عبدالله السعداوي

المسرح.. قلب الإنسانية المشترك

المسرح . . القلب المشترك للإنسانية

عبدالله السعداوي

المسرح القلب المشترك للإنسانية
تأليف: عبدالله السعداوي

التصميم والاخراج الفني
خالد الرويعي

مراجعة لغوية
خليفة العريفي

المسرح . . القلب المشترك للإنسانية

عبدالله السعداوي

الإهداء

إلى روح المعلمين المربيين الطاهرة:
«إبراهيم جلال»
و «عوني كرومي»
وروح توأم الصداقة «غالي راشد»

.. «ولي ألف وجه قد عرفت به»

خالد الرويعي

جرت العادة أن يقدم الاستاذ تلميذه.. لكن هذه المرة يضعني مؤلف هذا الكتاب أمام ورطة حقيقية.. لكني أفهمها، وذلك هو دأب الاستاذ والمعلم المخرج عبدالله السعداوي.
سيجد القارئ في حديث السعداوي عن نفسه بأنه لا يستطيع البوح عن نفسه خارج البروفه، وها أنا أجد نفسي الان.. كيف أتحدث عن البروفة نفسها ألا وهي شخصية السعداوي كلها.
مضت سنوات طويلة والسعداوي ما زال يحفر ويبحث وكأن العالم سيقف إن توقف عن ذلك كله. شغوف بالمعرفة حد التماهي وباحث في موازيين الريح التي تشبه حالة الجنون.
ترى ما هو الجنون؟
انه خارج الرتابة وخارج الحدود التي وضعتها البشرية وخارج النسق والنظم.. أليس هذا هو المسرح نفسه.
لا يتعامل السعداوي مع المسرح باعتباره طبيعة ثابتة كما نُظّر وكُتب عنها، بل يذهب بعيدا جدا، فهو الساحر الذي يخيب دائما توقعات جمهوره وهو صاحب الشعرات البيض التي كتب عليها كل معرفة تزود بها او قرأها.
في كتابه هذا.. لا يسطر السعداوي تجربته كما هو الحال في كتب السيرة.. لكننا حتما وبعد قراءتنا للكتاب سنسأل التالي:
إذا.. من هو السعداوي؟ هل هذا الكتاب يحكي سيرته؟ أم تجربته؟ أم قراءاته؟ أم الشخوص الذين دفنهم تحت جلده؟
سيجد القارئ العادي أنه من الصعب عليه أن يقرأ كل ذلك بطمئنينة متناهية.. فمن كان يجسر على القراءة لأنه يريد أن يفهم، فخير له أن لا يكمل القراءة.. فكاتب الكتاب ليس قابلا للفهم كما يبحث

عنه الناس.. إنه قابل للحوار والجدال والبحث والتدمير أيضا.. إنها رفقة حياة معرفية خالصة.. تتحدث عن فلسفة التفاصيل وليست التفاصيل نفسها.. ويتحدث السعداوي هنا ليس باعتباره السعداوي فقط.. بل لأنه هو نفسه جروتوفسكي وابراهيم جلال وعوني كرومي وارتو وميشيل فوكو وديكارت وشيخ المتصوفة عبدالقادر الجيلاني ونسل من البشرية تحت جلده.

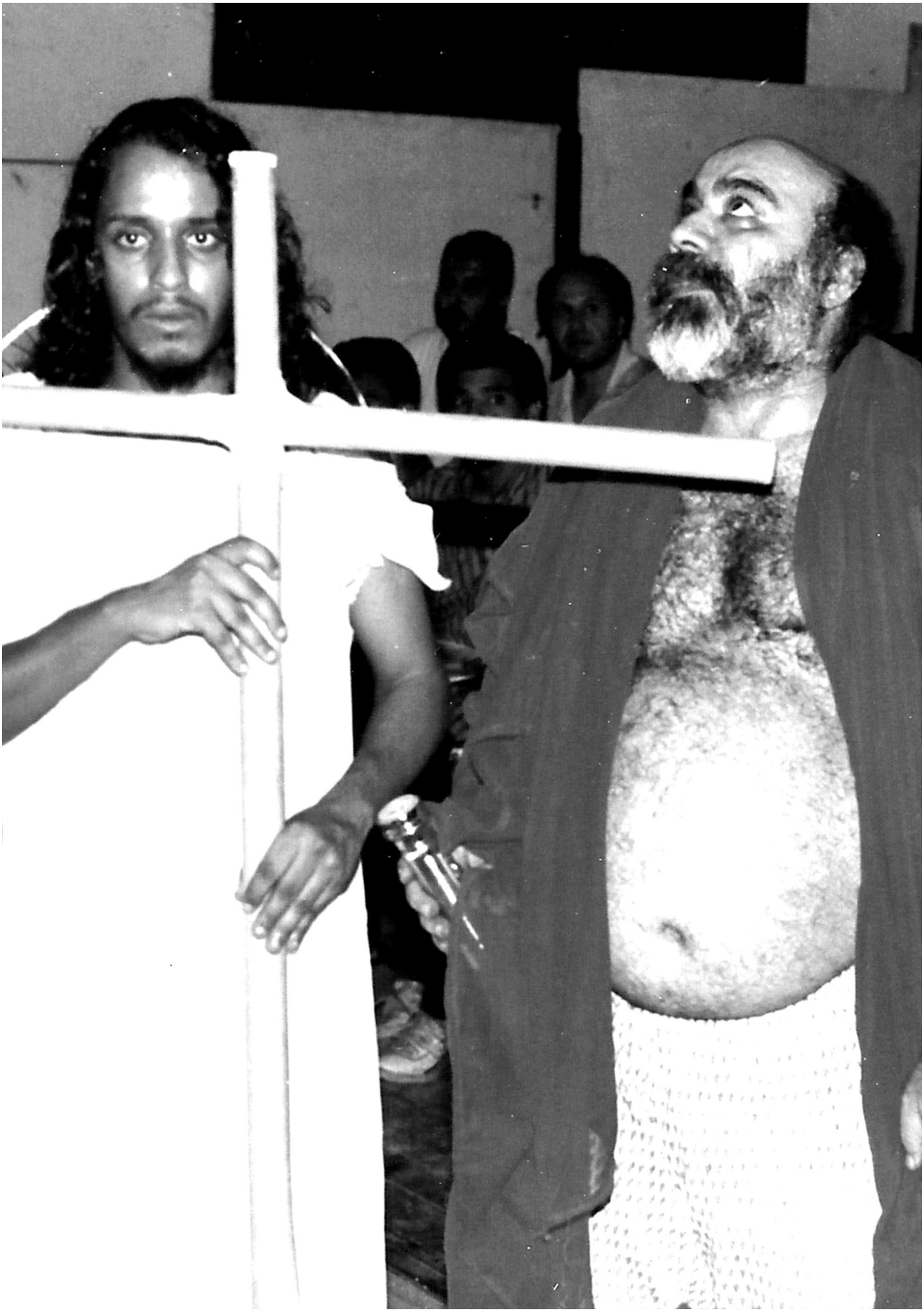
هذا الكتاب سيزيد من شغفنا بأن نتعرف على السعداوي مبدعا متلبسا بالمعرفة، فحصيلة هذا الكتاب لن تكون السعداوي فقط، بل هي تفاصيل صغيرة وملحة تتناثر هنا وهناك، يخاطب المسرحيين في أصول معرفتهم ومن واقع التجربة، وهو هنا لا يقدم مسلمات في تجربته أو في قراءاته.. بل يقدم تجربته كما لو أن للسعداوي ألف وجه.. وهذا هو الوجه الوحيد الذي نعرفه عنه.

في البروفة لا يأتي السعداوي وحده.. لا يأتي بالزمان والمكان نفسه.. ففي كل يوم هناك سعداوي آخر ومكان وزمان آخر.. هناك مسرح متفرد يعيش في تفاصيل حياته.. مسرح يستند على المعرفة وينقضها في آن.

وفي المعرفة المسرحية عموما يُجل السعداوي من تأثر بهم وتعلم معهم ومنهم، ذاكرته المعرفية لا تحدها البروفة.. وكأن العالم كله خلق من أجل البروفة.

لا يسكن مع الأمل ولا يحتفي باليأس، تلك الأمثال النمطية التي وجدت لاستعباد البشر لا تروق له، ينحت من الزمن ثوبه الخاص ولا يطمأن إلى العرض.. ففي العرض يموت عنده كل شيء.. إنها كعكة الميلاد التي لا يحب أن يطفأها..

لم يقرأ السعداوي علاقة المسرح بالانسانية.. بل عاش ذلك، وعرف كم لهذا المسرح من فضل في تربيتنا وتهذيبنا وصقل احاسيسنا.. لم يقرأ ذلك فقط.. بل عاشه وأبصره.



.. وما زالوا يقولون عنه

إن التاريخ يتشوه مع مرور الزمن والميثولوجيا تترسخ مع تقادم الأيام ، ولا تتجسد اللحظة الفعلية حقا إلا على خشبة المسرح.
فإذا كان المسرح مهدداً بالموت لنصرخ معاً عاش المسرح !!
فالمسرح يدفعك إلى ذاتك واكتشافها، يدفعك إلى تلك البقعة المغيبة في العالم ، بقعة أن تكون إنسانا ، أن تكون حراً ، أن تكون محبا. المسرح يرمى للكشف عن نظام داخلي يحميك من حالة الشلل. إنه يعكس الحياة حتى في حالة الموت. إنه يوفر للكائن الإنساني آفاقا للانعتاق وتحقيق الهوية ، أكثر مما توفره الفيزياء. إن العالم يدرك أنه ليس هناك شيء يسمى المراقب، ويدرك أنه بالمراقبة يغير الظاهرة ، وبالمثل فإن الكاتب المسرحي يغير اليأس حين يراقبه ، وبالتالي فالمسرح يغيرك ولو قليلاً . فالمسرح يمكن أن تكون أنت أنت لأنك لا تضع جداراً فاصلاً بينك وبين الآخر، فوجود الآخر عين وجودك .
فالمسرح يكتشف القلب المشترك لكل البشر، الإنسانية جمعاء تشترك في الضحك والدموع والفرح والحزن والسعادة والكآبة، وكل هذا الشعور مجاله القلب . فتلك الكلمات المعبرة والحركات التي تأتينا من خلال المسرح تمنحنا القدرة على التحديق والتأمل في أسرارنا الدفينة عميقا . الكلمات تتجسد في أشكال حية ، أشكال شفافة ومحببة ، أشكال تقودها الكلمات عبر الصراعات والحبائل والجدل والفخاخ المنصوبة إلى مرحلة التوهج أو الإنطفاء .

في هذا المكان الذي هو المسرح، تتجسد كل الأشياء وتصبح ممكنة إلى حد رائع، في هذا المكان، الخشبة التي تعتبر مكاناً مطلقاً وهذه الأمسية التي لا زمان لها، هنا يتجسد أمام عيوننا العالم بشموليته والقصة بكاملها ، قصة الأمس واليوم والغد

وللأزمان كلها، تتجسد أمامنا، لاستكشاف قوة خيالنا، والأخوة الإنسانية في لحظات العرض المسرحي تجعل الجمهور فرداً واحداً.

فالذين يخلقون المسرح لا يستطيعون مقاومة الدافع لإلقاء تحية السلام ،ومهما كان الناس من طبقات مختلفة وأجناس متباينة يستطيع المسرح أن يخاطبهم قائلاً السلام عليكم . فإذا كانت الفنون الأخرى لديها إمكانيات هائلة من التقنية فإن مهمة المسرح تكمن في تقديمه كل ما من شأنه اليوم توحيد الناس معاً، واجتماعهم وتطلعهم لاستقبال الأحداث الجسام وتوقعها ، وهي مهمة علاجية تنطوي على خلاص ، تنطوي على علاقة حميمة، علاقة مهمة لا تتزعزع بين جموع الجالسين، في انتظار من يقول لهم السلام عليكم ، والتي من شأنها أن تحقق التجاوز المطلوب الذي قال أحدهم : (إن المسرح الذي أصبح مقبرة) هو الفضاء الذي يحلق فيه الإنسان .

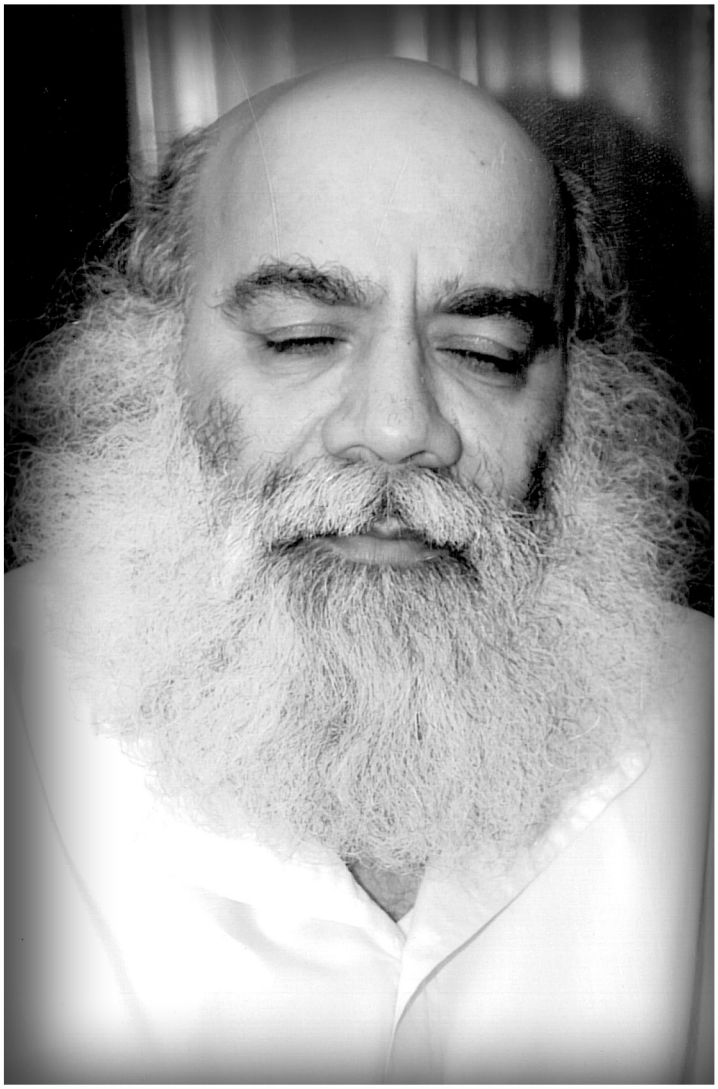
فالمسرح يكمن في الحب ويولد، والحب كما يقال طاقة الحياة والبقاء، وكم هي حاجة الإنسانية إلى عناق هائل بين أبناء البشر المحبين، فالذي لا يحلم إنسان مريض ، من لا يحلم لا يؤمن بالخيال، ومسرح التخيل هو المسرح الحر, والخيال لا يكذب، إنه يفضح دخيلتنا ويزيل الغطاء عن همومنا المقيمة أو العابرة، ويكشف الستر عن مخاوف الناس في أي عصر كان ، ويعبر عن أعماق النفس البشرية، ويحلم بعالم أجمل عالم أكثر إنسانية وحب . المسرح الحقيقي لا يعرف القيود ، لا يعرف الحدود ، لذا فهو لا يقبل الأوامر ولا يريد إرشادات ، ولا يعشق السلطة ، المسرح هو الذي علم الناس أن يواجهوا أنفسهم بأمانة ، فالمسرح سبق الفنون كلها إلى

الاعتراف والتعبير عن قضايا وجدانية، وكان السباق في فهم أصل تلك القضايا ومعرفة دوافعها . المسرح علم الإنسان ما هو الإثم وعلمه أن يتحمل المسؤولية عن ذاته، المسرح علم الإنسان التبصر في الأمور والارتقاء إلى مستوى أن يكون الإنسان جديراً بإنسانيته . المسرح علم الإنسان أن لا ينحني للقيود التي أكره على الإنحناء لها ، وعلمه الإنصاف ، وعلمه توخي الإنصاف في توزيع انفعالاته، وكيف يمكن للفرد أن يكون عالماً بكامله.

المسرح يكبر ويكبر ليصبح عالماً ، والعالم يصغر ويصغر ليصبح مسرحاً، في التمثيل لأنفسنا يكمن امتيازنا وهو امتياز يشترك فيه المسرح مع الفنون عموماً.

فالمسرح أعظم بوتقة إنسانية اشتراكية في الحضارات ، فهو منتدى الفنون والعلوم. علينا أن نختبر المسرح حتى نتمكن من فهم ما يحدث لنا ، والتعبير عما يصيبنا من الألم، وما نعانيه من الهم المحيط بنا ، والإحباط الذي يحاصرنا، فهو بصيص نور وشعاع أمل في هذا العمى والفوضى، والكوابيس التي أصبحت تلف وجودنا اليوم . المسرح يتيح لنا فرصة الخلط بين الذاتي والموضوعي والعاطفي والفكري في آن واحد على مستوى عميق. على المسرح يصبح الممثل رمزاً للإنسان بكل نقائضه وإخفاقاته . بكل آماله ومثله العليا , في المسرح ترتسم صورتنا وتساؤلاتنا وتدفع بنا قدماً لمعرفة أصل الحياة , المسرح طريقة حياة للإنسان، سبيله الآخر للوجود والخلاص. إنه نظرة إلى الذات والحوار المتواصل الذي لا نهاية له. المسرح يحرك ، ينير ، يثير القلق ، يزعج ، يسمو بالروح ، يكشف يتحدا ، و يخرج عن التقاليد ، انه حوار مشترك مع المجتمع . المسرح هو اول فن يجابه الخوا : و الاشباح ، و الصمت ، ليضع الكلمات و الحركة و النور ، فورة الحياة . انه تواصل سحري يتبادل

فيه الناس بالاخذ و العطاء ما يعمل على تغييرهم . المسرح خالق لحظات التماس الفوري و الحي لتلك اللحظات الدائمة تجدد التى تصوغ الانسان و الحياة من جديد .



حديث خارج البروفه

في الحقيقة لا أدري لماذا أحاول الحديث عن تجربتي أو قل عن نفسي وأنا الذي لم أكن يوماً عاشقاً لهذه الكتابة، فهي ليست قريبة إلى نفسي ، الأقرب منها بكثير مهنة القراءة، فإذا صار الكل يكتب لم يبق هناك أحد يقرأ حسب «كونديرا» لأن الأدب ينتهي ولايعود له مبرر، والشيء الآخر هو أنني دائماً ما أصاب بالإحراج والتلعثم عند الحديث عن نفسي لأنني لا أحب البوح بذلك السر، فلست من أنصار الحلاج الذي باح بالسر ، من الصعب أن أتحدث عن نفسي خارج لحظات البروفة ، في البروفة عادة ما أكون فحماً مشتعلاً لمن يريد أن يتدفأ، أخرج من شرنقتي مثل الفراشة أحلق فوق الزهور في الحديقة السماوية الممتدة بوسع الكون، أما خارج البروفة فأنا فحم لم تمسسه النار، إنها ساكنة سكون الحجر تتحرك داخلياً لكنها لا تعشق البوح في حركتها فكيف يمكنني أن أتحدث عن تلك الومضات والتخمينات والخيارات والحدس والقراءات والخواطر والذكريات والفوضى ولحظات الإحتراق والإختراق، لحظات الحب والعجز والانكشاف والحيرة والتفكير والتأمل والاقتحام والسقوط إلى الهاوية؟ لحظات الفراديس والجحيم؟ هل هذا يكون لحظة الحياة الحقيقية ؟ إنها لحظة البروفة، لحظة الانعتاق والحرية والحلم والتشكل، لحظات اللعب الموجه خارج تلك اللحظات ، أنت سمكة غادرها البحر، فحين أختار مسرحية لإخراجها ، فأنا أقرأ، أحزن ، أراقب، أتمشى وحيداً، أتطلع إلى السماء أتحدث مع نفسي بشكل منفرد أحياناً كثيرة، ففي وحدتي يهتف بي مجموعة من البشر، أشعر بأنني أراهم أسمعهم أتحدث معهم، أترك لهم حرية الإقتراب مني، هناك لحظات مهمة تشعر فيها بأن ثمة خيط دقيق غير مرئي عليك الإمساك به كي تتوصل به إلى تحقيق مادي وواقعي لأفكار أو تصورات أو إيحاءات تطرأ على ذهنك، نفسية كانت

أو جسدية فأكثر اللحظات صعوبة في المسرحية أو أي فن كان هو اللحظات الأولى وقت الذي يبدأ فيها الشاعر أو الأديب بوضع كلماته على الورق وحين ترى الخيط عليك أن تقذف جسدك في البحر هناك وعليك أن تسبح ارتجالاً محاولاً جعل ذلك الإرتجال يتحول إلى عمل أكثر فردية بأوسع المعاني، لا تتوقف ولا تلتفت إلى الخلف، ولا تغادر البحر أبداً، في الخلف لا يوجد إلا الجحيم، من ضمن هذا الجحيم ذهابي إلى العمل» الدوام الرسمي» الذي يجعلني أصاب بحالة « قرف» دائم ،أشعر بأن وقت الدوام يسرق مني حضوري وتوقدي الذهني والإنساني، في لحظة البروفة تبدأ الأشياء تتكشف، كافة الخبرات تكون في حالة التوالد، لحظة البروفة أكون أكثر تهيؤاً وحذراً، يتملكني شعور بأنني أصبحت أكثر ذكاء وحضوراً، لكن ليس لسمكة مكان يمكن أن تثبت به ، إن البحر ليس مكاناً إنما يكون امتداداً سيلاناً، ففي المسرح على المرء أن يناضل ويحث على اللاثبات أو الاستقرار، فلا وجود لشيء يشحذ العبقرية ورغبة البحث مثل عدم الاستقرار، دائماً هناك العبور، فالذهاب والإياب والتيه، إنما الرعب في الثبات وعدم الحركة لكن عليك ألا تقع في الفراغ، ربما هو الأسوأ، إنه اللاشيء.

عليك أن تكون من المخرجين المولِّدين الذين يقومون بمساعدة الولادات من أجل أن يرى المرء أو الممثل النور كما يخرج الطفل إلى الحياة، المسرحي مثل ذلك الطفل يرى حقيقة العالم لأن رأسه إلى الأسفل.

تفلت النيازك

يوم ١ / ١٢ / ١٩٨٤ م كانت عودتي النهائية إلى الوطن، وأنا أجرجر أذيال الحزن، بغرغرة تمزق الحنجرة، على أصوات تذهب في سباتها وفي الأعماق. يخرج صوت يحثني كي لا أنسى صوت الروح والانجذاب إلى النداء الحاد الذي يفزع خلايا الجسد. وكنت انظر إلى تفلت النيازك وانطفائها ١٩٨٤ م ذلك التاريخ الذي لا ينسى، إنه السنة التي أغلق فيها مختبر «جروتوفسكي» في «بولندا» بعد تجربة امتدت إلى ٢٥ سنة، صدر القرار الذي يعلن إغلاق المختبر، فتفكك المختبر وتشتت أعضاؤه، حيث أسس «جروتوفسكي» وزميله «لودفيك فلازين» مجموعة تجريبية هم (انطوني جاهو لكوفسكي، زبخيف، سيكوتس، ريتشارد سيسلاك، ستسانسلاف سيرسكي (انتحر) اليزابيث الباجاكا. ورغم أن جروتوفسكي يفهم الفرق الكبير بين البحث العلمي والبحث الفني، فإنه كان مشدودا ومفتونا بالنموذج الذي قدمه معهد «بوهر» للفيزيائيين من مختلف دول العالم بحوثهم حيث يدخلون إلى منطقة العزلة في مهنتهم وهناك يقارنون النظريات التي وصلوا اليها ثم يضيفون إليها من (الذاكرة الجمعية) وهذه الذاكرة تحتفظ بحصر شامل لكل البحوث بما في ذلك البحوث التي تتسم بالجرأة وتعمل على تطويرها باستمرار، بفروض جديدة ونتائج يتوصل اليها الباحثون. وقد أدت التجارب المبكرة إلى البحث في (فن الممثل) .

ثم تطرقت إلى إجراء تجارب في العلاقة بين الممثل والمشاهد وتنسيق الفراغ المسرحي، فقد قاموا بتصوير كل عرض جديد طبقا لتصاعده المنطقي على ضوء ما تعلموه من تجاربهم السابقة. وفي اعترافات «سيسلاك» يقول : كان «جروتوفسكي» يملك الرؤية

في تجاربه، ولكن لا أحد من الفريق فهم ذلك، فقد عرف لكننا لم نعرف، وفي الفترة ما بين ١٩٧٠ م – ١٩٧٣ م بدا أننا نضيع وقتا كثيراً بسبب عدم الفهم وكان «جروتوفسكي» يدرك إلى أي مكان يأخذنا، ولكننا لم نفهم في البداية، واليوم يبتسم لأننا فهمنا بصورة أفضل من الماضي .

كنا نجد أننا نتجه إلى العزلة بتجاربنا، ففي أثناء الفترة المسرحية تطلبت تجارب المجموعة عددا صغيرا من الممثلين، ومصممي الديكور، بالإضافة إلى دراماتورجيين، وقد سارت هذه العروض بشكل انسيابي، وانتقلوا إلى جميع أنحاء العالم، يقدمون العروض، ويقيمون المختبرات، ويعقدون اللقاءات، فهم وحدة متحركة بصورة ملحوظة، بضع أداوات وآلات بسيطة، وبعض الملابس، ومع التجارب اتسعت الفرقة وأضافت أعضاء جددا، وأعدادا كبيرة من غير المنتسبين اليها ولكن لفترات قصيرة، وعندما نشب الصراع بين الممثلين، تم التمييز بين القدامى والجدد في إمكانية عقد إتصال مفتوح مع الآخرين، وهو ما سماه «جروتوفسكي» (الثقافة الحية) . هاهو صوت «جروتوفسكي» يندلق في أذني وهو يقول: (نريد مؤسسة تعلم الناس أن يفكروا بشكل سياسي، لكي نفهم اهتماماتهم، ولنحارب من أجل الخبز والديمقراطية، الحق والعدالة، نحارب من أجل أن يحيا الناس حياة كريمة نحارب من أجل حقوق الشباب في التعلم، نحارب من أجل المساواة، من أجل أن يحيا الشباب حياة كريمة، نحارب من أجل حرية التعبير بلا خوف أو قلق حتى لا يضع اؤلئك الحمقى حدودا) .

في أبريل عام ١٩٥٧ م دعا «جروتوفسكي» لجنة الشباب إلى أن تشارك في مستقبل البلاد وتعمل بالقضايا العامة .

إذ قال : لن يعطينا أحد الخبز أو الحضارة أو الحرية، يجب أن نصنع

خبزنا بأيدينا، مثلما يجب أن نصنع حريتنا بأيدينا، فمن الخطأ أن يقتصر كل إنسان على مشاكله الخاصة، وعلينا أن نتطلع إلى التقدم العلمي، وأن يكون طريقنا طريق الحضارة والحرية . صار «جروتوفسكي» هاجسا بالنسبة لي أبحث عن أخباره، وأتابع كل ما يكتب عنه، وأجمع كل تلك الشذرات القصيرة، حتى جاء اليوم السعيد يوم تعرفت إلى أستاذي «عوني كرومي» (أبى حيدر) الإنسان شبيه النهر يرويك من العطش دون مقابل، إنسان اختزل الإنسانية في أعماقه، لن أتحدث عنه لأن الكلمات لن تفيه حقه مهما قلت، فهو نبع لحب لا ينضب، ذات يوم وضع كتابا في يدي كان ذلك الكتاب هو (المسرح الفقير) فها أنا الآن مثل سيدنا سلمان وقد وجد الخاتم بعد طول عناء، انكب على قراءة الكتاب من الغلاف إلى الغلاف والسؤال الذي يتم طرحه : ما هو المسرح؟ وبما ينفرد عن الفنون الأخرى ؟ هل يمكن أن يوجد مسرح بلا مخرج بلا نص بلا ديكور بلا إضاءة ؟ تأتي الإجابة بنعم، هل يمكن أن يوجد المسرح بلا الممثل بلا متفرج؟ تأتي الإجابة لا. الممثل هو أساس وجود المسرح بالإضافة إلى المتفرج ونمر على نوعين من الممثلين الممثل العاهر وهو ذلك الممثل الإستنتاجي يكدس مهارات والممثل المقدس وهو ذلك الممثل الاستقرائي يعمل بأسلوب الحذف ويحاول إزالة المعوقات، الممثل الذي يقوم بعملية فهم الذات من منطلق اكتشاف ذاته ويضحي بأعمق جزء من ذاته، وهذا أكثر ما يؤلم وهو الجزء الذي لا يريد أن تراه عيون الناس، مثل هذا الممثل ينبغي أن يوجد .

كان صوت «سيسلاك» ينبعث من التليفزيون وهو يحطم جدار الشاشة ليصل إلى أعماق الشباب الملتحقين في مسرح الصواري وهم يشاهدون مسرحية الأمير الصلد، كنت أراقب انفعالات

وجوههم وفرحتهم واستغرابهم وتركيزهم : خالد الرويعي، حسين الرفاعي، سلمان العريبي، محمد الصفار وغيرهم و كان الشريط علاوة على المسرحية كان يحتوي على مجموعة التدريبات التي هي عبارة عن تدريبات السويدية والأكروباتية بالإضافة إلى تدريبات الصوت وتمارين الإرتجال للممثل، وتثير الدهشة تلك التمارين يقوم بها الممثل ارتجالياً حول موضوعات مثل أصوات الأشياء والحيوانات، إنها تشبه معزوفات موسيقية من الأصوات يستلهمها الممثلون من الطبيعة لينشأ لدى السامع انطباع يجعله يشعر بالقلق عندما يرى أن هذه الأصوات الحيوانية تخرج من أفواه الممثلين البشر، فها هم الشباب يشاهدون ما كنت أحدثهم عنه فبدل السماع والقراءة وفر لهم الشريط المشاهدة الحية المسجلة فالتدريبات المتواصلة غير المنقطعة للممثلين ترمي إلى إحالة المستحيل، واقعاً حقيقياً وتثري الجوهر الفني للعمل المسرحي.

والسؤال هل في المسرح وخاصة فن التمثيل يمكن ببساطة اختراق حواجز المهنة، وهدم جميع مواثيق خشبة المسرح وقوانينها ؟! ألا توجد حدود ينتهي عندها الطريق الذي يؤدي إلى الإصلاح والتميز والتغيير؟ في نهاية عام ١٩٧٩ وبدايات عام ١٩٨٠م اعترف «جروتوفسكي» بأنه اخترق حدود المسرح باعتباره نظاماً ونسقاً فنياً ينقسم بشكل جوهري إلى الممثل والمتفرج، وكذلك فإن كل عمل مسرحي حسب رأيه يصنع للواقع واقعاً ثنائياً ، ولأن هذا المسرح يعمل باعتباره ورشة فنية تبدع أساليب في التدريب على الأداء المسرحي وأساليب المخرج في تشكيله للعروض المسرحية، فإن «جروتوفسكي» تحدث عن موت كلمات معينة مثل كلمات المسرح ، العروض، الممثل وخرج عن نطاق المسرح وحدوده ليطرح بديلاً عنه إبداعاً خالصاً غير متوجه نحو إنتاج عروض مسرحية .

كان هدفه تشييد نوع من اللقاءات بين البشر يتعارف الناس بعضهم بعضاً دون معرفة سابقة، يلتقون يتحابون يتخلصون من تخوفاتهم وظنونهم المتشككة غير الواثقة مما يساعد ويعين أحياناً الممثل والمتفرج معاً على تحررهما من قيودهما الداخلية وانفراج دواخلهما عن أبسط مشاعرهما الإنسانية وأعمقها . وتقنيات المختبر التي اعتمدت على الممثل وقدراته الداخلية تقنيات تتصف بإنسانيتها وشموليتها تبحث عن قيم جمالية واجتماعية ونفسية وسوسيوتكتيكية، قال أحد الشباب لا أذكر من وهو يشاهد تلك التمارين: هذا صعب جداً، ما في شيء صعب أو مستحيل إذا حاول الإنسان. شرف الإنسان يكمن في المحاولة، والمحاولة تحتاج إلى صبر طويل، والصفاء صبر لا نهائي، والأناة دائمة، وتمرين يومي لتحرير الجسد والصوت والمخيلة، بدون هذه الأشياء سوف نقع فريسة لما هو يومي عابر ومبتذل. يجب أن نحاول إيقاظ قدراتنا النائمة للتحليق، أذكر في فيلم طار فوق عش الواقواق يحاول «جاك نيكلسون» رفع (براد الماء) الضخم كي يتدفق الماء وبقية المرضى ينظرون إليه ويستغربون من فعله وحينما يعجز يقول لهم : يكفي ، « إنه يحاول ونحن لابد أن نحاول قد ننجح وقد نفشل لكننا حاولنا « هذا ما قلته رداً على ذلك الشاب إلا إنني داخلياً كنت خائفاً من تفلت النيازك ومحاصرتها بحياتنا اليومية التي تسرع أكثر فأكثر نحو الهوة دون أن نتمكن من فعل شيء. أذكر بعد سنوات كان يحادثني «محمد الصفار» ويقول لي : إنهم يدخلوننا في السباق مثل الخيول فإذا أصيب الخيل بعجز أو شاخ أطلق عليه الرصاص. نظرت إليه وقلت: نعم إنهم يقتلون الجياد.

صيرورة الطين في السفر البعيد

إننا من خلال المسرح نمر عبر الوعي الحي، فأنا الممثل أكون ذاتا مشتركة مع الشخصية عبر الدور من خلال القوة النوعية الخاصة لهذا الكيان الجديد الذي هو أنا، الذي مات وأنا الذي بعث عبر الكيان الحي والكلمات التي ليست لي وأنا قائلها، ففي بؤرة المأساة الإنسانية أسال ما لا يُسأل، أرفض المستحيل وأتحدى الشرط البشري، وأبغي الثمار الحرام، أرفض حد التناهي، وأرنو للاتناهي، أستنفد الممكن وأقرع باب المستحيل، ذلك هو الوضع الذي يليق بالإنسان (بالممثل الذي يرى ويرى) يصرخ الممثل (أكون أو لا أكون) إنه حيرة هاملت للاقتراب من الحقيقة عبر التمثيل، عبر انعكاس التمثيل في مرآة الضمير المؤرق الصموت، الذي يفضحه قناع الوجه حتي يتمزق، إنها حيرة الممثل وهو يلاحق الشبح الكائن المرئي واللامرئي في آن، يرى ويقول ويختفي ولا يرى، إنه أكون الممثل الشبح يرى وأختفي خلف جلدي، هو جلد التشبيح في مطاردة الكائن المستعصي على الحضور إلا بشرط الكائن المحدود في اللامحدود، الممثل الذي يتجاوز شرط وجوده في كونه يكون أو يكون الدور في نظرة الأقدمين إلى الكون، انبنت على أساس الإعتقاد بالأم الكبرى باعثة الحياة، ومن هنا جعلوا الناس لا يخشون الموت، لأن فكرة الموت تحمل بين طياتها الاعتقاد بالحياة والموت، حيث أصبح الموت عزاء لإنسان يولد من جديد، صامت هو كالوردة إذا صمتت تكلم عطرها، الدور هو عطر وردتك الذي هو أنت فأصمت ليتكلم العطر هكذا أوجه «الحلواجي» في الرجال والبحر أطلب منه أن يوقف ثرثرة الحركة، ويتوحد في الداخل، ثم يتفتح مثل الوردة على الخارج. هكذا تستقبل الوردة ولادة الفجر وهكذا على الممثل أن يستدعي فجر الدور بفكرة النهوض، والعودة إلى حياة جديدة في المسرح تكمن فكرة النهوض. أنت تنهض بالدور والدور

ينهض بدوره فيك. أنت الوردة وهو عطرها، وهو الوردة وأنت عطرها، فيردد الممثل « من آمن بي وإن مات مسيحيا « . كما قال سيدنا المسيح عليه السلام .

فالمسرح مفهوم إنساني فكري. يؤمن بأن الحياة الإنسانية تتشكل باستمرارية تفوق وتعلو على الفرد لكنها تمر عبره، رحلة المسرح في مجتمعاتنا شاقة ربما أكثر مشقة من رحلة جلجامش الذي يخوض الظلام الحالك، وكلما قطع ساعة مضاعفة كان الظلام دامسا، ولا يوجد نور، ولم يستطع أن يرى أمامه ولا من خلفه، وسار ساعتين مضاعفتين ثم أربع ساعات مضاعفة ولم يزل الظلام حالكا ولا نور هناك .

فلم ير ما أمامه وما خلفه وسار خمس ساعات مضاعفة وستا مضاعفة وسبعا مضاعفة ولم يزل الظلام دامسا ولا نور يمكنه من أن يبصر ما أمامه وما خلفه وكذلك دواليك ولا يزداد الطريق إلا ظلاما كذلك حركة المسرحي الذي ينشد الجدية في المسرح فيصبح مثل من يغرف البحر بغربال. يصعد ويهبط بصخرة سيزيف دون طائل لكنه القدر الذي لا مفر منه. فبدون المسرح لا حياة ولا وجود. أنت في المسرح إذاً أنت موجود، لأنك تُحمل على هذا السفر البعيد، جئت لأسأل عن لغز الحياة والموت، فحينما يحضر الإنسان يكون حضوره ممزوجا بالدراما الأولى بحضور الإله والشيطان والموت والملاك. في جميع أساطير الخلق نجد أن فعل الخلق هو مادة التشكيل وصياغة لشيء عجيب في ملحمة الخليقة البابلية، بإحضار الإله المتمرد والعاصي « كينحو « وبعد أن يقيدوه ويضعوه أمام الآلهة إله الحكمة « آيا « ينزلون به الحكم فيقطعون شرايينه ومن دمه يخلق « لولو « الإنسان السحيق الذي يفرض عليه خدمة الآلهة، ليحرر بقية الآلهة من العمل، ليخلدوا

للراحة. الرؤية الإسلامية لدى ابن أثير: الله عز وجل يبعث ابليس في جند من الملائكة إلى الجن في الأرض، فيقاتلهم وينتصر حتى يلحقهم بجرائر البحور وأطراف الجبال، و حينما يفعل ذلك اغتر في نفسه وقال : صنعت ما لم يصنعه أحد، فاطّلع الله تعالي على ذلك في قلبه ولم يطّلع عليه أحد من الملائكة الذين معه. الرواية الدرامية الأخرى تقول : حين فرغ الله تعالي من خلق ما أحب، استوى على العرش فجعل ابليس على ملك سماء الدنيا، وكان من قبل من الملائكة يقال لهم الجن وإنما سموا بالجن لأنهم من خزنة الجنة، وكان ابليس ملكهم فوقع في نفسه كِبر وقال ما أعطاني الله هذا الأمر إلا لمزية لي على الملائكة. فاطلع الله على ذلك فقال إني جاعل في الأرض خليفة وهنا لا يكون خلق الإنسان من دم الشيطان وإنما من طين الأرض، وهذا الطين وطئه الشيطان حين كان ملك الأرض، قبل أن يملكها الإنسان، ولهذا فإن الله يعجن الطين بيديه لئلا يتكبر إبليس. وقيل إنه مكث أربعين ليلة وقيل أربعين سنة جسدا ملقى. فكان ابليس يأتيه فيضربه برجله فيصلصل، أي يصوت، وحينما أراد الله خلق الإنسان طلب من جبرائيل عليه السلام أن يأتيه بطين الأرض فقالت الأرض أعوذ بالله منك أن تنقص مني فرجع ولم يأخذ منها شيئاً، وقال يارب إنها عاذت بك فاعذتها. فبعث ميكائيل عليه السلام فاستعاذت فاعاذها فرجع، وقال مثل جبرائيل، فبعث إليها ملك الموت فعاذت منه، فقال أنا أعوذ بالله أن أرجع ولم أنفذ أمر ربي. فأخذ من وجه الأرض فخلطه، ولم يأخذ من مكان واحد، وأخذ من تربة حمراء وصفراء وبيضاء وسوداء وطينا لازبا، فلذلك خرج بنو أدم مختلفين وخرج المسرح من طين الأرض وصارت الأرض مسرحا للطين الذي يروي رحلته عبر الأزمنة منذ السفر البعيد لنسل أضاع البوصلة

وصار المسرح عالما سريا غامضا لا يخلو من حكايات تتلاحق إثر حكايات لا تنتهي خروجا عن السائد المألوف، وفي ذات الوقت إبحار صوب الذات التي تصدعت من الخارج كما يقول « بريتون « ضرب من الهوس الذي يفتت طاقات الإنسان وحركة الطين في صيرورته ويضفي على حياته معاني تتجاوزها في الزمان والمكان إلى درجة تجعلها تلحق بعالم المستحيل، والمستحيل هو الإشتغال في المسرح. لا يجد المسرحي نفسه في مجتمعاتنا إلا ممزقا بالجراح والآلام، هكذا غادر نجيب سرور هائما في الطرقات. وهذا التمزق أصاب محمود دياب وهكذا عانى سعدالله ونوس، رغم أنه كان محكوما بالأمل، ما أصعب أن ترى الطين يتفتت .

جملة أشخاص في تراكم الجلود

خلال وصولي إلى البيت في لحظة فتحي الباب رأيته يخرج ، هذا ما توصلت إليه .

المجهول كتب هذه الكلمة بتبصر، هبط سلالم البناية، اجتاز الباب الخارجي إلى الشارع، قررت اللحاق به، لكن سرعة سيره تساوت بالضبط مع ايقاع سرعة سيري، يعني أن المسافة الفاصلة بيننا ظلت ثابتة، توقف أمام حانة صغيرة ودلف إلى بابها الأحمر، بعد ثوان قليلة جلست بجانبه إلى منضدة الحانة الطويلة، طلبت مشروبا كيفما اتفق عندما كنت أنظر شزرا إلى صفوف الزجاجات في الخزانة، إلى المرأة، إلى السجادة البالية، إلى المناضد الصغيرة الصفراء وإلى زوجين يتحدثان بصوت منخفض ، فجأة التفت ونظرت إليه طويلاً، حمّر وجهه منزعجاً، عندما كنت أنظر إليه فكرت يقيناً بأنه يسمع أفكاري، الهاتف يباغتني برنينه المزعج فأضع القصة القصيرة التي كنت أقرأها قبل قليل، إنها قصة اللقاء للشاعر «أوكتافيوباث» الذي أتلقف كل ما يكتبه من شعر أو تحليل، يبدو أن رنين الهاتف لن يسكت وأنا أتباطأ عن رفع السماعة لشدة ما أكره الهاتف ورنينه. وأعتقد أن غرأهام بل إرتكب خطيئة كبرى باختراعه هذا، وأعجب كيف يطيق الناس الثرثرة عبر الهاتف الذي يختزل الإنسان إلى مجرد صوت ، أما أنا فأحب الإنسان بكامل كيانه ويعنيني ملامح وجهه حركاته وإشاراته وإيماءاته وصوته في كل تلويناتها وأعتقد أن اللغة الإنسانية لا يمكن أن تكتمل إلا بحضور الكينونة كاملة بكل ما تحمل من علامات ظاهرة وخفية، وتبدأ الحياة من خلال اللمس، الاحتضان، الرؤية، الصوت، الإنفعال، القهقهات، الحلم، التحدث العفوي، الرقص، الصمت، الثرثرة، الشجار، الصوت العالي المنخفض، اللّه، الشيطان، الملائكة، الأبالسة لتعاد الحياة وتبدأ الصورة في التشكيل عبر سيولة الماء.

وتبعث إلى آفاق أبعد حيث تقوم أذني برؤية الكائن عبر السماع وعين تسمع مثلما ترى. ألهذا علاقة بالمسرح؟

حضور الإنسان يعني بالنسبة إلي حضور المجهول والبدء بالأسطورة حضور الحضور وغيابه، أي حضور الطين في صيرورة إلى الموت الذي يرافق الإنسان منذ ولادته . فالآلهة قدرت الموت على البشرية واستأثرت هي بالحياة. ولهذا اكتشف الإنسان الخلود عبر الإبداع . فالموت هو الشرط الأساسي الذي أوجد الإبداع. لولاه لما كان الإبداع شرط الخلود الأول. فمعنى أن يبدع الإنسان هو أن يتجاوز ذاته ليحقق شرط وجوده . فالوجود مرهون بالإبداع. والإبداع وحده يكسب المرء الخلود فأنت تبدع إذا أنت موجود في علاقة جدلية جوهرية بين الإبداع والخلود. كل أشكال الحياة الأخرى مجرد اجترار وحالة من الغيبوبة تذهب بالمرء باتجاه الهاوية. حالة خروج الإنسان من الإنسان وحضور الإنسان الحي المدرك بذاته التي هي أنت ولست أنا وهو أنا لست هو وهو انفتاح للأفق الأنا الممثل ثنائية الحضور بشقين أنا وهو ولست هو على عالم الخشبة عالم العالم(مسرح غلوب) الكرة الأرضية فالفن باعتباره أرقى وأقوى ظاهرة إنسانية في الحضارات . حيث أقام الإنسان عمارة المعابد الكبرى في كل حضارة لتعبر عن هوية الفرد وارتباطها بالشرط الإنساني لترسخ حس الخلود عند الإنسان، لأننا جميعاً تحت حكم الموت ولكننا مؤجلون فلنستنفد جهدنا في الحياة طالما كانت بحوزتنا. ففي هذه الأرض من ضياء وشفاء لعلتي وغذاء لروحي كما يقول فاوست. فحينما يذوب كل شيء تحت أقدامنا علينا أن نتمسك بأي شعور فذ. وفي اعتقادي ليست هناك مشاعر فذة ذات بعد إنساني رائع كما في المسرح والموت هو رحلة باتجاه حياة تتوقف على نوعية الوجود الإنساني.

لذا كان القربان، فالمسرح الأوديبي تجديد وتكفير للشرط الإنساني في المسرح اليوناني ، فإذا كان بروميثوس قد سرق النار من الآلهة ونقلها للبشر فإن جلجامش يسر لنا بسر الحياة ولغز الموت إنه سحر الشرق نداء الغابر السحيق في امتداده الآن، لحظة لا تعرف البدء ولا الإنتهاء، إنه عبور اللحظة في اللحظة، عبور البروفة إلى اللا متناهي، إلا أننا نحن المسرحيين أناس نخترق العنصرين الزمني والمكاني اللذين نقبع فيهما للالتحام بالشرط الوجودي الأول، سواء عبر سطور أو عبر النبوءة نشارك جلجامش إحساسه بهول الفاجعة وقلقه حيث يقيم الموت في مضجعه ومضجعنا حيثما يضع المرء قدمه يربض الموت وبهذا تضيق رقعة العالم بكل ما رحبت فنلجأ إلى العمق الضيق من الوجود في شساعة الرؤية (المسرح) .

الآن العبارة تضيق والرؤية لاتتسع فنختنق بجلودنا محاولين نزعها في جلود أخرى... الآن الممثل يخلع كما الثعبان جلده ليرتدي جلداً آخر وهكذا دواليك، هذا ما قلته ذات مساء ل«جمعان الرويعي» عند تشبيه الممثل بالأفعى، أو ربما تكمن القضية لدى الممثل بأن يرتدي جلداً على جلده، تراكم من الجلود ينوء أقوى الرجال بحملها. هل الأنا أنا واحدة؟ أم متعددة؟ ألسنا جملة من الأشخاص تحت جلد واحد؟ هذا ما قاله مرة «بيرندلو».

« كل منا جملة أشخاص ففي داخلنا العدد الذي تسمح لنا كافة الإحتمالات بأن نكونه. تكون مع بعض الناس شخصاً ما، بينما تكون مع أناس آخرين شخصاً آخر مختلفاً تماماً. لكنك تعتقد طيلة الوقت وأهمها بأنك شخص واحد. إنك الشخص نفسه بالنسبة إلى الجميع ، نحن نعتقد أننا نكون دائماً هو الشخص الواحد أياً ماكنا نفعله لكن هذا ليس صحيحاً».

منهج المصادفة

فالرقص الحديث ما بعد الحداثى مثلا. طريقة مسرح «جارسون» كما هو لدى «روبرت دان» في تصميم رقصاته متداخلة من عدة فلسفات وفنون في تأثيراتها المنوعة. هناك تأثير فن «باوهوس» في فن تشكيل العمارة. وتأثير الفلسفة الفيلسوف «هايدجر» و»سارتر» والفلسفة الصينية التاوية. وكل هذا يتوحد في منهج المصادفة . وهناك ((أراء فريد)) الذي إلى حدٍ ما يصبح معادياً لفكرة العمل الفني نفسها.

وهناك الفنان التشكيلي (روبرت رارشنبرج) الذي خطى باعماله الفنية إلى دائرة العرض المسرحي. وهناك الفنان التشكيلي النحات (روبرت موريس) الذي ينتمي إلى مذهب الحد الأدنى في الفن والتي تقف على طرف التثقيف في الأعمال الحداثية .

فالمنهج الإنتقالي الذي تبنى (دان) هو تلاقي فنون. حيث تبنى في تدريسه أسلوبا تعليميا متحرراً منفتحاً في مقابل أسلوب (هدرست) المستبد المعتمد على الوظيفية التعبيرية حيث العلاقة الوثيقة بين التكوين الموسيقي والتكوين الحركي للعزف. فاختياره للمنهج الإنتقالي كان تحدياً سافراً لفكرة وجود شكل فني صحيح ووظيفة صحيحة. فبدلاً أن ينتج أي فكرة معينة عن طبيعة الرقص وهدف (فن دان) الإهتداء بالفنون الاولى بحيث تحولت دروسه إلى ساحة تجمع وتحقيق آنينة فنية مستمدة من مصادر متنوعة من الفنون المعاصرة مثل الرقص و الموسيقى و الرسم و النحت وعروض مسرح الواقعة.

وعملية تبادل هذه الفروع الفنية المختلفة ترتبط بالإحساس للخامة التي تبطن كل اعمال فرقة جارسون. وهذا ما نراه في كتابها

(ديمقراطية الجسد) فرقة جارسون للمسرح بينما ربط دبلون في المسرح ومن ثم هناك تجميع بين الفنون التشكيلية وبين العروض الحية التي قدمها الفنان المسرحي (آلان كابره)

فحسب مايرى ليونار بأن فن ما بعد الحداثي لا يمكن النظر اليه باعتباره . فئه محدودة دائمة في الاعمال وذلك لأن ما بعد الحداثة لا تتحقق الا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها في صورة تشكك بشكل جذري في كل ما هو معروف وقانون وثورة عليه

لذا فعلينا أن نرتاب في كل الإبداع الفني الذي وصل الينا في القديم وحتي البارحة. لقد تحدى «سيزان» التأثيريين، أما «بيكاسو» و»براك» فاستهدفا «سيزان» بالهجوم، ثم كفر «دوشامب» بفرضية الرسم نفسها حتى وإن كان تكعيبيا، وجاء بعده (بيورين) ليتشكك بدوره في فرضية أخرى رأى أن دوشامب حافظ عليها في أعماله ولم يتعرض للنقد وهي فرضية تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني، مثلا نرى في عرض «جون جوناس» توظيف الفيديو والتلفزيون إلى جانب فني الاقنعة والسرد.

وأنا حيث تسرح الروح

أسئلة وأسئلة تتكاثر تتمازج ، وأنا أحياناً أكون موجوداً مع الأصدقاء وغير موجود في ذات الوقت حيث تسرح الروح أو الفكر ربما في دهاليز العالم المظلمة باحثة عن ثمة نور، فأنا إنساني ديني أو بدائي على طريقة «مرسياد الياد» والإنسان الديني هو ذلك الإنسان الذي يرى الطريق إلى الحقيقة شاق وطويل على الحاج أن يقطعه لأنه يعتبر نقطة العبور من الدنيوي إلى المقدس من الزائل الوهمي إلى الحقيقي والأبدي من الموت إلى الحياة لذا يصعد الجبل الشاهق، والجبل هو الصلة بين السماء والأرض التي بدأ فيها الخلق، وقمة الجبل هو المكان المقدس فالإنسان الديني يعيش ضمن نماذج تفوق الشرط البشري، يعيش محترماً الشريعة، وما دامت الشريعة ليست سوى تجل إلهي أولي وكشف في الزمن البدئي عن قواعد الوجود التي استنتها الألوهية. لهذا فالإنسان الديني يتحصن ضد التاريخ ويقف منه موقفاً سلبياً ويتوحد بالنموذج البدئي ويلغي الزمن بإكسابه الحوادث التاريخية معنى بعد تاريخي، أما الإنسان الحديث فيضفي على وجوده معنى جديداً. إنه يعرف نفسه ويريد لنفسه أن يكون صانعاً للتاريخ ، وابتداء من القرن السابع عشر بدت الغلبة واضحة للإتجاه المستقيم على الإتجاه الدائري للتاريخ، وكان لا بد من انتظار هذا القرن الذي نحن فيه، حتى نرى بوادر رجوعات جديدة معينة على الخطية التطورية وعودة معينة إلى الإهتمام بنظرية الأدوار، فبعد أن سادت في القرن السابع عشر الأفكار التطورية والتي كانت بمثابة الذروة لأفكار تبشر بتقدم ليس له نهاية عادت نظريات الدائرية إلى الظهور في الفكر المعاصر واصطدمت بتبجحات الإنسان المعاصر والتي تجد تعبيرها في القول إنه صانع التاريخ بحريته تبجحات وهمية وأن صنع التاريخ هي حرية وهمية بالنسبة إلى مجموع النوع البشري كله تقريباً

والإنسان القديم كان يستطيع التفاخر بحريته فهو حر بأن يكون أكثر مما كان حرا بالنماء

(تاريخه) الخاص وها هي المدارس التاريخية تجد نفسها في مأزق وكذلك الإنسان التاريخي ها أنا أقف أتأمل الجبال الصامتة الشامخة ذات اللون الأسود والأحمر أتأمل تلك الجبال على ضوء القمر فالعزيزية وفي جبل عرفات المكان الذي التقى فيه آدم وحواء التقى فيه الطين الممزوج بالموت والروح (الحياة) وبالحركة الصيرورة في اتحاه المطلق (اللّٰه) « إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركاً وهدى للعالمين فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمناً وللّٰه على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً ومن كفر فإن اللّٰه غني عن العالمين» في زيارتي للحج كنت أتأمل المكان فعلى صعيد المكان الذي تمت فيه ولادة الرسول عليه السلام مكة ومكة هي الأرض التي تضم بين جناحيها كعبة اللّٰه المشرفة والكعبة كما يقول الكسائي هي مركز العالم وكل مركز هو منطقة المقدس بامتياز منطقة الحقيقة المطلقة وفي المصادر الإسلامية أن الكعبة بنيت في السماء على غرار نموذج لا يزال موجوداً يسمى البيت المعمور وذلك قبل أن تخلق الدنيا بألف عام وأن الملائكة ساعدت آدم في تعيين موقع الكعبة وبنائها. وإن إبراهيم الخليل لما أمره اللّٰه ببناء البيت لم يعرف موضعه فبعث اللّٰه سحابه على قدر الكعبة فجعلت تسير وإبراهيم يمشي في ظلها إلى أن وافقت مكة ووقفت على موضع البيت فنودي منها يا إبراهيم إن ابن على ظلها لا تزد وتنقص وكل مكان مقدس ينطوي على تجل مقدس كما يقول « إلياد مرسياد» وهذا التجلي تفجر للمقدس ينتج عنه انفصال إقليم عن محيطه الكوني فيجعله مختلفاً عنه نوعياً. وإن الناس ليسوا أحراراً في

اختيار الموقع المقدس ليس عليهم سوى البحث عنه واكتشافه مستعينين بإشارات خفية. ويخاطب الله سبحانه وتعالى سيدنا إبراهيم عليه السلام. « وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق . ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله في أيام معدودات على ما رزقهم من بهيمة الأنعام فكلوا منها وأطعموا البائس الفقير» إنها دعوة موجهه للمسلمين بالهجرة إلى الحج والذين يستجيبون له أناس مؤمنون صالحون مخلصون لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله يخافون يوماً تتقلب فيه القلوب والأبصار. والإسلام في حركته ودعوته يؤكد الإخلاص الكامل لله عز وجل لذا يهون كل صعب وتجشم كل مشقة من أجل تلبية الدعوة لتنطلق القلوب والأصوات في إتحادها مرددة لبيك لبيك لبيك لا شريك لك لبيك إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك لبيك ما ملأ معها مدلولاً عظيماً تخاطب الله قائلة تركت الناس كبيرهم وصغيرهم غنيهم وفقيرهم أميرهم وساداتهم لآتي إليك ولا تستجيب لك لبيك يا رب لأن الحمد لك والسماء لك والأرض لك . لك الحمد حمداً لا حمد لسواك لأن كل صاحب حمد في الدنيا يستمد حمده من حمدك وكل صاحب نعمة يستمد نعمته من نعمتك أنت الذي أعطيت للناس فلا شريك لك في العبادة ولا الطاعة نوحدك من كل قلوبنا وأفكارنا ومشاعرنا ولبيك هي التلبية المدخل إلى الحج كما أن التكبيرة هي المدخل إلى الصلاة ومفتاح الدخول إلى الصوم والشراب من باب التلبية ندخل أجواء الحج وهي أجواء صوم لا عن الطعام أو الشراب بل عن كثير من شهواتنا ونزواتنا وعاداتنا كي نتعلم الانضباط في السير في طريق الله الملك الواحد الأحد الفرد الصمد الذي لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد يا عالم الخفية ويا من السماء بقدرته

مبنية، ويا من الأرض بعزته مدحية ويا من الشمس والقمر بنور جلاله مشرقة ومضيئة ويا مقبلاً على كل نفس مؤمنة زكية يا من له وجه لا يبلى ونور لا يطفأ واسم لا ينس وباب لا يغلق وستر لا يهتك وملك لا يفنى الواحد بوحدة الأحد المتعالي عن وحدة الكم والعدد، المقدس عن كل أحد ليس كمثله شيء يا من دل على ذاته بذاته، ومن خلال السير في ذلك الطريق لا تهتم لحر أو برد لا يؤذيك كثير مما تحب نفسك. وترتاح إليه وتشتهيه الحج صوم عن الترف وعن كثير من العادات والكلمات والمجادلات فلا رفث ولا فسوق ولا جدال لذلك أنت تسير أغبر أشعث لا يظلك شيء عن الشمس أو الحر أو البرد أو المطر وها أنت تطوف بذلك البيت الذي تسمع فيه صوت اللّٰه ويخاطب عبده ورسوله إبراهيم عليه السلام . وأنت تردد لبيك بخشوع وعبادة والعبادة تعني الخضوع المقرون بالمعرفة والمحبة والحرية الناشئ عن الاعجاب بالعظمة والعرفان بالجميل ، والعبادة شعور مكتمل يبدأ بالمعرفة العقلية ثم بالانفعال الوجداني ثم بالنزوع السلوكي ، وإذا جئت مكة ورأيت البيت الذي طهره إبراهيم وإسماعيل للطائفين والركع السجود واستمعت إلى نداء اللّٰه سبحانه وتعالى» ثم ليقضوا تفثهم وليوفوا نذورهم وليطوفوا بالبيت العتيق» وها هي الكعبة المشرفة البيت الذي يريد اللّٰه من جميع المسلمين في بلادهم المتفرقة أن يتوجه إليه ويتطلع إليه كل مسلمي العالم لا يتوجهون لحجارة فالحجارة لا تمثل شيئاً فقد تغيرت أحجار البيت حسب تغير بنائه عبر القرون إنهم يتوجهون للرمز الطاعة طاعة اللّٰه هو الذي يريدك أن تتوجه إليه لأنه هو الملك والمالك ومن أجله تسعى لأنه يريدك أن تسعى في الصفاء والمروة.

(إن الصفا والمروة من شعائر اللّٰه فمن حج البيت أو اعتمر فلا

جناح عليه أن يطوف بهما) ليكون هذا السعي شعاراً لك في حياتك تسعى في جميع شؤونك في الدنيا في عملك وبيتك وكل ما يصادفك تسعى لخير الناس وفي رضا الله وفي جبل عرفات تبدأ وقفة تأمل لتذكروا المشعر الحرام فإذا قضيتم مناسككم فاذكروا الله كذكركم آباءكم أو أشد ذكراً فمن الناس من يقول ربنا آتنا في الدنيا وماله في الآخرة من خلاق ومنهم من يقول ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار أولئك لهم نصيب مما كسبوا والله سريع الحساب والحج.. هو الذكر والذكر هو مقدرة على التذكر تذكر الله من خلال تكرار اسمه دائم والكلام في تذكر الله يكون هو الشكل الخارجي لمظهرنا الداخلي. فالله غير محجوب عنا لأننا نتذكره والتذكر هو الوحي والنسيان هو الشيطان الغفلة النوم الذي يجعلنا نبني حول أنفسنا الأحلام والأوهام التذكر يأتي لايقاظنا لنتذكر بأننا اناس كيلا نقع في الغفلة والخطيئة الأولى الكبرى للإنسان فرغم أن الإنسان خلق على صورة الله فإنه دائماً في حالة النسيان كي يتحقق المظهر الأساسي في الإسلام الذي هو الصلاة والدعاء وبهما يتجاوز الإنسان نسبيته للوصل إلى نفخ الروح به ليصل إلى المعرفة الجوهرية التي تصنع التكامل في كيان الإنسان الصلاة والدعاء تخلق الرؤية التوحيدية للحق. فلا يحتاج الله إلى حج الإنسان ولا ينتفع به. الحج هو للإنسان لمنفعته لتغذية روحه لبناء وحدته مع المسلمين الآخرين لخروجه من إطار الزمن والدخول في الزمن الكوني البدئي زمن ينفتح الإنسان على الكون يوم قال ربك للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا ابليس».

فراشة ذاهبة للضوء

حتى نبرر قلقنا بشأن الكبر والخوف من الموت، على الإنسان أن يشعر بأنه قد فعل أفضل ما كان ممكناً له أن يفعله كما قالت» ايدا لوشان» وما عبر عنه جاك لندن في إحدى قصائده، فالإنسان يكون كاذباً إذا أعتقد أن لديه حلولاً سهلة لتلك المهمة الشاقة الأليمة ، بالتالي نرى أن التبسيط المفرط لتعقيدات التجارب الإنسانية، يقلل من حجم الإنسان، إذ يفترض أنه لا يملك الحكمة والشجاعة لمواجهة تحديات الحياة، فالخبير الذي يقدم الحلول السهلة، إنما يشجع الإنسان على أن يتوقع أقل ما يمكن في ذاته ، الكتب التي تقدم دروساً في النزال والزواج أو تهذيب الأطفال أو الإدارة أو كيف تصير أكثر جاذبية أو كيف تتعلم الإنجليزية في خمسة أيام تعتبر إهانة للعقل مثل كثير من أفلام هوليوود ، وعلى المرء ألا ينخدع ولا يكون تواقاً إلى الحلول السهلة وعدم جدواها، كتب « إبراهام ماسلو» قائلاً: إذا كان الحزن والألم ضروريين للنمو فيجب ألا نحمي الآخرين منهما كما لو أنهما سوء، فأحياناً يكون الحزن والألم نعمة مرغوبة.. إن عدم ترك الآخرين يعيشون آلامهم ، وحمايتهم منها قد يتحولان إلى شكل من أشكال الوصاية تظهر بدورها عدم احترام الطبيعة الجوهرية للشخصية في توحدها وتطورها المستقبلي. فالشهرة والمال والسعادة لم تكن هدفاً نسعى وراءه بإدراكنا الواعي وقد تأتي تلك السعادة في اللحظات النادرة النفسية من السرور المؤلم لنتاج من أجل علاقة وثيقة بالحياة تأتي كنقيض لقبولنا وتفهمنا لكل ما هو حزين ومؤلم في التجربة الإنسانية ، فالألم الذي نشعر به إنما هو تحطيم للقشرة التي تغلف إدراكنا على رأي جبران خليل جبران في كتاب النبي فكان سعينا إلى إدراك أعمق للألم من خلال المسرح ضرورة حتمية وطالما كنا على علاقة وثيقة بالحياة، فلا بد أن نشعر بالاضطراب والقلق واللايقين والحزن والاكتئاب

واليأس والغضب والإحباط وأنت ترى ذلك المسافر محدودب الظهر كمن يحمل على ظهره كومة من الرصاص وكلما توقف ليستريح مسح عرقه وتمتم : كم هو ثقيل هذا الوطن على رأي الأديب أمين صالح. فكل هذا كان نصيبنا ونصيب آخرين وهذا ما جعلنا نعشق ذلك الطاعون « المسرح» وحتى نحاول التأقلم مع تلك الأزمنة لنتعلم اكتشاف الذات كان علينا أن نكون مثل الإستاكوزا التي تضطر إلى نزع قشرتها كل حين لكي تكون قشرة جديدة تناسب نموها الجديد. تلك الفترات تكون ضعيفة ومكشوفة ومعرضة لخطر أن يلتهمها أعداؤها ومن قسوة الطبيعة. أنها لا بد أن تمر بتلك الأزمنة الخطيرة وإلا لن تنمو أبداً.. وفي كل مرة ينتابك عذاب الشك في النفس ، عذاب الإضطراب والخوف من الذات المجهولة القادمة في كل مرة وأنت تشعر بأنك تقترب من هذا الانكشاف الوجودي فتبدأ القشرة الجديدة الكبرى تكون حاملة معها أفقاً أرحب للحياة وفرصاً جديدة للفهم والتحقق تشعر بفترة مبهجة في تفتح آفاق جديدة وبإدراك متزايد وتبصر أعمق بذاتك وبالآخرين حتى تنفجر طاقات خلاقة من الأصدقاء رضوان في (الظلمة). سلمان في (الضوء والظل). خالد في (إيفا). حسين في مسئوليته عن المختبرات (مركز التدريب العربي) الصفار في الترشيح إلى جائزة أفضل ممثل في (الليلة العلمية). ياسر ومصطفى وغيرهم. لكن خوفك ينتابك لما يعرض تلك الخيول للموت أو البطء وبعناد تضيق القشرة من جديد وتبدأ بالشعور بالاختناق ، إنها حياة خطيرة في المسرح لكنها جديرة بشرف الحب والالتحاق بها فأنت مسرحي يعني أنك إنسان واع بالخطر والاختباء الحقيقي. شجاعة الإنسان هو أقدامه على المخاطر وهو مدرك لها ، أما من يقدم على المخاطر وهو غير واع فالمسألة لا تحتاج إلى أي

شجاعة لذلك، وهذا ما دفعني يوماً إلى أن أقول : إن المسرح هو انتحارنا الجماعي وأنه «جهدنا اليائس» في كتيب « سكوريال» وعلى صورة طفل المعرض للود ، فهل كنا نقارع الجدار القاسي الذي قال عنه أمل دنقل:

آه ما أقسى الجدار
ربما ننفق العمر كي نثقب ثغرة
عندما ينهض في وجه الشروق
ليمر النور للأجيال مرة

ربما لو لم يكن هذا ما عرفنا قيمة الضوء الطليق ، فهل كان المسرح هو نورنا في عالم الظلام الدامس الذي لا يقيس الإنسان سوى بالربح ولا يراه إلا مطموساً في السوق ؟ وهل كنا تلك الفراشات الذاهبة للضوء وهي تدرك أن في الضوء حتفها أم أنها كانت تنشد الموت لتحظى بشرف الحياة ، فالإنسان هو أن يحيا؟

في المسرح على المرء أن يستغرق بشكل تام في الحياة ، أن يستغرق في الحب لأنه المكافأة الوحيدة التي يجب أن نهبها لمن حولنا في المسرح ولن نراهن على الوجود المسرحي كالمحب المفتوح الذراعين للحب لأنه إذا ضم ذراعه من الحب فلا يحتضن إلا نفسه فحسب وحيث لا يوجد حب لا توجد إرادة كما ردد غاندي.

وفي المسرح يجب أن نشحن الإرادة ونمتلكها كي نرى الحب، ففي الواقع اليومي نحن نفكر أقل كثيراً مما نعرف، ونعرف أقل كثيراً مما نحب ، ونحب أقل كثيراً مما هو موجود، وهذا يجعلنا نكون أقل بكثير مما يجب أن نكون، في الواقع الصعب كثيراً ما نشبه إميلي الصغيرة في مسرحية « مدينتنا» وخصوصاً في ذلك المشهد الرائع الذي تموت فيه إميلي الصغيرة ، وتذهب إلى المقبرة وتخبرها الملائكة بأنها يمكنها أن تعود إلى الحياة يوماً واحداً فتختار أن تعود وتحيا ثانية عيد ميلادها الثاني عشر، فتهبط السلالم في رداء عيد ميلادها، وجدائل شعرها تتفجر حيوية سعيدة جداً لأنها فتاة عيد

الميلاد، ولكن ماما مشغولة في عمل الكعكة لها فلا تتطلع إليها وبابا يدخل بأوراق دفاتر وعمل حساباته المالية، ويمر بجانبها لكن لا يراها، أما أخوها فهو في عالمه الخاص ولا يكلف نفسه أن ينظر إليها، أخيراً تنتهي إميلي إلى الوقوف في منتصف المسرح وحيدة وهي تردد:

من فضلك ... يا أي شخص ... أنظر إلي.

وتذهب إلى أمها مرة أخرى وتقول:

ماما من فضلك لمجرد دقيقة واحدة أنظري إلي.

ولكن لا يأبه بها أحد فتلتفت إلى أعلى محلقة ببصرها نحو السماء وتقول: خذوني بعيداً، لقد نسيت كم كان صعباً أن تكون إنساناً.

لم يعد أي أحد ينظر إلى أي أحد ولهذا فأنت في المسرح تكون إنساناً،أنت تسمع وتستمتع وتصغي وتنصت وتتعرف إلى ذاتك وتواجه الطبيعة البشرية بكل أقنعتها وتتعرف «إلى أنت» الآخر الذي يرقد كامناً فيك، إنه كامن في داخلك ينتظر أن يتحقق، فالمسرح هناك شيء من أنت أكثر مما تعيه.

هناك حكاية هندية عن رجل في زورق صغير يجدف ضد التيار في نهر هادر وبعد معركة رهيبة مع التيار يكتشف أخيراً أن المجهود غير ذي جدوى ولذلك يستسلم ويرفع المجذاف إلى أعلى ويبدأ في الغناء، إن اللحظة علمته طريقة جديدة للحياة حينما ينساب مع النهر المتغير الدافق حينئذ فقط أصبح حراً . حقاً المسرحي لا يضيع وقته في محاولة إطالة الأيام فما أقصر حياة المسرحي، إنه ومضة أو ربما نيزك ساقط لا تراه إلا العيون التي تعودت رؤية السماء، المسرحي تقوده الرغبة إلى الهاوية ولا يمكن لها أم تتمركز حول موضوع السلطة، إنه يبحث عن التحليق، لكن كل تحليق يحتاج إلى قوة فمن أين يأتي بالقوة وكل القوى تقف له بالمرصاد وتحاول إبعاده عن تلك الذات الباحثة المتسائلة الفاحصة؟

من المهرجان التجريبي إلى المسرح في البحرين

إنهم يرمون لنا الطحين في يوم ريح.. ثم يقال لنا إجمعوه

حكايتنا.. و«التجريبي»

بعد أن فارق المؤلفون العرب الكبار المسرح راحلين إلى الضفة الأخرى من الحياة، لعلها تكون أرحم بهم مما أصابهم في أوطانهم من الإقصاء، مفارقين الحياة بالحسرة والحزن الشديد، على سقوط الأحلام الإنسانية التي حلموا بها، لأوطانهم ولأمتهم، أمثال الراحل «سعد الله ونوس» و «محي الدين زنكنه» «محمود دياب» صاحب مسرحية ‹‹الأرض لا تنبت الزهور››، ‹‹رسالة من قرية تاميرا للبحث في مسألة الحرب والسلام››، ‹‹باب الفتوح››، و››ليالي الحصاد›› و››نجيب سرور الناقد والشاعر المسرحي››. وبعد أن التهمت النيران أجساد رفاقنا في التعب المسرحي، بدأ المسرح المصري ينحسر وتسيطر عليه العملة التجارية لتطرد العملة الجيدة من الساحة المسرحية، في زمن إحلال زمن الانفتاح والسلام. فغابت مسرحيات نعمان عاشور، شوقي عبدالحكيم، ميخائيل رومان، سعد الدين وهبة، وغيرهم من المؤلفين الكبار. في هذه الأجواء الغائمة والملبدة بالغيوم وانكسار الأحلام وسيطرة الفساد الإداري والمالي والإنساني والاستبداد، وتغلغلها في شرايين الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، وتهميش الفن والإبداع في بيئات طاردة للفن والإبداع والمبدعين، ويصبح كل شيء تابعا للسوق، ويهمش الفن والإبداع، خصوصاً المسرح الذي كان نافذة يطل منها الإنسان ليرى ما حل بذاته وفكره ومجتمعه، في هذه الأجواء المظلمة في زوايا الوطن العربي المثقل بالتخريب والحروب وخلق الأزمات. جاءت بادرة وزير الثقافة المصري فاروق حسني الذي كان يرى أن مهرجان المسرح التجريبي فرصة للإحتكاك، وإثراء لخيال المسرحيين، والتعرف على ثقافات مختلفة وحدث ثقافي لفتح آفاق

مسرحية الكمامة في المهرجان التجريبي عام ١٩٩٤.. حينها حصلنا على جائزة أفضل اخراج

البحث في قضايا المسرح و الثقافة المسرحية. وكان الوزير على حق سواء اتفقنا معه أم اختلفنا، سواء كنا مع المهرجان التجريبي أو أعداء له معتبرين أنه مسرح تخريبي، كما طرح البعض على المهرجان. فقد جاء المهرجان، في دوراته الأولى حتى الدورة العاشرة تقريباً قوياً، وذا سمة تنافسية على المستوى العربي والعالمي حيث قدمت عروض مهمة وتجريبية. كان الممثل وجسده محورها، أو الإخراج بمغامراته ومغاياراته أو السينغرافيا بابتكاراتها البصرية أو العرض وجمالياته المتقنة.

وكان كثير من عروضه مثار إعجاب وتساؤل، ومحطة للإثارة، وكان الإحتكاك ذا فائدة كبيرة على مستويات المعرفة والوعي والحوار، وكان بجانب المسارح الأوروبية والعالمية من أرجاء الدنيا كلها، مسارح عربية تقدم عروضاً لافتة للإنتباه، أمثال المسرح التونسي

من خلال أعمال المخرج «فاضل الجعايبي»، «محمد إدريس»، «عز الدين قنون». والمسرح السوري بقيادة «جواد الأسدي»، «فايز قزق»، «مانويل جيجي»، و»جهاد سعد». والمسرح اللبناني بقيادة «سهام ناصر». وكان مسرح الصواري إحدى المحطات المهمة في هذا المهرجان بشهادة كثير من النقاد والمتابعين، ومثل مكانة بارزة، جنباً إلى جنب مع الفرق العربية والعالمية التي كان لها باع طويل في مجال المسرح . وأذكر أن الشباب خالد الرويعي، سلمان العربي، حسين الرفاعي، جمعان الرويعي، ومحمد رضوان كانوا محط إعجاب من قبل الفرق المشاركة والفنانين. فخالد الرويعي رافقه أعضاء من المسرح الروسي الذي سبق أن قدموا مسرحية ‹‹اسكوريال›› التي شاركنا بها في مهرجان القاهرة التجريبي، وحسين الرفاعي وسلمان العربي كونوا مجموعة صداقات مع الفرق الإسبانية وغيرها. حتى صار حسين رفاعي إحدى الروابط بين الداخل والخارج، أما سلمان العربي الذي تم اختياره لعمل ورشة مع المخرجين المهمين، أو العمل في المسرحية في اليابان مع المخرج الياباني (شينجين شيميزو) المهم. فيما شارك جمعان الرويعي في ورشة ومسرحية (شاطئ الزيتون) مع المخرج الفنان الكبير عبدالرحمن عرنوس وكان ‹‹الفتى الطائر›› وأصبح محط إعجاب في بناء رقصته الجميلة في مسرحية ‹‹اسكوريال›› مع فضيلة المبشر، وأحد الذين جربوا في مسرحية عذاري لمسرح أوال بإخراج يشد الانتباه في مستوياته الحركية واللونية والبصرية، رغم ما لحقه من ظلم من قبل لجنة التحكيم، وقدم مسرح أوال بشكل يليق بهذا المسرح.

وقد استعان المخرج السوري جهاد سعد بمصطفى رشيد، سلمان العربي، حسين الرفاعي في مسرحية ‹‹أواكس›› المشاركة في المهرجان التجريبي. وقد شاهد الشباب، واحتكوا بفرق ذات عراقة وعلاقة مع المسرح التجريبي، عبر الوعي والسيطرة على الأدوات والتقنية المسرحية خصوصاً من حيث السينوغرافيا وعلاقة الجسد بالمتلقي، فشاهدوا عروضاً يابانية ذات مفاهيم مغايرة لما هو سائد

وفرنسية وألمانية، وعروضا عربية، مثل عروض انتصار عبدالفتاح الموسيقية، وأعمال فاضل الجعايبي ببنائها المتقن والدقيق في درجات الإبداع المسرحي، وأعمال عزالدين قنون وتعاملها مع الجسد بحرفية عالية، وتجارب توفيق الجبالي الذاهبة في آفاقها التجريبية اللامحدودة، ومسرحيات مسرح الصواري التي كانت تشارك بتنويع تجريبياتها المختلفة، والتي تناولها النقاد والفنانون في مقالات عدة، وفي لقاءات عبر الفيديو بعد عرض مسرحية «اسكوريال». وأسس رضوان ومحمد الصفار وسلمان العربي نقاشاتهم مع أحد أساطين المسرح الكبار في اليابان المخرج «سازوساتو» حول قضية الطاقة التمثيلية لدى الممثل، والتي لاحظ من خلالها «سازوساتو» أن شبابنا يقفون أمام جماعات متنوعة وينافسون مسارح عريقة في أحدث المصطلحات مثل السينوغرافيا، كما حصل في مسرحية «ضوء وظل» لسلمان العربي الذي تنافس مع المسرح «البولندي» والمسرحي القدير ذو الخبرة الطويلة في الإبداع «منجيك» رغم قصر تجربته وكان قاب قوسين لاختطاف الجائزة، وهذه المسألة ليست سهلة ولها معنى كبير، أن يكون شاب بحريني مرشحاً لسينوغرافيا مع أحد كبار المسرح التجريبي.

وتنافس محمد الصفار مع ممثلين عريقين في التمثيل، وكان محط اهتمام الفرق المشاركة في مسرحية «الليلة العلمية» من إخراج إبراهيم خلفان، أما محمد رضوان الذي نال إعجاب المهرجان في الأردن والقاهرة من خلال إخراجه لمسرحية «الظلمة» والتي تمت الإشادة بها، ومازال المشاهدون يذكرون تجارب الصواري.

وحاول كثير من الباحثين تقديم دراسات الدكتوراه في تجارب مسرح الصواري، في الأردن والجزائر وغيرها من الدول العربية.

وأصبح مسرح الصواري أحد المسارح التي حركت المياه الراكدة في نهر المسرح العربي من خلال تحطيمها للبنى العربية السائدة بتجاربها الصارخة واستفزازاتها، بشهادة النقاد والفنانين. فقد قدم الشباب مسرحيات مغايرة وغير مألوفة من خلال مسرح نادي مدينة

عيسى ومسرح الصواري لما هو سائد في البحرين، اختلف حولها الجمهور، الذي أصيب بصدمة استفزازية قوية كسرت كل المفاهيم المتعارف عليها في المسرح. جمعان الرويعي قدم مسرحية راقصة ‹‹رجل وامرأة›› مع فضيلة المبشر. من خلال التعبير الجسدي الراقص بشكل لافت للنظر وقدم مع مصطفى رشيد أعمالا راقصة ومسرحية من خلال أسلوب المسرح الأسود، أثارت انتباه المسرحيين لما يطلق عليه المسرح الأسود. وكان يمكن أن تكون نواة أساسية لمسرح راقص تحظى به البحرين لو تم الاهتمام بها، لأصبحنا نملك الآن مسرحا راقصا مميزا في الخليج. عروض تكسر التقاليد

وقدم خالد الرويعي مسرحية ‹‹تلك الصغيرة التي تشبهك›› خارجاً من أطر النص التقليدي إلى فضاء الرواية وجسدها، عبر كولاج فني، وكانت تشكل حالة استثنائية في المسرح البحريني واستفزازية للجمهور، حيث كان خالد يصرخ في الساحة الخارجية يطلب من المشاهدين قائلاً ‹‹اغمس يدك في الدم›› وقدم حسن منصور مسرحية جنوب إفريقية ‹‹قم يا ألبرت›› بأدوات مسرح الشارع تنشد البساطة في الأدوات والعمق في حركة الجسد من خلال شخصين، بينما سلمان العريبي وحسين الرفاعي قدما عرضاً مشتركاً كاسراً كل التقاليد المسرحية من خلال تشابك نصوص شكسبيرية (هاملت، مكبث، لير، عطيل) عبر تداخل الفنون الموسيقية والتصويرية (الفيديو) وضغطوا مآسي شكسبير وحولوها إلى مجرد عشر دقائق باستنفار البصر والأذن تطالب المشاهدين أن يقرأوا كل تلك العلامات الكثيرة والمكثفة، في دقائق معدودة، مما سبب إرباكا واحتجاجاً وإعجابا، واصبحت السينوغرافيا تظهر في المسرح البحريني مع الشباب لتزيح مفاهيم الديكور، وبدأنا نشاهد أعمالاً فنية جمالية من خلال الشباب، حسين حليبي الذي كان جريئا من خلال تناوله مسرحيات عالمية صعبة على المخرجين الدارسين، وقدمها بشكل إخراجي جميل، مثل مسرحية ‹‹حياة إنسان››، مسرحية ‹‹العميان›› وكان لياسر القرمزي اجتهادات في الإضاءة والتمثيل والإخراج، والأفلام

القصيرة، يقف أمامها الإنسان ليدرك أن ثمة موهبة مهمة في المسرح والفنون الأخرى. أما مصطفى رشيد ذلك الفنان في مجال الرقص وإخراج المسرحيات الكوميدية التي مازلنا نتذكرها، والذي يعتبر أحد المخرجين المهمين في التلفزيون في الوطن العربي والخليج، ذا حس إبداعي موسيقي استماعاً والسينمائي مشاهدة، والذي خسرنا إبداعاته واستفادت منه الدول الخليجية الأخرى، وتجارب إسحاق خصوصاً في مسرحية ‹‹القرعة›› والذي أصبح لاحقاً أحد الإداريين المهمين العاملين في المسرح. وكانت تلك التجارب الشبابية المنقذ للمسرح البحريني بعد سباته العميق وموته المحقق، مما لحقه من ضربات موجعة ومنع عروض عدة في ليلة الافتتاح، وتحويل صالات المسرح إلى أماكن للطباعة، تلك التجارب الشبابية أصابت المسرح بهزة عنيفة وأخذته إلى طريق وعر لا يرتاده سوى البغال.

وكان مسرح الصواري خلية نحل ترى في كل ناحية من المسرح، مجموعة تعزف، مجموعة تقرأ، مجموعة تتدرب، ومجموعة تتناقش حول المسرح وأساليبه، وجرائد تكتب، وأناس تهاجم وأناس تتشكك في قدرة الشباب، ثم ما تلبث أن تغير رأيها، وأناس لا ترى في المسرح سوى مسرح السبعينات وتعتبرها الفترة الذهبية، وتقف هناك ولا تبرح مكانها، رغم ما كان يحدث في العالم، والوطن العربي والمحلي من تغيير. وأناس من دون أن يتابعوا حركة المسرح الجديد كانوا يصدرون أحكاما. ولا يكلفون أنفسهم بمتابعة المسرحيات ودون أن يفتحوا الصناديق التي أغلقوها على أنفسهم.وكان الشباب يزدادون حماساً وصدقاً، ولم يعد المسرح بالنسبة لهم الصالة المسرحية فقط، وإنما كل مكان يمكن لها أن تصبح مسرحاً، طالما توفرت الإرادة والحب والخيال المنفتح، فلم تعد الصالة عائقاً أمام تجارب الشباب، كان الشباب كأسرة واحدة متكاتفة، تعمل دون كلل أو ملل أو تعب، فتحوا آفاقاً للمسرح في البحرين. كانوا عبارة عن مجموعة تدق المسامير بأيدٍ عارية. لكن حماسهم بدأ يفتر شيئاً فشيئاً.

فترة انشغلوا بالتلفزيون والمسلسلات، حتى يوسف الحمدان الذي كان له وجة نظر في ذلك، والذي وضع بيانا مهما ومتقدما، انشغل هو الآخر بالتلفزيون والإذاعة، وبقضايا السياسة والواقع، وأصبحنا لا نراه إلا في ما ندر. وبدأ الواقع بضرباته القاسية، والجري وراء لقمة العيش والمال لتسديد الديون، في بيئة تشطر الإنسان، وتجعله كائنا خارج الحياة، وكأنه كائن موجود من أجل أن يعيش، ويأكل وينجب، مقتول الحواس والوجدان فاقد الخيال. فالواقع بمؤسساته يحاول قتل الإنسان والمشي في جنازته.فليس هناك ‹›سوى زبد الوعود يداف في عسل الكلام‹›. ومداعبة الناس بالأوهام والأكاذيب والخداع.

زمن الشروخ

وبدأنا نرى الشروخ تظهر واضحة وكبيرة في جسد المجتمع، وفي الجمعيات المدنية، وفي البرلمان، والعمل من أجل السياح الأجانب بعمل منتجعات لا يمكن أن تراها حتى في الخيال. حتى لو استدعت الحاجة إلى قتل البيئة وخلق طبقات متفاوتة. وبدأ المجتمع يركض وراء السراب، والسراب عكس المرآة. فإذا كانت المرآة تدعوك إلى نفسك، أو إلى صورتك، فإن السراب يدعوك إلى الوهم. وهم الماء الذي لا يطفئ الظمأ وبعد أن كنا بإرادة متوحدة في نادي مدينة عيسى، صرنا في مسرح الصواري إرادات مختلفة. وهذا ما لمح إليه محمد البنكي في أحد اجتماعاتنا في المسرح. فردد قائلاً: إنني استغرب كيف يمكن أن تجتمع كل تلك الإرادات المختلفة والآراء المتباينة تحت سقف واحد؟ كيف يمكن أن تجتمع كل تلك التوجهات المختلفة في مكان واحد؟ ما الذي يجمعها وكيف يمكن أن تستمر؟

ومع إعادة البناء والإصلاح صارت الثقافة هي الغائب الأكبر -عن مخططات- إعادة بناء الدولة- والبنى التحتية وتنظيم المجتمع الأهلي - والحياة المدنية، فلا مكان سوى لثقافة واحدة، ثقافة الترفيه والخدمات، وحين أطل جيل التسعينات، بدأ ذلك المشهد فارغاً، إلا من بقايا زمن سابق معطل، والجمهور بمفهوم السبعينات ذهب

إلى غير رجعة، وأصبح على الفنانين الشباب أن يبحثوا عن أماكنهم الجديدة، ووسائل إنتاج. فمع بداية التسعينات وبداية الألفين، حدثت تغيرات كثيرة، وغير محدودة على الصعيد العالمي، والعربي والخليجي. فأصبحنا نخفق في حل مشكلاتنا، وكنا مشدوهين بالتكنولوجيا، ونظن أن هناك حلاً علمياً لكل شيء، ولكن لا يمكن للتكنولوجيا أو للعمل أو لكيليهما معاً أن يخلقا حضارة. أن العالم يعيش بربرية علمية. والذين يعتقدون أن التلفزيون يمكن أن يكونٍ أداة ثقافية فهم يعيشون الوهم. فالتلفزيون ليس بنية ثقافية ابداً. هو أقرب إلى السوق، وأداة تجارية وليس لها أدنى علاقة بالحالة الثقافية التي تستلزم حراكا مجتمعياً يحرك مفاصل المجتمع ليبث فيه الدم والروح على كل المستويات. وقد اعتمد مسرح الصواري على الشباب، وتبدأ رحلة الشباب عند اقتراب شكل الجسم ووظائفه من آخر درجات النضج.

ومن الناحية النفسية يكاد عمر الفرد العقلي يصل إلى قمته، ويتيقظ إحساس الشخص بأنه لم يعد صغيراً، ويطالب بتوقف معاملته على انه صغير ومن الناحية الاجتماعية يتأكد اعتراف الآخرين بأن الشخص لم يعد طفلاً، وان كانوا يترددون في الاعتراف به كرجل. وبداية الشباب بهذا يعتبر نقطة تحول.

والشباب ليسوا جماعة متجانسة يتفق أعضاؤها في قسماتهم. فهناك اختلافات هائلة بينهم بسبب الظروف التي يعيش فيها الشباب ويتأثرون بها. فمن الطبيعي أن يختلف الشباب فيما بينهم في ملامحهم العضوية والنفسية والاجتماعية. وباتساع شبكة العلاقات الإجتماعية واتجاهها نحو الكبار تظهر لدى بعض الشباب مشاعر التودد نحو الآخرين والدفء العاطفي، وتصل في حالات متطرفة إلى حد التوحد مع البعض خصوصاً لدى الإناث. واخطر جوانب أزمة الشباب هو ما يعرف باسم ‹‹أزمة الهوية›‹.. التي تنشأ من عدم قدرة الشاب على فهم ذاته ‹‹الجديدة›› وتقبلها والتعامل معها، وهي أزمة يتوقف على حلها استمرار نضوج الشخص بشكل سوي، وهو في

نظر البعض مصدر كثير من المشكلات لهذه المرحلة. فمعظم مشكلاتها كما طرح ‹‹كارل يونج›› رهينة بتيقظ الشعور، والذي يتم حين يستطيع الفرد الربط الشعوري بين المحتويات النفسية، أي تكوين ‹‹الأنا››، ثم التمييز بين السلسلة المتصلة بين المحتويات النفسية، أي ‹‹الأنا››، وبين ‹‹الأبوين›› والآخرين عموما، وهي العملية التي يسميها ‹‹يونج›› ‹‹الميلاد النفسي››، وبفضل الطاقات التي يفجرها فيهم النضج الجنسي والجسمي والعقلي تجدهم مندفعين وتلقائيين ومتفائلين. ولنقص تجربتهم في الحياة، ولأنهم لم يرتبطوا بعد بالتزامات وعلاقات مقيدة، فإن نظرتهم إلى الحياة تتسم بمثالية ورومانسية، وربما ببراءة، لا توجد بالدرجة نفسها في نظر الكبار إليها، ولرغبتهم في اكتشاف العالم، ومازال جزء منه على الأقل مجهولا لهم، ولإحساسهم بأن وسائط التطبيع الاجتماعي، والنظام التعليمي خصوصا تقدمه لهم في صور غير حقيقية أحيانا، فإنهم يميلون إلى أن يكونوا مغامرين، محبين للاستطلاع، ويحسون بأن طاقاتهم هائلة، لا تؤهلهم لفهم العالم فقط، بل لتغييره أيضا، وربما أحس بعضهم بأن مسؤولياتهم تحقيق ذلك، وبما أنهم لم يعيشوا الماضي، فليس عندهم ما يجعلهم يحنون إليه، أو يعتزون به، وبما أن الحاضر ليس من صنعهم ولا يشاركون في إدارته فليس فيه ما يدفعهم إلى التمسك به، أو الدفاع عنه، أما المستقبل فإنه بهم ولهم رضوا أم أبوا، وهو مفتوح غير متعين، تصور لهم طاقاتهم البكر غير المجهدة أنهم قادرون على أن يصنعوا فيه المستحيل، ومن الناحية الاجتماعية يقسم وضع الشباب في شكبة العلاقات الاجتماعية، علاقاتهم بأسرهم وأقربائهم والآخرين بنوع من الهامشية، وتقسم مشاعرهم واتجاهاتهم نحو الآخرين بشيء من التوزع، فهم موزعون بين ضرورة طاعة الكبار، وربما مسايرتهم إلى درجة الانصياع من جهة، وبين تحفظاتهم الكثيرة على عالم الكبار الذي لم يشاركوا في صياغته، وليس لهم دور في إدارته، وميلهم إلى التمرد ويدخلون منطقة لم يتم تكوينها بعد من الناحية المعرفية،

فدخول جماعة جديدة بمثابة دخول مجال غير مكتمل البناء من الوجهة المعرفية على رأي ‹‹كورت ليفين››.

إلام ترجع أزمة بداية الشباب؟

والسؤال الذي طرح في دراسات عدة: إلام ترجع أزمة بداية الشباب؟ أترجع إلى عوامل بيولوجية ونفسية هي من طبيعة النمو، ومن ثم لا سبيل إلى تفاديها أم أنها على العكس من ذلك، رهينة بعدد من الظروف الاجتماعية والحضارية، وتكون بذلك غير حتمية بالضرورة؟. وهناك تفاسير عدة كنظرية (الشدة والمحن) لدى ‹‹جورج ستانلي›› ونظرية فرويد ونظرية علماء الاجتماع والإنثروبولوجيا ومانوس وميد وغيرهم، وكما تناولها عزت حجازي في عالم المعرفة. والشباب كانوا هم نواة مسرح الصواري، وكنا نسمع عن مشكلاتهم وغربتهم عن الواقع، وكثير منهم لو أنهم لم يتواجدوا في المسرح، وينفسوا عن مواهبهم، كان من الممكن أن يتحولوا إلى مجرمين وطائفيين ويتعاطوا المخدرات. كان المسرح بالنسبة لهم هو المكان الذي يجدون أنفسهم فيه، بعد أن كانوا مهمشين من قبل المجتمع، ولم يكن لهم ذكر في الوطن، فتفتحت مواهبهم وقدراتهم وإنسانيتهم في المسرح، ومع انتهاء فترة الدراسة ودخول مرحلة العمل، والعمل في صورته المثلى هو الذي يساعد الإنسان في تحقيق ذاته، أي يساعده في تنمية إمكاناته، وهو ذلك الذي يقوم على استخدام ناضج لمهارات الإنسان وخبراته، ويهدف إلى تحقيق الإشباع النفسي والمادي، ولكن الذي يحدث في عالمنا العربي في الحالات الغالبة هو أن العمل يهدد الطاقات الجسمية بدلا من أن يستخدمها ويعطل الذهن بدلا أن ينميه،

ويؤدي إلى أشياء غير الإشباع النفسي، ومن ثم يمكن القول إن العامل (يفقد ذاته)، ومع تعقد تقسيم العمل، وتحول نصيب الفرد منه إلى وحدة يتضاءل حجمها أكثر فأكثر حتى يصبح مجرد حلقة صغيرة في سلسلة طويلة، ويفقد العمل وحدته وتكامله، ودلالاته

التي كانت له قديما، ويصبح غير ذي معنى، ونتيجة للحرص على ‹‹تنميط›› السلوك في نظام أو روتين معين -من حيث الوقت والترتيب والشكل- يفقد العمل مرونته واتساقه مع الإيقاع الطبيعي للذهن والجسم البشريين، ويصبح رتيبا مرهقا لا يساوي -في نظر صاحبه على الأقل ما يتكلفه من طاقة نفسية، ما يعود به، فيفقد حتى معناه المادي، ومجتمعاتنا تعاني من التخلف في إعداد الطاقة البشرية والتخطيط لاستخدامها وتشغيلها وتعاني من عدم الاستقرار السياسي، والتعقيدات البيروقراطية، وافتقاد المناخ العلمي في محيط العمل، ويصور بعض الشباب معاناتهم من أغلال الوظيفة ومن مجتمع الموظفين الراكد الضحل المثبط، إذ يقول ‹‹نحن الموظفين خائفون دائما، من الخطأ، من العقاب من الرؤساء، من نفاد النقود في آخر الشهر، وعلى هذا فنحن حذرون مداهنون، مرتعدون إلى النخاع، وكل هذا يلغي العواطف الإنسانية النبيلة وإذا امتدت بين بضعة أفراد وشائج من التبادل الصادق الودود، دارت قرون الاستشعار باحثة وحملقت العيون المرعوبة دهشة، واهتزت الأسلاك بالوشاية، والتقصى. الأمر الإداري يفرق ما اجتمع، ينشر الذعر ويعيد الموظفين إلى القواقع التي يحملونها على ظهورهم جاهزة للهرب››. وحتى في المجال الفني يقول أديب شاب: ‹‹توقفت عن الكتابة بعد مدة من بدئها إثر أزمة حادة نشأت بيني وبين نفسي من جدوى الكلمة في مجتمع لم يعد يصغي إلا لهدير الإذاعة ومبالغات الصحف والتلفزيون››.

الشباب والجمهور

فبعض الشباب كان يرى أن المسرح يجب أن يتوجه إلى الجمهور من دون أن يحدد مفهوم الجمهور، في وقتنا الراهن فمازال التفكير يدور حول جمهور السبعينات، رغم الظروف المختلفة، وبعض الشباب الموهوب المحب للسينما، توقف واكتفى بترديد الكلام قائلا: المهم أن نستمع إلى الموسيقى التي نحب ونشاهد الأفلام التي

نحب، وليس من المهم أن نعمل أفلاما أو مسرحا، يكفي أن نشاهد في بيوتنا فقط، والبعض الذي مازال يفكر في المسرح والفن والإبداع، أخذ يعاني من انشغاله وضياع وقته في العمل الرتيب الذي لم يحبه يوما، وبدأ العمل يقتل كل وقته وكل إبداعاته الجميلة، والبعض اكتفى بالعمل في التلفزيون في مواسم شهر رمضان، والآخر بدأ ينشغل بالتلفزيون والكتابة الصحافية لتسديد الديون المتراكمة، وبعض الشباب أخذ يبحث عن مصدر رزق بعد أن يئس من العمل في التلفزيون من كثرة الوعود الكاذبة التي احترفها المسؤولون في الآونة الأخيرة، والبعض أخذ يبحث عن ذاته من خلال الانكباب على قراءة كل ما له علاقة بالدين، وبعض الشباب وجد أن طموحه يصطدم بسقف الإدارة، فقرر الخروج من مسؤولية الإدارة، لتحقيق طموحه عبر إنتاج أفلام قصيرة، المشاركات الخارجية بعد أن اصطدم بالبيروقراطية وعدم السماح له بفكرة فتح مركز ثقافي يعتني بإنتاج الأفلام والقيام بالمهرجانات الثقافية السينمائية، المفتقد في البحرين، والبعض مازال يعمل في الإدارة بكل جد وتفانٍ، ومن أجل توفير مبلغ مالي يضطر للعمل في مسرحيات في مواسم الأعياد، ورغم كل الطموح والإخلاص في عمل مضنٍ ومرهق نفسيا وذهنيا، من خلال صراع دائم مع المعوقات المحيطة بالمسرح، من توفير مستلزمات المسرحية، من صالة للتدريب وإجراء البروفات، وغيرها مما يتطلبه المسرح كفن صعب ومركب، وكل العمل في المسرح يكون بشكل تطوعي من الشباب، والعمل التطوعي أصبح في زماننا صعبا ومتعبا، وهكذا لم يعد مسرح الصواري خلية نحل، اليوم لا تكاد ترى سوى مجموعة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة، ولم يعد المسرح البحريني كما كان، ولم يعد العالم كما كان، ولم يعد مهرجان القاهرة كما كان.
فهل يقف العالم الآن على حافة الماضي؟

ألم يعد المسرح أحد عناوين الواقع العالمي؟

لكن ما السبيل للخروج من الصالة، إذا كان مهرجان القاهرة الذي

هو تحت مسمى ‹‹التجريبي›› يرفض أن يقتحم المسرح الساحات العامة؟ فقد سبق أن حاولت عرض مسرحية ‹‹القربان›› ‹‹مأساة الحلاج›› بشكلين مختلفين أحدهما في صالة ضيقة، والآخر في ساحة الحسين، حيث آلاف الأجساد البشرية المتعبة تتدافع فيها، وكان من الممكن أن تكون مغامرة محفوفة بالأخطار والمجهول، لكنها كانت تستحق أن تجرب ولتذهب بتجريبيتها إلى الحدود القصوى، لكن ثمة من رفض خوض تلك التجربة المسرحية.

المسرح والمهرجان أمام عصر جديد

اليوم يقف المسرح والمهرجان أمام عصر جديد ومغاير كليا عمَّا عهدناه.

فإذا كان المسرح والجمهور الذي أراده بريخت والذي ظهر في إحدى قصائده، حيث كتب يقول: ‹‹مؤخرا وجدت متفرجي/ في شارع مغبر/ كان يمسك مطرقة في قبضته/ للحظة وجيزة رفع عينيه وبسرعة/ أقمت مسرحي بين منازل/ فنظر مذهولا/ اليوم كنت محظوظا أيضا/ فأمام مستودع سكة الحديد/ رأيته بين ضربات الطبول..كانوا يبعثون به إلى الحرب/ وهناك وسط الزحام/ أقمت مسرحي من فوق كتفه نظر إليَّ/ وحك رأسه››. هذا هو المسرح الذي كان يريده بريخت في زمنه، خلق نوع جديد يغوص إلى أعماق الأشياء لإعادة النظر في أساس تلك الأشكال والمؤسسات، وفي المجتمع نفسه . فإلى أي حد كان المسرح المعاصر الحديث قادرا على القيام بهذا الدور الصعب؟ وهل كان بمقدور المسرح القديم أن يعكس العالم كما هو في حقيقته عالم يتغير؟ والطبيعة الإنسانية المتغيرة؟ والكائن البشري الذي هو في حالة تفكك وولادة جديدة دائمين، كما كان هيغل يقول.

