوى او الجانب نعرج كما اسلفنا على انقلاب ارتبط باسم الفيلسوف الاغريقي (ارسطو) فقد عنى بانقلابه «التغيير الى عكس ما كان متوقعا من ظروف الحدث على ان يتبع هذا الانقلاب بالتسلسل الحتمي او المحتمل»(٨) ومثال ذلك ما كان من فعل الرسول الذي جاء اوديب وفي ظنه ان ما يريد ان يكشف عنه غبار السنين وصدأ الجهالة او الجهل بحقيقة مولده سيشيع الفرحة في نفس ملكه والمسرة على قلبه والثقة والتفاؤل بالمستقبل.

غير ان العكس هو ما يحدث اذ نتلمس اولى خيوط المأساة في حياة هذا الملك المغدور قد تجلت وممن؟

من الذي دفعه الى كل ما كان قد فعل... وكل ما جنت يداه... الآلهة:

الرسول- انباء سارة لبيتك ولزوجتك ايتها المرأة.

يوكاستيه – ما هذا النبأ؟
الرسول – ان سكان المضيق (اشارة الى مضيق كوزنتوس) سيختارون اويديبوس ملكا عليهم.
يوكاستيه – ايتها المرأة اسرعي فاحملي النبأ الى الملك، اي وحي الالهة الام انتهيت؟ لقد نفي اويديبوس نفسه مخافة ان يقتل هذا الرجل فهذا هو الموت يستأثر به.
ايديبوس – ايتها الزوج العزيزة يوكاستيه فيم دعوتني من القصر؟
يوكاستيه – استمع لهذا الرجل وانظر الى اين يذهب بنا وحي الالهة.
اويديبوس – من هذا الرجل وبماذا اقبل ينبئني؟
يوكاستيه – اقبل من كورنثه ينبيء بأن اباك بوليبوس قد مات.
ايديبوس – لقد تنبأ ابولون بأني سأتزوج امي وساسفك بيدي دم ابي. من اجل هذا اقمت بعيدا عن كورنثه منذ زمن طويل وكنت محقا في ذلك.
الرسول – من اجل هذا نفيت نفسك من المدينة.
اويديبوس – اخشى ان تصدق نبوءة ابولون.
الرسول – اتخشى ان تأتي الاثم مع ابويك؟
اويديبوس – هذا ما يفزعني دائما ايها الشيخ.
الرسول – اتعلم ان خوفك لا اساس له.
اودبيوس – كيف ذلك اذا كنت ابن هذين الشخصين؟
الرسول – لان بوليبيوس لم تكن بينه وبينك صلة النسب.
اويديبوس – ولم كان يدعوني ابنه اذن؟
الرسول – تعلم انه تلقاك هدية مني .
اويديبوس – وعلى رغم انه تلقاني من يد اجنبية فقد احبني كل ذلك الحب؟
الرسول – ذلك لانه كان عقيما لا ولد له»(٩)

خلاصة القول فان الفرق بين الانقلابين بيّن وواضح فبينما انقلاب (ارسطو) يتحدد بالوجهة المعاكسة للسياق العام لمجمل اللعبة المسرحية. اذ ينتهي الانقلاب الارسطي وقد قدمت الضحية المبتلاة وانتهى الامر بانزال القصاص بها الا ان هذا الانقلاب لا يرقى الى الانقلاب بمفهومه البعثي على الرغم من التقائهما بانعكاس الفعل -فعل كل منهما- على الفرد والمجتمع بشكل او بآخر ذلك ان الانقلاب البعثي او انقلابية الذات البعثية يتحقق من خلال:

«ثورة داخلية.. على الذات: والمقصود هنا تخلص الانسان العربي الثوري من سائر مظاهر الفساد التي علقت بحكم النشأة في مجتمع الاستغلال»(١٠)

يقول الرفيق ميشيل عفلق القائد المؤسس موضحا «الفرد الانقلابي هو الذي يطرح هذا الواقع في نفسه قبل ان يصارعه في المجتمع والاوضاع المادية، وان كل الذين لا يصارعون هذا الواقع ويحيون حياة طبيعية هادئة مريحة هم ضمن الواقع الفاسد الذي يجب ان نحاربه اذ لو

لم يكونوا منه لوجب ان تتحول حياتهم الى امل ونضال»(١١)

هذا على مستوى الذات سواء في المجتمع عموما او في مجتمع الموضوع المسرحي كونه انعكاسا للواقع واستجابة لحركته ولكن برؤيا وصياغة متقدمة علمية في البنية والهدف.