ذلك لأن العالم كله كان يقر بـ ‹‹اللا استمرارية›› الراهنة التي تعيشها الشخصية، فقد تساءل بريخت في عصر عن مسرح الأرسطي قائلا: ‹‹هل تراه لايزال ممكنا في عصر الآلات الأوتوماتيكية

والسكك الحديدية والقاطرات والبرق الكهربائي؟ ترى أين هو مكان الإله «فولكان» بالمقارنة مع ‹‹روبرتس›› وشركائهم ومكان ‹‹جوبيتر›› بالمقارنة مع البرق الاصطناعي، و«هرمس» بالمقارنة مع ‹‹مصرف التسليف العقاري›› هل بالإمكان استخدام أوزان الهجاء الخماسية للتحدث عن المال؟ هذا عصر بريخت فما بالك بعصرنا هذا والذي يدعو إلى كثير من الأسى والإشفاق على مستقبل الإنسانية، رغم أو - ربما بسبب- كل ما سوف يحققه البحث العلمي من اكتشافات في ارتياده كثيرا من المجالات التي ما تزال مجهولة، والتي تخبئ وراءها كثيرا من المفاجآت، وسيكون الخاسر في نهاية الأمر هو (إنسانية) الإنسان، وقد أوضحت هذه المسألة الليدي ‹‹سوزان جرينفيلر›› استاذة علم الأعصاب بجامعة إكسفورد، ومديرة المعهد البريطاني في محاضرتها وكتابها ‹‹أبناء الغد››، وهي تصف أساليب تدخل تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين في تشكيل أنماط التفكير والتحكم، في العواطف والمشاعر، والانفعالات الإنسانية، وتوجيهها بحسب خطط مرسومة مسبقا، وتلاحظ في هذا الصدد أن عقل الإنسان ظل خلال الخمسين ألف سنة الماضية من تاريخ الجنس البشري محتفظا بجوهره، وطبيعته، ومقوماته الأساسية، وقدرته على التفكير والإبداع حتى جاءت التكنولوجيا الحديثة، المعقدة والمتقدمة، مثل تكنولوجيا الكمبيوتر والإنترنت، وتكنولوجيا النانو، والتعديل الجيني، التي يمكن استغلالها وتسخيرها في تعديل وتغيير العواطف والوجدان والأمزجة، وتوحيد العمليات الذهنية وإزالة الفوارق والاختلافات الطبيعية، بين الناس بكل ما يحمله ذلك من خطورة القضاء على الخصائص الفردية التي تميز أعضاء المجتمع بعضهم عن بعض، والتي يقوم عليها التنوع البشري، الذي هو في نظر الكثير العنصر الأساس في إضفاء المعنى على الحياة الإنسانية، وهذا يسبب اختفاء الفردية الخلاقة المبدعة، وظهور أجيال من البشر (يتمتعون) بالعقلية نفسها ويتبعون طريقة التفكير نفسها، ويتعاملون مع الكمبيوتر بطريقة أفضل وأيسر وأسهل من تعاملهم

مع بعضهم بعضا.
فالإنترنت يقدم المعلومات المطلوبة عن أي موضوع معين، بطريقة آلية وفي شكل نمطي وبترتيب جامد ومحدد، تولى صياغته في الأصل أشخاص أو هيئات لا يعرف الباحث شيئا عنهم أو عنها.
والاعتماد على الإنترنت والانصراف التدريجي عن الكتاب مما جعل الباحثين يطلقون على أبناء الغد بـ ‹‹أبناء الشاشة›› والخطورة الحقيقية التي سوف تتعرض لها الأجيال التالية، تنجم من أن سهولة الحصول على تلك المعلومات الغزيرة من دون بذل عناء في البحث، والتنقيب عنها من شأنها إضعاف القدرة على التفكير أو استخدام الخيال الإبداعي بطريقة ايجابية فعالة.
هذا هو عصرنا، فكيف سيكون المسرح في هذا العصر، بعد أن فقد الإنسان أعز ما يملك ‹‹الخيال الإبداعي››، هذا العصر الذي يهدف إلى وضع اليد على ما تبقى من الكائن لإعادة تأهيله ودمجه في نظام الرقابة.
انه عصر ملحمة الترويض الكبرى، فعالم الغد لا يتسع للإنسان الأصيل، وهذا لا يتم إلا بوضع اليد على العقول وعلى المكتسبات الاجتماعية بتحويلها إلى أرقام تبادلية أي جعلها ظواهر رقمية، حيث يغدو الكل قابلا للتسليع بلا شروط، فإذا كان الإنسان في كل العصور موجودا بشكل ما، فإن هذا العصر هو عصر انقراض ‹‹الأنا››. فإذا كانت ‹‹الأنا›› في الوعي المتخيل لدى ‹‹لا كان›› هي ‹‹الأنا المرآوية›› بوصفها معطى خارجيا -فإن ‹‹الأنا›› هنا ليست متخيلة بل هاربة لا معنى لها ليست الأشياء مرآة لها، بل هي مرآة الأشياء. ‹‹الأنا›› أصبحت مرآة الأشياء لا العكس، لقد اقتربنا من درجة الصفر لكائن على أهبة الهروب كوجود لغيره من الأشياء. كائن منزوع ‹‹الأنا›› لم يعد قادرا على الانخراط في عالم الأشياء الموجودة لذاتها، فهو ليس كائنا موجودا، لغير ‹‹أسمى›› بل موجودا لغير ‹‹أدنى›› سوف تصبح علة وجوده هي مدى استعداده للاندماج في عالم الأشياء بمنطق ‹‹الهو›› لا بمنطق ‹‹الأنا›› ومرآة للأشياء وليس العكس

-هذا الفقر الوجودي لإنسان المستقبل الإنساني العولمي المسلع - سيخضع وجوده لقرار السوق بموجب العرض والطلب. فالإنسان المقبل هو كائن مجبور ومسير وموجه ليس من قبل خالقه -كما يحدثنا علم الكلام القديم، بل مسيَّر ومجبور من قبل إرادة السوق، إننا نعيش عصر الماركوتين، عصر السيطرة على الوجدان وعلى العقل و على الوجود فالسياسة تلتهم كل شيء.. لحظتنا الراهنة ليست لحظة ثقافية، أدبية، فنية، إنما هي لحظة سياسية بامتياز، والسياسة تبتلع كل شيء، الحياة اليومية، والحب، والأدب، والفن، والثقافة، وأحاديث المساء والصباح، ونبلاء عصر المال الجشعون يطوقون العالم بسياج الأسهم والبورصات ومداخيل الشركات والأسماء اللامعة لرجال السياسة على شاشات التلفزة، والإنترنت، وصفحات المجلات والكتب المطبوعة بملايين النسخ والتي تروي سير من يصنعون عالم اليوم المتعجل الخطى، ومستقبلنا كامن في الخطوات التي يرسمها حاضرنا، الحاضر المدبوغ بعدم النزاهة في كل شيء، الانحياز إلى الأفكار السياسية هو سمة عالمنا اليوم، أما قيم الثقافة، الفكر، الفن، الأدب فقد أصبحت صناعة أكثر منها مفهوما إنسانيا يتعلق بمصائرنا كبشر، كأفراد وليس كقطعان تسوقها رغبات الرعاة والصيادين، ورغم تملكنا وسائل فردية في غاية التعقيد تزيد من عزلتنا من التلفزيون إلى الهاتف النقال والكمبيوتر المحمول، فإن فرديتنا تتضاءل وتنحسر إلى عزلة إرادية، والصراع بين الفرد الواعي للمصير والمجتمع المنهمك في معيشته تزداد بشكل مأساوي وتنساق وتقاد البشرية إلى متاهات ليس لها علاقة بالإنسانية، إنما إلى السياسة وتشعباتها المكتظة بالأكاذيب التي تنتشر كالفطر، والسياسة والسياحة التي تطبق على عالمنا بأذرع أخطبوطية تضيق الطريق على مستقبل الفن بأنواعه من مسرح وأدب وثقافة، فالأدب والفن صارا جزءا من عملية الإنتاج أكثر منه متعة وتساؤلا عن مصير الإنسان وها قد أصبح منصب مدير عام منظمة اليونسكو قاب قوسين أو أدنى من الفنان فاروق حسني، وزير الثقافة

المصري، والذي بدوره يغادر وزارة الثقافة، فهل يستمر المهرجان التجريبي، أم يأخذ صيغة مختلفة أم يتفلَش وينتهي، كما تنتهي كل الأشياء بعد استلام وزير جديد، فأي وزير لدينا لا يهتم بالتراكم والبناء على ما أسس له الوزير السابق، فلا تراكم ولا تصحيح ولا إستراتيجية، إنما إلغاء لما سبق، والدوران في الفراغ والبداية من الصفر، بمبادرات مزاجية لا تحسب للعصر والزمن أي قيمة، ليس سوى رمال متحركة لا تصمد لأي ريح هكذا تجري حياتنا ويجري حظنا العاثر في أوطان ترمي لنا الطحين في يوم ريح ثم يقال لنا اجمعوه «بنبني وبنسوي وبنعدل ولاشفنا من الثعلب سوى غباره»

ويزداد الواقع يوماً بعد يوم سوءا وانحداراً مما أصاب الناس باليأس، والهموم التي تقتل أي بادرة جمالية إنسانية وموهبة طموحة. ثم يطالبون بالثقافة ولا ترى سوى ألعاب نارية تتفرقع في الجو. فهناك عشرات التقارير والتوصيات تكتب عن أوضاع الثقافة بكل أوجهها ولا تجد أي تغييرات على أرض الواقع. تصبح مثل الموضة لفترة، ثم توضع في الأدراج أو ترمى في سلة المهملات، فلا إنفاق على المؤسسات الثقافية يكون جديرا بالثقافة. فما ينفق على مسؤول أكثر بكثير مما ينفق على الثقافة، وما ينفق على مكتب أحد المسؤولين أكثر بكثير مما ينفق على الثقافة والفكر. فدولنا تشوه مجتمعاتنا. فليس هناك اكتراث للوطن والمجتمع، هل هناك أقسى من أن نقمع المجتمع ونكبله بالأوامر والنواهي. ونغلق أمامه باب النقاش ونلغي من قاموسنا شيئاً اسمه ‹‹المواطنة›› بكل ما يعنيه المصطلح من حقوق واحترام وامتيازات.

فالإنسان كقيمة محارب في بلادنا العربية، ونحن لا نملك مكارم الأخلاق، ولا نقدر الجهود والمبادرات الفردية، ثمة استهانة بالفرد وبقدراته، وما نراه في دولنا العربية كذب وسفسطة، وتمويه، وادعاء، الفرد منتهك وسط هذه الشعارات الجوفاء. أصبحت السياسة شغلنا الشاغل،

أما الفكر، الفلسفة، الثقافة، والفنون فهي معطلة، والفنان

الحقيقي لا محل له من الإعراب. الفنان المبدع يعيش محاصراً من خلال وظيفة تقتله يومياً. فكيف تكون هناك نهضة والدولة لم تبقِ في المجتمع روحاً، شوهت أخلاقه، وشوهت صورته وقيمه من أجل أن يبقى من يبقى في السلطة. أصبح -كما ردد علي فخرو- تلاعبا بالطائفية، وتلاعبا بالعرقية والقطرية، وغيرها من الأمور المعطلة. واستهلاكنا أصبح مرتبطاً بالرغبات، وليس بالحاجات الأساسية وأصبحنا نركز على الاقتصاد الخدمي والمظهري، وتركنا الاقتصاد الإنتاجي والمعرفي. فأنت محاصر بالنظام السياسي العربي الفاسد. والمجتمعات تتحول إلى شركات يحكمها ويديرها النظام السياسي العربي دون الاهتمام بالحالة الثقافية،إلا الثقافة المظهرية، إقامة ندوة، إحضار مسرحية أو فرقة موسيقية أو موسيقي مشهور، وكل هذا يمكن أن يحصل بوجود مال، أما الثقافة كحراك مجتمعي ينبع من الواقع فلا.

ضع كوعك على المنضدة..
وطوق بها قطعة الجبن !!

كما رأى « ماركس « أن تجنب تقسيم العمل خطوة رئيسية للتحول من الرأسمالية إلى الشيوعية. رأى «بوال» عدم التخصص للجسد خطوة هامة في طريق استبعاد الظلم والقمع. من خلال المسرح يقدم «بوال» العديد من الأمثلة لنوع مسرح المقهورين، من خلال آليات الكبت التي تشكل الجسد ومن خلال الجسد وسلوكه وعاداته يتم عرض آليات القهر، وهذا يرجعنا إلى مسرح «بريخت» الذي طرح مفهوم الحركة والإشارة وإعادة في الأطراف والوجه الذي يظهر رد فعل الناس تجاه بعضهم حينما يكون لهم قدر من الأهمية الإجتماعية. فها هو «آزدك» يعرض فكرة الحركة عندما يشرح في مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية « لزائره الهارب من الشرطة كيف يبدو كشخص فقير : تناول هذا الجبن ولكن تناوله كرجل فقير، وكما لو كان سيخطفها منك احدهم في أي لحظه، فالممثل يجب أن يتقن معرفة الحياة الإجتماعية للمرحلة المعنية باعتباره مشاركا في حرب الطبقات واختيار وجهة النظر (الرأي) عنصر أساسي في عمل الممثل ويجب أن يحددها خارج إطار المسرح .

تلك هي المعرفة التي تتحكم في تمثيل الممثل للدخول في المعاني لدى «بريخت» حيث الممثل يحول الحركة لشيء مادي من خلال عرض المفاهيم الإجتماعية لسلوك معين لمعالجة هذه الأفعال من وجهة نظر معينة. أما «بوال» فيتجنب تصنيف تحليلاته في إطار فلسفة سياسية معينة ويحرص على تأكيد أن المسرح ليس هو المكان الذي نرى من خلاله الطريق القويم إنما هو في معظم الأحيان معمل للتجارب الإجتماعية وليس وسيلة للوصول

لحل سياسي، رغم أن مسرحه يرتبط بالعمل الفكري وبمفهوم يسارى، والممثل المشاهد في مفهومه يكشف الخيارات لنفسه أو لغيره، ليس باعتبارها حلا أو خطوة في طريق الوصول إلى حل، إنها مجرد احتمالات للحلول. ففي التجريب يتجه المجرب لذلك القلق الذي يستشعره المجرب، يسعى لبثه في الجمهور هادفا تعميم الشك في كل ما هو يقيني وثابت. فأول شرط يسعى لتوكيده هو حيوية الجمهور المتفرج فالتجارب لا تكتمل إلا إذا كان لهذا الجمهور وظيفة نوعية لا كمية. فهذا الجمهور حسب « أن اوبر سفليد « ليس عنصراً إضافياً بل إلزاميا ما دام هو خالق العرض، فالمخرج يعيد صياغة هذا العرض عموديا وأفقيا. فالتجريب كما يعرفه باتريك بافيس :» بأنه المسرح الذي يتخصص في البحث عن الإشكال التعبيرية الجديدة، وفي حالات الممثل والتساؤل في مكونات الفعل المسرحي . فالمسرح ممكن دون أزياء أو مكياج أو يكون دون إضاءة، دون مؤثرات صوتية، لكنه لا يوجد دون تلك العلاقة بين الممثل والمتفرج، فكان لابد من التجريب في المساحة الفارغة بتعبير «بيتربروك» التي لا تحتاج لتحقيق أفعال المسرح سوى أن يسير عليها إنسان في حين يرقبه إنسان آخر. فالفضاء «السينغرافي» لم يعد يتطلب اليوم من مبدعي المسرح صناعة المناظر الضخمة التي تعين الأمكنة الواقعية بقدرما أضحت تدنو نحو التجريب على أشكال فارغة لها إمكانيات الإقتراح « الطفل البريء « والكارثة تنتهي بالمسرح من مسرح الإمتلاء إلى مسرح الفراغ .

فالمتفرج ليس مضطراً فحسب لتتبع الحكاية وإنما يعيد بناء كل العلاقات المتصلة بالعرض. فالتجريب هو أساسا دافع لإعادة نظر الجمهور، لإعادة رؤية العالم بعين جديدة، يضعه في محط إشكال نقدي، ووضع العلاقة التواصلية برمتها موضع تساؤلات، من الممكن أن تقود إلى محق كل نزعة إستهلاكية . فالتجريب دائم

الصيرورة التي لا تقبل المسلمات. إنها تسعى نحو المستحيل، ولا تبقي جامدة في مجموعة من الإجراءات المضبوطة، والممارسات المنهجية. فمن المستحيل إيجاد قيمة حقيقية للمجهول على رأى «الخوارزمي» .

فالفن لم يكن هدفا للفنان «بور دون» إنما إطار دينامية الهيمنة في الإطار الفني، حيث تبنى أعماله المسرحية كمناطق خارج العقد الإجتماعي، حيث يستطيع الفنان أو المشاهد القيام بما يعتبر أنه غير ملائم من منطق إتاحة القطيعة مع الحقيقة الرسمية. فما اعتقد الإنسان حقيقة، سرعان ما تبخر، أما مغامرة الوجود الكبرى فصارت الحقيقة لا حقيقة . الحقيقة سلطة واللا حقيقة معرفة، وفي المسرح ليست هناك إلا حقيقة واحدة هي حقيقة العرض أثناء تحققه، ليصير لا حقيقة للدخول في المتاهة والتجريب والتجاوز، على رأي «محمد ربيعة» وحتى لو تمت القطيعة من أجل شخص واحد أو لحظة واحدة . يرتكز عمله على فكرة الملح عبر توريط المتفرج الذي يعلم أن لقراره كمتفرج آثارا حقيقية. فقد ذهب « بور دون « في اتجاه أن يكون حقيقيا فاضحاً بعض الخيارات، ومزيلاً رومانسية بعض الرموز، حتى لو كانت حقيقة لعبته سوف تضيع داخل اللعبة نفسها، وقد غامر مع الفرق التجريبية في استخدام الفضاء في دلالاته العلمية، مثل الفنان «ستيرلاك» قدم عرضا كان فيه معلقا في الفضاء بواسطة صنارات ملتصقة بجلده، علق نفسه في فضاء «نيويورك» وعندما رآه الناس صرخوا وتدخلت الشرطة لإ نزاله، ولم يستطع مواصلة التجربة، والإنسان المعلق لديه يعني «خروج الجسد في إطاره اليومي البيولوجي عن بعده الكوني الروحي» «رضى عبدو» المخرج الإيراني سعى إلى مسرح يتميز بالوقاحة والعدوانية والالتزام السياسي والشذوذ والغرابة، يتقن الموسيقى والصوت والفيديو، ويرى أن المسرح يسمح لنا بمواجهة موضوعات العنف والموت لأنه أحد الأماكن القليلة

التي من خلالها نكون خلاقين من دون خوف، وأن نخاطب المناطق الأكثر خفاء من الكائنات الإنسانية، حتى لو اضطررنا إلى المرور في الفظاعة والبورنوغرافيا، وهو يسعى للتعاطي مع الموت التي تحاول الثقافة الأمريكية أن تنفيه، مستخدمة الجسد من أجل إظهار الشباب الدائم، وقامت « مادينا ابرا موفيتشي واولاى « بتجربة المشي فوق سور الصين في اتجاهين حتى التقيا ثم قاما بتجربة زحف على بطنيهما داخل غرفة مع ثعبان لم يتناول طعاما منذ خمسة عشر يوما. إتجه الثعبان نحو ما دينا وكانت تبتعد عنه ببطء وعند التقاء عينا ما دينا والثعبان إنتهت التجربة بعد ٤ ساعات على الإحتمال هي المهمة بالنسبة إليها، إذ يجب تجاهل الجسد الذاهب إلى الخطر والمغامرة والعدوانية. كانت هي أداة لتحريك تحول الروح داخل الحالات القصوى. نستطيع أن نحقق قفزة فكرية جديدة تسمح لنا بتجاوز حدودنا، يجب أن نكسر عادات الحياة اليومية ونلتقي بأنفسنا كاملة في فضاء زمن آخر قبل العودة إلى الواقع. أردا التعالي على الحدود من دون مكان يعيشان فيه ودون اللجوء إلى التكرار ومن دون نهاية منتظرة. فقد عاشا داخل سيارة لمدة أربعة أعوام ووضعا لحياتهما قواعد البدو الرحل. فيصبح الفن هو بث الطاقة لتخطي الخوف, إن ما يخيفنا هو ما نقوم به فقد قدما تجربة، روحية حيث بقي الفنانان جامدين خلال سبع ساعات على طرفي طاولة مستطيلة ويحاولان عدم إغماض جفنيهما، العلاقة مع الجمهور تفترض وجود الطاقة، الشعور بقوة طاقة الجمهور وامتصاصها وتحويلها وإعادتها حيث يرى «مادينا ابرا موفيش» أن فن القرن الحادي والعشرين سوف يكون بلا أشياء، الشيء سيتحول إلى عائق، لن يبقى سوى الفنانين بوصفهم كائنات إنسانية متطورة أمام الجمهور الذي يتألف هو أيضا من كائنات إنسانية متطورة، ولن يفصل بينهم أي فضاء مما سيقود إلى بث مباشر للطاقة .

وقد قرر كل من «لنيدا مونتانو» و»تشيغ سيبه» أن يعيشا كل لحظة بوصفها فنا، قدما عرضا في ١٩٨٣م دام سنة كاملة بعنوان الفن / الحياة عبر ربط جسد أحد هما إلى الآخر بواسطة حبل وعاشا سنة كاملة مربوطين دون أن يمس أحدهما الآخر. ضحيا بالجنس من دون نفي وجوده. حلقا عند بدء التجربة شعر رأسيهما كي يساعدهما نمو الشعر في اقامة علاقة مع الزمن. خلال عام التجربة قاما بتسجيل مناقشاتهما على ٧٠٠ شريط صوت في ٩٠ دقيقة للشريط الواحد، كانا يأخذان صورة فوتوغرافية يوميا، أما في الأيام التي كأنا يشعران فيها بالضيق، فكانا يصوران كلمات مثل معركة حتى أصبح أحدهما مرآة الآخر. وفي نهاية التجربة صارا قادرين على التفاهم من دون كلمات. لقد وصلا إلى مرحلة الكلام. كانت التجربة بمثابة تحد في مواجهة معوقات الحياة اليومية التي تضخمت بفضل عوائق المكان و الحبل . جماعة وستر تقدم مسرحية والبلدر « مدينتنا « تضع فيلما تعليميا موضع الشك من خلال تناول موضوعها عن طريق تفكيك أجزائه وإعادة تركيبها لتستمر سياسة فنية تبرز مواطن القلق والتذبذب التي حاول المحاضر إخفاءها عن طريق صرف انتباه جمهوره، فيما عروض «فينلي» تتحرك بين إعادة الثانية وإجراءات العرض فعروضها تهتم بعملية الأداء نفسها من لحظة إلى أخرى أكثر مما تهتم بالتحقيق النهائي لنص من النصوص، فحين اتهم النقاد «فينلي» مرة بأنها قدمت عرضا رديئا ولم يكن أداؤها كما ينبغي استجابت قائلة بأن تعرية الصعوبات التي تكتنف الأداء المسرحي في هذه الحالة يصبح جزءا من موضوع العرض، وأضافت لهذا السبب اعتقدت أن تلك كانت أفضل ليلة في العرض، إذ رآني الناس على طبيعتي. لقد بينت لهم أن الأداء المسرحي عمل صعب للغاية. وأعتقد أن من واجبي كمؤدية مسرحية أن أكون صادقة تماماً مع الجمهور، وأن أبين معاناتي، فيما تقوم «إيفون رينز» باستخدام وسائط إتصال

متعددة التي تتقاطع مع المسرحيات التي تقدمها لتوصل المحمول المسرحي « استفاقات « سلمان العريبي / حسين الرفاعي .. و «» حب بطعم الشوكولا « خالد الرويعي .

لعبة المتروشكا..
المتن والهوامش

في أحدى أعداد جريدة الحياة قرأت للشاعرة «فاطمة ناعوت» مقالة جميلة تحت عنوان ((فيروز التي أفسدت ذائقتي)). فأصبحت المقالة دافعاً للتفكير في عرض مسرحي، أستقريت على عرض مسرحية أخترت لها عنواناً من دمية روسية تسمى»متروشكا» وهي عبارة عن عدة دمى بأحجام متعددة ومتداخلة في بعضها البعض، ما ان تسحب دمية حتى تخرج دمية اصغرمنها حجماً مشابهة لها، وقد قررت أن أقوم بتأليف المسرحية، وقد ألفت المسرحية بأيحاء عدة قصص ومسرحية قرأتها. والقصص هي (قصة قداس في مقهى) «لماريو بنبيديني» و»عند الطبيب» من مجموعة القصصية «الجنرال المجهول» «لدينوبوتزاتي» ومسرحية «الصراع» «ليورغوس سكوريتس» ومن وحي هذه القصص والمسرحية تم تأليف مسرحية ((متروشكا)) واخترت للقيام بالتمثيل الفنان إبراهيم بحر والفنان الشاب حسين عبدعلي الذي كان معي في مسرحية (الساعة الثانية عشر ليلاً) والذي أعجبني في حسين هو تسائله الدائم وابداء رأيه، ومحاولة أتقان الدور وتجسيده، سلمت مقالة الشاعرة للناقد والمؤلف المسرحي يوسف الحمدان لقرائتها لمحاولة تأليف مسرحية يتم دمجها مع النصوص الثلاثة الأخرى لتقدم في سهرة مسرحية. تم أول أجتماع لنا في المسرح، وطرحت فكرتي على إبراهيم ويوسف وحسين بأنني مشغول بقضية التذكر والنسيان وأود تقديم مسرحية حول إنسان مصاب

(بزها يمر) أو يتأرجح بين التذكر والنسيان بين عالم يمضي بسرعة حتى يخيب وزمن يأتي محمولاً بحاضر لايستطيع الأنسان معرفة ملامحه، انه يعيش محنة الذاكرة ومن يعيش بلا ذاكرة فهو بلا حياة بلا زمن بلا هوية، الذاكرة بيت الأنسان الذي يعيش فيه، والانسان بلا ذاكرة يعيش في العراء.

وأنا افكر في النسيان طاف بذاكرتي رواية (مائة عام من العزلة) الرواية الرائعة (جبرائيل ييل جارسيا ماركيز) عندما يبتلى أهالي مدينة « ماكوندو « بمرض الارق الغامض ، الذي يؤدي إلى فقدانهم ذاكرتهم « فالمريض عندما يتعود على حال السهد « يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تنمحي من ذاكرته ، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الاشياء ، واخيراً هوية الاشخاص، وايضاً الوعى بالذات ، حتى الغرق في بلاهة بدون ماضي، وفي محاولة اهالي « ماكوندو « للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء ، راحو يكتبون الاسماء على الحاجيات من اجل معرفة ماهيتها وتذكرها .

فبفرشاة مغموسة في الصبغة سجل كل شيء باسمة، مائدة ، كرسي ، ساعة ، باب ، حائط ، سرير ، بقرة ، تيس ، دجاجة ، وكذلك فعلوا مع النباتات ، ولكن دون أن يتذكروا استعمالاتها ، ثم علقوا على رقبة البقرة ورقة تعطي عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو ضد النسيان : - هذه البقرة يجب حلبها كل صباح لكى تعطى حليب و الحليب يجب غليه ، لخلطه مع القهوة أو الشاي عمل القهوة باللبن ، وهكذا واصلوا العيش مع الواقع منزلق يمسك به مؤقتاً بالكلمات ، لكنه واقع كان ينبغي أن يهرب دون أمل في امساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب ، وسؤال النسيان المزدوج للهوية و المغايرة أمام طوفان النسيان في هذا الزمن المعاصر .

تحدثنا كثيراً، ومما أقترحه إبراهيم بحر أن تكون الشخصية ميته وتعود إلى الحياة، أما يوسف فقد أبدى حماسه الشديد لتأليف المسرحية، وطلب من يوسف بوهلول مجموعة الكتب الشعرية الشعبية (الزهيريات) خصوصاً للشاعر (بورقبه) لتضمين بعض أشعاره في المسرحية، فالشخصية كما أتفقنا بأنها تتأرجح مابين الذاكرة والنسيان فهي ليست هنا ولا هناك. والثيمة الأساسية هو الزمن الذي ينخر الأنسان – فالشخصية تحاول استعادة الزمن المفقود – الزمن الفردي والجمعي، ذلك الزمن المفتت في ذاكرته، يحاول جمعها واستعادتها عله يسيطر على الزمن. لكن دون جدوى، وهو الآن بدأ يرى الموت يزحف في اتجاهه وهو ممدد على الفراش وكأنه أحدى شخصيات ((بيكيت)) خصوصاً مسرحية (شريط كراب الأخير) فالزمن ترك بصماته ومآسيه وحوائجه وبدأ يغير معالم المكان. فهو شخصية متفسخة ومتآكلة ومندثرة تحاول التشبث بزمنها، إلا أن زمنها قد أنتهى أو كاد، والشيخوخة البائسة والموت والزوال تحاصرها من كل الأتجاهات وكأن الزمن تحول إلى أفعى هالاهاري التي تقوم بمحاصرة جحور طرائدها، والشخصية تريد أستعادة زمنها وكأنها أحدى شخصيات (بروست). واستعادة الزمن لا تتم إلا عبر التذكر، فالذاكرة هي التي تشعرنا بالتاريخ وبالزمن خصوصاً بالناس الذين يعيشونها. فالذاكرة كما يقول (بودلير) هي حاستنا السادسة التي ربما تتحكم بباقي الحواس وهي مقاومة الغياب والنسيان، لانهما علتان يحطان من قدر الإنسان، وليست الذاكرة مستودعاً للذكريات فحسب بل طاقة للديمومة والتغيير. لكن الزمن يستخدمنا كرصيف لعبوره.

واتفقنا ان المسرحية تكتب ويتم مناقشتها والتعديل عليها في الجلسات الأخرى. جاءنا يوسف ومعه بعض أوراق مما كتب قرأها

علينا وبعد القراءة قلت ليوسف أنا لا أفكر في شخصية تراثية ليست قضيتي (بورقبه) القضية التي تؤرقني هي الزمن وكيف ينخر الأنسان من الداخل. فبدأ يوسف يشرح لي كيف يفكر في الشخصية وانه سوف يقوم بكتابة ثانية. وفي الأجتماع الثالث كان يوسف قد كتب بعض ورقات وبدأ بالقراءة ثم الشرح. وكان يفكر في أدخال فرقة الحربان. ما كان مني إلا أن أقول له أنت أكتب النص ودعني أرى النص ينطق بإخراجه ويتحدث عن نفسه. دعني أرى شخصية تعيش أزمتها وتجعلني أستشعر تلك الأزمة وأتأثربها . شخصية تكون لها كينونتها. يمكن التفاعل معها. دعني أرى من خلال النص ذاكرة المكان ذاكرة الزمان. دعني أرى تأثير الزمن. وتفاعل الشخصية بالزمن الآلي والزمن الأنساني ولا تشغل نفسك بالشرح وتفاصيل فرقة الحربان. هذه ستأتي لاحقاً وتظهر مع العمل على المسرحية.

الآن نحن أمام أشكالية النص والذي هو قضية فلسفية واجتماعية وإنسانية. كيف تفعل مفعولات السرعة والحضور الدائم في المشهد في الإنسان؟ كيف يفعل توحد الأماكن في البشر؟ ماذا يفعل دمج الزمان والمكان في الكائن المعاصر؟ تلك هي المسألة!! كيف كان مرور السنين؟ هذا ماتحاول كشف أسراره.

باغتني يوسف بسؤال:- هل تعرض الأربع مسرحيات مع بعض؟ قلت نعم لكن يمكن أن نعرض مسرحيتك لوحدها لو انك أتممت كتابتها. أنت أكتب ولاتهتم بهذه القضية. ممكن ان نعرض نص واحد فقط. نحن الآن في طور البحث والحوار وإحدى وسائل التجريب البحث والكتابة والمحو والتعديل والتغيير وعدم الركون إلى أول الأشياء او الاكتشافات. في الأجتماعات الأخرى لم يحضر يوسف ولم يواصل في كتابة النص. فاعتقدت أن الطريقة لم

تعجبه أو ربما أتخذ موقفاً خصوصاً انه سلمني عدة نصوص كان قد كتبها وعند مناقشتي لها معه وعدم تحمسي لاخراجها، جعله يفقد الثقة، ويبتعد عن مناقشتي بعد ان كنا نواصل الليل بالنهار نقاشاً واختلافاً وحواراً. هذا اضطرني أن أستقر على النص ذي القصص الثلاثة للشاب عند الطبيب والشاب والأب والشاب والرجل الذي على علاقة بأمه. والذي يسرد له قصته. وما ان بدأنا بالبروفات حتى اعتذر إبراهيم بحر مفضلاً ترك المسرحية والاتفاق مع خالد الرويعي لعرض مسرحيته ((لحظات منسية)) يقوم هو بتمثيلها ومن إخراج خالد الرويعي وتعرض في يوم الأحتفال بالمسرح العالمي وتم الأتفاق أيضاً ان تقوم فرقة سورية بأخراج ذات المسرحية وتقديمها في يوم المسرح العالمي وبهذا يكون هناك عرضان لنص إبراهيم بحر (لحظات منسية) بشكلين ونكهتين بحرينية وسورية. وعدت من جديد أبحث عن بديل لابراهيم بحر واستقر الرأي على الفنان محمد مبارك. بدأنا البروفات وكعادتي طلبت من الممثلين محمد وحسين التفكير في اخراج المسرحية، على ان يقوم كل ممثل بوضع تصور أخراجي لإخراج المسرحية امامي ثم مناقشتها والتحدث عن مفهوم الأخراج المسرحي، حتى تعم الفائدة- ويكون بيننا تواصل عبر مصطلحات المسرح. وبعد ان قدم حسين تصوره لأخراج المسرحية وتم مناقشة ذلك مني ومن محمد مبارك، وفي اليوم التالي تم مناقشة تصور محمد مبارك الأخراجي واليوم الذي بعده بدأت بشرح بعض الأفكار حول أخراجي للمسرحية. وقبل دخولنا في صلب المسرحية – اقترحت عليهما بعض التمارين المسرحية كمدخل للمسرحية وبناء حالة الأنسجام بينهما وخصوصاً وانهما من جيلين مختلفين جيل الستينات وجيل الثمانينات وكانت التمارين- من تمارين (الكينونة)

وهي عبارة عن معالجة ثورية للتمثيل والحياة كما يطرحها المدرب (اريك مورس) في كتابه (لاتمثيل من فضلكم) وهو كتاب مشترك مع (جوان هو تشكير) وبتصدير الممثل(جاك نيكلسون) فإذا أتخذت تدريبات الاستوديو من منهج ستانسلافسكي مرجعاً نظرياً وعملياً لها للوصول إلى الأداء الطبيعي للممثل أو ((الصدق الداخلي)) وكان اسلوبهم ووسيلتهم في نفس الوقت هو الوصول إلى ذات الممثل والتوغل في أعماقه والتنقيب في (لاوعيه) بهدف استخراج مشاعره الحقيقية التي تساعده في أداء الدور الذي يقوم به. وكان ستانسلافسكي يسعى إلى (الصدق الفني) و (صدق الشخصية) لاصدق الممثل الشخصي. لكنه رغم ذلك كان يسعى إلى أن يكشف الممثل عن ذاته الحقيقية. ويستبر مشاعره هو لامشاعر الشخصية. فالهدف الرئيسي يجب أن يكون تحرير الممثل والافصاح عن تفرده. وأنه يجب أن يزيح القمامة التقليدية التي تمنع الظهور التلقائي للفعاليات الكامنة في أعماقه. فكان الجدال يدور حول أن الممثل يمثل من نفسه وليس في صورة متخيلة. عليه ان يضع نفسه في موقف الشخصية. فيما صاحب الكينونة يخطو – خطوة أبعد من ذلك فهو يطلب من الممثل أن ((يكون)) نفسه من خلال تدريبات تساعد الممثل على تجربة حواسه ومشاعره وأفكاره. فالمنهج ليس منهج تمثيل فحسب. بل منهج حياة.

ان استخدام الممثل لذاته هو بداية الطريق إلى تمثيل جيد وصادق ومقنع. فكل منا قد مر بتجربة معظم العواطف الأنسانية عندما كنا في مرحلة المراهقة. بالضبط كما حدث و يحدث مع كل إنسان عبر العصور. والممثل يكتسب سيطرته على هذه العواطف ويتفهمها عندما يكبر سنا أو ينضج. وكان يقترح عدم التمثيل

فهو يؤكد أن التمثيل ممنوع!! وهنا يثور سؤال لدى الممثل إن لم ((أمثل)) دوري فماذا أفعل إذاً؟ يجيب (إريك موريس) عليك أن ((تكون)) دورك. وماهية عملية التمثيل ومسؤليات الممثل تتحدد في عدة أشياء وبشكل مختصر

ان يقوم بخلق وأداء – أو عرض – الحياة الداخلية للشخصية

أن يتكلم بوضوح ويطلق صوته في أرجاء المسرح

أن يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن

أن يرتدي ملابس الدور بشكل لائق ومطابق للشخصية

أن يوصل أفكار ورؤى المؤلف والمخرج فيما يتعلق بالشخصية والمسرحية عموماً أن يتواصل ويتعاون مع باقي الممثلين على المسرح.

والكينونة هي أن يختبر الممثل من يكون وماذا يريد. أن يتابع عمله من أجل تحقيق ذاته، أن يصبح الممثل واعياً يحس بما حوله، أن يصل لمستوى أعمق داخل نفسه ويبدأ في إيجاد علاقة أكثر أكتمالاً بما هو عليه، بما يحس به بما يريده، وبالخبرة التي يمر بها.

الممثل فرد بذاته مثل بصمات أصابعه، والكينونة هي الأساس الأولي والجوهري للعملية الأبداعية. لكن الطريق إلى الكينونة ليست سهلة إنها طريق المجازفات. فلكي تكون يجب أن تكتشف ماتحسه وتعبر عنه بشكل كلي. فأنت كممثل يجب عليك أن تقضي جل وقتك في عملية التدريب. لتجد وتحرر نفسك. وفي بحثنا عن الكينونة جاءنا عيسى الصنديد ومعه ما وجده في الأنترنت عن الكينونة والتمثيل والحافز وقد ظهر لنا هذا التعريف في الأنترنت:-

الكينونة هي الحياة. إنها الوجود. لنكون تعني لنعيش، أو لنتواجد. تجد الكينونة أو الوجود تعبيراً لها في مختلف نواحي الحياة: في

التفكير والتكلم والعمل والاختبار والشعور. إن جميع نواحي الحياة لها أسسها في الكينونة.

وهنا يتم طرح السؤال عن كيفية فهم الكينونة بالعلاقة من كل النواحي المختلفة للحياة التي نحن متآلفين معها. كيف يمكننا أن نعرف الكينونة بالنسبة للعالم، وما هي علاقتها مع عالم الأشكال والظواهر التي نعيش فيها؟

كيف نستطيع أن نميّز الوجود عن الموجود؟

الوجود هو مجرد، أما الموجود فهو ملموس.

قد نقول إن الوجود هو الحياة بذاتها، في حين أن ما هو موجود هو الحالة الظاهرة والدائمة التغيّر للحقيقة غير المتغيّرة للوجود. إن الوجود هو الناحية المجردة للحياة التي تم عليها بناء ما نسميه الناحية الملموسة للحياة التي تشمل كل النواحي الفردية من الجسم والعقل والتفكير والتكلم والعمل والسلوك والاختبار والتأثير في المحيط بما في ذلك كل نواحي الوجود الكوني.

تعبّر الحياة عن ذاتها بأساليب مختلفة للعيش، إن كل ما يعيش هو التعبير عن الحياة، أما الموجود فهو التعبير عن الوجود.

إن الوجود أو الحياة أو الكينونة هي الحقيقة غير الظاهرة لكل ما هو موجود أو ما هو حي أو ما هو كائن. إن الكينونة هي الحقيقة الأسمى لكل ما كان وكل ما يكون وكل ما سوف يكون. إنها أبدية وغير محدودة والأساس لكل الوجود الظواهري للحياة الكونية. إنها مصدر لكل من الزمان والمكان والسببية. إنها وجود الكل ونهاية الكل، إنها الحقل الأزلي الموجود في كل شيء للذكاء الخلاّق الكلي القوة. أنا هذه الكينونة الأبدية، وأنت كذلك، وكل هذا هو تلك الكينونة الأبدية في طبيعتها الأساسية.

لقد أظهرت الاختبارات بأن الكينونة هي وعي الغبطة، وهي مصدر

كل التفكير للخليقة الموجودة برمتها. إنها تتواجد خارج الوجود النسبي حيث يُترك صاحب الاختبار، أي العقل، يقظاً بذاته وبإدراكه الكامل لذاته دون اختبار أي غرض، فيصل العقل الواعي إلى حالة الوعي الصافي التي هي مصدر كل تفكير. إن الذكاء الخلاق الكلي القوة للمطلق هو مصدر كل ذكاء. الكينونة هي مصدر كل قوة. إنها مصدر كل الطبيعة وكل القوانين الطبيعية التي تحافظ على الأشكال والظواهر المختلفة في الخليقة.

إن الطبيعة الأساسية للكينونة هي وعي الغبطة المطلق، وبعدم المعرفة لأساس الحياة الذي هو وعي الغبطة المطلق، تكون الحياة مثل البناء المبني بدون أساس. إن الحياة النسبية كلها، والخالية من الأساس المدرك للكينونة، تشبه سفينة ليس لها دفة الإتجاه، فهي تسير تحت رحمة البحر الذي يتقاذفها. إنها مثل ورقة الشجر اليابسة والمتروكة على الأرض تحت رحمة الريح تتطاير في كل اتجاه يأخذها به الريح، ذلك لعدم ارتباطها بالجذور التي تثبتها في موضعها. إن حياة الفرد دون إدراك الكينونة هي بلا أساس وبلا معنى وبلا نفع.

لذلك فإن الكينونة هي أساس الحياة، فهي تعطيها المعنى وتجعلها نافعة. إن الكينونة هي الوجود الحي للّٰه وحقيقة الحياة. إنها الحقيقة الأبدية. إنها المطلق في التحرّر الأبدي.

التمثيل: هو تقمص الشخصيات الدرامية ومحاولة محاكاتها على أرض الواقع وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات وأبعادها المتباينة في الرواية أو المسرحية المكتوبة.

وعلى الممثل أن يتمتع بالجاذبية الطبيعية حتى يصدقه الناس، كما يجب أن يكون قادرا على تقمص الشخصيات على اختلافها.

الحافز: هو مؤثر خارجي يصنع طاقة هائلة من أشياء موجودة في

الطبيعة جنبا إلى جنب ولكنها بوجود الحافز تتفاعل وتصنع طاقة هائلة. ومن المعروف أن الحافز لايستهلك في التفاعل بل يبقى كما هو فقط يشجع على اتحاد المواد وصنع مادة أو طاقة جديدة.

وكانت طريقتي في التعامل مع الشباب هي إعطائهم الكتب المسرحية لقراءتها، وفي بعض الأوقات قراءتها أمام جمهور وكنت أناقشهم فيها حتى يكونوا على معرفة حقيقية بالمسرح. وفي إحدى المناسبات كتب الشاعر علي الشرقاوي في مقالة قائلاً (السعداوي يضحك على عقول الشباب.) والحقيقة لم تكن كذلك، كان الهدف أولاً وأخيراً هدفا معرفيا حتى يلم الشباب بما يقومون به ويتعرفون على أساسيات المسرح ونظرياته والمعرفة بما يدور في هذا العالم الفسيح ويدركوا بأنهم ليسوا منعزلين عن ما يدور، ثم بدأت بإطلاعهم على الفنون والعلوم والفلسفات وعلوم الجمال. وقد أفادتهم تلك الطريقة، وبدؤا يحبون القراءة والأطلاع.

رحت أحث حسين ومحمد على تمرين الكينونة.

أنا أكون أنا أريد أنا أحتاج أنا أحس ويؤدى هذا التمرين بصوت عال بإسلوب تيار الوعي. لكن بسرعة شديدة، بحيث لا يكون لديك فرصة لتفكر أو لتتأمل فيما تقوله. الهدف هو ان تفاجئ نفسك بما يصدر منك. إبدأ كل جملة بواحدة من الأربع عبارات المبينة ليس بالضرورة بنفس الترتيب، وبعد هذا التمرين طلبت منهما أن يجلس كل واحد منهما مقابل الأخر ويمسك كل بيد الآخر بشكل مريح وينظر في عينيه وبعد فترة معقولة إبدأ بالحديث بصوت منخفض يعلو شيئاً فشيئاً ثم تعود تدريجياً إلى نفس الأنخفاض. نفس التمرين وكأنكما صديقان حميمان، تتحدثان، ثم لاتلبثان أن تتشاجرا، ثم تعودان إلى نفس النبرة الهادئة من جديد. وفي اليوم التالي بدأت بوضع الخطوط الأولى لأخراج المسرحية. بعد أن

سألتهما إن كان لديهما أي رؤية أخرى يطرحانها.
لكنهما أكتفيا بما طرحاه وطلبا أن أبدأ بأخراج المسرحية. أخترت أقرب الأشياء الموجودة أمامي في المسرح، وكانت هناك طاولة بطول متر ونصف يمكن أن ينام عليها شخص مثل حسين عبد علي، بجسده النحيل وطوله المعقول. وكانت هناك شماعة ملابس استخدمتها، وحقيبة سفر صغيرة الحجم ومجموعة من الملابس، طلبت من حسين أن يحضرها. وأصبح سينغرافيا المسرحية عبارة عن تلك الأدوات البسيطة المختزلة بالإضافة إلى قطعة قماش أبيض ومشموم وسكين، وشاب موسيقي يدعى فيصل الكوهجي يتابع الممثلين على آلة العود. وتتم اللعبة على تلك الأدوات من خلال تغير أوضاعها من مكان إلى آخر ومع كل تغير تصدر آلة العود عزفها، وتتابع سير المسرحية وتحولاتها بانغام موسيقية معروفة مثل أغاني خالد الشيخ، وموسيقى من تأليف فيصل الكوهجي (موسيقى البداية والنهاية) وكانت خاصة للمسرحية وقد سمي موسيقى البداية (بالدهليز) الذي كانت تتميز بها البيوت الشعبية القديمة، فقد أعتبر نفسه أو الشخصية وكأنها تدخل في دهليز متعرج لتصادف في كل ممر حالة من حالات الشخصية ومعاناتها، تُدخل المتفرجين معها في ذلك الدهليز. أما موسيقى نهاية المسرحية فقد أطلق عليها اسم (السفر) معتبراً ان الشخصية تسافر في عدة أتجاهات وتأخذ معها المتلقين للوصول بهم إلى المطهر النهائي وكأنه سفر الطيور(سيمورغ) في رحلة التطهر لدى فريد الدين العطار، وبعد التخلص من كل المعاناة التي تصادف الشخصية في دروب السفر المتعرجة للوصول إلى حالة الحب كما استوعبها من المسرحية ((الإنسان ما انخلق علشان ينتقم أو يكره، إنخلق علشان يحب...)) وفي إحدى الليالي حضر

البروفات الفنان سلمان العريبي، وعلق قائلاً:- لم أكن أتصور أن تخرج المسرحية بهذا الشكل خصوصاً أنه وجد فرقاً بين قراءة المسرحية وإخراجها وتحدث مع حسين حول دوره. أما الشاب الفنان فيصل فكان أكتشافاً جديداً وجميلاً بالنسبة لي، سعدت بالعمل معه، كان شديد الأخلاص والحب والأستيعاب للعمل في المسرحية. ودقيقا في الألتزام بمواعيد البروفة وهذا شيء نادر في أيامنا.

وآلة العود كانت تقوم بمقام الإضاءة الداخلية للشخصية وما يعتمل داخلها من مشاعر يترجمها العزف، فيتجلى العزف خصوصاً في زيارة قبر الأم وفي إعاقة الأخت، في اللعب على أوتار العود وصدفته الخارجية (ظهرالعود) في مشهد صعب، كان يحتم على الممثل بذل طاقة جبارة للتأرجح بين عدة شخصيات.

(الأم، الأب، الأخت المعاقة، بالإضافة إلى شخصية الشاب) عبر تلون الأصوات والصرخات والحركات، وهذا المشهد كان صعباً في البداية على الفنان حسين عبد علي. وكنت متخوفاً ألا يقدم بالشكل المطلوب. لكن حسين بإصراره تغلب على تلك المعوقات التمثيلية واستطاع أن يتفاعل وينفعل ويفعل من خلالها بشكل جميل ومقنع، رغم التعب الذي كان يعانيه من بداية البروفة في هذا المشهد المركب. ورغم ذلك لم يكن راضياً عنه، بشكل كلي.

لكنه لاشك شعر بأن شيئا ماتغير فيه ، وهو يتعامل بتلك الصورة ، وشعر باستمتاع وهو يؤدي دوره ، ويحلل بتلك الطريقة ،وفي البروفات أشار ابراهيم بحر لمشكله كان يجدها في حسين، وهي مشكلة الصوت ،قلت لإبراهيم لا تقلق هذه ليست مشكلة سوف يتغلب عليها، فالمشكلة تكمن في تعوده على أن يشعر أن مصدر الصوت دائما مايكون من البطن أو الصدر أو الحلق ،لكننا سوف نعتمد

على كل الجسد ،حتى الظهر والجوانب والحمد الله أن حسين تغلب على تلك المشكلة في البروفات وتجاوز تلك الإعاقة .جعلت المتفرجين يتفاعلون معه في ليالي العرض، وكثير من المتفرجين كانو يحيونني عندما ألتقى معهم في مشاويري. وفي ليالي العرض أبدى المتفرجون الاعجاب بالممثلين «حسين ومحمد مبارك» وكانوا يتفاعلون مع معزوفات فيصل الكوهجي الذى كان يغير معزوفاته بين مشهد وآخر.

ماقبل البروفة

سلمت النص للفنان حسين الرفاعي وسلمان العربي ورضوان للأستئناس بوجهة نظرهم ولأشاورهم في الأمر، وعادة ما أفعل ذلك بسبب التقارب والثقه ولإدخالهم في المسرح لما يمتلكون من خبرة ولأنهم مازالوا يتملكون حس المناقشة والحوار والإصغاء بعد أن أصبحت عمله نادره في بيئتنا .تحاورت مع حسين على الغداء في أحد المطاعم التى دعاني إليها وبادرني بسؤاله المعهود.لماذا اخترت هذا النص؟ أومات برأسي بأني لا أملك إجابة. قال حسين الرفاعي:- بأن المسرحية تتسم بالمباشرة والصعوبة لأنها مكتوبة بفراغات تحتاج من الممثل إلى الإرتجال. والإرتجال مسألة صعبة خصوصاً لدى ممثلينا.

قلت بأن النص ليس مباشراً، إنما هو نص يجب أن يختبر وأعتقد أنه نص آني يناقش قضايا محلية، عربيه، عالمية. تحاول أن تُفعل الواقع, وتأتى به إلى المسرح والمسرح فن هجين يمكنه أن يطرح كل القضايا وليس المهم ماتقول في الفن لكن كيف تقول ماتقول. وهذا سوف يكون من عمل المخرج, ولا أدري إن كان أقتنع أوأنه شعر

بأنه أدى واجبه في مناقشة النص وقراءته, في العرض الأول تغير رأي حسين الرفاعي فقد أعجبه العرض ورأى أن حسين عبد علي ممثل يمتلك قدرات تفجرت في هذا العرض ولم يشعر بمباشرة النص, لم يعجبه محمد مبارك, حاولت أن أبين له أن الدور الذى لعبه محمد مبارك يحتاج الى مسألة تقنيه, تحتاج إلى وقت طويل ومران مستمر على مسألة التنفس وكيفية تنظيمه للجسد الفسيولوجي والداخلي مع دفع طاقة الممثل، واستخدامها، وكيفية السيطرة الكلية على تلك الطاقة، ودفعها بحساب وقدرة فائقة ومحمد مبارك كان جيدا في أدائه وسيطرته على هذا الأداء، وأعتقد أنها تجربة مهمة لمحمد مبارك.ودرس في المسرح خصوصاً بعد دور القاضي (إبن سريج) في مأساة الحلاج (القربان) ولاتنسى أن عمره أكبر من الستين سنة. أما مع سلمان العريبي فقد تحاورنا طويلاً حول المسرحية. وماقاله بعد عرض المسرحية بأن شكل المسرحية في طريقة عرضها أشبه بالجلسات التي تقام في بعض المستشفيات لجماعات المدمنين، وهم يحكون قصصهم ومعاناتهم وتجاربهم من تلك الأمراض بشكل دائري، كل يحكي عن تجربة المسرحية تأخذ نفس المنحى، وتقوم الشخصية الرئيسية في سرد تجربتها أو تجربتهم (مجموع الحضور)، الشكل والمضمون والخطاب كلها تأتي مشتبكة في وحدة واحدة- لا أنفصال بينها. شكل العرض وطريقة تنفيذه ومايريد أن يوصله كلها تصب في الحضور الآني المتصل دائماً. فالعرض ليس له بداية أو نهاية، كأن أستمراريته تبدأ من لحظة حضور المتفرج فهو ليس حدثا استثنائيا في اليومي ،إنما هو ضمن المشروع اليومي .فأنت لاتذهب لحضور العرض، إنما العرض يكون موجوداً في حالتك اليومية. يكون حسين هو الوسيط لنقل صوت المجموعة، من خلال تركيبات صوته،

والجميل في المسرحية هو عدم الإستعانة بمنطقة الإضاءة. كل شي مكشوف، وواضح وظاهر، الممثل مكشوف، المتفرج مكشوف وهذا يجعل المواجهة صعبة وخطرة، المتفرج عادة يحتمي بالصالة وبالبعد الذي بينه وبين الممثل، أما هنا فهو في مواجهة نفسه، ومواجهة الممثل، ومواجهة اليومي الذي يحاول الواقع تجنبه. أما رضوان فقد تحاورنا معه في بيته أنا وحسين عبد علي في جلسة حميمية، قال فيها أشياء مهمة جعلت الممثل حسين يرد بأن رضوان فاهم المسرحية، وحواره مسرحي مفيد، لكن للأسف لا أذكر ماقاله لأنني لم أدون تلك الجلسة، كنت منشغلاً بأكل المكسرات وأنا أستمع إليه. وفي أحدى المناسبات وأنا مع خالد الرويعي في سيارته، علق على وجهة نظري في المحاولة للإنتقال بالمسرحية الى الأندية والجمعيات والتجمعات البشرية لعرضها في تلك التجمعات. خالد:- يبدو أنك ستستحدث مسرح جديد يمكن أن نطلق عليه Home Delivery (التوصيل للمنازل) قلت له هل بدأت تسخر، ضحك وواصلنا السير في أتجاه مجمع السيف، وهو كالعادة يعبث بالقنوات الأذاعية ولايتركني أستمتع بالأغاني الشعبية التي تدخل النشوة والأهتزاز في جسدي وكأن بي مساً من((جان)). ولأنني قررت أن يكون العرض في صالة، وليس على خشبة مسرح، وكالعادة دائماً مايكون البحث عن الصالة أحد المعوقات، التى تؤرق المخرج وفريق العمل المسرحي، أقترح خالد أن أعرض في الصالة الثقافية على خشبة المسرح, لكنني رفضت الفكرة وشرحت له أنني أريد الجمهور جالساً بشكل دائري وحين يدخل إلى الصالة لايرى سوى الكراسي الموضوعة بشكلها الدائري لا أن يدخل الصالة الثقافية .فأول مايرى الصالة والكراسي وكل هذه الأشياء سوف تدخل في بصره، وتأخذ حيزاً في المخيلة،

مما يجعلها تزاحم الصورة المسرحية لحظة العرض فوق خشبة المسرح والمسرحية بطريقة إخراجها معمولة للعرض في صالة وليس على خشبة مسرح تحمل واجهات للستارة، والشكل الدائري مهم بالنسبة للعلاقة بين الممثل والمتلقي، في الدائرة يكون الجمهور (المتلقي) متساوياً. فالنقطة التى نبدأ بها هي ذات النقطة التي ننتهي إليها، بالنسبة إلى نقطة المركز في حركة الفرجار. منطقة البداية من الجمهور والنهاية إلى الجمهور. حسين يقرأ الجريدة عن أب أعتدى على شرف أبنته. وهذه الأخبار أصبحت عادية، وسرنا نقرؤها في الصحف والجرائد، إعتداء على الأطفال، إختفاء أطفال تهريب مخدرات،غسيل أموال، لم تعد الحياة كما كانت هادئة أيام زمان، ففي هذه السنوات صرنا مهمومين بما وصلنا إليه من التدهور الأنساني والأخلاقي والقيمي. ونخاف أن نصل إلى تدهور أكثر، لقد وصلنا بشكل لايستهان به من اللامبالاة، فبقليل من التأمل فيما يجري على المستويين العربي والداخلي، من تغيرات ليدرك أن فداحة ماجرى وسرعة وتائره أصابت الجميع بأضطراب.

حسين يقرأ الجريدة وينتهي الى توزيع شرارات الألعاب النارية وهذا المدخل كان أساس العلاقة بين الممثل والمتفرج (المتلقي) وفي كل عرض كان هناك تفاعل مع الدائرة ومركزها من خلال التغذية الأرتدادية. كيف يستطيع الممثل أن يمثل؟ كيف له أن يجعل من جسده آلة يعزف عليها أرق وأعذب وأعنف الألحان؟ والفن انتقائي في تأثيره على الجمهور، إذ حتى في تجلياته (الجماعية) مثل المسرح والسينما نجد أن تأثيره متصل اتصالاً وثيقاً بالانفعالات الحميمية الشخصية جداً .لكل فرد يشاهد العمل كلما مست تلك الإنفعالات والمشاعر أعماق الفرد، واستحوذت عليه، احتل العمل مكانه هامة في تجربته. الفنان ليس حراً أبداً، لاتوجد جماعة

من الناس تفتقر الى الحرية أكثر من فئة الفنانين . الفنان مكبل بموهبته بشعوره، إنه مدعو للقيام بعمل ما. الفنان حر في الاختيار لتحقيق موهبته . الإنسان أو الفنان لايستطيع قطع صلته بالواقع بالمجتمع وبزمنه ،ولا يمكن أن يكون حراً من الزمن والمكان الذي ولد فيه.

العرض

تم عرض المسرحية في عدة أماكن. أول عرض كان في معرض البارح المخصص أصلاً لعرض الفنون التشكيلية ولأول مرة يستضيف المعرض عرضا مسرحيا، وقد وجدنا من أصحاب المعرض كل الحفاوة والتقدير لإظهار العرض بصورة جميلة . إلا أنني لم أكن متوقعا ذلك الحضور الكثيف في مكان لم يكن يسع الكل مما جعل بعض المتلقين من الجمهور يفتقد الرؤية السليمة للمسرحية، والبعض كان يسمع صوت الممثلين فقط حيث لم يسعه المكان فاضطر للوقوف خارج الصالة. بعض المتلقين وجد العرض جريئاً في طرحه، ويمس قضايا مهمة، ثم كان لنا عرض في جريدة الوسط بمناسبة أحتفاء الجريدة بتجربتي المسرحية والثقافية وقد تحدث في العرض د. منصور الجمري وكان حديثه مفاجئة مفرحة بالنسبة لي حيث لمست فيه الذوق الفني والجمالي والإنساني، وكان حديثه مرتجلاً وكتب رأيه في جريدة الوسط، وتلك الحفاوة وذلك العرض كان حدثاً لاينسى في الأحداث والذكريات التي مررت بها في حياتي . وتابعنا انتقالنا الى جمعية «المنبر التقدمي» لعرض مسرحيتنا أمام مجموعة من الأصدقاء، احتفوا بنا بشكل رائع وتواصلوا مع المسرحية بشكل لم اكن أتصوره ، وقد كتب الصديق الدكتور حسن مدن عن تلك الليلة وعن تجربتي في جريدة

الأيام، والتي كانت من أول الجرائد التي تابعت تجربتي والكتابة عنها في صفحاتها الثقافية (جريدة الأيام) ثم كانت محطتنا الأخرى جمعية «وعد» أمام أصدقائنا اللذين نكن لهم كل التقدير والاحترام، وكم كنت أتمنى أن يشاهد عرض مسرحيتي الأستاذ عبد الرحمن النعيمي لما له في نفسي من حب، لكن مرضه كان عائقاً لتلك الأمنية، وذلك الحلم الذي راودني كثيراً، اللهم لانملك إلا أن ندعو له بالشفاء والعودة الى رفاقه ومواصلة نضاله، وكان العرض أمام مجموعة كبيرة من أعضاء الجمعية، وبعد العرض إستوقفني أحد أعضاء الجمعية قائلا: إنه كان من متابعي المسرح قديماً، لكن حين ابتعد المسرح عن ملامسة هموم البشر والوطن فقد اتصاله به .قلت : له إن المسرح لم يفقد اتصاله بقضايا الإنسان وهمومه وقلقه . فأنا قد عرضت أكثر من مسرحية تطرح قضايا الإنسان وهمومه كتب عنها في الجرائد وحضرها أناس في عدة أماكن، لكن يبدو أن بعض النخب ماعادت تتصل بالمسرح أو تعتبر المسرح ضمن الهوامش. قال لا نحن نريد مثل هذه المسرحية، التي تلامس قضايا الناس، وتطرح قضايا مهمة . وصلت قافلتنا في رحلتها الى جمعية أوال النسائية ، والتي سبق ان عرضت فيها مسرحيتي ((الصديقان)) ودار حولها نقاش مع الأخوات في الجمعية ، وكانت ليلة عرض ((المتروشكا)) في الجمعية مميزه بحضورها الكثيف وكان من ضمن الحضور زائرة فرنسية حضرت العرض مع خالد الرويعي، ورغم أنها لم تفهم أي كلمة من لغة الحوار إلا أنها تواصلت مع العرض المسرحي عبر الحركة الجسدية، واستلمت كثيرا من شفرات المسرحية ودلالاتها عبر حركة الجسد، وأعجبت بالعرض حسب قولها واستمتعت إلى حد كبير، فلم تكن اللغة تشكل حاجزاً بالنسبة لها . أما المحطة الأخرى للعرض فكانت

((ملتقى عبدالرحمن كانو الثقافي)) أمام مجموعة من رواد الملتقى وفي هذا العرض أسعدت بحضور «محمد البنكي» الذي كان وراء تشجيعي والكتابة والتعريف بمسرحي من خلال جريدة الأيام. حيث كان متابعا نشطاً ومشاكساً ذا خبرة ومعرفة ثقافية نادرة، وكسباً للتجربة المسرحية خصوصاً لمسرحي وطريقة عملي أو للثقافة في البحرين في كل مستوياتها بكتاباته المغايرة والداخلة في دهاليز ودروب لم تعتد عليها الثقافة من قبل، وكان لي اتصال هاتفي معه لحضور العرض، وقد أجابني بأنه كان هو الأخر يفكر في الحضور حتى لو لم أتصل له.

وحضوره جعلني أستحضر تلك الأيام البعيدة خصوصاً يوم كنا نعرض((الصديقان)) في جامعة البحرين مع مسرحية لقمة الزقوم لإبراهيم خلفان، في ذلك اليوم كان محمد البنكي وحرمه أم لطيفة يساعداننا في حمل التراب وتنظيف الصالة من الرمل الذي كنا نستعمله كسينغرافيا لمسرحية (الصديقان). والفترة التي غاب فيها البنكي عن متابعة المسرح شعرنا بالنقص لعدم وجوده بيننا وهو أحد المؤسسين لمسرح الصواري. فقد انشغل برئاسة تحرير جريدة الوطن. مما أبعده كلياً عن متابعة الأنشطة الثقافية على كل المستويات. وكان عرض المسرحية يسجل تفاوتاً في عملية إيقاع العرض. ففي أحد العروض كانت الحيرة تنتاب المشاهدين وفي عروض أخرى كان التفاعل يصل إلى حد التماهي. فتندفع بعض النساء إلى البكاء خصوصاً في مشهد حسين وهو يطلب من إمه، وهي إحدى المشاهدات، أن تنهض للخروج معه من البيت قائلاً:-

قومي معي، واتركي هذا الرجل الذي تزوج زوجة أخرى قومي إنه مجرد أكذوبة.

وكان لنا عرض آخر في أحدى المقاهي الحديثة التي أمتلئت بها الديرة (مقهى البراندة) والتجربة في حد ذاتها كانت جميلة وجديدة إستطاعت أن تخاطب جمهور غير مسرحي. يمثل الجمهور الحالي جمهور العولمة. فقد دعتنا مسؤلة المقهى الأيرلندية لعرض أربع عروض في المقهى وكل عرض مقابل مائة دينار، وكان العرض ليوم واحد فقط. الجمهور كان يتابع ويدخن ويأكل ويشرب المرطبات، وبعضهم كان يتابع بشكل واعي، وكان يستغرب للمواضيع التي تطرحها المسرحية وبعضهم تحدث معي حول حرية التعبير التي تمتلكها البحرين في الآونة الأخيرة. لكننا لم نعرض سوى عرض واحد فقط. فصاحبة المقهى ومدير الصالة التقياني ليخبراني أنهم يريدون مسرحية كوميدية وليس مسرحية جادة. وقال مدير المقهى إنه يريد مسرحية مثل مسرحيات محمد القفاص. فهو سبق له أن عمل مع القفاص في إحدى مسرحياته. قلت له:- أنا لي طريقة معينة في العرض المسرحي تختلف عن طريقة القفاص، إنني لا أمتلك القدرة على عرض مسرحية جماهيرية مثل القفاص، ولا أسعى إلى ذلك. هذه المسرحية لم يكتب عنها يوسف الحمدان يبدو لانشغاله، وهو الذي كان دائماً ما يتابع مسرحيات الصواري باعتباره الناقد المسرحي الذي بقي يكتب عن المسرح بعد توقف كل الخريجين في تخصص النقد المسرحي عن متابعة المسرح والكتابة عنه، والشيء الآخر هو أن الناقد يوسف الحمدان عضو مؤسس لمسرح الصواري ويمثل ناقد المسرح وراصده، لكن مجموعة جديدة تناولت المسرحية بالنقد والكتابة أمثال الكاتب الناقد حبيب حيدر والفنان حسين العريبي ومحمد المرباطي وزكريا رضي، والناقد حسام أبو إصبع الذي أصبح يتابع الحركة المسرحية بالنقد والكتابة، خصوصاً مسرحياتي. وعلي أن أعترف بفضل

حسام الكبير على تجربتي من خلال المتابعة والنقد والتساؤل، فإنني أقر مشكوراً على مبادرته التي كانت السبب بحفظ ذاكرتي وذاكرة تجاربي المسرحية من خلال تكثيفه لجهدي الذي عانى بسببه الكثير من الجهد الجبار في التجميع والبحث، في إصدار كتابه (السرد، النحت، الزمن) متناولاً فيه تجربتي المسرحية، خصوصاً أنني دائماً ما كنت أدفع بأوراقي ليد الريح تعبث بها كيف ما تشاء.

وحسام من الشخصيات التي أكن لها الحب والتقدير. فمنذ أن ألتقيت به في نادي الرفاع الشرقي وإلى يومي هذا، أجد فيه الصدق والإخلاص وطرح الأسئلة المهمة؟ وعدم المجاملة أو التحامل على أي تجربة فنية كانت، وكثيراً ما كانت تستوقفني ملاحظاته وتساؤلاته ونقده حول تجربتي مما يجعلني أوافقه على بعض ملاحظاته.

فإنه يصوب على تجربتي بعض نظراته الدقيقة اللماحة الذكية التي تستوقفني بفرح. وقد أختلف معه في بعضها والاختلاف لا يعني التقليل من شأن نظرته وملاحظاته الفنية والجمالية والإنسانية. لكنها تدفعني إلى الحوار، والحوار هو مدار الحياة. فبدون الحوار والإصغاء لاوجود للحياة والفن والإنسانية. فأصل الوجود هو أن نحيا ونتحاور وقد يدفع الحوار والإصغاء إلى شواطئ أخرى أكثر رحابه. ففي المسرحية الأخيرة (متروشكا) جائني الممثل حسين عبد علي وهو يحمل معه جريدة الوقت وقال:- قرأت ما كتبه حسام. قلت لا لم أقرأ. فناولني الجريدة وفيها يطرح حسام سؤالاً في مقاله وهو كالتالي:- هل من ضرورة فنيه لإشهار سكين في وجه المتفرج؟ تحت عنوان السعداوي وأشكال مفهوم المشاركة. ثم وصل بالمقاله النقدية إلى نتيجة بدأها بأداة شرطية حيث يقول:-

إذا كانت المشاركة المفترضة التي خصص لها السعداوي جزءاً من عرضه، لم تكن سوى عملية شكلانية للإنتقال من نقطة إلى نقطة ومن مساحة إلى مساحة. وبنى حسام حكم القيمة التي وصل إليها من مدونة الممثل حسين عبد علي، الذي شرح فيها تجربته مع المتفرج حيث يقول حسين:- كنت أشعر بمدى تخوف البعض من أن يكون أحد ضحاياي- كنت أشعر بدقات قلوبهم وهي تلهج بالدعاء(إن شاء الله ما يقعد أمامي) كنت أشعر بالضحية عندما يعتريه الخجل- ويدعو الله أن تمر هذه الدقائق بلمح البصر ولسان حاله

يقول:- متى يقوم عني؟ متى يقوم ويفكني؟ وهذا ماجعل حسام يصل إلى نتيجة جازماً حيث يقول:- إذ أن المشاركة المفترضة التي خصص لها السعداوي جزءاً من عرضه لم تكن سوى عملية شكلانية للانتقال من نقطة إلى نقطة ومن مساحة إلى مساحة الخ.... ومتناسياً أن ماقاله حسين عبدعلي هي تجربته الخاصة وتساؤلاته الداخليه محاولاً قراءة مشاعر المتفرج، حسب افتراضاته، فهو يستخدم كلمة كنت أشعر ويكررها في ثلاثة جمل كما يرددها حسام لكنه لم يقل إننا بنينا عرضاً على هذه الفرضية. فرضية أن نجعل المتفرج ضحية، فهناك فرق أن نجعل المتفرج ضحية وأن نعتبره أحد الشخصيات وشريكا في المسرحية. الشيء الآخر أن عملية المشاركة في المسرح لاتكون جزأ من المسرحية إنما هي في ((بناء العرض المسرحي)) من إختيار طريقة الجلوس والعرض إلى آخر لحظة في المسرحية، في طريقة إختيار الإيقاع العام لسير المسرحية، في عملية المشاركة. فالمسرح كما هو معروف في النظريات الجديدة، يكون الممثل ممثلاً ومتفرجاً على مسرحية أخرى يكون بطلها المتفرج. والمتفرج يكون ممثلاً

ومتفرجاً في آن. وكنت أتمنى لو أن حسام تحدث عن نفسه فقط ولم يختزل المتفرجين في شخصية واحدة فقط. فيفترض أنني كنت بحسن نية أو سوء نية، أخلق أجواء متوترة أو إرهاق هذا أو ذاك من المتفرجين. وكانت العملية أجمل لو أن حسام تحمل أعباء البحث كعادته الجادة، ونقل انطباعات المتفرجين من خلال لقاءات عديدة، وفي ليالي عديدة، ومن خلال عينات عديدة للوقوف على دراسة تفاعل المتفرجين، ومعرفة تفكيرهم في لحظة العرض. حتى تتسنى له معرفة كيف يفكر وكيف يتفاعل وما هي الأسئلة، وقد كنت حريصاً على هذا النوع من البحوث، وكم كنت أتمنى أن يقوم بها مسرحنا كبداية للدخول في منطقة مجهولة بالنسبة لنا، ولعلها تكون ذات فائدة. لكن دائماً ما أصطدم بالكسل وعدم الجدية في فريق المسرح، دائماً ما كنت أطالب بتسجيل البروفات ورسمها ثم فتح ملف لها، تحفظ فيه البروفات، وما دار فيها من حوارات وتعمم الفائدة، وتحفظ للمستقبل ورحت أتحدث مع حسين حول القضية المهمة التي طرحها حسام لكنه قام ببترها وإخراجها من سياقها التساؤلي المهم. وإتجه بها ناحية الوصول إلى النتيجة الموجودة سلفاً في ذهنه كجواب. رغم أنه يذهب في اتجاه قضية مهمة، وهي قضية الدلالة المسرحية، والتي تشكل إحدى القضايا الرئيسية المهمة في النقد الحديث، والتي ظهرت منذ سنوات، وغيرت وجه النقد من تابع للأدب إلى منتج له. وصار الاهتمام باعتباره حالة قائمة بذاتها، وهذا ما دفع الناقد إلى الذهاب إلى قراءة كافة العلوم الإنسانية التي شهدت تطوراً منذ القرن العشرين. لكي لايصبح الناقد قارئاً مدققاً فحسب إنما فيلسوفاً ومحللاً نفسياً وعالماً اجتماعياً ولغوياً وأنتروبولوجياً وغيرها من العلوم، وهذا ما جعل مهمته مهمة شاقة وعسيرة لا يقدر عليها إلا

القليلون فقط. قد لا نرى منهم في الوطن العربي إلا أقل من أصابع اليد الواحدة. في الغرب مهد لهذا النقد الفيلسوف ((جاستون باشلار)) ومن هذا النقد ظهر ما يطلق عليه علم ((الدلالات)) وقد خصصنا أنا وحسين عبدعلي عدة جلسات حول علم الدلالات في عدة أماكن في المسرح والمقهى. وعلم الدلالات كما طرحه ((لي روبير)) بأنه جزء من ((الطب)) يدرس دلالات الأمراض، وفي مجال اللغة يعرفه ((سوسور)) بأنه علم يدرس حياة الدلالات في اللغات، الشفرات، الإشارات وغيرها. بعض اللغويين يطلق على علم الدلالات إسم ((سيميوتيكا)) وتعني نظرية الدلالات العامة، والتي تنقسم إلى دلالات طبيعية أو اصطناعية أو تصويرية أو اصطلاحية، فما نراه في الطرق هي دلالات تصويرية وعلامة X دلالة اصطلاحية. وهناك مستويات ثلاثة للدلالة (الصورة، الإشارة، الرمز) والصورة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً لطبيعتها الداخلية، والإشارة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للعلاقة الحقيقية بينهما، والرمز دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للمعنى الذي ستفسر به.

الإشارة دلالة توجد إلى جوار الشيء الذي تشير إليه. ظهور أعراض المرض- انخفاض درجة الحرارة، أما في حالة الصورة فتظهر صفة الشيء الذي تدل عليه أو صفاته. البقعة السوداء تدل على لون الأسود. وهكذا عرضها ((بيرس)) و ((لي روبير)) يعرف الدلالة بشكل عام بأنها ((حركة يقصد بها الإتصال بشخص ما أو علاقة بشيء ما.

وحسام ينطلق من سؤال:- هل لإشهار سكين في وجه المتفرج ضرورة فنية؟ مما يجعل السؤال مغلقاً، وكما هو معلوم من علم التفاوض أن هناك أسئلة مفتوحة والتي تسمح للمتلقي بالإجابة

عنها من أي زاوية يريدها مثل. ما تحب أن تقول عن نفسك؟
ما الوسائل التي نطور بها التعليم من وجهة نظرك؟
وهذا النوع من الأسئلة لايمثل أي نوع من التهديد، أو إيقاع الرهبة في نفس المتلقي. ولهذا يكون هذا النوع من الأسئلة في مقدمة أنواع الأسئلة عند البدء في الحوار حتى يتحقق الإنسجام المبدئي.
وهناك أسئلة مغلقة وهذه النوعية من الأسئلة تقيد بطبيعتها المجيب عن السؤال بتحديد الأجابة في إطار إختيارات محددة. حيث يمكن إختيار الإجابة من السؤال نفسه. وقضية استجواب الشيخ الغزالي مشهورة في قضية مقتل المفكر ((فرج فودة)) ويمكن الرجوع في هذا لكتاب «عالم المعرفة» تحت عنوان التفاوض الإجتماعي والسياسي عدد ١٩٠ تأليف حسن محمد وجيه. والمسرح يفترض أنه عرض يجري أمام المتفرجين ويسعى إلى الاتصال بهم عن طريق عناصر كثيرة أحدها اللغة أي عن طريق الكلمة، ومن هنا كان السؤال هل العرض المسرحي تواصل أم لا؟
وما هو وضع الكلمة كدلالة لغوية في المسرح؟
((بوينس)) في كتابه ((التواصل والنطق اللغوي)) يقول:-إن الممثلين على المسرح يتظاهرون بأنهم شخصيات حقيقية يتصل بعضها بالبعض الآخر لكنها لا تتصل بالجمهور على الأقل. بمعنى أنها لا تستخدم في إتصالها به مجموعات الدلالة وهي دلالة اللغة التي تستخدمها للإتصال فيما بينها. ففي المسرح يضل الممثلون المرسلون هم هم دائماً ويظل المتفرجون هم هم دائماً أيضاً. وفي التواصل اللغوي يمكن أن يصبح المرسل متلقياً هو الآخر في الواقع، لكننا لا نجده في المسرح. لكن المسرح الدائري أو الشارع أو الهايبينج أو مسرح القهوة كلها تحاول أن تدخل المتفرجين في دائرة العرض، وأن تجعل منهم مرسلين شأنهم شأن الممثلين،

على هذا النوع من تدخل المتفرجين، وردهم على الممثلين، وهل يعتبر هذا مجال التواصل؟ على هذا السؤال أجاب مجموعة من الباحثين والنقاد إجابات متباينة، البعض قال نعم والبعض قال لا خصوصاً ((مونان)) وكانت ملاحظته هي أن هناك مهنة التمثيل، وأن الإرتجال هو أصعب جزء منه، والتواصل في المسرح يتم عن طريق عدة علاقات.

علاقة المتفرج بالنص وهي علاقة أساسية والمؤلف غائب ولن يكون موجوداً في العرض، وإن وجد فهو متفرج كسائر المتفرجين، ومن الطبيعي أن المؤلف يريد أن يوصل شيئا للمتفرج، لكن هذه الرسالة تنقل إليه بشكل غريب.

فالتجربة اللغوية تبنى من جديد، الكلمات والأماكن، الإجابات، الأزمنه تبنى من جديد بشكل مميز تجعل منها دلالات يفسرها كل متفرج حسب مايشاء رغم أن التواصل لغوي بين النص والمتفرج، وهناك تواصل بين المتفرج والممثل، الممثل الذي ينقل النص (الرسالة) إلى المتفرج، البعض يعتبر أن هذا التواصل يمت إلى التواصل اللغوي، لكن البعض لايرىَ ذلك مثل ((مونان)) الذي يعتقد أن المحلل النفساني والعالم النفساني هما اللذان يستطيعان تفسير هذه العلاقة المعقدة التي تتم أو لا تتم بمقتضاها الموافقة، على نبرة الصوت، والإيماء، والحركة والسلوك الجسماني للشخصية التي يمثلها الممثل،وتسمى هذه العلاقة بالمشاركة أو إسقاطاً أو تقمصاً نفسياً، أو أي شيء آخر، وقد يتلقى الممثل كذلك رداً خاصاً على هذه الدفعة المنفصلة عن النص في رجفة الصالة تكون بشكل ايجابي أو سلبي. الممثل والنص مجتمعان لكن العلاقة بين المتفرج والشخصية علاقة ثقافية معقدة وشائكة.

هل يمكن أن تسميه تواصلاً أو مشاركة نفسانية أو غير ذلك؟ ثم إن

هناك سياقا آخر وهو الإخراج والتصميم والديكور وعلاقته بالمتفرج وهنا يفضل ((مونان)) استخدام كلمة الإثارة بدل التواصل! بالمعنى التي يعطيها علماء النفس. وكلمة إثارة تجعل العرض المسرحي يبدو وكأنه شبكة من العلاقات المعقدة بين المسرح والمتفرجين. مونان يضع كل الإثارة ويشبهها بالمقطوعة الموسيقية. إذ تحدث في كل لحظة أثناء العرض إثارات مختلفة، لغوية، ضوئية، حركية، تشكيلية، وكل عنصر ينتمي إلى فئة مختلفة يمكن تفسير قواعدها الأساسية بما يطلق عليه الطريقة المبعثرة، ثم إدراجها في المسرح وموضوعه، فالمسرح ليس تواصلاً لدى ((مونان)). الحوارات الكلامية في عمل الممثل لاتكشف عن الجوانب المخفية في أعماقه وذاته فالحالة الدرامية لاتقتصر على معاني الكلمات إنما أن تكون الكلمات مرتبطة بفعل جسدي، فأي حوار ينبغي أن يرتبط بارتجافات ونوعية الصوت الفيزيقي، وبالفعل الجسدي وبالتصورات والدوافع ونوايا الممثل- هذا ماتحدث عنه معلمو المسرح العظام. فالصوت لدى الإنسان يختلف عنه لدى الكائنات الأخرى، فهو مرتبط بواقع جسدي ذهني. فالصوت لدى الممثل مع أنه يوصل ذبذباته الصوتية الفردية إلا أنه يقوم بإيصال العلاقات القابلة للقراءة. وهذا لايعني أنه يقوم بتفسير معين للنص، فليس معنى الكلام هو الذي يحدد أبعاد الصوت، إنما الصوت هو الذي يشكل جسم الكلمات لتظهر بنفسها معناها إلى المتلقي. صوت الممثل مخالف لصوت الخطيب الذي تحدث عنه، ومن خلاله تشترك أجزاء معينة من الجسد. أرسطو في كتابه ((الخطابة)). ويختلف عن صوت المغني- فالصوت لدى الممثل له بلاستيكية وطواعية في الانتقال من طابع صوتي إلى آخر، من الخشونة إلى الليونة ومن طبقة صوتية إلى أخرى، ومن شدة إلى

أخرى، سريع، بطيء، يتصاعد، يهبط، بإمكان صوته أن يغلظ، يحد، يقفز، يدور، يمتد، يقصر في حركاته الفضائية. هناك مايسمى العمود الفقري الصوتي أو مايطلق عليه ((الصوت الأنبوبي)) ينطلق من الحنجرة ينتهي إلى أسفل البطن، وهذا الأنبوب يجب أن يكون مفتوحاً، من دون توتر، وباسترخاء كامل. وانطلاقاً من هذا الصوت الأنبوبي يمكن أن تقوم بتنويع الصوت، خلال التمارين التي نقوم بها على الحركات الدائرية للصوت، أو الحركات المتموجة أو الإهتزازية، فالصوت لدى الممثل لايعتمد على الصندوق الصوتي للجمجمة أو الوجه، أو الصدر، بل له علاقة بكل الجسد، بالفضاء المحيط به، وربط مجموعة كبيرة من فنانين عظام وأعطي الأهمية الأولى في ربط الصوت بكلمات النص والشخصية وهذا دفعهم إلى الاعتماد في إعداد الصوت على الإلقاء والتلفظ والنطق الواضح، وعلى نوع من الغناء وعلى مختلف الطبقات الصوتية، إنطلاقاً من السلم الموسيقي لآلة البيانو.

في الفصل السادس الذي خصصه «ستانسلافسكي» ((للصوت والكلمة)) في كتابه «إعداد الممثل» يوضح مهمة المدرب في مساعدة الممثل على كيفية إنجاز النطق الصحيح ووضوح التلفظ وموسيقية الصوت من خلال ربط تكنيك نفس بدني (سيكو فيزيائي) ودراسة الشخصية من أجل تحقيق إبراز الحالات بدنية نفسية، فالآلة التي يستخدمها الممثل هي العزف على الجسد والصوت.

فإذا لم يكن المسرح تواصلاً لدى مونان فإن ((هيلبو)) يطرح ويرى أن عملية التواصل أساس في المسرح وقت العرض، لأنه أثناء العرض يكون المتلقي متواجداً أو المرسل إليه دائم البروز في المسرح.

بعض النقاد يرى أن النص المسرحي نصان، نص رئيسي يظهر أثناء

العرض والقراءة، ونص ثانوي لا يظهر أثناء العرض ولكنه موجود أثناء القراءة.

من هؤلاء النقاد

«انجردن»

الكلام الذي ينطق به الممثل على خشبة المسرح له مجموعة معقدة من الدلالات المتعددة، فهو يشتمل على دلالات لغة الأدب وهو جزء من أحداث المسرحية. حتى الكلام في الحياة اليومية هو مجموعة من الدلالات المتعددة من خلال المتكلم يعبر عن حالته الذهنية او النفسية ويظهر من كلامه مستواه الأجتماعي والثقافي.

يرى ((كوفزان)) أن التحليل السيميولوجي للدلالة اللغوية يمكن أن يجرى على مستويات مختلفة المستوى السيمانتيكي الذي يتعلق بالكلمات و الجمل والوحدات الأكثر تعقيداً، أو مستوى الصوتيات أو مستوى النحو وغيرها، وهنا يظهر موقف «آرتو» من الكلمة في المسرح حيث يقول:- ((أرى أنه مامن أحد يستحق أن يقول عن نفسه إنه مؤلف، أي مبدع إلا ذلك الشخص الذي يتحكم في خشبة المسرح مباشرة. المقصود هنا المخرج)).

وهنا تكمن نقطة ضعف المسرح كما يفهم في فرنسا فقط وإنما في أوروبا كلها، بل في الغرب كله. فالمسرح الغربي لايطلق كلمة لغة، ولاينسب خواص اللغة وإمكانياتها، ولايسمح بأن تطلق كلمة لغة إلا على الكلمة المنطوقة- أي الكلمة المكتوبة في المسرح كما نفهمه هنا في فرنسا، ((النص هو كل شيء)) ولذا فهو يطالب ليس ببناء مسرح صامت، بل ببناء مسرح لن يسكت ضجيجه.

لأن النص جثة الكلمة المعنوية ولابد من العودة إلى الكلمة السابقة للكلمات ولغة الحياة نفسها، لابد من العودة إلى ذلك الوقت الذي كان منطق العرض لايفصل فيه بين الكلمة والحركة.
يقول «آرتو» :- أنا أضيف إلى لغة الكلام لغة أخرى، وأحاول أن أعيد إلى لغة الكلام الكلام التي نسوا إمكانيتها الغامضة وفعاليتها القديمة السحرية الكاملة، فعندما أقول إنني لن أمثل مسرحيات مكتوبة بعد الآن، أقصد أنني لن أمثل مسرحيات تقوم على الكلمة والكتابة، وأن الجزء الجسماني سيكون الجزء الغالب فيها ولا يمكن أن يثبت هذا الجزء أو يكتب بلغة الكلمات العادية، حتى الجزء الناطق المكتوب سيأخذ معنى جديداً.
فقد كان إهتمام المسرح التجريبي أو الطليعي في القرن العشرين ينصب على تغيير طبيعة العلاقة بين المتلقي والممثل. حيث ارتبط بتغير التنظيمات المساحية للمسرح. فقد إستغنى «بريخت» و»ميرهولد» عن إطار خشبة المسرح، كي يحدا من خداع واقعية الجدران الأربعة التقليدية- وهما يتخليان بشكل واضح عن تقنيات الإنتاج المسرحي. وتغير التقسيم المسرحي حيث كان المسرح ينقسم إلى ساحة للأداء وساحة للمشاهدة، فلم يعد المسرح تراكيب هندسية ثابتة. فقد أخرج «جروتوفسكي» شكلاً مجازياً فريداً لكل إنتاج من إنتاجات المختبر المسرحي.
في الدكتور» فاوست « يكون المشاهدون ضيوف فاوست على عشائه الختامي ويجلسون على مناضد طويلة تدور حولها الأحداث، وفي المسرح يتحرك الممثلون بين المشاهدين، وتتجول فرقة «سان فرانسيسكو» للتمثيل الصامت في الحدائق العامة، وينتقل مسرح العرائس والخبز والدمى من شارع إلى شارع، أما فرقة الأداء فقد تحولت مرابعها إلى بيئات مرنة متعددة المستويات تتيح للمشاهد

حرية الحركة. وهكذا راح المسرح يبحث عن فضاءات مغايرة وطرق تلق مختلفة. أطلق ((ريتشارد شيشنر)) على تلك المسارح التي تستخدم المساحات الغير مقسمة مصطلح ((المسرح البيئي)) أما ((تيماثج وايلز)) فقد نظر إلى تلك المسرحيات بأنها مسرحيات أدائية معتمداً في نظريته هذه على العلاقة بين المشاهد والممثل من وجهة نظر الأسلوب التمثيلي. ففي هذه المسرحيات يقف الممثلون موقف الشخصيات التقليدية، ويخاطبون المشاهدين مباشرة، وذلك بدلاً من التحدث بلسان الشخصية كما في التمثيل «لستانسلافسكي» أو التحرر من الشخصية كما في المسرح البريختي مما يكسر حاجز الوهم والإيهام.

وقد كان هدفي منذ زمن الدفع بالمسرح في إتجاه التجريب والطليعية التي كانت تنشد زيادة إدماج المشاهدين في الحدث المسرحي، إدماجه جسدياً وعقلياً أو عاطفياً أو نفسياً، ومحاولة خلق خبرة مسرحية لايكون فيها المشاهدون المتفرجون على عالم وهمي منفصل، ولكن مشاركون في خبرة مسرحية حالية تجري في المقام الأول في مكان ووقت حقيقيين أكثر من كونهما المكان والوقت الخياليين للقصة في محاولة إنعاش حيوية المسرح.

فالتراكيب الهندسية الثابتة والتي تفصل الممثل والمشاهد تخلق مساحات مادية محصنة تماماً، مثلما تخلق المسرحيات المؤداة بالطرق التقليدية عالماً خاصاً يشاهده المتفرج، ولكن لايدخله أبداً.

لذلك كانت محاولة التجريبيين تحطيم الطبيعة التحصينية للمسرح التقليدي، لأجل دفع أو حفز المشاهد لمشاركة أكثر حيوية في الحدث المسرحي (محو خشبة المسرح) حسب رأي «آرتو»، حيث يذكر أن مهاجمة إحساس المشاهد من كل جانب

هو السبب في تأيدنا للمشهد الدوار، والذي ينشر الجيشان العاطفي والسمعي والمرئي على كل جمهور المتلقين، بدلاً من جعل خشبة المسرح ومساحة المشاهدة عالمين، كل مغلق على نفسه، دون أدنى إتصال ممكن. مع (الطفل البرئ) ذهبت إلى أن أقرب المسافة بين المتلقي والممثل. ثم بدأت أقربها أكثر في مسرحية ((متروشكا)) حيث المتلقي هو أحد الشخوص في المسرحية، يخاطبه الممثل بشكل مباشر وجهاً لوجه والمشاهد يتخاطب مع الممثل أحياناً بإيماءات وجهه وجسده وأحياناً بالكلام، وأحياناً بالبكاء وأحياناً بالابتسام والخجل. ولقد سعت هذه القيادات المسرحية الجديدة لجعل المتفرج مركزاً للظاهرة المسرحية، وقادراً على التفكير والفعل. إن هذا المتفرج المنتج والمتحرر هو موضوع الدراسات الجديدة كدراسة ((سوزان بينيت)) في نموذج قائم ومعتمد على إطارين. الإطار الخارجي بالمسرح باعتباره بناء ثقافياً وذلك من خلال التركيز على أفكار مثل العمل المسرحي وعملية أنتقاء إعادة للعرض المسرحي، وتصورات الجمهور وتوقعاته بالنسبة للعرض. أما الإطار الداخلي فيركز على الحدث المسرحي ذاته، وعلى وجه الخصوص تجربة المتفرج بالعالم المتخيل على خشبة المسرح. ويضم هذا الإطار استراتيجيات الإنتاج والمبالغة في التشفير الأيديولوجي، والظروف المادية المحيطة بالعرض المسرحي، وخلال التلاقي بين هذين الإطارين يتشكل الفهم الثقافي للمتفرج. وتصاغ تجربته المسرحية. وهنا يجدر بنا القول، بأن العلاقة بين هذين الإطارين هي علاقة تفاعلية دائماً. فالفرضيات الثقافية تؤثر في العروض المسرحية والعروض المسرحية بدورها تعيد كتابة الفرضيات الثقافية. فعدم الإكتراث والسلبية التي اتسم بها سلوك الجالسين في المقاعد الأمامية، دفعت كثيرا

من التيارات الحديثة في المائة عام الأخيرة إلى مقابلة سلبية الجمهور إلى التحدي من قبل تلك التيارات المسرحية، وهو الأمر الذي أدى إلى أفراز متفرج متحرر وفعال. فمعظم ردود الأفعال تجاه المسرح الطبيعي والواقعي، تعترف بأن الجمهور يمثل جانباً خلاقاً في العملية المسرحية، وتسعى إلى مواجهته ودفعه في معظم الأحيان إلى المشاركة بدور مباشر وفعال في الحدث المسرحي. وتبدى هذا في أفكار ((فيليبو مارينتي)) رغم تطرفه في ذلك، وقد جاء ((مايرهولد)) الذي تمرد في كتاباته على مواضعات ومسلمات المسرح الواقعي، وأولى إبداع الجمهور أهتماماً كبيراً فهو الذي كتب قائلاً:- ((كيف أحرزت دراما العصور الوسطى هذا النجاح على الرغم من أفتقارها للتجهيزات المسرحية؟ الفضل كل الفضل يرجع إلى الخيال الحسي والفعال للمتفرج)). فعمل الممثل لدى ((مايرهولد)) على البيوميكانيك والتي تقوم على المبادئ التالية. العمل الإبداعي للممثل هو خلق الأشكال البلاستيكية في الفضاء، وعليه فإن فن الممثل يكمن في قدرته على الوسائل التعبيرية لجسده بشكل سليم، هذا يعني أن الطريق إلى الشكل وإلى الأحاسيس ينبغي أن يبدأ ليس من الأنفعالات، وليس في تقمص الدور، ولا من محاولة فهم الجوهر النفسي للظاهرة- أي بشكل عام ليس من الداخل بل من الخارج أي بدءاً من حركة الممثل المدربة بصورة جيدة، الممثل المتمتع بحس إيقاعي متزن القادر بسهولة، على الاستجابة الشرطية، ذلك الممثل الذي تتهيأ لقدراته التمثيلية أن تتطور بشكل طبيعي عبر التدريبات المنظمة.

وعرض ((مايرهولد)) لنص ليرمونتوف ((الحفلة التنكرية)) كشف عن شيئين هامين.

أولاً:- أن عملية الإخراج الدرامي يمكن أن تحل محل نص المؤلف باعتبارها الجانب الحيوي في عملية إنتاج الدلالة. وأيضاً المبالغة في تقديم زخارف المسرح الطبيعي وذلك لإحداث الأثر المطلوب في المتفرج. كما تركت قاعدة المشاهدة مضاءة أثناء العرض، ووضعت مرايا طويلة متاخمة لفتحة البرواز المسرحي، لكسر حاجز بين الخشبة. وفي أخراجه لعرض مسرحية ((الفجر)) ((لفير هارين)) نزع مايرهولد غلالة الغموض عن تقنيات المسرح لجهاز فني وعملية فنية. فتخلى عن كل زخارف المسرح التجاري، مفضلاً عليها أساليب أخراج لاتسعى إلى الإيهام، وكذلك مكوناته مرئية. في المنظر المسرحي تحمل دلالات سياسية مثل اللافتات والمنشورات والممثلين المندسين وسط الجمهور خفية لتوجيه انفعالاته، وردود أفعاله. ولم يقل أحد إن هذه الأشياء شكلية حيث يعد مايرهولد حسب تعبير ((ستوراك ماكريري)) مثال نادر لرجل المسرح الذي سعى بشكل جاد إلى تحليل تأثير أعماله على الجمهور، وقد طور في سبيل ذلك شفرة خاصة لرصد استجابة الجمهور.

وقد كتب مايرهولد عام ١٩٣٠م قائلاً:- ((في أيامنا هذه يسعى كل عرض مسرحي إلى تحقيق مشاركة الجمهور، ويراعي هذا في تصميمه. فكتاب الدراما والمخرجون لايعتمدون فقط على جهود الممثلين والتسهيلات التي تقدمها التجهيزات الفنية لخشبة المسرح، ولكنهم يركنون أيضاً إلى جهود الجمهور ومشاركته. إن كل مسرحية نقدمها تقوم على فرضية أنها لن تكتمل حتى لحظة ظهورها على الخشبة، ونحن نفعل هذا بشكل واع، لأننا ندرك أن المراجعة الحاسمة للعرض هي التي يقوم بها المتفرج. وقد أخبرنا ((دورت)) أن المخرج أصبح في مسرح القرن العشرين من

أقوى العناصر في مجال المسرح وقد يحمل المخرج استراتيجيات النص شفرة أيديولوجية ((سام شبيرد)) في عرضه ((أحمق في سبيل الحب)) وضع أسلاكاً كهربية في حوائط المنظر المسرحي متصلة بأربعة مكبرات للصوت تحت مقعد المتفرجين، وذلك حتى يشعر المتفرجون مع كل صوت أنه جزء من العرض. وهكذا يصبح دور المتفرج أكثر قرباً من دور المشارك الفعلي. ففهم الجمهور يخضع لعالم الخشبة إلى إدراكهم لنظام شفري شامل وتعد مسألة الإدراك في واقع الأمر أحد جوانب الدور الذي يلعبه الجمهور، والتي حظيت باهتمام نقدي كبير. ومن بين الكتابات النقدية التي عالجت هذه المسألة كتاب ((المسرح والجمهور والإدراك البصري)) والتي أظهرت فيه (جوردون) من خلال أنماط مختلفة من الأسئلة التي وجهها للجمهور الفرنسي. إن إدراك المتفرج يعتمد على طبيعة العرض الذي يشاهده، وعلى البناء الإخراجي للعرض ذاته، من أول دخول المتفرجين إلى آخر حركة في المسرحية، وفي مسرحية ((متروشكا)) من أول اختيار لطريقة العرض بالشكل الدائري إلى آخر توزيع الأعواد النارية بشكل دائري ذاته، ذلك هو الأيقاع العام الكلي للمسرحية، والتي يمكن أن تكون كطيران الطائر كل رفة جناح تعتبر جزء من الإيقاع الكلي، مع لحظات التوقف للموسيقى والتغير من حدث إلى آخر أو من مكان إلى آخر، أو من قصة إلى أخرى لرفع دمية عن أخرى، ويعد تقسيم ((جوردون)) إستراتيجيات الإدراك المختلفة، كما تتضح في عروض بعينها مثيراً للاهتمام، وذلك يستند إلى عروض فعلية، أما الإسهامات الأخرى ذات التوجه النظري فتظم أعمال ((ماركو دو مارنيس)) خصوصاً مقاله نحو سيميوطيقا معرفية للعواطف المسرحية وكذلك بحوث ((تان)) الذي يسعى إلى إطار يتم في أذهان المتفرجين ومثل جوردون

يختبر ((تان)) صحة فرضياته من خلال الجمهور الفعلي من خلال الربط بين البحث الأمبريقي ونظرية العرض المسرحي لمعرفتنا بالكيفية التي يشكل بها الجمهور المعنى. حيث يكون تحليل العروض الفعلية والجمهور الحقيقي من أكثر المناهج جدوى وإثارة للإهتمام، داخل الإطارين، وعند نقاط الإلتقاء بينهما إن شئنا الدقة.

إن العلاقات التفاعلية بين الجمهور والخشبة وبين المتفرج والمتفرج هي التي تشكل عمليتي الإنتاج والتلقي، وهي التي تؤدي بالإطارين الداخلي والخارجي إلى التداخل، وذلك لخلق تجربة معينة. يأتي المتفرج إلى المسرح باعتباره عضواً في جماعة تأويلية لها وجودها المسبق، كما يأتي ولديه أفق توقعات، ثم تشكيلة من خلال مجموعة العناصر المرتبطة بمرحلة ماقبل العرض. فالجمهور بلا تاريخ ليس بجمهور كما ردد (هيربرت بلو) وهذا التاريخ يشكل الإطار الخارجي، وهو يتأكد من خلال وجود مجموعة من المواضعات المسرحية المتعارف عليها، وفي القلب من الإطار الداخلي تقع مجموعة العلاقات المرئية والسمعية التي يتلقاها الجمهور ويضطلع بتأويلها. وبعض هذه العلاقات تشي بدلالاتها، وذلك من خلال عدد من المستويات المحتملة، ومن بين هذه المستويات على سبيل المثال المستويات الإشارية والمستويات التضمينية، ومن خلال تداخل هذه العلاقات يمكن للجمهور أن يفترض وجود عالم تخيلي، مافوق الخشبة بقوانينه الدينامية التي تحكمه. تصف ((كارين جايلور)) عملية الإنتاج التلقي في طبيعة الدور الذي يتبناه المتفرج، عندما يواجه الحدث المسرحي، يتمثل الدور الذي يلعبه المتفرج في المشاركة النفسية والتقمص الوجداني الإنفعالي، وذلك من أجل دعم وتأكيد حقيقة العالم الخيالي، الذي تطرحه

الخشبة، وهو في هذه الحالة يدفع به خارج ذاته، ويصبح لبعض الوقت جزءاً من وعي جمعي. يتحين الفرصة لاستخلاص المعنى والدلالة من مجموعة الأحداث التي تتم فوق الخشبة أو في مساحة العرض. المسرحية هنا تنطوي على وعي مزدوج بالنسبة لجميع المشاركين فيها.

والعرض يتحقق على مستويين من الواقع، وذلك بشكل متزامن داخل إطارين على الأقل يضم الإطار الداخلي فهو يتحدد بفضاء اللعب المسرحي ويتكون النموذج الذي تطرحه هذه الدراسات أيضاً في إطارين، الإطار الخارجي لهذا النموذج يضم تلك العناصر الثقافية التي تخلق وتشكل الحدث المسرحي، أما الإطار الداخلي فيختص بفضاء العرض داخل فضاء اللعب الخاص به، والذي يتحقق فيه دور المتلقين، الجمهور، المتفرجين. والمسرح لأنه فن المفارقات المتعددة، وهذه المفارقات لاتتوقف عند مستوى اللغة، وإنما تتجه ناحية الميتالغة للنقد المسرحي، والنقد في المسرح إتجه إلى التلقي والمتلقي بعد أن كان مهملاً وكما أخبرتك عزيزي حسين في إحدى الجلسات السابقة بأن النقد اهتم بالقراءة المحايثة للعمل المسرحي وهمش دور المتفرج مع أن المتفرج هو أساس اللعبة المسرحية، فلا وجود للمسرح دون المتفرج، وهذا ماتحدث عنه ((باتريس بافيس)) حيث يقول:- ((لقد شكل العمل المسرحي على الدوام موضوع تحليل خيالي محايث أكثر أندفاعاً- هذا التحليل الذي كشف على الأقل ميكانيزمات تركيبية واشتغاله، وعلى العكس فقد همشت مسألة تلقية من لدن المتفرج قد همشت كلياً ماعدا ((التطهير)) المشهور أو ضد البرشتي أي ((التغريب)) وهنا كانت مفارقة النقد المسرحي لأن المسرح يتطلب أكثر من أي فن آخر بواسطة ممثليه... ووساطة فعالة للمتفرج أمام العرض،

ومع هذا وصيغ التلقي وصيغ العمل التأويلي حول الفرجة غير معروفة، الإهتمام بالمتلقي ظهر مع ((امبرتوايكو)) ((دور القارئ)) أو ((مدرسة المتفرج)) لدى ((اوبر سفليد)) و ((عمل المتفرج)) لدى ((ماركو دومارينز)) في سيميوطيقا المسرح والعلاقة المسرحية. وهنا نصوص لباحثين جمعها ((رجيس دوران)) وبعض المجلات خصصت أعداداً لهذا التلقي مثل ((النص وتلقياته)) وكتاب ((ريشار دو ماس)) ((مبادئ سوسيولوجيا الفرجة)) لمسألة التلقي تحت عنوان ((أشكال تلقي الفرجة)) ((جمالية التلقي)) عند ((هانزياوس)) ومدرسة ((كونستانس)).

والمسرح هو الفن الذي تحقق فيه العلاقة الجدلية بين ما هو إنتاجي وما هو تقبلي وهذا ماعبر عنه ((بافيس))

قائلاً:- ((إن الإنتاج لم يتحقق أبداً دون منظور متلقي)) ففي حالة التمسرح أو ظاهرة التمسرح يجد الفيلسوف والمحلل النفسي وعالم الأجتماع واللسان والبلاغي والإنتروبولوجي ضالته لأن خطاب المسرحي تتداخل فيه الإختصاصات بشكل كبير.

((آن أوبرسفيلد)) تعتمد على التحليل النفسي الفرويدي من مقولة النفي أما ((باتريس بافيس)) فقد تبنى طروحات ((كاندري ايليو)) ومنهم من درس القضية في ضوء ((البسيكو- سوسيولوجيا)) (كريشارد شيشنر) ومنهم من إعتمد على معطيات علم النفس المعرفي (كماركودو مارينيز) ومنهم من ذهب في اتجاه معطيات علم الإجتماع وعلم النفس، وسيميولوجيا الفن (كريشار دوماس) وأنا أرى لو أن حسام أعتمد على دوماس لكان بإمكانه طرح سؤال ذو جدوى. لأن دوماس إعتمد على القراءة المزدوجة الأفقية والعرضية. يبدو يا حسين أنني أثقلت عليك. يمكن أن ترجع لكتاب المسرح ومفارقاته لـ د. حسن اليوسفي وقراءته عبر مقالاته في الأنترنت.

ثم وعدت حسين عبدعلي أن يستعد لعمل مسرحي آخر مغاير بالنسبة لحسين أفكر فيه.

ثم رحنا نتحدث حول عملية الإتصال والتي تتضمن خمسة عناصر

المرسل الذي يتحدث أو يتحرك مطلقاً الرسالة

المستقبل الذي يتلقى الرسالة اللفظية أو الحركية

الرسالة وهي الفكرة أو المعنى أو المضامين التي يطلقها المرسل

الوسيلة الحركية أو اللفظية التي يطلق بها المرسل رسالته

رد الفعل الناتج من تأثير الرسالة في المتلقي وما يفعله ليرد عليها

وتتأثر الرسالة في عملية الإتصال بدرجة الصوت أو مستوى النبرات. حركة الجسم وأساس عملية الإتصال- هي فكرة تمر من خلال قنوات إتصال، وتبدأ الرسالة بفكرة في العقل لفرد يشترك مع آخر أو آخرين في مقابلة! وهذه الفكرة تترجم إلى كلمات تعبر عن خبرة ثم تمر بعد ذلك بعمليات إسترجاع للمعلومات السابقة، والمرتبطة بمضمون الرسالة، وقد يختار المستقبل المتلقي جزءاً من الرسالة، وقد لا يتقبل جزءاً آخر، لكل إنسان رؤية في تفسير الرسالة كما يفهمها ويربطها بخبراته السابقة، ثم يعد للرد على هذه الرسالة، وعند قيامه للرد يضع في اعتباره مضمون الرسالة التي سيرسلها، ثم يختار الأسلوب ووسيلة الاتصال، ثم يضع في إعتباره أثر رد الفعل على الطرف الآخر، وهذا يشير على إختلاف الإستجابة من فرد إلى آخر.

وفي العلاقة بين الممثلين والمشاهدين في العروض المسرحية يرى الناقد المسرحي ((ولتركير)) أن فكرة وجود الجمهور والممثلين معاً لاتعني فقط، الحضور الشخصي للممثلين، بل

تعني أنها في حضورنا وفي ضميرنا حتى تتأكد بيننا دائرة ليست ميكانيكية ودائمة التغيير في إيقاعاتها وجياشة وحميمة. وكما يؤكد ((ب.ن.سكيز)) قائلاً:- عندما تستجيب مجموعة من الأفراد في توحد لما يُقدم على المسرح فعلاقتهم ببعضهم مع بعض تتأكد، إذا كان هناك عرض للعنف الذي يجعلنا نرتعد، أو الأسف الذي يحرك مشاعرنا، أو التباهي المبالغ فيه الذي نضحك منه، فيعزز من أستجاباتنا، أن نكون في مجموعة تستجيب للشيئ نفسه. للحظة نكون جزءاً من مجموعة تتشارك تجربة جماعية، وشعورنا بالأسف والسعادة، الذي ربما نعتقد أنه يخصنا لكنه جزء من إستجابة إنسانية عريضة.

ملاحظة: تناول محمد الصفار المسرحية في ورقة نقدية بعد العرض الأول، صادف حضور الشاعر علي الشرقاوي إحدى جلسات الحوار مع الممثل حسين عبدعلي وقد طلب مني نشر تلك الجلسات قائلاً لابد أن تنشر هذا الحوار بينكما.

سلمت الأستاذ إبراهيم خلفان النصوص لمناقشتها فقال أنا لن أفيدك في المناقشة لكن يمكن أن أفيدك في خلط وتداخل النصوص الثلاثة لجعلها نصا واحدا وكان له ذلك وقد إعتمدنا على ماقام به الأستاذ إبراهيم خلفان

حضر الأستاذ يوسف الحمدان أحدى البروفات وطلب النص وقال يمكنه أن يخلط النصوص بشكل آخر قلت لك ذلك لكن لا أعدك بأني سوف أنفذ ماتقوم به لأنني أعمل الآن على ماقام به إبراهيم خلفان لكن هذا ليس معناه أن لانقوم بذلك، لكن يوسف لم يسلمني النص المعدل. في نهاية المرحلة قفل ملف مسرحية ((متروشكا)) وأحب أن أسجل شكري لكل من ساهم في إظهار وإنتاج المسرحية.

مسرح الصواري، طاقم الإنتاج، الممثلين، المشاهدين في جميع ليالي العرض، المشاركين في جلسات المسرحية، اللذين تناولوا المسرحية بنقاش والتعليق عبر الصحف من خلال الإنطباعات والكتابات النقدية، شباب جامعة البحرين بقيادة الأستاذ محمد السيد اللذين صوروا المسرحية عبر كاميرات الجامعة لدراسة المسرحية.

منطق الهذيان

سيرة (الجاثوم)

الجاثوم:
هو كابوس يجثم على صدر النائم أحياناً ويشعر بقوة ما جثم على صدره ولا يستطيع الحركة مهما أوتي من قوة أو مقاومة مما يشعره بالأختناق لفترة ثم يغادره ذلك الكابوس ويكون بإمكانه الحركة والنهوض

البدائية هي التي ربطتني بمحمد رضوان أرفض أن أكون إنسانا حديثا، لأنه إنسان مصنوع، بلا جسد، يتمركز حول العقل ويختزل العالم والحياة إلى أسس منطقية، توافق العقل العاجز الذي حُدد بمقاييس يخاف اختراقها كيلا يُظهر عهرَه ونقصَه ومن هنا كان اقترابي من محمد بشكل معانقة الروح للروح، والبدء بالبدء، عبر رحلة بلا مقاييس أو حدود. يوسف أجاب عن سؤال رضوان قائلاً فجأة ألتمعت الفكرة في ذهنه وبدأ بكتابتها في جلسة واحدة لم ينهض حتى أنتهى من كتابة المسرحية وأراد الاتصال بنا لنشاركه ذلك الفرح وفي النهاية يقول إنه لا يدعي بأنها مسرحية ربما هي أقرب إلى الحالة أو الشحنة أو التطبيق لنص يوضح بيان الشحنة، كان التساؤل يدور في داخلي كيف يمكن أن تستوعب نصا بمجرد الاستماع، وخصوصا إذا كان نصا مسرحيا، فالقراءة تحتاج إصغاءً إلى النص في الخلوة، لإعطاء النص الفرصة الكافية للتحدث، للبوح، للمحاورة، وكذلك إعطاء الفرصة الكافية لقرائتك بالدوره، أنت تقرأ إذا أنت تكتب والكتابة تحتاج إلى الإنتباه والتركيز أنت تقرأ تكتب أي تحيى حينما تحيي فعل القراءة، أنت الكاتب والمكتوب في ذات الوقت (حضورالمؤلف موت المؤلف) ، عالم الكتابة، القراءة تحتاج أولا إلى فعل الحب، أن تحب ما تقرأه، ألاتشكو، ألا تنسى ولا تنام، القراءة فعل استيقاظ، فعل بعث وتجدد، فأنت بالقراءة تخرج من الزمان الذي يتم بتلك القراءة، يخرج الإنسان من الزمان التاريخي أو الشخصي ويدفع ذاته لتستغرق في زمان عجيب يتجاوز ما هو تاريخي، أنت في المسرح تجاهد ضد الزمن الشخصي الواقعي، الزمن المميت وتحاول التخلص منه عن طريق الفن، فليس هناك أدب منعدم الصلة بسياقه، فحيوية هذا الأدب إنما تنبع أساساً من تجذره في عالم له طابع خاص.

هل يا ترى نحتاج إلى الفن والمسرح خصوصاً كيلا تميتنا الحقيقة كما قال مرة «نيتشه»: هل النص هي مخاوف يوسف؟ ربما كان هذا سؤالا ساذجاً للآخرين ، لكن رغم سذاجته هو مهم بالنسبة إلي، فبالضرورة يتماس النص مع المؤلف وقد نصل إلى إجابات أولية من خلال طرح ذلك السؤال، رغم أن هناك النقد الأدبي الحديث الذي له اتجاهات جديدة بشأن كيفية سير النص ومن آثارها تلك الإتجاهات الجديدة، دراسة إمكانية قراءة النص عدة قراءات مختلفة مثل «الهرمنوطيقا» التي انطلقت مع «هايدغر» وصار من أبرز رموزها «غادامر» وبرزت من قبيل «جاك دريدا» و»بول ريكو» حيث طرحوا أفكاراً تتسم بالجدة في مضمار تفسير النص إن كان هذا النص دينياً أو أدبياً أو حقوقياً أو تاريخياً أو شعرياً أو نثرياً مما جعل قراءات النص قراءات متعددة، ومن هذا المنظور المتعدد للقراءة التي ترى للمفسر إحالة في عملية التفسير، فالمفسر أحد جوانب العملية للتفسير، وأما الطرف الآخر فهو مبدع النص الذي أراد إيصاله للمتلقي، فصاحب النص له أفكار ومشاعر أراد إيصالها إلى الآخرين، فالمؤلف يدفع نص آرائه إلى الآخرين على شكل جمل وعبارات، وهذا يجعل وجود ذهنيتين لتفسير النص وفهمه ، ذهنية صاحب النص مؤلفه و ذهنية المفسر الذي يريد تفسيره وشرحه بعد فهمه، وهنا تكون وظيفة المفسر تجسير ما بين مبدع النص والمتلقي من خلال اكتشاف ذهنية المؤلف عبر نصوصه، فالهدف من قراءة النص هو معرفة ما أراد قوله والغاية من التفسير هو معرفة ما أراد المتكلم، وتشخيص قصد المؤلف بينما «الهرمنوطيقا» والنقد الأدبي المعاصر خصوصاً النقد الأمريكي الحديث الذي يسلط جل التركيز على المفسر دون المؤلف، ففي تعدد القراءات يكون المفسر محوراً في عملية الفهم والتفسير ولا

يولي المؤلف إلا أهمية ثانوية، وهذا التصور يفتح الباب واسعاً لأن يلون المفسر النصوص بما شاء من الألوان المستقاة من ذهنيته، حيث لا شأن لنا بالمؤلف وذهنيته وانما تهمنا ذهنيتنا وتطلعاتنا الخاصة كمفسرين، فالمفسر يضفي على النص لبوس ذهنيته ولواعجه، فكما هو متعارف عليه قديما، أن الخبير أو الفنان الذي يريد أن يعرف اللوحة التي أمامه هل لوحة بيكاسو أو غيره عليه معرفة أرضية هذه الأعمال، أي عليه ملاحظة العصر الذي عاش فيه الفنان وأفكار الفنان والثقافة السائدة في زمانه والوضع المزاجي للفنان، حتى يستعين بكل ذلك على اكتشاف معاني اللوحة من خلال العودة إلى جذور هذا النتاج الفني والروحي. وكل هذا يلعب دورا في تشخيص المعنى الذي قصده الفنان، والمشاعر التي تقف وراء لوحته، والانفعالات التي أراد التعبير عنها، بينما النقد الحديث المعاصر لا يعمل على هذه الشاكلة، فنحن لسنا بصدد إعادة تشكيل ذهنية المبدع ولا نبالي بما في ذهن الفنان ولا نبحث عن اللوائح والإنفعالات التي تفاعلت في روحه، فلا شأن لنا بما يريد أن يعبر عنه وبهذه الطريقة نبتعد عن القراءة الدراجة والتي غايتها إدراك مراد المؤلف وتحري مقاصده ولا نقرأ النص لكي نفهم ما يقوله المؤلف .

وتجنب إشراك ذهنية المفسر في عملية الفهم والتفسير، فليست مهمة المفسر صناعة المعاني، فليست المسألة فهم المعاني وتفهيمها، فلا نسمح لقبلياتنا وفضاءاتنا الذهنية حيث نكون منفعلين لا فاعلين بالنص ويجب عدم الاكتفاء بألفاظ النص وحدها وإنما يجب التعرف على أرضية معاني النص، وهناك مفكرون كبار أمثال «شلاير ماخر» يعتبر الفهم معناه إعادة البناء، فإذا كان الفهم هو إعادة البناء فمن المهم معرفة ما يضمره المؤلف في

ذهنه، والمهم أيضا الغور في الشخصية، أما الفهم في النقد الحديث أو «الهرمنوطيقا» فهو ليس سوى تركيب، الفهم ليس إعادة البناء بل التركيب، تركيب بين أفق النص وأفق المفسر، فأنا المخرج لفهم عمل ما لي ذهنيتي ومعارفي وميولي وتطلعاتي وقبلياتي وأحكامي المسبقة، وبالتالي لي أفق أو على حد تعبير «نيتشه» مشارفي أو منظوري الخاص، أو زاوية رؤيتي، فلكل من النص والعمل الفني أفق والنص يحوي على كل حال خطابا أو مادة تقال، والأثر الفني يحمل مشاعر وحالات يريد الإيحاء بها للمشاهد، والفهم أو حقيقة فهمنا للأعمال الفنية يتم من خلال امتزاج أو تركيب بين أفق المفسر وأفق النص، والفهم هنا عبارة عن حادثة تقع حينما يمتزج هذان الأفقان، وهذا يسمح لنا بتعدد القراءة وبها تتعدد التفاسير، كل ينطلق من أفقه . والاكتمال، إنما يراكم الاسئلة، فليس هناك نهاية كلية لمعرفة النص، هذه المعرفة ليست بإمكان المؤلف ذاته الإجابة عنها، لكن إذا لم نتحدث عن أهل العقار الأجدى عدم استعماله، فلكي يكون العقار أو الدواء ذا فائدة لا بد من معرفة أصل النبات الطبي وكيف حصلت ولادته من أول أنثى، فما أن انتهي يوسف من قراءة النص بادرني بالسؤال ما رأيك؟ فما كان مني إلا أن أردد إجابتي المعهودة التي أصبحت ماركة مسجلة باسمي قائلا : (جميل حلو فكرة زينة)، فإذا بالخبيث رضوان يبادرني قائلا : (اشلون) يعني جميل !

انظر إليه وأضحك، وبسرعة أحاول الاختباء داخل صدفتي مثل السلحفاة، وبعد صمت أقول : الفكرة (زينة) تحتاج إلى قراءة، طوال ذلك الوقت الذي استغرق يوسف في قراءة النص كنت أردد في داخلي كيف يمكن إخراج مسرحية كمسرحية الجاثوم تخرج عن الكتابة المعتادة لا تقع تحت طائلة النصوص التي تحكي حكاية

درامية بخط متسلسل له مقدمة ووسط ونهاية، فلكل مسرحية بالطريقة المذكورة المعتادة قيم دراماتيكية، الفكرة، الثيمة الفلسفية هذه الثيمة تحتاج إلى شخصيات، وهذه الشخصيات تحتاج إلى الحوار ثم الفعل الذي هو أساس اللعبة المسرحية ثم الأحداث، فالجو العام وصولا إلى الذروة مسرحية الجاثوم لا تحتكم إلى ذلك، هي تكتب الحالة، فكرتها الفلسفية أو الثيمة الأساسية ذاكرة تستحضر شخوصها، فأحداث المسرحية تدور في رأس الشاب تحديدا فيما نطلق عليه الذاكرة، ينجح يوسف في الكشف عن الطابع المتداخل في تقطيعات تلك الذاكرة وهي تستحضر مخاوفها هواجسها تسترجع جميع الهزات النفسية التي مر بها مما جعله إنسانا غير سوي .. خائفا فأول ما ذكرتني مسرحية الجاثوم رغم الإختلاف بمسرحية (علاقات السيدة بيترز) «لآرثر ميلر» والتي فيها الشخصيات لا تمتلك وجودا و»ميلر» في هذه المسرحية يتخلى عن ولعه بخلق مناخ درامي متصاعد، فالشخصيات لا تملك وجودا موضوعيا فوق الخشبة، بل صورا تحضر في أحلام بيترز وتختفي منها. هذا الأسلوب يسقط في فراغ، فإذا كان «ميلر» يصور الفشل الأمريكي في رصد فشل الحلم عبر أحلام بيترز، فإن جاثوم «الحمدان» يعبر عن سحق الشخصية داخليا عبر ما مورس ضدها من قمع وخوف حتى صارت الشخصية تتبول على نفسها في النوم، الذي أعجبني في المسرحية هو حالة التوتر الداخلي، لكن الذي وقف عائقا هو الكيفية التي يمكن بها إخراج المسرحية، هذا العمل المفتت عبر حوارات تتداخل دون رابط ولا تترك لشخصية أن تتنفس فليس لها منطق سوى منطق الهذيان، انها مسرحية تحقق ما كنت أصبو إليه في البحث عن حلمي بمسرح مفعم بالانفعال أقصى انفعال كنقطة انطلاق هل

يمكن أن تكون الجاثوم منصة الإنطلاق ؟ !
والإنسان ابن السؤال فهو كائن يبحث عن الجواب. ولأن السؤال في الأساس يحمل جرثومة النقص ليس لعيبٍ فيه إنما هو أصل السؤال ذاته فهو لا يبحث عن الكمال .
هل وعي «يوسف الحمدان» وهو يؤلف مسرحية الجاثوم بأنه من الضروري أن يكتب النص المسرحي للمشاهدة وليس للقراءة ؟
لأن النص المسرحي عادة ينتمي إلى العرض وليس إلى الأدب ! ليكون تأثيره على البصر والسمع والحواس بشكل مكثف. فالكلمة في المسرح عليها أن تخترق تأثيرها السمعي لتصبح رؤيا تؤثر في البصر وصولا إلى البصيرة. هل تملك هذه المسرحية شروط كتابة العرض ؟ كثيرة هي المسرحيات المكتوبة بشروط غير مسرحية أعني مكتوبة خارج الخشبة وليست وليدة الخشبة المسرحية بشروط عوالمها. شروط العرض أدوات ووسائل العرض. فالمسرح يبدأ عندما تكون الكلمات في حاجة إلى تنوع وسائل العرض المسرحي التي تختلف عن أدوات المؤلف (اللغة والكلمات) : قليلون هم كتاب المسرح الحقيقيون الذين بإمكانهم أن يمزجوا بين المسرح والقلق البشري. بهاء الشعر وسر الفلسفة بين الأسطورة والواقع اللامرئي .. الفنانون هم الأوائل من بين الناس الذين انكبوا فعلا على هدم عالمهم بغية إعادة خلق عالم فني يتاح فيه للإنسان الوجود والتأمل والاسترسال في الأحلام والخيال. فليس في المسرح مكان للثرثرة والعواطف غير المنظمة المسرح ينعم في الكشف عن السر غير المرئي الكامن في الحياة والوجود والواقع. إنه يضع أيدينا على ذلك القلق الداخلي لدى الإنسان. في محاولة للقبض على اللحظة الزمنية غير المبتذلة. إنه يقبض على اللحظة الهاربة الارتعاشة الأخيرة عند لحظة المواجهة المصيرية للإنسان مع

الوجود أو المجتمع أو النفس أو عبثية العالم. إنه يتأمل مصير الإنسان بكل زوايا الرؤية الحادة والمقعرة و المنفرجة. إن معرفة قواعد الكتابة المسرحية لا تعني، أن بامكانك كتابة مسرحية .
الكتابة المسرحية تتسم بالصعوبة حتى على الأدباء والشعراء – الذين يتعاطون الأدب بكل دهاليزه. اللغة في الشعر القصيدة. المسرح هو شعر الكون وطلسم الوجود إنه الفضاء الجحيمي في لحظة الإحتراق والخلق ألم يقل عن شكسبير بأنه الخالق الثاني، فالنص منذ نواته الأولى يجب أن يكتب بوعي إخراجي أعني حجم وامتداد الحدث والفعل والحركة والصمت والرموز والزمن والفضاء على الخشبة (مكان الفعل المسرحي) وليس على الورق فهل كان «يوسف» يعي كل تلك المهام حينما كان يكتب نصه (الجاثوم) أم أن حالة ما دفعته إلى الكتابة فاغتصب بياض الورق بسواد الحبر ؟
لم أشأ أن القي بكل تلك الاسئلة بوجه «يوسف» وضعت بيني وبينه مسافة وحاولت أن أدخل عالم نصه دونما بوصلة أو ربما بحثا عن بوصلة تهديني لمعرفة الجهات، لكني أسررت في أذن مساعدي «محمد رضوان» حينما جلسنا معا، لأعطي نفسي فرصة قراءة النص عدة مرات ومن زوايا عدة، وكنت فرحا بجهد «يوسف» وبميلاد النص، ذلك الكائن اللغوي الذي يرافقنا رحلة العذاب الجهنمي اللذيذ، والذي سوف يطرد من عيني «مورفيوس» إله النوم لدى اليونانيين فلا نوم، الأرق هو الرفيق الأول منذ اختيار النص. إنها عملية قاسية تذهب بنا إلى العوالم السفلى لايقاظ الموتى في الأغوار السحيقة. والخوف كل الخوف أن ألتفت إلى الوراء فتنزلق الأشياء في المصهر الناري، على أن أكون كما الشعراء الذين لا يخترعون القصائد، لأن القصيدة موجودة فيه. هناك في

ماض بعيد بعيد ليس على الشاعر سوى أن يكتشفها .
شربنا الشاي حتى آخر قطرة في « الدلة « وأكلنا البسكويت والفاكهة وكان الوداع على أمل اللقاء !
وبدأت رحلة البحث من أجل الاكتشاف لكن ما أصعب الاكتشاف.
إذا لم يبدأ الجسد بالحياة لا تصدق الروح (في التراجيديا لم يكن «إيرفنج» مثل العاصفة التي تنطلق إلى الخارج لكنه كان مثل تلك التي تتكشف وبالتالي تنفجر فجأة. إذاً الصورة الأولى هي السكون المليء بالتوتر للحظة التي تسبق العاصفة) كريج
فكنت أحلم بمسرح مفعم بالأفعال. أقصى انفعال كنقطة انطلاق. وقطع للأبعاد المعتادة كأسلوب لتقديمها وفيه يتم تقديم التوتر كمناخ مشهدي. لأن التوتر العصبي هو الإنفعال الغالب على الحالة الدرامية في نص «الجاثوم» ليوسف الحمدان. فقد كنت بحاجة إلى مشهد توتر ولهذا لم تكن تكفي حالته النفسية لتبرير الحركات (التوتر) ولكن يلزم أن يتم تضخيم التوتر حتى يصل إلى أقصى انفعال لذا كان لا بد لارتفاع الحرارة الإيقاعية. التسخين غير العادي للحالة الدرامية أو الانفعال الذي عليه تتجسر هذه الحالة بشكل تمثيلي يؤدى بطريقة معينة تماماً. أي تشخيص التعبير لانفعالات جعلت أعصابه في أقصاها حبلا مشدوداً. وكنا نتحدث عن مصطلح «ستانسلافسكي» ممثلا بها أقصى انفعال حتى لا تنحدر إلى طبيعة لا شكل لها ولا صبغة. وعرض الجاثوم يظهر مفهوما مركبا للعرض المسرحي في أسلوب ضد الطبيعة ولكنه في عمقه واقعي بالمعنى العميق الذي فيه لا تتجدد المصطلحات على الإشارة للواقعية كناحية جمالية. ولكنه يبحث أيضاً للواقعية كأساس لوهم الواقع في المشهد. فالانفعالات هي قوى لا بد من مواجهتها قبل أن تكون مشاعر مجردة من الفهم. معرفة سر إيقاع

الإنفعالات، وهذا النوع من الزمن الموسيقي الذي يحكم العزف الأفريقي المتناغم، يعد مظهرا من مظاهر المسرح .
توقف بالتأكيد مسرحنا الحديث ـ عند التفكير فيه ـ منذ زمن، كما طرح «آرتو» في الرياضة الوجدانية. فليس على الممثل أن يقدم لي الأداء البدني أقول ل»مصطفى رشيد»: الممثل حبيبي لا يقدم الأداء البدني إنما يجب أن يُحيي هذا الأداء البدني أي أن يحيى الجسد بطريقة تجعل الروح (النفس) تبدأ بالتصديق، وتستطيع عندئذ أن تقوم بالأداء الإرتجاعي على الجسد والكلمات الموجودة، كنت أحث مجموعة الممثلين «مصطفي» ، «حسين» ، «صلاح» ومساعد المخرج رضوان على العمل على التفاصيل، إنتباه أكثر، وأحياناً كثيرة لم يكن سيشاهدها الجمهور مطلقا .. كانت معالجتي تمر دائما من خلال البحث عن الإيقاع المضمر بداخل تلك التفاصيل كانت المقولة الأساسية هي عندما تصلون إلى نحو إرادة القرار في حركات الأداء الجسدي، سيكون من السهل عليكم في أقصى اللحظات أن تطبقوها على الأداء الداخلي وستتعلمون أن تتركوا أنفسكم للبديهية وللإيحاء الجسدي دون أن تفكروا كثيراً، فالأداء الجسدي مع أداء آخر يكمن في الكلمة وكلاهما ينطلق من إلى داخلية الممثل بالنسبة إلى الممثل الذي يعمل الإنفعال الذي يجب التعبير عنه هو العائق والتعبير عن الإنفعال هو العمل الذي يتخطى به هذا العائق يعني المواجهة مع العوائق الحقيقة وتخطيها دون تنازلات في الشكل أو في المهارة (الموضوعية) ، في المسرح لا يتوقف الممثل عن الشعور بنفسه على الطريق، لأنه مكان للإمكانيات، وكأن المسرح ليس مكاناً آخر ولكنه مكان آخر والطريق ليس وسيلة للعبور من مكان إلى آخر بل إنها الطبيعة نفسها لمكان المسرح كما يقال: فالجسد والنص يمكنهما

الترابط فقط عند مستوى تكون فيه الحركة العضلية من جهة وحركة الأداء الدرامي من جهة أخرى. هنا اجتياز لعائق ما، ومن المؤكد أن لكل شعور ولكل حركة للروح ولكل همسة للوجدان الإنساني تنفس ما، يستجيب لها ويخصها ثم يقول لقد فكرت، إذاً في تطبيق لمعرفة الأنواع المختلفة في التنفس ليس فقط على عمل الممثل، ولكن أيضاً على إعداده الفني، فمن المؤكد أنه إذا كان التنفس يصحب المجهود فإن الإنتاج الآلي للتنفس يتطور في الجهاز العضوي إلى عمل مجهود ذي خاصية مشابهة. والاستنساخ هو التالي، التنفس يصحب الإحساس، ويمكن التحلل في الشعور من خلال التنفس .

وذلك إذا استطعنا أن نختار بين الأنفاس ذلك الذي يتناسب مع الأساس المطلوب، خذوا هذا الكتاب في اليوغا للتدريب، لقد كان «آرتو» «كروتوفسكي» مرشدي الرحلة أو أنهما الرحلة نفسها والسير بجوارهما مع الثالث «بيتر بروك» تركنا أنفسنا لنسير بجوارهم بطريقة سرية أعتقد أن الشباب الذين كانوا ضمن جوالة الرحلة لاستكشاف طريق الغابة محمد رضوان ، الحمدان ، الرفاعي ، مصطفي رشيد و سلمان العريبي يحتفظون بشظايا الذكريات لأن الإنسان مجرد ذكرى والمسرح هو ذكرى إنسان .

(نص أو مسرحية بلا حدود)

كنت أحلم من مده طويله بإنشاء نص، او قل خطابا مسرحيا بلا ضفاف أو حدود المسرح مفجر مفتت الذي البناء فيه تفتيتيا ضد التوحيد . و الفعل المسرحي يجري في فضاءات وازمنة مختلفة مع خلق « احتمالات » و « افتراضات « تفتح المجال أمام المعنى عن طريق الاكثار من الشروخ و الفراغات التي تستدعي تدخل القارئ . ، وبمجموعه من الممثلين يتعدى عددهم ثلاثين ممثلا، و بنص بلا حدود، هذه الصيغه النصيه تحكمت في تلافيف دماغي، فرحت أتخيل تقديم عدة نصوص ذات أبنية مختلفة، أربطها واشبكها مع بعضها، لأجعل منها عملاً متكاملاً، نصوص متجاورة، نصوص مسرحية تقليديه و حديثة، عربية و عالمية و محلية، و قصص قصيرة، و أشعار، و كتابات صحفية و ارتجالات، وقد مرت فترة لم يكن في بالي مشاريع، الا تلك المسرحيات القصيرة، و التي تحتوي على شخصيات قليلة، بعد أن تعذر على المسرح تقديم مسرحيات ذات ممثلين كثيرين. الممثلون في مسرحنا بدأوا بالانسحاب، التوقف، ثم الاهتمام بأمور أخرى سبق شرحها من قبل . بدأت مجموعة أفكار مبهمه تجتاح مخيلتي، مثل أبخره تتصاعد، لكنني كنت أفكر منذ سنين في مشروع معين، وهو أن أنجز عملا مسرحيا كبيرا، وبعد تفكير مضن، وقع اختياري على تقديم مسرحية تحت عنوان «الصفحة الأولى من الجريدة»، لكن هذا النوع من الأعمال صار صعبا، رغم أن العمل فيه ممتع . لكن زمن مسرحية الحلاج و ما قبلها قد ولى . لننحدر و نعيش واقعا لا يطاق، واقعا لا يستطيع الأنسان فيه أن يجسد أحلامه ولا يلونها، فكيف يمكن أن يبقى الأنسان على قيد الحياة، في عالم

ينحط مستواه عن طريق الديمقراطية ؟ و ترخص قيمته عن طريق الإنتاج الكبير والاستهلاك الكبير؟ و هو شيء ملازم في هذا العصر للتمسك بنظرة هابطة للإنسانية. واقع معادي جداً للمسرح، ليس من قبل الدولة فقط، إنما من قبل النخبه أيضا، ومن قبل الجمهور، والممثلين الذين صار من الصعب الحصول عليهم. لقد أصبحت فكرة الإنسحاب من الواقع و المسرح تلح على ذهني، لكن المشكلة التي كانت تصادفني في تفكيري هذا هو انني كنت أري الوطن أضيق من ثقب الأبرة، و المسرح هو المكان الذي أندس فيه كأنه شرنقة، أو ملاذ جميل وإنساني. لكني صرت أشعر أن يدي في المسرح لم تعد تقبض إلا على الماء الذي ينساب من بين أصابعي دون إرادة مني. أحسست أن كل الأمكنة صارت معادية و ضيقة، وأنه لم تعد لي أي روابط مع الواقع . وحين أكون بعيدا عن المسرح أجد نفسي داخلا في سرداب مظلم ، نفق ضيق لا يتسع لجسدي، فمابالك بالروح. أشعر أنني خارج المسرح أختنق، وأرى العالم مليء بضباب و بأدخنة سامة . خارج المسرح أشعر أنني إنسان أفتقر كثيرا الى الحساسية و الجمال. شعرت بأني بأمس الحاجة الى التمسك بذاك الشعور النادر، بنشوة التفاؤل الذي ينتابني فجأة، وأنا أعمل داخل المسرح. المسرح يجعلك تنسحب أكثر فأكثر من نفسك وفرديتك وعزلتك المريضة، إلى عالم الإنسان ومصائر البشر. في المسرح تدخل في حضرة الإنسانية، والفن الذي هو أرقى وأقوى ظاهرة في الحضارات. الانسحاب من عالم البشر و مصائر الانسانية الى الأحلام الفردية، قد يكون خطرا مدمرا على إنسانيتك. و الإنجاز العظيم في المسرح أنك تختلط بمجموعة من الأشخاص في أجمل عائلة إنسانية. خليط من الألوان والأفكار. هذا الخليط هو الغاية الجميلة التي تجعل الإنسان يفني نفسه

بإخلاص للعمل من أجلها. في المسرح يجب أن يتعلم الشباب ذاك التمازج الفريد بين الرأفه و الشجاعه والدفاع عنها ، دون السقوط في براثن السياسة المنحطة وأن يكونوا من ذاك النوع من البشر المتفردين في شخصيتهم، لهم طبيعة خاصة، لا ينتمون إلى أي طائفة بعينها، وإنما للإنسانية الأوسع . كيف بدأنا نرى الإنقسام والشرخ بعد أن كنا نظن أن الذي يجمعنا هو الحب ؟! كيف إذا صار الحب مشروطا بحرب و كراهية ؟! كيف صار بقسمة مانوية للواقع و الحياة ؟! كيف هجرنا ما تعلمناه، ثم نسينا كيف تركنا حكمة الأهل تسقط مثل ورقة الخريف، وتركناها في مهب الريح ؟! لم تعد الصورة هادئة. الآن يمكن ملاحظة تفاصيلها في حركتها البطئية. إننا ننحدر بسرعة فائقة بلا إيقاع، ولا معالم لها، فليس هناك إمكانية أن تبدأ كتابك بالحروف المشتهاه كما ردد قاسم حداد . فالسياسة كما كتب «ستندال» مره حيث قال : (السياسة مثل إطلاق الرصاص في كونشيرتو) الى الدرجة التي صرنا نرى واقعنا يدفع العقل الى الإنتحار، وكما نقرأ في (عرش النسر) (لكي تكون سياسيا يجب أن تكون منافقا ، لكي تمضي قدما يصبح كل شيء مقبولا. يجب ألا تكون كاذبا فحسب، بل ماكرا أيضا ، فكل سياسي يصعد الى الأعلى يجر وراءه هياكل عظمية، مثل علب الكوكاكولا المربطوة بذيل قطة متمردة لكنها خائفة.) إن السياسة فن بلع الضفادع دون أن يرمش لك جفن. . الانحياز الى الأفكار السياسية المحضة هو سمت عالمنا اليوم. كل شيء أصبح صناعة، حتى القيم والأخلاق، أكثر منها مفهوما أخلاقياً يتعلق بمصائرنا كبشر، رغم تملكنا لوسائل فردية في غاية التعقيد، تزيد من عزلتنا عن الاخرين ، ابتداء بالتلفزيون، إلى الهاتف النقال، و الكمبيوتر المحمول، وغيرها. إلا أن فرديتنا تتضاءل و تنحسر إلى

عزلة إرادية وكأننا شخصيات

«إدوارد هوبر». و الصراع بين الفرد الواعي لمصيره و المجتمع المنهمك في معيشته تزداد بشكل ماساوي ، فهناك شبه قطيعة بين الفرد و المجتمع تأخذ طابعا عالميا كحرب من الحروب الكونية ، ووسائل الإعلام تقذفه من خلال موجاتها مسلوبا من متعة الفكر الفردي الحر الذي يقترب من مفهوم جمالي، لتدخله في متاهات فيها نعيش، في زمن لا وجود فيها للفرد ككائن طيب بالضرورة، كما وصف «دوستوفسكي» بطله (الأمير مشكين) . بل نحيا في فردانية وهمية، مقادة كمجموعه من جواميس البر، تحت مهب غريزة الإنقياد التي انعشتها أجهزة الإعلام السياسي المرئية و المكتوبه ، والتي بعد أن خربت وحدة العائلة، اتجهت لطمس معالم الفرد المستقل، الذي أصبح خارج التاريخ الإجتماعي. مرض حضارتنا الأخير أنه لم يعد هناك جمهور يلاحق الأدب بكل أجناسه أو المسرح. السياسة تطبق بأذرعة أخطبوطية متعددة الإختصاصات، تضيق الطريق على مستقبل الانسان، فلم يعد هناك شي سوى حالة الإستهلاك، وجزء من عملية الإنتاج وتساهلاً في معاني الحياة، وأسئلة المصير البشري. لا يوجد بعد الآن إلا الزحف البربري للسياسة و هيمنتها على كل شي في هذا العالم. تعلمنا من أيام «هوميروس» أن الكتابة هي مسالة مشاعر داخلية عند الكائن البشري، ولا يمكن لها أن تكون موجهة من خارج الإنفعال الفردي أمام العالم كذلك المسرح. فهل يا تري هناك إيمان حقيقي بالمسرح ، لدى الشباب أكثر من السياسة، يجعلنا نعيد صوغ واقعنا الإنساني من خلال تجسيد المسرحيات، أم أننا نلتفت إلى الواقع الذي فقد بوصلته ؟ كيف لنا أن نجعل المسرح مشعلنا، يضيي لنا طريقنا في دهاليز الواقع الذي أسقطنا في

شرك الظروف الطائفيه المقيتة؟ كيف يمكن أن نجد الفضائات المفتوحه التي يمنحها لنا المسرح من بين المساحات المغلقه التي تضيق علينا ؟ فليس من شيء نجابه به الواقع المزيف، سوى كوة صغيرة في المسرح نرى من خلالها النور الوحيد المشع، ليحملنا الى عالم آخر، عوضا عن الخطابات المعسوله التي يطلقها السياسيون، أوالدينيون أوالمسئولون. المسرح يقف الآن على شفا حفرة من الفراغ، وعلينا ألا نمنحه للفراغ كى يبتلعه. هل هذا بمقدورنا ؟ كنت أرى في المسرح الفضاء المفتوح الذي بإمكانه إنقاذنا من الشروخ المؤلمة، التي بدأت تتضح وتظهر بجلاء بين أبناء الشعب الواحد. خارج المسرح كانت ساحرات مكبث بانتظارنا لدفعنا في اتجاه الجحيم، فليس باستطاعتنا سبر غور الحقيقة في الواقع المعاش. حيث كل فريق يحاول أن يجرك الى حقيقته، على اعتبارها الحقيقة الوحيدة التي لا يأتيها الباطل من أية جهة. كنت أرى أن ننتمي الى حقيقتنا المسرحية، تلك الصورة الواضحة لرؤيتنا و هويتنا. فلم أكن أقوى أوأحب الخروج إلى الشوارع، بعد أن تحولت الى ساحات حرب، و انتقلت تلك الحروب الى وسائل الإعلام التي طالما كانت تعمل ضد الإنسان، و تنشر الأكاذيب، وتؤجج الفتن، ومازال في ذاكرتنا نحن جيل الخمسينيات و الستينيات صوت «أحمد سعيد». فالواقع يحاول بكل ما يملك أن يصوغنا على هواه، واذا التفتنا الى الطوائف والمذاهب، وجدناها تحاول هي الأخرى أن تصبغنا بهواها، دون أدنى التفات إلى كينونتنا الفردية. إما أن تكون معي أو ضدي، فقد سلبو منا حريتنا بأشكال قاسية، وأخرى بأشكال ناعمة، وقد ساعدناهم بأنفسنا على ذلك. إننا نختنق ولا نستطيع تنفس الحرية الا في المسرح وبالمسرح، و لهذا كان إصراري يزداد بالتمسك به رغم أنني أعرف أن القابض

على المسرح، كالقابض على الجمر بيد عارية. وقد قال المخرج «اناتولي ايفروس» (إن المسرحي هو ذلك الكائن الذي يدق المسامير بيد عارية). وكانت محاولتي هي أن أقنع الشباب بأن هناك ضفة أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق المسرح. في هذا المكان يمكن للمرء أن يتخيل ثمة ظلال جميلة لعوالم حياتية وإنسانية، من خلالها ندرك معنى الحياة، ونتعرف على مصير البشرية، في علاقاتها الإنسانية. هذا المسرح يقف ضد وقوعنا فريسة لليأس. فأحرص ما على الإنسان أن لا يكون واحداً من القطيع. كنت أحب ان يصير المسرح ملاذنا الآمن من قسوة الواقع، وفوضى الراهن. أعرف الآن أن هذا الرأي متطرف ، أعرف أنني اتغذى على حلم، وأعيش على جنوني وأوهامي ، وأن الأصوات التي أسمعها لشخصيات مسرحية لدى «بيكيت» و «هارولد بينتر» و «سعد الله ونوس» و «تشيخوف» أرى الآن نفسي أضعف بكثير من شخصية «الخال فانيا» ليس لى سوى أن أحتضن سونيا و أبكي على صدرها، لكن كيف لإنسان أن يبكي بعد أن جف الدمع من عينيه؟ ليس لى الآن سوى أن أتخذ ركنا صغيرا من المسرح، وأندب من خلالها تلاشى وانطفاء الحلم (المسرح) وأجلس أمام «الفيسبوك» والذي من خلاله أظهر عجزي عن التعبير، وأنا أرى أنه لا يمكن بعد اليوم الوقوف أمام الأشكال الخاطئة للأشياء، فالجو العام لا ينبئ بأن هناك ثمة ربيع قادم، والحاضر هش غادر، المخاوف تزداد والقلق يحكم الفضاء ، الليل الجميل الذي كان رفيقي بجماله، وسكونه، ونومه، أصبح كابوساً مرعباً، ما أن اضع رأسى على الوسادة وأغمض عيني، حتى أسمع صرخات الأطفال، والدماء، والحروب الأهلية. أرى نفسي أمسك سيفاً لأقتل به إنسانا، وأرى آخر يمسك خنجراً ليطعنني في ظهري، أتأمل وجهه، إنني أعرفه، كنا صديقين نتحاضن. اليوم يطعنني في

الظهر، أرى الجيران يتقاتلون، والدم يجري كما النهر، كيف يمكن في هذه الكوابيس أن يكون بإمكان الإنسان النوم و الراحة؟ الفتنة لعنها الله تحيط بنا من الزوايا الأربع، ولا خلاص منها بعد الآن. لقد أصبحت الحوادث المؤلمة تداهمني في غمرة أحلامي، وكانت من عادتي الصمت، محاولاً الإنسحاب إلى داخلي. لكن السؤال الذي يلاحقني، هل يمكن الإنسحاب من هذا المشهد المروع ؟هل من الحكمة أن يتأرجح الإنسان ما بين التقاليد و التغيير؟ ويمكث في منتصف المسافة بينهما طوال الحياة ؟

إننا في المسرح نسافر إلى عالم الرقة والسطوع والجمال،عالم الشخصيات، نتعرف منها على حياتنا، من خلال حيوات الشخصيات، لكننا ما نلبث في المحصلة النهائية إلا أن نكون مجبرين دائما على العودة إلى عوالمنا من جديد . في المسرح نشعر لسويعات بطعم الحرية، ونحن نجسد افراح واتراح وخيبات الشخصيات، وضعفهم الإنساني، وكل ذلك يقربنا من أنفسنا لأننا نعبر عن كل مايحدث لنا بكلماتنا الخاصة، ونرى أنفسنا بأعيننا نحن، لا بعيون الآخرين. في المسرح نعيش تلك النسمات السحرية من الالفة. المسرح كان يخلق لنا أجواء من الحميمية العجيبة . ولكن بعد الشرخ الذي حدث، أخذ الواقع يتربص بنا خارج المسرح، بل صار يتسلل إلى المسرح ذاته، محاولاً إعدام المسرح، لنرى الفجوة تكبر وتكبر مثل كرة الثلج المتدحرجة، تقضم البشر تحتها، ليجعلنا الواقع نشعر بأننا في زنزانة مظلمة ورطبة، لتجد نفسك وحيداً تلجأ إلى المسرح لتحمي نفسك من الواقع خارجها. لكن الواقع يفرض وجوده عليك مثل إنسان مزعج، فلا يترك لك أي وقت للهدوء . كنت أتمنى أن نبقى في المسرح نضيء لبعضنا البعض زوايا من الروح، نضيء ونتماسك. كان خوفي يزداد شئيا فشئياً، هذا الخوف لم

أختبره في يوم من الأيام .
خوفاً أن تجرنا المذاهب لحرب اهلية يذهب ضحيتها الأبرياء وينقسم البشر والبيت كما قال سيدنا المسيح (البيت الذي ينقسم يخرب) (ان ما يحدث دوما في الحياة هو غير ما يضنه المرء حين يحسب انه يمثل دوره في تمثيليه معينه . فلا يخطر في باله انهم بدلوا الديكور سرا و يغدو يمثل مشهد اخر دون ادنى شك) (كما ردد ميلان كونديرا).
كنت أحاول حث الشباب لمواصلة المسرح مهما كانت الظروف قاسية . كنت أرى في عيونهم حب المسرح، لأنهم يجدون أنفسهم فيه، لكن أيامها كان الخروج من القرى مسأله صعبة. رغم كل الظروف التي مرت بي. حين كنت صغيرا في الحورة، عند عودتي من المدرسة أيام الحريق الكبير في «التيل» واحتراق جميع بيوت السعف، ومنها بيتنا، لم أرى سوى رماد أسود، ومشيت على الرماد الأسود، لم أرى أهلي، اختبرت الحزن و شعرت بقسوته، وظننت أن أهلي احترقوا. أخذت الدموع تنهمر من عيني، لكنني لم أشعر بالخوف. جرجرت رجلي، وكان بالقرب من المكان مطعم صغير، جلست فيه، لم أكن أملك نقودا، كنت جائعا جدا، لم اطلب شيئاً. حينها شعرت بأني ضحية للإنكسار والجوع، أحسست بأن قدمي أصيبت بالعمى، وأن الطريق اختفى، وأنه علي منذ هذا اليوم أعود نفسي على الحياة وحيدا، وأبحث لنفسي عن عمل من خلاله أعيش. فلا سقف ولا طعام. كان تفكيري ينصب على أنني على موعد مع الجوع ويجب أن أقهره، وإلا ابتعلني الموت. فكل شيء أصبح بالنسبة لي بعيد المنال،
والحياة تخونني و تتركني وحيدا، والموت ينظر إلي نظرة النسر للفريسة. كنت بضعف الأرنب الصغير، لا يقوى على الدفاع عن

نفسه، بحثت في الوجوه عن وجه أعرفه وأتشبث به، دون جدوى. الصراخ كان أقوى،
والحريق كان هائلا، والرماد الأسود كان يسيطر على الكون. عندها شعرت بالاختناق، وحينما نهضت من النوم، وجدت بأن الحياة غير الحياة، فتذكرت أن هناك إنسانا ضعيفا يكدح، ويعمل مقابل حياة تافهة، تراوده الأحلام دون أن يحقق منها شيئاً، ومع ذلك يصر على البقاء .

(الحياة ليست جادة)

حين قرأت القصة القصيرة للمكسيكي «خوان رولفو» أصبت بالهلع، وظلت تطاردني أياما طويلة، أم حامل تكلم طفلها الجنين الذي على وشك الحضور . تكلمه عن أبيه الميت، وأنها سوف تأخذه لزيارة قبره، ولا نعرف إن كان أبوه قد مات بشكل طبيعي، أو اغتيل، وفي الوقت التى أرادت أن تخرج لزيارة القبر، شعرت أن الجو بارد، فخافت على الجنين، عادت لتأخذ (البالطو) لتحمي الجنين من البرد، وحين صعدت على الكرسي لسحب البالطو، وقعت وأسقط الجنين. مشروع المستقبل يموت بهذه الطريقة المأساوية . وفي حضرة «خوان رولفو» نقف أمام أبطاله الغارقين في البؤس، المنبوذين عبر التاريخ. «خوان رولفو» يفجر الكلام في البادية المكسيكية، ويحرص دائما على أن تصل كلماته إلى المتلقي في انسياب، ومن دون قيود، حيث تغدو كلماته وكأنها مجتزة بفعل هبوب الرياح . في قصصه يكمن العمق، وقوة في الحوار، كما في كتاب « هواء التلال « الذي يضم بين دفتية رسائل الكاتب (خوان رولفو) إلى زوجته، حيث تكشف لنا عن جوانب غير معروفه من

حياته. في أدب (خوان) نجد شخصيات تتحدث أو تهمس، كما هو الحال في (بيدروبارامو)) حيث يصل (خوان برسيا دو) إلى (كومالا) باحثا عن والده، يذرع الشوارع الغارقة في ضباب كثيف، ويكتشف أن مخاطبيه لا وجود لهم. إنهم في الواقع قد فارقوا الحياة منذ مدة، وهم الآن أرواح هائمة، تبحث عن أحد الأحياء لتصلي من أجله. ثم يكتشف (برسيا دو) شيئاً آخر . جميع الذين يلتقى بهم من الغرباء، يعاملونه معاملة حميمية عائلية، فيعيد سرد الحكايات ذاتها التي سمعها من فم رجال قريته. إن قمة معاناة (رولفو) تتجسد بالفعل في هذا الأسلوب الآسر العميق، المشحون بالأفكار المحيرة . لقد اخترع (رولفو) طريقة رمزية لنعت هؤلاء المنكودين، من المعذبين في الأرض، المنتشرين في أماكن و أصقاع نائية مهجورة. اختفى فيها كل الناس، ومحي فيها كل أثر للحياة ، فليس هناك شيء، كل شيء اختفي وساد الصمت القاتل المطبق. أبطاله أناس و شخصيات منبوذة في التاريخ، أناس غارقون في البؤس و التعاسة، حتى أصبحوا لا يهابون أي شيء.

في هذا الجو المضطرب، وفي خضم العنف الخارجي للحياة، كما يقول الناقد الاسباني «كارلوس بلانكو اغنيارا» أو الناقد «خوان بيعورو « .

حين تقرأ (خوان رولفو) تجده يتغلغل في مسامات الجسد، و كلماته تسير مع الدم في شرايينك. كتب مرة يقول لزوجته :- (إننا نعيش في عالم تملؤه البقرات الهزيلة، حيث نرى الفقراء يزدادون فقراً ، والأغنياء تزداد ثرواتهم، إلا أننا لم نختر هذا الزمن الذي نعيشه، بل لقد فرض علينا فرضاً، لقد ولدنا بأعجوبة، و ترعرعنا بأعجوبة، وهذه الحياة التي مازالت توهب لنا هي شيء شبيه بالمعجزة، ولهذا فأنا لا أشك ، خصوصاً الآن أننا نحن الاثنين معاً سنصبح قوتين لنتحمل

قوة الحب و السعادة ، أو ثقل الحزن والألم، أو أي شيء آخر مقبل. هكذا سنكون أنا و أنت صديقين حميمين يدعيان (كلارا و خوان) . سنكون كصخرة صامدة في وجه التيارات العاتية، والأنهار الجارية الجارفة، متآزرين بثبات ضد كل شيء، سنصنع عالماً خاصاً بنا، عالمك و عالمي، هذا ما أرجوه لك، أن أمنحك كل ما هو موجود، إلا أنه يتعذر علينا أن نصبح مثل الآلهة, فنحن لسنا سوى مخلوقات بشرية تعيسة، وعلينا أن نطلب من الخالق أن ينظر إلى حالنا .

وفي رسالة أخرى عن المصنع الذي عمل فيه يقول :

« إنهم العمال، ليس في مقدورهم رؤية السماء، يعيشون في الظل الذي يزداد ظلاماً وحلكة، من فرط كثافة الدخان المتصاعد، يعيشون وقد اكتسب لونهم السواد لمدة ثماني ساعات متوالية خلال الليل و النهار، كما لو لم يكن هناك وجود للشمس أو السحاب في السماء، كما لو لم يكن هناك هواء نقى ليستنشقوه، هكذا دائما من دون كلل، حتى يوم مماتهم، حين يرتاحون. إنني أحكي لك ما يجري مع عمال هذا المصنع الذي يغشاه الدخان من كل جانب، و تنبعث منه رائحة كريهة، ومع ذلك هم يعملون تحت رقابة مشددة، كأن لم تكفهم تلك الآلات العملاقة التي لا تعرف سلام التنفس، وأظن أنني لن أتحمل أن أكون ذلك العريف الذي يريدونني أن أكونه في هذا المصنع . إن مجرد التفكير في العمل بهذه الطريقة، يزج بي في دهاليز أحزان لا قرار لها، ويجعلني أشعر بمرارة. إلا أن التفكير فقط في أنك موجودة، يقصى عنى تلك الأحزان، ويبعد عني تلك المرارة الكريهة . هذا هو (خوان رولفو) الذي يسمعنا صراخ الضمير في متاهات العتمة والفراغ الهائل الذي يلتهم البشر.

عدت لقراءة قصة (الحياة ليست جادة) عدة مرات، أصابتني بالأرق،

والقلق ممزوجا بالحزن على مصير المرأة التي تفقد طفلها، قررت أن أخرجها للمسرح، وأحببت أن أوزع الحزن الذي لا يحتمل على أكثر من شخص في حالة تلقي المسرحية. كانت الصعوبة الأولى في البحث عن ممثله تعي الأمومة والفقد، يكون بإمكانها تكثيف ألم الإنسانية وإيصاله للمتلقي. أخترت ممثله المسرح عندنا رغم صغر سنها (رانيا غازي) قمنا بعدة بروفات شرحت لها المأساة، ابتعدت عن بناء الحركة، حتى وقع اختياري على صوت الممثلة، وأزحت الجسد، وربطت الصوت البشري بالزمن الموسيقي. اتصلت بالفنان «محمد الحداد» لبناء الموسيقى، ودخلت في التجربة الصوتية الموسيقية، وكنت على يقين أن الذين يعرفونني سوف لا يتوقعون هذه التجربة، وهي تجربة تذهب إلى أقصى حافة. الجمهور سيكون على موعد مع الظلام. يجلس الجمهور في البداية ويرى صور مجموعة من الأطفال تمر عليه قبل بداية العرض، بأشكال مختلفة (بدين أسود أبيض أصفر والنحيف) ثم تغرق الصالة في الظلام، ليرى من بعيد ألعاب أطفال تتقدم شيئاً فشيئاً نحو بصيص من النور، حتى تغرق في الظلام التام. فلا يكاد المشاهد يرى شيئاً وبذلك يخرج عن زمن المشهد الذي تمر فيه الصور أمام ناظريه، بشكل يومي، وكأنه في قطار منطلق بسرعة فائقة، لا يكاد يرى شيئاً أو يسمع شيئا. كل شيء يمر ... محفوظات الذاكرة تصبح رهن النسيان. وهذا ما يجعل الحقيقة مجتزأة، مقولبة حسب الإعلام العالمي، الذي يوهم البشرية بحقيقة أفكاره، ويقطع كل صلة بين الإنسان و الحقيقة، فيتحول الإنسان لكائن قطيعي مسير، تتلاعب بإدراكه آلة جهنمية لا حدود لأطماعها. فتطور التقنيات وتسارعها سيقودان الإنسان طواعية نحو التخلي عن وسائل إدراكه، وعدم الثقة في حواسه. فما تعرضه التقنيات المعلوماتية تتجاوز ما

باستطاعة عينيه التقاطه، وقس كل ذلك على حواسه الأخرى. كما تخدر التقنية الإدراك بالمعنى (الايتمولوجي) لكلمة تخدر (أي فقدان الإحساس) على رأي الفيلسوف «بول فوليو» (الإنسان يهرب من نفسه، ليموت بعد السيطرة على حواسه).

كانت المسرحية تذهب في اتجاه إحياء حاسة السمع الداخلية للإنسان، وتجعل الفضاء المسرحي داخل مخيلة المتلقي. الجمهور + الظلام + صوت الممثل + الموسيقى، لخلق مسرحية في المخيلة، من خلال إزاحة العين، وجعل الأذن تشاهد المكان، وتستشعر الجنين في حركته داخل أحشاء الأم. و تدخل في تجربة الحلم، عبر زمن الموسيقى، فالتجربة تدعو لرسم العرض داخل مخيلة العقل، حيث من الضروري أن لا تتوقف أبداً عن الرسم. و المهم ان تنوجد اللوحة في مخيلة العقل، قبل الرسم على القماش. فنحن نفتقد دائما شيئا في اللوحة حين نرسمها، وإنني أفضل رؤية لوحاتي دون هذا الوحل الذي نسقط فيه بحسب (ديشام) لذا فإن المتلقي مدعو لأن يخرج و يرسم لوحته بنفسه، بعد أن يعلن المخرج موته، ليحيا السرد الصوتي و الموسيقي ومخيلتك. قال صديقي «خليفة العريفي» بعد انتهاء العرض، لماذا ألغيت الممثل؟ وكذلك قال «عادل شمس» قلت له قانون المسرح ليس الممثل إنما التمثيل !! فقانون المسرح الأساسي عند «بندريك هونزل» هو التمثيل، أي قانون (التحوليه) أو التحول. فكل شيء في المسرح يمثل، أي يتحول و يرمز إلى شيء آخر. هذا غير وارد في السينما، مثلا الكرسي في نهاية الأمر كرسي . إنما في المسرح يتحول إلى ممثل أو شيء آخر، حصان أو سيارة. وهذه قضية معقدة و شائكة. يمكن جعل الخشبة مظلمة على الإطلاق ووضع الممثل على الخشبة، لنسمح لكلمات الممثل أن تسمع بطريقة هائلة،

وأن كلماته كانت تنطق بواسطة الإسقاط المضخم لوجه الممثل الذي كان يشخص بثبات إلى هدف متخيل ، فالعرض يذهب إلى المتخيل متخيل الصوت لاستحضار الصورة في مخيلة المتلقي ، فالأفكار الرائعه والمتناقض، التي تقول إن الممثل يشارك في العرض المسرحي حتى في مسرح بلا ممثلين. المسرح في نهاية المطاف منفتح الى أبعد الدرجات.

الكارثة

٥ / ٢ / ٢٠٠٢ م يوم الثلاثاء هذا هو تاريخ عرض مسرحيتنا في مجمع العالي، لقد أعطونا المكان الخلفي. ليلة الثلاثاء جاء «خالد الرويعي» وقدم اقتراحاً وبدأ يشرح لي بالرسم البوابة الخلفية، وكان يقترح عرضا لبروجكتور يلفت انتباه المشاهدين، قلت له إنها فكرة جميلة، لكن العرض معمول بشكل آخر، هو عرض لا يحاول جلب انتباه أحد. إنه يعرض وقد يحضر أحد يقف أو يمشي، إنه يتوسل مسرح الشارع، وهو مسرح جمهور المارة، والمتواجدون في السوق أو المجمع، و الحضور قد يقف أو يمشي و قد يرى جزأ من العرض، وقد يواصل إلى النهاية، قد يتحدث أثناء العرض، إنه عرض يختلط بأصوات المشاهدين، أو التلفونات، وصرخات الأطفال وغيرهم . وفي اليوم الذي ذهبنا فيه إلى مجمع العالي للعرض بحثت عن الإعلان، فلم أر شيئا، حتى نبهنى أحد الشباب بأنه معلق فوق، أصبت بالدهشة! ما قيمة الإعلان الذي لا يراه أحد. كم واحد شاهد الإعلان ؟ كان سبب استغرابي هو هل «خالد» هو الذي اختار هذا المكان للإعلان ، أم هم وضعوا الإعلان بحيث لا تتم مشاهدته؟ أم أنهم قاموا بذلك الفعل بشكل بريئ؟ جاء خالد وكان يبدو عليه

عدم الارتياح ، بادرته بالسؤال هل تعتقد أن أحداً قرأ الإعلان؟ هل تعتقد أن الإنسان ركبت له عيون في قمة رأسه؟
كان قصدي حرام أن يقوم بكل هذا الجهد. و يطبع إعلانا و بلون أحمر الذي كان يقول عنه من أجل لفت الانتباه. من بعيد مازحته قائلاً لو كنت أدري أن اللون أحمر لكتبته على سيارتي. دار بيننا الحديث وكانت ردوده بأنه وجده هكذا. قال ضعوا الخطأ علي، قلت أنا لا أقصد أن أتهمك بالخطأ، لكن كان يمكن أن تقترح عليهم وضع الإعلان في مكان لافت كي لا تضيع جهدك، و خصوصاً وأنه إعلان جميل، وليس المسألة من أجل مسرحيتي، وكان «الصفار» يضحك و يرمي نفسه على البساط ساخراً قائلاً: نحن هنا لكي نعرض، نعرض لمن؟ هنا قلت لقد اتفق معهم خالد لكنهم رفضوا ان نعرض داخل المجمع كي لانسد على المحلات البيع و الشراء .
رد قائلاً : نحن مثل (دونكشوت) . لم يكن الوقت وقت كلام إنه وقت العرض، وعلينا أن نثبت الروح المعنوية في الشباب، و خصوصا أننا نختبر التجريب الذي يسير بلا بوصلة، لأنه يحاول اكتشاف الدروب، والبوصله دائما ما تشير إلى الشمال، إنه يتحرك ضد الإتجاه، ضد التيار. وبعد العرض يبدأ الحديث، وليس أثناء الاستعداد للعرض .
قلت لخالد إبحث لنا عن الجمهور، قال المخرج هو الذي يجلب الجمهور. نظرت إليه وفهمت من حديثة أنه يقول ساخراً، (إذا فيك خير إجلب الجمهور) دخلت المجمع أبحث عن الجمهور، الكل كان يعتذر حتى وجدت رجلا أمريكيا مع زوجته وأولاده. كان سائحاً على ما يبدو، طلبت منه حضور المسرحية فرح واستغرب، في ذات الوقت سأل هنا تعرض مسرحية!! ترك أبناءه وحضر العرض، وكان عليه أن يقف، فالعرض بدون كراسي، ثم وجدت رجلا بحرينيا متزوجا من أمريكيه اللاتينية رحبت زوجته وهو بالفكرة وحضرا العرض. هكذا

صار لدينا أربعة أشخاص لحضور عرض لمدة ساعة تقريباً .
رأيت مجموعة من الشباب الصغار واقفين ينظرون لنا، دعوتهم لكنهم إعتقدوا بأنها ليست مسرحية، وإنما حلقة من حلقات الكاميرا الخفية، فآثروا أن يقفوا بعيداً و يراقبوا المسرحية، وحين انتهينا من العرض وقف الرجل الامريكي يتحدث مع «محمد الصفار» حول المسرحية، فقد أبدى إعجابه بالتجربة، وقال إنها لحظه سعيدة بأن يرى مسرحية بهذا الشكل الغير تقليدي، و تقدم منى الشباب وهم يتساؤلون عن المسرحية، وإنهم لأول مرة يعرفون بأن هناك مسرحيات خارج الخشبة. قلت لهم إنها مسرحية من مسرحيات الشارع، قالوا لماذا قدمتها هنا في المجمع؟ اخذتهم معى إلى أحد الإعلانات، التي كنت أراقبها كل يوم، قلت أنظروا إلى هذا الإعلان وهو عبارة عن همبرجر كبير مكتوب عليه (إشباع لحواسك الخمس) قلت هذا زمن يتم فيه السيطرة على الإنسان عن طريق الإعلانات، لهذا عرضنا مسرحيتنا هنا، فإذا تم إشباع الحواس الخمس عن طريق الحالة الإستهلاكية ، سوف نحاول ايقاظ حاستك السادسة .
أنتم تعرفون أننا في عصر العولمة، التي يتحكم فيه الأسرع في نقل المعلومات، وفي التعامل مع أسواق المال، وهذه السرعة تركت آثارها الواضحة على علاقة الإنسان المعاصر بعالمه العادي، فالعلاقة التي كانت علاقة تماس، تحولت إلى علاقة إتصال، تحولت اليوم إلى علاقة عن بعد، الإنسان في علاقتة عن بعد، بات قادرا على مكالمة الآخر ورؤيته عن بعد، بل الإحساس به عن بعد، بفضل إمكانية إمداد إدراكه بفضل الموجات الكهرومغناطيسية الإلكترونية. أخطر مكان لآثار السرعة ظهرت في ميدان الحرب، حرب ذخيرتها فعالية معطيات رقمية، وأصوات يتحكم فيها أناس

غير مرئيين، وأصبح الإعلام تابعاً وملحقاً بتبعية مطلقة للسلطة العسكرية، وهذا خطر كبير على الديمقرطية، بل و البشرية جمعاء، صار التعريف الحقيقي للإعلام كوسيلة أو مجموعة وسائل تتيح معرفة الحقيقة، لا ينسجم مطلقا مع هذا التعريف، فقد صار مركبا جهنميا عسكريا إعلاميا مخابراتيا، صار المجتمع كله يقع تحت قبضة المراقبة الشاملة على مدار ٢٤ ساعه. تطور التقنيات و العلم والإعلام إتحدوا ضد هذا الكائن الذي يطلق عليه الإنسان. شاهدتم هذا الإعلان (اشباع لحواسك الخمس) كيف يتم الكذب و الخبث، في محاولة لسرقة حواسك الخمس. من هنا يكون المسرح رفيق هذا الكائن « الإنسان « الذي هو محاصر الآن. يحاول المسرح إيقاظ حواسك الأخرى، ويضعك أمام العالم وجهاً لوجه. الحياة ما عادت بسيطة، إنها معقدة، وهذا يلزم التفتيش عن الحقيقة، وهي مثل إبرة في كومة القش، لكن لا بد أن تعرفوا أن لكل شيء ثمن . وثمن الحياة الحذر الدائم.

وجوه التوازي لرؤيتين

لقد أثمر التعاون الفني الفعال بين «هاينر مولر» الالماني و«روبرت ويلسون» الأمريكي رغم التناقضات الصارخة .
فبينما يعتمد إبداع مولر على الطابع اللفظي باعتباره كاتبا دراميا وشاعرا، فأعماله تعتمد العنف محملاً بالانفعال ووجهات نظر مسيسة . ينحصر تصور ويلسون الرؤيوي لعمله المسرحي في إطار الصورة والرؤية تحت مسمى(النفسانية الذاتية) التي تؤدي إلى الاضطرابات النفسية لتؤدي بالفرد إلى الإنسحاب داخل ذاته، ومن سمات هذه الإضطرابات أيضاً تجاهل الواقع الخارجي، وفقدان التواصل مع الآخرين، وإن كان هناك ثمة تواصل مع الموجودات. ورغم هذا التناقض إلا أنهما يمتلكان مبادئ متشابهة. ففي عام ١٩٧٥ دعى مولر إلى تبني المسرح (التقنيات الجديدة) الخاصة بالفن المرئي خصوصاً (منهج الكولاج) الذي كان يلتقي في تناوله للمادة الدرامية إلى حد كبير بما حدث في أمريكا في (مسرح الفنان) حيث يتم المزج بين التصوير الحركي الإرتجالي أو التصوير العفوي في ما يسمى بالتعبيرية التجريدية، والذي أبدعه الفنان «جاكسون بلوك» وفنون الكولاج الدادية كما أبدعهما «كيرت شفيترز» مستخدماً نفايات الورق والقمامة. والتجارب المسرحية تأثرت بـ«جون كيرج» ومبادئه الخاصة باللا تحددية الموسيقية، والصدفة والتقديم المتزامن لأحداث غير مترابطة التي أخذها من الدادية التي أدت إلى التركيب بين أعمال «روبرت راو شنبرج» أو «كلاييس أولد نبرج» بالإضافة إلى استخدام الوقائع التمثيلية لالات «كابرو» وهذا ما نراه في أعمال «ويلسون» بمصاحبة موسيقى «فيليب جلاس» الذي شارك ويلسون من خلال كتابته للموسيقى. أما «مولر» فقد

عبر بشكل دقيق وصارخ عن النهج المسرحي حينما أعلن أن « السكريبت « يبعث إلى الحياة من خلال ذلك التناقض الحادث بين القصد، ومادة العمل، بين المؤلف والواقع، حيث يكون الواصل بين السكريبت والصياغة المسرحية فوق الخشبة. فقد استبعد مولر فكرة التسلسل المنطقي وأكد على حاجة الدراما المعاصرة لأن تطرح أكبر عدد ممكن من الأفكار بشكل متزامن، محاولا الربط بين ذلك وفكرة « تشظى الفعل» والتي تعبر عن إنهيار الإتساق في الحياة المعاصرة، ليوازيها بمنطق طليعي مواز، يؤكد على طبيعة الحياة باعتبارها عملية. ويحول دون تحول العرض المسرحي إلى مجرد منتج نهائي، وكل هذه السمات كان يبحث عنها «روبرت ويلسون» فهو يرى أن التناقض هو أساس المسرح. ويربط ذلك بفكرة التفكيك، حيث يكون المعنى شبيها بالجزئيات التي تنحل، فالمعنى عدة أشياء أولا شيء. فقد كان ويلسون ساعيا إلى تجنب إغلاق المعنى أو فرض أي تأويل. فمولر يستبعد المواصفات الأساسية للدراما من حبكة، شخصية حوار . ويخلق بدلا عن ذلك « الكولاج « من أساليب وصور متشظية متقابلة تعكس الذهنية ... على تنوعها، حيث يرى مولر بأنها ذهنية مصابة وهذا ما نراه « في آلية هملت « .

الذي قدم له روبرت ويلسون صياغة مسرحية سنة ١٩٦٨م . ففي أعمال روبرت ويلسون المبكرة التي تكشف وجود صلات بينها وبين (ستاتين) مما دفع (بارجوان) أن يعتبر ويلسون وريثا للسرياليين. كل هذه الأعمال القائمة على الخبرة التي يخبرنا بها ويلسون اكتسبها من خلال تعاونه مع إثنين الأول أصم وأبكم، أما الثاني فيعاني من تلف شديد في خلايا المخ، ومن خلال عمله في ما يدعى بأشكال العلاج الدرامي، إكتشف ويلسون أن عجزهم أكسبهم

صبغة إدراكيه مختلفة. سمح لهم بفهم أمور يمر عليها الأفراد الطبيعيون مرا فقط. ولاحظ ويلسون أن الأصم الأبكم كان يلتقط الأصوات في شكل إهتزازات أو انطباعات داخلية. كما أنه مال لأن يفكر في إطار الصور المرئية وأيضا قام الشخص الآخر بخلق منطق تصويري، وذلك من خلال الصبغة السمعية للكلمات بشكل مستقل عن دلالتها المواضعاتية : فالصورة الدرامية لدى ويلسون تؤكد على عملية الإدراك ذاتها، لا على ما تم إدراكه. فالتعاون الذي تم بين مولر وويلسون، رغم الإختلاف بين خلفياتهما الثقافية وتوجهاتهما المسرحية. وهذا الاختلاف عبر عنه مولر قائلاً : بأنه صدام بين اللاوعي الألماني وذلك الأمريكي، مما جعل كل منهما مكملا للأخر . فالإبداع في عملهما المشترك، فذلك الفصل بين كلمات اللغة والصياغة المسرحية، خلق توازيا بين أعمال ويلسون وتقنية مولر في المجاورة بين نصوص متناقضة وتشظية الحوار من خلال إخراج كتابة مولر بطابعها المكثف للغاية بحرية هائلة يستغلها في عروضه. فمولر يرفض مسألة البحث عن معان داخلية في عملية التأويل الإخراجي وقد علق قائلاً : إن نصه ينطق بما فيه ..وأن ويلسون لا يقوم أبدا بعملية تأويل وإنما بأخذ النص ويحاول أن يجد له مكانا في العرض. إن الشعر اللفظي الذي يصوغه مولر والصور المرئية التي يبدعها ويلسون تتجاوز بشكل مستقل طرفي المجاز المنفصلين، وتشكل مستويات متداخلة في العلاقات، «الدال والمحتوى في مقابل الشكل». مما يجعل المعاني متعددة أكثر بكثير من مجمل المعاني الصريحة، بشكل يجعل عملية الفهم على المستوى الذهني تكاد تكون مستحيلة .

فالفعل الذي تقوم عليه مسرحيات ويلسون في تداخلها مع أشعار هاينر مولر ومسرحياته، وتتشكل وتخل، وتتداخل مع أشياء أخرى،

وتتشظى ويعاد تشكيلها. فقد نجد عدة قصص يتم سردها بشكل متزامن في طابع جوهري أطلق عليه «كريستوفر اينز» في المسرح الطليعي بـ (اسفنجة الأساطير) تسعى في ذهابها إلى اللاترابط بين الصورة وبين الكلمات حيث المسرح يستوعب العالم الظاهر والخفي، فالكون والنفس الداخلية والرؤى والوعي واللاوعي والحركة والسكون والشعر والنثر و السينما والحزن التأملي و الكثيف والبعثرة والتداخل في الأصوات والاهتزازات في «سينوغرافيا» بصرية ذات دلالات ومعاني متداخلة بما تحمل من مدلولات وفلسفات. فالمسرح هو المكان الذي يمتلئ بنبض الحياة ولا يمكن أن يكون مكانا تابعا ومكانا للكسل والجاهزية . فالمسرح تكون الحياة الحقة وتستثار المخيلة وينفتح الحوار إلى مالا نهاية، حوار مع النفس، مع الجماعة، حوار التجاور، وحوار الداخل، وحوار العالم، وحوار إلى أبعد الحدود، بل حوار حدود. إنه الحياة في استمرارها الأبدي، لتوسيع الأفق. إنه سؤال الإسفنج' وهي تمتص.

« المسرح إسقاط العالم الداخلي على خشبة. فكل واحد منا في أعماق كينونته يتشابه مع كل فرد آخر، فأحلامي ورغباتي وآلامي واهتماماتي لا تنتمي إلي فقط، بل هي جزء من ميراث أسلافي، ذلك المخزون بالغ القدم الذي تتشارك فيه الإنسانية الجمعاء « .

حول الورشة المسرحية بالصواري

في المسرح لا مكان للتعليم والوعظ وإنما التدريب

في البداية قدمت ورقة للإدارة من أجل الدورة التدريبية وكان المقترح لأجل هذه الدورة ٤ ساعات يوميا تبدأ من الساعة الرابعة مساء لغاية الساعة الثامنة مساء وتنقسم إلى قسمين : من الساعة الرابعة لغاية السادسة تدريبات المرونة والاستطالة وغيرها للجسد مستقاة من تدريبات « جان دوت « يقوم بها الفنان ياسر القرمزي للشباب ومن الساعة السادسة لغاية الثامنة ألعاب مسرحية وتحتوي هذه الألعاب على

تمرينات التنفس .

تمرينات الجاذبية .

التركيز .

التحكم .

الاسترخاء .

تقوية الوعي بالأشياء .

الايقاع .

اختيار مشاهد للمجموعة من أجل تمثيلها . مستقاة من ألعاب مسرحية « لأكستو بوال « باعتبارها قاعدة لتدريب الممثل بالإضافة لتمرين آدم (أصل البشرية) وهو تمرين استنبطته من عديد من التمارين حيث أنني لم أجده لدى كل من اطلعت على تمريناتهم وأضفته إلى تلك القواعد التدريبية. وأطلقت عليه مسمى « الروح « وهو تمرين أجده مهماً جداً فهو يتكون من كل التمارين السابقة في تمرين واحد . ومن المعروف أن حب المسرح لا يكفي فكل إنسان يحب المسرح عليه أن يكرس نفسه للمسرح أن يهبه حياته بأسرها، أن يمنحه كل تفكيره وعواطفه، وأن يضحي من

أجله بكل شيء ويتحمل في سبيله كل شيء، وأهم من هذا كله أن يكون على استعداد لأن يعطي المسرح كل شيء، كل كيانه وألا يتوقع من المسرح أن يمنحه شيئا في مقابل ذلك حتى لو مثقال ذرة من أسرار جماله وجاذبيته . لذا كنت أرى أن أي ورشة مسرحية لا تستمر، وتصادف المعوقات لا يمكن الإفادة منها إلا بشكل غير مثمر، لهذا كنت أشعر أننا نسير في درب شائك ومتعب . فتربية الممثل من أصعب وأعقد الأمور خصوصا في وقتنا الحالي في مجتمع الفرجة السياحية بما يتوافر عليه من وسائل إعلام قادرة على أن تخلق الأسماء ، وتنتج الأذواق، وتصنع الآراء، وتخلق النجوم . وها هو الجسر الذي يربط الأمس والغد في العالم والمجتمع المحلي على السواء – وسائل الإعلام – ومع اقتراب هذا القرن من نهايته يكشف أن هذا الجسر يصل بين هاويتين الماضي الذي يتراجع مبتعداً والمستقبل الذي يتفتت، لهذا يشعر المسرحي أو أي فنان أنه تائه في الزمن على حد تعبير المرحوم « سعد اللّٰه ونوس « لهذا وجدت أنه من واجبي أن أحاول مع مجموعة جديدة من الشباب وأقوم بعمل ورشة لأجل مهرجان الشباب .

وهنا أنتابتني الحيرة من جديد . هل أعمل حسب التصور الموجود في الورقة المقدمة للإدارة أم أبدأ بالأوليات وهذا دفعني إلى أن أقترح الأسس الستة للتمرينات المسرحية وأقصد بالأسس الستة المقترحة، وهي الدروس الستة الأولى لدى « ريتشارد بولسلافسكى « وهي : التركيز / الذاكرة / العاطفة / الفعل الدرامي / تصوير الشخصية / الملاحظة / الإيقاع ....

والتركيز كما هو معلوم كلمة لها كبير الأهمية في كل فن من الفنون وبخاصة المسرح . وهي تلك الخاصية التي تسمح لنا بتوجيه كل قوانا المعنوية والعقلية نحو غرض واحد محدد. والبقاء على هذه

الحالة إلى المدة التي تروق لنا، بل أبعد أحيانا مما تحتمله قوانا العقلية، حتى يتمكن الممثل بواسطة الثقة في السيطرة على النفس وهي الخاصية الأساسية للممثل والتمثيل وغاية تركيز الممثل في المسرح الخلاق النفس الإنسانية – في خلق الدور . حيث لا يبدأ الممثل عملية الخلق إلا بعد أن يفرغ من الدراسة والتدريبات، ثم خلق الدور في البداية بطريقة البحث والتنقيب، وفي ليلة الإفتتاح يبدأ في الخلق بطرق انشائية أثناء التمثيل. فاذا كان في البحث والتنقيب غاية التركيز لديه . هي ذاته وذات من يحيط به، وفي المرحلة الثانية الإنشائية ينقب في ذاته وحدها. والذي يعني أنه كي يستطيع التمثيل يجب أن يعرف كيف يركز الحواس على شيء غير محسوس ماديا. ففي المسرح كما يقال لا مكان على الاطلاق للتعليم أو الوعظ إنما التدريب والتمثيل أي النتيجة النهائية لعملية طويلة ومعقدة . وعلى الممثل أن يتدرب على كل ما في كيانه، فن المسرح يتطلب نوعا خاصا من التركيز – كما يقال، إذا كان لربان السفينة بوصلته، وللعالم ميكروسكوبه، وللمهندس المعماري رسومه وكلها أشياء خارجية مرئية يتناولها بتركيز، فللممثل كيانه وحواسه، حيث لا نستطيع أن ندرك قيمة التركيز إلا بالنفاذ إلى أعماق كياننا . أيضا يحتاج الممثل إلى تركيز روحي على العواطف التي لا وجود لها، يخترعها أو يتخيلها، وهذا يلزم التمرين الثاني ذاكرة العاطفة (الانفعالية) لكن كيف تبدأ التمرينات ؟ تبدأ التمرينات من أجل ترقية الحواس الخمس . البصر / السمع / الشم / اللمس / الذوق وهي مفتاح عملية الخلق. لذا يجب أن يتم التركيز بكل كيان الممثل على حواسه حتى يجعلها تعمل صناعيا عن طريق حل المشكلات (الأفعال الهينة ، الافعال العالية) . لأن تدريب الممثل يتكون من اجزاء :

الجزء الأول : هي تربية جسده، الجهاز الجسماني بأسره تربية كل عضلة وعصب حتى يستطيع المخرج أن يحصل على أفضل النتائج من ممثل له جسم كامل النمو والمرونة .

الجزء الثاني : جزء عقلي ثقافي فالمرء لا يستطيع أن يناقش شكسبير أوبريخت أو غيرهما إلا مع ممثل يعرف قيمة المؤلفين . يعرف تاريخ الرسم ، النحت ، الموسيقى . يستطيع أن يعي في ذهنه على الدوام ولو بصورة تقريبية أسلوب الحقب وخصائص كبار الفنانين . وهذا التدريب الذهني يتيح للممثل القدرة على أداء أكبر عدد من الأدوار وأكثرها تنوعاً . لأن الممثل يحتاج إلى ذهن يفكر بسرعة كسرعة البرق مركزاً إلى حد كبير حتي على لحظات الشك .

وهنا يكون دور التمرين الثالث الملاحظة التي تنمي كل جزء من أجزاء جسد الممثل وليس في البصر أو الذاكرة وحدها، وكل هذا يجرنا إلى تدريب آخر له أهمية قصوى وهو الإيقاع .

وليس في الوجود شيء خال من الإيقاع حتى الحجر له إيقاع. إذاً لماذا التدريب على الإيقاع ؟ السبب لهذا التدريب لأن الممثل قد يكون غير متطور أو في حالة ركود . لذا فالتدريب على الايقاع كفيل أن ينميه ويوقظه . ومن خلال متابعتي للمسرح لدى المخرجين والمسرحيين كنت المس سوء فهم بين الإيقاع ومقياس السرعة، فالإحساس يجب أن يتنامى من الإيقاع وليس من مقياس السرعة الذي يتضمن ثلاث سرعات « البطئ « ، والمتوسط، و السريع « . وفي هذا كما هو معلوم تضييق شديد، على عكس الإيقاع ذي الحركة الدائمة اللانهائية . وكل المخلوقات الحية تحيا على الإيقاع في الانتقال من شيء محدود إلى آخر أكبر منه. والممثل لا يستطيع أن يصور الكل إذا لم يصبح هو جزءا منه . الإيقاع هو التغيرات

المنظمة المحسوبة التي تطرأ على كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني شريطة أن تثير كل هذه التغيرات انتباه المتفرج .

لهذا يحتاج الممثل للملاحظة التي لها علاقة كبيرة بالممثل التي تجعله يلاحظ كل شيء غير عادي، وخارجا عن المألوف في الحياة اليومية ويبدأ بتحليل الظاهرة ودراسة ما ورائها .

من أجل أن يبني ذاكرته الخازنة لكل المظاهر الظاهرة للروح الإنسانية، وتجعله حساسا للصدق والقدرة على الإقناع، وتنمي ذاكرته الحية والعضلية وتسهل له تلاؤمه مع أي عمل قد يطلب منه أن يقوم فيه بأي دور، وتفتح عينيه لتقدير مختلف الشخصيات والقيم. وفي النهاية تزيد من ثراء حياته الداخلية، بالاستهلاك الكامل المتسع لكل شيء في الحياة الخارجية. ففي الحياة العادية، نظن أننا نرى كل شيء بينما لا نستوعب أي شيء . أما في المسرح حيث علينا أن نعيد خلق الحياة فلا مجال لمثل هذا التكاسل. إذ أننا مضطرون إلى أن نلاحظ المادة الخام التي نعمل بها. فالالهام ما هو إلا نتيجة للعمل الشاق، فالشيء الوحيد الذي يحدث الإلهام في الممثل في النهاية لا يصنع بين عشيه وضحاها، وعلى الممثل أن يقبل الحقيقة التي تقول إن « مهنة التمثيل قد تستغرق عمراً « . إلا أنني في لحظة شعرت أن فكرة التمرينات الستة تفتقد لعملية التحليل الفعال في المسرح لأن التمارين الستة مرحلة أولى لستانسلافكي . ولابد للشباب الجدد المعرفة والإطلاع على المنهج بشكل كامل، ولهذا وضعت في اعتباري التحليل الفعال ضمن ورشة العمل للشباب .

وفي نفس الوقت كنت أفكر أن لا يكون المنهج صعباً فالوقت قصير ولا يوجد مكان لتحقيق ما يطمح اليه الإنسان ، ولكن أليس

من الجنون أن نفكر في المسرح في زمن وسائل الإعلام التي تبيع منتجاتها للسوق .
السوق هنا هو وسيلة الإعلام (التلفزيون) والمنتج هنا هو المشاهد. فوسيلة الإعلام تجذب المشاهدين إلى حيث تصطادهم الإعلانات ويدفع أصحاب الأعمال عن أولئك المشاهدين للإعلام. فصورة الإعلام ما هي إلا انعكاس ضيق ومنحاز لمصالح وقيم البائعين والمشترين على حد قول « نعوم تشومسكي « فيما أتمني أن لا نصل إلى نبوءة (بول فيليريو) (بأننا سنصبح آخر الأمر غير قادرين على الكلام بسبب استبداد وسائل الاعلام التي أصبحت أقوى من الاستبداد السياسي) كما يقول . وكانت الحيرة تنتابني فيما وضعته للورشة في عملية ترقية الحواس . لكن أليس هذا عكس اتجاه سير العالم او العصر الذي يتجه إلى الواقع الإفتراضي ؟ حيث الإتصال المادي هو الأساس الأول في الحياة الاجتماعية في عملية تجريد سريعة لا يختفي نتيجة لها الزمان والمكان اللذان ينظم الفرد من خلالهما حياته من مجال الإدراك فحسب، بل وتفقد الحواس الأساسية أيضا . بحيث تضمر هذه الحواس بتقليص المجال في (جيل السرعة) في العالم كله . شأنه شأن « بيل غيتس « مخترع نظام الحاسوب (أم س دوز) ، فهو معروف بأنه يعيش على شراب الكوكاكولا والوجبات السريعة. فاذا كان السمع أداة لإدراك الحيز والعالم من خلال الأدوات فيما يمكن من خلال قرص مدمج أن ينفي هذا الإدراك من الواقع إلى حيز غير واقعي وهو يخطف السامع إلى عالم آخر، وخاصة إذا عزلت عنه الأصوات الموجودة في محيطه باستخدام سماعات الرأس، فيتحول الرأس إلى حجرة موسيقية افتراضية . حيث يحسب أنه يشارك في وعي لإستقبال أوسع للحواس مع أن الأمر، في الواقع هو اختزال لا جزء من الواقع .. وتسعى وسائل

الإتصال الإلكترونية اليوم إلى سلب الأوضاع الحياتية الإجتماعية من الحواس ووراء ذلك تباع فيه بضائع جديدة . حيث يضيع في هذا كله العمل الذي يسهم في تشكيل الأشياء، وتضيع المعلومات من الحواس والتي لا تتجلى بوصفها حواساً إلا إن كانت عاملة، فالحس ، والذوق ، والشم ، والسمع ، والبصر عمل من الأعمال على حد قول (هورست كور نيتسكى) ففي السرعة في الواقعية الافتراضية وسيلة للاستغناء عن الواقع، وليس الإسهام فيه

من الممثل؟ ما فنه؟ عم يعبر وكيف ولمن ؟

وفي هذه المجتمعات يقابل التمزق في المجتمع والاغتراب المتزايد الذي يهدد أفراده الأمل بأن تفضي إزالة كل المتناقضات إلى الوحدة في حيز الواقع الإفتراضي .

فلا تنقل إلينا الواقع ولا حتى نسخة منه، أيا كانت هيئة تلك النسخة حيث أننا لا ندرك الواقع الحي إلا بفضل قدرتنا على التذكر وبالتركيز لكن أي تركيز في عالم السرعة ؟ وواقع السرعة ؟ فالسرعة المطلقة تعني في الوقت نفسه الثبات، والحضور الشامل لا يتيح أي مجال للحركة وتحويل الأشياء المدركة بالحواس. وهنا يصبح دور المسرح أو التعامل من أجل ورشة مسرحية أو مختبر مسرحي صعب للغاية .

وتكون مسئولية المسرح للوجه الشاحب لكائن منتزع من فوضى الحياة والتي تحولت بين ليلة وضحاها إلى سوق كبير وأصبح الإنسان محاصرا بأسلاك الإعلانات الشائكة . وإذا كان الفعل المسرحي هو الصراع من أجل أن نغير كاملا أو لا نكون حسب « أرنست توللر « إلا أن المسرحيين أنفسهم صاروا فريسة لهذا السوق وهنا كان

طرح السؤال: ما جدوى الورشة أو المختبر إذا كان الشباب مثلا يبحثون عن جدوى سريع. في رواية (السلخانة رقم ٥) يستدعى « كورت فونيجوت « الدعاء المشهور الذي تستخدمه جمعية مدمنى الخمر المجهولين :

« اللهم امنحني الصفاء لاتقبل ما لا طاقة لى بتغييره، وامنحني الشجاعة لأغير ما في وسعي تغييره، وامنحني دائما حكمة التمييز « . ثم يقول الكاتب عن بطل الرواية: ومن بين ما لم يكن بوسعه تغييره كان الماضى والحاضر والمستقبل، لكن ماذا بوسع المسرحي الذي يجد نفسه محكوما بالأمل حتى لو كانت الهزيمة حتمية في مجتمع يربى على الأنانية الفردية والاستهلاكية والصراع غير الشريف بطريقة الوصولية والكذب والنفاق ؟

ويرى الشباب أنه لا مستقبل له في ظروف شديدة القسوة، فمهما كانت المشاكل التي واجهتنا ونحن في ربيع العمر فقد كان هناك دائما الأمل كنا نشعر أنه بأمكاننا أن نجعل العالم أفضل. أما المراهقون الذين أصادفهم أو أحتك بهم فهم يختلفون عنا تمام الاختلاف إذ لم يعد من حقهم حتى أن يأملوا، فالحياة المدنية الزاحفة على إنسان العصر الحديث هي هلاكه البدني والنفسي والروحي كما تطرح كثير من البحوث .

وكل هذا من خلال درجات التبدل التي أصابت المجتمع، لقد انتهت الأحلام الجماعية وحلت قيم الفردانية والانتهازية، وإلى صراع من النفوذ، فما عادت البيئة تمت إلى قيم ومبادئ تؤمن بالعمل الجماعي وبضرورة التضامن فقد أبدلت نوازع التسابق نحو الإغراء التي تمثلها المصالح الفردية من جهة، واضطرام الإحساس بالخذلان واليأس من امكان حدوث التغيير لما أصاب المجتمع ومظاهر الحياة من ابدالات .

من جهة أخرى أصبح المسرح صعبا لأنه خارج اللعبة، خارج السوق. إنه يجعلنا نشعر ونفكر وهناك من يرى أن دور الفن هو لهذا الهدف، لحث الشعور وانفتاح الرأي وتعميق تجربة الحياة. وهناك مناقضون لهذا الرأي حيث يرون أنه تبسيط وأحلام يقظة، وأن المسرح كغيره من الفنون للتسلية الجدية ومشاركة التجربة أو رواية عبرة. وهناك من يرى أن المسرح في النهاية يؤدي إلى المشاركة في الشعور، وما يؤثره. فالاتصال يختلف عندما نمارس المشاهدة في المسرح، إن هذا الفعل القرار الذي يهيؤنا لتلقي التأثير على نطاق أوسع وأعمق مما نشاهده في الحياة العادية. في المسرح الحقيقي : قلق دائم لا على مصيره الشخصي إنما على مصير المسرح ومأساتنا نحن المسرحيين متشابهة يعبر عنها « جواد الاسدى « في أحد لقاءاته قائلا : « المسارح كلها مهدمة ليست في بيروت فحسب، بل في كل العالم العربي وعلى المسرحي في ظل هذه الظروف المتعثرة، أن يتحول إلى كائن أبدي يحضر في الذات الفردية والجماعية، بهدف إنشاء مسرح يتحول يوما بعد يوم إلى شواذ في البيئة العامة « .

ومن هنا يأتي الإحساس بالعبث المريع، كأننا نتحول داخل أعمالنا المسرحية إلى شخصيات تشبه أبطال « بيكيت « أو « يونسكو « . شخصيات عدمية وعبثية آيلة إلى الهلاك ولكنها تحتفل بعدميتها وجنونها ونشازها . هنا تكمن المشكلة في مجتمع ليس لديه أي احتفاء بالمسرح في وقت يجهد فيه المسرحيون ليثبتوا فكرة المسرح. ذاك هو التناقض الفظيع. ففي ظل الاستحواذ المخيف للإعلام الفضائي وسرعة إيصال الصوت والصورة عند أي حدث من أي مكان في العالم، هذه الوضعية يترجمها في شيء من المرارة الصحفي البريطاني المعروف « روبرت فيسك « قائلا : ماذا كان

بوسعى قوله لجريدتي من العربية السعودية أثناء الدقائق الأولى من الحرب في حين كانت شبكة C.N.N قد نقلت من بغداد مباشرة بداية الصراع. وأذكر أنني شعرت بإحساس قوي كأنه ألم عضوي، عندما أدركت أن أيام الصحافة المكتوبة القديمة والجميلة قد انتهت . وحلت محل عملنا القديم متابعة التلفزيون مباشرة مع العلم أن هذا يجعل الأنباء أكثر قبولا بالتلاعب من أي وقت مضى .

كل هذا مر بخاطري وأنا أفكر في وضع ورقة للورشة المسرحية للشباب، داخل مقر المسرح غير المهيأ أساسا، داخل صالة ضيقة تطل على الباب الذي يدخل إلى مقر المسرح مباشرة، وكان على أن أضع الورقة للورشة وقد وضعت الورقة مقسمة إلى ثلاثة مستويات :

تدريبات المرونة والاستطالة وكلف ياسر القرمزي بها .

الموسيقى وتم تكليف محمد حداد وكان يأتي بشريط موسيقى أو غنائي ويبدأ في شرحه من خلال محاورته للشباب .

وكنت اضع في اعتباري الجانب النظري والألعاب المسرحية وبعض التمارين التي كنت أجدها ذات أهمية، وقد رأيت أن أكثف عملي حول مفهوم رئيسى للمسرح، وأن اختار عنصرا من عناصر المسرح الرئيسية . وقد ارتأيت أن يكون هذا العنصر وهو أهم العناصر في المسرح ألا وهو الممثل، وكما هو معلوم فأن عنصر الممثل والمشاهد هما العنصران الرئيسيان للمسرح ومن هنا كان انطلاق الورشة من مفهوم الممثل والفعل المسرحى، وكان السؤال المطروح للبحث هو :

من الممثل ؟ ما هو فنه ؟ وعم يعبر وكيف ؟ ولمن ؟

إلا أنني لم أستوف قضية لمن وحبذت أن ننظر في الجزء الأول من هو

؟ وما فنه ؟ وكيف يعبر ؟ فالمسرح وجد أساسا بفضل أداء الممثل، لذا كانت الورشة تحاول أن تلامس مع المجموعة العناصر الصرفة لفن الممثل واختارت أن يطرح المفهوم التالي : الممثل أو الشخص بأعتباره وحدة سيكوفزيائية، في مجال العلاقات المتبادلة بين الروح والجسد، أو النفس والجسد. حتى لو رفضنا هذا الأساس فذلك لا يشكل خلافا فما من أحد ينكر وجود الظاهرتين معا الفيزيائية والسيكولوجية في الإنسان . ففي قطعة الخشب يرقد التمثال الذي سينحت منها . والشيء الضروري الوحيد لنحت التمثال هو إدراك الخصائص المتأصلة في الشخص الواقف على خشبة المسرح (الممثل). ما هي تلك الخصائص والمزايا التي يؤدي بها عرض لجوهره السيكوفيزيائي بالنسبة لتصور الجمهور؟

لذا تم التقسيم التالي:

الصوت ٢- الحركة ٣- العاطفة. وقد يعترض أحد ما على فكرة العاطفة بالقول, إن نبضات القلب المصحوبة بالتأثر العاطفي هي الحركة المعبرة عن الأساس العاطفي فالجبين البارد واليدان الساخنتان التي هي نتيجة للتأثر ليست بالتأكيد صوتاً ولا حركة هي تحتاج إلى اللمس كي ندركها, وقضية اللمس مزعجة للممثل . لكن كل ممثل بالضرورة يعرف بأن جهده الحقيقي الخلاق ينقل للمشاهد رسالة تتجاوز نطاق صوته وحركات جسده.

لهذا لا بد من الإصرار على العاطفة التي يصعب حصرها تنساب مباشرة من الممثل إلى المشاهد لو وضعنا الممثل في ظروف موضوعية وحددناه تمثيلياً: لماذا يتحرك الممثل ؟ لماذا يصرخ؟ ما الذي أثاره فسنغير المجموعة السابقة على النحو التالي:

الحركة_ إيماءة

الصوت _الكلمة

وهنا لا بد أن تبرز الميزة الأساسية للفن المسرحي: فهو من أكثر الفنون إنسانية. وهو خلافاً للفنون الأخرى يمتد إلى الزمان والمكان. فكما أن الفنان يعمل مخططاً لا تشتمل مادته على المواد فقط بل على الورق الذي يكتب عليه. ورسام الأيقونة ليست مادته المستعملة هي الطلاء فقط بل اللوح الخشبي أيضاً. كذلك الممثل الذي ليست مادته جسمه الموهوب وحده فقط بل الزمان والمكان اللذان يتحرك فيهما بهذا الجسم . وهذا التعايش الدقيق بين الزمان والمكان هو الذي يجبر الممثل على تنمية هذه المادة الثنائية وكشفها, بأكثر ما يكون من الجد والعناية. ولعل الميزة الفريدة للممثل: هي إثارة مشاعر المشاهد بشكل واضح زمانياً أو مكانياً وإجباره على الإحساس بسلسلة من الحركات , وكأنه يسبح في نهر من الزمان أو منحوت في صخر من المكان . لذا كان هدف الورشة لمعرفة فن الممثل بأنه الصوت الصافي، الحركة الصافية، الانفعال الصافي المتوائم مع الزمان والمكان.

على الممثل أن يتقن التواصل

كان حوارنا والدروس المقدمة في الورشة تتحدث عن الحركة والصوت لكن كيف يتحرك الممثل وكيف يخرج صوتاً ؟ هنا تكمن صعوبة توضيح ذلك بل ومستحيل سرده، فكيف يمكن إيصال الإيماءة بواسطة الكلمات لشخص لا يراها ؟ وكيف نفسر خصائص الألوان لإنسان ولد أعمى ؟ فعندما تقول سيدة : إنني أحب اللون الأزرق لأن فيه شيئاً سماوياً، تكون بذلك قد عبرت عن أفكارها بشكل رائع. لكن هناك خشية ألا يستطيع الأعمى فهم الكثير

من هذه الكلمات كما يقول « سير جي راديلوف» . في النهاية كان هدف الورشة، أن تصل مع المجموعة إلى تعريف للممثل وهو « جسد يتحرك، وصوت ينطلق ، وشيء ما ينمو بالداخل من خلال الفعل المسرحي. وهو عبارة عن تصرف نفسي وعضلي. أي أنه ذو جانبين عضلي نفسي . مع أن الجانبين مرتبطان ببعض، ويشكلان وحدة متكاملة، فالفعل العضلي هدفه إحداث تغيير في الوسط المحيط بالإنسان . وتحققه يتطلب صرف طاقة عضلية بالدرجة الأولى . وتأخذ الصفة الرياضية، كل الأفعال التي يقوم بها الممثل تجاه زميله الممثل على الخشبة . ومنها على سبيل المثال :

الدفع ، العناق ، الجذب ، الإجلاس ، الطرد ، المداعبة ، اللحاق ، العراك .. الخ أما فيما يخص الأفعال النفسية، والتي تهدف إلى التأثير على النفس البشرية، أي على الشعور والوعي والإرادة . وموضوع التأثير في هذه الحالة لا يتقصر على وعي الإنسان الآخر، بل يمكن أن ينسحب أيضا على وعي الشخص الفاعل ذاته . وهذه الفئة من الأفعال النفسية لها أهمية مسرحية . وبواسطة الأفعال النفسية يتحقق الصراع الذي يشكل المضمون الجوهري لأي دور مسرحي . وقلما يمر يوم على الإنسان دون أن يطلب من شخص آخر شيئا ما، كأن يطلب إعطاءه شيئا بسيطا كالكبريت، أو يطلب منه تحريك كرسي للجلوس، أو يشرح موضوعا ما لشخص ما، أو يحاول إقناع شخص ما، أو يعاتب، أو يمزح مع أحد، أو يرفض طلبا لآخر، أو يتمعن في شيء ما، أو أن يعترف بخطأ، أو أن يعتذر من إنسان ما، أو يحذر شخصا ما من قضية ما، أو يحبس رغبة في نفسه، أو يمدح أو يذم .. الخ وكل هذه الأفعال تدخل ضمن مسمى الأفعال نفسية عضلية . ومن مجموعة هذه الأفعال يتكون فن الممثل، مثلما يتكون من

مجموعة الآلات فن الموسيقى . وأهم قضية في المسرح ولادة الفعل المسرحي عند الممثل :
لذا على الممثل أن يمتلك القدرة على تهيئة نفسه للفعل، يقول « ستانسلافسكي» (الشيء المهم ليس في الفعل ذاته، ولكن في الولادة الطبيعية لدواعي الفعل) لذا يجب على الممثل في مراحل تحضير الدور عدم تنفيذ الأفعال عضليا بل الوصول للفعل النفسي ثم الانتقال من مهمة وفعل صحيحين، إلى مهمة وفعل آخرين، إلى الإكتفاء بايقاظ الدوافع للفعل وترسيخ هذه الدوافع بالتكرار . لهذا يجب على الممثل أن يمتلك القدرة على البحث، وإيجاد العلاقات التي يتطلبها الدور، وأن يجعل منها علاقات خاصة.
يجب على الممثل أن يمتلك القدرة على التصرف والنظر إلى كل ما يقع ويحدث على خشبة المسرح، حسب قواعد اللعبة المسرحية والدور .
يجب على الممثل أن يمتلك القدرة على تقبل المفاجآت، وتقدير هذه الواقعة بشكل سليم، إنطلاقا من وقائع الحياة المسرحية .
يجب على الممثل أن يمتلك القدرة على الوصول بنفسه إلى الفعل العضوي . بمساعدة الإنتباه (التركيز) المسرحي من خلال الإيمان المسرحي والعلاقات المسرحية السليمة . وكل هذا يتمحور في الأسئلة الثلاثة :

ماذا أفعل ؟ أي الفعل .
ولماذا أفعل ؟ أي الهدف
وهذان السؤالان يقعان تحت إطار الوعي أما الثالث فهو :
كيف أفعل ؟ أي الأداة .

وهذا ما وضعته الورشة في اعتبارها . طالبة من الشباب الإطلاع على كتاب « بوريس زخافا (إعداد الممثل) والمرحوم المخرج فواز الساجر (ستانسلافسكى و المسرح العربي) . وفي دروسها عرجت على الدخول في أشكال الأفعال النفسية، والتي تنقسم حسب الوسائط التي تنفذ عن

طريقها إلى :
إيمائية .
كلامية (لفظية)
والأيمائية ذاتها تنقسم إلى إيمائية الأفعال وهي إرادية وإيمائية المشاعر وهي لا إرادية بمعنى أن الأفعال النفسية تنقسم بالنسبة لموضوع التأثير إلى :
خارجية وهي تلك الأفعال الموجهة إلى موضوع خارجي أي إلى وعي الممثل بهدف تغييره والتأثير عليه.

داخلية وهي الأفعال الموجهة إلى تغير الوعي الذاتي للشخص الفاعل نفسه، مثل التفكير في مسألة ما، حلها، وزنها، محاولة فهمها، تحليلها، تقديرها، أو ضبط المشاعر الذاتية (الرغبات والإنفعالات) . وكل فعل يصل الإنسان فيه إلى تغيير وعيه، فعندما ينفذ الممثل المهمة المسرحية، أي عندما يقوم بالفعل تجاه زميله الفعل المتبادل والصراع ولهذا على الممثل أن يتقن التواصل الوجداني، وهذا ليس بالأمر البسيط، لأن على الممثل ألا يكتفي يتعلم الفعل .
لكن يجب أيضا أن يتلقى فعل زميله، أي أن يربط نفسه به، وأن يكون ذا حس مرهف مطواع، ومستجيبا لكل ما يبدر من زميله. وأن

يضع نفسه تحت تأثيره ويستعد لكل ما هو غير متوقع . مما قد يحدث نتيجة للتواصل الوجداني الحقيقي . وهذا التواصل الحي يرتبط بشكل كبير بموهبة الممثل على تركيز الإنتباه. فلا يكفي أن تنظر إلى زميلك على الخشبة. ولكن يجب أن تراه. يجب على إنسان عينيك أن يلاحظ أضعف اللمحات في إيماءات الزميل. لا يكفي أن تصغي لزميلك. ولكن يجب أن تسمع ما يقول. يجب على أذنك أن تلتقط أقل التغيرات وأضعفها في لفظه . لا يكفي أن ترى وتسمع. لكن عليك أن تفهم زميلك. وأن تسجل في وعيك بشكل لا إرادي أضعف اللمحات في أفكاره . ولا يكفي أن تفهم زميلك بل أن تشعر به. وتلفظ بروحك أقل التغيرات في مشاعره. لا يهم كثيرا ما يحدث في روح كل ممثل على حدة بقدر أهمية ما يحدث بينهما وهذا أثمن شيء في فن الممثل كما يقول « بوريس زخافا « . وهذا التواصل لا يظهر إلا من خلال الترابط الوثيق. فهو لا يأخذ كامل أبعاده إلا عندما يؤدي أقل تغيير في لفظ الممثل إلى تغيير مناسب في لفظ زميله. ولا يبدأ إلا من الداخل بواسطة الإنتباه الحقيقي (التركيز) وبالفعل العضوي من قبل الإثنين. الممثل الجيد يهتم بزميله كي يمثل بشكل جيد . أما الممثلون السيئون فقط هم الذين يعتقدون خطأ أن ظهورهم كممثلين بارعين يتوقف على تمثيل زملائهم الرديء .

إن العفوية والوضوح والتميز والمفاجآت والجاذبية ميزات ثمينة لا تتواجد إلا في التكوين المسرحي (اللفظ. الحركة. الإشارة) ولا يتم التوصل لها إلا عن طريق التواصل الوجداني. لهذا كان أحد أهداف الورشة العمل على التواصل الوجداني مع الشباب . ثم عرجت الورشة على تشريح النص لتحديد وفهم كل ما يختفي تحت الكلمات. وخلف الكلمات ما بين الكلمات والشعور به. حيث

تختفي هناك أفكار لم يحك عنها أولم تستكمل الحديث عنها أو حولها . كما توجد مقاصد خفية، رغبات، أحلام، رؤى رمزية، مشاعر مختلفة، رغبات وأفعال محددة . ويوجد كل ما سبق ذكره فيما يسمى (المعنى الباطن) . ويمكن بدء العمل في المعنى الباطن ومحاولة تتبع مجرى أفكار الشخصية بتسلسل وانتظام. بماذا تفكر الشخصية عندما تلفظ هذه الكلمات أو تلك ؟

ما هي العلاقة بين الأفكار التي لم يتم الإفصاح عنها ؟ وبين الأفكار التي أفصح عنها ؟ ما هي الأفكار الأساسية و الأفكار الثانوية ؟ ووقفت الورشة مع الشباب حول تخيل الدور باعتباره نشاطاً فعالاً للخيال .

نعرج على العلاقة المهمة بين التركيز المسرحي والحرية العضلية وفهم العلاقة الوثيقة المتبادلة بين التركيز المسرحي وحالة عضلات الجسم، من خلال نماذج من التمارين التي كانت تحرص الورشة على العمل عليها مع الشباب وفيما يلي نموذج لإحدى تلك التمارين :

* الطلب من جميع الشباب في الورشة أن يوتروا ويحرروا مختلف العضلات على التوالي، الرقبة ، الكتفين ، البطن ، الذراعين الخ، ويجب الإهتمام بأن يصل التوتر والتحرر في كل مرة إلى الحد الأقصى ، وهذا يجعل الممثل يعتاد التركيز على مجموعة معينة من العضلات، والتعرف على حالة التوتر والتحرر لكل عضو من الجسم . وكان هدف التمارين، هو أن يدرس الشباب عضلات أجسامهم، ويتعلموا اكتشاف الجزء الذي يشكل فيه القيد العضلي في الجسم ويمتلكوا ملكة التخلص الفوري من فائض التوتر، أي يربّوا في أنفسهم عادة التحكم الدائم بأجسادهم . وتحديد التوزيع الصحيح للطاقة العضلية. لكن في النهاية من يمتلك الوقت في

أهمية التدريب (المختبري الورشي)

المسرح فن مسموع ومرئي حيث تدخل الكلمة والنغمة واللحن ويدخل كل ما هو مرئي من اللون والكتلة والحركة والإيماءة والتكوين والتركيب والضوء، وكل ماهو تنفيذي وتقني من حركة الأجهزة والأعلام. وكل ما هو فني إبداعي في مجال الكتابة والتفسير والتحليل، وعالم الممثل الذي يعتمد الصوت والجسد والذهن والمخيلة في تكاملية العرض المسرحي.

فالعمل المسرحي (الدرامي) يشبه إلى حد كبير وبعيد العمل الموسيقي السيمفوني والمخرج هو بمثابة أو في مقام قائد الأوركسترا والممثل في الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها، عازف الآلة لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسه الفني نصاً مكتوباً، كما يترجم الموسيقي الفاصل الموسيقي، ثم هو آله لأنه لايستطيع ان يعبر عن نفسه، في فنه إلا بصوته وايمائه وأداء جسمه.