وعلى مستوى الشخصية بكونها جزءا اساسا في بناء المسرحية والمستوى الآخر هو «الثورة الخارجية، او الانقلاب على الواقع الموضوعي: الحزب لم يكتف بالثورة الداخلية بل قرنها بالثورة الخارجية كجناحين لجسم واحد هو الانقلاب الشامل»(١٢)

اذن... يتضح مما سبق ان شرطية تجسد نتاجنا المسرحي في ضوء الاسس المتقدم ذكرها يعني ان مشروعية ومبرر وجوده ضمن حركتنا العامة يستند الى وجوب تحقيق النقلاب في ذات الملتقى قارئا او مستمعا او مشاهدا. انقلابا على كل ما يعانيه من تناقضات .. كل ما فسد في واقعه المعاش.. متجاوزا لها الى مواقف جديدة... نحو تغيير واقعه وتحقيق التطور في حياته بفعل الطاقة التأثيرية الهائلة للفاعلية المسرحية كونها نموذجا متقدما في هذا الباب... واداة خلاقة في احداث البناء المطلوب في الفكر والتصرف الانسانيين.

وهنا يتجلى فعل الانقلاب الارسطي كونه فعلا جبريا خارجيا قررته الالهة وتم تنفيذه على يديها. وما الانسان الا المغلوب على امره... المتلقي لمصيره دون حول ولا قوة. فالانسان المقلوب -ان جاز التعبير- ضد ارادته حاله بالضد من حال المنقلب البعثي -اذ ان شكل ومضمون اختياره: ايمان صلب باهمية وضرورة التغيير الجذري للواقع صوب حياة تؤكد وتترجم دور الانسان في مقدرته المبدعة الخلاقة على صياغة حياته الكريمة وشق طريقه الجديد بالكيفية التي يريد وللاهداف التي يخطط وللخير والرفاه والتقدم الذي يسعى اليه جاهدا ثابت الايمان على تحقيقه.

ونحن اذ نؤكد موضوع الانقلاب والانقلابية فذلك لا يعني بمفرده على ان يحدد لنا ملامح وتفاصيل الصورة التي يجب ان يتصف ويتميز نتاجنا المسرحي بها والذي لا بد من خلقه والواجب تمثله وتمثيله.

اضافة الى ما تقدم فان ادبيات الحزب قد تناولت وما تزال وباتساع وعمق علميين جملة من المسائل التي تحتل اولوية متوازية مع غيرها من السمات الاساسية كالاخلاقية التي من اهم مبادئها التوافق ما بين الغاية والوسيلة. والشعبية التي تتلخص بمقولة الرفيق ميشيل عفلق الرائعة في النظرية الجديدة والحية التي ينظر الحزب بها الى الجماهير

«لقد جاء دور الجماهير في العالم»(١٣) ويضيف القائد المؤسس في مناسبة اخرى عند الحديث عن الجماهير ودورهما في صياغة حياتها ورسم مسار حركتها وصناعة تاريخها.

«بعد ذلك تكلمنا في الحقيقة والواقع بالنسبة للشعب فحقيقته شيء وواقعه شيء آخر، لان واقعه مفروض عليه فرضا من قبل الفئات المستثمرة والقوى الاجنبية. ان حقيقته قد طمست ولا تزال، كما ان التفاعل والاصطدام بين حقيقته وواقعه يجلو حقيقته ويهيىء لتحقيق الانقلاب.

ونظرتنا الى الشعب نظرة تفاؤل وايمان، ولمجرد تجسيد الجيل لفكرة الانقلاب ونحن نتقي التشاؤم وسوء الظن بالشعب وباخلاقه، لان واقعه الفاسد عارض طارىء ، ولان حقيقته كامنة تتجلى مع التجارب والالام»(١٤).

الخاتمة

وبعد...

فاننا اذ نؤكد اهمية معالجة همومنا وطموحاتنا وآمالنا القومية من خلال عطاءاتنا الفنية عموما والمسرحية على وجه الخصوص، فلسنا ندعو الى الانغلاق او الى شعور عنصري بالتفوق. انما نرى ان الحديث عن المصير البشري ليس هناك ما يبرره دون ان يمر من بوابة المصير العربي، لا لكونه في ضوء ما قدمنا ينطلق من غرور قومي، ولكن لان المصير العربي جزء مهم منه بما يحمله من عمق حضاري ومهام انسانية كبرى... فهو يحمل خصوصيته وثقله البشري القادر على الفعل مشاركا ومتفاعلا في رسم وابتكار مسارات الخلاص، ذلك ان «مصير الانسانية مرتبط بمصير العرب. تقدم الانسانية مرتبط بتقدم الامة العربية وتحريرها»(١٥).