فالإنسان حينما يقوم بعرض حكاية واقعية أو خيالية فهو يستخدم العناصر الثلاثة (صوته وايماءاته وأداءه الجسدي) وهذا هو المطلوب من الممثل ليتكامل أداؤه المسرحي، فأن غياب أي عنصر من الثلاثة يجعلنا أمام عملية إلقاء أو إيماء أو رقص. وليس هناك ممثل عظيم لايستطيع استخدام جسده وصوته ووجهه في وقت واحد.

وللأسف فإن مسرحنا يعاني من الآثار الوخيمة لعصر تردت فيه عملية التعبير الجسدي للممثل، وكأن الممثل لايمتلك إلا لسانه الذي يلقى به الحوار، الشعر أو النثر فقط، ولا يملك رأساً وعينين

وذراعين وساقين يستخدمها في مئات الظروف والملابسات الحياتية، لكنه لا يحسن استخدامها على خشبة المسرح، ولهذا فالتدريب الورشي والمختبري مهم بالنسبة للممثل.

حيث يشكل التمرين روح التمثيل فهو بمثابة القلب الذي يغذي كل المهارات والقدرات وجميع مكوناتها ويمنحها الحياة والديمومة.

التمرين (الورشي اوالمختبري) مكان للإصغاء والتفكير والتأمل والحوار، و المنبر الذي يسمح بتبادل الآراء، التمرين هو عبارة عن حوار يجتهد فيه كل حسب قدرته ومعرفته ورأيه وتصوره، سواء اختلف أم اتفق مع الجماعة- لا يوجد رأي سطحي أو مهم- مادام الإنسان يعبر عن أحاسيسه ورأيه. أهم شروط التمرين الهدوء والانضباط والسكينة. يأتي الجميع قبل وقت التمرين بزمن كافي للتهيؤ والدخول في صلب التمرينات المحددة حسب البرنامج، ففن التمثيل محاولة متقدمة للتعمق في الطبيعة البشرية والنفس الإنسانية، أو بحث عن أفضل الطرق لوضع الحالة الإنسانية تحت المجهر حتى نتمكن من رؤيتها وسبر أغوارها. ولا يمكن ذلك إلا بالتدريب فالتدريب ضروري للممثل، فهو بمثابة الأوكسجين الذي يمد الإنسان بالحياة، ومهم من أجل تطوير المهارات والقدرات، فتمارين التركيز، الفهم الإحساس، الإنصات، الوعي الذاتي، الإنفعال، الإرتجال، السكون، الحركة، التنفس، الإسترخاء، التوتر، التوازن، وتمارين الكينونة وغيرها مهمة للممثل ولها فائدة، وعلى الممثل أن يحاول أن يُحسِّن من أداء جسده من خلال الإسترخاء والتنفس، وأداء كل عضلة من العضلات على شاكلة عازف البيانو الذي يستخدم كل إصبع من أصابعه في صبر ومثابرة

وإذا تعرف الممثل عبر التمرين على جسده حق المعرفة استطاع تسخيره لإرادته، كما قال مايرهولد: (لابد للممثل من أن يعمل على

تطويع جسده لكي يستجيب بسرعة للأوامر الصادرة إليه من الممثل والمخرج)).

فإن وعي الممثل بجسده يجعله حتى وهو في حالة جمود أن يحتفظ بأهميته، شأنه شأن الممثل العظيم الذي يحتفظ بهيبته حتى في لحظات صمته، فمن خلال التدريب تصبح على دراية بالتوترات الزائفة والتشويش المعتاد وتتعلم كيف تحافظ على طاقتك، فمرونة جسدك تساعدك على اختزال مزيد من طاقتك، فحين ينطلق اتجاه الحركة من الداخل للخارج، ومن الخارج للداخل، فإن الجسد يتراجع ويعطي فرصة للخيال

ان للقصيدة واللوحة أهمية مستقلة.

فالشاعر والرسام يتوجهان للقارئ أو المشاهد مباشرة، ومؤلف المسرحية بوصفها نتاجاً أدبياً، يستطيع كذلك أن يتوجه إلى قارئه مباشرة ولكن خارج المسرح، أما المسرح فإن المؤلف والمخرج ومصمم الديكور والموسيقي يخاطبون المتفرج عبر الممثل والإرتباط به.

هل يمكن لكلمات المؤلف المسرحي أن تستقبل في الصالة ككلمات حية، إذا لم ينفخ الممثل فيها الحياة، وإذا لم يجعلها كلماته هو؟ وهل يمكن لتوجيه يطرحه المخرج على الممثل فينفذه هذا شكلياً أو لتشكيل حركي يقترحه المخرج فلا يعيشه الممثل ولا يستطيع أن يترجمه عبر جسده أن يكون مقنعاً للمشاهد؟ طبعاً لا! لذا فالتدريب المختبري الورشي مهم للممثل فالممثل لا ينفصل عن المسرح فهو حامل خاصية المسرح. وقد كتب «ستانسلافسكي» يقول: (يحتم العمل الجماعي الذي يقوم عليه فننا المسرحي وجود الفريق المتراص، وأولئك الذين يخرجون عليهم لايرتكبون الجريمة بحق رفاقهم فقط، ولكن بحق الفن

الذي يخدمونه أيضاً))
لذا فإن تربية الممثل على الروح الجماعية تنبع من طبيعة فن المسرح ذاتها، فالمهم تربية الممثل على التدريب الجسدي والصوتي والمخيلة وتطويره روحياً بشكل شامل للشعور بالإخلاص لمصالح الجماعة ومحاربة كل مظاهر الأنانية والفردية.
فإذا كان فن المسرح فنا جماعيا وتركيبيا إلا ان هذه السمتان الهامتان للمسرح نجدهما في فنون أخرى فخاصية كل فن من الفنون هي المادة التي يستخدمها الفنان في خلق الصورة الفنية، فإذا كانت مادة الأدب هي الكلمة، ومادة الرسم اللون والخط ومادة الموسيقى اللحن والإيقاع ومادة النحت الكتلة فما هي مادة فن الممثل؟ وبواسطة أي شيء يخلق شخصياته؟
هذه المسألة يتحدث فيها «ستانسلافسكي» قائلاً : (إن الفعل هو المحرض الأساسي لانفعالات الممثل المسرحي. فالفعل بالذات هو الذي يوحد الفكر والشعور والمخيلة والتعبير الجسدي للممثل، حيث أن الشخصية كل لا يتجزأ).
وعبر الفعل تبتدي وحدة الجسدي والنفسي عيانياً ويشارك الإنسان فيه كلية، فالمسرح هو الفن الذي يعكس فعل الحياة الإنسانية عبر أفعال إنسانية عيانية حية وملموسة فالأديب يكتفي بوصف الفعل الإنساني، ويصور الرسام هذا الفعل بشكل جامد ثابت. فقط الممثل المسرحي يحقق هذا الفعل على الخشبة مباشرة وعيانياً.
لا يوازي أي فن من الفنون القدرة التي يمتلكها المسرح على استثارة التوتر والحماس وصهر الإنفعالات والأفكار والمشاعر المتأججة في سبيكة واحدة فوحدة الجسدي والنفسي، والموضوعي والذاتي مهمة في إبداع الممثل، فقد يعرف أن الإنسان الذي يعاني شعور

الغضب يضم قبضته ويرفع حاجبيه. لكن ماذا تفعل في هذه الحالة عيناه؟ فمه. كتفاه. رجلاه وجذعه؟ ذلك لأن العضلات كلها تشارك بشكل صادق وصحيح ويستطيع التعبير بهذا الفعل عن شعور الغضب ولكن بشرط أن تعيش قدماه هذه اللحظة فاذا كذبت رجلاه أو أي عضو من جسده فإن المتفرج لن يصدق يديه أو أي عضو فيه.

ومن خلال الورشة والتدريب على المعلم

أن يعلم المهارات الأساسية مثل خلق شخصية، إحساس بالحدث أو بالفعل الدرامي، دمج الإيقاع الداخلي و»التمبو» فيما يتعلق بالحركة، القدرة على التعرف على تصوير الصراع وفهم اللغة الدرامية فالتمثيل كما قيل الفن أساس الفعل، ويتكون من مجموعة من الأفعال ولابد أن يوجه المعلم الممثل دائماً إلى تمثيل الأفعال لا الإنفعالات.

فالصدق يمكن أن تتصف به الأقدام على الفعل أكثر مما يتصف به الإستغراق في انفعال، سواء كان هذا الإنفعال زائفاً أو حقيقياً. فإذا قام الممثل بفعل جسدي ما (كأن يتحرك ناحية ممثل آخر معتزماً ضربه) فسيرى الجمهور إن كان الممثل صادقاً في ضربه أم لا.

فإذا ابتسم الممثل عليه أن لا يقلق إن كانت ابتسامته حقيقية وصادقة أم لا. على المعلم أن يوجه الممثل إلى فهم سبب الإبتسامة والدافع لها والغرض من ورائها ثم (يحس) بضرورتها للشخصية وله ثم يفكر فيها والكيفية التي تعمل بها في حياته اليومية وأخيراً يقدم على فعل الإبتسامة دون أن يحاول أن ينفعل بها، فالمهم دائماً مايقترن بالإحساس بل إنهما شيء واحد. فالكلمات تكون جزءاً فحسب من لحظة متاحة على المسرح وترتبط بأفكار وتعبيرات جسدية وصور. إن الممثلين يحتاجون إلى رؤية صور

وتحويلها إلى تمثيل، وهذه الصور تحتاج إلى أن تنمو بالتفاصيل وتصبح أكثر ثراء إذا كان الممثل مسيطراً على صوته وجسده، ولهذا فالتمرين والورشة مهمة. والورشة أو العمل المختبري يقوم بتوجيه الممثل إلى كثير من الحقائق التي تتعلق بعمله والتي ربما يفوته ملاحضتها منها على سبيل المثال أهمية تكامل الممثل/ جسداً وعقلاً وروحاً.

وللتدريبات أهمية ثقافية لدى الممثل ووجوب امتلاك الممثل المقدرة والتمكين والتحريك والتأثير، والاعتراف بأن التمثيل مسعى روحاني يتطلب سمواً روحياً بالإضافة لكونه مجموعة من المهارات.

ولأن تعلم التمثيل هو رحلة من نوع خاص متعلم التمثيل من خلال التدريب هو رحلة التكوين أو التشكيل الشخصي وهذه الأنواع من الرحلات التكوينية والتي تعيد تكوين وتشكيل المسافر لكى تجعله نوعاً مختلفاً من الأشخاص، وقد يكون لهذه الرحلة مكان مقصود، لكن لا يكون لها مسار بسيط ومباشر فهي تتطلب في الأغلب الكثير من الاستكشاف والتجول الهادف والمتسم بالعزم وتطلب المساهمة الكاملة من المسافر أو النزيل أو المتدرب، تلقائية وانضباط حذر وانغماس بلا حيطة، فطرة وتفكير وتخطيط وارتجال، خصوصاً في هذا الزمن زمن الإشباع العاجل والراحة السريعة والإثارة السهلة ووصفات النجاح الفوري. كثيراً مايكون هناك إنتباه قليل وتحمل أقل، ولهذا فالمسرح والتدريب يعانيان قلة الإهتمام رغم ضرورتهما للحياة الإنسانية والمجتمع الإنساني

((لابد أن يمتلك الممثل خاصية مؤثرة في صوته وهذه الخاصية تتمثل في جعل المشاهد يتواصل))

العرض ليس هو المسرح .. العرض عدو المسرح

التمثيل هو الوسيلة الرئيسية التي تقمع مادية الجسد ويذكر « بريان ديبالما « أن الجسد يمكن للممثل أن يعيد بناءه لكي يظهر بالصورة التي تريدها فيكون نظيفا ناعما ومثيرا . والجسد يمثل رمزا مقدسا كالايقونة مثل بقع العرض على الجدار أو آثار العض على الجسد.

وبتجسيد موقف «فرايد» ـ نفسها ـ بأنها ضد ماض تم إدراكه على أنه خامل. فإن رؤية «فرايد» للعلاقة في إطار الحداثة وما بعد الحداثة والتي من خلالها تظهر ما بعد الحداثة كرد مختلف لإشكاليات معاصرة في إطار الحداثة، يرى هذه العلاقة بأنها أكثر تعقيدا وديناميه من وجهة النظر التي ترى ما بعد الحداثة على أنها اقتلاع وإزاحة لحداثة ثابتة وبالية ..

فقد اتخذت « فرايد « نقطة الإنطلاق من خلال تمييز العرض عن المسرح، ظهر التشابه لدى فنانين (العرض المفهومي) من أمثال «منيور أكونس» و»اليزابيث شيتي» ، ومديري المسرح أمثال «رتشارد فورمان» و»روبرت ويلسون»، و»برنيتر ياند»، و»فيرال» الذين قدموا اقتراحا بأن ما يسمونه عرضا من الممكن أن ينظر اليه على أنه مسرح تفكيكي، مؤكدين أن العرض موجود مع المسرح في علاقة عدائية . فالعرض يفكك أهم سمات المسرح « فالعرض يرفض كل الخداع إنه يقول ولا يمثل « فالعرض لدى « فيرال بوفتيرياند « يتسم بالتشرذم والإنقطاعية وليس على غرار التواصل المسرحي على مستوى السردي في استخدام الجسد ومساحة العرض ومستوى العلاقة بين الجمهور والعرض ومن هنا يفكك العرض المسرح لأنه يستكشف الجانب التحتي للمسرح معطيا لمحة

سريعة عما بداخل المسرح للجمهور، إنه الوجه الخفي على رأى «فيرال»، وتذهب مؤكدة أن « لو أننا اتفقنا مع « دريدا « أن المسرح لا يمكن أن يتخلص من السردية فمن هنا يبدو أن المسرح والفن غير متوافقين، فالمسرحية عدو الفن كما يفهم من وجهة نظر ما بعد البنيوية الدريدانية . وتزعم فيرال أن العرض لا يخبرنا بشيء ولا يقلد أحدا. لأنه يفر من كل الخداع والتمثيل ومع إنتفاء الماضي وانعدام المستقبل، يحدث الأداء فانهزام التمثيل المسرحي أمام العرض هو الذي يحكي العرض من الحضور المستمر وليس غائبا تلك المشادات بين المؤلف والمسرح كما ظهرت في تقاليد « ديفيد سافران « حيث وجد « آرثر ميلر « أن استخدام مسرحية عن طريق « W.G « تصرف مثير للإعتراض، أما بالنسبة لطريقة أداء « مجموعة ووستر « لنصوصهم المسرحية فإنهم دائما ما يعتمدون على تعدد المعنى بالنسبة للنص المسرحي حيث أن الكلمة الواحدة تحمل أكثر من معنى فالنص بالنسبة لهم نص متعدد الأبعاد، ولهذا فإن الكتابات فيه تتلاقى أو تتعارض مع بعضها البعض مع عدم وضوح أي من هذه الكتابات يكون الأصح. النص المسرحي كما أوضح « بارت « هو نسيج مكون من مجموعة من الاقتباسات المأخوذة من عدد لا نهائي من المراكز الثقافية المختلفة، ولو عدنا إلى عمل «الرويعي» تلك الصغيرة التي تشبهك لوجدنا الاقتباسات في نسيج مكون من حركة تقوم على التنافر والتضاد بين تلك النصوص والتي تكون نسيج العرض وكذلك نرى ذلك في مسرحية تفكك المسرح والعرض من خلال لحظة مكثفة لعرض متشظ نسيجه مبعثر في صالة العرض وخارجها عبر وسائط الفيديو والأصوات الموسيقية من ثقافات عدة في لمحة من الصعب اصطيادها في عرض « استفاقات « سلمان العربي وحسين الرفاعي، كما نرى ونسمع

في مسرحية « اسكوريال » التي تفكك بنية العرض التقليدي المتمركز إلى اللاتمركز لتحيل المكان بما يحتوى إلى عرض سيال. فالجسد هو عنصر الأساس للحياة داخل وخارج المسرح لدى « اغستوبوال » نحن نمتلك جسدا قبل أي شيء آخر حتى قبل أن نمتلك اسماً. فنحن بداية نسكن داخل الجسد. الجسد هو الكلمة الأولى في مفردات المسرح وهنا يرحل « بوال « لاستدعاء الاسطورة المسرحية الشرقية المراة قبل التاريخ التي اكتشفت المسرح جسد « اكسواكسوا « الحامل التي اكتشفت المسرح بعد أن فقدت السيطرة على وليدها الذي أصبح جسدا منفصلا عنها بعد أن كان جزءا منها في هذه اللحظة التي تيأس فيها اكسواكسوا من الاحتفاظ بوليدها لنفسها تدرك أنه أصبح شخصا آخر وتنظر لنفسها فتجد أنها نقصت جزءا من جسدها فتصبح في هذه اللحظة مشاهدا وممثلا في نفس الوقت لقد صارت الممثل المشاهد. ووظيفة المسرح عنده لا تتحدد من خلال التمثيل والمشاهدة ولكن لما تمثلة هاتان الوظيفتان من إدراك الذات. هذا هو المسرح أن نرى ما بداخلنا وهي تشبه إلى حد كبير أشكال التمثيل التي يطلق عليها « مايكل كيربي « « الفعالية « حيث تكون حركة الشخص هو موضع الإهتمام والاختلاف بينهما يكمن في الحالة التعليمية. حيث يرى «كيربي» أن الفن المستمد من تجديد إدراك الذات يمكن أن يطلق عليه أي شيء آخر غير المسرح. لأنه يفكر بالوظائف الأساسية لطرق الأداء الذاتي مثل أعمال « فلوكساس « التي يشاهدها شخص واحد وتعرض من داخله. أما بوال الذي يرى أن جوهر المسرح يكمن في إدراك الذات إلا أن أعمال الممثل المشاهد تعرض في مكان عام لكي يدركها مجموعة الممثلين المشاهدين. لإدراك الذات يرى « كيربي «أن الهدف من

إدراك الذات هو استكشاف الوعي وإصراره على أن الفن لا نجده إلا في التجارب الشخصية، أما «بوال» فيرى أن إدراك الذات هو وسيلة لاكتشاف العلاقات بين الأشخاص أي أنه تجربة فكرية. فالمسرح هو إدراك الذات من خلال الانقسام والتمزق الذي يحدث. مشكلة العقل والجسد قبل أن يكون هو علاقة بين الممثل والجمهور، ومزج بين المشاهد والممثل في كيان واحد في منظمة الرغبة الجسدية التي تدخل في البناء الداخلي للحدث المسرحي على رأي « هيربرت جلاو « في رغبة المشاهدين في المشاهدة. المسرح كمكان يجمعهم في وحدة واحده، وهذا المكان هو الذي تحاول ابعاده مسرحية « الحياة ليست جادة « تبعد رغبة المشاهدين في الجمع في وحدة واحده. انها تبدأ بهذا المكان عن طريق إظهار صور سلايدات لمجموعة من الأطفال من أماكن عدة ثم ترحل بهم إلى داخل الظلام الكلي، ظلام العدم ظلام الرحم قبل وجود الجسد أو تكون الجسد في الجسد، انها إبعاد للعين التي هي الأساس الأول للحداثة أو مداخلها على زعم « سيمال « وهو نفسه الذي ذهب اليه « نيتشه « في تعريف مماثل إذ قال : إن الظاهر والسطح في الأشياء هما أعمق ما تقوم به، ذلك أن العمق ليس ما يفوق ما يرى أو بعده وليس داخله الخفي بل هو مثوله للباصرة والنحو الذي فيه يرى إليه الناس هي عناصر ارتكاز الحداثة واماراتها الثابتة. فالعين هي أداتها الأبرع فهي علت تكوين الأشياء على نحو ما يكون الخلق أحداثا وخلقا من عدم مقدرة الباصرة على إيجاد الأشياء بعد أن كانت غير ماثلة أو بحسب الوعي غير موجودة على رأي « بورخيس « الأعمى حين يقول :» أن تكون موجودا يعني أن تكون مرئيا أي أن ترى» وكان « بيركلي « يردد أن تكون هو أن ترى وكأن لا قوام للأشياء إلا إذا استمدت قوامها من مثولها أمام العين المبصرة حيث يكون

الحضور خارج السر بعد ترجح العين بين الوجود والعلن والعدم السر. يتم في العرض المسرحي تمزيق المشاهد وانقسامه. يبقى فردا منقسماً على ذاته بين الظلام والعين. الرؤية المتخيلة النائمة تستمع إلى الأصوات في صوت مسجل لممثل غائب حاضر في الظلام بين المشاهدين الممثلين المتخيلين. فحين لا تبصر العين. كيف باستطاعتها أن تقول للكائن كن على مثال ما يبصره. إنه الآن يفكر في اللغة وبوساطتها. أي عبر الفسحة الفراغ التي أقيمت اصطلاحا بين الأشياء واسمائها - فوكو - فبينما يكون اهتمام « بلاو « بالعلاقة بين الممثل والمشاهد كأساس الإنقسام. تبتعد فكرة « بوال « عن العلاقة التقليدية بين الممثل والمشاهد لصالح فكرة الممثل المشاهد. المرأة الاسطورة التي تمثل الوظيفتين في كيان واع واحد. فالمرء لا يرى ما بداخله على اعتباره شيئا واحدا حيث أن الشيء الواحد لا يمكن أن نرى ما بداخله. فيما مفهوم « بوال « عن المسرح تفرق بين العقل والجسد والوعي الذي له القدرة على إدراك المشاعر العقلانية والجسد معا باعتباره انقساما داخليا أصليا. في « الحياة ليست جادة « تنتفي فكرة الممثل المشاهد وتأتي فكرة الجسد الميت أو النائم الخارجي عن الزمن الواعي. في البداية كان المسرح أغنية احتفالية لشعب حر يغني في الهواء الطلق في الأعياد ثم استولت الطبقات الحاكمة على المسرح وبدأت في بناء جدران الإنقسام. وبدأ تقسيم الناس والفصل بين الممثل والمشاهد. أصبح هناك من يمثل ومن يشاهد ثم جاءت التفرقة بين البطل والعمل والجمهور وبدأ التلقين العقائدي القائم على الإكراه. في الوقت الذي ينفصل فيها الجمهور عن الممثل هي اللحظة التي يصبح فيه المسرح مستحيلاً لدى « بلاو « تعتبر هذه اللحظة لدى « بوال « هي التي

تصبح فيها المسرح فكريا واللحظة التي ينفصل فيها الممثل عن الكورال الحماسي هي اللحظة يكون المسرح وسيلة لقمع الفكر.

مسرح الحداثة وما بعدها..
اتساع العين التي بلا حدود

لم تعد النظرة إلى المسرح والأداء والعرض مثلما كانت بل تشعبت وتغيرت وتداخلت وتناقضت إلى أبعد درجاتها. فمنذ أن كان المسرح احتفالاً شعبياً، الهدف منه إصلاح النفس البشرية من خلال الكشف عن الحقائق الكونية، فيما يطلق عليه المسرح الجماعي الذي كان ينقل المشاهدين إلى حالة من الإنسجام الوجداني، من خلال احتفائهم بهويتهم المشتركة ككائنات بشرية في مسرح التطهير الأرسطي، أو التطهير العلاجي، كالعلاج النفسي، فكل إحساس يؤثر على بعض النفوس بقوة يكون مؤثراً على كل النفوس . وبالتالي فإن الإختلاف يكمن في درجة واحدة فقط، الإحساس بالتعاطف والخوف أو حتى الإحساس بالحماسة. يكون بعض الناس عرضة لأن يتملكهم الإحساس المذكور، لكن عندما يستخدم هؤلاء الناس تلك النغمات التي تفعم نفوسهم بمشاعر العربدة، تأتي هذه النغمات المقدسة لتعيدهم إلى حالتهم الطبيعية وكأنما خضعوا لعمليات جراحية وأدركوا التطهير، أما الذين يخضعون للأساس بالتعاطف (الشفقة) والخوف بوجه عام فسوف يتأثرون بالضرورة بنفس الطريقة ويكون هذا الحال عند غيرهم من الناس بنسبة دقيقة تماثل قابليتهم للإحساس بهذه المشاعر، فالتطهير لدى « أرسطو « كما فسر ذلك « هفري هاوس « وظيفة تربوية من خلالها نتدرب على استخدام مشاعرنا، ونصبح أقرب إلى

الحالة الداخلية المتوازية للرجل الحكيم والطيب، من خلال تطابق المشاهدين مع المؤدين . فالكاتب والمؤدون والجمهور على السواء يدركون التطهير كنتيجة لمشاعرهم في العمل الفني، وهذا راجع إلى أن العقل الكلاسيكي يميز بين الكاتب والنص والأداء والجمهور كخواص للنقد المعاصر .

فإذا كان التطهير الأرسطي هو نوع من أنواع التربية فالتطهير النفسي لدى (سيكف) هو شكل من أشكال العلاج النفسي عبر صدمة جسدية تلقائية مصحوبة بتخيلات لتجارب الماضي تعبر ذهن المريض كما لو كانت تعرض في فيلم سينمائي . رؤية « أرسطو « تكمن في مقدرة الإنسان على فهم ذاته بشكل أكبر عبر التطهير أما لدى « سكيف « فالمسالة تكمن في حاجة الإنسان لحل الصراعات الشخصية من خلال الانطواء الذاتي، وكلا التعريفان للتطهير يحتويان فهمنا لنظرية التواصل، والفرق يكمن بين الرمز والقضية، فالأداء لدى أرسطو يعتبر رمزاً وقضية، حيث يترك عند المستمعين نفس المشاعر التي يثيرها رمزياً من خلال المحاكاة، أما بالنسبة للتطهير العلاجي فيعتبر الدافع للتطهير هو القضية أكثر من كونه رمزاً. فالمعنى المتسق للصورة أو الذاكرة، تكون وظيفته المساعدة على عملية الشفاء، وهذا ما يدفع نظريات المسرح المقدس الذي صاغه « بيتر بروك « لوصف العرض الذي يسمو إلى التواصل لمستويات كونية من خبرة يصعب إدراكها وهذه الخبرة الصعبة كانت محط عملي مع ياسر القرمزي في مسرحية « القربان « من خلال التجدد الروحاني للكشف عن الأشياء المادية النفسية المكبوتة من خلال الصوتيات الذاهبة إلى الأعماق السحيقة للنفس البشرية .

المسرح محتمل كوني للتواصل

رأى «كوبيه» المسرح تواصلا كونيا محتملا، يوحد المشتركين فيه، ويجمعهم في تجربة جمعية، ويغرس فيهم إحساسا جديدا بقيمتهم البشرية، وكان يحاول تخليص المسرح من أي شيء كان يعتقد أنه ضروري له عن خلال تجريد ومن ثم اكتشاف جوهره، إذ كان يرى بأن المسرح فن تجريدي مشابه للموسيقى، أما لدى «آرتو» فالأداء ليس هو الهدف، حيث أن المسرح وسيلة تؤدي إلى الغاية، وتكون في الانقلاب النفسي التام والمفاجئ، الذي يطلق عليه القسوة، حيث يجب الإعتقاد بأن الحياة من الممكن أن تجدد من خلال المسرح. وعند ذكر كلمة الحياة فإننا لا نعني بها الحقائق الخارجية بل نعني مركزا ضعيفا وغير منتظم، لم تدركه الأشكال من قبل، وهذا لا يتم إلا بتطهير وليس بالمشاركة، فيعتبر المسرح جوهرا مشابها لمرض الطاعون، ليس لأنه معبر، بل لأنه إفصاح – ممثل الطاعون، فهو بداية وتجسيد لعمق يكمن في القسوة التي تمكن كل من له احتمالات خاطئة للروح من الإفصاح عن نفسه كفرد أو كمجموعة، فالممثل يخوض عملية التطهير قبل الجمهور وليس في نفس الوقت كما يرى «كوبيه» .

فالممثل لدى «آرتو» هو الشخصية المركزية في عملية توحد، ففي داخل كل منا شيطان خاص، بالإضافة إلى شيطان عام، فيتم إلغاء كل مشاهد في دوامة هائلة من الكبت الذي ينتاب كل فرد، ويزعم «آرتو» أن الممثل يحمل بداخلة مفتاحاً لحالة التطهير التي تربط الشيء الملموس بغير الملموس، ومن هنا يستحيل الممثل المشاهد إلى الحالة العاطفية خلال وعيه لاستخدام جسده، حيث أن عمله بتأثير كل جزء من جسده على المشاهد

يجعله قادراً على إلقاء المشاهد في دوامات سحرية من النشوة، وكان عملي في مسرحية «الجاثوم» على تفعيلات الجسد لدى الممثل «مصطفي رشيد». كل تفصيلة جسدية تستنطق اللا ملموس وأيضا بشكل النثر العام المبعثرة في جسد العرض في «القربان» بين سكونية الحركة لدى المجموع وحركة خالد وياسر كتضاد بين جانبية الشخصية في استخراج الحوار والصوت وهنا لا يكون المسرح تعبيرا عن الأفكار، إنما سبب في التفكير. واشترك «جروتوفسكي» و»كوبيه» في الغرض الروحاني للممثل في إنكار الدنيوية حيث اعتبر «جروتوفسكي» الممثلين مقدسين، شخصيات مثالية تمتلك أداء يتصف بالتضحية بالذات، فالمسألة عند «كوبيه» و»جروتوفسكي» مماثلة في الهدف، وهو العطاء، رغم أن إنكار الذات عندهما يساعد في تحقيق أغراض مختلفة لنظرياتهما. فإذا كان على الممثل أن يعطي نفسه أو شخصيته كي يتسنى له القيام بدور ما ،حيث أن التضحية بالذات التي يتحلى بها الممثل تكمن في استعداده لإنكار ذاته من أجل تحقيق الوحدة مع الجمهور من خلال التمثيل، أما العملية التي يقوم بها الممثل لدى «جروتوفسكي» فهي نقيض ما لدى «كوبيه». فالدور يعمل كوسيلة يحقق من خلالها الممثل كشفه لذاته والإفصاح عنها، فعلى الممثل أن يتعلم كيفية استخدام الدور الذي يؤديه، كما لو كان هذا الدور مشرطاً في يد جراح لكي يفحص بدقه، فالمسألة ليست تصويراً لذاته في ظل ظروف معينة، ولا مسألة تعايش للدور، الأمر المهم هو كيفية استخدام الدور كالبهلوان، أي كوسيلة يمكن بها دراسة ما يخفيه قناعنا اليومي ، وهو الجوهر الأعمق غوراً لشخصياتنا، كي نضحي بها، ونكشفها. فالداخل للشخصية يكون على طرفي النقيض لدى كل من «جروتوفسكي»

و»كوبيه»، «كوبيه» يريد أن يقوم الممثل بتطهير الشخصية من خلال تبني نظرية تطهير الشخصية. أما «جروتوفسكي» فتكون نظرية استخدام الشخصية كأداة لاكتشاف الذات في هذا الاتجاه، كنا نسير في مسرحية « الكمامة « في البحرين لدى شخصية ياسر القرمزي ، خالد الرويعي ، حسين الحليبي ، من خلال برنامج تدريبي يهدف إلى تخليص الممثل من مقاطع الممثل الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية والتي تخضع لرقابة، فالممثل يتعلم كيفية استخدام الجسد ليعبر مباشرة عن الدوافع النفسية .

قـراءات

سأقول عن (أخبار المجنون)

مسرحية أخبار المجنون
عن كتاب (أخبار المجنون) لقاسم حداد
إعداد: أمين صالح - اخراج: خالد الرويعي
٢٠٠٥

سأقول عن الإخراج ؟

الإخراج في الأساس يعيد كتابة النص، يعيد كتابة المكان، يعيد كتابة الزمان، يعيد كتابة السينوغرافيا، ليضعها في مناخ من خلال أفكار دلالية إيحائية أو مباشرة .

ولأن المسرح سؤال شائك من بين أسئلة الإبداع الكثيرة والصعبة، وهو أصعبها في محاولة لكسر تقليدية المسرح، والإتجاه نحو بنية تتوحد فيها مختلف العناصر المسرحية من الممثل، الصالة، المتفرج، النص، السينوغرافيا في الإتجاه نحو الحدود بين مجمل تلك العناصر .

كيف نتوجه إلى الفضاء المسرحي من ناحية معمارية؟ المكان المسرحي في علاقته التي نحددها، تلك المعمارية بين الجمهور والعرض في كيفية إستعمال المخرج للفضاء المسرحي المتصل بالعرض الذي يندرج في إعطاء رؤية شاملة ليس للمسرحية فحسب، إنما للممارسة المسرحية بشكل عام، والفضاء المسرحي في حد ذاته ليس رواقا أو بهوا أو قاعة للعرض فحسب؟ بل هو مفهوم واسع المعالم يستوعبه العقل، يحيل عليه الأحاسيس فينجز، ثم تصقله

الطباع فيصبح في الممارسات اليومية. والتصور الذهني إذاً هو بمكان للحركة الدرامية فحسب بل فكرة في الرأس أيضا. والفضاء المسرحي ليس فراغا بل هو تناغم بين العقل والروح والجسد . لكن هل العين قادرة اليوم على رؤية من فتحة أكبر وأدق؟؟

سأقول عن الممثل :

والمتلقي أو المتفرج أو الجمهور، أي سأقول عن المواجهة ؟ التي تتكون من ناظر إلى منظور إليه. لكن في البدء إلا تتأسس هذه المواجهة على التجربة الحيوية الفردية للممثل فقط، لأنها لا تصل إنما يجب التوصل إلى تجديد بيان مشترك بين المتفرج والممثل . فالمسافة التي يقطعها الممثل في الوصول إلى المتفرج صعبة للغاية، فالممثل يعبر تلالاً وأودية، وشلالات، ومناطق وعرة، مثل البغل، إنه يعبر غابات صعبة الإرتياد يعبر أرضا ملغمة بكل حذر ودقة كي لا يدوس على لغم . الممثل في الأداء المسرحي الحي لا يلعب دورا. إنه يلعب الحياة أصلا، والممثل يموت كل ليلة إلى درجة أن أحد فناني المسرح ربط المسرح بالموت. الممثل الحقيقي يحيا ويموت وفي قلبه حلم يسكنه أن ينفث الحياة في شخصية ذلك الكائن الوهمي الحقيقي الأكثر من الحقيقي الأصلي للإرتقاء بها إلى سماء الخلق الفني . « الممثل لا يلعب دورا إنما يلعب حياته ويغامر بها « الممثل موضوع وموضع نظر وهنا عليه أن يتجاوزهذا النظر، لكن كيف يمكن ترويض نظر الآخر؟ كان هذا هو موضع التساؤل الشائك للمخرجين !!

هناك هوة سحيقة بين الهو والأنا. هناك مسيرة شاقة تفصل بين الناظر والمنظور إليه، يقطع الممثل من خلالها كل تلك المسافة، كي ينجو من كل تلك الفخاخ للوصول لذات المتفرج. وعندما يصل إلى تلك الذات يكون قد استكمل ذاته المؤدية للشخصية، وفي هذه

المخاطرة تكمن لعبة المسرحية الحقيقة للنظر في المسرح .
سأقول السينوغرافيا :
سأقول إذا عن النظر والرؤية في المسرح منطلقا من السينوغرافيا.
فالسينوغرافيا انطلقت في المسرح لتختص ببناء النظر وهيكلية الرؤية من خلال زواياها المتعددة فالأداء التجسيدي في علاقة جمعية مع النظر، أي أن الفضاء الحركي الذي يخلقه الممثل بحركاته وتحركاته في علاقة تشابكية من خلال الجدل والجدال في الفضاء السينوغرافي .
سأقول عن الحركة :
والحركة تأتي من الجسد لأن الجسد يمتلك غريزة الحياة والحركة صورة هذه الغريزة، والممثل طاقة إبداعية شاملة وليس وسيلة لنقل الخطاب، ووظيفة النص المسرحي تكمن في تحريك أعماق الممثل وإيصاله إلى مستويات وآفاق جديدة .
والحركة ـ كما هو معلوم ـ يخضع فيها الفرد لتأثير ثلاثة قوى رئيسية .
الحاجة إلى تنسيق حركة الأعضاء حتى يتمكن الفرد من الحركة دون معونة من أحد في إطعام نفسه وحمايتها من الخطر وهذه الحركة أو الحاجة هي حاجة عملية ونفسية وعضلية .
الحاجة إلى التعبير عن مشاعرنا بمساعدة الحركات المعبرة وهذه حاجة عاطفية .
الحاجة إلى توظيف قدراتنا العقلية للتفكير في أفضل وسائل الحركة لتوصيل الآراء والمعلومات، وهي حاجة إدراكية. ومن منطلق الحركة رصد أحد الفنانين الكبار ست عشرة خطوة لتعليم الحركة.

الوعي بالجسد
الوعي بوزن الجسم والزمن .
الوعي بالمكان أو المساحة .
الوعي بتدقيق وزن الجسد في الزمان والمكان .
التكيف مع الشريك في الحركة .
الإستخدام الآلي للجسد.
الوعي بالأفعال المنفصلة .
إيقاعات العمل .
شكل الحركة .
إستكشاف الأفعال التي تتطلب جهداً
توجه الجسد في المكان .
الشكل والجهد الذي تشارك فيه أجزاء منفصلة من الجسد.
الإرتفاع عن الأرض .
الشعور الجماعي .
التشكل الجمالي.
الخاصية التعبيرية .

ولأن طبيعية العرض المسرحي يتشكل في جدلية الحركة والصوت. فالعرض ينزع إلى توحيد طرفي الحركة والصوت المتناقضين في تكوين جدلي مركب للحركة والسكون، للحركة والثبات، أو الصوت والصمت، أو الصمت الغياب، فكل حركة أو صوت في المسرح لا تخلو من دلالة تشترك فيها كل الحركات والاصوات :

حركة سكون / حركة متسيدة / حركة خاطفة / حركة وجدانية / حركة طبيعية / حركة فردية / حركة مرتجلة / حركة ايقاعية / حركة واعية / حركة لاواعية / حركة آلية .....

وكذلك الصوت على نفس التشكيلات :

صوت واعي
صوت لا واعي
صوت حيواني
صوت واضح
صوت غامض
سأقول عن العرض :
العرض المسرحي يتيح لنا أن نعايش في وقت واحد مسرحية، ك»أخبار المجنون» مثلا. تجربة جديدة للمرة الأولى، وأيضا كاسترجاع شعري لها دلالات محورية، أم مسرود تاريخي في ثقافتنا يتكئ عليها صوت الشاعر، وهو يقول سأقول عن ليلى سأقول عن قيس سأقول عن دمنا الذي هدروا، ملتحما بصوت المجموعة : قل هو الحب بصوت الممثلة : ماينهار ينهار فما بعد العراء غير مجهول الصحاري وتفاصيل الفرار، صوت الممثل الذي يخبرنا بما ترمي اليه الثيمة الفكرية للمسرحية قائلا : غير تاج الرمل مخلوعا على أقدامنا والذي يبقى لنا تقرؤه عين الغبار .
فليس ما يمنع كما أخبروا عن المسرح من تواجد هذه المستويات الثلاثة للمعايشة الفنية في وقت واحد عبر خيوط متشابكة، فليس هناك قانون سلوكي أو معرفي أو سيكولوجي يحول بيننا وبين تواجد على مستوى الوعي في نظامين زمنيين أو أكثر في وقت واحد، والعرض المسرحي كما هو معروف لدى النقاد يتوسط بين التاريخ والشعر، ليأخذنا داخل مجرى زمني في لحظات متداخلة من الفنون، نتأمل كل ما يشعر. المسرح هو فعل تجسيد فلابد أن يعبر عن طريق المسرحه. فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات وألوان وشاشات وخطابات متداخلة، والعرض المسرحي نقطة الوصل بين اللغة والفعل . لكن العرض

المسرحي هو الأداء الحي العابر. وهنا تكمن إشكاليته الصعبة كما تلمسها عديد من النقاد ووضع كتاب لنظرية العرض المسرحي إتكأ على سؤال إشكالية العرض العابر المتغير عبر لياليه المتتالية كيف يمكن دراسة العرض المسرحي ؟

وإعطاء الإنطباع عنه وهو شي غير ثابت . إذا كان المؤلف «أمين صالح» قد بين مراده من تأليف المسرحية في الكلمة. حيث صاغ سؤالين ؟ ما هو الحب ؟ وما هو الجنون ؟ .. للوصول إلى سؤاله الأكبر وفي صيغة التساؤل لاشتراكنا معه في طرح سؤاله قائلا أليس هذا ما ينبغي فعله مع أن التاريخ لابد أن نرتاب فيه ؟ على إعتبار أن التاريخ ليس مسرودات لحقائق إنما هو صياغة رواية كبرى من روايات عديدة مختلفة تحتاج إلى الحذر في التعامل معها .

أظن أنني تركت لكم التحاور مع العرض وأعتقد أنني ارتأيت الحديث عن بعض المفاتيح لعلها تكون ذات فائدة .

استفاقات
(تجربة وفضاء صدفة)

مسرحية استفاقات
اعداد واخراج: سلمان العربي - حسين الرفاعي
١٩٩٣

هل هناك خلل في التجربة ؟
هذا السؤال نترك الأجابة عليه في نهاية المقالة. المسرح هو الحياة ضد مقولة المسرح محاكاة فعل الحياة
مشاعرية الحواس في بنية الحياة بكل مخزونها المرئي واللامرئي (المحتجز في إطار) (المخترق للأطر) .
يبدو أن استفاقات «سلمان حسين» ستأخذنا إلى طرقات أو قنوات كما أراد (رضوان) قبل انفلات القناة التي انطلق منها .
«النص الإنتاجي» هذا المفهوم سنستعيره للدخول في تجربة «استفاقات» فالنص كبنية دلالية مجموعة بنيات تتقاطع وتتداخل وتتعارض في علاقتها في النص الأكبر (الحياة) والدلالة هنا عملية إنتاجية يتفاعل فيها المنتوج المتخيل في الذات والذات هنا «سلمان حسين» وتفاعلهم في المختبر المسرحي نطلق عليه نص «كرافيكيا» أعني مسرحيا وليس من منطلق (بول ريكو) في سعيه إلى إقامة (نظرية النص) إنما هي مجرد استعارة للدخول في قراءة العينية. وكم أود أن تكون قراءتي مبسطة لكننا نستعير ضمن المقالة في (هاليداى) ولكن ضمن المشاهدة المسرحية أعني الوظيفة التواصلية والوظيفة التجريبية بهذا نكشف مكمن الخلل في التجربة إذا كانت متوفرة. عليها وكما قلنا سوف نؤجل

ذلك الآن .
هيا دعونا نبدأ. المخرجان يضعاننا بين قوسين الأول حوار مكبث (مالحياة إلا ظل ممثل مسكين يتبختر ساعة على المسرح ثم لا يسمعه أحد. حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء)
الثاني للشاعر قاسم حداد (طرق ستأخذني إلا طرقا) . وبين هذين القوسين يتشكل جسد العرض حيث يستدعى المآسي الكبرى لشكسبير عطيل (حسن منصور) مكبث (عماد عبدالله) هملت (جمعان الرويعي) لير (عبدالله السعداوي) ولكل شخصية زاويتان رؤية المرئي عيانيا ممثلين حاضرين باجسادهم أمام المشاهدين (فعل حضور) وحاضرين عبر الوسيط وهنا الفيديو لتصويره فعل الشخصيات الذي تم في بيئات مختلفة (هاملت / لير) (قلعة) عطيل البحر مكبث المقبرة .

القلعة التي تستدعي الدسائس والصور تتمثل الدسائس في حالة هاملت وهو يركض والكاميرا تدخلنا في دهاليز عالم الدسائس أحيلكم إلى الصورة / «لير» الذي يتم تصويره (L/S) لقطة بعيدة حيث يظهر «لير» ضئيلا أمام القلعة. ثم «لير» في لقطة تركيبية حيث مزج الحركة اللولبية للدلالة على ضآلته واختفائه وجنونه في هذا العالم .

عطيل محاولا الخروج من البحر ـ الغيرة ـ ومتجها لشمس الحقيقة تأتي لقطة مقربة لوجه حسن ملطخاً بالوحل ثم تتحول إلى لقطة بعيدة
(L/S) حيث تبتلعه الغيرة على هيئة البحر. مكبث يتم تصويره

في المقبرة لقطة خلفية يلتفت ناظرنا للمشاهدين في لقطة (كلوز) في مجال المقبرة حيث الأموات، تماثل لعالم مكبث الدموى حيث عرس الدم والجثث، هذه اللقطات التي جاءت عبر الوسيط (الصورة) الحالات العيانية المشاهدة الحية «عطيل حسن» أمام طشت حيث ينظف المناديل والمنديل هي الثيمة الرئيسية لمسرحية عطيل فبواسطة المنديل يتخلق نص شكسبير ويبدأ تحولاته أحيلكم للمسرحية و»هاملت» يكون تحولاته في جمله (أكون أو لا أكون) بعد رؤيته الشبح، أما شخصية «لير» فتبدأ تحولاتها من توزيع السلطة والعقوق «هاملت جمعان» المشاهد حيا مقابلا الجمهور، معطيا ظهره للجمهور بعد اختفاء ملامح الوجه إزاء ذلك العقوق والكوارث التي حلت عليه تحل على الآباء أحيلكم إلى دار العجزة في الواقع بنظرة واحدة نكتشف ونردد قصيدة (الأجيال القادمة)
(لكم هو مؤسف أننا نحن الذين رغبنا في إرساء دعائم المودة لم نستطع نحن أنفسنا أن نكون ودودين) .

مكبث السلطة يتم تحولها في الثيمة الأساسية بعد لقائه بالساحرات التي تمثلها المروحة والقماش في دورانها على رأسه، وأعتقد أنها فكرة ذكية دعونا نتأمل (سينوغرافيا العرض) الرؤية التشكيلية البصرية حتى يكون لتفسيرنا معنى أو ربط الحبال الممتدة من أعلى رأس المشاهدين إلى الخشبة، العالم المكون حتى تكون تلك التشكيلة رابطة ما بين عالم المشاهد وعالم المشاهدة والملاحظ في المهرجان دخول (السينوغرافيا) التي حققها (رضوان / منير) في تجربة (اسكوريال) تطغى على جميع العروض. أن نتكلم عن الموسيقى التى دخلت لتعزيز

عالم المشاهدة، وتوزعت على التراث الخليجي لكي يقرب الفكر. وآخر شريط الفنان (ريفى شنكر) لما يحتوى من تنافرات واستخدامات وارتجالات وموسيقى تحت عنوان الغرب يأكل اللحم، وكل الإستخدامات تدل على رؤية حداثية في الوقت التي ذهبت في مسرحية جمعان (رجل وأمراة) في إتجاه المعاصرة، يبدو أن المخرجين تشربا كل الحوارات الدائرة في المختبر المسرحي وحاولا الإستفادة بشتى الطرق واعتمدا على نظرية (ماكلوهان) في الإتصال، عند حديثه عن سينما (جودار) حيث قام بتجربة، حيث أتى بمجموع من الناس من جيلين، جيل العجائز وجيل الشباب، وعرَّضهم لتجربة في حالة الاتصال الاستقبالى. عرض مجسما ووضع سماعات في أذن الجيلين وكل سماعة تبث رسالتها بلغة مغايرة (الفرنسية / الانجليزية) لشرح المجسم ورجل يشرح المجسم با»لباتومايم» أو إشارة الخرس وتلفزيون يشرح المجسم عبر الصورة، وفرقة تعزف، ومجموعة تعيد تركيب المجسم في نفس اللحظة، فوجد أن جيل الكبار لم يتحمل التجربة لمدة خمس دقائق بسبب (الذهنية الأدبية) أما جيل الشباب فقد أوصل التجربة حتى نهايتها عبر استنفاره لكل حواسه، نعم لأنه جيل الصورة والرقص والكمبيوتر والرسائل المتشابكة المتداخلة، أما الجيل السابق فهو جيل المنطق وتجزئ العمل، وكل هذه الأحاديث كانت تدخل ضمن المختبر المسرحي وتوجت في تجربة «اسكوريال» «استفاقات» لكن واجبي يحتم على أن أقول إن الذي شاهدناه في كل التجارب لا تسمح لى أن أطلق اسم «المخرج» على أصدقائي، ليس تقليلا من شأنهم، لكن أطلق عليهم تجربة مسرحية تحمل في ثناياها بذور حقيقية للرؤية الإخراجية، وسوف أتناول هذا الموضوع في مقالات أخرى فالإتهامات التي توجه إلي

كثيرة، وسوء الفهم يدفعني للتفسير في الوقت الذي كنت أبني حولى سورا من الصمت. لكن الوقت حان للحديث والتوضيح مجبرا. إذا أين الخلل في التجربة كيف تسقط تجربة جميلة حداثية في خطأ يكون مكمن حتفها ؟ إنه يكمن في تواصلية، فالمسرحي مجبرعلى التواصل مع المشاهد عبر عينيه. كيف يكون ذلك؟ يدرس المسرحي إيقاع الحياة. الواقع الذي يحصر المشاهد في إطار كيف يعيش في واقعه. كيف يفكر، بأي سرعة يتحرك، ما شكل علاقاته بالمجتمع والعالم، ما شكل إيقاع البلد الذى تقدم فيه التجربة؟ كيف تربت الحواس منذ الطفولة في البيت والمدرسة والشارع؟ كيف يفكر؟ ما هي شروط الرؤية؟ (المشاهد والمسرح) العين والحدقة في تركيب الجسم الفيزيائي، وقد سبق لي أن جربت في مقر «جمعية الفن المعاصر» تجربة ارتجالية تداخل فيها التشكيل الحى، الموسيقى الحية، التمثيل المرتجل، حتى أستشف طبيعة المشاهدين، للوصول إلى نتائج. وقد أطلقت على التجربة نعوتا غريبة، وشتائم كما فعل صديقى «علي الشرقاوي» وكنت أسجل كل تلك النعوت والشتائم حتى أدرك كيف يتلقى المشاهد الرسالة؟ لذلك كانت الخفقات ضرورية، لأنها كانت تكشف لى طريقا. فادركت بأن التعامل يتم بالنتائج. ولا ينطلق السؤال من كيف يفكر هذا المخرج؟ ما هي دهاليز معرفته؟ لماذا يقوم باستخدام الفيديو؟ لأي غرض؟ لماذا يحرض على الممارسة حتى ولو كانت خاطئة من الاساس؟ لماذا تعامل مع الشباب؟ على عتبة أي جيل يقف؟ ما هي معالم تفكيره؟ في الجرائد تحملت كثيراً من الإتهامات دون النظر في تهمة وفحصها، وسوف يأتي اليوم الذي نفتح فيه الملفات لا من أجل الدفاع إنما لتصحيح الرؤية. يبدو أنني أبين الخلل هل هو في المشاهد أم في «سلمان حسين»؟ في

اعتقادي أن المشاهد برئ من الخلل. لأن المسرحي يستطيع أن يتحكم في لواقط المشاهد عبر تحكمه في عالمه، والمشاهد من ضمن عالم المسرحي الباث لرسالته للمتلقي. ستقبل الرسالة، فماذا حصل؟ وأين تكمن المشكلة؟ إنها في «سلمان حسين» اللذين تاقت نفساهما للإرتجال ولم يستطيعا السيطرة عليه، ثانياً : كانا يكثفان الرسالة في عشر دقائق، حولها الإرتجال إلى سبع دقائق، ومن عادة العين البشرية ألا تستلم الرسالة أو تدخل ضمن عالمها إلا بعد العشر دقائق الأولى. لذلك على الفنان المسرحي أن يهيئ المتفرج لاستقبال الرسالة، بعد دراسة لطبيعة المتفرج في البلد الذي يحتم حركة الايقاع اليومية، فلو عرضت هذه التجربة في أمريكا مثلا لتواصل معها المتفرج لسبب إيقاع الحياة، ولو عرضت في غابة أفريقية لتواصل معها الأفريقي بسبب عينه المستنفرة في كل لحظة، إنها طبيعة الغابة. دعوني أحيلكم إلى ثلاثة أنواع من الحوارات دارت في الندوة.

محمد حميد قائلا:

(ظننت أنها هوشة) لماذا لأنه على حق فهو لم يتعود على هذه المشاهد

يوسف الحمدان: العرض لم يبدأ وهو على حق لأن عشر دقائق غير كافية. الحدقة لم تتعود فيوسف له علاقة بالمسرح خارج السينما والتشكيل الحديث. أحيلكم على تجربتين (كاركاتير) و(ميلاد شمعة) تجربتان متطورتان يكمن فيهما الخلل بسبب الزمن (التوقيت) رغم أنهما تبدآن بشكل جميل تتلامسا البداية المتغيرة، وفي النهاية يكمن فيهما الخلل بسبب التوتر .

قال السيد (جون) الذي تم (عرض اسكوريال) في بيته، وهوأمريكي الجنسية: (انها البداية) لماذا؟ لأن اطلاعه على الفن التشكيلي

والسينما والرواية الحديثة تجعله يدرك الخلل. فكلمة (إنها البداية) دعوة للشباب لأن يجرب. وعليه أن يدرس تركيبة الجمهور. لنفترض وجود طفل في عرض (استفاقات) لا شك أنه سوف يصاب بالدهشة. ويتواصل مع العرض. وحمله في اللاشعور. مستعيدا التجربة. حيث يبدأ الطفل باستلام العامل المسرحي في كليته ويدرس كل جزئية في دراسة العين الداهشة فيسأل لماذا الستائر مثلا وهكذا .

لذا نقول إن الفنان طفل الدهشة. يكبر في العمر ذاهبا نحو الشيخوخة. لكنه يظل محتفظا بدهشة الطفل واكتشافاته. وتساؤلاته تبقى في شباب دائم. وسوف أترك الحديث عن الموسيقى. لأنها جاءت لتعزيز عالم المسرحية. ألم أقل المسرح هو الورطة الكبرى وانتحارنا الجماعي؟! واهمس في أذن اللذين تركونا نتمرغ في وحل الكارثة وآثروا السلامة / احببناه وكم (جرحنى) (محمد البنكي) وأهمس في أذن مسرح الصواري مرددا حوار هاملت (نكون أو لا نكون) .

سلاحه البكاء

رؤية نقدية في المسرح الديني

مسرحية سلاحه البكاء

اخراج: محمد الصفار

لابد من توطئة تاريخية، نمر بها على حياة هذا الإمام ، الذي يقع ترتيبه في التسلسل الإمامي الإثني عشري، في المرتبة الرابعة . و المسرحية التي قام بالإشراف عليها و تنظيمها جمعية « التوعية الإسلامية « والتي جاءت تحت عنوان « سلاحه البكاء «والتي أخرجها المخرج محمد الصفار .

طقوس «العاشوراء» لها تاريخ قديم في العراق، و تاريخها يمتد لماقبل الأديان التوحيديه حسب «فالح عبد الجبار» منذ مصرع الإله «تموز» أي القديس غيلة على مدار سبع أيام سميت السابوعا. و تلك الحضارات القديمه طورت طقوس خاصة لاحتمال آلام المجاعات و الأوئبة لتظهر أشكال متنوعة من الصوم في أرجاء المعموره . و هناك طقوس لمواجهة البلايا و الرزايا، حيث انقسمت الحضارات بين طقوس الحزن التي طورت الأناشيد و مآتم النعي ، أما طقوس الألم التي طورت إنزال الألم و الأذى المباشر بالجسد ، المشي على الجمر ، ثقب اليد بالمسامير ترميزا لصلب المسيح ، جلد الظهر بالسوط و غيرها . اعتمدت طقوس الحزن بإبداعها الأدبي و الفني، نصوص ، انشاد ، جوقات وغيرها، وظلت هذه الطقوس سارية حتى وقت متأخر من العهد العباسي حيث يصف الأكاديمي الإيراني (عباس أمانات) كيف أن الشعراء كانوا في ذلك الزمن يحتلون مركز

السوق الذي يقع في قلب بغداد، و يفترشون الأرض بسجاد، و يبدأون بإنشاد قصائدهم و تصوير واقعة الطف و تفاصيلها. و كان الشعب يتحلق حول هذا الفضاء الديني التاريخي الأدبي يذرفون الدمع و يستذكرون تلك الواقعه المأساويه، و قد جمع الباحث الأنثروبولوجي (إبراهيم الحيدري) تلك النتاجات الشعريه في كتاب (تراجيديا كربلاء) ولا يعرف بشكل يقيني في أي تاريخ امتزجت طقوس الحزن بالإيلام الجسدي .حيث قام البروفسور الألماني (أنيده) بتعقب إنتقال الإيلام الجسدي (جلدا و جرحا) من جنوب إيطاليا و جورجيا الروسية و بلاد الأناضول، توطدت عند الترك و انتقلت إلى إيران و العراق. الطقوس لها فضائات متعددة المستويات و الأبعاد الرمزية التاريخية، و نسيجه المشكل للهويات الجماعيه، و البعد الأخلاقي التطهري، أو بعده الحقيقي السياسي، أو بعده الفقهي الكلامي (علم الكلام) (اللاهوت) أو بعده الميتافيزقي الخارق (المعجزات) كما يوضحها المشتغلون بسوسيولوجيا الدين أو الأنثروبولوجيا الإجتماعية حيث درس (مايكل فيشر تعدد مستويات الطقس الحسيني في إيران من خلال كتابه (إيران من الاحتجاج الديني الى الثوره) ولاحظ أن رمزيه «كربلاء» ترتدي أكثر من رداء رمزي . فالطقس يكتسب معاني متنوعه لدى الجماعات التي تنتج و تعيد إنتاج الطقس، بل أنه في داخل الجماعه الواحدة يكتسب معاني عدة، فمن خلاله يتم إنتاج حياتهم الآنيه لتمتزج بالماضى. وهذا ما يشكل بشكل دينامي حيوية الطقس المدهش للمراقب. عطش الصغار، و سبي النساء، والحرب اللامتكافئه، وعرس القاسم، والفروسيه، والبسالة. إختيار الموت على التراجع، لتلغى المسافة بين ما هو تاريخي وما هو راهن ، واقعة الطف عند الفقيه تظهر فكرة اللطف الإلهي، و الحق الشرعي في الإمامه، يستخدم فيها

أدواته، منطق التفسير و التأويل و الاستدلال، من خلال مناهج التفكير المنطقي للفقه. أما المعركة فتجسد الإقدام و الجرأه. فهو يجسد الإعجاز التي تمتد بأمانيهم و رغبتهم على القدرة الإعجازيه على الشفاء والإنجاب، كما نرى لدى كثير ممن يزورون المقامات الدينيه أوالمعابد والأضرحه في كل بلاد العالم. فالإمام عند الفقهاء هو الرمز الشرعي، وتم استخدام ذلك لنقض شرعية الحكم الدنيوي . أما المتصوفة فإن الإمام «الحسين» عندهم هو المتصوف العارف، المزدري زخرفات الدنيا. أما لدى «مجاهدي خلق» و «فدائيي خلق» فهو «جيفارا» المعاصر، أي الثائر ضد الاستبداد، بينما يتطلع إليه البازار في إقامة مجالس العزاء كقيمة رمزيه تعلي من مكانتهم الإجتماعية . أما أبناء القبائل فيرون في الإمام رمزا في الفروسية و الكرم و التضامن بين ذوي القربى الذي يشكل أساس حياتهم و قطاعات أخرى ترى فيه الراعي و محقق الآمال . و الطقوس ذاتها تتحول إلى أداة تسيس و إحتجاج ، و بعض الزعامات يستخدم الطقوس أداة لسيطرة الشرعيه الزائفه، نازعين كل أبعادها الأخلاقيه و محيدين طاقتها الإحتجاجية بالمال السياسي و الورع الزائف كما طرح «فالح عبد الجبار» .

تحكى سيرة حياة الإمام «على بن الحسين» عليه السلام وأشهر القابه زين العابدين ، و السجاد له الصحيفة السجادية ورسالة الحقوق ، ولد سنه ثمانية و ثلاثين للهجرة كما جاء في أصول الكافي ص ٢٥٣ الإرشاد ، أعلام الورى ص ٢٥٦ و قضى طفولته في المدينة ، وأدرك سنتين من خلافة جده أمير المؤمنين «علي بن ابي طالب»عليه السلام ، وعاصر بعدها فترة عشرة أعوام من إمامة عمه «الحسن المجتبى» الذي تولى الخلافة لستة أشهر منها فقط ، وبعد استشهاد عمه الحسن المجتبى سنه ٥٠ هـ عاش

إلى جانب أبيه مدة عشر سنوات من إمامته وهو يجاهد معاوية الذي كان في قمة قوته ، وحضر عام ٦١ هـ احداث ثورة الحسين و استشهاده في كربلاء. تولى الإمامة بعد تلك النكبة وأخذ أسيرا مع أسرى المخيم الحسيني إلى الكوفة و الشام ، وقد تولى رعاية الأسرى و يتفقدهم، وهو الملاذ الذي يلوذون به في محنتهم، وقد فضح خلال هذه الفترة السلطة بخطته الساخنة و اختار الإقامة بعد عودته من الشام في المدينة. عاش فيها حتى استشهد عام ٩٤ أو ٩٥ هـ ودفن في مقبرة البقيع بجانب عمه الإمام «الحسن» عاصر الإمام «علي بن الحسين» عليه السلام ستة من الحكام .

يزيد بن معاوية (٦١ – ٦٤) .

عبد الله بن الزبير (٦٤ – ٧٣) .

معاوية بن يزيد (بضعة شهور من عام ٦٤ هـ)

مروان بن الحكم (تسعة أشهر من عام ٥٦) .

عبد الملك بن مروان (٦٥ – ٦٨) .

وليد عبد الملك (٨٦ – ٩٦) .

لم يستشهد في موقعة كربلاء بسبب مرضه . قال السبط «أبن الجوزي» : « تركوا «عليا بن الحسين» لمرضه « و قال «محمد بن سعد» : « كان «علي بن الحسين» مع أبيه و هو أبن الرابعة و العشرين وأضاف ثم انته «الشمر» بعد قتل «الحسين بن علي» إلى «علي بن الحسين» وهو منبسط على فراش وهو شديد المرض ، فقال «الشمر» أقتلوه ، فقال بعض من معه سبحان الله أتقتل غلاما مريضا لم يقاتل ؟

وجاء عمر بن سعد فقال لا تعرضوا لهؤلاء النساء ولا تقتل الطفل و لا المريض .

و كتب «الشيخ المفيد» نقلا عن «حميد بن مسلم» عن تلك

الرواية، و كان له خطبة، و حواراته الساخنة في الكوفة و الشام، كما حدث من غضب ابن زياد و أمره بقتله أثر الحوار الحاد الذي دار بينهما في قصره، فقد أجاب عليه السلام « أبالقتل تهددني! أما علمت أن القتل لنا عادة؟ و كرامتنا الشهادة؟ « و الإمام السجاد هو المرحلة الرابعة للنضال حسب ما قسموا الإمامة الشيعية مرحليا على أساسه بعد وفاة النبي صلي الله عليه آلة وسلم و الإمام السجاد هو المرحلة الرابعة منها وهي :

مرحلة اليأس من الإنتصار على طريق الكفاح المسلح .

المحاولات و الجهود البناءة على أمل إيجاد حكم إسلامي بيد أهل البيت على المدى البعيد .

إعداد الأرضية اللازمة للوصول إلى هذا الهدف من خلال المشاريع الثقافية .

التحريض بالفكر الإسلامي للكشف عن الإنحرافات و الأفكار المنحرفة حسب كتب الشيعة .

وقال «الفضل بن شاذان» – أحد أبرز العلماء و المحدثين الشيعة في أواسط القرن الثالث الهجري ومن تلامذة الأمام الجواد و الهادي و العسكري عليهم السلام ــ : ولم يكن في زمن علي بن الحسين في أول أمره الا خمسة أنفس «سعيد بن جبير» ، «سعيد بن المسيب» ، «محمد بين جبير بن مطعم» ، «يحيى بن أم الطويل» ، «أبو خالد الكابلي» .

«يحيى بن أم الطويل» جاء المدينة إلى مسجد النبي صلي الله عليه وآله و سلم فنادى الناس وقال « كفرنا بكم و بدأت بيننا و بينكم العداوة و البغضاء أبدا « وأكثر ما تزامنت إمامة السجاد مع حكم «عبد الملك بن مروان» الذي دام واحداً و عشرين عاما وقد قال عنه المؤرخون « إنه كان عاقلاً حازماً اديباً عالماً .

قال «صاحب الفخري» كان عبد الملك لبيبا عاقلاً ، عالما ، ملكاً ، جباراً ، قوي الهيبة ، شديد السياسة ، حسن التدبير للدنيا .
وكتب «هندوشاه» قائلاً : كان رجلاً ، عاقلاً ، عالماً ، فصيحاً ، فقيهاً له ملزمة بالأخبار و لطائف الشعر ، حسن التدبير وقد كان عبد الملك قبل خلافته، أحد فقهاء المدينة، و كان مشهوراً بالزهد و العبادة و الورع و كان يسمى «حمامة المسجد» لمداومته تلاوة القرآن، فلما مات أبوه وبُشر بالخلافة أطبق المصحف و قال « هذا فراق بيني و بينك و هذا آخر العهد بك « كما جاء في تاريخ الخلافة ص ٢١٧ .
إنه فراق القرآن حقا. وقد انمسخت شخصيته جراء غروره بقوته و قدرته، جعلت المؤرخين يذكرون أعماله السوداء بمرارة، فقد كتب «السيوطي و أبن الأثير قائلاً « هو أول من غدر في الإسلام وأول من نهى عن الكلام بحضرة الخلفاء. قتل عمرو بن سعد بن العاص، وأول من نهى عن الأمر بالمعروف .
وبعد انتصاره على عبد الله بن الزبير في مكة عام ٧٥ هـ خطب بالناس بالمدينة وقال « فإني لست الخليفة المستضعف ، ولا بالخليفة المداهن ، ولا الخليفة المأمون إلا و أني لا أداري هذه الأمة إلا بالسيف ، حتى تستقيم لي قناتكم و وإنكم تكلفوننا أعمال المهاجرين الأولين و لا تعملون أعمالهم ، و إنكم تأمروننا بتقوى الله و تنسون ذلك في أنفسكم ، والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا إلا ضربت عنقه ، وقد قال يوماً لسعيد بن المسيب:
« صرت المحل الخير فلا أسر به و أصنع الشر فلا أساء به « فقال له سعيد : الآن تكامل فيك موت القلب . وقد كان للإمام السجاد عليه السلام جارية أعتقها ثم تزوجها فكتب أحد جواسيس عبد الملك رسالة للامام يعيب فيها على الإمام فعلته تلك ، ويؤاخذه

عليها، ولماذا لم يتزوج بمن تليق به من قريش ؟؟
فأجابه عليه السلام « بأنه ليس هناك فوق رسول الله مرتق في مجد ولا مستزاد في كرم. إن رسول الله أنكح عبده و نكح أمته ، إن الله رفع بالإسلام الخسة وأتم به الناقصة ، وأكرم به من اللؤم ، فلا لوم على مسلم. إنما اللؤم لؤم الجاهلية «
وقد أرادت السلطة أن تحذر الإمام بأنها على علم بكل تصرفاته و أعماله، حتى الأمور الشخصية منها !! و كان الإمام يدرك طبيعة الظروف المريرة و الحرجة و هذا يظهر في مناجاته لله سبحانه و تعالي في دعائه .
« فكم من عدو انتضى علي سيف عداوته ، و شحذ لي ظبة مديته ، وأرهف لي شبا حده ، وداف لي قوائل سمومه، وسدد نحوى صوائب سهامه ، ولم تنم عنى عين حراسته ، و أضمر أن يسومني المكروه، و يجرعني زعاف مرارته . فنظرت يالهي إلى ضعفي عن احتمال الفوادح ، و عجزي عن الإنتصار ممن قصدني بمحاربته، ووحدتي في كثير عدد من ناوأني ، وأرصد لي بالبلاء فيما لم أعمل فيه فكري ، فابتدأتني بنصرك و شددت أزري بقوتك»
« الصحيفة السجادية دعاء دفع كيد الأعداء» .

التعزية بوصفها طقساً دينياً و عرضاً مسرحياً

التعزية هي احتفال شعبي يجمع بين ملامح الطقس الديني والعرض المسرحي و كلمة « التعزية « الفارسية تجمع بين معاني إحياء الذكرى، و المشاركة الوجدانية ، و الرثاء ، و التطهر من الإحساس بالذنب، فالهدف الأساس من عروض أو احتفالات التعزية هو التكفير الجماعي عن طريق التذكر و الندم ، أما جوهرها فهو فكرة استشهاد الإمام الحسين عليه السلام في صحراء كربلاء ، و افتدائه المسلمين جميعا بعذابه و استشهاده ، وقد نشأت التعزية كشكل مسرحي « احتفالي « من امتزاج نوعين من الطقوس الدينية الشعبية و التي تصاحب إحياء ذكرى استشهاد الإمام الحسين في العاشر من المحرم عام ٦١ هـ ، ٦٨٠ م ..

النوع الأول : وهو المواكب و مسيرات الندب و الرثاء ، والتي كانت تجوب شوارع المدن و العواصم الشيعية ، و التي بدأت منذ القرن السابع الميلادي .

النوع الثاني من الإحتفالات فقد بدأ في القرن السادس عشر و يتمثل في رواية سيرة الإمام الحسين وأهله عليهم السلام في محافل شعبية ، أو مآتم ، يجلس فيها الراوي على منصة عالية ليقرأ على السامعين أجزاء من كتاب « روضة الشهداء « .

وفي منتصف القرن الثامن عشر امتزج هذان النوعان من الاحتفالات الدينية و ظهرت « التعزية « كشكل مسرحي يجمع بين السرد و العناصر المسرحية الكامنة في المواكب الشعبية القديمة ، ورغم الصيغة الدينية المهيمنة على عروض التعزية إلا أن الدارسين لها يؤكدون أنها لم تكن نتاج عقيدة دينية فحسب ، بل نتاج ثقافة قومية طويلة أمتزج فيها الفكر الإسلامي الشيعي

بالتراث الفارسي القديم . وأن عدة ظروف سياسية و تاريخية قد ساهمت في تشجيعها و تنميتها وقد وضع كتاب بعنوان « التعزية الإيرانية بين الطقس و الدراما « أشرف عليه العلامة (بيترج . تشلكوفسكي) أستاذ الدراسات الفارسية و الإيرانية ورئيس قسم لغات وآداب الشرق الأدنى بجامعة نيويورك ، و الكتاب يتناول هذه الظاهرة المسرحية الشرقية القديمة من جوانبها العديدة بأقلام إيرانية و غربية وقراءته مهمة لكل من يشغله فن المسرح و تراثه و تجلياته الشكلية العديدة وأبعاده التجريبية. وقد ترجمت الدكتورة نهاد صليحة دراسة « لأندريه فيرث « الذي وضع دراسة ابستمولوجية للتعزية الإيرانية عن طريق دراسة علاماتية، وهي من الدراسات المهمة في هذا الإتجاه ، واستخدامه في دراسة مصطلح « اللغة الواصفة « أو « الميتالغة « في مقابل اللغة الموضوعية وهي اللغة التي تحيل بصورة إشارية رمزية إلى موضوع خارجها .

أما اللغة الواصفة في تعريفها العلمي فهي لغة صناعية تستخدم لوصف لغة طبيعية . ألفاظها هي ألفاظ اللغة موضوع التحليل و لكنها ذات صلاحية موحده ، وقواعد تركيبها هي نفس قواعد اللغة المدروسة ، وهذا معناه أن اللغة الواصفة تشترك مع اللغة الموضوعية في طبيعيتها ، ولكنها تختلف عنها في وظيفتها . فاذا كانت اللغة الموضوعية أو الطبيعية بالمعني الواسع لكلمة اللغة الذي يتخطى الكلام المنطوق أو المكتوب ليشمل الأنسقة العلامية الدالة كافة، وإذا كانت اللغة الموضوعية هي نسق من العلامات يكتسب دلالة عن علاقته بنسق مخالف و مغاير من العلامات، فإن اللغة الواصفة هي نسق إعلامي يكتسب دلالته من علاقته بنسق مماثل – أي في نفس نوعه ، واصطلاح « اللغة

الواصفة « كما بينه النقاد في مجال المسرح هو المشهد الثاني في الفصل الثالث من مسرحية هاملت ، الذي يضم مسرحية مصطنعة داخل إطار المسرحية الطبيعية ، تحاكي صيغتها وقواعد تركيبها لكنها تختلف عنها في الوظيفة و الهدف.

وفي البحث الذي تحدث فيه (اندريه فيرث) عن اللغة لم يكن يعني النص المكتوب أو المتوارث شفاهياً فقط بل كان قصد ينصب على كل عنصر من عناصر العرض وحين فرق بين اللغة الواصفة و اللغة الطبيعية في عروض التعزية فهو كان يميز عناصر العرض المسرحي عن العناصر المتمسرحة أو « الميتا مسرحية «

فالحوار وفق نظرية أرسطو يمثل الحامل الأساسي للحبكة وبهذا المعني اعتبره النقاد إحدى الخصائص التي يجب أن تتوافر في أي شكل درامي في أي زمان أو أي مكان ، لكن الحوار في مسرحية التعزية أو ما يبدو لنا في شكل حوار درامي، لا يمثل حواراً بالمعنى المألوف ولا يستخدم في حقيقة الأمر لتشكيل أو تطوير حبكة ما ، بل نجده يقترب إلى حد كبير من طبيعة المونولوج ، فكأن كل متحدث يعبر عن خواطره و خلجات نفسه بصوت مسموع دون أن يوجه كلامه إلى شخص بعينه، فالقيمة الحبكة في نص المسرحية التعازي الذي يمثل (خطابا) لا « حواراً « ليست قيمة سردية بل تشكيلية. الحبكة لا تسرد أو تعرض قصة بصورة تحليلية تشرح أحداثها ، بل تقيم نسقاً من العلامات بين عناصر العرض ، يستثير عدداً من المعاني و الدلالات الكامنة من خبرة وعقيدة المتفرج، و يتضح نسق العلاقات هذا ودلالته سمعياً و بصرياً في العرض من تنوع الأصوات المؤدية من ناحية، وفي المقابلة الرمزية الدائمة بين اللونين الأحمر و الأخضر .

«البناء الحركي في « سلاحه البكاء »

لقد تابعت عدداً كبيراً من مسرحيات التعزية في عدة أندية كان أخرها مسرحية « سلاحه البكاء « على مسرح صالة النادي الأهلي من تأليف و إخراج الفنان الممثل محمد الصفار . المسرحيات التي تابعتها لم تكن بمستوى الإدراك للفهم المسرحي في تناولها على خشبة المسرح . كانت هناك محاولات للإقتراب من الفهم المسرحي مثل محاولة «حسين الحليبي» الذي استخدم فهمه و معرفته المسرحية التي اكتسبها من عمله في المسرح (الصواري) ومحاولة المخرج جابر في نادي السنابس التي حاول الاقتراب من التعاطي المسرحي مع حدث «التعزية» وأظهرت تجربته أنه يمتلك بعض الأدوات المسرحية لاستخدامها. اما تجربة محمد الحجيري الذي جسد مسرح التعزية تجربة جيده الا انه سجل اصوات الممثلين فلم تكن حيه رغم اخراجة الواعد منما اضفغه تجربته فيما تجربة «محمد الصفار» التي استطاعت أن توظف خبرتها التمثيلية و اقترابها من منابع المسرح الإخراجية في إظهار تجربة لها سمات النضوج في البناء الحركي و التمثيلي لدى مجموعة الفريق الذي كان يؤدي بصورة سلسة و بسيطة دون التشنجات التي عادة ما تلازم هذه العروض . ربما في حالات بسيطة كان بعض الممثلين يقعون في شباك التشنجات لكنها حالات قليلة جدا وترى فيها أن الممثل يحاول الاقتراب و الانتصار للمسرح . لقد استطاع المخرج محمد الصفار توصيل الحالات إلى الممثلين و تحريكهم وقيادة الأصوات و القراءات مما جعل تأثيرها يصل إلى الصالة دون أدني انزعاج واصطناع. فقد أدى الممثل في دور الإمام بسلاسة في الحركة و امساكها من أول دخوله على خشبة المسرح حتى آخر

لحظة موت الإمام «السجاد» الذي قام بتمثيل دور هذه التجربة هي النواة الأولى للسير في درب المسرح في جمعية التوعية الإسلامية، التي اعتقد أنها رأت في المسرح حالة مهمة لترقية وجدان الشباب وتغذية أفكارهم بالجمال و العمل البناء فكم كان جميلا أن يرى المرء موهبة ذلك الطفل الصغير الذي يمتلك امكانيات صوتية و ذهنية و جسدية لتوصيل الفكرة و توصيل وجدانه إلى المتلقين. و اعتقد أن المخرج استطاع توصيل ما لديه لهذا الصغير كي يدرك كيف يكون استغلال الصوت و الجسد على الخشبة. كانت لي أمنية ياليتها كانت لو كان العرض خارج إطار الخشبة، المسرح بأشكالها الأرسطي رغم أن الديكور الرمزي كان جميلا و مستغلاً و المكياج كذلك الذي قام بعمله الفنان ياسر سيف و الإضاءة في حدودها المعقولة . لقد كان عرضا يستحق المشاهدة . أحزنني قلة المشاهدين مما كان له أثر سلبي على العرض ، خيراُ تفعل الجمعية لو فكرت بهذا العرض في الهواء الطلق في وسط الجمهور، يندمج فيه الجمهور مع الممثلين في لحمة جسدية واحدة ، وحبذا لو فكرت الجمعية لجعل المسرح أحد ركائزها المهمة ، فالمسرح هو الحياة و عليه تكون مصائر البشر وأحلامهم . فلو استغلت الجمعية المسرح لبناء مسرح تاريخي يحكي حكايات التاريخ تاريخ نضال الشعوب عن طريق علماء الدين و مناضلين في التاريخ و تقوم بتدريب الشباب في ورش مسرحية لاكتساب الخبرة المسرحية بالإضافة إلى مواهبهم الجميلة.

البوفيه

بين رؤية علي سالم ورؤية عبد الله ملك

مسرحية البوفيه
تأليف: علي سالم
إعداد واخراج: عبدالله ملك

الإنسان مصدر كل الأفعال و مصدر الحرية على وجه الخصوص لأنه أكثر إدراكا بحريته و أفعاله عن سائر المخلوقات .
وبما أن للطبيعة قوانينها الثابتة، فإن للإنسان قوانينه التي تتجدد و تتطور باستمرار. هذا هو الفرق بين قوانين الطبيعة وبين القوانين الإنسانية التي أوجدها لتحقيق مسار أفضل لحياته. وإذا شكلت هذه القوانين عقبة أمام مسيرته يسعى للخروج من أسرها بتأسيس قوانين ذاتية إبداعية .
« التأثير في المتلقي هو في اعتقادي مهمة المسرح الحقيقي منذ عهد اليونان القدماء حتى عصرنا الراهن» .
هذه المقدمة أوردتها هنا على أثر مشاهدتي لبروفات مسرحية « المؤلف « التي قدمها مسرح النادي الأهلي في الكويت ضمن مهرجان الأندية . وهي مقدمة أردت من خلالها أن أوضح بأن مهمة المسرح تكمن في إعادة اكتشاف الأحداث و الوقائع ، من جديد وضمن رؤية واضحة وأسئلة مثارة و معالجة واعية .
وهذا يتضح أكثر من خلال الحوار الذي يؤديه الفنان «بسام الذوادي» عقدة المسرحية و الذي يقوم بدور المؤلف فهو يقول : « أنا لست

بمصور فوتغرافي .. لكنني شيء مختلف .. أنا فنان أفكك الحياة إلى أجزاء ثم أعيد تركيبها، وإذا دققت فيها جيدا هي « أي الحياة « أو بمعني أصح ستجد عصارة الحياة ، رحيقها بحلوها و مرها .. بجمالها و قبحها ..

والآن لنحاول التوقف عند المسرحية التي نحن بصددها ..» المؤلف « مسرحية معدة عن مسرحية الكاتب المصري علي سالم « البوفيه « ومن أخراج «عبد الله ملك «.

إن (بوفيه) «عبد الله ملك» مختلف تماما عن بوفيه «علي سالم» فمسرحية علي سالم تحتوي على ثلاث شخصيات وهي المؤلف و المدير و الفراش ، أما بوفيه عبد الله ملك ففيها ست شخصيات .. كما أن شخصية سعيد عند علي سالم آلية جامدة إلى النهاية .. غير متطورة ، لا تقول سوى حاضر أما في مسرحية المؤلف فأن شخصية سعيد تطور الأحداث و ترتفع بها إلى الذروة لأن عبد الله ملك وضع فلسفة المسرحية على شخصية سعيد لا المؤلف ، باعتبارها الشخصية التي تجسد صمتنا و آليتنا في الحياة لأننا نريد أن « نعيش « لا أن « نحيى «

إن المؤلف يأخذنا إلى شخصيات يتفاعل معها و تؤثر في عمق الحدث الدرامي مثل شخصية (ستانسلافسكى) مخرج روسي قدير كان يخرج مسرحياته متأثرا بأسلوب الفيلسوف اليوناني الكبير « أرسطو « وهو يركز على انفعال المشاهدين من خلال « تلبس « الشخصيات لبوسا تاما بحيث يتجاوز التشخيص و التمثيل معتبرا الفن هو الحياة لذلك سعى إلى تقديم حقائق الحياة .

وشخصية (برخت) الشاعر و الكاتب المسرحي الألماني صاحب العديد من الأشعار و المسرحيات و نظريات في المسرح و يمثل أول صرخة ضد تقنية أرسطو للمسرح رغم أنه لم (يلغي) فبريشت

يروى الفعل المسرحي دون محاكاته أو تقليده و الجمهور حر يناقش و يصبح جزءا من كلية العمل المسرحي باعتبار أن المسرح ليس عالما سحريا بل هو العالم الذي ينظر إلى الأشياء بمنظار نقدى ومن هنا يكون فن المسرح . فن إبداع المواجهة والاكتشاف الدقيق الملاحظة الذي لا يسكن عند المرئيات، بل يعيد اكتشافها وصياغتها من جديد هذا باختصار شديد .

وهناك أيضا شخصية « تشيكوف « الأديب الروسي الكبير و أشهر من كتب القصة القصيرة، و الذي يرى بأن أدبه ينقصه شيء ما يلمسه عند كبار الكتاب الذين سبقوه - و يميز أدبهم ، فهم يسيرون نحو شيء و يدعونك إليه ، و تحس أن لهم هدفا .. والأديب تشيكوف غير ميخائيل تشيخوف فالثاني ممثل مسرحي و يعد من أبرع الممثلين المسرحيين ، ومن أدواره المهمة (هاملت) الذي قدم فيه الشخصية الشكسبيرية الخالدة.

إن «عبد الله ملك» في « البوفيه « ذات الفصل الواحد يعرف كيف يدخلنا في بوفيه النادي العجيب .

وحينما يسألنا ماذا نفضل أن نشرب نقول بصوت واحد « شاي « إلا أنه يطلب لنا الليمون الحامض ولا نملك أن نقول « لا « ولا خيار لنا كما أنه لا خيار للمؤلف المحاصر بكمية من التقاليد الفرضية تعبث بالكلمة وصاحبها « المؤلف « والغريب أن الشخصية التي تجلب لنا الليمون شخصية آلية « سعيد « لا تدرك معنى اللون أو الطعم ، شخصية مسلوبة من الأساس شخصية تسير في خطوط مستقيمة. و بما أنه لا وجود لخطوط مستقيمة في علم الهندسة فهي شخصية ليست ذات أبعاد حقيقية، إنما تشبهنا نحن كدائرة وهو مركزها أي خط منها مساو للخطوط الأخرى ! لقد عرف هذا المخرج الواعد أن يختار النص و عرف كيف يضيف إضافات

إيجابية حوارية في النص الأصلي و كان توفيقا من المخرج أنه جانس بين الشكل و المضمون في العملية الإخراجية فالمسرحية كانت تضج بالحركة الداخلية للشخصيات و الخارجية على مستوى جغرافيا المسرح رغم ضيق الفراغ المسرحي مما جعله أحيانا كثيرة مضطرا لاستخدام الخطوط المستقيمة في حركة الشخصيات رغم معرفته بأنها عيب كبير في المسرح، لكنه استطاع أن يستغل كل الأدوات المتوفرة لديه .

واستطاع المخرج كذلك أن يصور الكلمة تشكيليا، وأن يحرك الصورة حوارا، و استخدم في ذلك طريقة (زفرلي) المخرج الإيطالي مخرج (روميو و جوليت معاصراً) رغم أنه لم يشاهد المسرحية أو الفيلم.

تلك الطريقة التعبيرية الموسيقية التشكيلية المسماه (طريقة الترامبوا) وأدرك أيضا محاولة الكاتب علي سالم في طريقة العرايس أو (الكاريكاتير) بحيث بعث الروح الكوميدية في الإخراج دون إسفاف إنما كوظيفة، فجاءت كوميديا دامعة على حال هذه الأمة. ثم عرف كيف يفجر الطاقات التمثيلية التي وظفها لخدمة هذا العمل، عرف كيف يختار الممثلين ، و عرف كيف يحرك من أختارهم حركة انسيابية على امتداد الخط الدرامي، ثم إنه الغى الوهم من خلال الغاء الستارة والأدوات الحقيقية، من مشروبات أو إكسسوارات، من منطلق معرفته لوظيفة المسرح الحقيقية، و أخيرا استطاع أن يجسد النص كلمة و حركة و نغمة و لونا و نبضا و إضاءة رغم الوقت الضيق، و ختم المسرحية بفلسفة المسرحية على لسان الشخصية المسلوبة المتمثلة في دواخلنا، شخصية الوعي الصامتة . . شخصية سعيد بعد أن لمسها عصا المؤلف معالجا إعاقتها فجعل سعيد ينطق بفعل المستقبل إذ قال نعم

يجب أن يترك للفن الحرية حتى تسمعه الأجيال القادمة كي لا يكونوا ضحايا مثلنا أو مرضى .. نعم هذه هي مسئولية الفن .
فإذا كان الطب يعالج (التوازن) بين جسدنا الخارجي و الداخلي معالجا أمراضها، فإن الفن يعالج نفوسنا و قلوبنا و عقولنا لما فيه من قوة بالغة التأثير علينا، و يطور شخصياتنا، لأن الفن قيمة إضافية لا استهلاكية تقليدية !
أما الممثلين فقد أجادوا أدوارهم « علي سلمان (خامة) تتطور في كل عمل مسرحي استطاع أن يثبت وجود كممثل في فترة قصيرة ، جمعان محسن شخصية فنية لديها طاقات كبيرة كوميدية في هيكله و تعابير و جهه، لديه القدرة على هضم المسرحية . صلاح خليل ممثل له حضور مسرحي و تعبير فني في المسرح رغم قصر التجربة ، جمال أجور طاقة تبشر بعطاء أكثر ، محمد السماهيجي صاحب صوت متميز و طاقة قادرة على العطاء و الخوض في غمار المسرح أما الفنان بسام الذوادي فهو طاقة متنوعة مسرحيا و شعريا و مخرجا للحفلات و بالخصوص سينمائيا .
إن نجاح هذا العمل المسرحي كان نجاحا جماعيا كطبيعة المسرح باعتباره عملا جماعيا. فالمسئولية مسئولية جماعية من أصغر عامل في المسرح إلى المخرج. وقد استطاع جميع من شارك بإظهار هذا العمل المسرحي، تحمل المسئولية على أكمل وجه فتحية لهم جميعا و تحية خاصة للمؤسسة العامة للشباب و الرياضة لأنها أتاحت الفرصة أمام هؤلاء الشباب لأن يقدموا عملا جيدا، وأتمنى أن تكون هذه البادرة موسمية بل خطوة أولى على الطريق الجاد لوضع المسرح في مكانه الصحيح، و مجاله الحقيقي. لأن المسرح يدخل ضمن دراسة الهندسة البشرية (الاجتماعية) أي العلاقة الأفقية مقابل العلاقة الرأسية في (البناء

المعماري) فالمسرح هو علم بالذات الإنسانية بطبائعها و تاريخها و حضارتها، وهو علم العقل و العواطف والأحاسيس الإنسانية لهذا فهو جدير بالإهتمام من قبل الجميع .

البيادر قوس قزحنا المفرح

مسرحية قوس قزح
تأليف واخراج: أحمد جاسم

مسرح البيادر منذ أن تأسس منذ فترة ليست ببعيدة التفت ناحية مسرح الطفل المفقود تقريباً في حياة أطفالنا رغم ما له من أهمية بالغة لتربية الأطفال.
فالمسرح كما هو معروف مهم في رياض الأطفال، لما له من فوائد كبيرة على شخصية الطفل.
المسرح يعلم التنظيم والعمل الجماعي والثقة بالنفس، والإصغاء والإختيار، وبناء القرارات والتعبير عن الذات، فهو نوع من اللعب الجاد، والمسرح لا يوجد بحد ذاته، بل هو موجود في رسالته، في مكانته، وبالتالي في دوره التربوي، فالمسرح يجب أن يكون إجباريا منذ الروضة إلى التعليم العالي، وهذا الطابع الإجباري للتشكيل المسرحي يكون داخل كل مجال (علمي وإداري واقتصادي وقضائي) وهذا ما سعت إليه الدول الراقية، لتنمية التعبير، والإبداع الخاص بكل طالب داخل مجموعته، ومن خلال تكوينه الذاتي، فالإنسان لا يستطيع أن يعلم شيئاً، ولا نستطيع سوى أن نساعده على اكتشاف ما بداخله.
إن المسرح مثل الحوار الفلسفي مع العالم، مثل الإنعكاس

اللعبي على الخارج من جديد وقد أعيد العمل به من الداخل وهو الطالب. حوار فلسفي بين النشاط الفعال الذي يمثل الفرد وبين المشاهد الذي يكونه الطالب، والممثل الذي يود أن يكونه، وهنا يمكن لمجموعة الطلبة أن يصبحوا مصنعاً للأحلام بالمعنى التقني كما يفهمه «مايا كوفسكي»، بمعنى وجود مكان للتأليف، والإنتاج ومراقبة ما يتم إنتاجه، مما يجعل الفرد يتفتح بالنسبة لقدراته كإنسان، وإعادة تشييد ركائز داخلية عندما تنهار المعالم الخارجية وانطلاقاً من الفرد إعادة تشييد مجتمع بلا نماذج.

تلك هي المهمة التربوية للمسرح داخل المدينة كما يرى التربويون أمثال «ايزابيل ستاركيـــــــــيه» رئيســـــــة قسم الثقافة والاتصال بجامعة «أفري الجديدة» «فرنسا».

ففي قلب كل عائلة، وفي وسط كل دار التي تعد اليوم المجتمع الفردي حيث نكون؛ أصبح التلفاز أداة عرض مفروضة علينا، يحاول التلفزيون إدخال العرض بشتى الطرائق، كل شيء يصبح عرضاً واستعراضاً. عروض ممسوخة للواقع، للاستعلامات التي تحل محل الإستعلامات نفسها، أيديولوجيا إعلانية تجعلنا نحكم على المنتج من خلال تأثيره الإعلاني وطريقة عرضه، تحل محل الحكاية والسرد والسيناريو.

يقول «فرانسوا برون»: «إن أيديولوجية العرض تبدأ بأن تتظاهر بأنها تعرض الواقع، وأننا نتعلم كيف نحكم على العالم من خلال العرض الذي يقدم لنا العالم فحسب».

صورة إيهامية ضد صورة إيهامية، وعرض مضاد لعرض، «إن الصورة الإيهامية في المسرح تستطيع أن تفعل ما لم تفعله السياسة والتاريخ.. بناء مدينة المثالية وإعطاء الرجال نماذج وتقديم مرآيا حقيقية» ذلك ما يقدمه المسرح كما يرى أنطوان فيتيز.

يتطلب المسرح أن نلعب لعبة الحائط الرابع باشتراك العديد من الممثلين والمشاهدين، وقد اختلط بعضهم بالبعض الآخر ليساهموا جميعاً في الإعداد وفي تشييد الجدران لهذه المدينة الحقيقية المكونة من المجموعة التي يوجد بينها اللغة والحلم. فالمسرح الجيد هو إصلاح ذات البين بين المشاهدين والبشر.

لقد استوعب مسرح البيادر فوائد مسرح الطفل، لذا قام بسد الفراغ بحب وشغف واهتمام بالطفل، فاتجه دينمو مسرح البيادر الفنان أحمد جاسم مع رفقائه أعضاء الإدارة والممثلين حاملين معهم هموم الطفولة ساعين لبناء مسرح مبتكر يحاول تحريك مخيلة الطفل، فأخرج أحمد جاسم عدة مسرحيات للأطفال، كما ظل يكتب في جريدة الوطن موضوعات للأطفال والأسرة تحت عنوان (غراس) من منطلق اهتمامه إلى الطفل الذي ظل منسيا في المجتمع، ذاهباً مع رفاقه الممثلين والفنيين في المسرحية الأخيرة (مدينة الألوان) وفي ليلة ممتعة أسعدني الحظ لمشاهدة المسرحية، التي أضفت ألواناً على حياتنا بعد أن خنقتها العتمة الداكنة في مسرح ينشد الابتكار، ومحاولة تحريك مخيلة الطفل نحو مسرح إبداعي وليس استهلاكيا يسعى للربح المادي حتى لو على حساب الأطفال الأبرياء.

مسرح البيادر يهمه الطفل (الإنسان) ليبني معه مسرحا مستقبليا لم يتم التطرق له من قبل. من خلال إشراك الإضاءة والألوان والسينما والدمى وأجساد الممثلين متوسلاً توصيل رسائله المسرحية بشكل سهل وممتع عن طريق الخيال والإبداع الجمالي، محاولاً تكوين مسرح يليق بالأطفال، ومن خلال توجهاته الجادة لهذا، فقد حصل على احترام الجميع في داخل المملكة أو خارجها من خلال مشاركاته، ليشرف مملكة البحرين في تلك

المحافل الإبداعية أمام فرق عربية وفرق أجنبية ذات خبرة وباع طويل في مسرح الطفل.

تلك(الظلمة)

مسرحية الظلمة
تأليف: جون هاللولي
اخراج: محمد رضوان

السؤال الذي كان محيرا دائما بالنسبة لي ، هو أن القصيدة تبقى في الكتاب ، و الرواية تبقى في الكتاب . تبقى في المكتبة .. أنتشلها .. أحييها من جديد واتواصل معها و اقرأها . و الفيلم السينمائي يظل أيضا في داخل الإطار ..والآلة التي تحركه .. ولكن أين يذهب العرض المسرحي الذي نشاهده ؟
الغريب في العرض المسرحي هو أنه حضور .. ما لم أتماس معه .. لا يمكنني أن أستطيع السير باتجاه المسرح وأحاول أن أتلامس معه لكى أتصارع معه. هذا العرض إشكالية غريبة جدا ..لم تحل حتى الآن .. ففي الحقيقة حينما نضرب حجرين ببعضهما البعض ..تتولد شرارة .. هذه الشرارة كان «باشلار» يحاول أن يبدأ الإمعان في تحليلها و الإضافة إليها .. إذن العرض المسرحي لا يمكن أن يتجه الا عبر أجسادنا، بمعنى – مثلما يقول «نيتشه» – إن الجسد هو الذي يكتب و الجسد هو الذي يصنع نصه .. وهو الذي يقرؤه .. وهو الذي يدرس هذا النص. إذن كيف نستطيع اصطياد هذا النص .. كانت الحيرة بالنسبة لي ماثلة في أن النص عندما يكون موجودا في البدء إنما يوجد مغلفا في داخل الكتاب أو الأوراق التي أخذها

(محمد رضوان) .. بغية أن يصنع منها عرضا.
النص عندما انتقل من هذه الأوراق إلى الأجساد بدأ ينتهي و يموت ويبدأ في التخلق من جديد . لا ينخلق مجددا و إنما يبدأ في العودة إلى أوليته و بدائيته . و كأنما هو لم يكن موجودا .. لأن الصوت سيظهر ، و الإشارة ستظهر ..و الإيماءة ستظهر .. وكل الأشياء تبدأ العين بالتعامل معها .. كما تتعامل معها الأحاسيس و المخيلة . كان يحيرني التساؤل! كيف يتعامل «رضوان» مع هذا العرض؟ وكيف أتعامل مع «رضوان» .. أين المركزية الموجودة في النص ؟ كلمات كثيرة .. متدافعة مندرجة في تسلسل منطقي أو تسلسل مشتت. في البداية وأنا أبحث في داخل هذا النص ، وجدت أن هناك كلمة مهمة جدا .. وهي «الفئران داخل العجلة» مع قراءة النص، اكتشفت أن الكلمات تبدأ فعلا بالدوران و النهاية في نفس المكان.. فكيف تعامل معها المخرج؟ ثم جئت لرؤية العرض وهو يشكل، وهو يبدأ بالعمل في هذا الإتجاه .. هل كان في قراءته للنص قد وضع يديه على هذا ؟ وجدت أنه بالفعل وضع يده بشكل خطير في داخل نسيج العمل .
ثم يدعو السعداوي للرجوع لاستخراج العرض من الجسد فيقول: دعونا الآن نعود و نستخرج الآن العرض من أجسادنا بمعنى أن نبدأ في استخراجه .. و كأنما فعلا مثلما قال (فيدريكو فلليني) .. (نحن عندما نشاهد السينما .. تبدو و كأننا ماثلين في لحظة الموت .. ونرى هذا البياض .. حيث يبدأ المونتاج بتشكيل أهم شيء من حياتنا .. ويصدره علينا .. فنحكم عليه و يحكم علينا أيضا) نأتي لنرى كيف بدأ العرض ؟ أنا أحاول الآن أن أشرح كيفية بدء العرض. العرض بدأ بشخص يرتدي سوادا .. و في الليلة الثانية بدأ اللون الأصفر يدخل في لباسه .. الباب يقفل .. الناس تبدأ في الدخول ..

صمت .. و يبدأ الناس في الجلوس .. و كأنما يجلسون في داخل هذا القفص، و يقفل الباب و نبقى في داخل الصمت .. فهل (الظلمة) هي الصمت ؟ مثلا .. أنا أطرح تساؤلات – يقول السعداوي – باتجاه العمل .. هل هو الصمت ؟ أجد فعلا أن هناك صمتا .. إذن من هو هذا الأسود؟ .. ابدأ فورا بالاتجاه بخيالي إلى أن هذا الأسود الذي يرتدي السواد .. هو خالد الذي أراه في الواقع، وهو أيضا الآن يذهب إلى مرحلة ثانية، بحيث لم يعد هو (خالد) يجب أن اتعامل معه بهذه الطريقة .. هو إذن الموت الذي قام باستدعائنا لهذا العشاء و أجلسنا على هذه المائدة .. أو وضعنا في هذا القفص لكي نحكم على أنفسنا .. من خلال العرض .. و يحكم علينا العرض و نتجادل في حوار هل كان العرض حوارا ؟ في الحقيقة أن كل شيء كان صمتا حتى الكلام كان صمتا .. فقد كان يدور في حالة صمت، لأنه ليس هناك كلام يحدث أن يقال .. فبدأت أراقب المخرج وهو يبدأ بعرضه و كأنما هذه الحادثة حدثت و انتهت و أن (كويل) قام بأخذ مورجان و قذفه في البحر .. أو أن مورجان قذف نفسه في البحر و انتهت الحادثة بموت الشخصيات. لقد بدأ المخرج من هذه النقطة. إنهما الآن ميتان، مورجان و كويل. نظرت فوجدت رجلا جالسا في صمت أمام شيء أطلق عليه الكثيرون (بيانو) رغم أنه ليس بيانو .. شيء دخل مع شيء آخر فغير في تركيبته .. أوتار موجودة .. شخص يجلس في صمت .. موت كلي .. شخصية أخرى لا أراها .. فأبدأ بالعمل مع المخرج بهذا الإتجاه .. إذن الشخصية تلك أين ذهبت؟ في النص نلاحظ أن هناك إسما لشخصية تدعى مورجان، في العرض لا ترد لفظة مورجان مطلقا .. إذن فهذا الشخص غير مسمى .. ما الذي يحدث؟ شخصية كويل الجالس تبدأ فجأة تسمع من الموت الإشارة .. (خالد) يغلق الباب (تاك) نسمع هذه الضربة ..

تدخل في أحاسيسنا مباشرة فنأخذها و نربطها مع ما هو موجود في الواقع من أصوات، ثم يبدأ العزف .. وقبل هذا التحريكة تضاء الإضاءة .. وفور تواجد الإضاءة تبدأ الحركة في اتجاه المسرحية .. فأفترض أن هذه هي الذاكرة .. أو أنه (كويل) وجد نفسه في حالة الصمت هذه التي لم تستطيع من خلالها تحمل وحدته، فأراد أن يستدعي مورجان الذي قتله أساسا، فيزيح عنه الخرقة و يتركها .. هذه الخرقة هل كان (كويل) يعمل عليها بأشغال الإبرة؟ صارت عنده حركة واحدة لا يوجد غيرها، هل كان ينسجها لكي يميت بها «مورجان»؟ إذن يبدأ «مورجان» يطل علينا و تبدأ الحادثة التي تدور أمامنا .

ثم يسترسل السعداوي، إن أول كلمة نسمعها من (مورجان) هي أنه ينظر من ثقب الباب .. إذن لابد أن أنظر مع مورجان من ثقب الباب هذا، و أتخيل ماذا سأرى أو ماذا سيرى، ما ثقب الباب ؟ في الحقيقة فكرت في الكثير من التساؤلات ؟

ثقب الباب هذا أليس شبيها بثقب الكاميرا أو إطارها الصغير الذي من خلاله أضغط لتخرج الصورة ؟ نأخذها بهذا الإتجاه .. هذه الصورة التي تخرج في النهاية ، أليست دليلا على الموت ؟ .. إذن المخرج يعكف على العمل بهذا الإتجاه .. نمشي مع المخرج و نبدأ برؤية الخيوط الوهمية التي نراها نحن الآن في العرض، الذي يجب أن يتماس مع عيوننا .. مشاهدين يجلسون في صفين .. وعمل يدور أمامهم «مورجان» يكون موجودا في ناحية «وكويل» من الناحية الأخرى .. و عندما نمد خيطا وهميا بين كويل و الجمهور نجد أن الدائرة أقفلت .. و عندما نبدأ بمد خيط آخر من مورجان إلى الجمهور ..تقفل الدائرة من الاتجاهين، و تصبح بالضبط مثل حلقة القطار و التي تدور. أرجع و أقول إن المخرج بدأ يعمل في

هذا الإتجاه .. حلقة القطار التي تدور هي نفس الجملة التي يوردها النص .. إذن السمة الأساسية في الإتجاه الذي أخذه المخرج وسار فيه، هو الإتجاه الذي يسير في هذه الدائرة .. أرى أمامي أشياء كثيرة و يجب علي أن أدخلها في داخل جسدي، و أبدأ بالتعامل معها الآن، لأنها أصبحت تجربة (زادت من جسدي و ذهبت) لأننا نحمل أشياءنا في أجسادنا و نمشي بها .

أرى شجرة .. إذا ما طرحت عليها سؤالا بالشكل الواقعي في إتجاه ضد النص، سيشوه هذا لدي عامل التلقي، لأن المكان عبارة عن «فنار» على البحر، لا يستدعي أن تكون هنالك شجرة. إذن لماذا جاءت هذه الشجرة؟ لابد أن هناك دلالة ما لوضع هذه الشجرة. ما كون هذه الشجرة؟ شجره عارية تماما. من أين يمكن استدعاؤها إذن حتى نصطادها ؟ في موروثنا نحن، نجد في المعراج النبوي أن البشر موجودون داخل الشجرة .. وما أن تسقط ورقة .. حتى يذهبوا في حالة الموت، بينما توجد هنالك أوراق خضراء .. إذن نحن سنعتبر هذه الشجرة رمزا. هنالك أيضا مشجبان، أحدهما عليه الكثير من الحركات ويكون عليه تغيير سلطات، لأن المعطف أو البذلة التي يلبسونها لابد أن تدخل في دلالة مع الحالة المسرحية، فعندما يرتدي (مورجان) المعطف يتحول .. ما الموجود في ذاكرة (كويل) نجد أنه يوجد بها الشاشة البيضاء .. (أنا بالطبع اشتغل مع المخرج و المؤلف في آن واحد) يقول السعداوي : توجد شاشه بيضاء .. التي تعطي الإنسان الانعزال الكلي في إطار السينما عندما يجلس وحيدا و يشاهد في كلمة (انها نجمتي المفضلة) إذن هو جالس مع هذه الشاسة و ينعزل في هذا الإتجاه و عالمه مبني في عالم الوهم .. الذي هو .. الجسد التجاري من حيث تشكيله ومن حيث كيفية فرض قوانينه علينا ومن حيث كيفية انتهائنا من خلاله .. أرى أن الأشياء

تبدأ في التشكل عبر هذا التصادم. وإذا لاحظنا هذه الناحية نجد أن القبضة تأتي من هذه الناحية و تنعكس ظلالها على المتفرجين في الناحية الأخرى .. كذلك المشجب الموجود قرب (كويل) ينعكس في الناحية الأخرى، ولو أخذنا هذه الدائرة نجد أن المتفرجين مع صف المتفرجين الآخرين الموازي متقابلين كأنما يشكلان حدا في صراع كويل .. نجد أن المخرج يدخل شخصياته داخل عالم هذه الذاكرة ويبدأ بتحريكها من خلال الإطارات الموجودة في الأعلى .. من خلال الإضاءة عندما تسقط عليها .. ويبدأ الإنسان بالسير فيها، و كأنما سيسير تماما في سكة القطار التي أشرت لها سابقا .. الشجرة التي أعطيناها بعد الموت .. نجدها بعد فترة بدأت تكبر و تكون الظل الكلى على مجموعة من الصالة ..

أحيانا نرى المخرج لا يعمل في إتجاه النص تماما و إنما يحاول أن يخلق له رؤية خاصة .. مثلا الحوار لا ينطق عن ذاته .. مثلا يقول : (نحن نحتاج للماء) وفي ذات الوقت يقوم باللعب ضد الماء و يخربه .. وكأنه يقول مثلا (بأشغال الإبرة) .. ولا ندري أشغال إبره .. كثير من الأشياء تدور بهذه الطريقة في الإخراج المسرحي الذي قام به «محمد رضوان». ..هذا الإتجاه ربما يعطيني مبررا لأن أقول بأن أشغال الإبرة و الحوار الذي دار .. كله حدث قبل أن يحدث . قد تبدو هذه هي الأساسيات التي كان يعمل باتجاهها «محمد رضوان» الذي يستوقف المرء منا فعلا و الذي يجعلني أشعر بأن هذا المكان الذي هو المسرح جدا صعب .. و التساؤل فيه هو كيف نستطيع أن نكون نقداً إشكاليا ، فكر إشكاليا .. في اتجاه التلقي .. في اتجاه التماس كالحجر؟ هذه هي التساؤلات التي طرحتها على نفسي .. ربما إلى الآن لم أجد لها تلك الإجابات التي من الممكن أن ترضيني نهائيا .

أقام مسرح الصواري بجمعية نهضة فتاة البحرين ندوة حول مسرحية ((الظلمة)) التي أخرجها لمناسبة الإحتفال بيوم المسرح العالمي الفنان «محمد رضوان» و قام بتمثيلها كل من الفنان محمد الصفار و حسين الرفاعي .. وقد داخل في الندوة الفنان عبد الله السعداوي و خالد الرويعي حول العمل.. وهذا المقال هو تغطية صحيفة الايام ١٩٩٥م.

قراءة أولى في دلالة «سينوغرافيا»(اللاعبـــون)

مسرحية اللاعبون
اعداد: يوسف الحمدان
سينوغرافيا واخراج: خالد الرويعي
١٩٩٥

١ ـ حكاية جوقة التماثيل .
٢- مأساة بائع الدبس
٣ - الجراد
٤ - جثة على الرصيف
٥- حفلة سمر من أجل ٥ حزيران
٦- الفيل يا ملك الزمان
٧ - مغامرة رأس المملوك جابر
٨- سهرة مع أبي خليل القباني
٩- الملك هو الملك
١٠- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة
١١- الإغتصاب
١٢- منمنمات تاريخية .

هذه هي النصوص التي خلطها الحمدان مع بعضهما البعض خارجا من خطاب إلى آخر، مغيرا ترتيبها لكي تظهر إمكانية جديدة، وقراءة جديدة ونص جديد، وهكذا فان النص الأصلي ومع أن الكلمات هي

هي يتحول إلى نصوص عديدة حسب التراتيب المتعددة لأجزائه . نص واحد يفتح عدة قراءات، نص واحد تتولد منه عدة نصوص، تماما كالسمكة التي تضع الافا من البيض في وقت واحد ! فكيف تعامل معها مخرجها خالد الرويعي، في خطابة ؟ أين يكمن نص العرض؟ إن المخرج يبدأ من « منمنمات تاريخية « في هذا العالم راسما منمنمة تاريخية من زمن المؤرخ ابن خلدون إلى زمن المتلقي (زمن المشاهدة والرؤية)، يعطي خطابه المسرحي دلالات، يكتب من خلالها عرضه المسرحي عبر العين والأذن. في البداية يفتح لنا ابن خلدون مقدمة الكتاب، أي مقدمة الباب التي تخرج من دلالتها الساكنة إلى دلالتها المتحركة (ولنلاحظ أننا نربط دلالة الباب بدلالة فتح الكتاب) نرى أمامنا إبن خلدون (م. الصفار) يدخلنا في منمنمات المخرج، حيث يوزع فسيفساء جسد العرض داخل الصالة : شمعة، سلم مغطى بقماش أبيض، شخص يعزف، طفل يلعب بسيارة، فتاة ترقص، شخص خارج الصالة يضرب بيده الزجاج العازل، إضاءة حمراء، إبن خلدون وهو يتحرك ويقف على سلم آخر مغطى بالأبيض. في آخر الصالة مقدمة الخشبة. علم أحمر، آخر أصفر، تلفزيون يبث عبر الشاشة خطابات، أشعة اكس، فتاة B.B.C، ستارة سوداء تمتد من بداية إنتهاء العازف إلى بداية خشبة المسرح، أقنعة، بقع إضاءة دائرية، مشنقة في وسط أسفل خشبة المسرح، لمبات يدوية، طاولة كبيرة يجلس عليها مجموعة ممثلين على هيئة تماثيل تتموضع تحت الستارة السوداء، حوارات متقطعة من نصوص مبعثرة، جمهور متوزع على جهتي الصالة خارج إطار الستارة السوداء المعلقة، ستارة حمراء الجوقة : « في ساحة عامة تدور الحكايات .. لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث « خضور : « عشر مرات كل يوم حتى أستطيع

تأمين الكفاف لعائلتي «، حسين : « هيهات سلخوا أولا فروة رأسه. في ضمير الساحة حكايا لم ترو « انقلبت الأرض تدور من أسفل إلى أعلى إلى أسفل « فصد الدم .. جمد الدم « ؟ « كنت اتفتح « ؟ « احذرى الأسئلة يا أمراة « « اذا لاحق لك في ثمنه « . « لا أمان ولا ضمان « « الفيل يا ملك الزمان «، « وبضربة من سيفه المسنون «، « منتهي الأمانة، تبدأ حكاية آخرى، ليكن هجومكم سرا « و « لماذا أنا يا حرفوش «، « هذه المفآجات بالذات أصعب من كل التوقعات «، « هل نسيتم ذلك اليوم من حزيران «، « ناكر الجميل / لا يعلم سواه إلى أين نسير «، « الليلة يتحقق حلم العمر يا شباب، الحكومة كلها في هذا القرش»، « الملك هو الملك «، « لا احد، البلاد مهترأة ومغزوة بلا غزو « .

كل هذا يفضي إلى نص ليس بين أجزائه تناسق أو انسجام، كلام بجوار كلام، ومزيج من المواضيع، وخليط من الأغراض وعندما يتشتت النص ولا يعرف أوله من أخره فأنه يصير « بلا رأس ولا ذنب « كهيئة الصور المتقطعة .

الذي يعنينا هو نص العرض المسرحي عبر ثلاث دلالات. دلالة متجسدة في الشخص الضارب على الزجاج العازل، ويتموضع في موقعين بالنسبة إلى المتلقي، بعضهم يراه من بعيد عبر الزجاج بالإضاءة الحمراء، وبعض الجمهور يضطر أن يلتفت إليه حيث يتموضع خلفهم. إنها تعطينا حالته وهو في منطقة الخطر، حيث تكون دلالة الخطر في الإضاءة الحمراء، فبحضورها يتم حضور الشخصية (المؤلف) عبر الزجاج العازل التي تعطينا دلالة المستشفى الذي يتموضع في داخله «سعدالله ونوس» كجسد معزول. ثم تتكرر دلالة (المؤلف) عبر تموضع آخر، حيث الشمعة التي تحترق في بداية فتح الباب، المتموضعة تحت الستارة الحمراء

التي تغير دلالتها إلى الدم الذى أرخ له «إبن خلدون» والمستحضر إلى المستقبل، والمتحرر إلى الماضي حيث السلم المغلف بالبياض بحكم طبقات الأقنعة على وجهه . الستارة السوداء التي تمثل ساحة اللعب، عندما تبدأ التماثيل التي تنزف بالحركة. الساحة (الستارة المعلقة) تمثل الوطن العربي حيث الآلام والأحزان والهزائم والمعوقات، وهي تمسك بخناق تلك التماثيل في محاولتها المتحركة. ثم تربط دلالة المؤلف بالمرض عبر «أشعة إكس» كمرجع مرض معاين في المستشفى. المرض الذي يعانيه «سعدالله» المعزول عبر الزجاج، الصارخ الذي لم يسمعه أحد. إن الطفل الذي نراه في نصوص (ونوس) في مأتم «أنتيجونا» والذي يعود للظهور رغم الحصار والقمع مبشرا، يخرجه المخرج من سياق المسرحيات ويدخله في سياق الواقع الآني، حيث الحصار أشد وأفتك، محاصرا بالعاب تكنولوجية، تحاول أن تمنعه من التفكير وجعله مستهلكا لإنتاجات المصانع الأجنبية، والمشتقة خارج نطاق الساحة السوداء الداخله في فضاء الحاضر، حيث أننا محكومون بها في هذا العصر. يضافرها المخرج بالكرسي المواجه للتلفزيون رابطاً بجملة :(لا أحد) الواردة في النص العام، هذه الشاشة التي هي عين ما تعرضه وسائل الإتصال الجماهيري، في وضع قناع على حياتنا، وتظن أننا نعيش في جو مطمئن خال من التبعات.. لذا تحجب الحقائق عن أعيننا، ونمنع أنفسنا من التفكير في زماننا الذى يحاول القضاء على الإنسان راميا إياه إلى الخلف بسرعة كبيرة .

انها لمحة ذكية من المخرج للتدخل الزمني بماضيها وحاضرها ومستقبلها. العازف وابن خلدون دلالتان لضمير الساحة حيث يكون لدى «سعدالله ونوس» الشاعر ضمير الساحة في صراعه مع

المخرج (السلطة) في «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران.»
و»إبن خلدون» الذي يدخلنا المخرج في كتابه كما دخلت (آليس) في بلاد العجائب تنتهي هذه الرحلة بصرخة «إبن خلدون» يطلب قرطاسا ليكتب عن مأساتنا حيث يردد : « هذه البلاد التي تنوح عليها مهترأة « .

دلالية الحركية

أكثر جابر وجبار ، يوسف ويوسف ، المتسول- المتسول، السيد-السيد، زمرد – زمرد وغيرها من الشخصيات في حركاتها الدائرية.

دلالية الألبسة

متوزعة على أربعة ألوان : أحمر، أبيض، أسود، أصفر، كلها لها مرجعيتها في ذهنية المتلقي .
الأسود حيث الحزن الذي يغلف الساحة، الأصفر حيث المرض والإعاقة، الأحمر حيث الدم في الناس، جابر والستارة والخطر حيث الإضاءة الحمراء. الأقنعة تدخل كممثلين في تشابكها مع الممثل الشخص، وأحيانا تأخذ أكثر من بعد واحد،
في هذه المسرحية نلمس وعيا لدى المخرج في محاولة اقترابة من «سينوغرافيا» العرض في علاقتها بالنص المتقطع، حيث يستفيد من قراءاته السابقة، ومشاهداته. ويداخلها محاولا هضمها باستخراجها عبر العرض .

جسد العالم

الجسد المحاصر في المسرح التفكيكي

التدخل في أي حدث جمالي لن يوقف عنف هذا العالم

الجسد اللاجئ المحاصر هو التعبير الذي حبكه و حفر فيه المخرج المسرحي الياباني (شينجين شيميزو) الممثلون في مسرحه يستخدمون (شنتاي) أي التغييرات الجسدية ، بالإضافة إلى جوهر الرقص الياباني بشكله المعروف « بوكره « لخلق معاني جسدية أكثر من كونها عاطفية - فالحركات المسرحية و الحركات التعبيرية في رأي (شينجين شيميزو) هي الطريقة الوحيده لتخلص إيماءات الجسد في هذا العالم الذي سيطرت عليه كل الأنماط التكنولوجية و الإعلام التكنولوجي .

يقول (شينجين شيميزو) « بأن الجسد في عالمنا اليوم يعد أحد اللاجئين « و يخشى من أن يجد صعوبة في خلق مسرح يعالج التعقيد في أفكاره الغامضة فهو يرى أن جسم الإنسان هو الوسيلة الوحيدة لتواصل التناقضات ووجهات النظر المختلفة في القرن الحادي و العشرون . فالحقيقة التي يكشفها الجسد لنا ليست سهلة. إنها ليست الحقيقة أو الصدق النفسي الذي يكمن في الجسد الذي لا يكذب ، ولا هي الصدق . هذا النص الدرامي العظيم الصنع. إن السيناريوهات التي يعدها (شيميزو) تصور و توضح لنا الفرد الفاسد و الهويات القومية و المحلية التي تقاوم أوجه العولمة الزائفة و المسيطرة. فالخوف من الظروف و العوامل الجسدية ، ربما يكون عالمياً في نطاق غير محدد ، إنه الجسد المفعم بمظاهر التكنولوجيا و التعايش المنظم الدقيق، وهي

الأجساد اللاجئة التي تبدو وكأنها عمال في سلة المهملات . وهي أيضاً الأجساد التي حكم عليها بالسجن، وكل هذه الأشياء هي ما يسمى بثقافة العولمة العالمية . يحقق المخرج (شيميزو) عرض صور جسدية مؤثرة استفزازية و عنيفة نجد فيها التناغم و الانسجام مع القطع المسرحية التانزترية (بينابوش) .

مسرح (شيميزو) ملئ بالأجساد و السياسة و التي من الممكن أن تكون لها خلفيات نظرية مع محفظات « مايكل نوكولت « الأثرية أو في النظريات التي تخص جنس النسوة كما في « حلقة الذكور»

وهناك جزء هام من التحليلات النظرية و التقنية وهي أن كايتايشا حاول أن يضم و يجمع بين التمثلي للذكور والإناث في المحتوى الثقافي و الاجتماعي الياباني – مثل الإشارات المتكررة لصور طوكيو المستحدثة على أنها مجال لإفساد الوظيفي وأيضاً لاستخدام الخطابات من المقال التاسع للدستور الذي وضعته الولايات المتحدة بعد الحرب على اليابان تحت شعار « اللاحرب « ونجد في المشهد الافتتاحي أنه تم حرق صورة من هذه الخطابات – والتي كتبت على ورقة وقرأت بصوت عالي بالانجليزية . في مسرحية (باي – باي) .

ذلك العمل المسرحي الذي أخرجه (شينجين شيميزو) نرى فيه رجل يندفع وبدون أي دافع و يستمر في ضرب المرأة الشاحبة التي تلبس تاجاً غريباً على رأسها، وكل واحد من الممثلين يجبرها على أن تلفظ بأي من أسماء بعض الأماكن مثل (اسبريا) ، (هنجري)، (كريميا) ، (شوهتي) و الكلمات العشوائية الانجليزية هي النص الأصلي لهذا العمل وانتهي المشهد كما بدأ ولم تحرك المرأة ساكناً ، وبدأ يضربها الرجل مرة ثانية و يصفعها على فخذها حتى أغشيت وسقطت ، وطوال الوقت يظهر لنا سلبية هؤلاء

الممثلين كما لو كانوا تحت سيطرة قوة معينة لا يقدرون على التغلب عليها.

حين عرضت المسرحية في زاجريب بكرواتيا عام ١٩٩٦ م أثارت غضباً لدى الجمهور إلى درجة دفعت أحد المشاهدين – أن يصعد على خشبة المسرح و يهجم على الممثل الذي يضرب المرأة ، ويلقي به أرضاً ، بالرغم من استحسان الجمهور من فعل ذلك الرجل، إلا أن الممثل نهض وعاود ضرب المرأة مرة ثانية .

وبعد الحرب الأهلية في زاجريب ، فهم المشاهدون أن التداخل في أي حدث جمالي لن يوقف بأي من الأحوال عنف هذا العالم .

وقد قال المخرج (شيميزو) عن مسرحية (باي – باي) « لقد صنعت هذا حتى أجعل كلاً من العدوان و العنف اللذين يكمنان في الجسد يتجهون إلى الانتحار « . فما يحدث من وحشية على خشبة المسرح ما هو إلا تجسيد للعنف الذي يحدث في حياتنا اليومية .

في مسرح (شيميزو) نرى تأثير كل من (تاتسومي هيجكاتا) مؤسس فرقة (بوكوه) وأعمال (بينابوش) و (روبرت ويلسون) و (تاديوش كانتور.)

تأسست فرقة (كاينايشا) عام ١٩٨٥م يكشف تأثير المجالات البديلة و السينما و الفنون المرئية و المنشآت و الموسيقى و الرقص . وقد صرح (شيميزو) بأن أعماله هذه موجهه للنقد الجذري للعنصرية، و التفرقة بين الجنسين و المغالطة وأوجه النفاق و الجنسية ، إضافة إلى التظاهر السياسي . كان هدفه هو تغيير العالم ، من خلال الدراما ، لقد رأي المسرح على أنه أداة كشف الصراع بين الفرد و المجتمع ، وبين الانعزال و التظامن .

الوصول إلى «المسرح الجميل»
الدراماتورج

((اليس المسرح هو المسيطر على مشاعركم ؟
والمستعد دائماً ، وفي كل الظروف ، أن يثير قلقكم ، كما تثير عاصفة زوبعة رملية في الصحاري العربية إللا متناهية ؟
إنني اسألكم : ما هو المسرح ؟ إنه محراب الفن الحقيقي الذي ما أن تدخلوه حتى تنفصلوا في لحظه عن العالم ، و تتحرروا من العلاقات اليومية . إنكم هنا تحيون ، لكن ليس حياتكم، تعانون ولكن ليس أحزانكم ، تسعدون ، ولكن ليس بسعادتكم ترتعشون خوفاً ولكن لا من خطر يهددكم أنتم هنا أناكم البارده تختفي في أثير الحب الملتهب . هل من الممكن وصف كل سحر المسرح ؟ أو وصف كل قوة خارقة مسيطرة على روح الإنسانية

أدخلو المسرح عيشوا و موتوا فيه إن استطعتم ذلك) بلينسكي.

لابد أن ندرك أن أي مبدع يقوم بأي عمل فني عليه أن يستمع إلى آراء الآخرين بصدر رحب دون تشنج أو انفعال وعليه أن يدافع عن اختياراته لأن اختياره هو الذي يحدد بناء شخصيته، ومن يختار المسرح يعني ذلك اختياره لمهنة المتاعب ولابد ثانيا أن نكون أكثر تواضعا ونقر بأننا لسنا فنانين وما نقوم به ما هي إلا محاولات في بحر عالم المسرح المتلاطم ويحضرني هنا ما قام به «ستانسلافسكي و نيمرونج دانجكو» من محاورات البحث في عالم المسرح كانت تستمر لأكثر من ١٧ ساعة متواصلة من الحديث وتفكيك ألغاز المسرح.

فعندما نتناول الظواهر المعقدة للإبداع المسرحي في كتاباتنا فمن الضروري أن تكون هناك آراء مختلفة ومن لا يجد في نفسه قدرة الاستماع لتلك الآراء عليه أن يتخلى عن مهنة التعقيد والمتاعب – مهنة المسرح – وأن يختار أي عمل غير المسرح قد

يكون أكثر ربحا وراحة بال. وأول من أستخدم كلمة الدراماتورجية كمفهوم نقدي الألماني «غوتهلد لسينغ» في القرن الثامن عشر في كتابه ((دراماتورجية هامبورغ)) وذلك للتخلص من هيمنة الكلاسيكية الفرنسية المنتشرة آنذاك في الثقافة الألمانية في المسرح، وبفضل «غوتهلد لسينغ» تحرر المسرح الألماني من الهيمنة الفرنسية لاعتماد الذوق والروح القومية الألمانية. حيث ربط النصوص المسرحية بالبيئة الألمانية، فقد كان على علاقة قوية مع المحيط الذي يعيش فيه اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً وثقافياً ونفسياً. لكن المعجم المسرحي يقول بأن أصل الكلمة تعود إلى الفعل اليوناني، بمعنى ((يؤلف)) لكنها أتخذت دلالات حديثة مثل إعداد النص إلى العرض، قراءة النص، كتابة النص، تحليل النص. وذلك في الفترة التي كان النص هو مركز الثقل في العملية الإبداعية. لسينغ استخدم كلمة الدراماتورجية من وجهة نظر المتفرج الذي يعتبر العنصر الأهم في العملية المسرحية، ومفهوم الدراماتورجية ظل محصوراً في ألمانيا ولم ينتشر في أوروبا، رغم أن الفرنسيين حاولوا استخدامه مع من له علاقة بالتنوير مثل فولتير و ديدرو، أما غوته وفاغنر فقد كرسا المفهوم الدراماتورجي في ألمانيا، حتى جاء دوق ماينغن وطور تجربة الدراماتورجية. وهذا التطور أدى إلى التأثير في المسرح العالمي. حيث طرح من خلاله علاقة مختلفة مع العرض المسرحي، وهذا ما تمخضت عنه ولادة المخرج المسرحي في ما بعد. الدراماتورجية تغطي كل جوانب المسرح من كتابة النص وتحضيره ودراسة تاريخ المسرح والنقد وسيرورته والأزياء والفضاء الدرامي، وظروف إنتاج النص والعرض، كل في زمنه، والدراماتورجي يكون على إطلاع بالروئ المتعددة التي أخرجت النص من قبل. والعرض يتضمن أسئلة تؤرق الدراماتورج

قبل أن تؤرق المتفرج والمجتمع، وتثير هذه الأسئلة حول الحياة والفن والمجتمع وتحديد مكانة الفرد لتحفيز الذاكرة الإنسانية والبحث عن أجوبة.

الدراماتورج تقدم رؤية أو قراءة متكاملة ومنسجمة مع المجتمع للمشروع الثقافي قبل المشروع المسرحي، آخذاً بعين الاعتبار النص وزمن إنتاجه والعرض وزمن إنتاجه، ومع تطور العلوم الإنسانية وظهور مفهوم تعددية القراءات للنص الواحد، أصبح فريق العمل المسرحي يختار وجهة نظر متكاملة أعدها الدراماتورج و تبناها المخرج وجسدها الممثلون من خلال العرض المسرحي وهذه القراءات لا تكون عشوائية ولا تأتي من فراغ لكنها تعتمد على المعرفة بالأشكال المسرحية، والأعراف والتقاليد إضافة إلى معرفة المجتمع. والدراماتورج ناقد متمرس قبل البدء بالمشروع، ودارس لتاريخ المسرح والعرض المسرحي، يملك رؤية جمالية للمشهد البصري وصاحب فكر عميق إذا أنتهى من عمله مع النص يتحول إلى مشارك للتعامل مع الممثل من خلال المادة الثقافية التي قدمها له، ينمي ثقافته، ويقترح الإحتمالات الجمالية والأيديولوجية والفنية للعرض، فهو يعرف كيفية عرض الحكاية، ويفكك شفرات النص، ويوجه المتفرج إلى المدلول الذي يريده المخرج، فبعد اختيار النص وقراءته وتحليله وتحضيره للعرض، يتحاور مع المخرج ثم مع بقية الفريق المسرحي ليدفع العمل المسرحي باتجاه تكاملية العرض وحيويته وحضوره اللافت. فالدراماتورج هو من أظهر مهنة المخرج كوظيفة، وهو الذي يكمل رؤية المخرج ويحقق له عرضاً مسرحياً متكاملاً. والدراماتورج يطرح أسئلة قبل بدء عملية الإختيار

- هل يصلح هذا النص لهذا الجمهور وفي هذه الفترة الزمنية؟
- ما هي الخطوط التي تربط النص بالواقع؟

- هل تحتوي المسرحية على لحظات المعاصرة؟
- هل تستطيع أن تقدم منظوراً مستقبلياً على مستوى الفن والثقافة؟

الدراما تورجية

في الاصل هي « فن انشاء المسرحيات . و الدراما تورجية تقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحي في الكتابة و الانتقال إلى المنصة و العلاقة بالجمهور فهي تعمل إذن في مجال توضيح الجماليات و الاشكال و مضمون العمل وتوجه الاخراج و تنفيذه . و الايديولوجية المعاصرة نتناول التطورات الشكلية و علاقاتها بالأفكار و المجتمع .

النص المسرحي

لا يمكن أبدا فصل العملية الإبداعية في المسرح على اعتبار أن المسرح أعظم بوتقة اشتراكية في الوجود. فالإبداع في المسرح حالة غاية في التعقيد لأنها مركبة. فلو أخذنا النص على سبيل المثال فهو نص غير ثابت مثل الرواية أو القصيدة لا يتغير بعد وضعه في كتاب و نشره إنما هو نص ناقص حتى يتم تقديمه على خشبة المسرح فهو نص بالتالي يحتوي على ثلاثة نصوص هي : نص المؤلف. وهو جزء من كل. يشتمل على العناصر العديدة المكونة للعملية الإخراجية. ومن هنا لا يمكن القطع بأن النص المسرحي ينتمي إلى الأدب و بأنه نص أدبي. لأن هذا النص يتضمن الإشارة إلى الديكور والأزياء وحركات الممثلين. أي كل ما يندرج تحت أسم «الإشارات المسرحية» وهي منفصلة عن نص المؤلف وعندما يدخل المخرج على هذا النص بعض التعديلات ويحذف

بعض المشاهد أو يضيف مشاهد، يتخذ النص شكلا آخر. يصبح هذا النص هو النص الثاني وهو نص المخرج. و أكبر دليل على قدرة المخرج على تحويل نص المؤلف إلى نص آخر هو ما شهده المسرح الغربي من محاولات بعضها ناجح والبعض الآخر فاشل، ما قام به عباقرة الإخراج أمثال : بيتر بروك، كروتوفسكي، روجيه بلانشو، أريان منوشكين و غيرهم ليقدموا المسرحيات القديمة مثل مسرحيات شكسبير، سوفوكليس، موليير، وغيرهم في إطار جديد كل الجدة لا يبقي إلا على جزء من النص الأصلي.

النص الثالث

وعندما تعرض المسرحية و يتحول النص المقروء إلى كلمات منطوقة و أصوات وحركات من قبل الممثل الذي هو الآخر يدخل ضمن العملية الإبداعية في المسرح، يتكون النص الثالث الذي تتسع أحيانا المسافة بينه وبين نص المؤلف إلى حد كبير، من هذا المنطلق لا يمكن اعتبار علم اللغة وحده قادرا على أن يكون أساسا للنقد المسرحي، لأنه يقوم على اللغة، بينما يعتمد المسرح على اللغة اعتمادا جزئيا، وكان هذا السبب وراء اتجاه النقد المسرحي إلى «علم الدلالات» «السيميولوجيا»، ولكن ما هو السيميولوجيا؟ يقول «لي روبير» إنه جزء من الطب يدرس دلالات الأمراض، وفي مجال اللغة يعرفه «سوسور» بأنه علم يدرس حياة الدلالات داخل الحياة الإجتماعية، وعلم يدرس مجموعة الدلالات، اللغات، الشفرات، الإشارات، ويطلق بعض اللغويين على علم الدلالات إسم «سيميوتيكا» أي نظرية الدلالات العامة، وهناك دلالات طبيعية أو تصويرية أو اصطناعية أو اصطلاحية أو ثلاثة مستويات للدلالة : الصورة، الإشارة، والرمز.

فالصورة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا لطبيعتها الداخلية، والإشارة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا للمعنى الذي تفسر به، وفي مجال اللغة الدلالة «عنصر لغوي» يجمع بين دال و مدلول، فالمسرحية عرض يجري أمام جمهور ويسعى إلى الإتصال به عن طريق عناصر كثيرة تأتي الكلمة أو الدلالة اللغوية في مقدمتها، وهنا ينشأ سؤال، هل العرض المسرحي تواصل أم لا؟ وما هو وضع الكلمة كدلالة لغوية في المسرح؟ ويبدو هذا السؤال خال من المعنى بالنسبة لمن يجهل الكثير عن عالم المسرح، لكن الأمر ليس بهذه البساطة بالنسبة للمتخصص.

فها هو «بوينس» في كتابه «التواصل والنطق اللغوي» يطرحها بشكل معقد لا نحب التعرض له هنا. وفي قضية التواصل واللاتواصل، تواصل الممثل مع الجمهور و تواصل الممثل مع الممثلين الآخرين و تواصل الممثل مع نفسه وتواصل المتفرج مع المتفرجين الآخرين وتواصل المتفرج مع نفسه، وأحيانا تقمصا نفسيا أو إسقاطا أو مشاركة، لكنها في كل الأحوال علاقة ثقافية معقدة، وقد تحدث فيها كثير من علماء و مفكري المسرح مثل «مونان» حيث ألغى كلمة التواصل وأستخدم بدلا عنها كلمة الإثارة، أما العالم «مالينوفسكي» يسميها المشاركة العقلية، فالعرض المسرحي شبكة من العلاقات المعقدة بين خشبة المسرح والصالة، وأما الناقد السوسيولوجي «ديمارس» فيستوحي تكنيك «تحليل المضمون « فهو لا يعتمد على النص فقط أو الكلام الشفوي إنما يحاول أن يعثر على التجسيد المادي للشخصيات و الأشياء والدلالات السمعية والبصرية وهذا عكس ما يحدث في عالم الصحافة، حيث يعتمد على عدد من اللغات الخاصة

بالمسرح، لغات تخاطب العين و الأذن بسبل عدة وهو يبحث عن الطريقة التي تنتظم بها هذه الدلالات و تتراكب. فالوحدة الدالة قد لا تكون واحدة و إنما مجموعة من العناصر المركبة بحيث تنتج معنى معينا وتتم هذه القراءة بعمليات ثلاث يقوم بها المتفرج في وقت واحد.

ثلاث عمليات وهذه العمليات الثلاث هي :

* التعرف على العناصر الدالة .
* قراءة هذه العناصر، أي استخلاص معانيها المتعددة بالرجوع إلى الواقع الثقافي والاجتماعي.
* تثبيت المدلول الحقيقي بالتعرف على السمات المتشابهة المتكاملة لمختلف الوحدات الدالة طوال العرض.

وتعمل أثناء المراحل الثلاث للقراءة أنواع ثلاثة من الوعي تحدث عنها الناقد «رولان بارت» في المرحلة الأولى يتعلق الأمر بالرؤية و النظر و الملاحظة وتشغيل الحواس وربط العين والأذن بالعمل المسرحي واستعادة متعة النظر التي تفسر و تتعرف على الأشياء و تسميتها، أي متعة المفاجأة والاكتشاف. منذ تلك اللحظة يمكن أن نقول إن الوعي «الباراد جماتيكي» أي الوعي الإبدالي يلعب دوره، لأن الرؤية تفترض التمييز بالحواس والفكر و استخلاص خواص عنصر ما داخل مجموعة من العناصر وهذا التفكير المقارن يحدد الفوارق ويمكن الكشف عن الطابع الخاص للدلالة المرئية بعدها إدراك الدلالة، و في المرحلة الثالثة بعد أن يكون فكر المتفرج قد ملأته الدلالة بمدلولاتها المختلفة المستمدة من التراث أو المجتمع يتدخل الوعي «السنتجماتيكي» أي الوعي التوزيعي .

من كل هذه العملية المعقدة و العلاقة الشائكة التي ترتبط بين

المؤلف و المخرج والممثل و الجمهور.ينبثق مفهوم الحداثة و التجديد في الإخراج وأساليبه عبر الإرتباط النوعي بالكتابة الجديدة، الممثل الجديد ، فالإخراج المسرحي يبقى موضوعا هلاميا عندما يؤخذ على حده، مستقلا عن علاقته بالنص و التمثيل .
ليس هناك إخراج مجتهد ومهم بدون كتابة مهمة و بالتالي بدون ممثل طليعي باحث سيتم اغتيال الإخراج المسرحي، يمكن الحديث عن مفهوم الكتابة كحالة مستقلة، وحتى على الممثل وخصوصيته بشكل مستقل أيضا و لكن يتعذر علينا مناقشة وظيفة المخرج المعاصر بدون التلاقح الخالق بين العناصر الثلاث المذكورة. يأخذ الإخراج طريقه و أصوله عندما لا يتحول إلى وصفة جاهزة. أي عندما يبتعد عن المسلمات و الوقائع التقليدية لوظيفة المخرج. تقدم الإخراج في العالم على أيدي مخرجين طليعيين هزوا السكونية في النظرة إلى مهمات المخرج عندما أخرجوها عن بعدها الثانوية المتمثل بالطابع الإداري، ليست وظيفة المخرج بأي شكل من الأشكال تحديد أنتقال الممثل من حيز إلى حيز. كما أنه ليس مدرب مبارزة أو أستاذ صوت و إلقاء وفي نفس الوقت هو ليس برجل جمنازتك أو مدرب رياضي، أنه ليس ساحر إيماءات أو مشعوذ إشارات وبهلوانيات حديثة إنما هو مفكر و مفلسف روح العرض ومهندس للأرواح وباعث للضياء و السطوع و البريق الروحاني و الجسماني. المخرج رسام في الفضاء المسرحي «١ « محلل و مركب الطبائع و أخلاقيات الشخصيات المسرحية، و شخصيات الممثلين و قائد أوركسترالي لإيقاعات العرض و ألوانه و مزاجه.

ونظرة قصيرة على المخرجين في العالم تبين بأنه لا يمكن أن يبدع إذا لم يجد مؤلفا مبدعا و ممثلا مبدعا.

المسرح فن محرك و متحرك

في اعتقادي لابد عند الدخول في عالم المسرح، الإلمام بالخواص والدقائق التي تتعلق بهذا العالم الجدلي المركب. فالاهتمام بالمسرح تتسع دائرته، لتختصر المسافات، ليس بين فنونه العديدة و المدارس والاتجاهات والمذاهب التي ينضوي تحتها فقط، ولا بين أساليبه المتنوعة و أشكال الفعل الدرامي المتطورة فيه وحسب، و إنما لتشمل تقنياته المتغيرة التي يفرضها الواقع بالعالم ويثريها و يغذيها العلم والتجربة بالمزيد من الابتكارات. فالمسرح هذا الفن المحرك والمتحرك الذي يأبى السكون و الركود إلى راحة كسلى، لم يعد الحقل الذي يحرثه ويبذر فيه بذور الحركة و التغير يقتصر على النص الدرامي و التمثيل و الإخراج و الإنارة و الصوت و الديكور والملابس و الموسيقى و الرقص وبقية الإكسسوارات، و تغيير شكل التلقي و المشاهدة التي يتطلبها الفعل الدرامي فعل المواجهة مع الذات بكل أبعاده الواقعية و الروحية. فالمسرح يحمل في أعماقه خلاصة التجارب الإنسانية و تاريخ الشعوب. و الدراما خاصية يشترك فيها الإنسان و الكائنات الأخرى منذ بدء الخليقة.

المسرح حدث اجتماعي

المسرح هذا الفن المركب كان منذ نشأته «حدثا اجتماعيا» يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي، ولهذا فكل كتابة نظرية حول المسرح لا تنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي و من الإنغماس الواعي في الظاهرة المسرحية تظل مجرد جهد ذهني ناقص، لا يستطيع أن يكشف جوهر هذه الظاهرة و طبيعتها

المركبة كظاهرة ثقافية اجتماعية بكل أبعادها.
وهذه الظاهرة المركبة المعقدة جعلت المسرح «منتدى الفنون و العلوم» فهو فن المواجهة و اللقاء المباشر لهذا أصبح أكثر الفنون تعرضا للتشويه والتخريب المقصودين، و عالم المسرح يمارسه كل من هب و دب. قال مرة المخرج المبدع «توفستونغوف» : « حين ندخل نحن معشر المخرجين والممثلين و الكتاب إلى غرفة العمليات بصحبة طبيب جراح بالقلب لنراقب سير العملية الجراحية، ترى هل يتدخل بعضنا في طبيعة عمل هذا الجراح ؟ هل يقول له أحدنا : «فلتبدأ من البطين الأيسر أو من الصمام الأعور إن وجد». بالتأكيد لا أحد يتدخل»، أما المسرح فبابه مشرع للجاهل و نصف الموهوب و هذا مما يزيد تعقيد العملية الإبداعية في المسرح ويشوه مفاهيمها لدى الشباب الحديثي المعرفة بعالم المسرح. وتقوم وسائل الإعلام من خلال ما تبث من مسرحيات تافهه بجزء كبير في تخريب الذوق المسرحي.

تطور الإخراج المسرحي

إن مهمة الإخراج في العمل المسرحي لم تتضح، ومركز المخرج المسرحي لم يثبت إلا في منتصف القرن التاسع عشر وذلك بعد أن حدثت تطورات واكتشافات عديدة في الفن المسرحي تأليفا و تمثيلا و عناصر إنتاجية أخرى، حتى أخذت مهمة المخرج تتبلور تدريجيا إلى أن أصبح الشخص المنظم و الموجه و الموحد للعمل المسرحي وسيدا للإنتاج المسرحي ككل، أو كما سماه البعض ب»دكتاتور المسرح». و يمكن اعتبار الأول من مارس ١٨٧٤ تاريخا لتحول كبير في تاريخ فن الإخراج، ويمكننا اعتبار مسرح «الدوق

ساكس مننغن» نموذجا للمسرح الذي يتحكم فيه المخرج حيث استطاع ذلك الفنان أن يجمع كل الاكتشافات السابقة، ويوحدها بوحدة رائعة، وأن يقود الفرقة ويوجه عناصر الإنتاج ويحركها إضافة إلى قيامه بالتدريبات التي تسبق العرض المسرحي، والتوجيهات المستمرة التي كان يقوم بها خلال فترة تلك التدريبات، فهو الذي يوجه الممثلين بقصد وصولهم إلى تمثيل الشخصيات المطلوبة، وهو الذي يشرف على تصميم المناظر و الأزياء و متممات العرض المسرحي، كما يشرف على تنفيذها، وقد يساهم في وضع الموسيقى الملائمة و هو الذي يخلق التوافق بين الممثل و خلفيته، وهو الذي يساهم في سبك النص في صورة تشكيلية مليئة بالحركة والتعبير، بعد أن يقوم بتفسير النص المكتوب ليتجسد بعد ذلك على خشبة المسرح مستعينا بعناصر من الفنون الأخرى.

وهذا لا يعني أن الدوق «ساكس» هو أول من قام بالمهمة فقد سبق آخرون في ذلك أمثال الممثلين القدامى» كمبل و كين و ماكريدي» قد مارسوا مهمة الإخراج بصورته الجديدة، ولكنهم لم يضعوا الأسس الكاملة لتلك المهمة أما الدوق «ساكس» فقد بلور مهمة المخرج و ركزها نظريا و تطبيقيا و قام المخرجون الذين ظهروا بعده بالسير على دربه، حتى أن «ستانسلافسكي» نفسه أخذ عن الدوق «ساكس» الكثير من المبادئ و الأسس التي طبقها في طريقته.

وهكذا فقد تحولت الظاهرة الإخراجية في المسرح العالمي من مجرد عمل عابر غير متخصص و غير مركز، إلى فن قائم بذاته له أسسه و عناصره و نظرياته. ولكن الإخراج في المسرح وجد منذ القدم كعملية تنظيمية وقيادة إبداعية للعرض المسرحي، فأي عرض خلال تاريخ المسرح ككل تم تنظيمه وإخراجه من قبل

شخص ما. لكن صنعة الإخراج في عمل مميز منفصل لم تكن موجودة، والإخراج نفذه في كثير من الأحيان الممثل الأول. يقر المؤرخ ((أدولف فيندس)) بوجود مهمات إخراجية حتى في العروض اليونانية، واعتبر أن تنظيم الفعل للجوقة، وإعطاء السمات الخاصة للرقص والحركة من مسئولية رئيس الجوقة، وسمى رئيس الجوقة مخرجاً، ورئيس الجوقة ليس قائدا للغناء فقط، إنما مدرباً للرقص والحركة. وفي المسرح الروماني حيث المسرح أكثر تعقيداً، كان هناك شخص له إسم المخرج ليس كما نفهمها حديثاً. وفي العروض الدينية في العصور الوسطى التي كان يشارك بها مجموعة كبيرة كان هناك قائد للعرض أي المخرج. في عصر النهضة تم انتزاع المسرح من أيدي الكنيسة، وأصبح الممثلون المحترفون ينظمون العرض، حتى في عروض ((الكوميديا ديلارتي)) أو ((مسرح الأقنعة)) كان هناك المنظم بمثابة المخرج. أما الإخراج بشكله المستقل كصنعة مسرحية مستقلة ومنفردة تكونت في نهايات القرن الثامن عشر وكان ((غوته)) هو المخرج الأول الذي أعطى أهمية خاصة إلى كلية المشهد المسرحي والوحدة العامة للمسرحية كلها. وأراد بذلك أن يؤثر على المشاهد من خلال أسلوب محدد للعرض المسرحي. وقد طلب من الممثلين أن يتعلموا من الفنان النحات كما طالب بالتشكيل الفني الكلي للحركة والإيماء. وأراد تأثيرا على المشاهد عن طريق عرض فني منظم بشكل كلي وإبداعي، وأعتبر القراءة الجهرية عنصراً هاماً بطريقة العمل مع الممثلين فلا بد من قراءة أو أكثر وراء الطاولة. لأن تلك القراءة تجعل الممثل يتغلغل بمغزى وروح الدور التمثيلي، ويقود الممثل إلى التمكن من نفسه، وتجسيد الدور بشكل صحيح، كما أنه يكسبه إلقاءً واضحا وجلياً. وكان أسلوبه المحبب في تحريك

الممثلين ووضعهم في نصف دائرة هو الأسلوب الذي أستخدمه إبراهيم بحر في العديد من مسرحياته. حركة الممثل بشكل نصف دائري. في بدايات القرن التاسع عشر تفرد مسرح بلدية فيينا بمميزات معينة من حيث الإخراج من خلال رئيسها ((شرا يفوغل)) الذي ألف مجموعة من مسرحيات منسقة وكان من أول المخرجين الذين أعلنوا بملء صوتهم عن أهمية وجود جماعات تمثيلية في المسرح. وكان من تلامذته المخرج ((زولينميلس)) الذي طالب الممثل أن يبني شخصية دوره من خلال تعرفه على كل المسرحية. ويجب أن تكون الشخصية عميقة ومتغلغلة بشكل تام في أفعال الشخصيات الأخرى خلال مجرى العرض. وبتاريخ المسرح إحتل المخرج ((أمرمان)) مكاناً مهماً بالإخراج حيث أنشأ مع ((لود فيغ تيك)) مسرح شكسبير في ألمانيا. ناقلاً شاعرية فكر شكسبير على المسرح. فكشف المضمون الداخلي العميق بنصوص شكسبير وكان ضد الطبيعية على المسرح. والشيء الجوهري بالنسبة له هو الفعل الإنساني وكان له اهتمام عام بعمل طويل مع كل ممثل بمفرده. ومن المخرجين الألمان في القرن التاسع عشر أحتل ((لاوبه)) مكاناً بارزاً وأعتبره المؤرخ ((فيندس)) الممثل الوحيد للمخرجين النفسانيين. وكانت الكلمة هي العنصر الأساسي في المسرح عنده. وأعطى قراءة الطاولة أهتماماً كبيراً. ولجأ إلى تمثيل الأدوار أمام الممثلين أثناء عمله معهم. ومجموعة باريس والتي كانت تحت مسمى ((الطليعة)) التي تزعمها ((جاك كوبو)) في مسرح ((الكوميدي فرانسيز)) كانت قريبة من حيث الجوهر إلى ما توصل إليه ((مسرح موسكو الفني)) بعد تجارب طويلة.

في أربعينات القرن العشرين برز المخرج الواقعي «باتي» من خلال

إخراجه للعروض وأسس التمثيل الجديدة، متبعاً بذلك طريقة مسرح موسكو الفني. الإتحاد السوفييتي، فإن الإخراج المسرحي لم يتحدد كصنعة مسرحية منفردة خلال مدة طويلة، حيث قام بمهمات المخرج في القرن السابع والثامن عشر الممثلين أمثال ((فيودور فو لكاف)) الذي يعتبر مؤسس المسرح الروسي إلى جانب كل من ((غريغوري، وكونست)).

في القرن العشرين تكتسب صورة المخرج دقة ووضوح في هذه الفترة أحتل المخرج ((اوتو برام)) المكانة البارزة في المسرح فقد دخل المسرح من خلاله إلى الأدب فقد كان ناقداً قبل أن يكون مخرجاً، وثار برام ضد الشكل الفني الباهر ذي الديكور الضخم المسمى الإخراج الخارجي. فكان يرى أن على الممثل أن يدرس ويفكر بدوره قبل هذه البروفات، بل عليه إيجاد الشكل المناسب لتمثيل دوره، وطريقة التعامل مع الممثل الآخر في البروفات. كما يتحتم على الممثل إيجاد كل شيء خاص بدوره من خلال علاقته مع الممثل الآخر مباشرة، وعلى المخرج التمكن من التوفيق بين الممثلين وخلق الجو الملائم من أجل ولادة الفعل الحي.

العملية الإخراجية

لكي تبدأ العملية الإخراجية خطواتها الأولى لابد للمخرج أن يتعرف على المؤلف، حياته، أفكاره، مؤلفاته. حتى يستطيع التقدم في عمله لابد أن يلم إلماما معينا بالعلوم و الفنون الأخرى ذات العلاقة بفن المسرح، كفن الرسم من بداياته عند الإنسان الأول حتى العصر الحديث و ما طرأ عليه من تغيرات و تطورات و طفرات، وعلم الأساطير و ما يحتويه من رموز و معتقدات و علم الحضارات

و علم الضوء و الصوت والفيزياء و علم النفس حتى يتسنى له دراسة سلوك الشخصيات و علاقاتها و علم الاجتماع حتى يتسنى له دراسة حركة المجتمع بأبعاده السياسية و الاقتصادية و علم الجمال على مر التاريخ. فقد ظلت المهمة الأساسية للمخرج و لفترة طويلة تفسير النص المسرحي و إيصال أفكار المؤلف إلى المشاهدين، بواسطة الأدوات التي يمتلكها الممثلون و بالعناصر المساندة لها، ومازال الكثير من المخرجين يعتقدون أن الخروج عن أطروحات المؤلف خيانة للأمانة و خروجا عن المهمة و تجاوزا عن حقوق المؤلف, غير أن المسرح المعاصر عرف مدارس مسرحية جديدة و أساليب مختلفة في العمل المسرحي ووجدت في ذلك الإطار تحديدا لطاقات المخرج و إبداعاته، لأنه عند ذلك مفسرا فحسب و ليس مبدعا ولهذا راح الكثير من المخرجين يحطمون ذلك الإطار و يتجهون نحو تثبيت رؤاهم الخاصة محل رؤية المؤلف. بمعنى أن يصبح المخرج مبتكرا جديدا للنص و تصبح مهمته النفاذ من أفكار المؤلف و رؤياه إلى أفكار و رؤى جديدة. ويستند دعاة هذا الأتجاه إلى أن النص المسرحي يحتوي على كثير من الخفايا و الرموز وأن كلماته الظاهرة ليست هي المُعَول عليها، و إنما ما يختفي وراء تلك الكلمات الظاهرة من معاني. و يرى زعيم المدرسة الطبيعية في المسرح العالمي « أندريه أنطوان « أن هناك نوعين من الإخراج نوع يسمى «بلاستيك» وهو ما يخص الديكور و الملابس و الاكسسوار و الإضاءة. ونوع آخر يسمى «إخراج» وهو الفن الذي يبرز ما هو مخفي ليجسده بصريا و سمعيا و حركيا على خشبة المسرح، و بدون ذلك لا يكون فنانا بل حرفيا ينقل نقلا «فوتوغرافيا». و قد أشار إلى ذلك المخرج الفرنسي «جان لوي بارو» حين قال : «النص المسرحي أشبه بجبل جليدي عائم ثمنه فقط ظاهر للعيان و

الباقي يختفي تحت الماء» وبقدر ما يختلف العاملون في الحقل المسرحي في تفسير علاقة المخرج بالمؤلف، فإنهم يختلفون في تحديد علاقة المخرج بالممثل، فهناك من يعتقد أن على المخرج تلقين الممثل كل حركة و إيماءة و تعبير، و كل نبرة صوتية، و كل لفظ أو كلام. و هناك من يؤمن بإعطاء الحرية الكاملة للممثل لكي يتحرك و يتصرف و يتكلم حسبما يراه مناسبا للشخصية و دافعها، بعد أن ينتهي المخرج من مناقشة المسرحية و تحليل شخوصها. فإذا أخذنا بالإتجاه الأول فإن نقل الأفكار، أفكار المؤلف يمر عبر المخرج ثم الممثل إلى المتفرج، بينما يمر النقل في الحالة الثانية بواسطة الممثل إلى المتفرج، فالطريقة الاولى تعتمد على تجسيد المظهر الخارجي للشخصية أكثر من أعتمادها على الأحاسيس و الدوافع. يمكن أن نضع ضمن الأولى مسرحية «لقمة الزقوم» لاستغلالها المساحة الفارغة و بناء الكتلة و هدمها. من خلال الشخصية الخارجية و علاقتها بالفراغ أما في الحالة الثانية التي تعتمد الفعل الداخلي للشخصية الذي يحدد سلوك الشخص و مظهره الخارجي يمكننا أن نضع مسرحية «مرحبا بالأحبة» إخراج حسن عبدالرحيم، لاعتماد المخرج على طريقة «المنهج أو مسرح المعاناة» و هي طريقة ستانسلافسكي فالمخرج حسن عبدالرحيم ينطلق من «حياة الجسم الإنساني» لإعداد الدور المسرحي.»من سؤال لماذا جئت و ماذا أريد و كيف ؟». و بهذا الصدد يقول ستانسلافسكي يجتذب الذهن تدريجيا الشعور إلى العمل وهذا بدوره يولد الرغبة والطموح، و يحفز الإرادة إلى الفعل. وقبل ظهور طريقة «ستانسلافسكي» كان المخرجون يلجأون إلى الطريقة الأولى و المظهر الخارجي لكن هذا ليس له علاقة بالمساحة الفارغة كما في «لقمة الزقوم»، بينما بعد

طريقة «ستانسلافسكي» دخل المخرجون إلى التحليل النفسي للشخصية فالبعض يعتبر أن اللجوء إلى الطريقة الأولى يؤدي إلى تحول الممثلين إلى مجرد قوالب أو نماذج جاهزة و جامدة تخلو من الحيوية. و بالرغم من خروج بعض الفنانين الكبار ممن تتلمذ على طريقة تعاليم ستانسلافسكي، وذلك في بحثهم عن وسائل أخرى لبناء الشخصية وتحريك الفعل الداخلي لدى الممثل أمثال « ماير خولد» الذي ركز على ميكانيكية جسد الممثل و آلية أعضائه و أثرها في تكوين الشخصية و تطورها، و هناك من المخرجين من اهتم بتحريك الممثل وفق تصورات جمالية و تعبيرية. وهنا تأتي الغلبة للعناصر الجمالية على العناصر الواقعية في العرض المسرحي، وهذا الشكل الإخراجي ما قام به المخرج الألماني «ماكس رينهارت» .

مطلع القرن العشرين

في مطلع القرن العشرين ظهر إتجاهان هما المسرح التقديمي أو مسرح العرض و المسرح التمثيلي أو المحاكاة.

مسرح العرض أو التقديمي يعتمد على إعتبار حيز خشبة المسرح منصة للعرض المسرحي.

عناصر إنتاجية باعتبارها عناصر مسرحية فنية حتى لو كانت مقتبسة من الحياة و الواقع.

يعتمد المسرح التقديمي المنظر كخلفية جمالية يتحرك أمامها الممثل. على عدم إيهام حواس المشاهد بأن ما يقدم على المسرح صورة مقتطعة عن الحياة و الواقع، بل صورة مسرحية لها علاقة بالواقع و الحياة .

مسرح المحاكاة يعتمد على إن الخشبة مكان تعيش فيه الشخصيات. عناصر إنتاجية على إعتبارها عناصر مقتطعة و محاكية للواقع و الحياة.

الخلفية هي بيئة تحيط بالممثل و يتعايش معها.

يعتمد على عناصر إيهام لخداع حواس المشاهد بأن ما يقدم على المسرح ليس إلا شريحة من الحياة .

المسرح التمثيلي يقوم على فصل العلاقة بين المشاهد و الممثل و ذلك بواسطة الستارة بإعتبارها الحاجز الوهمي.

مثال على المسرح التقديمي هو مسرحية «السوق» إخراج «خليفة العريفي». وقد تداخلت صفات المسرحين التقديمي و التمثيلي في فترة من الزمن.

ثلاث نظريات للإخراج

في العملية الإخراجية هناك ثلاث نظريات أو فرضيات كما وضحها الدكتور/ صلاح قصب في مسرح الصورة و هذه النظريات أو الفرضيات هي :

النص + المخرج + الممثل .

المخرج + النص + الممثل.

الممثل + المخرج + النص.

في الفرضية الأولى يكون النص هو المضمون أي أن النص يمتلك حركة «فكرة» ينطلق منها المخرج في اكتشاف مسارات النص و عوالم الشخصية و هي التي تحدد التكوينات الدرامية التي تكون بتفاعلها وحدة العمل الدرامي « وحدة العرض «.

وحدة العرض تساوي الأسلوب

النص يمتلك حركة «فكرة» ومن خلالها يتم رسم التكوينات الإخراجية أو الإنشاء الشعري و هذا واضح في أسلوب المخرجين

مثل «بروك»، «أرتو»، «غروتوفسكي»، «أريان موشكين»، «يوجينو باربا».

يقول «أرتو» : إن النص هو أرض التجربة. بهذه المقولة يمكن أن يعتمد المضمون كأساس للإنطلاق في إخراج العمل الدرامي إلى حيز الوجود إذ النص هو المضمون الذي يمتلك الحركة.

إكتشاف حركات النص

هناك ثلاث مراحل تؤدي إلى اكتشاف النص المسرحي و هي :

مرحلة الاكتشاف، وهي اكتشاف حركات البناء الدرامي و الفلسفي للنص.

المعالجة و التكوين : تحريك البناء الدرامي عبر الشخصيات و الأحداث للوصول إلى حالة التكوين من خلال معالجة الفكرة الداخلية للنص المسرحي، وذلك من خلال لون الديكور و الموسيقى و الاكسسورات و الملحقات المسرحية، وعبر تحريك النص الدرامي يتكون التكوين في بناء الشخصية و بناء وحدة العرض المضمون أو الموضوع.

العرض : بعد إتمام كل المراحل الاكتشافية والعلاجية و التكوينية يكون عرض الكل من مجموعة الأجزاء الصغيرة. والمرحلة في العرض تمر عبر ثلاث مداخل : المبالغة ، التبليغ ، و البلاغة .

الفرضية الأولى

لكل نص درامي حركة أولى مثلا في نص مسرحية من تأليف أحمد جمعة يمكن أن تكون الحركة عند تعيين القاضي للمرة الثانية لأن القاضي يحدد مسار النص الدرامي و يكشف لنا عوامله الداخلية «الدرامية و الفلسفية»، في الفرضية الأولى النص + المخرج +

الممثل، يتكون المضمون وهو الذي يحدد الأسلوب.

الفرضية الثانية

المخرج + النص + الممثل ، يكون الأسلوب هو الذي يكون وحدة العرض أو المضمون في هذه الفرضية يكون المخرج هو المنطلق إذ يحدث تغيرات في مسارات النص أي إبداع جديد في حركات النص لذا فالنص يعتبر نتيجة خضعت لتصورات المخرج بإعتبار المخرج مؤلف العرض المسرحي، إذا فإن الأسلوب هو التكنيك أو التكوين الجمالي أو الرؤية وهو الذي يفسر المضامين من خلال الفرضية التي تحدد الرؤية و البحث الذي يعالج المنطوق الحياتي و الفرضيات الحياتية من خلال اللامنطق هو المنطق، وفي هذه الفرضية يدخل المخرج خلال منظورين:

جمالي + فلسفي + ذاتي .

حس جمالي «تكوين الرؤية في تحديد حركة النص».هنا يخضع النص لرؤية المخرج ليضع دلالاته و انطلاقاته و إلى هذه الفرضية ينتمي «غولدن غريغ».

الفرضية الثالثة

الممثل + المخرج + النص، الشكل هو الأساس أو جوهر وحدة العمل الدرامي أو العرض المسرحي و تعتمد هذه الفرضية على قوة الحركة المرتبطة بالفعل العضلي كمنطلق في تحديد و تشكيل الشكل ومن دعاة هذه الفرضية المخرجين: «ماير خولد»، «أرتو»، «غروتوفسكي»، «بروك»، «أريان موشكين»، «يوجينو بارابا».

ماير خولد : يعتمد الحركة «المسيطرة» أي أكروباتيكية الحركة، بيومكانيكية الحركة «علم حركة أعضاء الجسد».

أرتو : تفجير و قوة الحركة .

غروتوفسكي : الحركة الجماعية المكثفة.
بروك : الحركة الطقسية المقترنة بالأسطورة.
الخطاب المسرحي
من أعقد الخطابات الإبداعية الجمالية وهذا ما تناوله الصديق والناقد بشير القمري في إحدى ندوات المسرح التجريبي في القاهرة.
فالمسرح ظاهرة معقدة باعتبارها تنتمي إلى عدة أنساق ثقافية وفنية جمالية متداخلة الخلايا التركيبية. فالمسرح ليس مجرد ظاهرة فرجة واحتفال ، إنما ملتقى تقاطع عدة فعاليات تجعله (أدبا) وإبداعا وحسا وفكرا يخضع لقوانين الكتابة الأدبية وإبداعاتها، ومنظومة مكثفة من عناصر الإبلاغ والتبليغ عن طريق الإيهام البصري ودفع المتلقي إلى تمثل واستحضار المتخيل الدرامي بكل عناصره المادية والرمزية، خاصة عندما نركز جانب العرض وتقديم جانب مصغر من الكائنات أو الأشياء والأحداث ،فما المقصود بالخطاب المسرحي ؟وعن أي منهج يمكن لنا أن نتحدث ،وماذا نعني بالكتابة الدرامية ؟ماذا نعني بالنص المسرحي ،وعن أي نص نتحدث نص الكاتب أم نص المخرج أم نص الممثل أم نص الشخصية أم نص السينوغرافيا أم نص المتلقي أم نص الناقد وتضاف إلى ذلك عدة أسئلة وقضايا تفرض نفسها ضمنيا ، ومسرحنا بحاجة إلى أسئلة جوهرية تتجاوز الإنطباعات الشخصية العامة .
فهناك عدة تداخلات لاشتغال النص والعرض.
١- زمنية النص أي زمن اشتغال النص باعتباره تركيبة إيحائية بعالم متخيل وزمن النص الداخلي كشبه زمن يمتلك قانونا خاصا به التمظهر والاستواء من داخل زمزيته فضاء النص أي نظام اشتغال الطوبوغرافي الذي تجرى فيه الوقائع والأحداث / شخصيات النص

إي نمط الكائنات والذوات التي تؤثث فضاء النص وتؤطر الحكاية المسرحية . حكاية النص المسرحي أي المبنى الذي يتخذه النص في عرض مادته التخيلية ثم هناك (اليغوريا) (قصة مجازية) تؤمثل واقع النص المنغلق على نفسه لتفتحه على عدة احتمالات دلالية مختلفة حين نرتفع من المبنى إلى الدلالة والرؤية ،وهناك عدة مناهج للقراءة المسرحية .فالشخص على الخشبة هو بنية معقدة لإشارات تتضمن جميع العناصر ،سوى كانت لغوية أو خارجة على نطاق اللغة ،سوى كانت ثابتة أو متغيرة ، بالرغم من انه متكامل إلا انه بنية لبنى وجميع حركات الشخص تشكل أيضا بنية لإشارات كل أجزاءها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرميا .وهكذا تشكل أيضا بنية لإشارات كل أجزاءها على علاقة متبادلة ومنتظمة فلا يستطيع الممثل أن يتجنب كليا الشروط التي يفرضها عليه النص الدرامي .فالمسرح فن التحول بمعنى أن كل شي في المسرح يشكل واقعا على خشبة المسرح. نص المؤلف المسرحي و تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى. بمعنى آخر أن العرض المسرحي هو مجموعة إشارات وهذا ماعبر عنه (اوتكار زيش) في علم جمال الفن الدرامي . حين قدم مفهوم أن (الفن الدرامي هو فن الصور) فالممثل يمثل شخصية درامية والإضاءة تمثل، والمشهد المكان يمثل ،والموسيقى تمثل .فالمسرح ليس هناك وظيفة سوى الإشارة إلى شيء أخر.

فليس بالأمر المهم أن يكون المسرح مبنيا أم لا، فيمكن أن تحقق الخشبة المسرحية في أي مكان بأشكال وأدوات بسيطة مثل ألواح من خشبة وبراميل.

المسرح علم بالإنسان

ليس هناك شكل واحد و أسلوب واحد للإخراج المسرحي بل عدة أساليب مختلفة ومتباينة وأحياناً يجمع المخرج عديد من الأساليب في إخراج مسرحية واحدة كما فعل (بيتر بروك) في - المهابهاراتا حيث أن المسرحية تجمع أساليب كثيرة في سياق متناغم وعبقري الطابع فيها من المسرح الكلاسيكي ومسرح القسوة، والمسرح الوثائقي ومسرح الطقوس والمسرح التجريبي.
و الكمامة في عرض البحرين تم فيها استخدام اكثر من اسلوب اللأخراج الواقعي و مسرح القسوة و ادخال المشاهدين في العرض و قد تناولت الدكتوره نهاء بيومي كل ذلك في ندوة حول المسرحية فرجالات المسرح والفنانين العظام، شأنهم شأن كل عالم وأكثر، فنهم قائم على العلم والفكر وكذلك على الفن والإحساس والمشاعر لا يوجد فنان مسرحي جاد مجرد من سلاح الفكر والفن.
وغياب هذا السلاح منه يجعل منه جندياً بلا بندقية وبلا خبرة قتالية.

المخرج والظواهر الإخراجية

وعلم المسرح هو علم بالذات الإنسانية وطبائعها وتاريخها وحضارتها وعلم على صعيد التقنية الحرفية، وعلى صعيد بعث الروح في الأشياء الجامدة، ومتى ما أدرك الفنان المسرحي انه رجل علم وعقل، ورجل يتعامل بالعواطف والأحاسيس وعليه إشباع كلا الجانبين بذاته.

كان هناك فتح جاد ومخلص لمسرح إبداعي وحي.» ٢ «

المعاهد المسرحية

لا يمكن أن تكون هناك مدارس إخراجية ذات صفات جديدة إذا كان كل المسرحيين تخرجوا من معهد واحد. والمعاهد عادة تبني على أخطاء ودراسة غير جادة وغير فاعلة وكل الاجتهادات الفردية الجميلة التي قدمها شبابنا المسرحي باجتهادات فردية بحته نابعة من ذواتهم وليست نابعة من دراسة علمية سليمة قائمة على الأصول المسرحية الحقيقية لفن المسرح المعقد!
فمرة يصيبون ومرة يخطئون. لكن لايعني هذا انهم لايحاولون ولا يعني هذا انهم يهينون الجمهور نحن لاننفي السلبيات الموجودة في شبابنا المسرحي على سبيل الإخراج والتأليف والتمثيل ولا أستثني نفسي.
لانرغب في تناولها الآن لكن قد يأتي يوم لتناولها بشكل جدي كل مايهمني الآن تناول المدارس الإخراجية والأساليب المختلفة بتعرجاتها ومسافاتها المتباينة في المسرح العالمي. ثم نحاول إعطاء فكرة موجزة حول الاختلاف بين المسرح الغربي والشرقي وقبل الدخول في متاهات الإخراج.

طريقة التدريس

أخبرني أحد دكاترة المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت بأن أسلوب التدريس في المعهد تسمى بالعرف المسرحي بالكتاتيب المسرحية وهي تعتمد على مدارس تلقينية في شكل تلقين التراكمي فينتج بالتالي تراكم حركي وتراكم قولي وتراكم

في الطبقات وهذه ما يطلق عليها الطريقة الإملائية فيصنع الممثل مثل عمل المدرس ليصبح صورة أو نسخة من أساتذة لكنها صورة مشوهة ليس هناك دور منتظم للبحث والاكتشاف لعالم المسرح بشكل جديد وعميق.

ولهذا فهو يخرج طلبة مسرحيين ليس لهم نظراتهم الخاصة في المسرح ولا يربيهم تربية مسرحية قائمة على أسس علمية ولا يدرب حواسهم وأجسادهم وفكرهم على التعمق في المناهج الحديثة في المسرح إنما يحاول يبعدهم عن مكتشفات القرن العشرين رغم أننا نعيش عصر التفجر العلمي والفني والفكري بجميع مجالات الحياة.

ولهذه الأسباب فالتدريس في المعهد لا يلازم أو يتماشى مع العصر إنما يسير خلفه بقرون طويلة فهو خالي من الورش المختبرية ومعاملها وكل سنة يزداد تخلفاً عن السنة التي قبلها فالدراسة فيها ماهي إلا تحصيل حاصل رغم ان هناك بعض الجهود الفردية التي يقوم بها بعض الأساتذة لتغيير ذلك النهج.

ويصبح واجهة إعلامية أكثر من كونها واجهة حضارية.

في ما يرى عبدالكريم برشيد بأن المعاهد المسرحية العربية أغلبها هي مجرد أمكنة فقط، ومجرد أسماء ومجرد جهات حكومية لإعطاء الشواهد الإدارية، وفي هذه الأماكن يغيب الدرس المسرحي الحقيقي ولا يوجد غير مدرسين ينقلون من الكتب تجارب مسرحية معروفة، ولكنهم لا يعطون تجارب أخرى حية، تجارب تولد الآن، وهنا، في بيئات أخرى حية، وفي ثقافة حية، ولعل هذا هو ما يجعل كل ما يتلقاه الطالب مجرد ثقافة عامة، وجرد معلومات لا حياة فيها، لأنها معلومات ورقية.

أن الأستاذية في معناها الأساسي. ينبغي أن تتأسس حول أطروحة

الأستاذ والتي تكون أطروحة فكرية بالدرجة الأولى ولمسار إبداعي وفكري، فلا معنى لوجود درس جديد، ليس وليد تجربة وجود في الفن والحياة معاً. ولا قيمة لدرس لا يؤسس توجهاً مسرحياً جديداً. ولا قيمة لدرس مسرحي لا يعكس منهجية مسرحية معينة لها لغتها الخاصة، ولها مصطلحاتها ولها أدواتها، وتقنياتها ولها جوها المسرحي الخاص.

أننا ندرس المسرح وندرس النقد المسرحي، وندرس تاريخ المسرح، وتيارات المسرح ومدارسه من غير أن نعرف معنى وفلسفة هذا الموضوع الذي يسمى المسرح. ومن غير أن يكون لنا علم بآلية تشكل الإبداع، ولا بآلية نشأة وارتقاء الظواهر المسرحية في المجتمع ولا بسر ذلك الشيء الخفي الذي يسمى الذوق الجمالي.

ولا بالعادة المسرحية، ولا بعلاقتها الجدلية بالعادات الإجتماعية الأخرى.

أن أخطر شيء في هذه المعاهد، ليست هي العلم المسرحي، وليس هو الفكر المسرحي، ولا هو الفن المسرحي الحقيقي، ولكنها الشواهد، وما الشواهد إلا مداد وأوراق وأختام في حين أن المسرح حياة وحيوية، أنه رؤية ورؤيا. أنه حالة وموقف، أنه علم وفن، أنه تجربة وجود قبل أن تكون معلومات عامة تلقن)). فأننا نجد في أوطاننا كثير من خريجي المسرح بعد أنتهاء الدراسة سعوا إلى حصول وظائف رسمية وظلوا عاطلين لا علاقة لهم بالمسرح.

وإذا كان الإعلام أو التربية ترغب بالمسرح بشكله الحضاري العلمي والفني عليها ابتعاث الشباب إلى المختبرات المسرحية المختلفة حتى يكتشفوا عمل هذه الورش المسرحية وطريقة تدريباتها للاستفادة منها وتطعيم مسرحنا بها .

أو إحضار الفنانين المبدعين المهنيين في هذا الجانب لتدريب

الشباب في المسرح.

المختبر المسرحي

تعتمد المختبرات المسرحية على الطريقة التفجيرية او الاستنتاجية في بحثها في جميع اصول المسرح من إخراج وتمثيل واكتشاف ومعرفة جديدة وفهم جديد يتلائم مع حضارة قرن العشرين وليس على تراكم معلومات او بعضها او استنساخ معرفي وهي تقوم بتدريب الممثل وكل المختبرات والاستوديوهات هي تجارب استيلادية لتفجير طاقات الممثل كانسان وابعاده عن النمطيه لطرق التمثيل والإخراج وغيرها ليصبح مادة الممثل مادة طيعة فيتعرف المسرحي من خلال المختبرات على فكرة ان المسرح ليس واحد الشكل والأسلوب وليس وقفاً على اشكال قليلة معدودة نعرفها وإنما هو فن واسع الأحتمالات والجماليات والإمكانات وهذا بحد ذاته يحفز على البحث ويكسب سعة الأفق وقبول التعددية وهذا المنهج ما اتبناه وما ادعوا فيه الأخوة المسرحيين للحوار فيه بهدوء فالفن من طبيعته ان كل جيل يختلف عمن سبقه من أجيال وطبيعته التمرد لا الركون

في كل أشكاله الأدبية او السينمائية او المسرحية او التشكيلية او الموسيقية. والمواضيع الجديدة تتطلبان أشكالا جديدة في التعبير وعلى المتلقي إلا يتشكى حين يتأتى عليه أن يبذل بعض الجهد في استيعاب هذه الأشكال.

المعاهد وكليات المسرح العالمية

ينصب التدريس والأهتمام في هذه المعاهد والكليات على المخرج

وتأهيله تاهيلاً عصرياً بشكل يتناسب مع تطور المسرح المعاصر ويتم الأهتمام بمهمات المخرج الثلاثة الرئيسية

القيادة

الإدارة

الأبداع

وهذه تعتبر أسس رئيسية لتأهيل المخرج وهذا ساهم في ظهور مخرجين ما بعد بيتر بروك وأريان منوشكين من أمثال ستريهلر، ليباج، ولسون، شتاين، توفستونوغوف، وهناك مخرجات نساء أمثال جان ليتلوود، سوزان اوستين، كيت ميتشل، كيت كيلر، وهناك كاتبات مهمات في المسرح أمثال كارل تشرشل، ليليان هيلمان، دوسياماريانى، لينه كنوتزون.

ويتم أختيار الطالب لفصل الأخراج على أسس وأسئلة مهمة وهي من هو كفرد؟ ماهي طموحاته؟ ماهي علاقته بالمجتمع؟ ماهي نظرته للبشرية والتاريخ؟ كيف يرى ويفهم ويحلل الأحداث السياسية الراهنة؟ ماهي مدى حضوره في العصر الراهن؟ ماهي رسالته الإنسانية؟ كيف يرى المآسي وقضايا الشعوب المضطهدة؟ ما رسالته في الفن بشكل عام؟ لم أختار المسرح ومهنة الإخراج بالذات؟»٣«

آندريه أنطوان

أحد المصلحين لأساليب المسرح القديمة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر. فقد أنشأ في عام ١٨٨٧م ((المسرح الحر)) الذي أستمر حتى عام ((١٨٩٦م)) أعطى هذا المسرح أمكانية لكثير من المؤلفين المسرحيين في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر للظهور أمام جمهور المسرح وإلقاء الضوء على أعمالهم واهتمام

الناس بهم.
المخرج ((آندريه أنطوان)) أستوعب وتعرف على أساليب ((مسرح الإصلاح)) وخاصة تقنية تشكيل مشاهد المجموعات فيه، واعتبر في عصره مجدداً كبيراً ومؤثراً تأثيراً بالغاً على أوروبا كلها حيث أنشئت ((المسارح الحرة)) اقتداء بمسرحه في كل من ألمانيا وأنجلترا دعم الواقعية الطبيعية على المسرح، تلك الواقعية الطبيعية التي جسدت الحياة الواقعية بصورة فنية. وقد تم تجسيد وقائع الحياة الحقيقية من خلال التمثيل، تبحث عن الصدق والبساطة وتتجنب النسبية والإنشادية والحركات المسرحية المصطنعة. الانعطافة الكبيرة في المسرح الروسي كانت عندما حضرت فرقة ((مسرح الإصلاح)) بقيادة المخرج ((كرونيك)) إلى روسيا وتركت ورائها انطباعاً كبيراً لدى الشخصيات المسرحية الهامة في ذلك الوقت خصوصاً المخرج الكبير كونستانتين ستانسلافسكسي.

ستانسلافسكي

« أحبوا الفاصلة، فهي تغري الآخرين بالاستماع إليكم، وهي تقوم بوظيفة الإشارة مثل يد مرفوعة»

التمثيل على مدى السنوات العديدة يناقش بإعتباره نوعاً من أنواع التوازن الدقيق بين قوتين متناقضتين، إيمان الممثل الداخلي بالدور وتكنيك أداءه الخارجي. ونشأت المدارس المختلفة لتزعم أن التمثيل هو بالمقام الأول إما هذا الإيمان الداخلي، أو تكنيك لأدائه الخارجي، وحاولت مدارس مختلفة أن تجمع بين الإثنين في وحدة واحدة.

إيمان الممثل الداخلي بالدور + تكنيك أدائه الخارجي = التمثيل

والحقيقة أن الإيمان الداخلي والتكنيك الخارجي هما جانبان

أساسيان، ليس للتمثيل فقط بل للعمليات الأساسية لممارسة الحياة، وبالتواصل الواضح. إن الفصل بين الجانبين سيكون بفائدة عالم السلوك، أو واضع النظريات الدرامية، مع توافر أهدافهم في التشريح والتخصيص والتحليل النظري.

لكن أهداف الممثل مختلفة عن أهدافهما، ومهمة الممثل الجوهرية هي لا أن يكون بتشريح أو تخصيص أو تحليل، بل لأمر آخر تكون مهمته أن يقوم بتجميع وإحياء وخلق الإحساس بالحياة، في تجربة مسرحية كلية وكاملة التحقق. ليست القضية بالنسبة للممثل هي الانفصال بين الإيمان والتكنيك بل جمعهما.

السؤال المركزي للتمثيل..

هل تكون مشاعر الممثل أو يجب أن تكون واقعية أو صادقة أم لا؟

وهذا سؤال يثير آلاف الأسئلة.

واقعية لمن؟ صادقة لمن؟ للممثل؟ للجمهور؟

وحتى هذه الأسئلة تضعف عندما نبدأ في التساؤل عن واقع أو صدق بعض مشاعرنا.

ولاشك أنه بين ما تتغلب علينا كثيراً موجات من الانفعال التلقائية تماماً، فهناك أيضاً أحياناً كثيرة نكون فيها مسربلين بالغموض، وغير واثقين من مشاعرنا.

إننا نذهب إلى جنازة ونتسائل ما إذا كنا نبكي لأننا نشعر بالحزن أو لأن ذلك يكون متوقعا منا.

ونحن نضحك في مسرحية كوميدية، نتسائل ما إذا كنا نضحك للنكته أو لكي نشجع الممثلين، أو لنقنع الآخرين من الجمهور أننا نفهم الهدف من الفكاهة.

التمثيل تواصل وتأكيد على أهداف ونوايا السلوك الإنساني هو ما ميز أول نظرية عظيمة في التمثيل المسرحي، وهي نظرية

«ستانسلافسكي» ((المنهج)) ((النظام)). كانت طريقة لفهم التمثيل تدور حول أن التمثيل المسرحي يعتمد على اكتشاف الممثل لنواياه وأهداف الشخصية وكيفية تمثيله لهذه النوايا .
يواجه الممثل عند صعوده على المسرح عدداً كبيراً من مستويات الإدراك، فعليه أن يتفاعل، وعليه أن يقدم عرضاً، وعليه أن يرتبط بشكل ما بالنص وبالجمهور، وبقطع المناظر والملابس والأكسسوار، وبمطالب المخرج، وبسلوك زملائه الممثلين، وبتصرفات فريق المسرح، كما أن عليه أن يتعامل مع مظاهر تشويش محتمله.
التمثيل ليس له علاقة بالإنصات للكلمات. نحن لا ننصت لما يقوله الآخر، إنما ننصت لما يعنيه.
مايعنيه يكون منفصلاً عن الكلمات.
مجال التنافر الإدراكي
غيرت دراسات ممتعة لهذا المجال من فهمنا للواقع السيكولوجي بما يكفي لجعل هذه الدراسات ذات أهمية عظيمة لمعالجة التمثيل. ومبدأ التنافر الإدراكي هو أننا نصل إلى تصديق ما نجد أنفسنا نفعله، بصرف النظر عن الأسباب التي دعتنا إلى فعله في البداية.
((مطالبنا بسيطة وعادية، وبالتالي فهي من الصعب تحقيقها. كل ما نطلبه هو أن يعيش الممثل على المسرح وفقاً للقوانين الطبيعية)) هذا ما ردده «ستانسلافسكي».
التمثيل تواصل. كل أفعالنا تقريباً تكون عبارة عن أشكال للتواصل، أو يكون لها على الأقل وظيفة تواصلية، من لحظة النهوض في الصباح الباكر وحتى الخلود للنوم في الليل.

نميروفيتش داشنكو

ستانسلافسكي (١٨٣٦- ١٩٣٨) هو أحد أكثر الأسماء في عالم المسرح الحديث. معروف بوصفه منظراً للمسرح، رغم أنه كان ممثلاً متفانياً ومحبوباً ومخرجاً بارزاً، إلا أن أهميته ترجع أساساً إلى شهرة (النظام) الخاص به فهو أسلوب متحضر خاص بالممثلين.
فلم يوجد في تاريخ المسرح الأوروبي سابقة حقيقية لهذا، ولا لنظام إعداد الممثل الذي عبر الحدود الثقافية. فقد شعر بالحاجة إلى إعداد الممثلين، وشعر العالم كله لذلك الإعداد للممثلين. هل لأنه في آواخر القرن التاسع عشر شهدت أزمة في قدرة الممثلين، أو أن الذوق الفني بدأ بالتغير ومحاولة القطيعة مع الماضي؟
وأن لدور «بولسلافسكي» وتأثيره وهو أحد العناصر الرئيسية التي ظهرت في هجرته إلى الولايات المتحدة لتشكيل طريقة في الأداء قدمها «ستراسبورج» في (أستوديو الممثل) والتي كان لها تأثير كبير لسينما مابعد الحرب؟
وقد تنوعت تفسيرات ستانسلافسكي في إطار الممارسة، أو في المعاهد تنوعاً كبيراً. وقد رتب (بندتي) نشر كتابات ستانسلافسكي ترتيباً واضحاً مصحوباً بتعليق إضافي من أساتذة آخرين. و»ستانسلافسكي» يوجد بقوة في كل من اللغتين الإنجليزية والروسية، لكن وجوده مختلف في كلتيهما، كما أن وجوده مختلف في العربية من مترجم إلى آخر.
وهناك كتاب (الممثل يستعد وبناء الشخصية) وخلق الدور و»ستانسلافسكي» يكتب عن فن المسرح، وهو عبارة عن نص مأخوذ من مذكرات أحد الطلاب عن محاضرات «ستانسلافسكي» وكتاب ممثل يستعد وبناء الشخصية هما عبارة عن جزئين من

عمل واحد (إعداد الممثل) و (دليل الممثل) وهو قاموس للمقولات البليغه المقتضبه الخاصة بأفكار «ستانسلافسكي».
فإذا لم يكتب ستانسلافسكي في سيرته الذاتية عن المدرسة، فقد كتب «نيمروفيتش دانشينكو». كتب عن شركائه بوصفهم أخصائيين في أصول التدريس: - (كنقطة بداية، لقد كنا نشكل سلطة مطلقة للمخرج المسرحي والمدرب في مجموعتنا، وكان كل منا قد أعتاد فرض إرادته فقط، وأكثر من ذلك، لقد عودنا طلبتنا على الخضوع لها.
وأبعد من ذلك، لقد كنا مقتنعين أن الأمر لا يمكن أن يكون بشكل آخر).
وقد أكد «ستانسلافسكي» على الفهم كالسمة الحيوية التي أكدها في الأداء المسرحي قائلاً:- (إن عملية الإبداع الخاص لمعايشة دور ما وتجريبه، هي عملية حيوية قائمة على القوانين الجسدية والروحانية التي تحكم طبيعة الإنسان، وعلى صدق مشاعره، وعلى الجمال الطبيعي.) كيف تتأصل هذه العملية الحيوية وتتطور ومم يتكون هذا العمل الإبداعي للممثل؟
وهذا هو اقتناع «ستانسلافسكي» بهذه الطريقة، حيث تكون عملية التمثيل عملية توجد في العقل ككيان حيوي، وعلى المستوى المادي والروحاني، ولهذا فهو يصر على مبادئ معينة، حيث يقر أن المعرفة هي الإحساس. وتحليل عمل الممثل للمشاعر يجب أن تتضمن بحثاً عن ذكريات حسية تربط الممثل بالمسرحية، ويتم أختزانها بذاكرة الممثل العاطفية، فأهم شيء هو العثور على المصادر حيث يكون على الإبداع أن يجد جذوراً له من حالته غير الواعية لتظهر فيى السلوك والعاطفة والتأثير، وهذا يتطلب تحضيراً واعياً. إن الانتقال من الوعي إلى اللاوعي هو شعار الفن

والتقنية.
ستانسلافسكي يطلب أن ينغمس المتفرج في حقيقة أنه في المسرح، بحيث يغمره الجو الذي يوجد فيه أبطال المسرحية. فيما «فاختانغوف» عنده أن العرض يصبح مسرحياً حين لاينسى المشاهد لحظة واحدة بأنه في المسرح، وحين يعي طوال الوقت وجود الممثل من حيث هو حرفي. فاختانغوف أستطاع أن يمزج بين إنجازات «مايرهولد» و«ستانسلافسكي» عكس «تايروف» الذي رفض نظريات مايرهولد وستانسلافسكي
فاختانغوف (مزج بين الحقيقة السيكولوجية ودرجة كبيرة من الوعي وظاهرة التمسرح « ٥ «
رفض بريخت طبيعية وواقعية «ستانسلافسكي» أو «رينهاردت»، من حيث أنها تقدم فقط صورة محدودة لعلاقة الإنسان بعناصر من بيئته، مثل عائلته أو مكان عمله، لكنها تخفق في تقديم صورة على أرض أكثر همومية، وهي علاقته بمجتمعه.
هدف الدراما لدى بريخت:- (هو أن تعلمنا كيف نبقى على قيد الحياة، وبدل مشاعر الجمهور عليهم أن يفكروا وكان يهدف إلى إثارة ردة فعل بدل تشجيع هذا اللون السلبي للإذعان السلبي)
لذا تصبح المسرحية لديه مواجهة، أو تجربة يلعب الجمهور فيها دور المفسر أو الناقد معاً.
المسرح الملحمي مختلف عند «بيسكاتور» و«بريخت». إن المسرح الملحمي يبدأ معي أساساً من حيث الإخراج وبدأ مع بريشت من حيث النص
ينتهي المشهد قبل بلوغ ذروته النهائية الانفعالية
وفي فترات توقف مناسبة، يتم إسقاط شرائح تحمل رسائل لتأكيد المشهد .

إقامة مسافة تحول بين المشاهد وبين الاستغراق الإنفعالي في الدراما .

على الممثل أن يقدم سطور دوره بكلمة قال، أو قالت، كان يريد شكلا من أشكال المسرح لاينسى فيه المتفرج أنه في صالة مسرح، يشهدون إعادة تمثيل الماضي ولهذا الغرض يخرج الممثلون والشخصيات من أدوارهم.

كتب يقول:- إن الواقعية لا تأخذ من الحياة كل شيء لكنها تأخذ ماهي بحاجة إليه لإعادة تقديم مشهد ما، أما الشكل فيجب أن يخلق الخيال.

«ستانسلافسكي» كان مولعاً بالصدق، وكان هذا الصدق هو صدق الحياة، بمعنى أن كل شيء يجب أن يكون كما في الحياة، أما الشيء الآخر فكانت الحياة الداخلية للشخصية، كان المطلوب من الممثل صدقاً سيكولوجياً مطلقاً.

فكان يحاول إقناع المشاهد بأن هذا ليس مسرحاً ((عروض من الحياة، لدرجة تنسون معها بعد لحظات من رفع الستار بأنكم في المسرح ستصبحون مع أولئك الذين على الخشبة))

فيما تلميذه «مايرهولد» كان فنانا بطبيعة أخرى لمخرج. وكان على تضاد مطلق مع أستاذه «ستانسلافسكي».

مخيلة «مايرهولد» كانت تعمل في اتجاه آخر، مخيلته كانت تعيد خلق، تعيد إنشاء، كانت تحطم الواقع، كان دائماً يمنح الحرية لمخيلته، وكان يطلب من الممثلين الصدق، لكنه صدق آخر، تبعاً لمخيلته التي كانت تغوص بقدرة فائقة داخل وخارج حدود الصدق الحياتي.

قائلاً:- (هذا لا يتناسب مع تصوري حتى ولو كان هذا صادقاً في العلاقة مع الحياة، أو مع أي شيء آخر، لايهمني. كل مايهمني هو

مخيلتي فقط.))
فقد كان يرى الأشياء دائماً على طريقته الخاصة.
وعند الإخراج كان يتصرف كمحلل نفسي دون رحمة، كان يعري في الناس وفي الأحداث أكثر ما هو قاسي ومظلم ومرعب.
«فاختانغوف» تأثر بستانسلافسكي ومايرهولد في وقت واحد وجمع في داخله بين المبدأين المتناقضين. فقد سعى فاختانغوف للخروج والإنصراف عن الواقع الذي كان ستانسلافسكي مخلصاً له جداً، أما فاختانغوف فكان يفعل كل مايمكن فعله ليذكر المشاهد مرة آخرى، أنظروا هذا مسرح، هذا ليس حقيقة كما لدى ستانسلافسكي وليس عالماً غيبياً على الأطلاق كعالم مايرهولد. هذه بكل بساطة مسرحية.
فاختنغوف لم يسع أبداً إلى بناء وهم مثل ستانسلافسكي الذي كان يجبر المشاهدين على إنهاء حالة التوحد مع الذات، وأن يعيشوا حياة واحدة مع الشخصية المفترضة، أن يضحكوا ويبكوا معها. ولا مثل مايرهولد الذي كان يعذبهم بوسوساته الجهنمية بحيث ينسون الحياة والأرض وكل ما هو موجود. كانت الأشياء لدى فاختنغوف إلى حد من الكمال لدرجة أن الناس بفضله بدأت تحب المسرح لذاته.
هذا ماصرح به المخرج والممثل ميخائيل تشيكوف.
وكما نظر «الكسي بوبوف» إلى دور المخرج ذلك الإنسان الغير منظور من قبل المشاهدين، الذي يقود كل مايجري على خشبة المسرح، وتدخل أفكاره وموهبته في كل شيء. إن الممثلين يبدعون، وتنظمهم إرادته. كما يعد الرسام تصميم الديكور وفق خطته هو، أي المخرج ويضع المخرج كل حركة الميزانسين، وهي تحمل طابع فكرة معينة يخرج العرض من أجلها.

إن الفكرة الموحدة والموجهة لكل شيء يحتاجها كل فن.
ويعتبر المخرج المعبر عن هذه الفكرة: حيث توجه فكرته عمل الجميع وتقودهم إلى هدف موحد.
فالشيء الأساسي للمخرج هو السعي إلى الشمولية، وإلى إشاعت الإنسجام في كافة أجزاء العرض. وبهذا التوجه يبلغ عمق وتعلق وكمال جميع شخصيات العرض، وبالسعي إليها فقط يتمكن الممثلون من إظهار مواهبهم وقوة خيالهم. بيد أن الطريق لبلوغ ذلك الهدف معقد وصعب.
لكن خطة المخرج لا يمكن أن تكون عميقة إلا عندما يمتلك المخرج انطباعات غنية عن الواقع (الحياة) وقد شبه «نيميروفيتش دانشنكو» المؤسس الرئيسي مع ستانسلافسكي لمسرح موسكو الفني حيث هناك ثلاث صفات رئيسية ينبغي توافرها في المخرج والتي تظهر مدى عمق عمله وشموليته
هي قدرته على تفسير الدور وقدرته على أن يظهر للممثل كيف يمثل.
شبه المخرج بالمرآة حيث يجب عليه أن يعرف كيف يكشف للممثل كل مايقوم به على خشبة المسرح.
ويتحسس الشخصية الفردية للممثل، ويتابع باستمرار أثناء البروفات كيف تنعكس فيه أفكار المؤلف والمخرج.. وإلى أين يقوده خياله ورغباته، ولأي حد يمكن التأكيد على هذه المهمة أو تلك ويجب عليه أن يتابع إرادة الممثل، ويوجهها بدون إكراه.
أن الواجب الثالث للممثل هو أن يكون منظم العرض بإجمعه.
كتب «نيميرو فيتش دانشنكو» يقول:- (إن الجمهور لايعرف سوى الأخير ولأنه منظور. إنه يرى في كل شيء، في الميزانسين، وفي مخطط مصمم الديكور، وفي الأصوات والإنارة، وفي تناسق

المشاهد. أما المخرج المفسر أو المخرج المرآة فلا يراه أحد، لأنه غاص في عمق الممثل)

ولأن العرض المسرحي بحكم طبيعته عمل فني جماعي تصنعه أسرة مسرحية كاملة، والعملية المعقدة لإنضاج العرض ككل فني لاتسمح ولاتطيق تسلط أحد أفراد الأسرة الداعية على الآخرين.

والمخرج يعبر عن أفكاره عبر الممثل وهنا تكمن دلالة نضوج فن الإخراج. يقول ستانسلافسكي:- (إن المخرج هو ليس فقط من يجيد إدراك معاني المسرحية، ويقدم النصائح إلى الممثلين، في كيفية تمثيلها، ومن يجيد كيفية توزيعهم على خشبة المسرح في الديكورات التي بناها الرسام له.

أن المخرج هو ذلك الشخص الذي يحسن مراقبة الحياة ويتمتع بأقصى قدر من المعارف في كافة المجالات، علاوة على معارفه المهنية المسرحية)

وهنا فالمخرج يختلف عن الرسام والروائي فإنه لا يتعامل فقط مع فكرته، بل يتعامل مع البشر الأحياء، الذين يحترم حريتهم إحترامه لحريته. والمخرج أذ يمتلك الإمكانيات المتنوعة للمسرح، والتي تشمل فن الممثل المرهف جداً، وفن الرسام والموسيقي والنحات، ويتمتع بعالم كامل من الأصوات، والألوان والإيقاعات، فأنه يستطيع أن يكشف ويروي الكثير من الأقاصيص والقصائد الممتعة عن حياة الإنسان في ماضيه وحاضره ومستقبله، فلا يكفي عند إذن معرفة تكنيك الإخراج فقط، وكما توضح «ماريا كينبل» مدرسة الإلقاء: إن ستانسلافسكي طرح عليها وصية مهمة والتي أصبحت شعار حياتها ألا وهي (يجب أن تتعلمي وأنتي تعلمين) فإذا لم تتوفر لديهم الرغبة في التعلم، فسيقضى عليهم كرجال مسرح. ويمكن التعلم حتى من طالب السنة الأولى لأن كل إنسان

هو ظاهرة جديدة، ولغز جديد، وإذا لم نتمتع بالمقدرة على الإغتناء، أثناء لقاء ممثل جديد، وتلميذ جديد، فلا يحق لنا أعتبار أنفسنا من مريدي ستانسلافسكي.

لم يتوقف بحث ستانسلافسكي في المسرح وأعاد النظر في العديد من قوانينه التي آمن بها سنوات طويلة حول العملية الإبداعية لموقف الممثل من الدور؟ وكشف الأخطاء التي لا ترى مباشرة، والسير قدماً للبحث عن سبيل أكثر دقة نحو الشعور الإبداعي المتكامل للممثل، وقد وضع في مقدمة الطريقة الجديدة في التحليل الفعال مسألة الممثل الذي يجب أن يصبح مبدعاً مستقلاً لدوره، ويجب عليه إبداء المبادرة منذ اللحظة الأولى لإستلام الدور، فقد لاحظ أنه حالما يبدأ هو أو الممثلين الذين يعمل معهم لتذكر النص، يأخذ النص بالجمود (فوق عضلة اللسان) وتصبح الكلمات ميته، ويتطلب إحياؤها بذل جهود شاقة، وحاول أن يربط في مثوديا التحليل الفعال الجوانب النفسية للإبداع بالتحسس الجسماني لحياة بدن الدور.

هناك مخرجون متميزون في عدة أماكن قدموا للإخراج المسرحي إضافات عديدة في فرنسا مثلاً ((غاستون بتي)) الذي يقول: ((إن النص لا يمكن أن يقول كل شيء، وما على المخرج إلا أن يقول ما لا يقوله النص. ومجموعة ما يطلق عليها ((الكارتيل)) الذي أسسه «شارل ديلان»، و«لويس جوفيه» و«باتي» و«بيتوف» تحت قيادة «جاك كوبو» حركة ((الكارتيل)) هي الحركة التي تتلخص في النقاط التالية:

رفض الطبقية

الإرتفاع و النهوض من السطحيات في الفن إلى الشكل الأكاديمي الفني

ج- حصر موجة التدهور والميوعة في المسرح الفرنسي. ومن خلال هذه النقاط استطاع الفنانون وضع أيديهم على عيوب المسرح الفرنسي، وقد كانوا يجتمعون كل أسبوع للتباحث في مشاكل المسرح الفرنسي من منطلق حب المسرح والعزم على التجريب والإخلاص لهذا التجريب، لأجل تغيير وجه المسرح الفرنسي. ولكن آرائهم الثورية لم يتحقق لها التنفيذ الفعلي الجماعي، ذلك لأنهم لم يستطيعوا بكل ما أوتوا من قوة وعزيمة وفكر وحب خالص للمسرح، أن يكونوا ثواراً حول فكرة ثورية واحدة لذلك توقفت الحركة بتيارها سنة ١٩٤٥م وإلى الأبد. لكن بعد الحرب العالمية الأولى تبدأ مرحلة ثانية هامة بحياة ((ديلان)) يعتمد فيها على نفسه الاعتماد الكامل. يعمل في مسرح ((فيرمان جيميه)) ثم ينتقل باتي لكنه كان دائماً يحلم بمسرح أو بمكان أو حتى أستوديو مسرحي خاص به ينفذ ويحقق فيه أحلامه. وأخيراً يصل ((شارل ديلان)) إلى الحلم القديم إلى ((الأستوديو)) المسرحي الذي يجرب فيه حظه وفنه داخل المعمل المسرحي، والذي حقق فيه تجربة إخراج سبعين مسرحية كاملة وتمثيل ثلاثين دوراً مسرحياً.

في هذا المعمل قدم «ديلان» لأول مرة في فرنسا الكاتب «لويجي بيراندييللو»، ومن نفس المكان خرج على الناس بكتاب الدراما أمثال: ((ارمان سالاكرو)) و ((مارسيل آشار)) وعرض درامات البخيل ((فولبون)) الكرة الأرضية ((بلوتوس)) ((يوليوس قيصر)) ((ريتشارد الثالث)) ((السلام)) ((الطيور)).

وفي هذا المعمل خرج ديلان إلى الجمهور الفرنسي أعظم المخرجين والممثلين ((جان لوي بارو، مادلين روبنسون، جان فيلار، ريمون رولو، اندريابارساك، مارسيل مارسو، الان كوني، جان ميريه، بيير فالد) وغيرهم وبعد قيام الحرب عام ١٩٣٩م توقف مسرح ديلان

ورحل هو إلى الريف الفرنسي سنة واحدة، سرعان ما يضيق بالحياة هناك، فيعود مرة أخرى إلى باريس عام ١٩٤٠م ويسلم قيادة مسرح الاتيلييه إلى أحسن تلامذته ((اندريا بارساك)). وقد كان ديلان فناناً عظيماً، وتجريبياً مسرحياً متعدد الألوان، متجدد الأفكار، جريئاً و متأنياً إنه مجموعة مختلطة من العناصر التي تكون شخصية الفنان العبقري كما يقول عنه «آندريا أوبي» أو على حد تعبير تلميذه المعاصر «جان لوي بارو» إن عبقرية «ديلان» تكمن في أنه كان دائماً مخلوقاً حقيقياً وظل هكذا دائماً، فقد أستطاع ديلان من خلال كفاحه المسرحي أن يعكس فكره من خلال برنامجه ((الريبورتوار)) وعبر قائمة المسرحيات التي كان يقررها في مسرحه للعرض والتمثيل، وهي درامات اتسمت بالجرأة في الرأي بما تحمله من مضامين ومن فكر درامي، كما أنها كانت لا يمكن أن تظهر إلا على خشبة مسرح «الأتيلييه» وكانت تجسد إستجابة لدى الجماهير، فقد تعامل ديلان في إخراجه مع الكتاب الشباب الجدد مثل «سالاكرو» وغيره حيث كان يخلع على كتاباتهم من صفات الفن والتقدمية والعصرية.

وقد تعاقد تعاقدات جريئة مع كتاب لم تكن أسماؤهم معروفة في عالم المسرح أو الحقل الفني، وكان مسرح الأتيلييه التجريبي الجاد يمنحهم شهادة ميلاد فنية.

إن ملامح الإخراج لدى «ديلان» هي عدم النزوع إلى الذاتية الخالصة أو الإنفرادية الفنية، بمعنى فهمه لفكر المؤلف الدرامي واحترامه لوجهات نظره بأمانة بالغة، وفي إلغاء كل مظهر من مظاهر ديكتاتورية المخرج الكبير.

كانت نصائحه لتلاميذه بعدم قبول الإخراج لدراما من الدرامات إلا بعد أن تتولد في نفوسهم مرحلة الإقناع الكامل الذي يظهر عادة

في بدايات العمل الفني، وقد كان يهوى المسرحيات التي تتيح فرصة لمهنة الإخراج بأن تظهر وتضيف جديداً، أو المسرحيات التي تتطلب نوعاً من التقنية والخدع المسرحية.

كان ديلان محباً للخلط بين الأنواع الفنية العديدة، الحوار يختلط بالبانتومايم كفن صامت، الدراما بالرقص، المسرح بالموسيقى، وهذا ماكان واضحاً كل الوضوح في إخراجه على وجه الخصوص لمسرحية الطيور «لارستوفانيس» وفي إخراجه لرائعة «شكسبير» التاريخية «ريتشارد الثالث» عندما أشرك ١٢ شخصية ثانوية في رقصة الباليه التي خلط بها مشهد المعركة الحربية الشهيرة لدى شكسبير حيث تبدأ المعركة وتحمى والتي تقوى وتقوى تباعاً، كلما ازدادت درامية الموقف والمعركة، على صوت طبول مصاحبة تدق، وأصوات عالية تستغيث. ومن خلال تجديداته أتاح الفرصة لظهور مؤلفين موسيقيين على الإبداع أمثال: ((ميهور)) و ((اوريك)) و ((ديلانوي)) ومن ناحية التمثيل فقد قطع فيه خطوات مؤثرة أضفت قيمة عالية على مستوى المسرح الفرنسي. وحققت نتائج علمية في النطق والأداء التمثيلي وتقنية الإلقاء. فإذا كان المسرح الفرنسي وهو أحد أركانه الرئيسية يقدم اليوم درامات معاصرة لدورنيمات، ولوركا، وبريخت، فإن هذه الأعمال تستمد روحها الفنية من روح «ديلان» الذي رحل عن مسرحه، لكنه ترك آثاراً فنية ما زالت تعيش حتى الآن.

و هناك ((جان لوي بارو)) و ((جان فيلار)) و ((لويس جوفيه)) و ((جارس دولان)) وفي أنجلترا ((تيرون جاثري)) ((جون كيلكود)) و ((توني ريتشاردسن)) ((بيتر بروك)) وهناك طريقين لعلاقة المخرج

المخرج هو الواسطة بين المؤلف ((نص)) والمتفرج عبر الممثل

مؤلف مخرج ممثل متفرج

أن يكون الممثل هو الواسطة المباشرة بين المؤلف والمتفرج عبر المخرج .
ويحدد بيتر بروك علاقات المخرج وفقاً لثلاث فترات هي:
فترة ما قبل التمرين
فترة التمرين
فترة العرض
وتكون العلاقة بين العرض المسرحي وبين الأطراف الثلاث الممثل / الموضوع / المتفرج

في حالة التمارين تكون الأطراف الثلاثة الممثل / الموضوع / المخرج

في ما العلاقة المبكرة تكون بين المخرج / الموضوع / المصمم

بيتر بروك مخرج مسرحي إنجليزي معاصر أشتهر بابتكاراته في فن الإخراج وألف عدة مؤلفات أهمها ((المساحة الفارغة))
يقسم دانشينكو المخرجين إلى ثلاث أنواع ويقسم عمل المخرج إلى ثلاثة وجوه
المخرج المفسر وهو الذي يوجه الممثلين كيف يمثلون ويمكن أن يطلق عليه المخرج الممثل أو المعلم.
فالمؤلف والموسيقي والمعماري والكاتب والرسام كلهم فنانون خلاقون يخلقون فكرةً ما تدور في أذهانهم ويخرجونها إلى حيز الوجود بموضوع فني. أما الممثل وقائد الأوركسترا والمخرج فهم لا يخلقون الإنتاج الفني وإنما يفسرونه إنتاجاً خلقه لهم الغير المخرج المرآة فهو يعكس الإمكانات الفردية للممثل.

المخرج المنظم حيث ينظم كل عناصر الإنتاج.

أما المخرج والمؤلف المسرحي وكاتب المقالات وسيناريست الأميركي «ديفيد ماميت» فيرى في كتابه (خرافة ستانسلافسكي) والتي يحط فيها من شأن طريقة ستانسلافسكي كما يحط من أسلوب لي سترانبيرج المدرب على طريقة ستانسلافسكي. حيث يرى ديفيد ماميت أن الوقت الذي يقضيه الممثل في بحثه عن الذاكرة الشعورية أو التفكير في سيرة ذاتية للشخصية هو وقت ضائع ويعتقد بأن ذلك لايعد سوى خدعة أكاديمية للإبقاء على الممثل في حالة قلقة هي التي تعمل عملها في التمثيل، ويشكك أيضاً في إنجاز الممثلين العظام أمثال براندو ودنييرو وغيرهم الذي ينسب نجاحهم إلى موهبة طبيعية فيهم، وإلى درجة عالية من التصميم وليس لأنهم يتبعون منهجاً معيناً في التمثيل.

فهو يدافع عن التمثيل كعملية تفترض الإتقان والحرفية الناشئة من التطبيق المتكرر لبضع مبادئ أساسية ومباشرة.

يقول: إذا قررت أن تصبح ممثلاً، تمسك بقرارك، فالناس الذين تقابلهم وهم يتبؤون مواقعهم المفترضة في السلطة المؤسسة سواء كانوا نقاداً، أساتذة، مخرجين سوف يشكلون ذكائك وأخلاقياتك التابعة لتفكيرك وسينقصهم خيالك، وهذا ماجعلهم بيوغرافيين بدلاً من أن يكونوا فنانين، وسينقصهم كذلك ثباتك أي أن لك الاختيار الكامل أما تدعمك المؤسسة أو تعتمد على التمويل الذاتي، وهذا الخيار لايملكونه لقد قضوا حياتهم يتعلمون أشياء مختلفة ومتخلفة عما يتعلمه الممثلون الآن.

وستجد العديد منهم بل معضمهم يحسدونك ويعبرون عن

حسدهم هذا بفعل الاحتقار لك ولأمثالك، إنها حيلة قديمة ومستهلكة للناس التعساء، وإذا فهمت كلامي هذا حق الفهم فلا تيأس أو تحزن لوجهة نظرهم فيك. ولاتتبناها عن نفسك، إنها وجهة نظر الناس الذين يقفون على الشرفة ويتحدثون إلى عبيدهم الكسالى.. تأكد أن أختيارك للحياة غير المستقرة، أن تكرس نفسك لحرفتك كممثل بدلاً من أن تسخرها للوظيفة، تكرسها للفكرة بدلاً من أن تسخرها للمؤسسة، تأكد أن أختيارك هذا ليس طائشاً أو سفيهاً. أن فعلك هذا لمن الشجاعة بمكان، ويتطلب من الجهة المقابلة شجاعة النظام المؤسسي المستند على طريقة إدراك مرضية، إنهم غير مؤهلين لإدراك ذلك، إنهم فقط يمكنهم أن يصفوا ذلك بالطائش، ومن هنا يلتمسون المبرر لأنفسهم في أستغلالك. آي نظام مبني على الأعتقادات التي تؤدي وظيفتها عن طريق الإحساس بالذنب و النفاق بأي طريقة كانت، تدريب الممثل، التأمل، التطوير الذاتي، وغيرها، نظام ستانسلافسكي وكل التقنيات والمدارس التي نبعت منه هراء لا معنى لها، إنها ليست تقنية نابعة من التدريب الذي يطور المهارة ويصقلها.. تقنياته أشبه بطقوس نابعة من معتقدات خرافية، وأفكاره ليست صادرة عن تآملات متعلقة بالتدريبات والخبرات التمثيلية.