اذن هذه مفاتيح قضيتنا المسرحية الاساسية، وباب الدخول الى عالم تحررنا الاسمى، عالم الالتزام الامثل...

«بالالتزام ينتقل الفرد العربي الى صفحة جديدة، صفحة الذين يجابهون المعضلات ببرودة العقل ولهيب الايمان ويجاهرون بافكارهم ولو وقف ضدهم اهل الارض جميعا»(١٦).

الهوامش

١- حديث "صدام حسين" في اجتماع مكتب الاعلام بتاريخ ١٩٧٧/٨/١١، بغداد.
٢- المصدر نفسه.
٣- المصدر نفسه.
٤- فيليب تيغيم، تقنية المسرح/سلسلة (زدني علما) منشورات عويدات بيروت-لبنان/ص٢.
٥- حميد سعيد، الثورة والتراث/ الموسوعة الصغيرة (العدد ١٢٥)، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٣.ص٤٩.
٦- المصدر نفسه، ص٤٩.
٧- المنهاج الثقافي المركزي - خاص بالاعضاء- جـ٣/مكتبة الثقافة والاعلام/ بغداد، ١٩٨٧ (الطبعة الاولى).
٨- رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى آلان/ مكتبة النجلو المصرية، ١٩٦٨، ص٤٠.
٩- سوفوكليس، مسرحية اوديب/ ترجمة طه حسين/ اصدار: دار العلم للملايين/ بيروت/ ص٢٢٩.
١٠- مكتب التوجيه الحزبي في القطر اللبناني باشراف المكتب الثقافي القومي، في العقيدة العربية الثورية (سمات ايديولوجية الحزب)/دار الحرية للطباعة - بغداد/ ١٩٧٢- ص٣٥.
١١- ميشيل عفلق، في سبيل البعث/ ص٨٣.
١٢- في العقيدة العربية الثورية - المصدر السابق/ ص٣٧.
١٣- مكتب الثقافة والاعلام، في سبيل البعث -الكتابات السياسية الكاملة (البعث والعراق)

ج٣/طباعة دار الحرية للطباعة/بغداد/ص١٩.
١٤- ميشيل عفلق، نقطة البداية/ ص١٠٣.
١٥- ميشيل عفلق، معركة المصير الواحد -المعركة بين الوجود السطحي والوجود الاصيل.
١٦- ميشيل عفلق، في سبيل البعث، ص٩٠.

المصادر والمراجع

اولاً - حسين، صدام، حديث في اجتماع مكتب الاعلام بتاريخ ١٩٧٧/٨/١١، بغداد.
ثانياً - تيغيم، فيليب، تقنية المسرح، سلسلة (زدني علماً) منشورات عويدات -بيروت- لبنان/ص٧.
ثالثاً - سعيد، حميد، الثورة والتراث/ الموسوعة الصغيرة (العدد ١٢٥) منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٣.
رابعاً- المنهاج الثقافي المركزي -خاص بالاعضاء- ج٣/مكتبة الثقافة والاعلام/بغداد، ١٩٨٧ (الطبعة الاولى).
خامساً- رشدي، رشاد، نظرية الدراما من ارسطو الى آلان/ مكتبة الانجلو المصرية، نوفمبر ١٩٦٨، ص ٤٠.
سادساً- سوفوكلس، مسرحية اوديب/ ترجمة طه حسين/اصدار: دار العلم للملايين- بيروت/ص٢٢٩.
سابعاً- اعداد مكتب التوجيه الحزبي في القطر اللبناني باشراف المكتب الثقافي القومي، في العقيدة العربية الثورية (سمات ايديولوجية الحزب)/ دار الحرية للطباعة - بغداد/١٩٧٢- ص٣٥.
ثامناً- عفلق، ميشيل، في سبيل البعث/ص٨٣.
تاسعاً- عفلق، ميشيل، معركة المصير الواحد- المعركة بين الوجود السطحي والوجود الاصيل. عاشراً- مكتب الثقافة والاعلام، في سبيل البعث- الكتابات السياسية الكاملة (البعث والعراق) ج٣/طباعة دار الحرية للطباعة/ بغداد/ص١٩.
حادي عشر- عفلق، ميشيل، نقطة البداية/ ص١٠٣.