أسلوبان من الأداء

هناك أسلوبان من الأداء الغرض منهما أن يحققا للممثل الدور المسرحي هي تلك العلاقة الجدلية بين الشخصية الدرامية والتي هي نسيج لغوي لكائن خيالي موجود بالقوة وكامن داخل النص المسرحي ويقوم الممثل بإخراجها للوجود الفعلي التمثيلي.

كشخص فاعل له سمات خاصة داخلية تتمثل في قدراته العقلية وحالته النفسية ومزاجه وأخلاقه وميوله وأتجاهاته وهيئته

الجسمية الخارجية، وهو صاحب فعل مفترض لم يكتمل بعد، مجسداً هذا الكائن أو الطرف الآخر في العلاقة هو المؤدي (الممثل) والذي يتسم بوجود فعلي واقعي سواء كان كائناً حياً أو دمية يقوم بتصوير أو ترجمة هذا الكائن الشخصية الدرامية فوق خشبة المسرح.

ممثلو (الكوميدي فرانسيز) عند «كونستان كوكولان» ١٨٤١م ١٩٠٩م وفي كتابه الفن والممثل سنة ١٨٨٠م يطرح ضرورة عدم الإنفعال أو التقمص، ويرى في كتابه هذا تعبيراً عن نظرية ((دينيس ديدرو)) ١٧١٣م ١٧٨٤م في كتابه ((التناقض الظاهري عند الممثل سنة ١٧٧٠م الفيلسوف الفرنسي الذي وضع سؤالاً مهماُ قال فيه:- هل يحس الممثل حقيقة دوره؟ أي بمعنى آخر هل ينبغي على الممثل أن يحس دوره وينفعل له، أو يلعبه بمعزل عن الحساسية والأنفعال، وأيهما أبلغ في التأثير على الجمهور؟

يقول ديدرو: (أن الممثل كأي فنان آخر، مخلوق قوي الملاحظة دقيق النظرات وله قدرة كبيرة على دراسة الأنماط الإنسانية وتقليدها عندما يحتاج الأمر إلى تقليد أحدها، ثم أن من قدرة الممثل على التقليد تستلزم أن تكون الطبيعة قد حرمته من الشخصية، لكي يمثل كل الشخصيات لابد من أن تكون الطبيعة قد حرمته منها، وآن الأمر لايعدوا أن يكون تقليداً حرفياً.

أما لصور متواضعة أو لصور رفيعة رسمها الممثل لشخصياته في مخيلته. إن إحساس الممثل بالدور الذي يؤديه لا يجعل منه إلا ممثلاً فاشلاً، وعلى العكس من ذلك فإن انعدام الحساسية هو الذي يخلق أبرع الممثلين، ثم لو كان هذا الممثل يشعر حقيقة بما يقول كان يمكن أن يفكر في إلقاء نظرة على الصالة أو في توجيه إبتسامه إلى الكواليس، وهذا الممثل الذي كان يقتضيه

دوره أن يهبط إلى قبر أبيه حيث ينتزع أباه من القبر ثم يخرج زائغ العينيين، منفوش الشعر واهي اليدين، يهز الرعب كيانه حتى يلقي القشعريرة والروع في قلب الجمهور، ومع هذا فذلك الممثل يزحزح من طريقه بإحدى قدميه بإتجاه الكواليس قرطاً من الماس كان قد سقط من أحدى الممثلات. إن دموع الممثل تهبط عليه من رآسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه. إن الأحشاء هي التي تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية، بينما رأس الممثل هو الذي يحرك أحشاءه حركة رقيقة عابرة فعندما تقص علينا قصة مروعة ينضغط الرأس قليلاً قليلاً، وتتحرك الأحشاء رويداً رويدا، ثم تنساب الدموع أي أن، الإدراك يسبق الإثارة السيكوفيسيولوجية للإنفعال، وهذا عكس ما يحدث إذا وقع نظرنا فعلاً على حادث فاجع. فإن الإحساس بالشيء وإداركه والأثر المترتب عليها، تتداخل كلها وتمتزج وفي لحظة خاطفة تتحرك الأحشاء وتطير العقول وتنبعث صرخة أو آنة، ثم تنهمر العبرات آلا ترى أن حركات الممثلين التي يعبرون بها عن الانفعالات هي حركات مرسومة مقدماً وصنعت لها حدود خاصة وأشكال معينة يجب أن لا نتجاوزها، فيمكن أن يكون مثل هذا التعبير صادقاً).

إذا يكمن هذا التناقض في أنه لكي يؤثر الممثل على الآخرين يتحتم عليه أن يظل هو نفسه بارداً أو خالياً من التأثير، على الممثل كي ما يستثير الآخرين إستثارة صادقة أن لايكون هو نفسه مستثاراً، وهذا ما يؤلف جوهر التناقض الظاهري في فن الممثل عند ديدرو

أما «فرانسوا جوزيف تالما». فلم يعتمد المعاناة الداخلية أساساً لإبداع الممثل، بل أعتمد تقوية الجانب التقني لفن الممثل، لتقوية الناحية الخارجية في أدائه للتأثير على الجمهور، وهذا التوجه يركز في تدريبات الممثلين على حرفيته الخارجية الخاصة لجهازه

الصوتي وسلاسة حركته وإيماءاته وإشاراته وتعبيرات وجهه وغيرها.

أما مؤيدي التقمص وأنصارها فيركزون على العالم الداخلي للممثل لخياله وعواطفه وذاكرته الإنفعالية مثل جي. بي. ديبوزي ولويجي ريكوبوني وساره برنار وستانسلافسكي الذي أسس منهج أو طريقة للأداء التمثيلي أطلق عليها الواقعية النفسية منادياً بتحرير الممثلين من أدائاتهم الكلاسيكية والتقليدية المكررة ومن المبالغات الرومنسية لتقديم عرض مسرحي يشاهد فيه المتلقي إيهاماً للحياة أو استعارة لها وهذه الطريقة كانت عبارة عن ثمرة لتجربة طويلة أستقاها من تدريباته على نفسه ممثلاً ومخرجاً إضافة إلى دراسته لأساليب الممثلين العظام في عصره أمثال الإيطالي توماس سلفيني.

من ما دفع لي ستراسبرج يقول:- (إن منهج ستانسلافسكي ليس جديداً كما نتصور، إن العمل الذي نقدمه ونطلق عليه أسم المنهج ليس إلا المحصلة النهائية لتجارب كبار ممثلي الماضي، وذكريات وملاحظات مدونة تركوها لنا وسجلناها نحن حسب تجاربنا. إن ما نفعله من بعده هو أن نجعل هذه المادة في متناول الممثل الشاب حتى نوفر عليه خمسا وعشرين أو ثلاثين عاماً يقضيها في أبحاث مضنية للتوصل إلى هذه الأشياء بنفسه. لكن ستانسلافسكي لم يجعل من المنهج نهاية الطريق بل كان يرى ان من حق الأخرين تطويرها حسب بيئتهم. وإعداد الممثل في الدور المسرحي تقوم على ركيزتين عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق لنفسه والمقصود بالعمل الداخلي على النفس تطوير التكنيك الداخلي للممثل إذ يستخدم ما يسميه (التكنيك السيكولوجي لعديد من الآليات والتمارين مثل

التخيل
التوهم الإبداعي الخلاق
استرخاء العضلات الجسمية والذهنية
الذاكرة الإنفعالية
«لو» السحرية

أحد أسس التمثيل الرئيسية كما أتفق الكثيرون منذ ستانسلافسكي هو العمل على الذات، أو الذوات المتعددة الموجودة في الممثل، وهذا لا يعني العمل على الذات نفسها بل العمل عليها من الخارج و ذلك من خلال الفعل داخل المشهد.

والمدربون ينصحون دائماً الممثل ويقولون: (فالتجد تلك الذات الممتدة، الشخصية التي بداخلك، وهذه الذات هي تلك الفاعلية / الإمكانية / القدرة، اللامحدودة تقريباً التي يكتسبها الممثل على خوض التجارب والسلوكيات الجديدة، إنها إمكانية التحول، والانسلاخ من ذات الممثل والدخول في ذات الشخصية وذلك هو جوهر عملية التمثيل.

لكن هذا التحول لا يكون كاملاً ولا مرضياً وليس فصاماً أو إنفصاماً في الشخصية. إنه تحول بوعي كامل ولهذا فهو يقوم في المقام الأول على معرفة الممثل الدقيقة لنفسه وعلى وعيه ودرايته بأفكاره و أحاسيسه، ومن هنا يتم التحول بسلاسة ويسر إلى أفكار و أحاسيس الشخصية، ولهذا يطلب من الممثل المبتدئ أن يتأمل ويلاحظ نفسه ويدون ملاحظاته، ويكون شاهداً على ما يقوله ويفعله، ربما يختزن ما لاحظه في نفسه أو في واحد من الذوات المتعددة في داخله، ليستفيد من هذا المخزون في استخراجه وقت الضرورة، ليكون هذا المخزون هو كنز الممثل الداخلي، وضمن أشياء أخرى على ما يعلمه عن نفسه كي يتمكن من التعبير عن

الشخصية التي يتصدى لتمثيلها أو تجسيد الموقف الذي تكون فيه الشخصية.

وهذا يدفع الممثل في الحالة الإبداعية أن يشعر بما يسميه الـ أنا أكون (الكينونة) ويتمثل دائماً حقيقة / أنني أوجد هنا / و / الآن كجزء من حياة المسرحية على المسرح، وهذا الشعور الذي يشعره وبقوة يساعده في أن يجد نفسه في دوره ويجد الدور / الشخصية فيه.

ولا بد أن يكون الممثل حراً في البحث بجدية تامة عن إجابة السؤال (ماذا أفعل هنا والآن لو كان في الحياة الحقيقية أن أتصرف في ظروف موازية لتلك التي وضع فيها دوري؟ وهنا تأتي «لو السحرية» أي أنه يسلك كما لو كان يحس بما تحس به الشخصية، وهذا ما اصطلح على تسميته بـ (التقمص العاطفي) بمعنى أنه يتعاطف معها من داخلها، يشعر بشعورها كما لو كان شعوره هو ((الممثل)) ويعيش، في موقفها كما لو كان موقفاً يتعرض له هو ((الممثل)) ومن خلال هذا التقمص العاطفي يحدث ما يسمى بـ ((السحر العاطفي)) وهذه الظاهرة وجدت منذ القدم مع القبائل القديمة. فالممثل عندما يحس بإحساس الشخصية يجعلها تساعده في أن يكتسب القوة التي تجعله يعيش حياة الشخصية، بل يبدأ في أن يصبح النسخة من ذاته التي تلائم واقع الشخصية.

فمن خلال ((لو السحرية)) يحدث التحول أو الانسلاخ، وينقلب الممثل إلى نسخة جديدة من ذاته والتي تباشر العمل كشخصية تم خلقها.

إنه بهذا الشكل يتشرب الشخصية داخله لكنه بالأحرى يضع نفسه في الشخصية.

بعبارة أخرى يحقق ذاته أو جانب من ذاته أو يحقق إحدى ذواته المتعددة عن طريق معايشته لحياة الشخصية التي يمثلها.
فالممثل والشخصية يصبحان كائناً واحداً يتكون من مزيج من بين الاثنين. ومن الصعب التمييز بين الممثل والشخصية. وهذا هو السبب في أن التمثيل يكون تمثيلاً.
هل يمكن قياس تواجد ذات الممثل في الشخصية؟
هل يمكن أكتشاف هذا القدر من ذات الممثل وهو يؤدي الشخصية المختلفة عنه؟
مع ممثل عظيم لا بد أن يختلط الأمر على المتفرج بل على زملائه، فلا يدركون أين الممثل وأين الشخصية، وربما لا يرون سوى الشخصية. ومع ذلك يكون التمثيل العظيم كشفاً لما بداخل الممثل، أكثر منه تصويراً متقناً لما بداخل شخص آخر، ليس هناك تعارض فالكشف عما بداخل الممثل يكون من خلال الشخصية لا من أفكار ومشاعر الممثل الخاصة. وإنما يقوم الممثل باستخدامها فقط بالقدر الذي يخدم أفكار ومشاعر الشخصية. بمعنى أنه يعمل على أن تتوافق أفكار ومشاعر الشخصية مع أفكار ومشاعر الممثل. حيث أن الممثل يفكر من وجهة نظر الشخصية ولكن مع استخدام وجهة نظره هو ويركز على موقف الشخصية باعتباره موقفه هو.
الظروف المعطى والاتصال الوجداني والمادي بين الممثلين
الإحساس بالصدق الداخلي. وعن طريق تلك الآليات يتم تهيئة حالة خلاقة في عقل الممثل الواعي والغير واعي ((اللاشعور)) والعمل الخارجي فيكون على النفس من خلال تطوير التقنيات الخارجية من ممثل في جهازه الجسدي. فجسد الممثل هي آلته التي يعزف عليها دوره، بل هو خامته التي يشكل منها هيئة الشخصية التي يجسدها، فلا بد أن يكون جسد الممثل معدا إعدادا سليما عضلياً

وحركياً وصوتياً، بتدريبات عضلية عن طريق الرياضة والسباحة والمبارزة وركوب الخيل والرقص، حتى يكتسب مرونة تمنحه قدرة تعبيرية في فضائه، وتخلصه وتحرره من التقلصات والتوترات العضلية، وتدريبات على الأداء الصامت تساعده على امتلاك قدرة إيمائية وتعبيرات جسدية تثري من أدائه، وتدريبات صوتية من إلقاء، وسولفيج، وغناء، حتى يحقق صوتاً مسموعاً رناناً معبراً وصمتاً دالاً.

وعلى الممثل أن يقدم الشخصية تقديماً سردياً وأن يظهر مشاعره، أما العمل الخارجي فعلى الممثل أن يبحث في دراما النص عن سمات الشخصية الحركية والصوتية، مثل التأتأه أو عيوب جسدية كالعرج وغيرها، وأن يربط المسرحية بعصر الممثل حتى لو كانت من زمن بعيد والعرض هو لجمهور زمنه. وعلى الممثل أن يدرس محتوى النص المسرحي لمعرفة خطابه ومعناه وبنيات الشخصية التي يجسدها من الناحية العقلية، والنفسية، والاجتماعية، والجسدية، ودوره الوظيفي في دراما النص. والنص كل لا يتجزأ في بنياته الأساسية المتمثلة في الفعل، والشخصيات، والصراع، والحوار، وإرشاداته المسرحية هي عبارة عن نص ثانوي، نص المسرحية والتي تقوم لكشف إيماءة، أو حركة، أو انفعال، أو طريقة ألقاء. وتظهر للشخصية الجانب النفسي والسلوكي، بخطف فعلها الدرامي. وقد بلور ستانسلافسكي طريقته لتجسيد الشخصية للتركيز على الجانب الروحي لإبراز حالتها النفسية والبدنية. والطريقة مرت بمرحلتين، والتي يرى فيها أن على الممثل أن ينطلق نحو بناء دوره المسرحي عن طريق السمات الداخلية للشخصية التي يؤديها حتى الوصول للملامح الخارجية للدور، أي أن ينطلق الممثل أولاً نحو تحديد نفسية الشخصية وبنائها الوجداني ثم

يطور الحالات الداخلية حتى الوصول لرد الفعل الجسماني.
وفي القراءة الأولى لا يجب على الممثلين أن يفسروا أو يأولوا المسرحية والشخصيات إنما هي فترة حضانة قد تطول أو تقصر.
يقول «روبيرت لويس» أحد شراح ستانسلافسكي في كتابه (الطريقة والجنون):- إن الممثل في حاجة إلى نمو طبيعي ليس مهم الوقت الذي يستغرقه في إعداد الدور، بل المهم إنتظام ذلك الإعداد، لاينبغي لكم أن تقوموا أيها الممثلون بما لستم معدين له، كعرض نفسي في بواكير عملكم لأن في ذلك آذى لداخلكم، او القفز في البداية إلى عناصر التشخيص التي تنتهي بكم أغلب الأحيان إلى كليشهات بدلاً من الشخصيات.
أو كما يقول كل من «جراهام لي»، و»جان ميلنج» في كتابهما (نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوالو):-
(أي تفسيرات أو تأويلات على الأدوار حيث يجب أن يكون الممثلون أحراراً في أن يتفاعلوا مع المسرحية على المستوى النفسي دون عوائق. وأيضاً على الممثل آن لا يدخل في أفكار مسبقة حول المسرحية أو الشخصية الدرامية المنوط به تصويرها، يكون قد أستقاها من بعض المراجع النقدية أو الآراء المطروقة حوله) وعلى الممثل أن يتحلى بالاسترخاء العضلي والعصبي والذهني، وأن يزيل منه أي توترات أثناء القراءة المسرحية. الممثل إنسان من لحم ودم، وفكر، ونفس، وأنفعال، ومن خلال كل ذلك يجسد هو الآخر الشخصية في عواطفها وانفعالاتها، حيث يوظف كل أجهزة جسده التي تجسد الانفعالات والعواطف لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وانفعالاته الشخصية، والمعيار هو أن يكون الممثل صادقاً وبأيمان بما يقوم به. ولهذا فإن الممثل يحتاج في

التمارين إلى اكتشاف الدافع من أجل الوصول للمشاعر والعواطف والانفعالات، أما أثناء العرض فيحتاج إلى درجة من السيطرة على انفعال الشخصية وإبقائها على أنها عملية إنتاجية ذهنية، وألا يندفع مع الانفعال والواقع، إنما يحتفظ بدرجة من المراقبة الذاتية لنفسه، ومن هنا تكمن الصعوبة في مهنة الممثل وأدائه، حيث تفرض عليه الضرورة أن يكون منظما لمادته، والمنظم لنفسه في آن واحد. والممثل يتوصل إلى انفعال الشخصية من خلال معرفته لرغباته الشخصية وأفعالها وأحداثها، ومعرفة دوافع هذه الانفعالات التي توصل إليها الممثل في تجسيد سلوك الشخصية، لأن قوة الدافع تجدد صفة السلوك الذي يجسده الممثل نتيجة أحداث المسرحية وعلاقة الشخصيات. لهذا على الممثل أن يستعيد في ذهنه جميع المشاعر التي خالجته في كل جزء من أجزاء الدور، إلى أن يصل إلى أصغر الدقائق ويكشف دوماً شيئا جديدا، كما يجب عليه عدم التفكير في الشعور ذاته، بل يفكر بالظروف التي أدت إلى التجربة، واستعادة التجربة، واكتشاف الدافع الذي يقف خلف التجربة الانفعالية.

فالإنسان يفكر ويفرح، يحزن، يعمل، يتأمل، يتحرك ضمن واقعه الاجتماعي وعلاقاته، إنه ينفعل ويعاني ويتعاطف، وطول مسيرته في الحياة يحاول أن يعلن عن وجوده. المتفرج يحضر إلى المسرح ليرى تجربته الإنسانية بحركتها في الوجود، والمشاهد يريد أن يرى عواطف وانفعالات وأحاسيس وأحداث وأفعال، ليرى من خلالها كيف يتحرك ويسلك الإنسان إزاء تلك الأفعال والأحداث، كيف يكتئب ويغضب ويتفاعل ويكذب ويصدق ويكره ويحب ويخدع.

يقول «ستانسلافسكي» :- (العواطف استعداد نفسي ينشأ من تركيز مجموعة من الانفعالات حول موضوع معين، ذلك لأن هذا

الموضوع في خبرة الشخص الماضية كان مغيراً لعدة ميول مختلفة، حيث تنتج عن هذه الاستثارة أن أصبح الفرد مستعداً للاستجابة على نحو ما له استجابة تختلف باختلاف الموقف الذي يوجد فيه، فالعاطفة إذاً هي عبارة عن اتجاه وجداني نحو موضوع بعينه، مكتسبة بالخبرة والتعلم) ولأن الإنسان له أربع خصائص رئيسية وضحها الفنان «عبد الوارث عسر» في كتابه ((فن الإلقاء)) حيث قال:- (الشخصية الإنسانية هي نظام متكامل من مجموعة الخصائص وهي أربع تعين هوية الفرد وتميزه عن الآخر.

الخاصية الجسمية. ما يتميز به الفرد من الناحية الجسمية كأن يكون طويلاً، قصيراً، نحيفاً، بديناً، ملامح وجهه، تكوين يديه، هل في جسمه عاهة.

الخاصية الوجدانية، وهي ما يجده كل إنسان في نفسه من إحساس باللذة أو الألم، أحساساَ طبيعياً غير مبني على تصور أو تفكير، وما يتبع ذلك تلقائياً من انفعالات أو عواطف أو رغبات

الخاصية النزوعية، وكلمة ينزع إلى كذا يعني أنه يتجه سلوكياً إلى كذا وبذلك تكون الخاصية النزوعية هي التي تحدد سلوك الفرد أمام ما يصادفه من أحداث، وكل إنسان له سلوكه ونزوعه الخاص. إذ يختلف نزوع الأفراد أختلافاً كبيراً أمام الحدث الواحد.

فإذا أعتدى إنسان بالشتم على ثلاثة أشخاص، الأول يرد الشتيمة بمثلها. الثاني يوسع الشاتم ضرباً. الثالث يبتسم في آسى ويتركه ويمضي. وكل منهم له سببه الذي أدى به إلى ذلك النزوع.

الخاصية الإدراكية، نحن ندرك الأشياء عن طريق الحواس الخمس، وكل حاسة من هذه الحواس لها اتصال بالمخ الذي هو الأداة الفعالة للإدراك، وهذه الأداة يتم تكوينها بعوامل كثيرة، مثل الفطرة التي خلق عليها الفرد، وما يتأثر به هذا الفرد من البيئة، وكذلك مما

يكتسبه من المعرفة عن طريق العلم أو التجارب أو الخبرات. وهذا يبين لنا كيف يكون إدراك الأفراد للأشياء بمقدار اختلاف فطرتهم وعلمهم وتجاربهم.

وللشخصية جانبان ذاتي وموضوعي. الذاتي ما يعبر عنه بالذات مثل الطفل الذي يشعر بذاته الجسمية ويرتقي به السن والنضوج إلى الشعور بالذات النفسية ويبلغ ويرتقي معه شعوره إلى إدراك الذات الإجتماعية والمرحلتين آي الذات النفسية والاجتماعية مجتمعتان بالذات المعنوية. أما الجانب الموضوعي فهو نظام متكامل من السمات والميول النزوعية التي تتيح للفرد أن يسلك مواقف معينة. العلماء النفسيين يستعملون كلمات مثل (الشخصية والخلق والفردية) وكل هذه الكلمات تعني معنى واحد.

يجب أن يكون صوت الممثل واضحاً وصحيحا. لأن الصوت أداته الرئيسية. وهذا يتطلب منه مهارة ذاتية ذات نبرات وطبقات صوتية جيدة. ولكن هذا لا يكفي لوحده. يجب أيضاً أن يمتلك جسداً مرناً. وتحت سيطرة الممثل. وأن يكون قادراً مثل الرسام معرفة الوسيلة التي يستخدمها لمزج ألوانه رغبتة في الحصول على اللون الصحيح. حيث يتوجب عليه أن يعرف كيف يستخدم صوته وجسده للحصول على التأثيرات المطلوبة. الغضب. التعجب. الكراهية. الحب. الرعب. الفرح. العذاب. الخوف وغيرها. ويعرف كيف يستخرج كل ذلك الشعور من داخله.

يقول «ستانسلافسكي» لتلاميذه :- (هدفنا ليس حياة بشرية. بل إبرازها في قالب فني... لأنه ليس على الممثل أن يعيش في صميم دوره فحسب. ولكن يجب أن يبرزه ويعطيه المظهر الخارجي. ويجب أن تفهموا أن توقف الجسد واعتماده على الفكر هو مسألة لها

أهمية خاصة في مدرستنا، ولإبراز الحياة الداخلية الدقيقة يجب أن تلاحظ كل ما هو جسماني وصوتي معاً بعناية، وبعد درس وتدقيق يجب أن تبرز نتيجة لذلك أدق المشاعر بمنتهى الحساسية والإخلاص. ولذلك وجب على كل ممثل بمدرستنا أن يعمل كثيراً بل أكثر من أي شخص آخر، سواء لتعويد ذهنه على عملية خلق ما يسمونه:- (أن الممثل يعيش في دوره) أو لتدريب جسده على نقل التأثيرات الناتجة عن ذلك بمنتهى الدقة. وهكذا الحال بالنسبة للمظاهر الخارجية للدور فأنها تتأثر بعمليات العقل غير الواعي، إذ انه لا يوجد لفن مسرحي، أو اصطناعي يمكن مقارنته بالطبيعة).

فلا يمكن للممثل أن يقوم بأي فعل دون هدف، كل فعل لابد أن يكون له هدف، فأي حركة بدون هدف لا تعدو حركة.

يقول ستانسلافسكي:- (إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح، وتحت أي ظرف من الظروف، أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساساً ما من الأحاسيس، وليس من أجل هدف معين، وإغفال هذه القاعدة لا يؤدي إلا إلى أقبح أنواع التصنع إغثاءاً للنفس، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي، فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما. إحذر أن تتعمد أن تبدو غيوراً أو محباً أو معذباً من أجل هذه المشاعر ومن أجلها فحسب، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل. ومن هنا كان عليك أن تفكر في هذا الشيء الذي وقع من قبل على قدر ما تستطيع، أما النتيجة فسوف تأتي من نفسها. إن التمثيل الزائف للعواطف أو النماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، ولكن ينبغي أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع. لا تقلدوا العواطف

والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب. ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها)

في الإخراج المسرحي كل ما نقوله لايساوي شيئا بعد. فالأفكار و إن كانت صحيحة، والممثل وإن أدركها، لن يستطيع تمثيلها. فالفكرة لا يمكن تمثيلها لأنها تظل شيئاً عاماً جداً، يجب العثور على تجسيد ملموس للفكرة والشعور. وفي غضون ذلك، يجب أن تضع الإحساس العام والفكرة العامة، فكر جيداً بكل شيء وحاول أن تنسى، وأقم على المسرح ما هو ملموس. أهم ميزة في عملنا المسرحي هي القدرة على الارتجال، تفكر بكل شيء، ربما شهوراً أو عاماً كاملاً، وما أن تعتلي خشبة المسرح في أثناء التدريب حتى تبدأ عملية التحديد، إنها التواصل الحي والقدرة على التكيفات الجديدة، والتي لم تكن قد فكرت بها من قبل، عليك أن تنظر حولك وتستوعب الواقعي والملموس، أما الشيء الذي قمت بتحضيره مسبقاً بينك وبين نفسك فعليك الآن تحطيمه. بصوت مسموع بواسطة الواقعي والملموس.

يقال إن في التكرار يتعلم الكبار والصغار، لكن ليس في الفن دائماً. الفن يحتاج إلى اليقظة والحذر، وأن تنظر بعيون مفتوحة، وألا نخدع أنفسنا. فالنظرة الصاحية هي التي ستعطينا الأمل لظهور أفكار فنية جديدة، وأنا بشكل خاص، أريد أن أنظر إلى الأشياء دونما خداع للذات، فلا أكرر نفسي في الأعمال الكلاسيكية.

إن مهنة الإخراج من أصعب المهن على الإطلاق، فلا يقدر عليها الإنسان إلا إذا أخرج عدداً كبيراً من المسرحيات. فقد تجد نفسك مسحوقاً منذ العرض المسرحي الأول، وفوق ذلك بلا حقد أو ضغينة. يمكن للطفل الصغير أن يعزف على آلة الكمان بمهارة ويقيم حفلاً موسيقياً ناجحاً، ويمكن ليافع أن يرسم لوحة جميلة

أو ينظم قصيدة، ولكن لا يستطيع أن يخرج مسرحية إلا إنسان ناضج. فهذه مهنة تعتمد على إخضاع الآخرين لـ (الأنا) ولا يوجد في رأيي ما هو أكثر صعوبة وتعقيداً من فعل ذلك. يمكنك إجبار الآخرين على تنفيذ الأوامر، لكن يصعب عليك إجبارهم على نقل المشاعر ، وعلى الإيمان والالتزام النفسي والروحي، وهذا العمل لا يمكن مقارنته بأي عمل آخر، ولا يقدر عليه إلا إنسان عاش تجارب كثيرة.

النص الجيد هو كالحياة معرفته لا تنتهي

ستانسلافسكي في الولايات المتحدة

نقل منهج ستانسلافسكي كل من «ريتشارد بولسلافسكي وماريا اوسبيسكايا» إلى أميركا حيث أسس (مسرح المختبر الأميركي) كأول مختبر لتعليم التمثيل الواقعي - النفسي (للطور الأول) فقد كانا مع «ستانسلافيسكي» في بداياته قبل أن يطور منهجه إلى الطور الثاني والثالث حيث غير وطور كثيراً من منهجه من خلال تطوير نظريته وتمارينه بعد تأثره بتلامذته «مايرهولد» «فاختانغوف» ومن المخرج «غوردن كريج». وقد أعتمد بولسلافسكي على كتابه الذي ألفه تحت عنوان (التمثيل الدروس الستة الأولى)

التركيز يقول «بولسلافسكي» في التركيز: بأنه توجيه كل قوانا الروحية والذهنية نحو غرض محدد، ونعني بذلك بذل كل الجهود من أجل أنجاز مهمة شد الحواس والعضلات حتى تنتهي هذه المهمة وهذا العمل. وهذه العملية هي التي ستقود إلى الإبداع وإتقان العمل إذا ما مارسها الممثل بسرور إلى مدة قد تزيد على ما تتحمله القوة الطبيعية للفرد، لأن التركيز يعني بمعنى آخر قدرة السيطرة على الجسم. إن مهمة التركيز عند الممثل تنحصر

بالتركيز على دوره آي التركيز على الروح البشرية.
الذاكرة
العاطفة
الفعل الدرامي
تصوير الشخصية
الملاحظة (الإيقاع)
وبعد ثمان سنوات تأسس مايطلق عليه مسرح الجماعة والذي ضم كل من «لي ستراسبورغ» و«ستيلا ادلر» و«هارولد كلرمان» وجماعة (المنهج) أمثال «ايلياكازان»، «تشيريل كروفورد»، «كليفورد أوديتس»، «روبيرت لويس».
وقد أعتبر «ستراسبورغ» نفسه الممثل الشرعي لنظرية «ستانسلافسكي» فقد طور تمريناته للوصول إلى تحرير (الذاكرة التأثيرية) نحو سبر (الذاكرة الحسية والذاكرة الإنفعالية) متأثراً بعلماء النفس مثل «فرويد» مما جعل تمارينه ترهق طاقات الممثلين في مجال استنباط (عواطف حقيقية) إلى الحد الذي جعله يقلل من فنية المسرح والتمثيل من أجل الغاية النفسية التدريبية العلاجية. وبعد أن ألتقت «ستيلا آدلر» بستانسلافسكي في فرنسا، وجلست معه يومياً لمدة شهر أو أكثر تشرح له تمارين ستراسبورغ . صحح لها المعلم نظريته وتمارينه مؤكداً لها عدم الضرورة للجوء إلى الذاكرة الإنفعالية إلا عندما يفشل كل شيء آخر.
وهذا ما فجرته «ستيلا آدلر» أمام «ستراسبورغ» متهمة إياه بسوء الفهم والإساءة في تطبيق المنهج.
أصبح «لسانفورد مايزنر» بعد إخراجاته لعدة مسرحيات، شأن كبير في تدريب الممثل، ودخل على الخط الممثل «مايكل تشيخوف» ذو

الخيال المتطور، وذو اسلبة واضحة في فن الممثل، وهذا ما اعترف به «هارولد كلرمان» بعبقرية مايكل تشيخوف كممثل غير عادي في كتابه (السنوات المضطربة)

عام ١٩٤٧م أسس «ايليا كازان» و«روبيرت لويس» و«تشيريل كروفورد»

(أستوديو الممثل) والذي كان المنطلق الأساسي في إظهار كلمة (المنهج).

الارتجال قد يكون هو الاسلوب المسرحي الاقدم في العالم لكنه ومنذ الحرب العالمية الثانية فقط ، بات ذا مكانه قوية في المنظومة المسرحية . ستانلافسكي أرسى الاسس للاستعمالات الاكثر حداثة للارتجال عبر اصراره بأن على الممثلين أن يخلقوا حياة متخيلة لشخصياتهم خارج حدود النص المسرحي المكتوب ، أن ألعاب المسرح المرتجلة اصبحت الآن عمله شائعة في تطوير مهارات التبئر (من البؤرة)، وهي تسليط الضوء على أمر محدد تماماً « و التركيز و الخيال و العفوية « .

المنهج كان شديد الصرامة أثبت فيه كازان حضوراً خارقاً كمخرج عبقري عندما قدم مسرحيات تنسي ويليامز.

وصار «روبيرت لويس» أحد أهم وأفضل من درس مدرسة ستانسلافسكي كما ظهر في كتابه (منهج أم جنون) (ونصيحة إلى المؤدين) لكنهم أستدعوا ستراسبورغ بعد أن سرقت السينما كل المدربين المسرحيين حتى أصبح التتلمذ على يديه موضة التمثيل في أميركا، خصوصاً في هوليود وتخرج من مدرسته كل من مونتغمري كليفت، مارلون براندو، هربرت بركهوف، وجولي هاريس، جيرزوم روبنز، بول نيومان، كارل مالدن، جيمس دين، آن بانكروفت،

رودشتايغر، جيرالدين بيج، مارلين مونرو، إيفا ماري سينت، وجوان وودوارد وغيرهم.

ورغم التناقض الموجود بين العاملين على طريقة ستانسلافسكي وتأثير المدارس المختلفة وتنوعها إلا أنها أخرجت نجوماً كباراً سواء درسوا على يد لي ستراسبورغ أو ستيلا آدلر.

نجومية هؤلاء الممثلين دفعت لي ستراسبورغ إلى التشدد والعنجهية من ما دفع كل من جولي لويس إلى ترك أستوديو الممثل والتفرغ للإخراج وايليا كازان إلى الاستقالة من الإدارة كلياً والتفرغ لمشروعه لإنشاء فرقة مسرحية محترفة بشكل راقي على وزن ((مسرح الفن بموسكو)) وهو ((مشروع لينكولن)) فيما راح ستراسبورغ يبتعد عن منهج ويخلط بين فن التمثيل والعلاج النفسي كلف ممثليه كثيراً من دخول المصحات النفسية والانتحار. وكان يضمن تمارينه مشاهد العري الكامل لكسر كل الحواجز. لم يقم بها ستانسلافسكي المعلم الأول الذي درس بشكل عميق إبداعات الممثلين العظام لعصره أمثال سالفيني و شيشوبكين وليانورادیوز.

ولم يسعى إلى منهج صارم بقدر ما سعى إلى دراسة عميقة لإبداعات الممثلين العظام.

مطوراً إيمانه بدور الخيال عوضاً عن اللجوء إلى المنابع الذاتية، في مركز نيكولن فقد أعتمد على روبيرت لويس لتدريب الممثلين على أسلوب مختلف عن أسلوب أستوديو الممثل ومنهج لي ستراسبورغ وضم هارولد كلرمان كدراماتورغ والمخرج خززية كونتيرو فكان التوازن بين الحس الداخلي والتوجه الخارجي. وبدأت تظهر نكهة جديدة (للمنهج) في السينما وتحول المنهج إلى مناهج لكل منها طريقته وكلها تحاول أن تتجه إلى التكامل بين الملكات

التعبيرية من جسد وصوت، وبين الإحساس الداخلي الصادق لتجسيد الشخصية في صراعها الدائم، وأصبح لكل مدرسة موريدين. «داستن هوفمان» و«آلـ باتشينو» تحمسا لستراسبورغ فيما مارلون براندو تحمس لستيلا آدلر، ولهذا قدما كتابها (تكنيك التمثيل) وكذلك فعل «روبيرت دنيرو» لأستاذته أستيلا آدلر وكل من دنيرو وهوفمان رغم أختلاف المنهج بين ستيلا آدلر وستراسبورغ إلا إنهما من الممثلين لمدرسة التقمص يخرجان من جلدهما لدخول في جلد الشخصية. وهناك العديد من الممثلين الكبار و الممثلات أمثال «روبن ويليمز»، «ريتشارد در يفوس»، «جسيكا تاندي»، «مورين ستيبلتون»، «شلي دنيزز»، و«ماريل ستريب»، وغيرهم. وهناك مدارس أخرى في التمثيل مثل مدرسة «هربرت بركهوف» وزوجته الفنانة القديرة «اوناهافان» مؤلفة كتاب (احترام التمثيل). وهناك مدرسة «جين شيلتون» ومدرسة «خوزية كونتير» المخرج والمدير الكبير الذي كان يشرف على المسرح (الدائرة في الميدان) منذ تأسيسه ١٩٥٠م. ذلك المسرح الذي كان يهتم بالمؤلفات العصرية ذات الطابع الإنساني . قدم مسرحية (صيف ودخان) «لتنسي ويليامز» و (بائع الثلج يأتي) «لأوجين أونيل» ويعتبر من المسارح خارج برودواي. ومدرسة «جوليارد» ومنهم من هاجر إلى الخارج أمثال «تشارلز مكغاو»، «لورين هال»، «دورين كانون»، «اريك موريس»، «نولا تشيلتون»، «تشارلزمارفيتش»، «روبيرت بنديتي»، «جاك كلاي»، «روبيت كوهن».

واستوديو الممثل هو عبارة عن ورشة للممثلين المحترفين يتدربون فيها على التحكم في التعبير عن انفعالاتهم ، و المزج بين انفعالات الممثل الخاصة و المختزنة في وجدانه .

انفعالات الشخصية التي يقوم بتجسيدها ، كما نرى لدى الممثلين

الكبار امثال (مارلون براندو) و تمثيلة في المسرح في مسرحية (عربة اسمها الرغبة) لتنسى وليامز اخراج (ايليا كازان) في السينما كما ظهر في دور (ستانلي كوالسكى) ذلك الرجل الفظ الذي لا يتوقف عن الزمجرة و الصياح وصب اللعنات ، وكأن اداؤه الذي يتسم بالنزعة الطبيعية و تحت ادارة (ايليا كازان) وفي افلامه على الشاشة مثل (الرجال) للمخرج (ستانلي كريمر) و الذي مزج فيه بين منهج واستوديو الممثل والشخصية الخاصة المتمردة في ادائه لدور الشاب المشلول الساخر بمرارة من كل ما حوله . ولكى يقوم بإعداد نفسه للدور أقام شهراً كاملاً في مستشفى لإعادة تأهيل المعوقين ، حتى يكتسب خبرة حقيقية عن عالم بطله.

وهناك المعلمة الروسية الرائعة «سونيامور» التي تعرفت ومارست المرحلة الثانية والثالثة من تطور «ستانسلافسكي» وعملت مع المخرج القدير «فاختانغوف» لتصبح رائدة في المنهج الجديد. وكتبت كتابين مهمين يلخصان توجهانها في تدريب الممثل حيث قالت: لا يناقض منهج ستانسلافسكي أي أدب درامي وهنا تكمن قوته. قال ستانسلافسكي: (سيكون هناك دائماً أدوار لما هو واقعي ولما هو غير تقليدي في المسرح. وكل طور من هذه الأطوار سيترك علامته. والويل لهؤلاء اللذين لا يفهمون هذا التدفق الطبيعي للحياة والتطور الطبيعي لفننا) إن الازدواجية التي تحدث عنها «سالفيني» (الممثل يبكي ويضحك، ولكنه ينتبه لدموعه وضحكته)- والتي سماها «كوكلان» (الصفة المميزة للممثل) يمكن أن نراها في أشكال عديدة من المسرح. وأن ستانسلافسكي هو الذي أشترع الطبيعة المزدوجة للفعل المسرحي وتحدث عن

المسافة بين ((أنا)) الممثل ((وليس أنا)) الممثل، وسماها ((دور الممثل)) ولهذا ينبغي للممثل أن يعيش دوره بصورة متناسقة ((اليوم، وهنا، والآن)).

إن للعرض المسرحي الذي ينتجه المخرج ويلعب أدواره الممثلون حقائق ثابتة، ولكن ستبدو هذه الحقائق مختلفة لكل لليلة كما يختلف عزف سيمفونية من السيمفونيات في كل حفل موسيقي. والممثل اليوم يجب أن يكون قادراً على الخروج من الشخصية إلى ظروف معينة أخرى، اؤلئك الذين أتقنوا تقنية بناء الشخصية هم وحدهم القادرون على تحقيق ذلك. إن أي وسيلة يستخدمها المخرج تفيد في التعبير عن روح المسرحية هي وسيلة مشروعة. إن انشغالنا الراهن بالتمثيل المسرحي المتكلف هو ردة فعل ضد الطريقة الأميركية و (طبيعتها). سرعان ما ستنتهي هذه الطريقة نفسها عندما تحل محل (الطبيعي) و (غير التقليدي) التركيبة التي ستخضع كل شيء بالكشف عن الشخصية الإنسانية. ويجب أن لا نخطئ التمييز بين ما هو عصري، وما هو موضة، والموضة سريعة الزوال. ويدخل الجديد إلى المسرح من خلال فهم عميق للحياة من قبل المؤلفين والمخرجين والممثلين الذين أتقنوا التقنية الداخلية. حتى أن بإمكانهم أن يجعلوا القديم يبدو جديداً. ويكون فن الممثل معاصراً، إذا كان في مقدور الممثل أن يفكر تفكيراً مركزاً على الخشبة وبفضل ستانسلافسكي لم يعد هذا الفن حكراً على العباقرة. رثى «آرثر ميلر» حال المسرح الأميركي وردد كلمات لـ «تولستوي» الذي شجب الفنون المعاصرة من بداية هذا القرن قائلاً:- (لقد غدا الفن تسلية فارغة لأشخاص فارغين وفقد أهميته المقدرة له). إن الفن الراقي يغني عالم الإنسان الروحي. إن كشف الممثل للعالم الداخلي للإنسان يمكن

أن يكون خبرة روحية عميقة للجمهور. وأن فن الحياة على الخشبة يؤدي إلى كشف متعدد الوجوه للإنسان. فالممثل فاهم عظيم . وأعطى ستانسلافسكي المسرح فرصة لاكتشافات لا حدود لها وإمكانيات لا نهاية لها.

وتنشأ مشكلة المخرج الخاصة من حقيقة أن المسرح فن جماعي. والعمل الجماعي صعب إلى حد كبير، لأنه يتطلب من المخرج أن يحقق الانسجام بين أفراد غالباً ما يكون لهم شخصيات متباينة وصعبة. والعمل الجماعي ممكن عندما يكون الممثلون تلقوا التدريب ذاته. ويغدو المخرج مبدعاً عندما يتمثل المنهج ويعرف مشكلات الممثلين. ولكن ألمع أفكاره تضل جامدة إذا لم يكن بإستطاعة الممثلين تنفيذها.

لقد حمل ستانسلافسكي الممثلين مسؤلية كبرى، بإعطائهم أهم مكانة في المسرح، وهو لا يعتقد أن التعليم الجيد، والمهارة الحرفية الجيدة كافيان بحد ذاتهما، ولكنه يخضع هاتين الحاجتين الإبداعيتين إلى مطالب أخلاقية. ،إنه يطلب الانسجام بين الممثل وعمله ويجب أن يتحلى الممثل بالشعور بالمسؤلية نحو رفاقه الممثلين.

(على الممثل أن يحب الفن لا أن يحب نفسه في الفن.)

ومن الخطأ اعتبار ستانسلافسكي مخرجاً مؤمناً بالمذهب الطبيعي إيماناً كاملاً. إن المعرفة السطحية لتقنية ستانسلافسكي خلقت فوضى أخرى فيما يتصل بما سماه (الحقيقة). إن حقيقة الحياة غالباً ما تختلط بحقيقة المسرح، وكان ستانسلافسكي يعتقد أن الحقيقة التصويرية على الخشبة كثيراً ما تشوه الواقع، ولقد سخر من الممثلين الذين أكتفوا بأن يأكلوا ويشربوا ويدخنوا ويتكلموا (على النحو الطبيعي). أجل، يجب ،أن يصدق الجمهور

،إن هذه الطريقة التي يأكل بها الإنسان ويشرب ويدخن. ولكن لكل شخصية طبيعته بطريقة مختلفة. في تحريك جسمها. وبما أن كل مسرحية تقدم عالماً مختلفاً فلكل واحدة منها سيكون لها حقيقة درامية عضوية خاصة. المنهج هو وسيلة لإيجادها.

يقول ستانسلافسكي:- (الحقيقة على المسرح لا تكون الحقيقة الخارجية الصغيرة، والتي تؤدي إلى الطبيعة، بل هي ما يمكنك أن تصدقها أو تؤمن بها بالفعل) ويقول:- (إن سر الفن يكمن في أنه يحول الخيال إلى حقيقة فنية جميلة) وفي اللحظة التي يشك فيها الممثل والمتفرج في واقع حياة الممثل في المسرحية. فالحقيقة، والصدق يتلاشى. ويحل محلهما التظاهر والتكلف والزيف المسرحي. التقليد والتمثيل النمطي). إن واحداً من أخطر التحريفات لتعاليم ستانسلافسكي في المسرح الأميركي يتعلق بالتدريب البدني للممثل. فسيطرة الممثل على جسمه يجب أن تكون كاملة مثل سيطرة الراقص على جسمه. وكان ستانسلافسكي صلباً في مطالبته للممثلين بإتقان الإلقاء فقد قال:- (أحبوا الفاصلة، فهي تغري الآخرين بالاستماع إليكم، فهي تقوم بوظيفة الإشارة مثل يد مرفوعة) وقال:- ((إن الإلقاء الرديء مسئول في الغالب عن المغالاة في التمثيل، والتوتر، والإيماءات الفارغة، والتنغيمات المصطنعة.)) وأكد على أهمية كون الممثلين إيقاعيين وطيعين، ويتعين على الممثلين أن يتعلموا تشكيل كلامهم على نحو متغاير من أجل أن يكشفوا عن المعنى وأن يقطعوا الجمل بشكل واعي تماماً. ولا يعرف الممثلون الأميركيون إلا القليل عن دراسة الإلقاء من وجهة نظر الإيقاع والموسيقى.

في انجلترا حيث لا توجد (طريقة) وحيث أعطى تدريب الجسم اهتماماً عظيماً، مستوى المسرح أعلى بكثير من مستوى مسرحنا

في أميركا. إن التمييز الجسدي كما حدده ستانسلافسكي يرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب النفسي للتقنية. فتعلم منهج ستانسلافيسكي يعادل في أهميته بالنسبة للممثلين والمخرجين أهمية نظرية الموسيقى وتقنيتها بالنسبة إلى الموسيقيين.
وحاول كثير من رجال الأدب. «ديدرو» (مفارقة التمثيل)، «ليسنغ» (الفن المسرحي في هامبورغ)، «غوته» (قواعد للممثلين) وكثير من الممثلين (إيرفينغ، تالما، راكوبوني، إيفلاند، روسي، سالفيني، كوكلان) استنباط قوانين للإبداع الدرامي. غير أن ستانسلافسكي هو وحده الذي نجح في حل المتناقضات بين الممثل كفنان خلاق والممثل كشخصية، وهو وحده الذي طور تقنية محددة يستطيع الممثل وفقاً لها أن يحول سلوكه السيكولوجي والفيزيولوجي إلى سلوك شخصية وأن يخلق الحياة الفريدة للشخصية في كل دور. لقد أكتشف ستانسلافسكي وحده القوانين التي تقود الممثل إلى هدفه النهائي وهو تجسيد، وهذه هي الحالة التي يستطيع بها الممثل أن يبدع لا شعورياً. منهج ستانسلافسكي ليس مذهباً دينياً ولا أطروحة جمالية، بل تقنية في فن من الفنون. إن كل عملية أبداعية تتطلب تركيزاً عظيماً لإمكانات الفنان الروحية. وإبداع الممثل أمام الجمهور امتحان عسير جداً لقوة إرادته. وقد ضبط ستانسلافيسكي بدقة مذهلة دقائق الفن الدرامي والظروف الاستثنائية التي تحدث فيها عملية الإبداع عند الممثل. فبواسطة منهجه يستطيع الممثلون السيطرة الواعية على خيالهم وعواطفهم وطباعهم النفسية والجسمية. شأنهم بذلك شأن الموسيقيين والراقصين، يتعين على الممثلين أن يتعلموا فنهم خطوة فخطوة.
قال ستانسلافسكي:- (أن أخطر الممثلين هم أولئك الذين ينكرون

الحاجة إلى تقنية ويؤكدون أن التقنية تعوق عملية الإلهام.)
قال «تايرون غاثاري» :- (الدراما العظيمة موصوفة وصفاً دقيقاً غير قابل للتغيير. والتمثيل العظيم يحتوي على أقل قدر من التلقائية وأعظم قدر من التأثير المحسوب حساباً دقيقاً. والذي يعاد في كل عرض من العروض بتغييرات صغيرة. ولذلك فأن العرض الدرامي معني بسلسلة من الأفعال الموصوفة وصفاً واضحاً من أجل تشكيل نموذج موصوف وصفاً دقيقاً).
يقول ستانسلافسكي:- (في مقدوري، مثل أي باحث عن الذهب أن أورث الأجيال القادمة، ليس بحثي وفقري ولا أفراحي وخيبات أملي ولكن الكنز الثمين الذي عثرت عليه. وهذا الكنز فيه حقلي الفني. وهو حصيلة عملي الذي أستغرق حياتي كلها. وهو ما يسمى منهجي، تلك التقنية التي تجيز للممثل أن يخلق الشخصية وأن يكشف عن الحياة). فالممثل يشكل عنصراً أساسياً من عناصر الحياة التي تدور فوق خشبة المسرح.

مايرهولد
(البيوميكانيك)

أصبحت طريقة ستانسلافسكي هي المهيمنة، واعتبرت الطريقة الصائبة الوحيدة باعتبارها الطريقة الرسمية، ولهذا فقد فرض السخط العميق على (البيوميكانيك مايرهولد)
ولم يحصل الانعطاف الجاد في البيوميكانيك إلا في أوائل الثمانينات، ومنذ ذلك التاريخ بدأت الدراسات والبحوث المسرحية الروسية للبيوميكانيك مايرهولد واعتبارها طريقة تمثيل مغايرة، قادرة على أن تؤدي دوراً على ضد من طريقة ستانسلافسكي. أما

أبحاث الباحثين الغربيين فكانوا على عكس السوفييت تحدثوا عن البيوميكانيك أمثال هوفر، وبراون، ليتش، وغوردون، وكثيرين غيرهم كما بين المخرج فاضل الجاف في كتابه عن مايرهولد ((فيزياء الجسد)) مايرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع. وقد أكد غوردون في مقاله ((البيوميكانيك مايرهولد)) الذي كتبه في عام ١٩٧٤م حقيقة أن لدى مايرهولد طريقة في التمثيل وهي طريقة خاصة ومختلفة عن غيرها من الطرق. «المسرح الشرطي» إتجاه فني في عملية الإبداع المسرحي، ظهر وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كنقيض للمسرح الواقعي، وخصوصاً الاتجاه الطبيعي في المسرح، وهو أساساً ينتمي لعلم الفيسيولوجيا من خلال تجارب «إيفان بافلوف»، الفسيولوجي والذي خاض تجاربه على مجموعة من الكلاب، وساعده في تلك التجارب «إيفان توليشينوف» عام ١٩٠١م. تتلخص التجربة بأنه قام وعلى مدى أسابيع، بإطعام الكلاب، بالتزامن مع قرع الجرس، بعد فترة قام «بافلوف» بقرع الجرس في ذات الوقت دون إعطاء الطعام، وبالتالي فلا رائحة هناك حتى للطعام. لاحظ أن الكلاب تتوجه إلى نفس المكان الذي اعتادت أن تجد الطعام فيه، ولعابها يسيل، أسمى بافلوف هذا الانفعال بالانفعال الشرطي.

ومن الواضح في كتابات كل من مايرهولد و كوبو النظرية أنهما لم يجدا دائما النص ذا أهمية أساسية. وبينما كان ينموا أهتمام كوبو بالكوميديا دي لارتي، التي ازدادت قوة بدراسته لموليير وتقديم مسرحياته على خشبة المسرح، تغيرت فكرته عن مكان النص المكتوب بالتسلسل الهرمي وتساءل في مذكراته إذا كان نجاح الممثل يرجع إلى الارتجال حول النص الذي كان اتجاهاً حرفياً متوارثاً، ربما يكون المرء أنه يحمي ما يخصه، محاولة التقدم على التعدي

الذي اجتاح المسرح من قبل الأدباء والكتاب. يمكن التوسع بهذا التفكير في استخدام الارتجال في تدريب الممثلين والذي سوف يعيد إلى الممثل.. الحياة التلقائية الحقيقية للكلمة والإيماءة ويحقق الاتصال الحقيقي بالجمهور. بدأ «مايرهولد» من جانبه بنظرية الخط المستقيم، حيث تجد فكرة الكاتب الدرامي تعبيراً متواصلاً لها من خلال ممثل ماهر، وربما يحتاج الكاتب الدرامي الجديد إلى تدريب حتى يفهم مكانه، سوف يسمح له بوضع كلمات على لسان الممثل لكنه يجب أن يكتب سيناريو للحركة أولاً، كم يستغرقهم الأمر حتى يضعوا على الطاولات المسرحية القانون التالي: «إن الكلمات في المسرح هي مجرد إضافة زخرفيه لتصميم الحركة».

فالمسرح ليس احاديا في الشكل والأسلوب وليس وقفاً على أشكال قليلة معدودة نعرفها، وإنما هو فن واسع الاحتمالات والجماليات والإمكانات، وهذا بحد ذاته يحفز على البحث ويكسب سعة الأفق وقبول التعددية. فغالبية الإتجاهات المسرحية والمخرجين المهمين في المسرح جاءت مذاهبهم كرد فعل مباشر على الأشكال الفنية التي كانت سائدة آنذاك، خصوصاً من المذهب الذي جاءت به الواقعية على يد «أبسن» والطبيعية على يد «زولا». كما أنها تقف بالضد من طريقة آندريه أنطوان وستانسلافسكي وما وصل إليه ومنهم المخرج الفذ مايرهولد الذي كان مسرحه بمثابة الثورة على المسرح المحترف وكان هدفه أعادة الاعتبار للمسرح وخلق جمهور جديد له وقد أثمرت تجاربه وجهوده المتواصلة في المسرح عن تلك النظرية ألمسماه ((البيوميكانيك)) أي علم حركة الجسد التي يحتاجها الممثل لتطويع مادة جسده بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة إليه من

المخرج والتي ترى أن على الممثل أن يدرس آلية الحركة لأن نجاح أدائه متوقف على تحكمه في أطرافه وعضلاته. والبيوميكانيك (عبارة عن تمثيل حركي انعكاسي مشتق من الرياضة وأكروبات السرك ونظرية بافلوف الشرطية وأبحاث عصر الصناعة)
وصمم لحظات إخراجية معقدة ودقيقة مبنية على استغلال إيقاعي مركب و»جروتسكي» و»هازل» للفراغ وللنص المنظور إليه.
لذا يرى مايرهولد عند حفظ الممثل لدوره البدء بدراسة الحركة وأن يتوازى معها الفكر والتحليل. من هنا يقول مايرهولد:-
(أذا اتخذ الإنسان هيئة من يركض خوفاً من كلب يعدو ورائه إلا أنه بالرغم من عدم وجود الكلب أخذ يركض وكأنما هو هارب من الكلب حينما ركض. هذا الإنسان الخائف من الكلب الوهمي، خاف بالفعل تلك هي طبيعة الانعكاس فمن خصائص الجملة العصبية أن يطال انعكاس معين انعكاسا آخر وعلى هذا الأساس يعتقد أن الممثل إذا أتخذ هيئة إنسان حزين فباستطاعته أن يحزن لذا هو يشير إلى ممثليه بقوله لاتقلقوا من فعلكم، فسوف تشعرون بالحزن لأننا سنقوم ببناء التشكيلات المركبة بحيث تتلاءم مع تلك الأوضاع الجسمانية التي سوف نضعكم فيها).
فالممثل عند مايرهولد يجب أن يكون سليم الجسم والأعصاب ويتمتع بمزاج جيد فلا بأس أن يكون فرحاً رغم أنه يؤدي دوره في عرض مسرحي حزين، رغم أن «مايرهولد» لا يتفق مع «ديدرو» بشكل مطلق. فالأخير كان متطرفاً حيث أراد ديدرو أن يجرد الممثل من المعاناة والانفعالات أثناء العرض واعتبر الممثل الرديء هو الذي يسيطر عليه الانفعال حيث طالب الممثل أن يمارس التمثيل بمعزل عن الإحساس والانفعال.
طبيعة مسرح مايرهولد لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى في تناوله

موضوعات الماضي، وتلك هي طبيعة المسرح. فالمسرح آلة موازية لعالمنا الواقعي الحقيقي، ليس بحجبه، ولكن بكشفه ومفاجئته. ويجب على المسرح أن لا يكون مملاً ولا تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع، المسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجئة، ومن خلال الإثارة. أنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة في ما بينهما. مايكون بعيداً عنا كما يرى بيتربروك الذي أعلن قائلاً:- (المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير وأنه لم يعد جزءاً من زمنه. وكنتيجة لأسباب عديدة أن المسرح في جميع أنحاء العالم يمربأزمة). فالمسرح لدى مايرهولد الذي كان يؤمن بحرية الإبداع وكما تخبرنا سونيامور عن مايرهولد المخرج الثوري بأنه العدو اللدود لكل ما هو قديم. حيث قال (إنه يحاول أن يبني النقيض للمذهب الطبيعي الواقعي، وأمسى مقتنعا بالحاجة إلى الحياة الحقيقة على الخشبة). وطلب من ممثليه في أكثر الحالات غرابة. وقال مايرهولد الذي لا يضاهيه أحد في قدرته على خلق حالات نفسية حادة بوسائل تشكيلية فقط. في خطاب نشر بالروسية أنه هو وستانسلافسكي يسيران في نفق واحد ولكن من نهايته المتقابلتين، وقال انهما سيلتقيان في منتصفه حيث لا يوجد إلا شكل خارجي وداخلي متحد أو ممتد واحد. يقول مايرهولد عن أستاذه ستانسلافسكي:- (إن من عرفوا ستانسلافسكي بآخر أيامه لا يملكون أي فكرة عنه كممثل. لقد كان ستانسلافسكي ممثلاً بارزاً وذا تقنية مذهلة وإذا كنت قد حققت أي تميز فذلك لأني قضيت سنوات بصحبته. إن ستانسلافسكي ممثل بيدين تعالجان السيف على نحو بارع، وبجسم رشيق سليم، وبصوت ذي نطاق عريض. وبوجه مؤثر ومعبر حتى بدون ماكياج. ويعتقد مايرهولد أن ستانسلافسكي كان يشعر بأنه مدعو للقيام على الخشبة

بتجسيد ما سماه «بوشكين» (بحقيقة الانفعالات).
لكن السيكولوجيا كما يراها «مايرهولد» عاجزة عن الوصول إلى معالجة محددة في عدد من المسائل وبناء مسرح على أساس سيكولوجي، هو مثل بناء منزل على الرمل. سوف ينهار وكذلك فكل حالة سيكولوجية مربوطة قطعاً بعمليات فيزيولوجية معينة. فإذا وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيولوجية سيبلغ حتماً الاستثارة المطلوبة التي ستنتقل بدورها إلى المتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل. إن عدداً من الأوضاع والحالات الفيزيولوجية سوف يولد نقاط استثارة، تستقطب هذه المشاعر أو تلك. وفي ظل هذا المنهج يتوافر للممثل قاعدة أساسية (نشوء الشعور من الحالة الفيزيولوجية الضرورية)
فقد رأى «مايرهولد» أن مستقبل المسرح يكمن في تكامل الممثل وثقافته الجسدية والرياضية والأكروباتيك، الممثلون بشر وحركاتهم وطاقاتهم الحركية ينبغي أن تبلغ ذروتها القصوى عن طريق التدريب والمران المستمر. يقول في هذا الشأن:- (إن المسرح الطبيعي يرى في وجه الممثل وسيلة التعبير الرئيسية ويهمل العناصر الأخرى، إنه يجهل سحر التشكيل، ولا يرغم ممثليه على التمرين الجسماني، وفي نهاية الأمر تحتفظ الذاكرة بصورة الممثل كاملة، لكنها لاتحتفظ أبداً بالوقفات أو الحركات الإيقاعية.
في بداية قرن العشرين ١٩١٠م ظهر المخرج الروسي «ايفرينوف» الذي وضع في اعتباره (قضية الجسد في المسرح) حيث قال:- (إن الكلمات تلعب دوراً مساعداً على خشبة المسرح، لأننا نسمع بعيوننا، أكثر من ما نسمع بآذاننا) فكان يسعى من خلال هذه المقولة إلى (مسرحة المسرح) فالعرض المسرحي ليس هو الحقيقة الطبيعية، وأن الذي يعرض على المسرح ليس الواقع، إنما

تصور خيالي لها، ليس الحدث نفسه، وإنما عرض للحدث كما قال. والاحتفاء بالجانب البصري كان هو الخلاص من الأدب، لكن الخطوة الحقيقية التي خطاها «مايرهولد» كانت الأعظم من ما سعى إليه «ايفرينوف» تجاه الجسد حيث أسس نظرية (الآلية الحيوية) (البيوميكانيك). والإيقاع عند مايرهولد يعني أن يوجد مركز صحيح للجسد والحركات التي يقوم بها الجسد.

ومن هنا ينقلنا «مايرهولد» إلى الفن المسرحي يقول:- (لا بد للممثل أن يعمل على تطويع جسده، لكي يستجيب بسرعة خاطفة للأوامر الصادرة إليه من الممثل والمخرج. والجسد هنا مادة الإبداع لكنها تحتاج إلى من ينظمها ويضبطها وهو الممثل الإنسان. فقد وضع «مايرهولد» معادلة لذلك

«ن» = (أ + أ) و «ن» ترمز إلى الممثل و (أ) إلى المنظم الذي تصدر عنه الأوامر و (أ) تعني جسد الممثل المنفذ للأوامر ولهذا فإن اتساع الحركة وهندسية الكتل وميكانيكية المسرح والجسور والعتلات والأسلاك والبكرات التي أكدها مايرهولد كلها تستخدم ضمن إيقاع واحد مع الحركة العضلية وقوة الفعل الدرامي الداخلي، حتى الملابس لديه ممسرحة. والإيقاع عنده يتكون من ثلاث عناصر

١- الممثل وحركته

٢- المساحة والكتلة

٣- اللون والحركة

وقد قال مرة:- الشكل الذي أبحث عنه هو شكل فلسفي فكري جمالي غير مسطح.

ويقول : (يجب ان تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل ، وعلى الممثل ان يستحوذ على الجمهور كليا لأن عملية التمثيل

تحتل واحدا من أماكن الصدارة في الفن المسرحي)
في المحاضرة رقم ٦ العمل على نسخة النص المسرحي والتي كانت بتاريخ ١٥ تموز ١٩١٨م قال «مايرهولد» في أحدى الفقرات.
يعد المخرج مؤلفاً ومبدعاً وليس مفكراً بسيطاً يستغل تعليمات المؤلف، ولهذا السبب لا ينبغي عليه أن يقرأ المسرحية مرات كثيرة جداً فيجعل نفسه مرتبطاً بالكاتب، وبالتالي يفقد استقلاليته، يكفي أن تقرأ المسرحية مرة واحدة، وتحدد تتابع الأحداث، وتحاول أن تتصور ما يمكن إضافته على المسرحية. يجب عليك أن لا تعمل خارجياً لاستخدام قلم رصاص، بقدر ماتعمل داخلياً، وعقلياً باستخدام الخيال. يستدعي الأمر أن تكبح نفسك عن الكتابة المتعجلة، وأن تفكر أكثر إلى أن تجهز الفكرة بشكل أكبر. بالنسبة لي أستدعى الأمر التحدث مع تشيخوف وسؤاله، كم من الوقت أستغرق كتابة (بستان الكرز).
رد عليه كتبتها في أسبوع، ولكنني فكرت فيها طوال عام كامل. وأضاف أن مسألة الزمن الذي تستغرقه الكتابة، هي مسألة عادة تقنية ليس إلا.
التفكير يجري بشكل سري غير ملاحظ، وبشكل خاص بالنسبة للدخلاء، أنا أعتقد أيضاً أن هناك قانوناً فاعلاً بالنسبة لجميع أؤلئك الذين لهم علاقة بالإبداع. عملياً يؤدي هذا الأمر إلى قاعدة، وأنه لابد من الإبقاء على الشيء أطول مدة ممكنة في رأسك، مدة أطول لا تخرجها إلى حيز الوجود، ففي هذه الحالة تخرج إلى النور كاملة النضوج ومكتملة الشكل من الناحية الداخلية.
وهكذا فأنه و حتى قبل مجيء المصمم، على المخرج أن يعرف بنية النص، وعليه أن يستوضح هذا الشيء بعقله، دون أن يهرع من البداية إلى رسم شيء ما، أو إلى إشارة تعبيرية ما. وفي الفترة

التي تأثر فيها «مايرهولد» بالمسرح الصيني والكابوكي الياباني والمسرح الهندي الكاتاكالي، كان يرى أن محاولات خلق الحقيقة على المسرح مقضي عليها بالفشل، وجوهر المسرح كما لدى المسارح الآسيوية هو أن يجتذب المتفرج كي يستخدم خياله وهذا ما كان لدى مسرح شكسبير (اعتمد على قوة خيالك) وكان متأثراً بآراء «بافلوف» في نظرية الإرتباط التي كانت شائعة حين ذاك، ولهذا كان يرى أن مهمة المخرج أن يعمل بوعي على إثارة متداعيات جمهوره المعروفة، وهم يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة (إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له نحن أن يرى).

فيما راح «فاختنغوف» يمزج الحقيقة السيكولوجية ودرجة كبيرة من الوعي بظاهرة التمسرح. كتب يقول: (إن الواقعية لا تأخذ من الحياة كل شيء، لكنها تأخذ ما هي بحاجة إليه لإعادة تقديم مشهد ما، أما الشكل فيجب أن يخلقه الخيال، لهذا أسميها الواقعية الخيالية، أما الوسائل فيجب أن تكون مسرحية).

الديكور البنائي أسلوب ابتدعه مايرهولد لتصميم الديكور المسرحي، يهدف من خلاله إلى معارضة الأسلوب الواقعي عن طريق تكوين ديكور مسرحي يتكون من مصاطب وحيل ألية و أشكال وحجوم منظريه مختلفة لبناء منظر عام شبه تجريدي. ويتضح هذا المنحى شبه التجريدي في الطريقة التي تمثل بها اشكال السيارات و المنازل فوق المسرح إذ تتحول إلى تخطيطات عن عيدان الخشب أو الحديد ، وتلخص الاشجار من عواميد بسيطة يخرج منها فرع أو فرعان، وقد تمثل السلالم حبلاً يصعد عليه الممثلون.

في نظر مايرهولد فانه عندما يستدعي ممثل ليعبر عن عاطفة ما فان عليه ان يفعل ذلك بختيار حركات جسدية ملائمة وبهذا قام

بتقسيم نظرية
(البيوميكانيك) من حيث بنائها التعبيري تطبيقياً الى ثلاث مراحل :
الاستعداد للفعل – ثم توقف
الفعل نفسه – ثم توقف
رد الفعل الموازي
ويتحقق هذا عبر عدد من التدريبات التي تقوم على العلاقة بين جسد الممثل و الفضاء المسرحي .ومن خلال ذلك يتم تنظيم الاستجابات الانفعالية العضلية للممثل .

إعدام مايرهولد
وقد تم إعدام الفنان المسرحي «مايرهولد» من قبل النظام الشيوعي في جريمة بشعة بأمر «ستالين» بعد دفاعه عن الموسيقار «شتاكوفيتش» الذي أعدمه هو الآخر بأمر النظام الاشتراكي الستاليني البشع. وقد تم الهجوم في «البرافدا» بحملة عدائية ضد مايرهولد بمقال للصحفي الشيوعي «كيرزينسيف» في ١٧ كانون الأول ديسمبر١٩٣٧م بعنوان (مسرح دخيل) بدأ الكاتب مقالته معتبراً مسرح مايرهولد (مسرح مؤسلب غامض ذي قيم استاتيكية شكلانية لا يمت للواقع بصلة. مسرح خائن ومفلس سياسياً ولا يطرح نموذج لينيني للفن السوفييتي. والجمهور السوفييتي لا يحتاج إلى مثل هذا المسرح). وبعد تلك المقالة تمت حملة مسعورة تشن عبر مقالات عدة بأسماء مستعارة كان آخرها مقالة فظة:- لهيئة تحرير مجلة (الفن والحياة) جاء فيها (إن إخفاق مسرح مايرهولد ما هو إلا إخفاق فن دخيل معادٍ للشعب) ولقي مايرهولد عدة تحذيرات تطالبه بعدم التمادي في

تجاهل إرادة ستالين وتوجيهاته الفنية، وأنقلب عليه تلامذته القدامى ورفاقه في المسرح بإيعاز من الحزب الذي مارس دوراً بشعاً في تأليب الناس ضد المغضوب عليه. ويصف المخرج الروسي المعاصر يوري لوبيموف مايرهولد بأنه:- (كان يغامر باللعب على حافة الخطر ليواصل أعماله المسرحية، ولكن هؤلاء لم يكونوا قوماً يمكن المزاح معهم، لذلك كانت النهاية تراجيدية، أذ كيف يمكن للإنسان أن يتحدى هؤلاء الأوغاد). وحين توجه «مايرهولد» إلى منصة الكلام وسط تصفيق عارم وتوقعات كبيرة في الذود عن التجريب والحداثة، بما عرف عنه كإنسان متمرد وفنان طليعي، وخطيب بارع، لكن كلمته جاءت عكس توقعات مناصريه تماماً. وبدأ يهاجم التجريب ويتهم نفسه بارتكاب الأخطاء المسرحية التي لا تليق بالعصر الإستاليني الجبار. (إن قائدنا، معلمنا، صديق عمال العالم بأسره، يمثل لنا نموذجاً لأقصى درجات الحذر من كل الأخطاء، ونحن في طريقنا الرائع نحو السعادة البشرية العظمى. أيها الرفاق، أخبروني، أين، وفي أي بلد على الكرة الأرضية يمكن أن تتحقق ظاهرة من هذا النوع. بعد المؤتمر غادر مايرهولد موسكو إلى لينيغراد مساءاً وهو يشعر بكآبة بالغة، وفي عشرين من حزيران تم ألقاء القبض عليه بتهمة التجسس لليابان وبريطانيا والتعاون مع ترو تسكي. وفي السجن وهو في سن ٦٦ تم تعذيبه بشكل بشع.

سارعت زوجته إلى كتابة رسالة مفصلة لستالين شخصياً، دافعت فيها عن مايرهولد وطالبت بإطلاق سراحه، كون التهم الموجهة غير حقيقية ولا تليق بشخصية ذات قيمة فنية كبيرة، وأختتمت رسالتها إلى ستالين بالعبارة التالية:- (لماذا لا يحق للممثلين التدخل في السياسة لكونهم لا يفهمون في السياسة، بينما

يحق للسياسيين التدخل في المسرح على رغم أنهم لا يفهمون في المسرح).

وكان الرد في يوليو ١٩٣٩م من خلال رجال المخابرات السوفييتية دخلوا عليها المنزل وقطعوها أرباً أرباً بسبع عشرة طعنة على مرأى من طفليها، وفي اليوم التالي أبلغ والدها بمنع أقامة مراسم دفن رسمية، وفي السجن عذب «مايرهولد» وضرب بالقضبان لإجباره على الاعتراف بالتهم المفبركة. قال مايرهولد في المحكمة:- (من الغريب أن يجبر رجل عمره ٦٦ عاماً ليس على قول الحقيقة، بل على قول ما يريده التحقيق!). قال المسرحي التجريبي ((يوري لوبيموف)) (إننا نفتخر بموسيقيينا وأدبائنا وفنانينا لكننا لا نفتخر بسياسينا أبداً)

وانكشفت أكذوبة الأشتراكية عام ١٩٣٢م بعد أن بدأ ستالين ملهم شيوعيي العالم حملته على رفاق ثورته وشرع في المحاكمات والمذابح الموسكوفية للتخلص من الكتاب والفنانين الأصليين محاولاً إلغاء كل حس ثقافي وكل أمل ثوري عند الناس، وبسبب هذه الحملة التي راح ضحيتها كتاب وفنانين مهمين أمثال يسنين ومايا كوفسكي و ترتياكوف بالانتحار أو الاختفاء أو السحق والموت. وكان بين المعتقلين شعراء مشهورون أمثال كليتشكوف، كلوييف، سيملياكوف، مارطينوف، فاسيليف، كورنيلوف، زابولوتسكي، ماند لشتام، ناربوت، بريلبودني، شيفنسوف، اوريشين، هيراسيموف، هارمس، كينيازوف، غومليوف الأب وغومليوف الأبن، وليخاتشوف، وكثيرون غيرهم. وكل هذا حصل يوم كان شيوعيو العالم يمجدون الجلاد ستالين ويندون بتروتسكي وغيره رغم أنهم كانوا الصناع الحقيقيين للثورة، وكان ذلك حاضراً في روايات ذلك العصر مثل روايات شولوخوف و اوستروفسكي الذي كان يرى أن الإنسان

الوحيد الذي يستحق أسم الإنسان هم البلاشفة في روايته (الفولاذ سقيناه) في الواقعية الاشتراكية التي قال عنها الروائي الروسي فاسيلي غروسمان صاحب (الحياة والمصير) حيث يقول:- إن الواقعية تعني الكذب واختراع شخصيات لا علاقة لها بالواقع لا من قريب ولا من بعيد. ومواقف بطولية مزيفة ومشاعر وأفكار لا وجود لها لدى الناس في الحقيقة. أما الاشتراكية فليست سوى تمجيد أخرق وكاذب للزعيم ولحزبه. وكلام أيديولوجي لا سند له في الواقع. أما الروائي «مارلام شالاموف» صاحب رواية (القادم من الجحيم) والتي تعتبر من الأدب المحظور التي فضحت ذلك العصر لتظهر مساوئه وفظاعاته و»مارلام شالاموف» أمضى قرابة عقدين من الزمن في جحيم المعتقلات يصارع الزمهرير والتجويع والانهيار والإذلال وكل ما يسحق إنسانية الإنسان.

(فالأنظمة المجرمة لم يشكلها مجرمون. وإنما شكلها متحمسون مقتنعون بأنهم اكتشفوا الطريق الأوحد إلى الجنة. وأخذوا يدافعون اليقظة عن هذا الطريق معدمين من أجل ذلك كثيراً من الناس). كما ردد كونديرا في روايته (خفة الكائن التي لا تحتمل). لكن هل على الإنسانية أن تدفع أرواح الملايين من أبنائها كل مرة لتثبت جنون البعض. وتشبع حماس الأخر؟ وهل يجوز تجريب العقائد والأيديولوجيات على حياة الإنسان كما تجرب الكيمياء على حياة الفئران؟ إذا كان لا حول للفأر أمام الإنسان. فما بال الإنسان أمام الإنسان الآخر؟! أم أن الإنسان يفأرن حتى يصبح قابلاً للإستعمال؟ وهل يجوز إلغاء الحياة تحت راية خلق الحياة؟ ولماذا يضع السياسيون والاقتصاديون حياة الإنسان دائماً مقابل اللاحياة؟ والحياة المبرر إلغاؤها سياسياً و اقتصادياً في كفة. وكتل الأسمنت والحديد. والنفط. والقنابل. والصواريخ. والطائرات

أي المنجزات المادية في الكفة الأخرى؟ الروايات المحظورة أظهرت الوحشية في سلوك الإنسان الذي ينصب نفسه مالكاً لمصائر الآخرين وأرواحهم (الإنسان الذي يملك السلطة ويشعر بأنه جبار) كما قال «ديمتري ليخاتشوف».

ومايرهولد هو واحد من ملايين تربع الطاغية على أرواحهم فقضوا تحت وطأة جلالته. فهو ليس فقط واحداً من الكثرة العامة الواقعة تحت فعل الاضطهاد. بل هو واحد من الكثرة العارفة التي قتلت لأنها تحس وتعرف وتفكر.

ادولف آبيا

المؤلفين المسرحيين كتاب كلمات

الحركة أهم من الكلمة

«أدولف آبيا» من المخرجين الذين قضوا حياتهم في البحث من أجل مسرح عصري وناضل ووضع كتاباً بعنوان (إخراج المسرحيات الفاغنرية) حيث أنه تخصص في تقديم أوبرات «فاغنر» وأصدر كتاباً آخر عام ١٩٢١م تحت عنوان (العمل الفني الحي) أوضح فيه مقومات مذهبه الفني في المسرح. ومن خلاله أثر بشكل كبير في المسرح الحديث. وشكلت آراؤه تأثيراً عظيماً في حركة المسرح في العالم. فالفنان الحقيقي لدى آبيا هو الذي يحمل الفن في نفسه. والحياة عنده أكثر أهمية من تصويرها الساكن الذي لا يتحرك. والحركة أهم من الكلمة. لأنها عنصر أساسي لوجودنا وأكثر فاعلية وتأثيراً من الكلمة الأدبية. وأن عين المشاهد أكثر حساسية وأسرع التقاطاً لما تراه. أما الأذن فتأتي في المرتبة الثانية ومن هنا ينطلق آبيا ويقول:- (أن المؤلفين المسرحيين

كتاب كلمات لا يعنون برسم حركة الفعل المسرحي، بل يسطرون كلمات ويطالبون التقيد بها وكأنها الهدف النهائي الذي يوصل إلى فكرة المسرحية ويغطي مراحل العرض كلها) ويقول أيضاً:- (لقد سرنا إلى درجة من التهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها من الحياة بل ومن العمل الفني نفسه، في بعض الحالات الخاصة، ما دمنا على استعداد للتنازل بسهولة عن وجودها الكامل في الفضاء بشرط أن نحتفظ بوجودها فوق رفوف مكتباتنا وبعد ذلك نجروء على الحديث عن الفن المسرحي) فالمسرح عبارة عن فن معقد للغاية وعمل شاق، لأنه ينتج عن مجموعة من الوسائل التي يتحكم فيها الفنان وحده، لا أن تتحكم فيه، وعلى الفنان وحده أن يمسك بزمام الوسائل الفنية المناسبة ليخضعها لإرادته واتجاه فكرة عرضه، والدعوة للتمسك بالعروض التقليدية والطبيعية تشكل حدوداً وأطراً لا تخرج بالمسرح من أزمته ولا تجعل منه فناً حياً.

العمل المسرحي الذي يقدم لا يخص المؤلف تلك هي قضية الإخراج لدى آبيا حيث يقول:- (لن نستطيع الرد إلا إذا كففنا عن النظر إلى عمل المؤلف المسرحي على أنه مقسم إلى جزئين.

النص من ناحية وخشبة المسرح من ناحية ثانية وهذا يجعل الفن المسرحي مجهودا شاقا، لكننا يمكن أن نبلغ غايتنا إذا عرفنا طريقة عمل الموسيقار وأدائه في صورة الكونشرتو، هذا ما يجب فعله مع الكاتب المسرحي، فالنص الوحيد الذي يشتمل على الزمان ضمناً هو النص الموسيقي، فالكاتب المسرحي لا يسيطر على نصه عند العرض، والعمل الذي يقدم للجمهور لا يخصه. بمعنى أن المؤلف المسرحي يضع نصه بالزمان وتقدم له خشبة المسرح مكاناً لم يقسه، وتظل غريبة عليه، وفي العرض يشعر بعجزه التام).

فجسد الممثل يخلق المكان وتلك هي أول درجة في خروج النص

إلى حيز العرض، وللممثل أبعاده الثلاث فهو تشكيلي و به لا يصبح الفضاء المسرحي مطلقاً حيث يفرض شكله وحركته، وحركة الجسد تتم بسرعات متفاوتة وهنا يكون قياس المكان مشتمل على قياس الزمان.

المؤلف المسرحي ينظم الزمان والمكان، فإذا كان وجود الممثل خاصية مكانية فإن الزمان يبقى بين يدي المؤلف، يعني أن المؤلف يفرض على الممثل زمن دوره، والممثل هو الواسطة لتحقيق الزمان في المكان. زمان الكلمة لا محدود، يمكن أن تتكلم الشخصية بسرعة أو ببطء أو تتوقف عن الكلام، والإفراط في البطء قد يهدم تسلسل الأفكار والإفراط بالسرعة قد يجعلها غير مفهومة، لكن المدى واسع بين هاتين النقطتين.

الكلمة المكتوبة لا تشتمل بحد ذاتها على الزمن اللازم لقولها، زمنها تقريبي ومتروك للممثل وكذلك المكان. وهذا الطابع التقريبي غالباً هو غير محدد، يتميز به زمان النص، ولا قدرة إذاً للحروف الأبجدية وتتابع الكلمات الناتجة عنه، تثبيت زمان الكلمة نهائية. فالممثل هو الذي يحدد زمن الكلمة بطريقة إلقائه وبحركته. إنه يمنحها الحيوية ويهبها الحياة، الكلمات إشارات لم تعبر كلمة (الحب) أبداً عن ما نحس به، تماماً عندما نحب، هذا هو زمان الكلمات ولا علاقة له بزمن عواطفنا، (نحن نحب طويلاً دون أن نقول عن الأمر شيئاً) وتذهب حركاتنا إلى أبعد من هذا لأنها شبيهة بالكلمات ولا يطابق زمانها بالضرورة زمان مشاعرنا (لا تعبر طعنة الخنجر عن الحقد الدفين الذي يضفي إلى تلك الحركة التي تدل عليه فقط) جسد الممثل هو الواسطة الفعالة التي ينهض عليها النص الأدبي في المسرح. ومن خلالها فقط يمكن التأثير على أحاسيسنا. وعلى النص أن لا يحدد حركته ويحدد

مكانه بل بالعكس يقربه من ذلك. فالممثل يترجم النص ليس فقط ترجمة الشكل والمضمون، بل فهم وترجمة دوره المحدد بالمعنى الواسع لدراسة الشخصية المسرحية. فالإراده تنبعث من المؤلف المسرحي حسب «آبيا» فهو الذي يسترجع الأحداث و الممثل هو الذي يقيس الزمان و المكان . الحركة اذاً أساس لوجودها . و هي أهم من الكلمة و أكثر منها تأثيرا و فعالية لعين المشاهد وأكثر حساسية و أسرع لالتقاط الحركة. فلا يعني المؤلف لرسم حركة الفعل المسرحي ، إنما هي من مهمة الممثل و المخرج . والمكانة الأولى تكون للممثل و إبراز قدرته على التعبير الجسماني، والحركة عنده تقاس بالموسيقى الإضاءة، و الموسيقى تحدد فترات الصمت للممثل، و تقيس مساحة الحركة و توضح دلالاتها و مساحتها ، لأن الموسيقى أساس الحركة التى تدفع الشعور و تسيطر عليها وذلك عن طريق إخضاعها إلى زمن منتظم، و مهمة المخرج هي استخراج خطوط الحركة، والمخرج الحقيقي يصبح هو المؤلف . والحركة ليست انتقال من مكان لآخر إنما أداة للتعبير عن الشيء مساحة وحجما وخصوصية، ومذاقا، داخل الفراغ لتحيل الحركات و الإيماءات لمعنى و دلاله . القصة تحوي على سرد لا يوجد من يقوم بتمثيل هذا المشهد او ذاك الحوار انما يلجأ المؤلف الى انتقاء الألفاظ التي ترسم خطوط الشخصية و توحي بحركاتها و نبرات صوتها ثم يفسر القراء هذا كله حسب ذوقه و خياله لتصور المشهد ، لذا تظل هذه الشخصية التى يرسمها المؤلف مجرد صورة في مخيلة القارئ تتفاوت في الوضوح والحياة حسب قدرة المؤلف وخياله . أما العمل المسرحي فيتعين أن يقوم طرف ثالث بين المؤلف و المتفرج وهو الممثل. فالممثل ينفعل بما يدور بصوت إنسان و ينقل هذا الانفعال الى أعصاب المتفرج ،

فتتحد الألفاظ ونبرات الصوت، و تندمج شخصية الممثل بأحداث المسرحية، و كل هذا ينطبع في صورة واحدة في نفس المتفرج ، الحديث السردي يصبح حدثا وحركة تنبض بالحياة .

فالمسرحية يمكن تشبيهها بالمخطوط (المقطوعه الموسيقية) بمعنى أن الموسيقي الممتاز حين يقرأ النوتة الموسيقية يمكنه أن يشعر بلذه ذهنية أو روحية، و تخيل مدى المتعه الصوتية التي تبعثها هذه الرموز الموسيقية حين تعزف امام الجمهور. قد تكفي قراءة المسرحية للكشف عن نواحي جمالها من حيث الأسلوب و الفكرة، لكن هدف المسرحية لا يقف عند هذا الحد ، الذي تقف عنده القصه ، فإذا كان هدف القصه هو النص المكتوب و أنها لا تنشد سوى عيني القارئ و ذكائه، فالمسرحية تذهب أبعد من ذلك ، كما أن جوهر السمفونية كامن في الأعماق، لا تظهر روعتها الا حين تعزفها الآلات و يضفي عليها قائدها من غنى حسياسته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقي، كذلك جوهر المسرحية يحتاج الى صوت و جسد الممثل ليتجلى في كيانه و قوته، فالممثل كما يقول أفلاطون : (هو الحلقة الوسطى في السلسلة التى تربط بين المتفرج و المؤلف) يقول «لوي جوفية» : (إن فن الإخراج ، ووحي الكاتب و أسلوبه و أداء الممثلين وانفعال الجمهور، هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط أي تدخل الممثل .

النص ليس في الواقع سوى حجة أو مشروع يستند إليه المخرج والممثل في خلق عمل مسرحي فني . ولكن هناك دعاة المسرح المكتوب الذين يقدسون النص ويضعونه في مكان الصدارة قبل التمثيل «هنري بيك» يرى (أن المسرحية الحقيقية هي المسرحية الجديرة بأن توضع في المكتبه) ويقول : «كورتلين» (إن أهم ما يجب أن يحرص عليه المؤلف المسرحي هو أن تكون

مسرحيته المكتوبه صالحة للقراءة بعد أن يراها الجمهور على خشبة المسرح) و يذهب الناقد المسرحي «بيير بريسون» الى القول بأن المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منطوقا، فالمسرحيات الكبرى تبرز بمقدمة المكتبات ، وليس التمثيل للقياس إليها حدثا عارضا أو كماليا . عبر «الفريد دفيني» أحد مؤلفي المسرح قبل قرن من الزمان قائلاً: (إن المسرحية رأي أو فكرة تتقمص صورة الآليه، تتبدل و تتحول الآله بفضل الإخراج و التمثيل، و المقصود بالآلية كما وضحها «لوي جوفية» في أحد كتبه. (الآليه في المسرح هو ما ليس برأي أو أفكار في المسرحية و ما يتصل بها من الناحية الملموسه في أعمال الإخراج والتمثيل التي تؤثر في المتفرج تأثيراً عينيا ، كما أنها تطبع المسرحية بطابع معين ، فأجهزة المسرح ومعدات الإخراج وحركات الممثلين كلها فنون آليه وإعدادات مسرحية خاصه . تقوم المسرحية على هذه الفنون الآليه و الإعدادات المكانيكية والتي تسمى بالإخراج المسرحي، مما يجعل المسرح فنا يقوم على عملية التحويل و التبديل التى تحدث عنها «الفريد دفيني» وبها يتم تحويل أفكار المؤلف و مشاعره و إحساساته الى فن تمثيل و تعبير بوسائل الآليه أو المكانيكيه التى من شأنها أن تكسب أفكار المؤلف و مشاعره قدرة على التأثير في المتفرج . من خلال العرض يلتقي الفكر و الروح و الجسد ، نتلقي فكر و روح كل من المؤلف و المخرج و الممثل أما في العرض فنتلقى جسدا واحدا هو جسد الممثل و صوته ، المؤلف يخلق فكرة ، موقفا ، قضية ، ولغه ، و المخرج يؤلف لحظة شاعرية وتحقيقا جماليا وتقنية سمعية وبصريه ، أما الممثل فيؤلف جسده و قوته في حضوره ، وامتداده في صوته و نظراته و خلجات القلب و المشاعر التي بين ضلوعه . إن جسد

الممثل في يد المؤلف الذي ينحت جسد الشخصية و كذلك أداة في يد المخرج الذي يخلق لهذه الشخصية إيقاعها وعالمها المحيط بها ، وأخيرا هو أداء في يد الممثل نفسه حيث يجعل منه عن طواعية مسكنا للشخصية. فجسد الممثل في المسرح هو القربان ، لأن جسد الممثل يختزل المسافات ، ويحرق الأزمنه و يكسر الحدود ليصل إلى الجمهور فبعد أن كان جسدا متخيلا لدى المؤلف صار بواسطة الممثل جسدا حقيقيا. فالمسرح في نهاية المطاف هو شيء أكبر من اللغه المكتوبه.

فلا أحداث بدون الممثل، ولا حياة إلا بالممثل، والممثل شخصية محددة ووسائل تعبيرية واضحة، وجسده ذو تركيبة خاصة، وهو قادر على أن يشغل الفضاء المسرحي بتحركاته، وأن يعطي حركاته قوة فاعلة تنهض بالنص المسرحي، وتقدم عرضاً حياً وفعالاً. فالممثل لا يقوم بأفعاله لكي يصل إلى التطابق مع الحياة أو الواقع المعاش وليس له أن يعرض شخصه أمام المشاهدين، بل عليه أن يدرس الحركة ويعمل على تطوير تكنيكية الحركة وأن يكون قادراً على توصيل التأثير المطلوب، وليس التأثير الشخصي، وبتعبيرات وجهه وحركة يديه وجسده.

وكان «آبيا» يرى أن أرضية المسرح تشكو من الإهمال، رغم أنها مساحة حية، ولا بد أن تجعل الفضاء رحباً أمام (دولة الحركة) التي لا تحيا إلا بالحركة، أما الضوء فهو قيمة تعبيرية مهمة ولخطوط الإنارة مهام متعددة. أولها إضاءة الفضاء المسرحي إضاءة كافية لتسيير عملية المشاهدة، والضوء بشكل عام يخلق الجو المسرحي للمشهد الواحد ويساعد على بعث الحيوية والتنوع من خلال الضوء بدرجاته المتفاوتة وبدرجاته اللونية، يمكن التعامل بشكل خلاق. و»آبيا» يرفض الطريقة التقليدية ويطلب أن

تخدم الصالة بشكل مثالي متطلبات السمع والبصر وقد اعتنى بالموسيقى بشكل كبير، الموسيقى عنده تحدد الزمان المسرحي للممثل وتقوم على مساعدته بشكل كبير. «أدولف آبيا» يؤكد على استخدام الإضاءة، حيث دعا إلى مسرح الجو حين نشر أهم أعماله بعنوان (الموسيقى والإخراج) ليوضح التصميم المنظري، والذي دعى فيه إلى (مسرح الجو) بدلاً من (المظهر) فقال: (إننا في مسرحية مثل (سيجفريد) على سبيل المثال لسنا بحاجة إلى تصوير الغابة، لكن ما نريد أن نقدمه للمتفرج هو الإحساس بجو الغابة).

ورغم أن «إيرفنج» و»دوق ساكس» كان أول من استخدم الظلال على الخشبة، إلا أن أبيا هو أول من عمل بنظرية كاملة في الإضاءة المسرحية تقوم على إمكانيات حركة الأضواء على تصميمات بسيطة، غير تصويرية، مرسومة بألوان محايدة. فقد كان أبيا أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية وجوها، وأهمية الإيحاء الذي يكتمل في خيال المتفرج، وأهمية التأثير الذي تحدسه بقعة ضوء تداهم الممثل في وسط معتم، وكانت الإضاءة عند إبيا أهم رسام للمناظر.

كانت إضاءة تكشف طبيعية إستجابتنا الإنفعالية. ففي لحظة إلتقاء (روميو وجولييت) تخفت جميع الأضواء على الخشبة، وتتركز حول الحبيبين وبهذه الطريقة يستطيع المصمم أن يؤكد قوة لحظة اللقاء، كما يستطيع أن يؤكدها بالموسيقى.

وهكذا «آبيا» الذي طالب بإصلاحات كثيرة في كتابه المهم (الموسيقى والحركة) بأن يقوم المغنون بأداء تمرينات رياضية موسيقية كي يتمكنوا من تحقيق التآزر بين الإيقاع الموسيقي والجسدي، كان يربط كل شيء بمفهومي الزمان والمكان، وتعاون

مع «جاك والكروز» مصمم الرقص الإيقاعي، وحاول أن يجعل عروضه تقترب من الموسيقى قدر الإمكان. فالحوار يتم تقطيعه وترديده وغنائه، ولكل عرض نوتة موسيقية كاملة.

«أودولف آبيا» أحد الذين مازال مصممي الإضاءة المعاصرين يستعينون بالكثير من أفكارهم ويستوحون إبداعاتهم منه. وهو الذي وضع المفهوم الحديث للرؤية وتصميم الإضاءة من خلال كتاباته كما في كتابه (الموسيقى والمسرح) عام ١٨٩٩م الذي ميز فيه بين ثلاثة أنواع من الإضاءة المسرحية
الهيلكيت أو الضوء المنتشر وهو الذي يضيء الفضاء التمثيلي العام
هستلتندس ليشت او الضوء الخلاق والذي يعني خلق الحدود المميزة الطبيعية والظلال للعالم ثلاثي الأبعاد على خشبة المسرح
نهد الضوء المرسوم ويقصد به الحدود والظلال التي رسمت من خلال ما وضعه مصمم المناظر

أما مسرح «تايروف» فيبدو مزيجاً من الأوبرا والباليه بحيث يستطيع الممثل أن يؤدي العرض لا حسب الإيقاع ولكن ضده أيضاً.

تاييروف
((مسرح الحجرة))
الممثل وأشكال المسرح المشبعة

كرس «تاييروف» حياته لخدمة المسرح وسعى لإصلاحه وإغنائه وتطويره بوسائل تعبيرية من خلال مسرح الحجرة. باحثاً عن

صيغ يتجاوز بها المسرح الواقعي عند «ستانسلافسكي» والمسرح الشرطي لدى «مايرهولد». حيث أنها لم ترض طموحات «تاييروف».

الدراما الأسرية والمشاعر البرجوازية والصراعات السطحية التي أخذت مكان التراجيديا الحقيقية والمشاعر الإنسانية العظيمة، ومن يأس وضياع لدى كثير من المثقفين في عدم قدرتهم على فهم الواقع السياسي والتحليل الذاتي للواقع، ثم الإغراق في الأبحاث الجمالية دون أن يكون هناك تصور محدد وهدف معين هو الذي دفع «تاييروف» إلى عتبات المسرح باعتبارها البداية الأكثر تفاؤلاً، لأنه يجسد التغيير النشيط والفعال للحياة الإنسانية. فلم يستسلم للواقع إنما دفع بمسرحه نحو المستقبل بتفاؤل. فأسس مع زوجته الممثلة «آليساكونين» مسرح الحجرة. باحثاً من خلال أبحاثه وآرائه عن نوع معين من الجمهور لا يكون متلقياً فقط، بل باحثاً. قال «تاييروف» موضحاً ذلك:- (لقد أردنا أن نعمل غير واضعين المتفرج العادي في حسابنا، وأعني هذا البرجوازي الصغير، الذي تزدحم به الصالات المسرحية. أردنا أن يكون لنا جمهورنا المحدد، الجمهور الساخط والقلق والذي يندفع نحو البحث مثلنا. أردنا أن نقول مباشرة للمتفرج الذي أفسد، أننا لا نبحث عن صداقته، ولا نريد زياراته، بعد وجبة دسمة ولذلك أطلقنا على مسرحنا أسم مسرح الحجرة). لكن مع هذا لم يلتزم المسرح وبشكل نهائي لطريقة مسرح الحجرة وطرق التمثيل فيه بل كان العكس هو الصحيح كان مسرحاً ذا برنامج واسع ومتمثل للمشاعر الإنسانية السامية.

الممثل وأشكال المسرح المشبعة

الممثل في نظام «تاييروف» الإخراجي يشكل أهمية مركزية، يدعو

فيها الممثل ليأخذ مكانه الذي كان يحتله في أوج أزدهار المسرح، وهذا ما سعى إليه في (واقعيته الجديدة) فالفن المسرحي واقعي لأن مادته الأساسية الممثل وجسده. وواقعية العرض المسرحي تتحقق بمساعدة الوسائل التعبيرية المسرحية للممثل، المكان الأول في هذه الواقعية، وعناصر العرض، الديكور والملابس وغيرها يجب أن تسخر وتوظف لمساعدة الممثل على كشف وتنمية مهارته وقدراته. معتبراً أن (البانتوميم) ليس عرضاً للصم والبكم حيث تكون الحركة بديلاً عن الكلمة. الإيماء هو ذلك العرض الذي يكشف العالم الداخلي للشخصية، تموت فيه الكلمات ويولد الفعل المسرحي الحقيقي. ومن خلال البانتوميم حاول خلق تركيب مسرحي من نوع خاص، تركيب مسرحي غاية في الجدة يبحث الممثل في البداية من خلاله عن الحركة المناسبة ثم يشحنها بالشعور الإبداعي ولذلك أطلق على مسرح الحجرة لدى «تاييروف» (مسرح الأشكال المشبعة بالانفعالات).

وفي كتابه المهم ((مذكرات مخرج)) خصص قسماً كبيراً منه لعلاج مشكلة فن التمثيل، لأنه وجد أن فن الممثل هو من أصعب الفنون وأكثرها تعقيداً. فالفنون الأخرى تجد أن المبدع الذات الإبداعية والمادة والأداة والإنتاج الفني نفسه يقع خارج الذات الإبداعية. بينما نجد هذه الأمور كلها تجتمع وبشكل عضوي في كل لا يتجزأ في فن التمثيل، وهنا تكمن الصعوبة التي لا يمكن التغلب عليها عن طريق الموهبة فقط. لذلك لا بد من العمل المتواصل، ولكي تتحول الرغبة في التمثيل إلى فن حقيقي لا بد من التدريبات الشاقة باستمرار كل يوم. وكان هذا هو عمل «تاييروف» لمختبر مسرح الحجرة. والكثيرون كانوا يرون الدقة والمرونة والروعة في الأداء. لكن عند تاييروف لم تكن تقف المسألة

عند حدود المرونة في الحركة والوضع المناسب الجميل لأن هذا مجرد شكل لا بد من إشباعه بالانفعالات المشبعة. وهذا دفعه لأن يطالب الممثلين ضرورة امتلاك الإرادة الإبداعية القادرة في الوقت المناسب لخلق الشحنة الانفعالية المناسبة. وكان دافعاً لأهمية التكنيك الخارجي والداخلي معاً. فهناك تقنيتان لتمكين الممثل من فنه واحدة داخلية والأخرى خارجية ومعرفتهما تعني خلق الممثل الجديد الماهر.

مصطلح الواقعية الجديدة لدى «تاييروف»

كما هو معروف المسرح الطبيعي واقعي فأين يكمن الاختلاف بين واقعية «تاييروف» وواقعية المسرح الواقعي الطبيعي

الإختلاف الأساسي هو في الواقعية الحياتية التي يعتمد عليها المسرح الواقعي الطبيعي أي في تفاصيل الحياة نفسها. «تاييروف» يحاول خلق مسرح يكون العرض فيه جديداً، نتاجاً فنياً ذا قيمة. الواقعية عنده لها خصائصها وهي ليست مشابهة للحياة. لا تلعب الحياة فيها دوراً مهماً. فهو يعتمد على الإنتقاء. كتب يقول:- (يجب أن يكون لكل فنان طريقته الخاصة في الفن لأن الواقعية الاشتراكية مجرى هائل يصب فيه عدد كبير من أنهار الإبداع). أما موقفه من النص فقد أوضحه في محاضراته حين قال:- (إن المسرح ليس مجرد مبشر للأدب و إنما يتعامل مع النص المسرحي كأساس يقوم عليه نتاج إبداعي جديد مستقل عن النص الأساسي. المسرح لا يقدم تشخيصاً يعتمد على الوسائل التعبيرية المسرحية وأفكار الكاتب المسرحي. المسرح يقدم رؤية ذاتية متميزة وخاصة من هذا النوع من الفن. وإذا كان المسرح يرى مهمته في تفسير أو قراءة النص بصدق وأمانة مثلما وضعه المؤلف فهذا ليس مسرحاً. نحن نعلم أن فترات ازدهار المسرح كانت عندما

أبتعد المسرح عن المسرحيات المكتوبة، وخلق سيناريو خاص به). فليس المؤلف من يضع النص إنما الممثل الماهر، لذا على الكاتب المسرحي أن يكون مساعداً للمسرح. فهو يعطي المخرج الحق في تغيير وتبديل وشطب. وصرح في هذا الصدد يقول:- (إن المخرج يجسد النص على أساس تلك الفكرة التي وضعها المؤلف على أساس الحوار، فالمخرج حر في علاقته بالنص). وهذا ظاهر في مقالته بعنوان (المسرح والكاتب) (في العرض المسرحي نجد واقعين المسرحية كما هي يأخذها المؤلف من الواقع وعلى أساس هذا الواقع يخلق نتاجه الفني. هذا النتاج الفني يأتي إلى المسرح ويصبح بين يدي المسرح وإذا أكتفى المسرح بانعكاس المؤلف هذا في العرض لا يعطي فكرة، ولكي يكون للعرض فكر حقيقي على الممثلين والمخرج أن يحركوا النص والفكرة لا كما يتمسك بها المؤلفون، فالحالة الإبداعية حالة جدلية قابلة للحذف والتعديل بما يسعد الممثل والخطة الإخراجية. وفي هذا تكمن العلاقة الإبداعية للمسرح بالنص). وكان يولي الممثل وصوته وتنفسه اهتماما كبيرا، فعلى الجسد أن يعكس شعوره الحقيقي الذي يتجسد في أشكال حركية أدق اهتزازات وأن يكون إلقاءه منسجماً بإيقاعه مع الشخصية المسرحية التي يجسدها فلابد من ديناميكية في الإلقاء وبناء إيقاعي له، وأن يكون الإلقاء حركياً يجذب المتفرج ويكون الإلقاء موسيقياً والبناء الحركي للممثل يكون وفق إيقاع صارم والممثلون يؤدون أدوارهم بشكل راقص. وكان يكره رسم الديكور أو بنائه على طريقة المسرح الشرقي المايرهولدي، المصنوع من أشكال هندسية التي كان يرى فيها تضاداً مع جسد الممثل أو المسرح الطبيعي التي كانت تهدف إلى خلق وهم الحياة وهذا ضد الفن.

كتب «ماركوف» عن مسرح الحجرة قائلاً:- (لبحث تاييروف عن ادخال إصلاحات على خشبة المسرح وكان يريد إزالة التناقض بين جسد الممثل الحي والوسط الذي يحيط به. والمسرح يحتاج بدل الرسام إلى فنان معماري. والموسيقى لدى تاييروف أقرب الفنون للمسرح وكان يدرب الممثلين في الإلقاء على طريقة الموسيقى. حيث تكون أصواتهم موسيقية).

كان تايروف يعتبر أن ممثلي مسرح «مايرهولد» مجرد دمى بين يدي المخرج، وأن الممثلين في المسرح الفني واقعون تحت سيطرة المؤلف، وعن المسرح الطبيعي كتب بمرارة: (شيئاً فشيئاً تحول المسرح إلى مختبر تجريبي للأمراض النفسية. إن المسرح الطبيعي يعاني مرض فقدان الشكل.)

كان تايروف يقرن ممثليه بالآلات الموسيقية ويقرن نفسه بقائد الفرقة في إخراجه لمسرحية (سا لومي) لأوسكار وايلد كان يتحدث عن (الكونتر باص) بالنسبة للجنود، ولفلوت لسوري الشاب، و (الأوبوا) لسا لومي.

غوردون كريج

فن المسرح (الحركة روح التمثيل)

هو أحد المصلحين المهمين في فن المسرح، فلم يعجبه وضع المسرح الأوروبي بشكل عام. لاطريقة بنائه، ولا محتوياته، ولا أساليب التمثيل، ولا الممثلين، ولا طرق الإخراج، ولا المخرجين، وكان سبب ذلك هو المسرح الإنجليزي الذي أفسد كما يعتقد حاستهم الفنية.

وحينما اشتغل بالإخراج والتأليف عام ١٨٩٦م بدأ يميل إلى

الرومانسية ويمقت المذهب الطبيعي، وفضل في إخراجه الطرق الإيحائية التي لا تذهب بالأنظار بكثرة البهارج والإسراف في التفصيلات.

نشر كتاباً باسم «فن المسرح» باللغة الألمانية وأصدر مجلة «ماسك» وكانت أولى المجلات المتخصصة في المسرح، ثم أسس مجلة «ماريونيت». وفي عام ١٩١٣م أسس معهدا للتمثيل، لكنه أغلقه بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م. منحه ملك الدنمارك عام ١٩٢٦م لقب «فارس» عرفاناً لفضله على المسرح الدنماركي.

أصدر عام ١٩٣٠م كتاباً عن الممثل القدير «هنري إرفنج» بايعه فنانو أوروبا وأميركا عام ١٩٣٦م بوصفه « رائداً للإصلاح المسرحي.» في كتابه فن المسرح يرى أن فن المسرح نشأ من (الوضعية) والرقص وهو لا يعتمد كلياً على التمثيل، أو التأليف، أو الإخراج، أو الرقص، إنما يعتمد على كل هذه العناصر مجتمعة، وبالدرجة الأولى على الحركة التي هي روح التمثيل، على الكلمة التي تؤلف جسد الدراما، على الخطوط والألوان التي تؤكد المشهد المسرحي، على الإيقاع الذي هو رقص في الأساس، وهو مثل الرسام لايفاضل بين الكلمة والحركة واللون والإيقاع، إنه يدعو إلى فضاء نظيف، حيث يعود بالمسرح إلى بداياته الأولى

يقول: - إن أسلاف الدراميين كانوا راقصين. وأول درامي قدم عمله عن طريق الوضعيات والكلمات والخطوط والألوان والإيقاع، بدلاً من أن يقدمه بالكلمات.

وهذه العناصر الخمسة تخاطب عيوننا وآذاننا في وقت واحد.

أما درامي هذه الأيام كما كان يرى ليسو أبناء المسرح، بل الأدب. إنهم يهتمون بالسمع بدلاً من خلق منظر يستحق الرؤية.

العين أكثر حساسية من أي شيء آخر لدى الإنسان، والمسرح ملزم بأن يعي حاجات النظارة البصرية، إذا أراد أن يحصل على قلوبهم، إن خلق الصورة منبع لعملية الخلق الفني وفيها أساس المسرح كفن حي.

جعله هذا يذهب باتجاه مسرح جديد مغاير يستبدل الواقعية والطبيعية بالإيماء، والسحر، والمناظر التقليدية بالجو المسرحي والفكرة العامة للرؤية الفنية.

وقد تناول الكاتب الإيطالي «فيبرتوسكار بللي» مسرح «غوردن كريج» قائلاً:- «إن كريج يخلق عوالم بأكملها من لا شيء..

لاشيء تقريباً إلا بضع ستائر وشبابيك من الضوء يسقطها على مناظر ساذجه صنعها من الكرتون، وسرعان ماتنسى أبعاد المسرح وتشعر بأنك في عالم بلاحدود، وذلك بمقدرته الفائقة على إقامة الإنسجام التام والتناسب الدقيق بين الأضواء والخطوط بحيث يحدث التغيير في المنظر كله بإستمرار وأنت جالس مسحوراً بما ترى تود أن تعيش فيه إلى الأبد».

وكان يطلق على مناظره المسرحية « كرايجيزم» يقول عنها كريج «إنني لا أرضى لمناظري أن تكون الرواية هي مصدرها الوحيد بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي».

مبتكراً طريقة «السكرين» وهي عبارة عن عدد من الجدران الضيقة المتحركة.

المسألة ليست لدى كريج مسألة طريقة تكوين المناظر.

بل هي أقرب إلى أن يكون خلق مناخ ينسجم وأفكار المؤلف، واستخدم الأقنعه في عديد من عروضه المسرحية. حيث يرى أن للأقنعه شخصية أكثر تأثيراً وأدق تعبيراً من الوجه الإنساني يقول:-

«إن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس كما تتجلى في تعبيرات الوجه».

القناع يعني السحر

القناع والدمية والمسرحية الصامته عنده هي أهم مراحل تجارب المسرحي الحديث وحين كتب بيان « الممثل والدمى العليا « هاجمه المسرحيون واتهمه «إلكسندر تايروف» بأنه يسعى إلى تبديل الممثل بالدمية، لكن هدف كريج لم يكن ذلك، بل كان يريد من الممثل ان ينشئ ويتربى مسرحياً كالدمية.

يطالبه بنظام تمثيلي وحركة دقيقة متقنه ويريده أن يتحكم بنفسه وعواطفه كلياً، إنه لا يريد من الممثلين استعراض أنفسهم وعرض شخصياتهم بشكلها الواقعي، ولا يريدهم ان يتحدثوا وكأنهم يجترون آلام أسنانهم التي برزت لهم حديثاً ويؤدون أعمالهم اليومية الاعتيادية دون الإهتمام بالحركة على المسرح وماتتطلبه منهم.

أنه يريد من الممثل أن لا يكون إنساناً عادياً وأن لا يكون دمية، يطالبه أن يتربى مسرحياً بشكل خيالي وخلاق، وعلى الحركة أن تحتل المكانة الأولى في المسرح كما تحتل في الرياضة. فهو يرى بأن هناك كثير من أوجه الشبه بين الرياضة والمسرح لذلك على الممثل ان يهتم بالرياضة وألعاب الجمباز والاكروباتيك والرقص.

يقول كريج: «مللت أن أبدو دائماً وكأنني أهاجم الممثل لأسباب تافهة. لم أقل ما قلته إلا حباً في المسرح، لأني مقتنع بأن تطوراً خارقاً للعادة سيرفع من شأن هذا الفن بعد قليل، ويبعث الحياة فيما يغنيه، وبأن الممثل سيسهم بهذه النهضة بكل قواه»

كان مخرجاً ومصمماً للديكور في آن واحد، مخرجاً من نوع فريد ومتميزاً. في أعماله الإخراجية كان يعتمد بشكل أساسي على

خطط مدروسة لبناء شكل فني مميز، وتصميم ديكوراته ذات طابع خاص، كان يشكل المسافة والفضاء المسرحي مرة بمساعدة المكعبات المغلفة بالمواد المختلفة والملونة بهذا الشكل أو ذاك، ومرة أخرى بمساعدة الستائر المتحركة والمصممة تصميماً خاصاً.

«غوردون كريج» هو مؤسس المسرح الرمزي النسبي. والإخراج حسب مفهومه هو فن شامل. والمخرج برأيه شاعر ينظم أشكالاً ذاتية على المسرح. أما الممثل فهو مجرد لعبة في يد المخرج محرومة من المبادرة الخلاقة الذاتية. إن نظرته إلى الممثل ترتبط بشكل جوهري بالأهداف العامة الفكرية والفلسفية لدى، والتي تحتوي على نزعات صوفية قوية. ينحصر العمل الرئيسي المميز لكريج بصنعه للأشكال الرائعة المصغرة للديكور التي وزع عليها أجساماً مصغرة بشكل مرتب، يرى في مثل هذا العمل التحضيري إعداداً إخراجياً ضرورياً للعرض المسرحي المقبل. فلقد حرك الممثلين على منصة المسرح تماماً كما كان يحرك تلك الأجسام المصغرة الممثلة لهم على السطح المصغر للديكور. ولهذا فإن نظرية المخرج الديكتاتور الخالق الوحيد للعرض المسرحي، وجدت التعبير الأقصى عنها في أعمال كريج التي أمتصت بطريقها كل إبداع فردي لدى الممثل، وكاتب المسرحية. فقد دعا جوردن كريج إلى التصميم التعبيري للمنصه و استطاع من خلال ذلك ان يمنح جوا منظريا و رمزية مرئيه للفعل التراجيدي كتب تلميذ جوردن كريج الامريكي «ربروت إدموند «جونز.

قائلا : (لا ينبغي أن يكون تصميم المنظر الجيد صورة وإنما تصورا) . و هذا ما يخلق الترقب و التوجس و التوتر في المسرح، لتتضح الحقيقة القائلة بأن التمثيل يستطيع أن يضيف عمقا وجدانيا.

و أن يزيد من قامة الشخصية الدرامية، فالحركة أداء لتعبير عن شي، مساحة و حجما و خصوصية و مذاقا داخل الفراغ، من خلال الحركات و الإيماءات، أن يتحول اللاشيء الى شيء ذي دلالة و معنى . كريج طور فكرة «آبيا» حول الحركة .

بقوله : (اذا كان الفضاء هو تلك السموات التى تسبح فيها الحركة فالحركة هي تلك السموات التي فيها الموسيقى) وقد قسم الحركة الى قسمين متميزين حركة الإثنين و الأربعة، و هي الحركة المربعة، و حركة الواحد و الثلاثة، و هي الحركة الدائرية، فهناك ما يكون مذكرا في الحركة المربعة، كما يوجد الذي يكون مؤنثا في الحركة الدائرية .

كريج تأثر بعروض العرائس للمخرج الألماني جسنر وفي كتاب ((نحو مسرح جديد أشار إلى أن كلمة مسرح Theatre هي الكلمة اليونانية oeatpov والتي تعني مكان رؤية.

ماكس راينهارت

أولى «ماكس راينهارت» اهتماماً بالغاً إلى اصطلاح (التأثيرية المسرحية) وظهر ذلك واضحاً في عروضه المسرحية، وأحدث من خلال ذلك تغيراً مبتكراً، وتطوراً ملحوظاً في المسرح، ماراً من مسرح الحجرة إلى السرك. وجدت في أعماله مجموعة من النوتات الإخراجية المفصلة والمدروسة. ترى في نسخ إخراجه دراسة تامة لكل جملة في النص، وتفاصيل محددة لمدة عرض كل مشهد، كما كان منوهاً في تلك النسخ إلى طريقة تمثيل الممثلين، أو على وجه الدقة المهمات الواجب على الممثل تنفيذها في كل جزء تمثيلي خاص به. إضافة إلى كل ذلك أنشأ «ماكس راينهارت»

لكل عرض مسرحي كادراً كاملاً من المخرجين ومساعديهم الذين ينفذون الوظائف الإخراجية، المختلفة حسب خطة مرسومة. أخرج العاملون معه مشاهد منفصلة تتسم بطابع شعبي. وراجعوا مع الممثلين الأدوار، كما جهزوا بناء على طلبه فصولاً كاملة. ووحد «راينهارت» النهاية. كل هذه الأشياء المنفصلة في خط واحد لتعطي عرضاً مسرحياً موحداً.

أنطونين آرتو

إن مسرحاً لا يذخر بالسحر لا يعتبر مسرحاً

تلك إحدى مقولات «أنطونين آرتو» الممثل والمخرج والشاعر والمنظر للحركة السريالية، والمنظر المسرحي الذي حاول زحزحة المسرح البورجوازي الكلاسيكي، من خلال أهم كتاب وضعه في المسرح تحت عنوان (المسرح وقرينه) وقد اعتبره المنظرون والفنانون أهم ماكتب عن المسرح في القرن العشرين على الأطلاق. كما ردد «جان لوي بارو» معتبراً «آرتو» واحداً من أعظم مؤثرات المسرح الشرقي على الغرب. والحقيقة هي أنه يصعب حصر تأثير آرتو على الأتجاه الذي اتخذه المسرح الفرنسي، وذلك لما لـ آرتو من صلات بـ فيلار وديولان وبارو وآخرين من المخرجين والكتاب المسرحيين الشباب. بل إن تأثيره اتسع ليشمل بلدانا أخرى غير فرنسا على مدى العشرين والثلاثين عاماً. فـ آرتو هو المفتاح للمنطقة الفاصلة بين الشرق والغرب في المسرح. وذلك لسبب رؤيته النقدية التي ترتكز على تصور للمسرح يميز بين نمطين:

الأول: سيكولوجي، هامشي، ذهني، وغير ميتافيزيقي.

الثاني: ديني، متكامل، ميتافيزيقي، وحسي.

والمقدمة التي وضعها عن المسرح في «بالي» تعتبر ملخصاً وتعريفاً وبرنامجاً للعودة إلى الميتافيزيقي والتراث والمسرح.
يقول آرتو:- (إن هيئة المسرح في «بالي» التي تحتوي الرقص والغناء والمايم وقليلاً من المسرح، من خلال الطقوس الإحتفالية القديمة التي أثبتت فاعليتها، إلى (قدره الأصلي) مستخدمة كل هذه العوامل منصهرة في منظور من الهلوسة والخوف). فالمسرح في «بالي» يقدم تجربة مسرحية مذهلة كما يرى آرتو. لقد كان آرتو مجنوناً بالشرق حتى قبل أن يتعرف على مسرح «بالي»، فالروح الموحية لجماليات المسرح عامة، التي تبناها «آرتو» نابعة من مفاهيم إستنبطها وربطها بالرقص والدراما في جزر «بالي». كما أهله ميله الطبيعي لكل ما هو صوفي النزعة وسحري، والتزامه بالمفهوم أن حياة الإنسان الداخلية وقناعته المتشددة بأن الغرب ما هو إلا (مقبرة مدهونة بالجير) ومكان (للكلاب) و (الفكر المتعفن) خانق للروح. كل هذه الأسباب مجتمعة أهلته للتجربة التي جعلت منه أعظم (ميتافيزيقي المسرح) في القرن العشرين.
فـ مسرح (القسوة) لدى «آرتو» يمثل تجربة في البدائية والطقوسية تسعى إلى تحرير اللاوعي وكشف الإنسان أمام نفسه. أمضى آرتو شبابه في الشرق الأوسط وأهتم بالتصوف، وكان يعاني اضطرابات عقلية أودعته المصحات العقلية أكثر من مرة، كان أخرها قبل موته بسنوات قليلة. وقد إنفصل آرتو عن السيرياليين عندما تحول قائدهم الشاعر آندريه بريتون إلى الشيوعية. وكان آرتو يعتقد أن قوة الحركة تكمن في عدم انشغالها بالسياسة، وانضم إلى المسرحي «روجير فيتراك» الذي كان قد أنفصل عن السيرياليين هو الأخر، وعمل معاً في مسرح «آلفريد جاري» الذي لم يعمر طويلاً. ومع أن أعمال «آرتو» كانت فاشلة جماهيرياً وعلى مستوى النقاد.

فإنه كان ذا أثر عظيم على مسرح العبث وكتابه.
في عام ١٩٢٤م تعرف «آرتو» على كل من «بريتون»، «أراجون»، «دينو»، «فيتراك» ممن شكلوا نواة الحركة السريالية وصار عضواً نشيطاً في الحركة. فقد ظهر العدد الثالث من مجلتهم ((الثورة السريالية)) تحت إدارته، وكتب هو معظم مقالات هذا العدد التي نسب بعضها إلى أعضاء آخرين في المجموعة. فوصف أحدهم العدد بأنه (تمجيد للشرق وقيمه) وفي مقالتي آرتو (خطاب لمدارس بوذا) وخطاب (للدلاي لاما) يؤكد القوة المدمرة والبربرية التي بدأت بالمادية، ومن المنطق، ومن مفاهيم الفلسفة الوضعية اليقينية، الذي أعتبرها نموذجاً لأسلوب الحياة الغربية. يقول «آرتو» في خطابه محدثاً «الدلاي لاما»:- (نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، وابعث لنا من نورك في لغة تستطيع فهمها العقول الأوروبية الملوثة، وإن كان ضرورياً، غير من أرواحنا واجعل لنا أرواحاً تتجه إلى العلي الأسمى، حيث تنجو روح الإنسان من العذاب) ويتوجه بالدعاء لبوذا (يجيء كي يحطم بيوتنا) كان ولاء آرتو للشرق أقوى من ولائه للسرياليين وكان لابد لمن هو على مثل تمسكه بفرديته والانحياز لأفكاره أن يترك المجموعة أو يطرد منها
المسرح بالنسبة لـ «آرتو» هو الحياة وليس تمثيلاً تقليدياً، بل إن المسرح حقيقة، أكثر حقيقة من الحقيقة على حد تعبير آرتو في الحياة غير القابلة للتمثيل لأنها (الأصل الغير ممثل للتمثيل)
الحياة مسرحية ، فلا توجد صور للعرض في الحياة و لكن الحياة نفسها عرض مسرحي يعلن (آرتو) أن المسرح يكشف حقيقة الترهل و الزيف ، فهو يهز القصور الذاتي الخانق للمادة ، كذلك يترك القناع ليسقط ، و رغم ذلك عندما يتم قبول القناع وكأنه حقيقة فلا داعي إلا أن يسقط لكي يكشف بعض الحقيقة الخفية، لأن

إيهام المسرح هو الحقيقة بشكل متناقض.
يقول آرتو « عندما ننطق بكلمة الحياة ، يجب التنبه إلى أننا لا نعني الحياة بوقائعها الملموسة ولكن تلك الحياة السرية ، الهشة التي لا تتحول إلى افعال و اشكال « أي أنه كان يبحث عن مسرح العالم الغير مرئي ، الميتافيزيقي فهو يحاول تجاوز الحياة الواقعية للإنسان إلى الحياة السرية الميتافيزيقية و الروحية البدائية .
فهو لا يكتفي مخاطبة الجمهور من خلال الكلمة يقول آرتو : (أن هذا يؤدي إلى احلال شعر جديد محل شعر اللغة، الشعر النابع من اطار المجرد من الكلمة لا يعطي اهتماماً كافياً للغة التي تتكون من الاشارة في الفراغ وفي طبقات الصوت التي تعبر عن الموضوع، وبالاجمال من كل ما هو مسرحي لطبيعته .. انني أبادر إلى القول بصراحة أن أي مسرح يخضع الاخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح احمق ، مسرح مجانين ، مسرح قواعد اللغة ، مسرح بقالة، مسرح لا شعري .. مسرح غربي في النهاية .. أن الأفكار الواضحة بالنسبة لي – في المسرح كما في أي ظاهرة من ظواهر الحياة – هي أفكار ميته ومنتهية ، وعلى ذلك فأن البحث عن الكيان الميتافيزيقي للغة المنطوقة ، تجعل اللغة تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه عادة.. ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني العضوية الملموسة ، تتيح لها فرصة التواؤم مع الفراغ الكوني .. أنه يعيد اليها في النهاية معانيها المجردة. المطلقة وقدرتها على التأثير).
يقول « رولو» الذي قام بدور الضابط في مسرحية حلم التي اخرجها « آرتو»
« لم يكن آرتو يجهز لعروضة من خلال طريقة محددة فإخراجه للعرض كان نوعاً من الاستبطان ، فقد بدأ وكأنه يسترق السمع لما يلقنه إياه عقله الباطن. وفي البروفة الاولى كان آرتو يحوم

حول الخشبة ، مستخدماً صوتاً رفيعاً ، وكان يتلوى بجسده ويعوي ويصارع كل منطق ، ونظام ، وكل منهجية محددة محكمة .... وعندما يستشعر أنه وجد الحقيقة – تلك الحقيقة التي افضت بها اليه رحلته الداخلية – فكان يقرها و يثبتها بكل تدقيق ...

« ما لم يكن به شيء خفيف من التشويه، يبدو عديم الاحساس – ومن ثم فأن مخالفة القاعدة ، اي غير المتوقع ، أو المدهش جزء جوهري من سمة الجمال . فالجميل دائما غريب «

بودلير

(آرتو) اسس فضاء مسرحي جديد من خلال الحاحه على ضرورة انفتاح هذا الفضاء على الحياة و الجمهور لأن المسرح كما يقول (آرتو) :-

« لن يعود انطلاقاً من الفرد جاري ذلك الشيء المغلق والمسيج في الفضاء الضيق لخشبة المسرح وانما سيعمل على أن يكون حدثاً حقيقياً». ليصف الضعف على أنه ظل تم القاءه. فهو الطاقة الحيوية تسبق الانغلاق في الشكل الجسدي و الشخصي ، ومن هذا الشبح الذي لا حدود له ولا فردانية يستمد الممثل قوته يقول (آرتو) « يجب النظر إلى الكائن الانساني مثل ضعف و (خا) محنطي مصر أو مثل شبح خالد تشع فيه القوى الشعورية شبح تنين لا يكتمل ابداً ، ويعمل الممثل الحقيقي على تقليد اشكاله كما يفرض عليه صورة و اشكال احساسة « والخا الذي يتحدث عنه (آرتو) هي التى تشير اليها النصوص.

النصوص المقدسة مثل (كتاب الموتى)

فالمسرح كما يتصوره (آرتو) ليس فناً لأن

« صناعة الفن هي حرمان حركة من تحقيق صداها داخل الجسد ، وهو ليس ايضا تلك الفرجة المفصوله التي تقدم عرضاً يضاعف

الحقيقة . فالضعف هو عكس ثنائية الفن و الحياة ، و نفس التصور عن (ثقافة موحده) وهذا يكتشفه (آرتو) في المكسيك و سكان المكسيك .

« كانوا لا يعرفون الابداع المفصول ، و المقصود بذلك الصورة التي نتأملها و التي لا تنفصل عن الفكر كما أن هناك الصورة في جانب والحياة من الجانب الآخر» وهنا المسرح يعيد خلق روابط « يعيد رسم العلاقة « بين الثقافة و الحياة و بين المادة و الفكر و بين الجسد و الروح و هذا يكسر الحدود و ما يجعلنا نرفض التحديدات المعتادة للإنسان والسلطة و تحول الى مالا نهائية حدود ما نسميه الحقيقة .

حيث يرى (آرتو) أن المكان المسرحي في شموليته (أي فضاء الخشبة و القاعة اللا محدودة هو مكان يتمفصل فيه جسد لا حدود له مهتز و شهواني فما يربط جسد النص بجسد الخشبة هو البحث المستمر عن انمحاء متصاعد للحدود الجسدية الفردية وعلى العكس المسرحيين اللذين يرون في مكان المسرحي مكانا للتجسيد ، فان المسرح بالنسبة (لآرتو) هو مكان تراجع يخول الانتقال عن النظام التشريحي للجسد إلى الما/قبل الجسد الغريزي واللانهائي الذي يسعى للأنصهار في نطاقه في الممثل و المتفرج فهو يعطي لنص (المسرح و الطاعون) حيث يموضع رمزياً وذلك أن الطاعون كما وصفه هو أحد ضعاف بالمسرح فالمصاب بالطاعون الذي يصيب الجسد وينتشر داخل الحياة النفسانية يداهمه بكل قساوة، وانفعال جنوني وهذا ما يجعل « الموبوئين ينتابهم و يمتلئ فكرهم بتخيلات مريعة حيث ينتشرون في الطرق وهم يصرخون . لأن الألم الذي يمزق احشاءهم و يجري في سائر اعضاء جسمهم يتحرر سهوماً نارية في لدن الفكر . «

(آرتو) يصف الخشبة / القاعة بفضاء هو في ذات الوقت « واحد ومتعدد « فهو فضاء مفتوح وبدون حواجز لذا يقول :- « اننا نلغي الخشبة و القاعة لنعوضهما بمكان وحيد لا حاجز و لا مانع له من أي كان . وهو سيغدو مسرح الحدث « .
ويطالب بفرجة دائرية قائلاً : -
« نطالب بفرجة دائرية تسعى إلى نشر اشراقاتها البصرية و الصوتية بين سائر المتفرجين بدل أن تجعل من الخشبة و القاعة عالمين مغلقين تتقدم فيهما كل امكانية للتواصل « .
ومسرح القسوة كما هو وارد في البيان الثاني قد تم ابتكاره من اجل أن يستعيد المسرح مفهوم الحياة كلها هيام و اهتزاز « .

فالمسرح المقدس عند آرتو

سعى مشروع « آرتو « إلى تجديد المسرح الغربي عن طريق جذب تأثيرات اساليب الأداء المسرحي الشرقية و القيم الطقسية و الاسطورية و المؤثرات التي زعم أنها تقدم للمتلقي تجربة التحول و التعميم التي تتناقض مع تقاليد المسرح الدرامي الغربي المرتكز على النص و العقلانية .
فالمسرح المقدس عند « آرتو « مضاد للمسرح النفسي لأنه لا يهتم بتحليل عقل الفرد من خلال تعريفها للأصوات و الضوضاء و الايماءات و العلامات يقدم للمشاهد معرفة مادية لا يمكنهم الحصول عليها إلا في المسرح الحي . إذا لدى « آرتو « يجب تجاوز حدود المسرح النفسي و التركيز على لغة المسرح البدنية (أصواته و تصرفاته و ايماءاته و علاماته المجسدة) .

فلابد من فهم التركيب العصي لدلالات النص بمعرفة دقيقة بمكونات النوع الأدبي للمسرح كنص أدبي ومعرفة بخصوصيات كفن ينتج سحره، و دهشته اثناء العرض بعلامات الفرجة و الجسد و التشكيل.

كيف يمكن أن أوقف ذلك العويل الذي يتردد صداه في رأسي وراح العويل يتهشم كما يتهشم الزجاج ويتناثر شظايا دقيقة واخزه .

وكما تقول « سوزان سونتاج « بأن « آرتو « يعرف المسرح بأنه المكان الذي تتكشف فيه أوجه الروح الغامضة من خلال الانعكاس الحقيقي و المادي .

أعيد تأويل نظرية آرتو عن (القسوة) لتتناسب مع اهتماماتها، تقول جوليان بيك : - « لقد أمن آرتو أنه إن امكننا بحق أن نستشعر أي شيء فسنجد عندئذ هذه المعاناة غير محتملة ، كما سنجد الالم فوق طاقة التحمل فنضع نهاية له، وأن امكننا أن نستشعر بحق ايضا سنستشعر الفرحة كل شيء آخر، فرحة الحب، وفرحة الخلق . و فرحة السلام ، و فرحة أن نكون انفسنا « (أنظر مقدمة جوليان بيك لمسرحية السفينة الشراعية لكنيث براون لدور بياتريس سنس حيث قال : - « أن هذه الممثلة كان يمكن أن يكون لها مستقبل باهر في الايام الأولى للسينما الصامتة « .

حينما أدى آرتو في مسرحية السيد دي بجماليون شخصية « أور ديمالا والتي تعد تجسيداً للشر ، وقد وصف شارل دولين اداء آرتو وهو يشير إلى المبالغة في الاداء والتي تجاوزت حدود الميلودراما ....

قائلاً :- عندما كان يتوجب على آرتو الحركة ، كان يشد عضلاته و يثني جسده، وكان وجهه الشاحب تكسوه خشونة تعلوها عيناه ناريتان ، وبهذه الهيئة كان يتحرك مستخدماً ذراعيه ويدية ، ورجلية

، وكان يتحرك في حركة متعرجة ماداً ذراعيه ورجلية وكأنه يرسم زخارف ارابيسك في الهواء. وهو ذات الوصف الذي وصفه به احد النقاد وهذا الاداء قريب جداً الى السينما الصامتة الممثلة إيا أبدي.

فالمسرح بالاساس هو اداء ممثل و دعوة للمتلقي و تحقيق انفسنا و تأكيدها و يخلق الفعل الشامل في الاداء الذي تتحد فيه البدنية و العقلية نوعا مختلفا من المسرح الطقس أو مسرح المقدس الهدف ليس انفراد الممثل و المتلقي في عملية المسرح بل تشجيع الاكتشاف الطقس و التحول الذاتي « كارلين جويتزنر ».

بريخت - آرتو

الغاية لدى «بريخت» و»آرتو» مشتركة، وهي تعليم أو تدريب المتفرجين ودفعهم إلى طرق تستهدف تحويلهم فاعلين نشطين للممارسة الإجتماعية. في سبيل هذه الغاية انتهى بهم الأمر حسب «جاك رانسير» إلى إلغاء المسرح نفسه، كل بطريقة مختلفة قام بإلغاء دور المتفرج السلبي إلى دور المتفرج الإيجابي، وهناك جملة من المتعارضات (يتفرج/ يعرف، يتفرج/ يفعل، ساكن/ متحرك، فرد/ جماعة) فلا بد من تفحص تلك الافتراضات والمبادئ التي يقوم عليها المسرح وتذهب إليها طرائق عمله في النظر إلى الجمهور والجماهير والمتفرجين، النظر والسكون، السكون اللاحركة، وهي طرق يتم من خلالها تنظيم المحسوسات في (نظام البوليس) كما يطرحها «جاك رانسير» بوصفها النظام المنوط به تعيين المواقع والقدرات المصاحبة، أو المضمنة لهذه المتعارضات، فهناك مسافة غير متساوية بين الممثل العارض

على فضاء المسرح، وبين المتفرج الجاهل، أو كالعلاقة بين الأستاذ الممثل، والتلميذ المتفرج، وهي العلاقة بين المعرفة والجهل. المخرج أو العرض يقف في مكانة من يمتلك القدرة على المعرفة والقدرة على الفعل، يحاول «بريخت تغيير» هذه العلاقة وكذلك يفعل «آرتو» إلا أن «بريخت» ينطلق إلى عقل المتفرج، أما «آرتو» فإنه يرى أن المسافة التي أقترحها بريخت ليست كافية، حيث جعل المتفرج مراقباً يكتفي بتأمل ما يجري على خشبة المسرح ذهنياً ومن على البعد. في نظر آرتو هذا لا يجعل المتفرج مشاركاً فعلياً وأصيلاً في التجربة المسرحية.

فالمتفرج عند آرتو و(الآرتوديين) ــ نسبة إلى آرتو ــ المتفرج ليس عقلاً فقط، بل جسدا في المقام الأول، وإلغاء المسافة بين الخشبة والصالة ذهنياً لا يعني إلغاءها فعلياً. المطلوب إذاً مشاركة المتفرج جسداً وروحاً وعقلاً في الدائرة السحرية للفعل، أي دفع المتفرج إلى تبديل موقع المراقب المكتفي بالمشاركة الذهنية من البعد، ودون أن يحرك ساكناً، لموقع الفاعل المشارك بكامل طاقته الحيوية في العالم المسرحي.

فالمسرح الآرتودي (مسرح القسوة) مسرح بلا متفرجين، فالعرض يحيط بهم من كل الجهات يجبرهم على التخلي عن أماكنهم التقليدية كـ متفرجين ، يدفعهم إلى الإنخراط الكامل في دائرة الفعل الجماعي في حالة تشبه الانجذاب الصوفي، من خلاله يعتقد أنهم يتطهرون من خلال استردادهم إحساسهم لطاقتهم الجماعية المفقودة. يعتبر «أنتونين آرتو» الحركة أساس كل شي في الإخراج، و الإخراج لغة تتحرك في الفضاء معتمدة على الوقفات، والاشارات، والحركات، ، وهي التي تقدم الجانب الإنفعالي في العرض المسرحي، الى جانب الصدمات باعتبار أن الإخراج

يستخدم الحركات و يحملها بواسطة الكلام ، لذا يرى أن لغة المسرح بالنسبة له تكون تعبيرا في إيصال صيغة الفعل، ذات دلاله مفهومه بكل أبعادها ناتجة عن الحركة، أي في اختيار الصورة الحركية الأفضل لإيصال صورة الفعل بدلائله المطلوبه و المرسومه مباشره على المسرح. جسد الممثل هو المحور المركزي لتوليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها ، ويعلق أهمية كبرى من حيث أن الجسد هو مصدر الإيماءة و الإشارة، و يعتبر أن صنع اللغه المسرحية يجب أن تلتقي بالحركة و الزمان ، فالمسرح مرتبط بتعبير الأشكال ، و كل ما هو حركي إيجابي في الجزء المخفي المدفون ، و هذا يعني في كل ما هو صوتي ، ضجيجي ، لوني ، وأهم أسباب الفعالية الجسمانية على الفكر، و قوة التأثير المباشر تنتج في المسرح لأنه احتفظ بأسرار استخدام الحركات. و يعتبر الحركة لغة المسرح ، لأن لغة المسرح لديه هي اللغة التى تحيط الفضاء ، و تستخدمه بحيث تجعله يتكلم ، أي أن الأشياء في الفضاء تصبح صورا ناطقه دالة. إن الحركة عند آرتو ليست عفوية أو ارتجاليه إنما مدروسه و مؤداة في وقت مناسب، إنها حركات تعبيرية تحسب كل الإيماءات و التعبيرات مثل حدقة العين والتؤاءات والتقلصات وغيرها، كل هذا بحساب دقيق، بالإضافة لصفة الموسيقية للحركة الجسمانية. إن محاولته تدفع إلى الثقافة بالحركات، كما أن هناك ثقافة بالكلمات، وهذا يجعل المسرح نوعا من الإثبات التجريبي لماهية المجرد والمحسوس العميقه. الجسد يمتلك غريزة الحياة، والحركة صورة هذه الغريزة في تطورها عبر العصور. كان صيحة الحرب التي أطلقها «أنتونين آرتود» : (فالنقذف بالمسرح من جديد إلى قلب الحياة) كانت «مارتا جراهام» تقول لطلبتها عن الرقص: (الرقص حالة وجود، وأهل جزيرة

بالي يرقصون من أجل أستعادة التوازن الكوني في العالم) وهذا ما فهمه آرتود حيث كتب يقول: (في عروض مسرح بالي ثمة شيء لا علاقة له بالتسلية أو الترفيه، في هذه العروض شيء يشترك من حيث الجوهر مع الخاصية الإحتفالية للطقس الديني، بمعنى أنها تقتلع من عقل المشاهد كل أفكار الإدعاء والتظاهر والتقليد الرخيص للواقع، والأفكار التي تهدف إليها، والحالة الروحية التي تريد أن تخلقها، والحلول الصوفية التي تقدمها، كلها تتم إثارتها وتحقيقها دون إبطاء، ودون إسهاب ودون مداورة)

فالمسرح حسب «آرتو» لا يجد نفسه ثانية إلا إذا قدم للمتفرج المكونات الحقيقية للأحلام. فهو يقول: (إنني أزعم أن للحواس شعراً كما أن للغة شعراً، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التي أعنيها هي حقاً لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطالها اللغة المنطوقة. وكل شعور صادق هو في حقيقته غير قابل للترجمة. والتعبير عنه خيانه له. لهذا فكل صورة أو استعارة أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه، لهو أغنى للدلالة بالدلالة الروحية من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل).

وعلى ذات الطريق فإن «مارتا جراهام» لم تصمم خط الحكاية في الأساطير الإغريقية الكبرى، بل مواجهتها الخاصة الداخلية العميقة، المتصلة بسيرتها الذاتية. تقول: (حين أواجه مشكلة ما، أذهب إلى الأستوديو، وأغلق الأبواب، ثم أرقص الطريق لحلها. هكذا تولد أعمالي) أما «باربا» فيقول: (مهنتنا تعطينا إمكانية أن نغير أنفسنا وبالتالي أن نغير المجتمع، لا أعني أننا نفكر في إنقاذ المجتمع عن طريق المسرح، فليس لدينا إدعاءات حول إسقاط الأقنعة عن وجوه الآخرين، فما يعنينا هو أن نسقط الأقنعة عن

أنفسنا، وفي عملنا ثمة بعض التيمات الرئيسية التي تجابهنا دائماً لأنها بالغة الأهمية. يمكنك أن تسميها جروحاً أو عصاباً قهرياً يتطلب منا الحفر فيه دائماً، وهذا ما يعطي العمل الفني، والأعمال التالية عليه، التماسك الأصلي الحيوي. وواضح أن الأسئلة التي نسعى لإلقاء بعض الضوء عليها تثير صدى، وصلة قرابة، عند أناس معينين وليس، عند كل الناس. وأفضل ما يمكننا عمله هو أن نحلل ميسم الحقيقة الخاصة بنا، ثم نقيم على المسرح مواجهة بين الحقيقة وبين خبراتنا. هذا اللون من المواجهة يتضمن التغيير، التغيير في أنفسنا).

بيسكاتور

مهمة المسرح تكمن في التأثير الدعائي والتربوي

كان انطلاق «بيسكاتور» بتجديده للمسرح بالدرجة الأولى من العرض المسرحي، في ما كانت محاولة بريخت لتجديد المسرح من خلال تجديد الدرامي أي (الكتابة المسرحية). وهذا ليس عملية ثانوية إنما يترتب عليه من حيث التطبيق على عدة فروقات هامة. فيما كان بيسكاتور في مسرحياته يعلق على الحدث بإضافة قصاصات من الصحف وعناوين وأفلام كارتون يعرضها على شاشة فوق الخشبة لتوضيح التطورات الإقتصادية والإزدهار وغيرها.
حاول بريخت أن يعالج في مسرحية (جان دارك قديسة المسالخ) هذه التطورات الإقتصادية في الحدث المسرحي ذاته. بينما بيسكاتور يعرض مقولته التعليمية بعدما يكون صاغها صيغة مباشرة خارج الحدث، على الشاشة الإضافية. كان بريخت يعمل بالتدريج على تضمين الحدث المسرحي نفسه لمقولته التعليمية.

كان بيسكاتور يضع المشاهد العائلية في إطار تاريخي، أما بريخت في مسرحية «الأم» يعالج مصائر الشخصية العائلية لاعتبارها ذاتها مشروطة اجتماعيا وطبقياً واقتصادياً. كان بيسكاتور يرغب بإلغاء الحدود بين الخشبة والصالة، فيما بريخت كان ينشد بذلك الوقت إلى فن يكون مفيداً حيث طالب بالحكم على الفن انطلاقا من الفائدة التي يقدمها للمجتمع والتي كان يسميها (القيمة الاستعمالية للفن) لم يكن بريخت هو الوحيد الذي أتخذ هذا الموقف، فالقيمة الاستعمالية للفن كانت متوفرة في مقالات عدة حول (الموسيقى الاستعمالية، والرقص الاستعمالي) حيث رأى كيف سيطرة على الأسلوب الاجتماعي ذرائعية بلا مبادئ وكان تشيؤ الإنسان تحوله إلى شيء في عملية الإنتاج فرز نوعاً من السطحية، وأصبح العالم أكثر تعقيداً وظهر طابع العبودي لعالم البضاعة، واستطاعت الرأسمالية من خلال ذلك التعقيد أن تحكم قبضتها وتثبت مظهرها الإنتهازي. و الوصفات الاستعمالية العامة لم يتمكنوا من الوصول إلى جوهر الظاهرة.

يقول كارل ياسبرز:- (أما الكل الذي يفوق الأفق المعين في موقف ما، فلا يمكن إدراكه) حيث كانوا يقعون عند استقرائهم للجوهر في مطب مادية ميكانيكية أو واقعية ساذجة. يرى بيسكاتور في كتابه (المسرح السياسي) أن الإنسان بالمسرح التعبيري يشق عصى الطاعة على القدر، وهو يتوجه إلى الآخرين ويعتبرهم أخوة له ويريد أن يحب الجميع الجميع، و أن يخشع الإنسان أمام الإنسان ويبحث هذا الإنسان بعد تخطي الرفض من جديد عن نفس البشرية، عن الروح في الإنسان. ويرى أن التعبيرية قاصرة عن العثور على هذه النفس البشرية النقية. ولذلك هو يرفض التعبيرية ويرغب في تقديم مسرح يناقض توجهاتها، ويلاحظ أن الموقف الفوضوي اللاإيبالية،

والبرجوازية الصغيرة والفن والنتاجات الفكرية الأخرى أصبحت أكثر حدة، وبدأ يتخذ إلى حدٍ ما شكل النضال السياسي، ثم يضيف أن الرسوم والقصائد لم تعد تنطلق من المسلمات الفنية، بل من مدى التأثير السياسي، المضمون يحدد الشكل. فالأشكال التي لم تكن ذات هدف معين بدأت تتخذ من خلال المضمون المتوجه إلى هدف معين مجدداً معالم مكثفة وأكثر حدة، وهنا يكون الفن وسيلة تخدم غاية. وسيلة سياسية، دعائية، تربوية.

يقول بيسكاتور: إنه كان يرى في المسرح بكل سذاجة معبداً لربات الشعر لا يمكن أن تطأه إلا أقدام من كان يرتدي ثياب السهرة متسلحاً بموقف روحي مرهف. وكان يعتبر سماع أي شيء في القاعات الضخمة الموشاة بالذهب عن الكفاح اليومي القبيح عن الأجور ووقت العمل والأرباح، أمراً لا يغتفر. فقد كان ذلك من اختصاص الجرائد وحدها.

يرى بيسكاتور أن مهمة المسرح تكمن بالتأثير الدعائي والتربوي على الجماهير التي لم تزل متأرجحة وغير متمايزة سياسياً. ولكي لا ينتقل الفن البرجوازي وأسلوب التمتع به إلى الدولة البروليتارية. والسؤال الذي وضعه بيسكاتور هو هل يستخلص الجمهور البروليتاري العريض الفائدة من ذلك، أن يصاب بالملل ويلقح بالأفكار البرجوازية؟ ولهذا يجب أن يخلق أسلوب مناسب، ومصلحة مشتركة، وإرادة عمل جماعية، بين الإدارة والممثلين ومصمم الديكور ومنفذيه وجميع العاملين الآخرين في المسرح من جهة، وبين هؤلاء المجتمعين و المستهلكين أي المتفرجين من جهة أخرى. فقد لاحظ أن وظيفة المسرح تكمن بدرجة رئيسية في تحويل الإنتباه عن كل ما هو يومي لكي تقود المتفرج نحو عالم من الجمال والعظمة والحقيقة. ولهذا فهو مسرح لأيام العطل، إلا أن

العمال لم يتمكنوا من التمتع بهذا الفن. وهذا ما دفع بيسكاتور إلى رفض هذا المفهوم عن وظيفة الفن من خلال رغبته في التوجه بفنه إلى البروليتاريا. وهذا الرفض أقترن بنفيه لكلمة الفن من برنامجه نفياً كلياً حيث يقول:- لقد نفينا من برنامجنا كلمة الفن بشكل راديكالي. فأصبحت مسرحياتنا نداءات أردنا أن نؤثر من خلالها على الأحداث المعاصرة. وان نقوم بذلك بعمل سياسي. فالمسرح الذي يدعوا إليه يعمل على أن لا يقدم للبرولتاري فناً، بل دعاية واعية. لأن هذا المسرح لا ينبغي أن يكون مسرحاً للبروليتاريا، بل مسرحاً بروليتاريا. ولعدم وجود نصوص لخلق هذا المسرح البروليتاري دعا لسيطرة المخرج رغم أنه يؤكد في برنامجه أن للمؤلف مهمة جوهرية لدى خلق المسرح البروليتاري، إلا أنه لن يكون من الضروري دائماً أن يكون لإتجاه المؤلف المكانة الأولى. بل على العكس من ذلك فحين تلتقي إرادة الجمهور بإرادة المسرح في مسار مشترك بالعمل يمكن أن يوضع كل عمل مسرحي سواء كانت يعبر عن انهيار البرجوازية أو توضح المبدأ الرأسمالي في خدمة تدعيم فكرة النضال الطبقي.

المسرح البلغاري السياسي

ارتبط بشكل اساسي بالمفكر المسرحي «كيو ميليف» وذلك من خلال إخراجه لمسرحية (جمهور – انسان) (لأرنست تولر) وارتبط تاريخ المسرح السياسي بأسماء الشعراء البروليتاريين أمثال (خريستو سمير، ننسكي ، نيكولاى ، ماتنزارون ، كوسته ديلجف ، فيرديو نسك ، ليوهانس دانوفسكي ، ليا سيلسكي).
وظهر في اتجاهات عدة في المسرح السياسي .

إيجاد موضوع مبني على أساس السيناريو الشعري ، أو انطباع سياسي .
مسرحيات جديدة تمتلك محتوى سياسيا متميزا، كنتاجات «مايكوفسكي ، برشت ، ناظم حكمت ، نيرودا ، بيترفايس» وغيرهم.
اعداد مسرحيات من وجهة نظر سياسية ما فعله برشت لمسرحيات شكسبير، أو مثل «ساشوسيتانوف» الذين قدم جهوداً في تثبيت دعائم مسرح سياسي متطور في بلغاريا من خلال أشعار، ومقالات، وأغاني سياسية يضمنها سيناريو شعري موحد .
أما في المجر فكان المسرح شريكا رئيسيا في الثورة المجرية ضد السيطرة الروسية في الحقبة الستالينية، بعد أن خضع رئيس وزرائها «إيمري ناج» لروسيا وكانت خشبة المسرح عنوان الحرية في المجر، قدمت مسرحيات ضد السيطرة الرأسمالية، مثل مسرحية (القط الشرس) وعرض (يول ستريت بونز) أو شارع (ستريت الميت) للسخرية من (وول ستريت) وما تسبب فيه من الضغوط الإقتصادية، و فرض رسوم ضرائب على كل شي، حتى الماء و الهواء، وكذلك فعلت الثورة المكسيكيه وظهر ذلك واضحا في مسرح (روزبود) أو (البرعم) فهو مسرح يخدم كل القضايا الإصلاحيه و الفوريه .

بريخت

أوجه المقارنة بين المسرح التقليدي الأرسطي وبين المسرح الملحمي البريختي

إذا جعل «أغستوبوال» المسرح وسيلة تعبير إجتماعي (مسرح المقهورين) «أغستوبوال» جعل المسرح وسيلة شعبية، أعاد

سلطة المسرح للشعب، وصار المسرح لديه تمرين على الثورة، مفجراً أكبر طاقة مسرحية كونية تعني بالتغيير الإجتماعي، يكون فيه المسرح حدثاً للجماهير، تعبيراً عن توقهم للجديد، وللخير، وللعدالة الإجتماعية، فالمسرح كما يرى «أغستوبوال» هو حرية في حد ذاته.

فهناك إستنتاجان مختلفان، الأول يجعل المسرح مكاناً لمعاقرة الأوهام، لترويج الجهل، للسكون واللافعل، لأن المسرح معقل لكل هذه الرذائل يجب علينا تحريمه، هذا هو الإستنتاج الذي توصل إليه الموقف الأفلاطوني، لا مكان للشعراء في جمهوريته. الإستنتاج الثاني المتفرج مشكلة في المسرح، إلا أنها مشكلة بالإمكان إصلاحها بالعمل نحو مسرح لا مكان للمتفرج فيه، مسرح المتفرج فيه لا يتفرج، لا يتلقى فقط ويستهلك، بل يكون فاعلا وعارفا ومشاركا بالممارسة المسرحية. هذا موقف الإصلاحيين في عالم المسرح. وهذا المسرح ينادي بتحرير المتفرج من موقعه، من موقع سكونية الإستقبال المحض، إلى موقع فاعلية المشاركة. وهناك أختلافات عند الإصلاحيين في المسرح. فالإطار البريختي نسبة إلى «برتولت بريخت» والإطار الأرتودي نسبة إلى «آنطونين آرتو» وإطار «أغستوبوال». عند «برتولت بريخت» تكمن أزمة المتفرج في شكل العلاقة بين الممثل الفاعل والمتفرج المنفعل، تلك العلاقة التي رسخها على حد تعبير برتولت بريخت (المسرح الدرامي) «آرسطوطاليسي» والمسرح الدرامي يتبنى ما يطلق عليه (استراتيجية التمثيل والتماثل) وهي استراتيجية الجمالية التي تسعى إلى تمثيل العالم الذي يعيشه المتفرج من خلال تصميم عالم درامي متخيل يقوم (بتجسيده) ممثلون على خشبة المسرح بواسطة آليات نموذجيه، (الفعل - المحاكاة

- الحبكة - الحكي لقصة مؤثرة من خلال الحوار، الشخصية، البطل، التوهيم) ويتم إحتواء المتفرج معنوياً من خلال جعله يتماثل يتماهى، يتعاطف، يتضامن، يتوحد مع ما هو معروض أمامه من تمثلات. أما عند البريختيين فالمسألة تقتضي إستراتيجية مضادة لما تطرحه الأرسطية. فهي لا تعتمد على التمثيل والتماثل والتي تعتبر في نظرهم تحول المسرح إلى آلة أيديولوجية تتواطأ مع كل ما يعمل على تجريد المتفرج من أسباب وملكات الفاعلية للقدرة على معرفة واقعه وعلى تغييره. تحرير المتفرج بريختياً يتمثل بإيجاز في تصميم مسافة نقدية بين الممثل على خشبة المسرح، والمتفرج في الصالة، هذه المسافة تتم عن طريق تقنيات تغريب العادي والمألوف لتستهدف إرغام أو حظ المتفرج على تغيير موقع المنفعل ليكون في موقع الفاعل. تبديل موقع التابع إلى موقع المشارك ذهنياً في إنتاج العالم المسرحي. فالمسرح لدى بريخت يشحذ قدرات التأمل والتحري النقدي عند المتفرج، الأمر الذي يجعله أكثر إدراكاً بالشروط الإجتماعية الكامنة وراء تمثلات الجمالية المعروضة أمامه. المسرح البريختي يذكر المتفرج دائماً بأن ما يراه ليس واقعاً ليجعله يغير الواقع إلى واقع إنساني واقع حي. فإذا كان المسرح لدى آرسطو محاكاة لفعل الحياة لتفسير الواقع، فأن المسرح لدى بريخت (إدراك الواقع لتغييره لا لتفسيره أو تحليله) وإذا كان المسرح التقليدي الأرسطي يناقش الصراع بين الرغبة والواجب، يناقش علاقات الإنسان بأخيه الإنسان من خلال معاناة الذات ليصل للمأساة إلى حالة (التطهير) (الكاثرسيس) أي تطهير المشاهد من خلال عاطفتي الخوف والشفقة، عن طريق محاكاة الأفعال التي تثير الخوف والشفقة. والتطهير يتم بفضل الفعل النفسي المتميز والمتمثل بإندماج المشاهد مع مصير

ومعاناة الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح.

الإنسان في المسرح عند آرسطوطاليس

الإنسان يصارع القدر أو القوة الخارقة لذلك يُهزم الإنسان، فيتحول هذا الإنسان إلى ألعوبة القدر أي (الإنسان ألعوبة القدر) فآرسطو ركز على العاطفة البشرية وأغفل جانب العقل.

الصراع عند آرسطو = الرغبة + الواجب (صراع المتناقضات)

في المسرح الملحمي عند برتولت بريخت

بريخت لا يرفض ولا يناقض التفسيرات التقليدية، ولا يخطئها، إنما يتجاوزها لوعي حاد، من خلال القوانين والتحولات الإجتماعية. فالدراما الكلاسيكية (التقليدية) نشأت كنزعة احتفال بالإنسان أو الإله في مراسيم الأعياد الدينية. أما الدراما عند بريخت فهي احتفال بعقل الإنسان فهو يرفض كل الوسائل التكنيكية التي يمارسها المسرح التقليدي، لأنها وسائل تدعو إلى تخدير عقل المتفرج لا توعيته. المسرح التقليدي الأرسطوطاليسي يضع المتفرج في منطقة التطهير حيث تسعى إلى توحيد المتفرج مع عالم الوهم المطروح على خشبة المسرح.

وهنا لاحظ بريخت أن هذا التطهير تحدثه عملية نفسية خاصة وهي تقمص المتفرج بشخصيات المسرحية التي يحاكيها الممثلون. والتطهير يعتبر هدفاً للتراجيديا لدى آرسطو، والتي بدت لبريخت على أنها ذات اجتماعية كبرى، ولأنها كذلك رفض التقمص باعتباره أساساً للمتعة الفنية، فذلك التقمص ما هو إلا تقمص الفرد الذي يعيش الرأسمالية بأعلى مراحلها، والموقف الذي يجب أن يتخذه المتفرج لمسرحه الذي يدعو إليه يجب ألا يكون قائماً على

التطهير الأرسطوطاليسي، إنما موقف المتفرج في مسرح بريخت (موقف حر) حرية كاملة، ونقد يهدف إلى إيجاد حلول أرضية ورفضه لعملية التقمص. إعطائه المسرح وظيفة إجتماعية فاعلة، لأن المفهوم الأساسي للمتعة الفنية في المسرح البرجوازي تبلغ حد الوهم الغيبي وهذا ما يتنافى مع أهداف وتطلعات بريخت.

ظهرت لدى بريخت مبكراً الشكوك بالعاطفة في سنة ١٩٢٠م عندما عبر عن تلك الشكوك تجاه نوع معين من العواطف في نقده لمسرحية آرنست توللر (التحول) حيث قال:- (إن المسرحية تستخدم بشكل غريب أحاسيس مهذبة، أفضل ما يمكن أن يقال عنها أنها افتتاحية مكتوبة شعرا. تصورات مسطحة، يمكن أن تنسى على الفور). وعام ١٩٢٦م وضحت تلك الشكوك تجاه مفهوم الفن البرجوازي الذي كان سائداً حول وظيفة الفن، إذ قال:- (إن أحد الأسس التي تقوم عليها نظرتنا للفن، هو الرأي القائل إن الفن العظيم يؤثر تأثيراً مباشراً، أي من الحس للحس، فهو يقفز فوق الفروق بين الناس، بل وهو على العكس من ذلك يقرب الناس بعضهم إلى بعض، إذ يلغي المصالح الخاصة للمنتفعين منه، لأن هذا الفن نفسه ليست له أي مصلحة). ويقول أيضاً:- (بما أنه لا يمكن التوصل في الوقت الراهن إلى إحداث تأثيرات من هذا النوع، فلا بد من أحد أمرين: إما القول إنه لم يعد يوجد في أيامنا فن عظيم، أو رؤية أنفسنا مرغمين وموكلين في آن بأن نلغي هذا المطلب الذي نطرحه على الفن العظيم.

فمتفرجو بريخت منقسمون إلى نوعين أو فريقين، المسرح الملحمي يناقش الصراع بين الغريزة + السبب، والمسرح هو إدراك الوقع لتغييره وليس لتحليله فهو يناقش تغير العلاقات المتغيرة من خلال الموقف الإقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي يقوم به

الإنسان بشكل مدهش، حيث يتحول الفهم الأولي إلى عدم فهم، ليصل إلى فهم جديد (فكم من الجهد يبذله الإنسان ليصبح شيطاناً؟ ومآساته أنه يحاول أن يصبح إنساناً).

الصراع يقوم بين الإنسان وما يحتويه من غريزة + السبب، أي ما يحيطه من العوامل والأسباب التي جعلت منه على هذه الشاكلة أو الصورة. والإنسان في مسرح بريخت لا يكون ألعوبة القدر إنما القدر ألعوبة الإنسان!

الإغتراب = استلاب الإنسان من حقوقه وممتلكاته

أما التغريب البريختي فهو أن تفقد الحالة أو الشخص القانون الثابت.

والقانون الثابت = البديهية + المألوفية + الصحة في الشيء بشكل مدهش. فنحن غرباء عن أسلافنا وذلك لسرعة التطور الذي يحدث في زماننا! فالطفل لدى بريخت ليس لمن تلده إنما لمن يربيه، والأرض لمن يزرعها وليس لمن يملكها. هكذا هي في مسرحية (الطباشير القوقازية) فقد ركز بريخت على جانب العقل وأغفل جانب العاطفة (فالحياة هي ممارسة الواقع الحي، والفن هو خلق هذا الواقع بالتعبير، إن الفن هو الحياة تعبيراً لا ممارسة، إلا أنه تعبير صادر عن ممارسة وهو تعبير خلاق عن الحياة عن طريق تأمل ما هو جوهري فيها، وهو التعبير الخلاق عن الحياة أعمق إدراكاً للحياة وتصويراً واقعياً لها من صورتها التي نمارسها ونتأملها بمفردات حياتنا اليومية) وقد قال بريخت بمؤتمر نانسي عام ١٩٥٢م حيث ألغى كل أشكال أو المدارس المسرحية من الكلاسيكية إلى الواقعية الإشتراكية.

وقال:- هناك نوعان من المسرح

مسرح إخباري

مسرح إصلاحي

الإخباري:- عناصر الدراما ليس لها حلول علمية أو اجتماعية أو اقتصادية، لا تحاول تغيير وضع، إنما يعرض شيء وينتهي مع إسدال الستارة.

الإصلاحي:- تغيير من النظام والقانون والعادات والتقاليد الأخلاقية. باعتبار أن الموقع الاجتماعي هو الذي يحدد موقع الفرد، وليس موقع الفرد هو الذي يحدد موقفه الاجتماعي، لذلك نظر للمواقف كما يجب أن تكون من خلال العلاقات الإجتماعية، وليس كما هي كائنة من خلال علاقة الإنسان الفردية (والموقع الاجتماعي هو الذي يبين علاقة الإنسان وطبيعته وليس العكس).

(فطالما الأشياء على ما هي عليه فإنها لن تظل على ما هي عليه).

كيف يمكن للإنسان غير الحر و الجاهل ، المتعطش للحرية و المعرفة، المعذب و المستغل ، البطل ، المبتكر ، المتغير و المغير للعالم ، كيف يمكن لإنسان هذا العصر أن ينال مسرحه الذي يعينه في السيطرة على نفسه و على العالم .

فقد بين بريخت وظيفة المسرح لديه، حيث قال:- (إن مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة (الفهم والإدراك) ويدربهم على الإغتباط بتغيير الواقع، لايكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب أيضاً أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير، يجب أن نعلمهم بمسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان) فالمسرح لدى بريخت كما بين يجب أن يكون وسيلة للإنعاش العقلي، وأن يحطم أي إيهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وكذلك بقدرته على النقد

المحايد.

وتساءل هل بمقدور المسرح القديم أن يعكس العالم كما هو بحقيقته (عالم يتغير؟) والطبيعة الإنسانية المتغيرة؟ والكائن البشري الذي هو في حالة تفكك وولادة جديدة دائمين كما قال هيغل. ذلك لأن العالم كله كان يقر بـ (اللا استمرارية) الراهنة التي تعيشها الشخصية. وهنا تساءل بريخت في عصره عن المسرح الأرسطي قائلاً:- ((هل تراه لا يزال ممكناً بعصر الآلات الأوتوماتكية والسكك الحديدية والقاطرات والبرق الكهربائي؟ ترى أين هو مكان آلة فولكان بالمقارنة «روبرتس» وشركائهم مكان «جوبيتر» بالمقارنة مع البرق الإصطناعي، و»هرميس» بالمقارنة مع (مصرف التسليف العقاري) هل بالإمكان استخدام أوزان الهجاء الخماسية للتحدث عن المال؟! وقد ظهر المسرح الذي أراده بريخت بإحدى قصائده حيث كتب يقول:- (مؤخراً وجدت متفرجي/ في شارع مغبر/ كان يمسك مطرقة في قبضته/ للحظة وجيزة رفع عينيه وبسرعة/ أقمت مسرحي بين منازل/ فنظر مذهولاً/ اليوم كنت محظوظاً أيضاً/ فأمام مستودع الحديد/ رأيته بين ضربات الطبول.. كانوا يبعثون به إلى الحرب/ وهناك وسط الزحام/ أقمت مسرحي. من فوق كتفه نظر إلي/ وحك رأسه).

المسرحي الملحمي يعارض المسرح الدرامي في النظريات البريشتية التي تميز بينهما بنداً بنداً اطلاقاً من معايير جمالية وايديولوجية وتاريخياً . هناك بعض العناصر الملحمية تدخل في الدراما حينما نكون بصدد الحكي بدلاً من العرض و يميز ارسطو الملحمي (المحاكاة الحكي) و الدرامي (المحاكة بالفعل) وثمة جانب من المسرح المعاصر يرفض الفئات الدرامية و يربط بتقاليد السرد و الحكي عند الحكواتي الشعبي ، أو عن

طريق اشكال مركبة للحكي على عدة مستويات تكثر من وجهات النظر و تدعو القارئ أو المشاهد إلى التدخل و كثير من النصوص اليوم تطبق اشكالاً ملحمية في كتابتها دون أن يكون للنصوص بالضرورة أية اهداف ايديولوجية ونجد فيها نوعاً من الحالتين إلى التوجه المباشر إلى المشاهد و الرغبة في الحكي دون اللجوء إلى الانواع الثقيلة احيان الخاصة بالمسرح الدرامي. لكن بعد أن كانت جماليات مسرح بريخت هي البارزة في القرن الماضي وحظيت بالقبول من خلال نقد لمفاهيم (آرسطو) واكتشافة للمسرح الملحمي و التغريب صارت براهينه في قرن الواحد و العشرين تقع تحت المسائلة والنقد ومحاولة الثورة عليه والاطاحه به من خلال تلاميذه حيث أن الزمن يتغير ومع مجئ عصر المعلومات ، واسئلته حول كيفية التواصل في مجال الاتصالات خصوصاً التلفزيون و الكمبيوتر والانترنت و التدفق الحر للمعلومات الذي سيطر على شكل مجتمع الاتصالات هو صيغة حاضرة بقوة بشكل مختلف جذرياً في صناعة المعنى بشكل أكبر و السؤال الذي تصيفه (ميا جيفرا) هوهل لكتابات

(بريخت) اي ارتباط على نحو دال بعصر المعلومات المتطور ؟

فمسرح (بريخت) يتعرض لأكبر هزة منذ انشائه من خلال وعى النقاد و المسرحيين من خلال وعى جديد لما يدور في العالم ، وهاجم تلاميذه ومريده (بريخت) وافكاره وصنعته وأطاحوا بكل النتائج التي وصل إليها المسرح (البرختي) .

والتغريب في الواقع ليس حيلة خارجية، وإنما هو جزء أساسي في بناء المسرحية، وذلك أن المسرح لم يعد يكتفي بعرض صورة للواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع، وهذه الصورة لا بد أن تكون مغربة، لأن العالم إذا عرض أمامنا مغرباً، فأن هذا يدفعنا إلى

تغييره. وكتب «بريخت» سنة ١٩٤٨م يقول:- (دعنا نتناول المسرح كوسيلة متعة ولنتساءل أي نوع من المتعة يروق لنا؟ إن المتعة التي تلائمنا عند بريخت هي متعة اكتشاف الحقيقة، هي النشوة التي تعتري الإنسان لحظة الإدراك، وهي تشبه لذة العالم حين يكتشف سراً من أسرار الكون، وهذه هي المتعة المقبولة في عصر العلم، وبهذا ينتهي التعارض بين التعليم والمتعة) وكسر الإيهام ليس غاية في حد ذاته، فالتغريب له جانبه الإيجابي، وذلك أنه يدحض اندماج المتفرج مع الشخصيات المسرحية، ويخلق مسافة بينهم، بحيث يصبح في إمكانه النظر إليها بروح محايدة وناقدة، وهكذا يرى الأشياء والمواقف عادية في ضوء جديد من خلال الدهشة والاستغراب لينبثق فهم جديد للموقف الإنساني، (فالطبيعي لا بد أن يتحول ليبدو مدهشاً) الغاية لدى بريخت و آرتو مشتركة، وهي تعليم أو تدريب المتفرجين ودفعهم إلى طرق تستهدف تحويلهم إلى فاعلين نشطين للممارسة الاجتماعية، في سبيل هذه الغاية انتهى بهم الأمر حسب «جاك رانسير» إلى إلغاء المسرح نفسه، كل بطريقة مختلفة قام بإلغاء دور المتفرج السلبي إلى دور المتفرج الإيجابي، كما مر بنا عند الكتابة عن «آرتو» في «أغستوبوال» مؤسس مسرح المقهورين، والذي تعتمد مسرحياته على مسرح الجريدة، مسرح اللامرئي، مسرح الحكايات المصورة، مسرح الرد على الإضطهاد أو القهر، مسرح الأسطورة، مسرح الحكم، مسرح الطقوس، مسرح الأقنعة. ولا يوجد من يمثل بل الجمهور هو الممثل بعد مروره في ثلاث مراحل

معرفته بجسده معرفة تامة.

التمكن من جعل هذا الجسد قادراً على التعبير

التمكن من التعامل مع المسرح بوصفه لغة حية وراهنة.

فإذا كان المسرح في البدء احتفالاً غنائياً (ديثرامبياً) يمارسه أناس أحرار عن طريق الكرنفال في الفضاء الطلق، يشارك فيه جميع الشعب، فأصبح بعد ذلك تحت سيطرة الطبقة المالكة، حيث جعلت له مبنى وجدران عازلة، تم فصل الناس عن الممثلين وفصل الممثلين عن الجمهور. يسعى «أغستوبوال» إلى إعادة المسرح إلى أصله من خلال تحرير الناس المقهورين لأنفسهم من خلال احتفالهم الجديد، الذي يجب أن تهدم فيه الجدران والحوائط، حيث يجب على المشاهد أن يبدأ هو الآخر بالتمثيل من خلال مسرح الحوار والمناقشة، وإلغاء الملكية الفردية من طرف الممثلين الأفراد، ليحل محلهم نظام الجوكر/ المهرج، اللاعب من العامة ومن هنا يعود الناس والمجتمع من جديد إلى دورهم الأساسي في المسرح و في المجتمع، ومن هنا يبدأ «أغستوبوال» في تعداد المراحل لتحول المتفرج إلى ممثل مؤدي وذلك من خلال التعرف على الجسد بإعتباره دالة أساسية للإنسان و المسرح. حيث يتجذر الإنسان في الكون عن طريق الجسد حسب «مارلوبنتي»، فمن خلال الجسد يبدأ الفعل المسرحي، فهو مصدر الصوت والحركة، ولكي يمتلك الإنسان الفعل المسرحي عليه أن يتحكم في جسده، يتعرف عليه ويدفعه في اتجاه التعبير وتحسين التعبير من خلاله وتجديده. ومن ثم عليه أن يتعرف على المسرح كلغة للتعبير في الحاضر وليس كسرد لما مضى وانقضى، أي التعبير الفوري الآني. فالمتفرج يكتب للتوافق مع الممثلين والأداء الحركي لما يرغب فيه.

المتفرج يلج مسرح الرموز، حيث يتدخل المتفرج مباشرة ليتحدث مع وعبر رموز تعبيرية يقوم بها الممثلون بأجسادهم، يتدخل المتفرج بشكل مباشر في الفعل الدرامي والحدث ليغير ويحول

كيفما يشاء. فالمسرح خطاب لبيان الأساليب والأشكال التي من خلالها يضع الممثلون، المتفرجون العرض حسب الاحتياج، لمناقشة بعض الموضوعات أو الأفكار، والتدرب على بعض الحركات والمواقف التي يناقش بها ما ذكرناه في البداية من أنواع المسرح التي يطرحها أغستوبوال فهو يريد أن يضفي على المتفرج صفة الفاعلية بدل أن يبقى مفعولاً به فهو يجب أن يكون فاعلاً فلا ينبغي له أن يلعب دور الضحية. في مسرح المقهورين يجب أن يكون ذاهباً إلى حالة الإنعتاق والتحرر فلا يفوض الشخوص للتفكير بالنيابة عنه، أو التعبير عنه، بل إن المتفرج يجب أن يحرر نفسه ويفكر ويمثل بالأصالة عن نفسه. فالمسرح هو الفعل الإنساني التحرري بإمتياز. فإذا لم يكن المسرح ثورياً في ذاته، إلا أنه دون شك يعد تمريناً للثورة. وهكذا يبتعد أغستوبوال عن نظرية أرسطو في المسرح الذي يعتبره نظام شعري سياسي لقمع المتفرج وهذا النظام ما زال ساري المفعول من خلال المسرحيات والأفلام والمسلسلات التلفزيونية، وكلها تتحد لقمع البشر، والتي تهجن الفرد وتلزمه بعدم الخروج على المألوف.

(الطيور تغنى لكنها لا تعرف شيئاً عن الغناء ... لكن الإنسان قادر على الغناء ... ورؤية نفسه في فعل الغناء) اغستو بوال

نظام الجوكر شكل مسرحي لدى « بوال « طوره ومعاونيه على مسرح إيرنيا في باولو في الفترة ما بين ١٩٦٨و ١٩٧١ وهو يتسم بالمزج ما بين الواقعية و الخيال و التحول في الادوار خلال العرض المسرحي فيلعب الممثلون كل الشخصيات ، و يتم الفصل ما بين الممثل و الشخصية عبر اساليب بريختية ، ويتم تقديم شخصية « الجوكر « من خلال كونه سارداً بوجه المتفرجين بصورة مباشرة ، وهو يلعب دور « الجوكر « كما في لعبة الورق ، حيث يمكن وضعه

في أي مكان ، وهذا يعنى أن لدية القدرة على القفز داخل أي دور في المسرحية و خارجها كلما رأي ذلك مناسباً . و الجوكر هو الذي يضع قواعد الحدث للجمهور ويسهل استبدال المشاهدين بالشخصية المظلومة (بطل القصه) و يلخص جوهر كل حل اقتراح في تدخلات المتفرجين .
المشاركون يعملون كـ (مشاهدين - ممثلين) هم يلعبون دور الشاهد و المشارك في كل العمليات بصورة متضافرة و قابلة للتبادل . و في الدوريين يمارسون التمثيل . أو كما يقول (بوال) بخصوص (الشاهد - المتفرج) يستطيع اختلاق الصورة . لأنه اختلق المسرح أنه يرى نفسه في فعل الرؤية . الممثل يمثل ويقوم بفعل ، لقد تعلم بأن يكون مشاهد نفسه ، المشاهد (المشاهد - الممثل) ليس شيئاً فقط ، بل هو موضوع ايضاً لأنه يستطيع ايضاً أن يمثل الممثل (المشاهد - الممثل) هو الممثل ، يستطيع توجيهه و تغييره (الشاهد - الممثل) يمثل الممثل الذي هو يمثل.

(اغستو بوال)

أما بريخت فدعا إلى التنويرية لوضع العالم مكشوفاً على التغيير والتحول حيث لا يفوض المتفرج الشخوص الدرامية للتفكير نيابةً عنه. رغم أنه يفوضهم ليمثلوا نيابةً عنه. فهو مستوى لكشف الوعي وليس على مستوى الحدث والفعل مما يجعل العرض تهيئة لحدث واقع جديد للمتفرج.
وكلمة الإدراك استخدمها قبل «بريخت» و«بسكاتور» في العشرينات (الموضوعيين الجدد) والتي تعتبر من أهم الاتجاهات الفنية التي

سادت في العشرينات، بعد أن خبى نور التعبيرية، وأطلق النقاد على المسرحيات التي تنتمي للموضوعيين الجدد صفة مسرحيات معاصرة. ورغم الاختلاف في الهدف الذي كان يرمي إليه بيسكاتور وبريخت، إلا أن هناك ثمة تشابه بين الموضوعيين الجدد وبينهما. فقد كانوا يستخدمون مصطلح الإدراك بدل مصطلح (المعايشة) ومصطلح (معرفة العلاقات) بدلاً من مصطلح (العفوية) وقد كانوا يرون أنه ينبغي على العمل الفني أن لا يقدم لنا (فناً) بل عليه أن يعرض علينا (القضية ذاتها) بمعنى أن هدف العمل الفني يتمثل بالدرجة الأولى في تقديم الشيء نفسه، والموضوع الموثق. يقول «فلهلم ميتشل»:- أصبح سيء السمعة وخبى سحره والإنجاز التكنيكي، أي الشيء نفسه الذي لم يزل يبدعه الفنان الإنسان، أصبح نموذجاً لكل الإنجازات البشرية، حتى صار يقلص المجال الفني ويحتل مكانه. إن زمناً معقداً كزماننا يحتاج مسرح مباشرا، يحتاج إلى مسرح لا يعيش على افتراض أن القيم والأنظمة والمعايير الحياتية الهامة أصبحت ثابتة، وما علينا إلا تقديمها للشعب. واعتبر بريخت المسرحيات المعاصرة لدى الموضوعيين الجدد جزءاً من تراث المسرح الملحمي واعترف بريخت بأن «بيسكاتور» هو الذي صاغ المسرح السياسي قبله وأنه قد أثر عليه لدى صياغته للوظيفة التي أراد أن يعطيها للمسرح. إلا أن بريخت يقول إنه هو الذي صاغ منهج التغريب. وإذا كان بريخت يرفض الإندماج لأن التوصل إلى هذا الفعل السيكولوجي مقترن بعدد غير قليل من الصعوبات، لهذا حاول العثور على طريقه للتمثيل قادرة على رفض الإندماج الكامل، وأن يقوم الاتصال بين الممثل والمشاهد على أساس آخر غير الإيحاء. لقد تعين تحرير المشاهد من التنويم المغناطيسي، كما تعين حرمان الممثل من الوقت الكافي

لتقمص الشخصية التي يمثلها، وبدلاً من ذلك يجب أن تتوفر لدى الممثل الإمكانية لنقل الشخصية إلى جانب هذا التصرف عند الشخصية، يتعين أيضاً إظهار إمكانية تصرف آخر جاعلين بهذه الصورة ممكناً القيام بالاختيار والنقل على حدٍ سواء، وذلك لفضل وضوح الإهتمام بالأحداث المصورة، بينما شعر المشاهد بوضوح رغبة الآخرين بالتأثير عليه. إن الاندماج عند بريخت ليس مطلقاً أو مرفوضاً بل نجده يرغب في الإندماج في مرحلة معينة، وفي مرحلة التمارين فقط إضافة الى شيء آخر يطلبه من الممثل وهو (الإرتباط) بعلاقة معينة مع الشخصية التي يندمج بها، أن يضيف إليها من تقييمها من الناحية الإجتماعية. أي تمثيل نقد الشخصية للشخصية نفسها، تمثيل حالاتها ومواقفها، كما أنه يؤيد مفهوم الإندماج لحدود عزل الممثل وعدم عبثيته بالجمهور واستغلاله، أي أن الإندماج وسيلة للتركيز على تجسيد الشخصية التي يراد لعبها.

تقول الممثلة القديرة «هيلين فايكل»:- (إنك فعلاً تلعب دور الإنسان أمام المشاهدين، هذا الإنسان الذي يتميز عن هذه الحقيقة، فلماذا لا يتعين إدراكها.. فكيف أستطيع وأنا أقوم بدور (كوراج) ولنقل في النهاية عندما كلفتني مضارباتي حياة ولدي نفسه، أن أتلفظ عبارة (يجب تنظيم التجارة من جديد) إذا لم أكن منفعلة حتى الأعماق بفكرة، أن الشخصية التي ألعبها لا تملك القدرة على استخلاص الدروس). وهذا الانفعال يظل في حدود يكون الممثل سيد نفسه وهو في غمرة العواطف الجارفة، فهو يحدد بها أحاسيسه وانفعالاته التي تخدم الدور، ولا يتحول الانفعال إلى حالة ذهنية وجسدية أو استهتار بعواطف الجمهور وليس هناك أي تضاد بين التعبير عن انفعال صادق وبين يقظة العقل الواعي ورقابته.

لكي ينصهر الجانبان في نوع من المعايشة السياسية المشتركة، كان بريخت يتوخى التوصل إلى التأثير السياسي المنشود عن طريق ما يجري على الخشبة، من خلال وعي المتفرج، إذ يضع مقابل الحدث المسرحي الحكم على هذا الحدث وأخذ موقف منه. إن كسر الإيهام وخلق حالة تواصل بين الخشبة والصالة، هو موقف فلسفي لدى بريخت بالدرجة الأولى، ففعل التغيير الذي كان يريده كان يحدث مع العرض المسرحي. (الأم كوراج) لاتتعلم من الحرب أو من كل ماحدث من أهوال نتجت من وقوفها مع الحرب لكي تستفيد من الحرب كتاجرة. المسرح التقليدي كان يجعلها تتعلم من هذه الأهوال وتتخذ موقفاً معادياً من الحرب.بريخت لم يفعل هذا ، إنما أراد أن يكتشف أن هذه المرأة لم تتعلم ولذلك علي أنا أن أتعلم.

بريخت والسلوكيين

لقد سعى «بريخت» لتكريس مسرح يستغني عن علم النفس بشكل كلي، حيث أن فن المسرح الديالكتيكي كما يقول بريخت:- (بدأ بمحاولات تتعلق بالدرجة الأولى بالشكل لا بالمادة) وأن هذا المسرح لم يستخدم علم النفس ولم يتوجه إلى الفرد، بل انتقل من حالة المجتمع إلى تطوره مع التأكيد على الشكل السردي. وهذه المقولة وغيرها قريبة من المفاهيم التي عبرت عنها نظرية (السلوكية) في علم النفس. ويقول أيضاً:- إن الأفكار التي قادتنا إلى مسرح اللاآرسطوطاليسي كانت متأثرة بأفكار بعض العلوم كعلم النفس الحديث وفلسفة الفيزيائيين التجريبية وغير ذلك. والسلوكية هي إحدى إتجاهات علم النفس، نشأت بالولايات المتحدة الأمريكية في بدايات القرن العشرين، وهي تعمل بالدرجة

الأولى على دراسة سلوك وردات فعل الإنسان والحيوان على مؤثرات المحيط. ومن هنا نشأت التسمية بعلم النفس السلوكي. والسلوكية مرتبطة فلسفياً إلى حد كبير بالوضعية، ويتجلى تأثير الوضعية على السلوكية بدرجة رئيسية في رفضها لكل مقولة تتجاوز وصف سلوك الإنسان أو الحيوان، على أنها مقولة غير علمية (ميتافيزيقية) وتنفي السلوكية بشكل خاص صحة كل مقولة عن الوعي أو التفكير أو الإحساس، وتعتبر كل ما يقال عن هذه الأمور ما هو سوى تصور ديني روحي، ومن هنا جاء رفضها لكل بحث في توترات النفس الداخلية. السلوكية صاغ نظريتها «جون ب. واتسون» تقف في القطب المناقض والمعاكس لنظرية التحليل النفسي التي وضعها فرويد.

وبريخت قام بصياغة العرض كالدراماتورج بعد أن عمل مع ماكس راينهارت، وبيسكاتور وبنى عليها نصوص المسرحية فيما بعد، أي أنه طبق العمل الدراماتورجي على نصوصه المسرحية، وعلى أسلوب العمل مع الممثل، وأسلوب التعامل مع المتفرج عند وضعه نظرية المسرح الملحمي.

تاثير برشت على السينما

« الحياة تخصنا « لجان رينوار ، لجان – بول لاجانوا و جاك بيكر، « المعجزة في ميلانو « لي دسيكا، وعلى روزي في « سلفادور جوليانو» (انتفاضة الصياديين) وعلى فون ما نجنهايم ، سلاتان دودوف ، هيربرت فيشر ، فيرنر برجمان ، جيرهارد كلاين ، هاينر كاروف ، كونراد وولف ، وافلام ايجون جنتر ، جوزيف لوزي ، سيرجي بارجانوف في (جياد النار) ، جان لوي جودار كل هؤلاء عليهم تاثير برشت باشكال متعددة .

مسرح الديالكتيك

برتولت بريشت

يختال الظلم اليوم بخطى واثقة و يستعد المضطهدون لعشرة آلاف من السنين وتبقى الحال هكذا ، كما هي عليه وليس من صوت يرتفع سوى صوت الحاكي و يصرخ الاستغلال في الاسواق الآن ابتدئ اولاً

لكن ثمة كثيرا من المضطهدين :

يقولون اليوم : ما نريده نحن ، لن يتحقق ابداً !

من يزل يحيا ، عليه ألا يقول ابداً !

فالمؤكد ليس مؤكداً .

ومثلما هي الحال ، لن تدوم

وإذا ما تسنى للحاكمين الكلام

فان المحكومين سيتكلمون بعد .

فمن يجرؤعلى القول : أبدا ؟

على من تقع مسؤولية استمرار الاستغلال ؟

وعلى من تقع المسؤولية ، إذا ما تحطم ؟ كذلك علينا .

من يقمع ، عليه أن يقاوم

ومن هو هالك ، يناضل !

ومن ادرك وضعه ، كيف يمكن ايقافة ؟

إذ أن مهزومي اليوم هم منتصرو الغد

ومن (ابداً) يصير اليوم بالذات

الانسان هو الانسان ، هذا اعتقاد السيد « برتولد بريخت » و لكن ذلك شيء بإمكان أي شخص أن يذكره .

السيد بريخت يضيف إلى ذلك يمكنك فعل ما تريد بالكائن البشري

فككة كما سيارة اعد بناءة قطعة قطعة كما سترى لن يكون لدية ما يخسره ورجاء لا تقفد الجانب الاخلاقي للقضية أن هذا العالم مكان خطير « صـ ١٦٠ « الإنسان هو الإنسان .

المسرح كعلاج

السيكودراما

السيكودراما تأخذنا الى مورينو الذي تركز اهتمامه حول المسرح كعلاج ومن هنا قام مورينو بتأسيس جماعة من جماعات العلاج النفسي حيث ابرز الجانب الفرويدي في مسالة الذاتية فتجاوز مجرد تطوير الممارسة المسرحية التعبيرية السائدة. عندما بدأ يعد لتأسيس مسرح بدون متفرجين في عام ١٩٣٢م و التصميم المعماري لهذا المسرح يعطي انطباعاً شبه ديني، وهو ما عكس بدقة اعتقاد التعبيريين بقدسية الانسان ، وتحقيق وجود اللّٰه في كل فرد. من خلال تحرير الطاقة الكامنة في الانسان بشكل كامل ، وهذا يبدو غريبا من وجهة نظر العلاج النفسي اليوم. فقد كان مفهوم المسرح لدى مورينو مفهوماً راديكالياً للغاية ، فجمهوره لم يكونوا مجرد متفرجين ، وانما مشاركين فاعلين ، فلم يكن هناك مقاعد. إذ أن الوقوف ساعد على وجود ردود أفعال واضحة صريحة ، كما سمح بحرية الحركة من محور فعل درامي لآخر ، أو حتى الصعود فوق أي من الخشبات المسرحية الموجودة. وذلك لإحداث نوع من التبادل الدائم و الممكن بين رد الفعل و الفعل فمسرح السيكودراما يركز على علاقة الفرد بالجماعة فبدلاً من وجود جمهور سلبي. شكل المتفرجون بيئة متجاوبة تمثل المجتمع على اتساعه باعتباره السياق الذي يتحرك داخله الفرد.

ليس في مسرح مورينو اي « سكر يبتات « مكتوبة، كما لم يكن هناك أية مؤدين محترفين، أو منظور جمالي ما، أو منظر مسرحي معين، انما افراد الجمهور العاديين يكونون مع بعضهم البعض « سيناريوهات « تتناول المشاكل النفسية الشخصية، وفي ذات الوقت تشكل هماً عاماً للجماعة، ويعدلون من ادائهم بناء على مقترحات أو بدائل يطرحها أولئك الذين حولهم .

أما مورينو فقد كان يجمع مجموعة من الحالات ذات الطبيعة النفسية الخاصة ، ثم يظهر هؤلاء الاشخاص اصحاب تلك الحالات على الخشبة ليقدموا خبراتهم وعلاقاتهم الشخصية و الجنسية للجمهور، نظرياً مسرح مورينو هو مسرح للجميع، وليس مسرحاً يتوسط فيه ممثل محترف، الجميع يشاركوا بالأداء ابتداءاً بالوعي بما يدور حولهم وحتى الارتجال، وكان يعقب كل هذا مناقشة .

تطور مسرح الارتجال لدى مورينو نتيجة لعمله مع الاطفال ، وقد اسبغ مسرح مورينو قيمة سيكولوجية على تركيز التعبيرية على الذات وتمجيدها للروح واسبغت السيكودراما على تركيز مورينو ايضا على عناصر المسرحية التعبيرية تقنيات اسلوبية مثل بنية التابلوة القصيرة المستقل ، واحلال عملية المونتاج محل تسلسل الزمني.

يقول مورينو : - « تشع السيناريوهات المسرحية تأثيراً سحرياً فقط عندما تؤدي بإيقاع خاص ، وفي اطار منظور مسرحي يقسم جوهرياً وذلك لأن شدة إنفعال الملتقى لا يمكن الإبقاء عليها إلا لفترة وجيزة ، فالتوتر يعقبه انفراج ، وفي هذا الإطار لا يجب أن يستمر الارتجال إلى ما بعد لحظة الانفراج بالنسبة للمؤدي . يتطور العرض هنا من خلال قفزات حلزونية متصاعدة، وذلك من وجود سكنات بين الحين والاخر . لا ترتكز الدراما في المسرح الارتجالي على جماعة المؤدين

بقدر ما تعتمد على المكونات البسيطة للمنظر المسرحي . أما الزمن هنا ستحل محله لحظات منفصلة حيث تنفصل فصول المسرحية عن بعضها البعض مكونه سلسلة في الدفقات المستقلة الكاشفة.

تاديوش كانتور

لن أعود.. الموت يقبع بالمسرح

يدخلنا الفنان «تاديوش كانتور» الدهليز الذي يقبع فيه الموت. فنقف أمام الموت وهو يبتلع الأحياء. لقد رافق الموت «كانتور» من أول أعماله بل كان هو الدافع للمسرح في أول أعماله المسرحية إلى آخر عمل مسرحي والذي كان تحت عنوان (لن أعود) لقد خطفه الموت إلى الضفة التي ليس باستطاعة البشر العودة منها. لكن ليس من السهل تحديد إبداعات «تاديوش كانتور» خصوصاً مفردات تقنياته الفنية، فهو رسام مصور سينوغرافي مبدع مسرح (الهايبنج التجريبي)، مخرج كاتب، منظر للفنون التشكيلية والمسرحية المعاصرة، ممثل فهو يجمع في كيانه الإنساني والفني كل هذه الوظائف، وتسير بانسياب ممتزجة ببعضها كالنهر الرائق الذي يجمع بين دفتيه عدة نهيرات، هذا النهر هو المسرح، فكما وصف أعماله الناقد المسرحي المحلل «جيرالد جراسوا تالابوت» :- (ليس بالإمكان تحديد فنه داخل أطر معيار أو تيار فني واحد) ولذلك يصعب تصنيفه في اتجاه مسرحي بعينه، أو قالب فني بذاته. إن «كانتور» منفتح على إبداعات الآخرين، وفي الوقت نفسه أصيل أصالة لاحدود لها، وذاتي أشد ذاتية، ومستقل في فنه أقصى درجات الإستقلال. ويرى الناقد السينوغرافي الفرنسي الكبير «دينية

بابليه»:- (أن كانتور في فنه بنيوي ولا بنيوي، تعبيري ولا تعبيري عاشق للتيار المسرحي (باو هاوس) ويقف بالمرصاد ضد العلمية في فنه، ويستقي فنه من المنابع الأصلية للرمزية وتتقاطع تأثيراته مع الفانتازيا. إنه الأخ الروحي لـ «فيتكاتس، وشولز» وهو في الوقت نفسه مبدع فريد ومتفرد في فنه، متفرد لأن جراح فنه تبقى مثخنه على الدوام، ومسرحه ترتفع هامته عالية، متعدية هامات أولئك اللذين أعجب بهم رغم أنه لا يقلدهم. ومتفرد كذلك لأنه يصل بين تناقضاته الذاتية في العقد من توحد والهارمونية التي لا تنفرط حباته، إنه (مسرح الموت الكانتوري). يسعى المسرح الى التحرر من قناع الإيهام، وهو يسعى أساسا إلى الحقيقة و الواقع . بدعوة التخلص من زيف المسرح سعى «تادوش كانتور» إلى ألا تمثيل، لكي يصيغ خشبة المسرح بقوة حياته . فقد اعتبر التمثيل غير مسؤل عن الإيهام .

عند «كانتور» العمل الفني المسرحي شكل من النحت الحي، فالموضوعات توجد في المكان مثل قطعة النحت، لا علاقة لها بالعالم الخارجي، وهو متأثر بمفهوم كريج عن (الدمى البشرية) يتعامل مع الممثلين كأنهم موضوعات، وكثيراً ما يستبدل الدمى بهم، وهو يبقى في كل عرض مرئياً بالنسبة للجمهور واقفاً على حافة الخشبة يقود الممثلين بحركة من يد أو إيماءة من رأس وهو يستخدم هذا التكنيك لا لأن الممثلين يعتمدون على المخرج كي يؤدوا أدوارهم، ولكن لتأكيد الخصائص التأليفية للعرض. فالممثل عند كانتور لا يعيد انتاج ادوار قرر ان يمثلها ، بل هو على وعى دائم بأقدار هذه الادوار و مواقفها الذاتية . فالممثل في بعض اللحظات في دوره قد ينهج اسلوبا طبيعيا حيث يتعايش بشكل يصل الى درجة من النضج من الشخصية الدرامية التي يؤديها ، و يصبح كما

لو انه يخرج الدور (الشخصية) من داخله . وهذه المنطقة يطلق عليها كانتور بتمثيل الحر تلك المنطقة التى يجب ان تكون بالغة العمق كما يؤكد بقوله : (هذا ما افهمة في استخدام ابسط العلاقات و المشاعر و مظاهر الحياة اليومية الدائمة) .

جروتوفسكي ، بيتر بروك

إن لعملنا سمات كثيرة متشابهة ومتوازية مع «ستانسلافسكي»

لكن إجاباتنا تختلف كثيراً عن الإجابات التي توصل هو لها وأحياناً نصل إلى نتائج متعارضة

كان «جروتوفسكي» واحداً من أشهر المخرجين العالميين بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك لما امتاز به مسرحه من بحث في خصوصية ووظيفة المسرح من جهة، وبحثه المهم في فن الممثل من جهة أخرى. وقد كتب «بيتربروك» في مقدمته لكتاب «المسرح الفقير» مشخصاً تلك الأهمية بقوله:- (إن جروتوفسكي شخص فريد من نوعه. لأنه في كل العالم منذ ستانسلافسكي لم يبحث شخص بهذا العمق في مكونات فن الممثل، أفعاله، وأشكال عرضه، وجوهره، ومعناه ومعرفته وما يهم الجانب الروحي والفعلي والجسدي للممثل، وقد عمل مثل رجال المسرح العظام قبله، إنه عمل في إنشاء المختبر المسرحي عملاً طليعياً حقق فيه أستقلالية البحث، ومن خلال المختبر المميز توصل إلى نتائج كبيرة في مجال بحث حيث كون هذا المختبر، تقاليد في فن العرض وأصبح مع تقادم الزمن معهداً عالمياً لفن التمثيل تخرج منه العديد من الفنانين. إن مختبره وشكل عمله وأسلوب وطرق عرض مسرحياته قد أثار جدلاً مسرحياً بين المثقفين في بلده من جهة وفي العالم

الغربي من جهة أخرى. وقد تبنت أفكاره وطرق عمله عدة فرق في تجاربها مثل المسرح الحي ومسرح القسوة وتجارب بيتر بروك كلها استفادت وطبقت مفاهيمه في فن المسرح بالدرجة الأولى. ولم يكتف جروتوفسكي بتأكيد أهميته من خلال مختبره فقط إنما استفادة وتأثر بالشخصيات التالية: «اوسترفورس» في بولونيا و»أنطونين آرتو» في فرنسا و»ستانسلافسكي» و»مايرهولد» إلى جانب استفادته من المسرح الأسيوي مسرح (النو) ومسرح (الكاثاكالي) و (الأوبرا البكينية). وكان يرغب بالعمل على شكل مطلق وأساسي على فن الممثل من خلال اعتماده على الجسد وروح الممثل، باعتماده على مظاهر السحر والطقس يأخذ بتفجير الجوانب الظاهرية الفيزيكالية والنفسية ولهذا يطلب من الممثل أن يتجاوز نفسه وأن يتوصل بواسطة التمارين الجسدية والنفسية العنيفة إلى جانب تحليل كل العمليات والأسئلة العملية الخاصة في جمالية فن التمثيل، حاول أن يجسد الملاحم والأساطير، ليس على أنها شيء جمالي قائم بذاته إنما على أنها مشاكل وأحداث معاصرة. وأن هذه الطقوس تعرض في شكل متضاد مع الحياة اليوم. والجمهور بالنسبة لمسرحه ليس متفرجاً فقط إنما مشارك في الطقس الديني. والممثل لديه إنسان مقدس من خلال تمثيل شبيه بالديانة لها قدسيتها. يقول «جروتوفسكي»:- (إن لعملنا سمات كثيرة متشابهة ومتوازية مع «ستانسلافسكي»، لقد تعلمت المسرح على طريقة «ستانسلافسكي» على أسلوب دراسته الدؤوب. وعلى تجديد المنتظم لأسلوب الملاحظة، وعلى العلاقة الجدلية لأعماله.

إن طريقة «ستانسلافسكي» تطرح الأسئلة الرئيسية المتعلقة بأكتشاف الأسلوب النموذجي، لكن إجاباتنا عليها تختلف كثيراً

عن الإجابات التي توصل هو إليها، وأحياناً نصل إلى نتائج متعارضة تماماً مع نتائجه).

فالمختبر المسرحي ليس سوى محاولة لتوفير مضمون ونقطة انطلاق إلى علاقة مع الإرتباطات الأساسية القائمة بين الإنسان وبين جسده، والإنسان وخياله، والإنسان و العالم الطليعي، والإنسان وأخيه الإنسان.

والبحث عبارة عن البحث عن كيف يكون المسرح معبراً عن الأزمة التي يعيشها الفرد في المجتمع الرأسمالي و اغترابه عن إنسانيته.

فالمسرح بالنسبة لهم هو المكان الذي يكتشف فيه المشاهد إنسانيته، وهو يتفاعل مع العملية المسرحية من خلال رد فعله، أو صوته، أو مشاركته العفوية، أو مشاركته الجماعية في الطقس أو الممارسة. إنها مشاركة ذاتية مركزة في الوقت نفسه على الذات، في عملية موجهة للبحث عن الجوهر الإنساني. لذا أصبح فهم شكل المسرح على أنه شكل حياتي مهم، وأنه فعل ممكن أن يتخذ في المجتمع خارج المسرح. وكما جاء في مشاريع «جروتوفسكي» المسرحية. العرض المسرحي لا يحرر المشاهد فقط وإنما هو أيضاً عملية تعبير عن موقف الممثل ذاته وتمرده وثورته في مسرح الفقراء، ومن ثم الطريق السلبي هو معرفة ما لا تفعله وإزالة الحواجز الفاصلة بين الممثل وطبيعته الحقيقية).

والمسرح الفقير كما يقول جروتوفسكي (هو مسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس باذخة وديكورات وحتى بدون خشبة عرض منفصلة وبدون إضاءة أو مؤثرات صوتية).

وقد درس كل الطرق الأساسية لتدريب الممثل في أوروبا وغيرها وأهمها في غايته كما يقول:- ((التمارين الإيقاعية لـ «دولتين»،

وتحريات «ديلسارت» في ردود الفعل المنفتحة والانطوائية، دراسة «ستانسلافسكي» بالفعاليات البدنية، تدريب «مايرهولد» الآلي الحيوي، الإصطناع عند «فاختانجوف»، وتثير إنتباهه بشكل بارز أساليب التدريب في المسرح الشرقي. أوبرا بكين و كتاكالي الهندية ومسرح النو الياباني). وهو لا يريد تعليم الممثل مجموعة مهارات متفق عليها أو يعطيه (حقيبة حيل) وليست طريقته الإستنتاجية بغية جمع المهارات. إنما يتركز العمل بنضج الممثل ويعبر عن هذا النضج جهد مفرط وتعرية تامة وكشف النقاب عن كنه الإنسان، يحدث كل هذا بدون أقل أثر للغرور أو المتعة الذاتية. يهب الممثل نفسه كلياً. هذا هو أسلوب (الغيبوبة) أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة لصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. يقول تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، نحاول التخلص من مقاومة كيانه للعملية النفسية. فيتخلص نتيجة لذلك من الفترة الزمنية التي تمر بين المحفز الداخلي ورد الفعل، فيكون المحفز هو رد الفعل الخارجي، والمحفز والفعل يحدثان معاً: يتلاشى الجسم، يحترق، ويرى المشاهد سلسلة محفزات واضحة لا غير. إذاً طريقتنا سلبية – ليست مجموعة مهارات بل إزالة عوائق. وكان سؤاله الجوهري الذي سعى للإجابة عليه هو ما هو المسرح؟ وبم ينفرد؟ ما الذي يستطيع أن يأتي به من ما لا يستطيعه الفيلم والتلفزيون؟ تبلورت فكرتان ملموستان في ذهنه هما (المسرح الفقير) والعرض المسرحي كعملية إنتهاك. فعدد تعاريف المسرح غير محدودة، وليتخلص المرء من هذه الدائرة المفرغة عليه أن يحذف لا أن يضيف. أي على المرء أن يسأل نفسه ما الشيء الذي لا غنى عنه في المسرح؟ هل يستطيع أن يحيا المسرح من غير ملابس

ومن غير مناظر؟ نعم يستطيع. هل يستطيع أن يحيى من غير موسيقى تصاحب الحبكة المسرحية؟ نعم. هل يستطيع أن يحيا من غير تأثيرات ضوئية؟ نعم. ومن غير نص مسرحي؟ نعم. ومن غير مخرج؟ نعم. هل يستطيع أن يحيا المسرح بدون الممثل؟ لا. وجسد الممثل يخلق كل العناصر المرئية والمسموعة.

جروتوفسكي يسعى لبناء الممثل المقدس، وليس الممثل العاهر، والفرق بين (الممثل العاهر) و (الممثل المقدس) أشبه بالفرق بين براعة العاهر والميل إلى العطاء والأخذ النابع عن الحب الصادق لتعبير آخر تضحية الذات. الشيء الجوهري للحالة الثانية هي مقدرة الممثل على إزالة كل عنصر معوق كي يستطيع تخطي كل قيد يمكن تصوره. في الحالة الأولى وجود الجسم وفي الحالة الثانية عدم وجوده، أسلوب الممثل المقدس استقرائي (أي أسلوب الحذف) مثل النحت بينما أسلوب الممثل العاهر استنتاجي أي تكديس مهارات. الفرق بين آرتو وجروتوفسكي أن آرتو رجل خيال ممتاز، ولكن لا تحتوي كتاباته إلا على القليل من المعنى المنهجي. لأنها لم تكن حصيلة بحث علمي طويل الأمد، كتاباته نبوءة مذهلة وليست منهجاً، أما جروتوفسكي رجل باحث بشوؤن المسرح بشكل عميق لا نظير له. خفف «جروتوفسكي» من الإيهام المسرحي خلال مواجهته للأسطورة، فالقناع يسقط و يتحطم . و لم يعد ضروريا لتحقيق ما يجري بالفعل .

وكما يخبرنا «رؤوف مسعد» في مقالته بعنوان «جروتوفسكي» و المسرح الفقير مؤكداً أن تاريخ المسرح البولوني هو تاريخ ثقافة شعب كافح باستمرار عبر مئات السنين ضد تمزيق ارضه، وسحق ثقافته، واختفاء لغته ، وكان المسرح هو الفدائى في ذلك الحين ضد كل عوامل التقسيم، لذا ارتبط المسرح في ذهن المواطن

البولندي بالقدسية، وبالوطن، وبالطهارة والاصالة، فالجمهور يذهب إلى المسرح من أجل أن يتلقى رسالة الوطن ونداءه الروحي. فجروتوفسكي قد وضح الأسس التى نادى بها «انتونين ارتود» وقد صنف الأزمة العميقة للمجتمع الرأسمالي على أنها سلطة عنيفة مادية تسعى إلى استبعاد كل جوانب حرية واستقلالية ومساواة الفرد ، لهذا فالمسرح والقسوة في التمثيل والعرض المسرحي، ما هي إلا تحديد موقف المسرح المعادي للرأسمالية ، وذلك بتوفير فرصة للمشاهد في المسرح للتحرر من خلال وسيلة الإتصال المسرحية التي تتمثل بالقسوة . أو بالقسوة، زائداً الطقس، زائداً الخشوع، والجماعية في معاناة الحزن أو الألم أو العذاب .

وكل هذه الرسائل التي هي من صنع المسرح، هي ضد المسرح كما يسميه التقليديون ، ما هي الإ بحث عن كيف يكون المسرح معبراً عن الازمة التي يعيشها الفرد في المجتمع الرأسمالي، واغترابه عن انسانيته. فالمسرح بالنسبة لهم هو المكان الذي يكتشف فيه المشاهد انسانيته ، وهو يتفاعل مع العملية المسرحية من خلال رد فعله، أو صوته، أو مشاركته العفوية، أو مشاركته الجماعية في الطقس أو الممارسة . إنها مشاركة ذاتية مركزة في الوقت نفسه مع الذات في عملية موجهة للبحث عن الجوهر الإنساني . عند جروتوفسكي الممثل راهب يخلق الطقس الدرامي، ويقود الجمهور إليه في نفس الآن.

وهذا عنصر جديد في المسرح، فإن الهدف من المسرح ومن الفن عموماً هو أن نعبر حدودنا، ونتجاوز قيودنا، ونملأ خواءنا، ونحقق ذواتنا. لقد درب «جروتوفسكي» ممثليه على التعبير عن طريق الحركة والصوت، عن تلك النبضات التي تتأرجح على خط الحدود بين الحلم والواقع:(على الممثل أن يكون قادراً على بناء لغته السيكولوجية

التحليلية في الأصوات والإيماءات، بذات الطريقة التي يبني بها الشاعر العظيم لغته بالكلمات). يكتب «ليوناردو»: (أن الموسيقى هي هيئة وشكل ما هو غير مرئي) وما وجده «وولفسون» أن أصواتاً كثيرة لا تصدر عن الحنجرة فقط، بل عن أجزاء كثيرة مختلفة من الجسد، من مراكز الطاقة في الدماغ والصدر والمعدة، وأنها ترن ويترجع صداها خلال الجسم، تلك المراكز أسماها «جروتوفسكي» (المرننات أو آلات الرنين) ويخيل للسامع أن الممثل يتحدث بأجزاء مختلفة من جسمه.

وقد حدد «جروتوفسكي» حوالي العشرين من هذه المراكز، فالصوت كما يقول «بيتر بروك»: (الصوت مثل جبل ذي كهوف، داخل كل الكهوف المختلفة التي تجدها فيه) وفي هذا السياق تبدو أهمية العمل البحثي لكل من «آلفريد وولفسون» و«روي هارت» حيث أوضحا أنه بإطلاق التوترات السيكولوجية، واستخدام مراكز الرنين الموجودة في الجسم الإنساني، يمكن تسجيل مدى أكثر ثراء وامتلاء للصوت و الانفعال، و بإطلاق الصوت الأولي كتب الناقد الإنجليزي «هربرت كريتز» عن مسرح «روي هارت»: (إنهم ليسو ممثلين في مسرحية، يدعون متفرجيهم لأن يفقدوا أنفسهم في رواية ما، لكنهم أناس يسعون إلى إطلاق توتراتهم، وتوتراتنا عن طريق الصوت، أما التأثير والاستبصار فشيء مذهل. لم يسبق لي أبداً أن شهدت ممثلين يعطون من أنفسهم على هذا النحو.

وخلال الرحلة داخل أفريقيا أكد «بيتر بروك» أهمية العمل الروتيني داخل المخيم لممثليه قال: (إن كل شيء نفعله في هذه الرحلة هو تدريب على رفع درجة الإدراك على كل مستويات الإدراك، كل شيء يفيد العمل، وكل شيء حوله هو جزء من اختبار أكبر للوعي) تماماً كما اختار «كوبو» ممثليه لا لقدراتهم المسرحية، ولكن

لخصائصهم الإنسانية وقد أصبحوا ممثلين ممتازين من خلال العمل الذي قاموا به.