تاريخ استلام البحث ٩ / ١ / ١٩٩٤
تاريخ قبوله للنشر ١ / ٢ / ١٩٩٤

5-How Does The Director CreateThe Stage Image? **By Sami Abdul-Hamid**

The aim of this study is to answer the following questions :

(1) What are the elements of the plastic arts that relate to the theatrical performance and interact with the dramatic elements and values.

(2) How does the director use those plastic elements to support the elements of dramaturgy?

(3) How does the director create the still stage picture and the mobile pictures.

The second part deals with the functions of the play director and designer. It also reveals the elements of the stage picture (line, form, mass, colour, space, and texture).

Part three answers the main question about how does the director create the stage pictures with the visual elements and how they may serve the elements of dramaturgy. This part also tackle two fundamentals of play directing : comparison and picturization.

The study concludes with the treatment of the stage space horizontally and vertically, with the visual elements : scenery and lighting according to the probable changes.

6-The References For The Artstic Forms of the Modern Arabic Popular Theatre **By : Dr. Fadil Khalil**

The study deals with the different aspects of the theatrical activities in the Arab world. The most significant form of such activities being performed before Islam relate to the literary seasons being held during the days of pilgrimage.

After the appearance of Islam a kind of story telling was performed by certain persons called Al - Sammiv. During the Abassid period this kind of activity was developed into the form of mimicry. The story tellers used to characterize or to impersonate with touches of comedy. The performance of those story tellers represented the imaginative reality. They used to have high abilities in diction and expressive gestures so they could easily attract their audience. The themes of their stories were adapted from fictions, myths, and the history of the Arabs.

During the middle ages the Arabs knew certain form of shadow plays and puppet shows which were called Karagose.

Research Abstracts

1- Biography plays of the Iraqi theatre - H.A. Harif.

Biography plays in modern Iraqi drama and theatre is contemporary phenominal trend. This research poses the question whether director and play writers would lend themselves by historical facts or should they lend themselves to dramatic demands.

This research scrutinizes four samples of Biography dramas: Yonis Al-Sabaawi by Tarik Abdul Wahid; A Night With Al-Karkhi, by Sami Abdul Hamid, Al-Ani Sings, Al-Sayab, Old Time Theatre, three biography plays by Dr. A.Mehdi.

2- The Theatre : Realising the present and its future - Dr. M. Al-Zaydi, and M.Taboor

Two central concepts, the first sheds light on the human sense of drama; the theatre is dynamic art that encompasses social struggles, building up towards a human attitude.

With development of history the theatre changed from naturalism and psychology, into a theatre of concious unerstanding of life.

the second part of the research deals with social consciousness of drama. Finally the researchers conclude that the theatre is a collective consciousness and portrait that incites beauty, and a sense that reinforces action through emotion, and reinforces self consciousness, and deepens the reality of existence fully in the process of social consciousness.

3- Study of some critical opinions on Stage Directing published in Iraqi newspapers : 1931 - 1967 - 1974 - Bedri H. Fareed and Thamir K. Abid.

This research concentrates on the works of crities, and their appreciation of the theatre through evaluating the work of the stage director, and by documenting the work of the director over distant periods of time : 1931-1962-1974. This is achived by anaiysing seiected samples of critiques published in daily newspapers in Iraq. The paper tries to critisize criticism of the periods objectively, and on the basis of clear criteria of stage directing.

4- Towards a national visualization of theatre - W. R. Al-Ubaydi.

The Theme treats ingeniuty in the theatre and its pertiant branches : nationality, heritage, and culture. Dramatics works have to have clear stamps of national and popular identity.

The text is thecldue and key in putting into action these goals. The test would achieve the coupil etat, and not within the framework of Catharsis, but through inner transformation and exterior changes. This to be done without waiting for the suitable corelitious.

شروط النشر:

- ❑ - يقدم الباحث نسخة من البحث مطبوعة على الالة الطابعة.
- ❑ - ان تكون عدد صفحات البحث المقدم (٢٠ - ٢٥) صفحة.
- ❑ - يبت في صلاحية البحث خلال مدة اقصاها ثلاثة اسابيع.
- ❑ - ترقم الهوامش من واحد الى نهاية البحث بارقام متسلسلة فقط.
  اما نص الهامش ومصدره فيوضع في نهاية البحث.
- ❑ - تكون الاولوية في النشر وفق تاريخ طلب النشر المقدم الى رئيس التحرير، في حالة الايفاء بالمتطلبات الاخرى .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٣٨ لسنة ١٩٨١

طبع الغلاف في دار الكتب للنشر والطباعة
التنضيد التصويري / مكتب المعاصر

الاخراج الفني / خليل الواسطي

بغداد ١٩٩٤