هكذا يقول «يوجينو باربا» إننا نلتقط ممثلينا لا لموهبتهم، بل لقوتهم الداخلية، وشهامتهم الواضحة، ومثابرتهم، إننا نحاول أن نقيم مسرحاً يحس كل فرد أن له أو لها مكانه الخاص في مجتمعنا الصغير، ويتحمل قدراً من المسؤلية عن المشروع كله، من جوانبه الفيزيقية والتقنية والإدارية، إلى الأعمال اليومية مثل الطهو والتنظيف. كتب جون هيلبرن: (إن الممثل العضوي يستغرق سنوات كي يتطور، والممثل المبدع على نحو كامل، أي الذي يبدع من اللاشيء، مثل الرسام الذي يملأ لوحة فارغة، لا أعتقد أن هذا الممثل المبدع على نحو كامل موجود في الحقيقة. لهذا يعتقد بروك أنها منطقة حرجة وعصيبة للعمل. لم لا نحاول؟ لكنك ستكون بحاجة لصبر أيوب) كيف يستطيع الممثل العضوي (أي الممثل الذي يجب أن يبدع مادته الخاصة) أن يبقى هو نسيجه الخاص فما يطلبه «جروتوفسكي» و«باربا» من الممثل ليس أن يلعب دور (هاملت أو غيره من الشخصيات) بل أن يواجه هذه الشخصيات داخل ذاته، ثم يقدم نتيجة هذه المواجهة للجمهور. إن جروتوفسكي يريد من ممثله أن يكون إبداعه الخاص لا خادماً للدرامي، ومن أجل هذه الغاية على الممثل أن يتعلم كيف يستخدم دوره كما يستخدم الجراح مبضعه، كي يشرّح نفسه (و أهم شيء أن يستخدم الدور كأداة يدرس بها ما هو كامن وراء قناعنا اليومي، تلك النواة الصلبة العميقة في الشخصية، من أجل أن يضحي بها، وأن يعرضها) والمشاهد يفهم شعورياً أو لا شعورياً وهذا دائماً ما يثير لديه المعارضة أو النقمة، لان جهدنا اليومي منصرف إلى إخفاء حقيقة أنفسنا لا عن العالم الخارجي فقط، بل عن أنفسنا أيضاً. وجروتوفسكي لا يأخذ المتفرج بعيداً عن ذاته بالطريقة الهروبية

كما يفعل المسرح الطبيعي أو الرومانسي، بل يأخذه عميقاً داخل ذاته، إنه مهتم بالمتفرج الذي لديه احتياجات روحية عميقة، كي يقوم بتحليل ذاته، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بين المتفرجين والممثلين إنما يهدف لتحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي)
فهو ليس مهتم بالجمهور على إطلاقه، بل بنوع خاص من الجمهور.
اهتمامه بالمتفرج في المسرح قاده نحو استكشاف طبيعة المساحة المنظرية، بحيث يخلق شكلاً من إعداد الخشبة في كل عرض، يتيح له أختبار جوانب متباينة في العلاقة بين الممثل والمتفرج.
خفف (جروتوفسكي) من الايهام المسرحي خلال مواجهة للاسطورة فالقناع يسقط و يتحطم . ولم يعد ضرورياً لتحقيق ما يجرى بالفعل .
كروتوفسكي يذهب الى « احداث الطنين من خلال اجزاء الجسم المختلفة ، فيتم توصيل الصوت من خلال الحجاب الحاجز و المعدة و الظهر ، و الكتفين و قمة الجمجمة ، وذلك بغرض تحويل جسد الممثل كله إلى اداة تعبيرية . وهو مفهوم أو اوجزه آرتو في حديثة عن « نزعة رياضية تاثيرية « .
يقول آرتو : - الأمر الهام هنا هو أن نكون واعين بتوطين الافكار الانفعالية ، وأحد وسائل ادراك ذلك يكون من خلال بذل الجهد أو التوتر ، وتلك الجوانب التي تدعم فكرة الجهد البدني هي ذاتها التي تدعم تدفق وانبعاث المشاهد.

انظر ....

The Theatne and its double,p.138

المسرح و قرينة

العلاج البارا مسرحي

في الامير الراسخ يختزل جروتوفسكي العرض المسرحي إلى جوهرة من خلال عملية تقطير و مناقضة لذلك يستبعد بشكل فعلي الحبكة و الشخصية الدرامية فبدلاً من وجود فعل متخيل يرتكز العرض على تجربة تتمركز حول تعرية الطبيعة الروحية الجوهرية للإنسان من خلال التضحية بالجسد . فالعرض بمثابة عملية تشريح سيكولوجية من خلالها يقدم الممثلين بتوليد دفقات روحية كافية في كل مرحلة عوضاً عن عملية تصوير الشخصيات التقليدية فالادوار تتنامى و تتطور من خلال عمليات الارتجال والتي يسعى المؤدون خلالها إلى تلمس انفعالاتهم مبدعين بذلك نغماتهم الشخصية بدلاً أن يلقوا بذواتهم في آخر متخيل باعتبارهم ممثلين .

يقول «بيتر بروك» (إنني أحاول أن أجمع معاً كل ما خبرته في حياتي، بحيث يصبح ما أفعله شهادة بما أحسسته وفهمته). هي ذات إجابات بروك وإجابة الممثل الهندي الذي سأله بروك مرة عن سره. فقد سعى بيتر بروك لمسرح البساطة الآسرة فهي تؤدي وظيفتها على نحو مشابه لطقوس (الزن) يقول بيتر بروك: (إننا نسمي ما أفعله هذا بحثاً، إننا نحاول أن نكتشف شيئاً، نكتشف من خلال ما يمكن أن نعمله للآخرين كي يشاركوننا فيه. وهذا يتطلب إعداداً طويلاً، طويلاً، للأداة التي هي نحن، والسؤال هو دائماً هل لدينا أدوات جيدة؟ ولهذا علينا أن نعرف، لماذا تستخدم هذه الأداة؟ الهدف الوحيد المناسب هو أن نكون أدوات لنقل الحقيقة التي ستبقى، دون هذا، بعيدة عن مرمى النظر. هذه الحقائق يمكن أن تظهر من مصادر عميقة جداً داخل أنفسنا، و أخرى بعيدة جداً خارجها. و أي إعداد

نقوم به ليس سوى جزء من الإعداد الكامل. يجب أن يكون الجسد مستعداً وحساساً، ولكن هذا ليس كل شيء. يجب أن يكون الصوت مستعداً ومفتوحاً، يجب أن يكون الانفعال مفتوحاً وحراً، يجب أن يكون العقل حاضراً وسريعاً. كل هذا من باب الإعداد. فالحياة التي ننشدها تعني القطيعة مع سلاسل من العادات، عادة الحديث ربما هي عادة صنعتها لغة بكاملها، ونقطة الإنطلاق البسيطة التي لدينا في هذه اللحظة هي أن هذا الخليط من الناس يلتقون حتى دون لغة مشتركة، مما يعني أن قدراً كبيراً من العادات قد تحطم على الفور. إن العادات كسولة، وفي هذه الصعوبة تكمن الحياة.

اليوم نبدأ الإعداد، البذرة تنبت من الجذر ببطء، وتشق طريقها على نحو لا يكاد يدرك، عليكم أن تبذلوا أكبر قدر من العناية، والجديد لن يبزغ من القديم في يوم وليلة).

بروك يبحث عن العمل المسرحي الذي يكون مفهوماً لأي إنسان بصرف النظر عن اللغة في أي مكان من العالم يعرض فيه، والتدريب أقرب ما يكون لتعاليم معلم (الزن) عنها لمخرج المسرح التقليدي.

كتب «جون هيلبرن»: (عليهم أن ينزعوا عنهم شخصياتهم الخارجية وسلوكياتهم وعاداتهم، وانشغالاتهم التافهة، وعصاباتهم، وحيلهم و كليشيهاتهم و مخزون إستجاباتهم، حتى يبلغوا حالة أرقى من الإدراك. أن نراقب قطعة من المسرح تؤدى بصدق يعني أن ترى بطريقة مختلفة. ربما كنا نستيقظ، وربما كنا نبتعد عن شروطنا اليومية لنرى الحياة على نحو مختلف وأحياناً تتغير حيواتنا ذاتها. لكن على الممثل أن يتغير أولاً، عليه أن يبدل جلده القديم مثل الأفعى عليه أن يحوّل وجوده).

وبروك مشغول بالبحث، ولأن عمله يأخذ طابع التساؤل، فإن هذا يعني

أن اللحظة التي يحقق شيء ما النجاح فيها، هي لحظة التخلي عنه، وإلا فسوف يجمد وينغلق وهذا يشكل رعباً للممثلين.
يقول بروك: (إن الثور مختلف في كل مصارعة، وإذا لم ترى هذا فسوف يصرعك). فالإنسان الذي يود أن يغير نفسه أو يحدث قطيعة مع القديم، لا يمكنه أن يأخذ أي شيء كأمر مسلم به. وعملية البداية الصحيحة من جديد بالغة الصعوبة لدرجة أنه لا يمكن الإمساك بها لو أسقط خطوة واحدة مهما بدا لك من تفاهتها).
يشير «جروتوفسكي» وآخرون إلى الغوص عميقاً عميقاً في العالم الداخلي إلى النقطة التي يتوقف عندها الممثل عن أن يكون ممثلاً، ويصبح، أساساً رجلاً أو إمرأة. فإن المسرح يؤدي إلى إتجاهات متباينة من الوحدة إلى إدراك يتصاعد، لأنه يشارك الآخرين، حضور قوي للممثلين، وحضور قوي للمتفرجين).
يقول بروك في النقطة المتحولة: (من شأنه أن يخلق دائرة ذات قوة متفردة، يمكن فيها تحطيم الحواجز ويصبح غير المرئي حقيقياً).
وبروك واحد من اللذين يؤمنون بضرورة التغيير العميق، لكنه لم يعد يعتقد أن بوسع المسرح التقليدي أن يحدث مثل هذا التغيير. يقول بروك: (ما دمنا نعيش في مجتمع بلغ حالة من المرض الشامل، وقد استبعدت عملياً إمكانية التأكيد من خلال المسرح التقليدي، إذاً فقد أصبح من الجوهري ضرورة إعادة اكتشاف جذور المسرح والتجربة الإنسانية معاً). لذا يظل البحث قائماً مثلما يعبر بيتر بروك في كتابه (المساحة الفارغة)عن مسرح ضروري،
يكون له حضوره القوي في حياتنا، ويتحدث إلى الإنسان في كليته وشموليته. في داخل هذا العالم وداخل الإنسان تكمن قوة هائلة، قوى الحب، قوى الشفاء والنقاء، وهي قوى يمكن أن تقود الإنسان

إلى التحرر، وكلما زاد الزمان سوءاً، وهذا الزمان الذي نعيش هو (عصر الدمار) زادت الحاجة إلى البحث عن هذه القوى في دواخلنا.
ونتيجة لسنوات من البحث أصبح «بيتر بروك» قادراً على استخدام الحد الأقصى من البساطة لبلوغ أهداف غاية في التعقيد والدقة.
أما رؤية «آرتو» للمسرح الذي يمكن أن يكون شيئاً أكثر من مجرد المشهد بلورها أدولف «آيبا» حين قال: (كيف يمكننا أن نعيش العمل الفني مرة أخرى دون أن نكتفي بتأمله؟) كذلك فعل «كريج حين صرخ قائلاً: أن مستقبل المسرح مسرح رؤى، لا مسرح مواعظ، أو مسرح حكم وقصائد.
وإذا أعلن آرتود في الثلاثينات حين قال: ((لن يجد المسرح نفسه أبداً إلى حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للحلم)).
فأن ستانسلافسكي كان يبحث عن المسرح ((الذي لا يصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع بل كما نحسها على نحو غامض في أحلامنا ورؤانا)).
كتب أنتونين آرتود ((إذا أقلع الناس عن عادة ارتياد المسرح، فذلك لأننا قد أعتدنا طوال أربعمائة سنة، أي منذ عصر النهضة، على شكل روائي ووصفي للمسرح، مسرح يقوم على سيكولوجية رواية الحكاية)).
أكد مايرهولد مرة بعد المرة أن المسرح خلق إبداعي في ذاته، وأنه ليس مجرد تجسيد لنص درامي، لكن النقطة الأساسية هي أن آرتود أكتشف هذه الأشياء لنفسه وللمسرح الفرنسي والأمر كما يقول يونسكو أن ما يكتشفه المرء أهم من ما يبتكره ليس بحقيقته سوى أكتشاف أشياء أو إعادة إكتشافها وآرتود في ألف وتسعمائة وواحد وعشرين كان يقول أن الفن الدرامي، قبل كل شيء هو فن الحياة الذي يمكن أن يعبر عن نفسه دون أبنية، دون

خشبات مجهزة، يكفي توفر الوقت والمساحة. ولكي يؤكد آرتود قطيعته مع خشبة المسرح المعاصر فقد أقترح ((أن نتخلى عن المعمار الحالي للمسرح وأن نتخذ لأنفسنا مكاناً يشبه ساحة أو حظيرة ونصممها كما نصمم الكنائس أو الأماكن المقدسة أو بعض المعابد في التبت)).

وآبيا الذي كان يرى أن الفن الدرامي لن يعاد تشكيله دون أن يعاد أولاً تشكيل المكان الذي يدور فيه.

كتب آبيا ((تلك التقاليد التعسفية التي تضع أماكن الجمهور في مواجهة الخشبة مازالت تسيطر علينا. فلندع مسارحنا لماضيها المندثر، ونصمم نحن مباني أولية تغطي فقط المكان الذي نقدم فيه عروضنا)).

وبدل شعر اللغة أقترح آرتود شعر الحواس أي شعر المساحة أو المكان مستخدماً وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماءة والغناء والتعاويذ والأضواء والأشكال البدائية كتب ((إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية أو الكشف عن أفكارها وصياغة حالاتها الإنفعالية بدقة ووضوح مثل لغة الكلمات، ولكن من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات أو أحل الصراع بين الحب والواجب أو غير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل مساحة مسرحنا المعاصر)).

كتب آرتود لأحد أصدقائه ((ماذا نفعل لنبقى صادقين)) وهو ذات السؤال الذي شغل بروك.

آريان منوشكين
مسرح الشمس

لا مكان للنجم

العمل الجماعي: إنتاج العرض المسرحي

الممثل صانع النص والعرض ومنتج الرؤية

مسرح الشمس فريق مسرحي بالمعنى الدقيق والفائق. فكل شيء فيه يجعله درساً مهماً يتيح لكل عضو الفرصة المناسبة لتنمية مواهبه، وقدراته، وشخصيته، إلى أقصى حد ممكن.

هو بوتقة تعاونية أشتراكية بين أعضاء الفرقة من الممثلين. كل واحد يتولى مهمة ما كالإدارة والديكور والأزياء. والمخرج يشترك معهم في تنظيف المسرح ويتابع عملية تصميم الأزياء وهذه المشاركة بين أعضاء الفرقة إثراء الذات والآخرين في وقت واحد. هما المثل الأعلى للفريق المسرحي. فليس هناك أي فروقات بين أعضاء الفرقة. ومسرح الشمس يرفض فكرة النجم. ويعمل بشكل جماعي. في النهار يشتغل أفراد الفرقة خارج المسرح. وفي المساء يعملون في المسرح. مؤسسة مسرح الشمس «آريان منوشكين» تعيد خلق المسرح ليكون فيه تكوين فريق بمعنى الكلمة. والإشراف المتبادل على الوظائف المختلفة التي يقوم بها فريق. والتبادل المستمر بين العرض والجمهور. ومسرح الشمس هي المؤسسة المسرحية التي اقتربت من هذا المفهوم الإشتراكي التعاوني من سواها كما قال «برناردورت» وكل عرض يقدمه مسرح الشمس هو ثمرة لشهور عديدة من البروفات وعمل تقوم به الفرقة بأكملها لا المخرج وحده. إنه عمل نابع من إحساس كافة أفراد الفرقة بالمسؤلية العميقة. وهذا ما أعترف به ولمسه الناقد

«برنادورت»، بأن مسرح الشمس يعتمد العمل الجماعي الحقيقي (من الطبيعي أن يدخل العمل الجماعي الحقيقي تغييراً جوهرياً على طريقة إنتاج العرض المسرحي) فهو المسرح الذي ينتمي بالأساس إلى ما سمي (بالمسرح الشعبي) ويستند إلى أسطورتها التي بعثت فيه الحياة على يد المخرج الكبير «جان فيلار». وتلك الأسطورة متعددة الجوانب كما حددها «رومان رولان» بعضها مأخوذ من فكرة مسرح الشعب والبعض الآخر عن فكرة المسرح الشعبي الألماني، أي فكرة الجمهور القادم من الطبقات الوسطى ومن القلة المستنيرة في البروليتاريا، وأهم المبادئ التي حددها بيان أصدقاء المسرح الشعبي: الجمهور الشعبي، والريبورتوار الذي يدل على ثقافة عالية والفن المسرحي المتحرر

الممثل هو الشعاع الذي يعطي النص دلالاته

فكل نص يكون له قراءة خاصة مع انفتاحة العلوم والظواهر الإنسانية كالتحليل النفسي والبنيوية والأيديولوجيا الماركسية والوجودية والواقع السياسي والعصرنة من خلال تعددية النص وتعددية قراءته وغناه، في محاولة استنفار مضامينه وإشاراته في النزعة التأويلية للنص وانفتاحه وانفتاح المسرح، كما تناوله الشاعر «بول شاؤول» في ورقته المقدمة في مهرجان المسرح التجريبي، والممثل هو الشعاع الأول الذي يعطي النص دلالاته وقراءته الأخرى والخاصة بفهم خاص. فالنص أو الموضوع لا بد أن يخضع لتأويل معاصر لإسقاطه على الراهنيه، وهذه الراهنية صارت جزءاً من التعامل مع النصوص المصوغة والمنشورة، من «سوفوكليس» إلى كل المؤلفين المسرحيين الآخرين في العالم. وهذا ما يدفع النص بأن لا يكون ملك كاتبه أو مؤلفه، ولا يكتفي بمعناه الأحادي المعروف، صار نصاً مفتوحاً على كل الاحتمالات والأفكار والحساسيات

والتفسيرات، صار نصاً قابلاً للتفكيك، لمختلف عمليات المقاربة والمشاركة بإعادة صوغه وترتيبه وتوصيفه وتفسيره وتكسيره إلى درجة تحطيمه. فلم يعد مؤلف النص مؤلفه فقط، وإنما المخرج، وكذلك السينوغرافي، والممثل والكوريغرافي، أي بمعنى موت المؤلف لا بالمعنى التناصي وإنما بمعنى أن المؤلف صار كل من يقرأ النص قراءة خاصة، وكل من يحمله إلى الخشبة بعين جديدة وبلمسة جديدة وببنية جديدة. فالنص بهذا المعنى يموت عند مؤلفه ليبعث آخر عند رجل المسرح، ولم يبق فقط من مقدساته سوى ما يصبغه المخرج عليه، بل بات النص المكتوب أو غير المكتوب يوقع بإسم المخرج مؤلفه الثاني الذي تبنى أبوته الثانية. لكن برغم موت المؤلف فقد بقي (الأثر المفتوح) هو قريب إلى العمل المفتوح

حيث مناهج التمثيل لا تقف على طريقة واحدة أو أسلوب واحد، إنما هناك وسائل تعبير مميزة ومتغيرة، وهذا التغيير يحرك ويغير المياه الراكدة في أساليب التقليدية لفن التمثيل لتتحول إلى ظهور أشكال جديدة وديناميه في التمثيل المعاصر.

وما أطلق عليه الدور المفتوح والذي يقوم على نظرية (العمل المفتوح) والتي قال بها المفكر والناقد الإيطالي «امبرتو إيكو « بالإضافة إلى مفهوم (العمل كـنص) والتي قال بها الناقد الفرنسي «رولان بارث» والفرق بين أساليب التمثيل التقليدية وبين أساليب التمثيل المعاصرة على طريقة الدور المفتوح أو العمل المفتوح.

طريقة التمثيل التقليدي هو عمل الممثل الذي يحكي قصة عن طريق تصوير شخصية مكتوبة في نص مسرحي، وهنا يكون الأداء تفسير الممثل للشخصية الدرامية، أي كأن الممثلون حين يمثلون الأدوار كأنهم أشخاص آخرين، فأبسط التعريفات شيوعاً

لفن التمثيل هو عملية خلق صورة لشخصية خيالية. لكن هناك إعادة تقويم لهذا الفهم للتمثيل والدور في المسرحية المعاصرة، حيث يكون هناك العديد من العروض التي لا يمثل فيها الممثل دوراً آخر، بل يبتكر بدلاً من ذلك السجل المجرد للدور، أو يؤدي دون التظاهر لأنه شخص آخر، إضافة إلى هذا هناك أدوار معينة تكون غامضة وملتبسة، وحينما لا يجسد الممثل الشخصية فقط، بل يؤدي أفعالاً مختلفة لاترتبط بها أو لا ترتبط ببنية السردية للعرض، وهذا النوع من التمثيل يدعو المتلقين لتفسير عمل الممثل بحرية، تفهم على إنها الأعمال المفتوحة التي تلح بقوة على التلقي الإبداعي وتفسير المتلقي الفرد. وهنا يميز نقاد المسرح حين يحللون الأمثال المركبة المفتوحة والغامضة في المسرح، هذا الدور أو أداة تمثيلي أو نص درامي على أنه عمل مفتوح وهو يؤشر بشكل خاص في شرح أمثلة معينة في فن التمثيل المعاصر. والانفتاح في أعمال فنية معينة بعينها لابد أن ينظر إليه على أنه نظام مقترح ومقصود وإستراتيجية من جانب المؤلف كماء جاء في دراسة «روتامازلكيني». فالدور المفتوح مختلف عن الدور التمثيلي للتمثيل. فإذا كان الدور التمثيلي التقليدي عبارة عن شكل متكامل متماسك مغلق، وهو عبارة عن منتج نهائي تام له بنية منطقية محددة. أما الدور المفتوح فإنه لا يمتلك الشكل المتكامل المتماسك المغلق مثل الدور التقليدي، إنما هو عمل في حالة تفاعل له نهاية مفتوحة وبنية مضطربة ويسعى إلى التكامل من خلال المتلقي. فالمتلقي يفهم الدور التقليدي على أنه وحدة عضوية متكاملة مثل الشخصية المسرحية المادية، أما الدور المفتوح فأنه يفهم على أنه مجال احتمالات من منطلق مصطلح «إيكو». فهو يتبلور ويتشكل فعل الفهم / التلقي

ليدعو المتلقين إلى ترتيب بنية عمل الممثل بشكل عقلاني. وإذا كان الدور التقليدي موجه عادة لعقل المتلقي في إتجاه فهم معين للشخصية المسرحية، فأن الدور المفتوح يدعوا المتلقي لتفسيره بشكل فردي، ويسمح بعدد أكبر من القراءات المحتملة. ومن خلال تلك الإحتمالات يكون المتلقي رؤيته بحرية ويختار صيغ التناول ويبتكر علاقته بين دور الممثل وعناصر العرض الأخرى. ولهذا يقوم المتلقي بعدة تفسيرات محتملة للدور وكما يطرح «بارث» بأن الدور المفتوح يمارس فقط أثناء فعاليات الأداء.

وإذا كانت العلية والكلية والتماسك هي الملامح الأساسية للدور التقليدي، فإن الدور المفتوح يتميز بعدم الإتصال والتردد والتعدد والغموض.

الممثل يؤدي بشكل تقليدي دور شخصية متعددة الأبعاد لها وظيفة محددة في البنية السردية للعرض، لهذا فهو يهتم بالملائمة النفسية واستمرارية الدور الذي يؤديه ويحاول أن يكمل، على نحو ضيق مختلف أجزاء الدور لكي يبدع شخصية مسرحية جديرة بالاستحقاق. فيما الدور المفتوح يقدم صورة الشخصية الدرامية التي يمكن أن توصف بأنها متشظية، وغير مستقرة، وغير محددة الملامح، ولها سمات نفسية باهتة، والممثل أثناء أداء دوره المفتوح يمكن أن يمثل شخصية تقع تحت تغييرات جذرية أو يمكن أن يتكامل مع عدة شخصيات في دور واحد، أو العكس. يمكن أن يصور الشخصية التي يؤديها مختلف الممثلين في نفس الوقت وهذا يجعل توظيف الدور المفتوح في ميزانسين (نص العرض) وليس باعتباره عنصراً مستقلاً عن السرد. بل يعتبر مكوناً متعدد الوظائف. وخلال أجزاء معينة من الأداء يستطيع الممثل أن يؤدي شخصية درامية معينة، لكنه في نفس الوقت يستطيع أن يؤدي

أثناء العرض حركات لا ترتبط بالشخصية التي يمثلها. لهذا فأن حركة الممثل وصوته وشكل جسمه ليس لها وظيفة تمثيلية في السرد، كما يقول «فيليب زاريلي».

ما يفعله الممثل أو المؤدي على خشبة المسرح في بداية القرن الحادي والعشرين يتراوح بين الشخصية الواقعية على نحو سيكولوجي والأداء المتتابع لعدة أدوار أو شخصيات وصولاً إلى تجسيد المهام أو الدخول إلى الصورة دون أي إيحاءات من الشخصية الدرامية.

وإن صادر المخرج العمل، فقد بقي العمل أثناء الإخراج بذمة المخرج ليعود بعدها إلى مكانه الأصلي إلى أبوته الأولى. إنها بداية ما في مقاربة النص إخراجياً وبصرياً وتقنياً، إنه زمن المخرج. والنص هنا يحافظ على حضوره وإنما على صيغة مسرحية ورؤية مغايرة عن نوايا المؤلف. بحيث يصير أحياناً كوسيلة آنية، هشة، صحيح أن ثمة بداية أو ابتداء من نقطة الصفر أي من اللانص إلى النص ومن اللاعرض إلى عرض. وهنا بالذات يمكن الحديث عن مسرح الشمس تحت إدارة «آريان مونشكين» النص يولد مع العرض لا يسبقه ولا ينافسه، ولا يحاول اللحاق به، لا يحطم النص لحساب الرؤية الإخراجية، لأنه يولد الحطام، ولا يكتبه كاتبه أو مخرجه أو أي فرد من أفراد الفرقة بل الجميع. فمن (الكاتب الجماعي) الذي شهدنا عند «جروتوفسكي»، لنصل إلى الكتابة الجماعية التي ينتجها الممثلون، فعند جروتوفسكي يعيد الممثلون بممارساتهم المسرحية كتابة النص بتأويله، وتفتيحه على المناخات والطقوس والحالات، أما في مسرح الشمس فتأتي البداية من الصفر، لنبحث عن النص لا أن نختار نصاً. فالنرتجل نصاً لا أن نرث نصاً، فليولد النص مع العرض لا أحد يسبق الأخر. فالنص هنا موجود أيضاً ويشكل

أساساً، لكن ضمن دوره الوظيفي المرتبط بعرض معين، مع فريق معين وفي ظروف معينة وإذا كان النص يولد مع العرض فإنه ينتهي أيضاً مع العرض. وهذا يعني أن بعض نصوص مسرح الشمس لا تعود صالحة لأن يقاربها الآخرون في تجارب مسرحية أخرى. بل يصير من الصعب قراءة النصوص مع الإشارات والملاحظات إلا كوثائق. فالعمل يبدأ في ذاته. يبدأ ورشة، مشروعاً يبحث عن لغته ويعني هذا أنه يبدأ من دون نظرية، وطريقة الممارسة هنا تحل محل النظرية الجاهزة. بل إن أرجحية عنصر مسرحي على آخر في العرض باتت معدومة، ومفهوم الإخراج قد تغير. ولقب المخرج أستبدل بـ ريجيسير (أي ضابط إيقاع باللغة الموسيقية) إذ لم يعد هناك مؤلف ولا مخرج ولا حتى ديكور، صار الجميع، أي لا شيء ثابتاً كل العناصر للإرتجال. كل ممثل يؤلف دوره بالمشاركة مع الآخرين، والنشاط الفردي غائب هكذا صيغة مسرحيتا (١٧٨٩ – ١٧٩٣) إذ ولت النظريات التجريدية الفردية، والنظرية تولد مع العرض وتنتهي مع العرض وتتحرك في عالم مفكك في عالم حطام من مساحة من المواد الأولية التي يصنع منها العرض إنها (نظرية اللانظرية) أو (نظرية الصفر) فلم يعد هناك نظرية جروتوفسكية أو مايرهولدية أو بريختية أو ستانسلافسكية أو آرتودية. زمن النظريات المكتملة ولت. إن هذه النظريات تحولت كلها إلى بنى شبه مكتملة من لغة تسعى إلى الإنسجام، إلى مفردات مجردة مفردات يستخدم بعضها في عمل أو في تجربة «منوشكين» ضابطة إيقاع العرض، وطريقة عمل الممثلين استفادة من كل النظريات لتحول بناها إلى شذرات في عملها فعندها من آرتو و مايرهولد وبريخت وستانانسلافسكي وجروتوفسكي تختار منهم ما يلاءم العمل. أي جرى تفكيك هذه المدارس إلى تفاصيل في العمل المرتجل، لا يعود هنا التساؤل

ماذا حل ببنية النص مشروعاً إلا بطرح سؤال آخر ماذا حل بالأدوار الأخرى؟! فالممثل هنا صانع النص والعرض ومنتج الرؤية ((كوسيلة عمل ومنهج وسلوك)) فلا قدسية في النص ولا في الإخراج ولا عند الممثل، ولا حتى في الشخصيات، وهذه الإنتاجات النصية الجماعية لا تقدم إلا ضمن أدوات العرض، والتعبير الكلامي لا ينفصل عن التعبير الحركي.

النص الدرامي لم يعد إنتاجاً أو أثراً وإنما ورشة، مواد مفتوحة قابلة للتغير. ومع هذا كله تلجأ «آريان منوشكين» إلى النصوص الجاهزة وتنفذ أعمالاً كلاسيكية لشكسبير وغيره وانطلقت من بعض النصوص غير المسرحية لتمسرحها، وأعمال أسقطتها على راهنية اجتماعية وسياسية كما فعل آرتو، وبروك وبوب ويلسون وهيننغ تيمر والأوبن ثييتر (المسرح المفتوح) فلكل نص نص ما بعده.

يبدأ العرض في يوليو ١٧٩٢م عندما تطلب فرنسا إسقاط الملك وينتهي في سبتمبر ١٧٩٣م، عندما تضع لجنة الخلاص الوطني حداً لكافة أشكال الديمقراطية المباشرة. فمحاكمة الملك، وسقوط الجيروندیين، وصعود روبسبير إلى السلطة، والوقائع التاريخية، كل هذا يذكر من خلال الرواية أو السرد كما عاش الشعب، الشعب الذي نسيه التاريخ، أو خضع له أو حلم به. وكان الهدف الذي يسعى إليه (مسرح الشمس) في ١٧٧٣م هو إظهار الشعب، والتاريخ كما يراه الشعب ويعيشه، وكل هذا يظهر من خلال التعقيدات كيف يصنعه الرجال ويموتون بسببه، كيف يتألم البشر بحياتهم اليومية، كيف ينشأ الأمل في نفوسهم، كيف يتأثرون بالأحداث التي يعيشونها وكل هذا يتم من خلال تصوير الشعب في اللحظة التي يمكنه فيها وعيه السياسي الإمساك بزمام الأمور، التحكم

في مصيره، وتحقيق حلمه القديم بالديمقراطية المباشرة. حتى لو كان كل هذا مجرد حلم، فإن الأحلام التي تحرك الأفعال. ومسرح الشمس يعلن تحيزه إلى المظلومين والمقهورين. وعلى الممثلين أن لا يقعوا في فخ النزعة الطبيعية وألا يسعوا إلى توحد المتفرج مع الشخصيات التي يتقمصونها. لأن هذه الشخصيات كائنات من لحم و دم، لا أنماط أو أفكار مجردة، فلكل واحدة منها أسم، وماضي، ومهنة، أو وظيفة، ووضع اجتماعي، وسلوك معين. خصوصا أن مجتمع المساواة لا ينفي كل ما هو فردي.

«آريان منوشكين» ولدت من أب من أصل روسي كان يعمل منتجاً للأفلام، وأم انجليزية هي أبنة أحد الممثلين في (الأولد فيك) عرفت آريان منذ طفولتها السينما، وكانت الفترة التي أقامت خلالها في انجلترا ذات أثر عظيم في تكوينها، فلقد عملت خلالها كومبارس، ومساعد مخرج في فرقة مسرحية جامعية وسافرت إلى اليابان وهناك رأت قوة أداة الممثلين المقنعين، وكما فعل كريج ومايرهولد وآرتو و أخرون قبلها، أكتشفت القدرة التعبيرية التي تتسم بها الأشكال التقليدية والمسرح الأسيوي. واستفادت من المسرح الشرقي.

(إننا لا نحيي هنا اشكال مسرحية قديمة أو الكوميديا ديلارتي أو حتى المسرح الصيني التقليدي أن ما نبغية هو اعادة صياغة قواعد اللعبة ، تلك اللعبة التي يصور من خلالها الواقع اليومي، وأن نكشف عما تنطوي عليه من اعتيادية و ثبات))

برنامج عرض (اريان منوشكين)

مسرح مابعد الدراما

في مسرح مابعد الدراما (الدرامي) يتم إبراز عناصر مسرحية مثل الجسد والصوت والمكان، وتتداخل هذه العناصر، وتركيبها لا يتم عبر السرد التقليدي المتعارف عليه، إنما يستند إلى إيقاع عام، وعلى ترابط الحلقات. ويدخل من ضمن مسرح ما بعد الدرامي كل من المخرجين تاديوش كانتور، روبرت ويلسون. ونصوص روبرت ولسون الدرامية علامات سمعية تصاحب الترتيبات البصرية أو تبقى مستقلة عنها، وهو حين يضع المسرحية على الورق، فإنه يعمد في ذات الوقت إلى خلق (كولاج)، وذلك بأن يلصق كل صفحة من صفحات الكتابة على جدار الاستوديو، على هذا النحو لا تبقى المشاهد معزولة، إنما يمكن رؤيتها ككل واحد، تمثل نوعاً من المخطط المعماري الكبير، فقد تلقى ولسون تدريبه كمهندس معماري وكرسام، فهو معني بأمرين معاً: ما تعبر عنه الكلمات ثم الأنماط الفعلية التي تشكلها الكلمات من حيث علاقة كل منها بالآخرين. وفي عروضه فإن الترتيبات البصرية تعادل أهميتها الأنماط البنائية التي تشكلها الحركات والأصوات التي تتردد على فترات متقطعة، أثناء العرض، وبعض مسرحياته التي تستخدم الأقل القليل من الموسيقى أو الحوار، وصفت أنها (أوبرات صامتة) أو (صمت له بناء).

ومثل «ريتشارد فورمان» فهو لا يهتم بالشكل السردي الروائي الخالص، بل إنه يهدف إلى رواية حكايات عديدة في ذات الوقت، وليس لأي من عروضه بداية أو نهاية، حيث أن مسرحياته السابقة يمكن أن تدمج بالعرض الجديد، فإن عرض ((حياة و أزمان جوزيف ستالين)) كانت تقوم على خمس مسرحيات سابقة ويستغرق

عرضها أثنتي عشر ساعة وبوسع الجمهور أن يخرج ويعود كما يشاء، مادام ليس هناك تتابع للأحداث يمكن أن يفقده إنه الحاضر الفعلي، لا المستقبل المرتقب، وهو ما يعني ويلسون أكثر من أي شيء آخر، فقد أصبح المسرح طقساً للخيال، ولم يعد معنياً بان يحكي حكاية أو يصور شخصية، أو يردد جدلاً ذا طبيعة أجتماعية أو سياسية، ولكن عليه أن يعرض أنماطاً بصرية تغوص عميقاً في ما قبل الشعور. هذا نمط من أنماط المسرح التجريدي غير الأدبي الذي ينظر إلى الداخل ومعني بالذات، وبالطرائق التي يمكن للناس بها إدراك وتفسير الصور التي تعرض عليهم، وفي هذا السياق يدخل «ريتشارد فورمان» و«تاديوش كانتور»

و«كلاوس ميشيل غروبر» حيث أن الأحداث في أعماله تتميز بقربها من الإحتفال والطقس وإيلاء أهمية كبرى للصوت باعتباره عنصراً تعبيرياً قوياً، أما المكان المسرحي فيتم تحويله إلى منظر طبيعي داخل المسرح نفسه عن طريق الوسائط المتاحة ومن هنا يصل مفهوم النفسي الواقعي للشخصية الدرامية التقليدية إلى نهايته.

فمسرح ما بعد الدراما يزيل من خلال جمالياته الحدود التقليدية بين الأنواع ويعيد شمولية التركيب الجمالي، وإضفاء طابع تشذري لهذا التركيب، ذاهباً نحو أكتشاف عالم جديد للفرجة، ليوفر له حضوراً متجدداً للفنانين، وأفقاً واسعاً لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوماً على الدراما، المسرح مابعد الدرامي لا يهتم بالصراعات بقدر ما يعنى بوسائل التعبير، لأن الزمن هو المركز في العمل المسرحي، وهو مسرح لا يرتكز إلى مبدأ الحدث والحكاية، وإنما يقدم موقفاً أو حالة، والفضاء يعد فيه عنصراً فاعلاً لا محايداً، وللسينغرافيا أهمية ما دام النص لم يعد الدعامة الأساسية للعرض المسرحي.

وهناك تعريفات عديدة لمسرح ما بعد الدرامي إذ يرونه بمثابة طقس يسعى إلى تغيير المتفرج. لأن الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرارية للواقع، فهو مسرح ملموس يعرض نفسه فناً في الفضاء والزمن وبالأجساد، إنه مسرح يحتفي بحضور جسد الممثل في حد ذاته، وليس إطاراً يولد الإيهام بحدث درامي، فجسد ما بعد الدرامي هو جسد الحركة الذي يرفض دوره كدال، ويكتفي بحضوره الذاتي، يجعل الممثل هو سبب ونتيجة حضور المتفرج، أي أن هناك حضوراً متبادلاً بينهما. ويشدد مؤلفو كتاب مسرح ما بعد الدراما على أنه، و بعد أكثر من ألفي سنة من القناعة بالنظرية الأرسطية. لم يعد بناء المسرح وتكوينه يعتمد في المقام الأول على مفهوم الدراما، كما أن النموذج الأكثر إبتكاراً في الفضاء المسرحي، صار يضع مفهوم الدراما في أزمة ويخضعه للتساؤل، و خاصة في ما يرتبط به أنماط الدراما التقليدية الأوروبية.

المسرح ما بعد الدرامي هو نوع من المسرح يتسم في تخلصه من المعايير الدرامية كشرط لوجود الحدث المسرحي، من دون التخلي عن المفاهيم المسرحية المتعلقة به والمناسبة له.

فمسرح «الهستيريا الوجودية» الذي أسسه «ريتشارد فورمان» ومدرسة «بيردهوفمان» الذي أسسها «ولسون» ومسرح «الخبز والدمية» الذي أسسه «بيترشومان» أبتعدوا عن نمط المسرح التجريبي الذي كان ينشد طرائق جديدة للتعبير من خلال العمل الجماعي مثل (المسرح الحي) لـ«جوليان بك» أو المسرح المفتوح، ومسرح سكوات والتي تدين لطموح فرد واحد إلا أنها تدين بنجاحها إلى الجهود الجماعية لكل فرد من أعضاء الفريق، فهم يعملون معاً ليكتبوا ويخرجوا و يؤدوا كل عرض من عروضهم يتضمن عمل الفريق كله. أما فورمان وبيتر شومان وولسون فتدين

بنجاحها إلى براعة مؤسسها و قراراته. فلكل منهم وظيفة يتفرد بها هي التحكم في كل حركة من حركات العرض منذ تسجيل النص على الورق.

والمسرح الحي يرفع المرآة أمام الطبيعية لتظهر لنا تلك الطاقات القلقة، الوحشية، الشيطانية الكامنة على عمق قريب تحت قشرة حضارتنا الزائفة.

يقول «جوليان بك» : (إذا نحن نجحنا في أن نجعل الجمهور يحس بالألم وهو في أحتفال عام، فإن هذا يصبح سبيلنا لمعاونته على العودة لمشاعره الحقيقية، بحيث لا يعود قادراً على ممارسة العنف بعد).

في ما كان «جوزيف تشايكن» مؤسس فرقة (المسرح المفتوح) يريد من ممثليه أن يحسوا و أن يفهموا قبل أي شيء، كان يريد أن يحررهم من كل صورالعنف والتحيز وأن يخلق مسرحاً أكثر إنسانية.

كتب يقول: (يجب أن نتخلص من حذلقة زماننا، والتي أدت بنا لأن نغلق ذواتنا، يجب أن نعود فنصبح أكثر حساسية من جديد، ونحن نوقن أن الحياة لم تكن كريمة معنا، وأننا تراجعنا كثيراً، لقد أوصدنا قدراً كبيراً من استجابتنا الإنسانية الشاملة لكننا، كممثلين، يجب أن ننفتح من جديد، وأن نصبح سُذجاً أبرياء من جديد، أن نرعى أعمق مناخاتنا، فزعنا على سبيل المثال، في هذه الحالة فقط نستطيع أن نجد سبلاً جديدة نعبر من خلالها عما هو مشترك بيننا و بين العالم الخارجي من اتجاهات، وسبلاً نعبر من خلالها عما نعتبره خاصاً بنا نحن فقط).

«ريتشارد شيشنر» مؤسس ((جماعة الأداء)) والتي عرضت العرض الغير عادي «ديونيسوس» في ١٩٦٩م.

يقول: (ما هو أكثر أهمية عندنا هو النضال من أجل عرض مشاعرنا، كشف أنفسنا، وأن نبقى منفتحين، مستجيبين، حساسين، قادرين على الأخذ والعطاء بجدية وعمق، معتقدين أن الإمتياز في الفن هو على التحليل الأخير وظيفة الكائن الإنساني في شموليته. وقد وضح «آندريه جريجوري» في جوابه مبررات الوجود لمعظم الجماعات المسرحية التجريبية حين قال: (أعتقد أن الهدف هو أن نصبح أكثر إنسانية، والتكنيك كغاية في ذاته لا يهمنا فالتكنيك يكتسب قيمته فقط لأنه يتيح لنا الكشف عن أنفسنا بامتلاء أكثر).

كشف لنا «ماركودي مارينيس» في كتابه (حدود المسرح) وكتابه (سيموطيقا العرض المسرحي) التحولات الحالية في الهوية والوظيفة التي صاحبت حركة التمثيل، (موت الممثل وإحياء الممثلين). فهوية الممثل المعاصر بدأت بالتمزق في الاستمرارية والانقطاع في مسرح القرن العشرين، وصار هناك الممثل القدير، والممثل الافتراضي، والممثل المختلط، والممثل الاجتماعي، والممثل الراوي، والممثل المؤدي، فحين نشر المخرج «روميو كاستيلوتش» مقالاً بعنوان (ممثل الأسم ليس صحيحاً) ويضع تعريفاً غير مألوف بصورة الإنسان على خشبة المسرح يقول: (الممثل ليس هو الشخص الذي يمثل، بل هو الذي يتلقى وينجذب ويستهلك جسمه في نظرات المتلقين الحارقة ولا يليه فعل، الممثل لم يعد الشخص الذي يمثل بل هو الشخص الذي يتم عليه فعل التمثيل بواسطة معالجات المسرح).

فالجسم يبقى ولا يتحدث ويتجلى جسم الممثل كوجود كامن ونقي.

وعند جماعة الطليعي «زفاياللوزانسيو» كلمة الممثل تستبدل

غالباً بكلمات أخرى مثل (نموذج وصورة ومحاكاة) ويمكن إستخدام أجسام الممثلين في الأعمال المسرحية باستخدام الصور والمواد الموجودة في الخطة نفسها مع الوسائل الصوتية والبصرية، الأشياء، الإكسسوارات، والفراغ، والصوت والضوء، في علاقة لها قابلية التبادل المتقن مع الصور الافتراضية، ولهذا يدخل مصطلح الممثل الافتراضي، ربما تكون صوراً وأصواتاً وليس ممثلين فعليين، واليوم هناك تحول آني معاصر في هوية ووظيفة الممثل، وهذا التحول والتمزق والتفتت يعمل بحيوية كبيرة، فليس هناك توافق بين الممثل الراوي والممثل المنفرد، أو مؤدي المنولوج، والفرق بينهما في العلاقة المختلفة بين الكتابة والكلام، إذ أن الممثل المنفرد ممثلاً نصياً أي ممثل يقرأ نصاً أو يرتله، أما الممثل الراوي فيعمل على المهارات الشفاهية والإرتجال، حتى عندما يرتكز على نص موجود مسبقاً، علاوة على أنه يقدم هويته اللامتغيرة على المسرح، بمعنى أنه لا يمثل ولا يصبح شخصية، وربما نادراً ما يروي قصة.

(فالمسرح يقف على الحدود) حسب ما ردد المخرج «توماس ريتشاردز» ممثل ما بعد القرن العشرين يدخل في حالة الشك والتحول ومتعدد الأشكال عرضه دائماً لإعادة تعريف الممثل. الممثل الأجتماعي ذلك الممثل الذي يمثل في المسارح الإجتماعية، وهنا يدخل (اللاممثلون) مثل المهاجرين السياسيين، المعوقين، المساجين واللاجئين، وعمال المسرح، وهذا يدفعنا لنرى التأثير الأنثروبولوجي المذهل للأساليب المسرحية. الممثل المختلط وهو الذي نراه في مسرح «بيتربروك» و»يوجينوباربا»و»آريان منوشكين» «مسرح الشمس»هو ممثل يعمل مع الممثلين والمشاهدين من عناصر متعددة ثقافياً و عرقياً، أي أنه يعمل على هويات متعددة

الطبقات وفروق ثقافية داخلية للذات، وهي فروق ما تسمى (الأنا، الذات، الفرد) أما الممثل المؤدي فمصطلح (المؤدي) يمكن أن يستخدم للإشارة إلى أي نوع من الممثلين، من الممثل المفسر، إلى الكوميدي، أي الذي يقدم التسلية أو الممثل الإيحائي إلى الراقص ومن الراوي إلى المغني إلى لاعبي السيرك وما يطلق عليهم البهلوانات، مهرجين مغنيين رحالة، راقصين، ومقلدين.

فهو إنسان في موقف تمثيل منظم كما لدى «يوجينوباربا». المؤدي مفهوم أكثر خصوصية وجوهرية في مفهوم الممثل، فهو فنان أو مبدع الأداء على خشبة المسرح، خصوصاً فيما يتعلق بفن الجسد، في ما يسمى اليوم مسرح الأداء، وهذا المغزى الأدائي يجب تأمله حيث يكون، حيث أن الممثل تتم مشاهدته من وجهة نظر الأداء، بمعنى العملية الإبداعية الإنتاجية, والبعد الأدائي مهم في المسرح المعاصر، وبالطريقة التي يتم بها تحويل المسرح إلى أداء والتي يضعها «ماركودي مارينيس» في ثلاث عمليات:

١-السيطرة (المتغيرة) لبعد الحضور والتقديم الاستطالي، المادية ذاتية المعنى، والعودة إلى الذات، واحترام بعد التمثيل والخيال والسرد والرجوع بشكل متغاير إلى الذات.

الميل إلى تفكيك شكل الدراما والإخراج من خلال استخدام النزاعات الفنية،التي هي في النهاية، كما عرفها «ليمان» المسرح بعد الدرامي، هو اللاترابط، والآنية، واللعب بكثافة العلامات، وتوجيه الموسيقى، والفن الدرامي البصري، والبعد الجسدي، واقتحام الواقع، واستخدام الحدث، الموقف، التشظي، والنقصان والإنقطاع.

لم يعد تأمل الأداءا المسرحي في إطار العمل، الإنتاج، بل في إطار الحدث والعلاقة. فالأداء المسرحي أصبح يتميز بالحضور البدني المشارك من جانب الممثل والمتلقي، وتبادل الفعالية بين

الإثنين، وكذلك طريق الجسدية كبعد أساسي لأحدهما أو الآخر، فالعلاقة الحاسمة للأداء كما تقول: «مارينا ابراموفيتش» هي الارتباط بالمشاهدين، وتبادل الطاقة بين المؤدي والمشاهدين. فالأداء هو البعد البنائي البدني والذهني الذي يواجه به الممثل المشاهدين.

في المسرح مابعد الدرامي أو الإتجاهات الجديدة في المسرح، هناك اتجاه في المسرح كطريقة لإعادة حكي العالم في سياق الصورة والذاكرة، كما في أعمال «روبرت ليباج». فالتمثيل الجديد هو تمثيل المرآة، نوع مختلف من التمثيل للإنعكاس المزدوج لمختلف حالات العقل التي تنعكس رمزياً في العروض، فالإنسان هو مايراه فليس هناك حقيقة، إنما حقيقة افتراضية، فالحقيقة نفسها تحطمت، تطايرت شظايا مثلما يحث عندما تتحطم قمة مائدة من الزجاج ويتطاير الزجاج على الأرض بشكل عشوائي، في هذه اللحظة يولد معنى روحاني جديد هو روحانية الشظايا البراقة وترتيبها العشوائي.

أعتمد «بريخت» فكرتين أساسيتين في عمله المسرحي، هما التغريب بدلاً من التعاطف الذي سار عليه المسرح فترة طويلة والتي ترجع أصولها إلى أرسطو و (الجست) أي الإشارة التي تؤكد على عامل التغريب. ودعا المتفرج أن يأخذ موقفاً من العرض المسرحي وينظر إليه نظرة الناقد ويحلل الموقف وتناقضاته ويضع له بديلاً لأن العالم برأيه متحرك ومتغير، واستعمل جميع أنواع الفنون للوصول إلى هدفه، استعمل الغناء والرقص والوثيقة والرواية والضوء، لا لغرض إيجاد الجو، ولا في المشاركة الوجدانية بالأحداث، أو لغرض التعبير عن العواطف المدفونة في نفس الشخصية، ولكن للتركيز على الجست والذي يعني (الإيماءة

الحركية والصوتية) للتعبير عن سلوك اجتماعي. ويقف المسرحي البريختي ضد المسرح التقليدي الأرسطي بأكثر من نقطة.
كل المخرجين الذين تحدثنا عنهم وغيرهم كـ لوبيموف و اوخلو بيكوف و ريتشارد شتاين وآخرين قاموا بإغناء إمكانيات تعبير المسرح بشكل مدهش. فقد استعار فاختانغوف ومايرهولد وآخرين من المسرح الآسيوي أشكالاً راقصة وأبتكرا كوريغرافيه تامة للدراما. وأنجز مايرهولد بنائية جذرية. بينما أستعمل رينهاردت مسرح ما يدعى بالأماكن الأصلية للمشاهد قدم ((كل إنسان) و (فاوست) (دانتون) في أماكن عامة.
وقدم مسارح الهواء الطلق (حلم ليلة صيف) في وسط غابة. «دانتون لراينهاردت» أجلس الممثلين في صالة المتفرجين وفي الإتحاد السوفيتي وفي موسكو أزيلت الحواجز بين المسرح والجمهور في عرض «أوخلو بكوف» وأجلس الجمهور على المسرح.
تم اختراع المسرح الدوار والأفق المقبب وظهرت أجواء سحرية رامبرنتية. وهذا دفع إلى إطلاق أسم رامبراندت على المؤثرات الضوئية بالضبط كما يطلق (ترينذ لنبورغ) على عملية قلب معينة في تاريخ الطب.
فالتجربة المسرحية لدى كل منهم مختلفة كل الإختلاف عن الآخر فعند «ستانسلافسكي» تأتي أهمية الممثل أما «كريج» فالممثل عنصر زائد يمكن الأستغناء عنه. والأهمية كلها للإمكانات المنظرية على المسرح. أما «مايرهولد» فالأهمية للمخرج.
أما «لوبيموف» التجريبي الفذ فهو من المخرجين الذين يفضلون الأدب الغير درامي. لهذا كان دائم اللجوء إلى مسرحة الروايات. فكل ما فعله هو عبارة عن مسرحة الروايات المعروفة باستثناء هاملت و طرطوف والرجل الطيب. فهو يجد مجالاً رحباً وحرية لتطويع المادة

الأدبية كيفما يشاء، لأن ذلك يحرر لديه (الفانتازيا الإخراجية) من قيود كثيرة، وقد يكون الأهم من ذلك شعوره بأن ما تطرحه الأعمال التي يخرجها قريبة إليه، يقلقه كإنسان وكفنان، قال مرة في مقابلة معه: (الحياة نفسها تقرر إن كنت محكما أم لا، كل شيء يقرر ببساطة، يأتي المتفرج أو لا يأتي، تلك هي المسألة. إن العرض بدون متفرج لا محالة سيموت.

وهو في إخراجه ديكتاتور، يترك آثار بصماته على كل عرض يخرجه، وتنفرد أعماله دائماً باستخدام عناصر اللغة المسرحية كلها، من إضاءة وموسيقى وديكور، لتوظيفها لصالح العرض المسرحي، في لغة ديناميكية متقدمة تخلق شخصية العرض المدهشة يقول «لوبيموف»: (أريد أن أقول إن الممثلين، غالباً لا يقدرون المخرج حق تقديره، يبدو لهم أن مجرد ظهورهم على الخشبة، يعني شد الجمهور والسيطرة عليه، إنهم لا يفهمون أن العرض الذي يفتقد (هارموني) الشكل ــ وهذا من صنع المخرج ــ عرض هابط لا محالة، حتى لو كان ممثلوه ذوي موهبة خارقة فوق العادة). فهو يحاول باستمرار تطويع عناصر اللغة المسرحية لتحقيق التواصل بالإعتماد على الوسائل البصرية ببعديها الجمالي والوظيفي، ومن هنا تنطلق الحركة في لوحة بشكل جمالي، وهو دائما ما يبحث عن الجديد عن طريق التجريب المستمر، لا يتقيد بأطر معينة، ليس للبحث عنده أطر ثابتة أو حدود، فهو يلجأ إلى طرق إخراجية غير مألوفة في إخراج مسرحياته، فهو يريد أن يجرب، والتجريب بالنسبة له أمر حيوي لأنه ضد القوالب الجامدة مسرح «تاغانكي»، وكبير مخرجيه «يوري بيتروفيتش لوبيموف»، إن البناء الدرامي في مسرحية تبادل لمسرح تاغانكي الطليعي الغير مألوف. فحياته بحث دائم. إنه لا يتوقف عن البحث أبداً، حياته الإبداعية رحلة بحث

مستمرة لا تتوقف.
ويعتقد ويلسون أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين على (شاشة خارجية) و (شاشة داخلية). الأشياء التي يتم إدراكها شعورياً تسجل على الشاشة الخارجية، أما الأحلام والذكريات فعلى الشاشة الداخلية، وهذا ما يظهر في عرضه لمسرحية (كنت / جالساً في الفناء / حين ظهر هذا الفتى / أظن أنني كنت اهلوس).
ويستخدم المؤثرات الصوتية المتقطعة وشرائط التسجيل المتعددة التي تدور معاً، تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التي لا تحيل إلى العالم الواقعي، والفعل مقطع الأوصال، والكلمات التي تتكرر ترديدها، والموتيفات التي تتردد صداها في النص، كلها تعيد إحساسات الحلم.
وكل هذا متروك للمتفرج كي يستخلص معنى ما من ما رآه، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاماً أو فوضى، له شكل أو بلا شكل، إن كان هذا كله شيئاً يهمه.
. فيما راح «بريشت» يقول إن هدف الدراما هو: (أن تعلمنا كيف نبقى على قيد الحياة) فبدل مشاعر الجمهور عليهم أن يفكروا. كان يهدف إلى إثارة رد فعل بدل التشجيع، هذا اللون من الإذعان السلبي الموجود في المسارح البرجوازية القديمة.
آرتود هاجم الاستسلام الطيع للنص قائلاً: (يجب أن نطبق النص على أنفسنا، ناسين ذواتنا، وناسين المسرح نبقى فقط بإنتظار تلك الصور الموجودة بداخلنا، عارية، باذخة، ويجب أن نمضي مع تلك الصور حتى النهاية).
أما «اوخلوبكوف» فراح يحطم البرواز المسرحي، مقدماً مسرحه بأشكال دائرية، ومستطيلة، وسداسية الأضلاع، كما لم يحلم بها

أحد، وحين عدد الخشبات أصبح يقطع من مشهد لمشهد بطريقة المونتاج، دون أن يعقب المشهد المشهد بشكل منطقي.

(نيكولا اوخلوبكوف) هو مخرج من ابناء الثورة لم يتربى على المدارس المسرحية السابقة فهو لا ينتمي إلى مسرح ستانسلافسكي بحث في مسرحه عن حقيقة الاخاء العاطفي يقول عن نفسه :- « لقد بحثت طويلا عن مسرح انتسب اليه، ولكني لم أجد ذلك المسرح في مكان ما. لم يكن مسرح ستانسلافسكي الشيء الذي أريد، ففيه يقبع المتفرج مهجوراً منسيا وراء جدار رابع اقامة الممثلون بينهم وبين الجمهور ، ولم يكن مسرح مايرهولد يقنعني ايضا، فلقد وقع ممثله في خطأ رئيسي يبعده عن معنى الابداع الفني، اذ هو يخاطب الجمهور مباشرة على طريق المهرج ... وذات يوم أبان الحرب الاهلية التي مهدت للثورة ، وجدت نفسي في احدى محطات السكك الحديدية ، وقد وصل قطار محمل بالجنود في اتجاه المحطة وتوقف ، وبعد حوالي دقيقة وصل قطار آخر في اتجاه الآخر، ونزل جنود من القطارين لقضاء بعض حوائجهم ، وتوقف أمامي فجأة احد الشباب ، وتقدم منه شاب ثان من الجنود القطار الآخر : تبادلا النظر طويلاً ، ثم ارتمي احدهما فجأة في حضن الآخر، وقد فقد القدرة على الكلام من شدة ما اعتراهما من العواطف .. لقد كان زملاء قدامى، كانا صديقين حميمين فرقتهما الحرب ثم تقابلا بالصدفة لمدة دقيقة واحدة، في محطة عابرة.... ثم تصافحا وافترقا من جديد . في تلك اللحظة فهمت ما هو المسرح الذي اتطلع اليه: أنه مقابلة بالصدفة بين صديقين حميمين ، تؤكد وحدة عواطفها وحده تنسيها العالم بأسرة .

ومنذ تلك اللحظة عملت في ذلك الاتجاه ،

« ففي مسرحي يجب أن يصافح الممثل و المتفرج بحرارة وفي

اخوة .... وفي مسرحي ، عندما تبكي أم يكون من بين الجمهور أثنا عشر شخصاً على الاقل مستعدين أن يلقوا بأنفسهم نحوها لتخفيف دموعها . «

لم تكن عروض «رون نكوني» تجربة جماعية، إنما تجربة فردية بالنسبة للمشاهد. «كوبو» كان يرى أن المسرح ممكن أن يولد عن طريق الإرتجال. كتب يقول: (اتركوا الأدب، اخلقوا روابط أخوة بين الممثلين، يعيشون معاً، يعملون معاً يلعبون معاً، يبدعون معاً، يبتكرون ألعابهم معاً، خذوهم بعيداً عن ذواتهم وعن الآخرين).

«بسكاتور» الذي تحدث الناس عن شجاعته كان باحثاً. قال: (إنما يجب أن أجده هو مسرحيات صعبة، قاسية مشبعة بالحقيقة، مسرحيات لم توجد بعد ومن هنا أطلق على مسرحه (مسرح البحث).

وذهب «بريخت» مثل أستاذه «بيسكاتور» ناحية إبراز الطابع التعليمي للمسرح، توصل «آرتود» إلى الإقتناع بان المسرح لا يجب أن يصور الواقع اليومي على نحو طبيعي، بل يصور تلك الإلتماعات التي لا تطالها الكلمات، أما مسرح «الوين نيكولايس» فهو يعتبر تأليفاً بين تصور أرتود لمسرح غير لفظي وفكرة كريج في تحريك الكتل المجردة ورجع بيتر بروك يوجينيو باربا و جروتوفسكي مثل كوبو إلى جوهر المسرح من حيث هو علاقة حية بين الممثل والجمهور.

تغريدات

» كان يوم أفتتاح المهرجان الثامن للشباب يوماً جميلاً ٢٠٠١/٠٧/٠٨م كان عرض لمسرحية «القاضي» من تأليفي و إخراج ياسر القرمزي، الملفت أن الجمهور كان كثيراً، للدرجة التي أصابتني بالدهشة. صوت الموسيقى كان عالياً لدرجة الإزعاج، ربما كان ذلك مطلوباً.

الجمهور كعادته، فكانت الموبايلات تصرصر وتولول. بدأ العرض بارداً، سألت ياسر عن عرض مسرحية القاضي، كان جوابه لا شيء أنا لم آر المسرحية، كانت غلطتي جلوسي على الموسيقى، مما جعلني أقوم بأخطاء تسببت في علو صوت الموسيقى، لم تساعدني الإضاءة في إظهار فكرتي، كنت محتاجاً لإضاءة مركزة «سبوت» تأتي مباشرة على الممثل، حتى يخلق جوا دراميا ذا بعد مسرحي مؤثر. بعد انتهاء العرض عدت إلى مقر المسرح مع إبراهيم البنكي وحضر خالد الرويعي وجلس على الكرسي الذي عادة ما أجلس عليه، فجلست على الكرسي الآخر، وسألني ماذا يمكن أن أقول غداً في ندوة الشباب؟ قلت ما مفهومك للشباب؟ ما علاقة الشباب بالعصر؟ هناك مقولات تردد أن عصرنا عصر الشباب هل هي مقولة حقيقية أم إنها مقولة مزيفة؟

» الأربعاء ٢٠١٢/٠٨/٠٨م كانت ندوة الشباب تحدث فيها سلمان العريبي، خالد الرويعي، محمد الصفار، وقد تم اختياري لأكون مقدم الندوة، كان ذلك في الحقيقة مأزقاً، فقد جاء الاختيار في لحظة ضيقة، أي في ليلة الندوة ذاتها، تحدث الأخوة الفنانين عن تجاربهم، عن علاقتهم بالمسرح، أو داخل المسرح. جاء سؤال من صلاح أحمد أن الفنانين فشلوا في عملية التوصيل لتجربتهم و أن عليهم أن يتحدثوا عن أنفسهم بحالات إبداعية.

السؤال الذي دار في خلدي كيف يستطيع المسرحي التحدث عن نفسه؟ هل هو شخص أم شخص في علاقة اشتباكيه مع المجتمع؟ أم أنه مجموعة تفاصيل تتكون وتتجمع في حالات التجربة، في اشتباكها مع الذات، في علاقتها بالمفردات الأخرى؟ كيف يمكن للآخر أن يفهم هذه التفاصيل وهو لم يجربها؟ أليس المسرحي هو مجموعة العلاقات، والحوارات، والإضاءات، والإكسسوارات، والشخصيات، والحروف والكلمات، والنص، والتفاصيل، والمكان؟ أليست هي تجربة خاصة لمجموعة لها حياتها الخاصة، تحاول بقدر الإمكان إيضاحها، فتكتشف أنها أكثر غموضاً مما كان يراه؟ يحاول لملمة تلك الأحشاء الممزقة، والعظام المتناثرة، والصراخ، والسهر، والأحاديث، والنرفزات، والإرهاق؟ كيف يمكن أن يلملم تلك التفاصيل؟ إنه يقول شيئاً وتضيع منه أشياء، أو ربما يؤجل أشياء للحديث عنها لاحقاً، أو ربما يريد أن يستمع من الآخرين. بعض تلك الأسئلة التي توقظ ما هو نائم في أعماقه السحيقة، يريد نبشها. كيف لنا أن نحكم على الآخرين بأنهم فشلوا أو نجحوا؟ كيف لنا أن نحكم بذلك هل، أستمعنا نحن بشكل جيد؟ هل دخلنا في تفاصيل ما قيل؟ هل أدركنا أن تلك التفاصيل هي للأشخاص المتحدثين؟ كيف لنا أن نصدر تلك الأحكام التي تضع الآخرين في موقف الدفاع، أو محاولة شرح؟ ألا ترسم دواخلنا مجموعة من الصور، ولا نكرس نحن البشر الوقت للنظر في هذا النسيج الداخلي، وقد نلمح بين آونة وأخرى جزءاً منه نحاول أن نتبينه؟ أليس ذلك ما كان يحاول أن يلمحه «سلمان» و«الصفار» وخالد» كل على طريقته، حاول خالد تلمس ذلك عبر اللغة، أي العبور إلى ذاته عبر جسر اللغة، باعتباره يتعاطى نسيج الشعر، وحاول أن يعقلن تجربته، رغم تلك الكتابة التي عنونها «المكان الجنة الممثل» ولأنها

كتابة كان يجب أن نقرأها لنتبين تفاصيلها، وقد حاول سلمان كتابة شذرات ونتف ممزقة حاول تجميعها في ورقته لمحاولة الحديث عن تجربته، ألم يضع الصفار الدفتر مكانه وحينما بدأ قال ها أنا بدأت لكن لا أعرف كيف أنتهي أليست تلك هي متاهة الممثل وإشكاليته؟ لماذا يستمر الرسام في الرسم؟ متى سينجز عمله؟ وأي معرض مقدر له أن يعرض صوره؟ من يستطيع الإجابة؟ هذا ما سطر به سيرته. مهما تحدث الفنان عن نفسه أو تجربته، غير أن القسم الأعظم منها يبقى لنا مظلماً غير مرئي. في الجانب الآخر من الشط كل تلك الإشكالات كانت تدور في خلدي وأنا جالس بين ثلاث أشخاص قريبين من نفسي وجسدي وصوتي وأفكاري وروحي. يوم أن كنت واقفاً على جسر المحرق وحيداً يائساً لم أجد معنى لوجودي، قذفت نفسي في البحر ثم لم أشعر بنفسي سوى أنني أسمع ثلاثة أصوات بالقرب مني، وأنا على الشاطئ كانوا يبثون في رئتي ذلك التنفس والهواء الذي أعادني إلى الحياة، لكنني لا أزعم أنني أفهمهم ولا أزعم أنني أفهم نفسي فكيف بي وأنا في علاقة معهم.

» ٩ -٨-٢٠٠١ م في الساعة الثامنة والنصف، كان يفترض أن يبدأ العرض. إنه عرض للشباب حسب العمر، استوقفني حديث احد الشباب قائلاً حينما سألته هل يحضر أبوك العرض؟ قال أبي لا يشجعني على العمل في المسرح، لأنه بسبب المسرح خسر مستقبله. يبدو من هذا الحديث أنه يمكنني أن أتلمس قضية المسرح في المجتمع البحريني، فكيف ينظر المجتمع إلى المسرح؟ أو ما لحق بالمسرح من دمار؟ وأنت حينما تكون مسرحياً وتتقدم للبحث عن عمل، أول شرط يوضع أمامك هو أن عليك أن

تنسى المسرح والعمل فيه، لأنه سوف يعطل عملك، وفي أحدى اللقاءات في التلفزيون، ردد أحد المسرحيون أن دور المسرح قد انتهى، لأنه لا علاقة له بالمجتمع. المسرح في اليونان كانت له علاقة بالدين والطقوس. بدأت المسرحية. طفل يرسم تلاً، كانت المسرحية تواصل عرضها المشاهدون يشاهدون، بعضهم جاء ليرى ابنته، وبعضهم جاء من أجل تحية أبنائهم، كنت واقفاً بشكل تلقائي وعادي فرحا بعرض الشباب. فجأة ظهر مشهد أربكني وأوقعني في خوف وقلق. مجموعة من الشباب الممثلين يخرجون على المسرح، ويحاصرون الشخصية الرئيسية (الأستاذ) بالمشاعل. إنها النار. خفت أن تتسبب تلك النار في أي نوع من الحريق. طافت بذاكرتي ليلة عرض القربان بمهرجان القاهرة. الليلة التي كانت من أخطر الليالي مرت بحياتي، خوف لم أشعر به في حياتي أبدا النار تبدأ بمقاومتي، وكادت أن تحرق المسرح والجمهور والممثلين، الممثلون كانوا في داخل اللعبة المسرحية في حالة تركيز وغياب كامل، كنت أحاول إطفاء النار أو نيازك النار التي كانت تتقاذف من الأوراق التي بدأت تحرق أرضية المكان، كادت الستارة الفوقية أن تحترق، كانت النار تقترب من ملابس محمد الحداد. كاد الخوف يقتلني. في داخلي سمعت صوتاً يقول يا الله أعني بقوة من عندك. تراكضت محاولاً إطفاء الحريق، هنا وهناك رأيت باسل وحسين العربي الصغير، إطمئن قلبي، كان المفروض أن نأتي بماء، ثم وجدت النار قد انطفأت. حمدت الله على ذلك. فبدأت بالكتابة عن الحادثة المخيفة. بالقرب مني جلس خالد وعيسى خلف وأحمد غريب. التلفزيون على قناة القاهرة. خالد جلس يكتب بعض الدعوات ويتابع نشرة المهرجان المسرحي الثامن.

» يوم الاثنين ٢٠٠١/٠٨/١٢م كان عرض محمود الصفار أحببت العرض وكنت أتمنى لو كان مكتملاً بالتمثيل حيث لم يأخذ التمثيل مداه الجيد

» ٢٠٠١/٠٨/١٨م استيقظت من نومي في المسرح واستيقظ خالد الرويعي وفاجأني بخبر ترشيح مسرحية «إيفا» للمشاركة بمهرجان الخليج. كان الخبر بمثابة كارثة، ليس لأن المسرحية ستشارك، جميل أن يشارك خالد والطاقم المسرحي، لكنني في حقيقة الأمر في الآونة الأخيرة بدأت أشعر بعدم الرغبة في السفر، وبدأ شعور الوحدة يكبر، وينتابني بعض الاكتئاب، لذا شعرت بفقدان الشهية في السفر، والمشاركة في مهرجان رسمي موسمي، ما أن ينتهي حتى ينفض الناس لشواغلهم ويترك المسرح بحاله، فالمسرح بالنسبة للمسرحيين صار مجرد حالة طارئة وليست قضية ذات أبعاد إنسانية حضارية اجتماعية.

» وصلت للدوحة يوم الأحد ٢٠٠١/٠٩/٣٠م ليلاً الساعة الحادية عشر، وكنت ضمن الوفد البحريني المشارك من خلال مسرح الصواري لمهرجان المسرح الخليجي السابع، لم أكن متشجعاً لأنه سوف يكون مثل المهرجانات السابقة، نلتقي ونتحدث، والكل يتحمس للمسرح وكأنه أكتشاف جديد، وما أن ينتهي المهرجان حتى ينتهي كل شيء، بما في ذلك المسرح، حتى موعد مهرجان قادم، يستيقظ لديهم هاجس المسرح، ثم تعاد الكره مرة أخرى، حديث وحديث و حديث عن الأحلام والطموحات والإحباطات وغيرها من القضايا التي لم تحل في أوطاننا. ومعظم البلدان الخليجية لم تهيئ البنية التحتية للمسرح، وكأنما المسرح ابن حرام وغير

مرغوب فيه. في بلادنا «البحرين» كان هناك في السبعينات «مسرح الجفير» الذي تم تحويله إلى مطبعة لجريدة «الأيام» وهذا تصرف أحمق، يمسح الذاكرة ويخرب التاريخ، وتلك الخشبة كانت معلماً من معالم البحرين، تمت فوقها عروض لمسرحيات عديدة، فهي إذاً ذاكرة، لو إنها تحولت متحفاً لصور المسرحيات وأرشيفاً لحفظ النصوص المسرحية التي تم عرضها في البحرين منذ بداية المسرح وحتى وقتنا الحاضر، وبقيت للمسرح ذاكرة حاضرة محفوظة للصور الفوتوغرافية والصور المتحركة «الفيديو» وما تمت كتابته عن تلك المسرحيات من نقد انطباعي أو نقد أكاديمي ولكان ذلك عملاً توثيقياً، لكن هيهات لناس اعتادوا محاربة المسرح ومحاولة القضاء عليه بشتى الطرق. أكثر من ثلاثين عاماً كانت محاولة التخريب ومحاربة المسرح سارية المفعول، وكم من العروض تم إيقافها في ليالي العرض الأولى، وكم من عروض تم رفضها. حدثني الأستاذ سلمان الدلال وهو من المؤسسين القدامى للمسرح عن معاناتهم وكيف أن الرقيب كان يحضر البروفات ويغير في النص، يحذف ويوقف العروض، وحين جاء الوزير «محمد المطوع» دعينا لاجتماع لتدارس مشاكل المسرح وحلها، وكما هي العادة تتراكم الأكاذيب، ولا وجود للحلول. في الاجتماع قيل لنا الكثير من التطمينات، وقيل إن الوزير مهتم جداً بالمسرح وأن المسرح مهم، وقد وعدنا بحل جميع المشاكل المتعلقة بالمسرح، وتم وضع توصيات شارك فيها الفنان العراقي المرحوم د.»عوني كرومي» لم نر منها شيئاً حتى هذه اللحظة، ولم يؤخذ بها، إنما كان مصيرها سلة المهملات، وزادت مشاكل المسرح وتعقدت وجاء الصديق الشاعر «علي عبدالله خليفة» معتذراً عن ما بدر منه، فقد كان يسعى لتعديل أوضاع الثقافة والمسرح، لكنه

لم يتمكن بسبب محاولة المسئولين قتل كل ما كان يطمح له. وحدثني أحد المسرحيين في الإمارات أنه تم تغيير دوام الفنانين الإماراتيين من الدائرة الثقافية في الشارقة إلى أبو ظبي جعلني أخاف على مصير مسرح الأمارات حيث أن القاطنين كلهم من الشارقة ودبي وتغيير النظام يجعلهم يداومون في أبو ظبي أي أن الانتقال لمسافة ساعتين يوميا والعودة ساعتين بشارع خطير قد يعرض حياتهم للخطر ويستهلكم جسدياً ونفسياً، مما يعطل عملهم المسرحي، ويقتل طموحهم. إنها خطيئة كبيرة ترتكب في حق المسرح والمسرحيين.

الفنانون هم الأوائل بين الناس اللذين انكبوا فعلاً على هدم عالمهم بغية إعادة خلق عالم فني، يتاح فيه للإنسان الوجود والتأمل والاسترسال في الأحلام كما قال «مرسيليا الياد». ففن المسرح هو الذي يروي الإنسان للإنسان بطريقة إنسانية، وهو الفن الأهم الذي يرتفع بالإنسان إلى مستوى الإنسان. المسرح هو الأداة الأكثر تأثيراً، فلنحصن هذه الأداة لأن هناك الكثير من الأشياء التي نستطيع أن نتعلمها من المسرح، المسرح يجعلنا نلقي بأنفسنا خارج الدائرة التي عادة ما يرسمها الواحد منا حول نفسه، أو يرسمها المجتمع أو السلطة حوله، وبعدها لا يستطيع الخروج منها، لكن هيهات في دولنا التي تسمى بالدول تضيق الدوائر وتزداد كل يوم عن اليوم السابق وما الوزارات إلا من أجل رسم تلك الدوائر وتضييقها بالمعوقات اللامرئية والإنسان مرشح عندنا لفقدان إنسانيته وموت موهبته أو محاصرتها بكل السبل المرئية والغير مرئية، إنها اللعنة التي تطاردك، والفخاخ التي تتهيأ لاصطيادك. وكل وزير مسئول يلغي ما قام به الوزير الذي قبله، إنها مصيبة المصائب، حيث نظل بلا ذاكرة، فكل وزير يطلب منك أن تعيد على

أذنه المعوقات التي تقف عائقاً أمام المسرح لحلها، وما أن ينتهي دور ذلك الوزير وتبقى تلك المعوقات كما كانت، يأتي وزير آخر ويطلب منك ذات الطلب، حتى تمل من كثرة التكرار ولا شيء يحدث.

» في سفرتي إلى الكويت، تم الاتفاق على عمل مسرحيات عالمية، يتم تصويرها للتلفزيون، وقد تم اختياري من بين عديد من المخرجين المهمين في الساحة المسرحية العربية، وبعثت لي رسالة وقد تمت موافقتي على ذلك، وبعثت برسالة من ١٢ ورقة فلوسكاب أشرح فيها الفرق بين التلفزيون والمسرح، وبدأت بالاستعداد بذلك، ولم أعرف ما الذي حصل في المشروع الطموح الكبير، حتى التقيت بالفنانة «سعاد عبدالله» وأخبرتني بأن المشروع تم إلغاؤه، بعد أن أستلمه شخص آخر مكان الشخص الذي تم اتفاقنا معه، فكل شخص يحاول إلغاء مشاريع الآخرين، حتى لو كانت ذات أهمية، وهكذا تثقب الذاكرة حتى تنهار جماجمنا التي أجتاحها عبث هذا الدمار، ويكون للناس متعة النسيان، فكم هو مؤلم أن ندخل الألفية الثالثة الجديدة بكل هذا العبث المدمر، أي حضارة أو مدنية يمكن أن نصدقها بعد كل ما عشناه وسمعناه، وأي بلد يمكن أن نحترم، في غياب المسرح و إعاقته. المسرح فعل حضاري، والبلد الذي لا يعتني بالمسرح، ولا يهتم بالمسرح، بلد غير حضاري حتى لو ردد صباح مساء كلمة الحضارة. الحضارة خمسة أسس (الدين – الفن – العلم – العمل – المال) واختلال إحدى هذه الوسائل، يخرج البلد من كونها بلدا حضارياً، فما بالك إذا فقدت المسرح والفن والعمل والعلم، إننا نعيش في دول استهلاكية، ومع تجار «كمبرادوريين» مجرد جسر لعبور بضاعة الآخر. دول تبعية قاتلة لا تتحكم في مصيرها. بعد حرب الخليج الثانية، انكشف

كل شيء وظهرت الحقيقة. إننا لا نستطيع الدفاع عن أنفسنا ولا شعوبنا. إننا معرضون للرياح التي يمكن أن تخترق خيامنا. تذهب إلى المهرجان الخليجي وتتمنى أن ترى ما يغير ما قد تخيلته لكنك تصطدم، فكل الأشياء كما هي تكرس لما هو ميت وخانق. تكرس لقتل المسرح، مخرجون بعضهم يحمل معه نصوصاً ورسائل لتسويق الذات، وحديث المعاناة والركض وراء المال. أقنعة تشاهدها في كل المهرجانات، كائنات مهرجانية اعتادت تكرار الحديث منذ أول مهرجان، ومخرجون خارج قائمة المسرح، صدئت أدواتهم، ولا تصلح إلا للمتاحف، تراها تهرج قليلاً بمفاهيم بالية. ونقاد يعيدون ذات الحديث، وكأنهم لم يطلعوا على الصيحات النقدية الجديدة في هذا الزمن، إلا من رحم ربي. همس في أذني أحد المخرجين قائلاً لا أدري كيف يمكن أن أتفاهم مع كائنات ميتة، وحينما تبدأ بالحديث، لا شيء سوى التكرار، سوى الأكل والنوم وباحة الفندق. المسرح آخر ما يعرضه المسرحيون الحقيقيون. الذين ماتوا ورحلوا فعلوا خيراً، لأن الحياة لم تعد تطاق مع مجموعة تعيش السكون والموت، تكرس الواقع، وتدبج الأحاديث، تحترف المجاملة على حساب كل ما هو فني وإنساني وجمالي. فنانون أعلنوا اعتزالهم الحياة، لا شأن لهم بما يدور في هذا العالم، قصف أطفال العراق لا يهم، الأسرى الكويتيون لا يهم، قصف أفغانستان لا يهم، لا شيء يهم سوى الفراغ الذي لا يمكن قتله إلا في البارات والأحاديث التافهة والقيام بالصفقات التجارية والتلفزيونية أو المسرحية، لا شيء سوى الضجر، لا شيء سوى إنسان يموت يومياً بالرتابة، لا شيء سوى إنسان خارج التقويم. شخص ما يعلن عن نفسه، ثم يقول لك العرض كان مشتتاً. أي إنسان هذا الكائن؟ في أي عصر يعيش؟ في أي زمن ما زال يرى أن أقرب الطرق إلى الوصول هو

الخط المستقيم؟ مازال يعيش تحت خط الهندسة «الإقليدية». كم كان أرحم طنين ذلك البعوض قرب أذني من مهرجان يكرس المفاهيم الجامدة ويدعو إلى التجهيل، مجموعة ترى في نفسها وصية على الآخرين، لا تحسن سوى رسم الدوائر للآخرين والطلب منهم بعدم مغادرتها. تلك الدوائر ليس هناك معنى لأي شيء سوى النوم الذي يجعلك تغمض عينيك وتبدأ بالحلم، إنه حلمك وحدك، حلمك الذي عليك أن تحتفظ به وعيناك مغمضتين، لعلك تحظى بعيون مغلقة على إتساعها. قلت له أنت متشائم كثيراً، ابتسم وواصل الأكل.

» الفنان «روبرتوشولي» في ندوة مهرجان المسرح الخليجي بقطر قال بأن «الدراماتورج» ليست مهنة، إنها طريقة تفكير، من خلالها يعيد الفنان صياغة الكون، لكنني اختلفت معه رغم موافقتي على الجزء الأول من الحديث «فالدراماتورج» طريقة التفكير نعم لكن ليس عمل الفنان المسرحي صياغة الكون، فليس بإمكان الفنان ذلك في اعتقادي المتواضع، أن الفنان باستطاعته أن يحاور الكون لصياغة ذاته، فالفن هو أن نحيا ونتحاور، ففي الحوار لحظة يتحدد فيها الإنسان من يكون، تتحدد فيها قيمة لا يدمرها الوقت، كما أكتشف «تيديو ايزيد» و»روكروزو» في القصة الأرجنتينية، فبالحوار أنت ترحل إلى جبل الروح، هل يمكن أن تصل؟ ليس مهماً الوصول المهم هو الرحلة ذاتها، والرحلة هي حوار الإنسان مع الوجود و إعادة اكتشاف ذاته.

في المسرح أنت تعيد اكتشاف عالم كامل يطويه النسيان دون رحمة، في الحوار أنت تقف أمام نفسك لتعيد اكتشافها من جديد، كي لا يموت ذلك الطفل الذي يسكن أعماقك السحيقة، في الحوار

أنت مثل الطفل الذي وجد نفسه في الغابة، دون أن يعرف الطريق، لكنه يحاول اكتشاف الغابة، ويمضي الأمر مواصلاً الرحلة ليست هناك ثمة نقطة يصل إليها، في الحوار بين الإنسان والكون. الإنسان هو الذي يخوض تلك المحاورة، لقد كانت المفاهيم والكلمات الضرورية لهذا الحوار، فالإنسان هو المحرض لذلك التساؤل، وهذا التحريض ليس سوى الفعالية الإنسانية للإنسان، فهو الوحيد الذي يستطيع بما تصف له حواسه مضاعفة الواقع الخارجي لصورة يراكمها في نفسه، أما باستخدام المواد التي تنتجها له حواسه، و إما باستخدام منتجات تخيله البحت. إن هذه القدرة على إعادة تركيب الواقع من داخله، على تقديمه ليمتد إلى الواقع الذي هو بذاته، فمن هنا قلقه، فالتمرين حاجته العميقة إلى وضوح دائم تام عن العالم وعن الآخرين وعن نفسه فهو مثل أسلافه يستخدم أدوات، أنها أكثر. قدرته العقلية مثلهم يحول العالم الواقعي منفعة منها موجودة فيه وهي محوله، لكن الموضوع الذي حوله أكثر من غيره هو نفسه أنه مشارك في تأليف بيئته وأكثر من ذلك أنه مشارك في تأليف نفسه مرة أخرى، الإنسان مثلما يبتدع الأشياء تبتدعه الأشياء أيضاً. ومن جملة ما ابتدع الفن، المسرح أيضاً أبتدع الإنسان، فصار المسرح هو سؤال الإنسان عن الإنسان في تلك الرحلة، فالعلم يصيغ العالم المحسوس من خلال القوانين التي تتتالى اكتشافاتها، فالطريقة التي يبدل فيها شعاع ضوئي اتجاهه و هو يعبر الهواء إلى الماء يخضع لقانون الانكسار الذي أعلنه «ديكارت»، والقوة التي تتجاذب بها كتلتان نحصل عليها من قانون «نيوتن» أو الجاذبية الكونية، والقوة التي تتنافر بها شحنتان كهربائيتان في نفس الشارة يوضحها قانون «كولومب» والإنسان قادر على تملك الكون عن طريق الحوار الذي يتمثله في داخله، يعلم

وحده من بين كافة الكائنات الحية أنه فانن، وسيكون موته الماثل في وعيه كل لحظة من حياته من غير نهاية، ليصبح أبدية موتنا هي سبب أمتداد حياتنا. فالحياة التي يفهمها كل واحد أو يعتقد بأنه يفهمها. إن الأحب إلينا هو انتمائنا إلى مجموعة أحياء، و أن الذي يقلقنا هو يقيننا بأننا سننتزع منها ذات يوم أي سنموت، وأننا بمجرد قراءة أو سماع هذه الكلمة كما يقول «البيرجاكار» نحيطها بكل خبرتنا وبكل آمالنا ومخاوفنا. إننا عن طريق المسرح نحاول أن نفجر المعاني الحقيقية، الباطن المخفي من العلاقات الإنسانية، عبر رحلة الإنسان الأولى حتى عصرنا الراهن. نسبر أعماق الإنسان السحيقة التي تظل روح «مفستوفيلس» الشيطان تطارده قائلة أحتقر العقل والعلم، وهما مع ذلك أسمى قوة في الإنسان، وقوي ذاتك بروح الأكاذيب وسط أعمال السحر والمحرقة – هنالك تصبح ملكاً لي دون قيد أو شرط – لقد وهبه القدر روحاً تندفع دائماً بغير قيد إلى الأمام، وسعيها المفرط في السرعة يتخطى مسرات الأرض، سأقتاده خلال الحياة الوحشية وخلال التفاهات السطحية وعليه أن يتخبط أمامي ويتحجر ويلتصق، بسبب جوعه الذي لا يشبعه شيء، سأجعل الأشياء تتراءى أمام شفتيه النهمتين، وعبثاً سيتوسل ضارعاً طالباً الإشباع، وحتى لو لم يسلم قياده إلى الشيطان، فإنه هالك لا محالة، والإنسان في حركة تجاه اللامتناهي، وسعيه الحثيث لإدراك ذلك اللامتناهي والقبض عليه، يصل في النهاية إلى ما قاله «فاوست» أنا أدرك هذا، وعبثاً كدست على نفسي كل كنوز العقل الإنساني. فإني حين أقعد في النهاية لا تنبثق مني مع ذلك أي قوة جديدة، ولم أزدد سمواً بما مقداره عرض شعرة، ولم أقترب من اللامتناهي، لذا لابد لنا أن نجعل الأمر أفضل، قبل أن يهرب منا سرور الحياة. المسرح هو ذلك السرور، في المسرح أنت تتحرر من

سكونية النص وسكونية ذاتك، متجهاً صوب الخيال الذي هو أول قوة تمنح الإنسان رؤية الأشياء اللامرئية. بواسطة الخيال يمكن أن يخترق حجب المرئي والمألوف ليوسعهما على اللامرئي و اللامألوف، محاولاً أن يفجر معنى التساؤل ليبحث عن تساؤل كوني ــ على رأي الدكتور «صلاح القصب» ــ فالكائن البشري يقف على أرضية الموت والحياة، تميد به الأرض، تتزلزل تحت قدميه وتنشرخ، إلا أنه يحاول التماسك كي لا يسقط في الهاوية، الموت والحياة هي لعبة مرايا المسرح. في المسرح تبدأ الحياة بالانفتاح على آفاق رحبة، ورؤى تحاول إعادة الحياة لزمنية النص الساكنة، زمنية الماضي المنقضي إلى الحاضر الآني، لتعيد تشكل بنية النص عبر تحولات العرض، في العرض تصبح الأشياء مثل المحارة تستطيع تحويل ذاتها وتبديل جنسها عدة مرات في عدة مرات، ففي المسرح يتم أستيعاب التجربة الإنسانية بشموليتها. من خلال المسرح يلتقي الإنسان بالإنسان عبر الإنسان، وهو الفن الأكثر إنسانية والأكثر أثرةً، فأنت مسرحي إذاً أنت تقدم المتفرج على ذاتك. أنت مسرحي إذاً أنت تعمل من أجل الآخر، ليس لوجودك قيمة إلا بوجود الآخر، ولهذا سمي المسرح فن الآخر، المتفرج الذي يراك في جسدك وصوتك، وهمساتك، وتنفسك، ويشم عرقك، ومن خلالك يتعرف على نفسه، على وجوده، على العالم. إنه يعرف الآن، لأنه يرى الآن، ويسمع الآن، ويدرك الآن، ويفهم الآن، ويجلس أمام نفسه الآن. في الحياة والمسرح يبتدع الإنسان نفسه بنفسه، في الحياة يبتدع الإنسان مجتمعا جديدا مؤسسا على البحث. في المسرح التجريبي يكون مشروعية البحث و أبتداع ذلك البحث واجباً أساسياً من واجبات الفنان المسرحي، فكم هو مزعج عالم فيه تناسخ، إنه عالم ممل، نفس الأفراد في كل مكان، مكررون من جيل إلى جيل،

دونما كلل، وكل كائن محاط بنماذج عديدة لكائنات مشتقة من نفس القالب، بنسخ مطابقة له بالذات. وحدها الطفرات الطارئة تقدم القليل القليل من التنوع، والحياة أساس التنوع، و التجريب صنو الحياة، إنه الفكر بحركته عبر الأزمان، إنه الإنسان في تحوله و حواره عبر الزمان والمكان، حواره مع مصيره عبر الوجود، عبر إشكالية ذلك الوجود، فكل إنسان يتحول من موضوع منفعل إلى فاعل، والتساؤل وليس الشك هو مشروعية وجود الإنسان. والمسرح هو ذلك السؤال الذي عبر وجود الإنسان ليتعرف على مصيره، لكن المسرح التجريبي دائماً ما يحاول تجاوز، أي أنه يناقض مجمل الفكر بوصفه تطوراً تدريجياً، حيث يتطابق الجديد مع القيمة بواسطة استعادة وامتلاك للأساس الأصل، فمفاهيم الأساس والأصل والفكر بوصفهما تأسيساً ومعبراً إلى الأصل، هي المفاهيم التي يضعها المسرح التجريبي موضع السؤال، منطلقاً من فلسفة «هيدجر و»نيشه» فالمسرح التجريبي يقوم على نفي البنى الثابتة للوجود المسرحي، البنى التي يترتب على الفكر أن يرجع إليها ليؤسس نفسه في أفكار يقينية متينة، إنه ينطلق من اللاثبات إلى اللاثبات، إنه لا يصل إلى نقطة يمكن أن تكون هي الأساس الأصل، إنما يواصل رحلته دون التوقف عند أساس بعينه، إنه يبحر دون أستقرار ودون الوصول إلى قاع المحيط، فهو لا ينتقد المسرح التقليدي بإسم فكر يتقدم أو بوصفه مسرحاً أكثر حقيقة أو أساساً، إنه يرفض كل تلك الأساسات لأن الأساس يلزم الثبوت و الأستقرار والمعرفة اليقينية، وهجر التساؤل والحيرة والذهاب في المتاهات دون دليل، والتيه في الصحاري والغابات محاولاً أكتشاف طرق لم تكتشف وبعدها مجهولة، إنه يبحث ويظل يبحث، وحينما يكف عن ذلك البحث يعلن موته وأستقراره. يبحث في شكل

الإخراج والنص والسينوغرافيا والتمثيل، يبحث في كل الأدوات المسرحية المتاحة، إنه لا يخضع لإعجاب المشاهد، ولا يعترف بالمعرفة الساكنة، ولا بالفكر كأساس، إنه مثل ذلك الطفل الذي قرر أبواه تركه في الغابة بسبب فقرهما، إلا أنه سمعهما وهما يعدان الخطة، فأخذ معه مجموعة من الحصى، وأخذ يرميها طوال الطريق، وبعد تركه في الغابة أستطاع أن يعود للمنزل بواسطة تلك الحصى، وحينما أعاد الأب الكرة أخذ معه هذه المرة قطعا من الخبز وأخذ يرميها في الطريق، إلا أن العصافير كانت تراقبه من فوق الأشجار، وبدأت بإلتقاط قطع الخبز من ما جعله يضيع طريق العودة، وظل في الغابة يفتش عن مخرج حتى بدأ يحاول اكتشاف ذلك المجهول، اكتشاف الغابة إنها لحظة تفكير، والتجريب هو طريقة التفكير والتساؤل والاكتشاف.

ما هو المسرح؟ من هو الممثل؟ ما هو التمثيل؟ ما هو النص؟ وأسئلة كثيرة تتبادر إلى ذهنه محاولاً الأجابة عليها، واختبار تلك الإجابات التي قد توصل إليها، ووضعها في المحك المختبري.

» ٢٠٠١/١٠/٢٩م وتمر الأعوام على المهرجان الخليجي ويظل المسرح دون مستوى المخيلة، والعروض لا تتسم بنوع من التساؤلات، أو محاولة سبر أعماق المسرح، والوقوف أمام معضلة العصر، وعلاقته بالمسرح، أو محاولة التفكير لإنتاج عرض يكون ذا مخيلة تحاول اكتشاف الأشياء، تحاول أن تجرب دون خوف أو تردد. المسرحيات الخليجية تفتقد إلى مغامرة ولوج ذلك المجهول المدهش، إنها لا تحاول الإبحار في طقس شتائي مكفهر، دائماً ما تقف على ذات العتبة.

» في ليلة الثلاثاء ٢٠٠١/١٠/١٥م كنت أمشي مع خالد الرويعي

على شارع الملك فيصل وكنا نتحدث حول مسرحيتي الجديدة «الكارثة» وكانت وجهة نظر خالد أن المسرحية لا تصلح للعرض خارج المسرح، إنما تكون قوية وجميلة في مكانها، أي في صالة مسرح، وفجأة شاهدنا شخصاً يبدو أنه فلبيني يتدرب على الرقص أو هكذا خيل لي، كان المنظر غريباً وجميلاً قلت لخالد أنظر هو لا يعرض، إنه يرقص، أو ربما يتدرب على الرقص، وأنا أريد أن أقوم بالبروفات خارجياً، وأبدأ بقياس ردود الفعل.

» يوم الأحد ٢٠٠١/١٠/٢١م كنت متجهاً للبروفة إتصل «باسل» وأخبرني بأن لديه تصوير، ثم لم تمض ساعة حتى إتصل «محمود الصفار» وأخبرني بأنه سوف يتأخر، هذا التأخير والأعتذار يسبب لي إحباطا وربكة، والتأخير يدفع جسد الممثل أو المخرج إلى عدم التكيف مع الحالة، فالوقت و الالتزام به يعني تكييف الجسد مع ذلك الوقت. في هذه الليلة كنت أنوي إكمال المشهد الذي بين «ياسر وحسين ومحمود» لدخول «باسل»، لقد ضاع الوقت هباء، يا لها من كارثة أن يضيع الوقت من أعمارنا دون بروفة.

» القربان الثانية

في العرض الثاني لمسرحية القربان التي كنت أنوي عرضها في مهرجان القاهرة بطريقتين مختلفتين، الأولى كما عرضت في البحرين، والثانية تذهب باتجاه تأمل للوصول إلى حالة اللاعقل، فالعقل تلك القوة الكامنة خلف إرادة الفرد وقراراته، وبين العقل بالمعنى السيكولوجي على طريقة «كيدج» الذي استعار منه منهج المصادفة، للتوصل إلى الوقت بين العقل واللاعقل على قواعد التأمل البوذي لدى المعلم «سوزوكي»، فكل ممثل يبدأ بتأمل

لطبيعته الجوهرية وحدها دون شريك، للوصول إلى حالة التنوير العقلي والروحاني، طريق التصوف، وجاء هذا في صورة العين التي تتوسط الأذن، الأذن ترى والعين تسمع، فيحكم الصمت. أوقفني فقال لي: فلا السر يفشى، ولا الجسد يحضر، ولا الحركة تكون دليلاً على الوجود، إنها السلحفاة جبة الحلاج، ليس في هذه الجبة سوى الله، الغياب دليل غياب الحضور، البطء والسرعة يحضران بطء السلحفاة وسرعة الأحداث، الصور «السلايدات» امتداد الطفل وحركة الإمتداد في غياب الجسد الفاعل. حضور الطفل الممتد تاريخ حركة البشرية الأولى حتى وقتنا هذا. إنه الصمت الذي يختزل الحركة في امتدادها في الجانب الأخر، كنت أنشد استخدام منهج المصادفة، الذي دفعني إلى وضع مسار حركي، دون الدخول إلى التلاعب بالحركة. (المشي البطيء، التركيز على ذلك البطء، محاولة استشعاره داخلياً، للتوحد بين الخارج والداخل الإنسان) هو القلب الخارج مجرد صدفة سلحفاتية، داخل الصدفة يسكن الصوفي، لا الممثل ولا الشخصية، إنه الذات (الكينونة). بعد أن توحدت وأعتقد رغم قلة البروفات وعدم التمكن الكلي من هذه التجربة تم تحقيق ذلك. كان عرضاً غريباً، مختلفاً، محيراً، أمات المسرح حتى قبل الاجتياز النفسي داخلياً. التجربة أثارت عدداً من الأجانب، من ألمانيا وجنوب أفريقيا وفرنسا وبعض الأخوة العرب، والبعض الآخر كان محتجاً ومستغرباً، والبعض جاء ليسمع حوار المسرحية، أما الأصدقاء المسرحيين في التجربة أعني الممثلين، فبعضهم كان يفضل الطريقة الأولى، كما عرضت في البحرين في قلعة عراد، وبعضهم مثل «إبراهيم الحساوي» فقد أحب التجربة الثانية والأولى معاً .

» الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم

في الزمن الذي كنا نحبو في إتجاه المسرح أذكر أنني و الأخ «يوسف الحمدان» نخرج من الرفاع الشرقي، ويومها لم نكن نملك سيارة، كنا نضطر للذهاب عن طريق الباص الى مقر «مسرح أوال» المقر القديم في مدينة المحرق، وهناك نلتقي الدكتور إبراهيم غلوم، نجلس معه نتحاور عن كتبه و عن مسرحياته، و في المسرح و الأدب عموماً، و كان سخيا لا يبخل علينا بوقته و لا بمعرفته، و كأنه نهر، نغرف منه لنرتوي. كانت أجمل الأيام، وأجمل رفقة لا تنسى أبدا. أذكر لم نجلس الا مع الدكتور، و ما زالت ذاكرة الدكتور تذكر تلك الأيام لأنها محفورة في وجدان الذاكرة .

» ٢٠٠١/١٠/٣١م يوم الأربعاء دار الحديث بيني وبين «خالد الرويعي» الذي عاد يوم الثلاثاء من مهرجان قرطاج، وسلمني نصاً من النصوص القديمة، من العهد «السومري» وهو عبارة عن حوار بين السيد والعبد، ترجمة عن الإنجليزية قام بها «ر. ج لامبرت» في كتابه، أدب الحكمة البابلية اكسفورد ١٩٦٧م، وهو نص ينتمي إلى الإمبراطورية البابلية ٥٣٩ قبل الميلاد، بعد قراءتي للنص تخيلت المكان، مكان قديم ميثلوجي به تلال أو جبال ونهر مائي، ينعكس على صفحته القمر، ثمة طين وخرائب، نسمع صوت الجندب. المتفرجون يجلسون فوق التلال، ثمة حفر، أو حفرة كبيرة بداخلها الممثلان، السيد والعبد، والمتفرجون ينظرون إليهم من فوق، والحركة قريبة إلى الزواحف المتسلقة، طرح خالد رؤية سينوغرافية وكانت عبارة عن شكل مستطيل في حوافها أربع مرايا، تعكس الإضاءة على الممثلين، الأرضية سوداء، والجمهور يجلس بين المرايا الأربعة، داخل صالة، حيث يستطيع المتفرج الرؤية بحرية، والاستماع

بشكل أحسن. لكنها طريقة نظيفة، تجعل المسرحية وكأنها عصرية. الفرد يتحول إلى مجرد تابع لنظام سياسي، أو أجتماعي، أو نظام ديني، أو أسلوب فني شائع، وكل ذلك يفقد الفرد حريته، وحرية الفرد هو الشغل الشاغل لمسرح «هارولد بنتر» مسرحياته يجمعها خيط رفيع حيث نرى سوء استخدام القوة المادية أو المعنوية، لقهر الفرد، حيث يكون مطارداً من المجهول الذي لا محالة يقتحم تفرده أو عزلته، مخضعاً إياه لصنوف عديدة من ألوان القهر والاستبداد، مسرحياته يمكن أن تحدث في الواقع اليومي المعاش، وشخصياته المسرحية ـــ رغم غموض دوافعها ـــ في معظم الأحيان تظل ملتصقة بهذا الواقع اليومي، وتظل تلك الدوافع الغامضة، منطلقة في واقع معروف، وملموس للمتفرج و«بنتر» حريص على أن يجعل المتفرج يرتاب في النوايا المعلنة للمطاردين، حتى يكاد يفقدها مصداقيتها الدرامية، لنرى ذلك في مسرحية «حفل عيد الميلاد» وغيرها من المسرحيات، و«بنتر» لا يعنيه أن تكون جهة محددة هي التي تطارد، ولا يعنيه تفاصيل التهم الموجهة إلى الفرد المطارد ذاته، بل يعنيه تفريغ الحادث من تفاصيله من خلال التناقضات، لكي يصل إلى صلب الواقعة، الفرد المطارد من جهة من الجهات لإرغامه على قبول ما لا يقبل به، في ظل الظرف الطبيعي، وهذا يجعل بعض النقاد والمتابعين لـ«هارولد بنتر» يذهبون إلى ربط قضاياه بالمباحث الفلسفية التي تعالج مصير الإنسان، ووجوده، وقلقه، وموته، وشكه، وهو حجم من خلال إتهامه بتعمد ذلك، تلك الألغاز في حجم المعلومات الكافية لفهم الحدث عند المتفرج، لكن وجهة نظر هارولد بنتر، هي أنه من الصعب في العصر الحديث وسط حمى الاكتشافات العلمية والنفسية أن يصل الفرد إلى تحديد سلوكه ودوافعه تحديداً قاطعاً.

دع جانباً أن نعرف الآخرين بشكل جيد، أو لن يعبر عنهم من خلال لغة لها من المعاني ما يجل عن الحصر.

» «باتريس بافيس» في معجمه في المسرح التجريبي يقول إنه المسرح الذي يتخصص في البحث عن الأشكال التعبيرية الجديدة، وفي حالات الممثل، والتساؤل، والنظر في مكونات الفعل المسرحي، وكل مسرح جدير بهذا الإسم يجب أن يخضع جزئياً على الأقل إلى نظام دائم التجريب ولا يستغل التقنيات المتعارف عليها.

التجريب يقف على أسس ثلاثة

المتاهة – الفئران

تخريب – يخرب البنى القديمة

التجاوز – من خلال استعادة تلك المفاتيح الثلاثة.

تجريب إعلانه لإفلاس البحث الجمالي في كل صياغاته التقليدية.

تخريب كل الأنساق والأنظمة المتفق عليها، يفككونها ويعيدون بناءها في نسق جديد، وإن ممارستهم تخريب حتى الحدود القائمة بين الأنظمة المعرفية.

على المجرب أن يخرب كل النصوص السالفة الذكر.

التجاوز ينحى عن الخط التطوري البلاشلاري.

» بلاد أضيق من ثقب الإبرة

إيفا:- كيف يخافون من الحب وهو أجمل شيء في هذه الحياة!

نبيل:- الأرواح الفقيرة لا تبحث عن الجمال، بل عن النظام.

(أندس فيه كأنه شرنقة وملاذ.. إذاً لقد انتهت الحدوتة، ولم تعد يدي تقبض إلا على الرمل أو الماء، كانت حالتي مزيجاً من السديم

والخواء وأغوص أعمق فأعمق في الصمت والعزلة.. وأفك روابطي مع الحياة). سعد الله ونوس

كل الأمكنة معادية وضيقة، وحين أكون بعيداً عن المسرح أجد نفسي في سرداب مظلم، نفق ضيق لا يسع جسدي فما بالك بالروح.

» كنت أشعر في عيني أخي، ومن تعبيرات وجهه أدرك بأنه دخل في صراعه ضد الموت، وأنه صراع النهاية، انتهى بشكل فاجع للأسف.

كانت له قدرة هائلة على مواجهة الألم، لكنه أستسلم للنهاية الحتمية، داخلاً في سرداب الغيبوبة، وصرت لا أسمع منه أي كلمة أو صوت ولا أرى فيه أي تعبير، وكلمة حبيبي التي كان يرددها على مسامعي اختفت واختفى الجسد والحركة وأطفئت عيناه وظل لفترة مغمض العينين لا يراني، أنا بالقرب منه ليل نهار. كنت أغادره للبروفة وأعود. أسأل نفسي هل يعلم بأنني بالقرب منه؟ هل يحس بي» لم أكن أحصل على الجواب سوى من آلة تنفس، تبين بأنه مازال على خيط رفيع جداً، أهون من خيط العنكبوت، يربطه بالحياة. إنها الحياة ما قبل الموت، أو الحياة مابين الموت والحياة، أو عالم آخر ليس له علاقة بالموت أو بالحياة، عالم ما قبل البرزخ، عالم يغزو فيه المرض الجسد بكامله، ويبدأ بنهشه، إنها السلطة التي تسحق الإنسان، وتحاول أن تقضم كل من لا يسير ضمن المسار الذي خطته وحددته له. لقد أستطاع أخي يرحمه الله أن يدخلني عالمه، نفق المرض الذي لا خلاص منه، وأنا أراه بين نوبات الصحو والإغماء في حجرة لا تشبه الأمكنة، إنه البياض وفي وقت لا صلة له للأزمنة، في سديم لا يميز المرء فيه بداية أو نهاية.

كنت ممدداً على سرير ضيق.. لا أدري أن كنت أغيب عن الوعي فترات قصيرة ثم أصحو. انتشار المرض في الجسد كله كان يعذبه. شعوره بأنه سيكون عالة أو عبئاً على الآخرين. فالحياة باستمرارها و تراكمها تخلق للإنسان العوائق والمحظورات، أكثر من ما تتيح له من إمكانيا ت أو تيسر الموجود منها. لقد وجدت هوائي الحقيقي في المسرح.

» الواقع الراهن تحكمه قوانين مبتذلة إنها قانون العرض والطلب إنها قوانين السوق التي هي أهم من التاريخ أو أن التاريخ لم يعد شيئاً آخر سوى السوق وقوانينه.

» الفن الذي كنا نحبه صار سلعة بنظر السوق وأساليبه، دون أي اعتبار لأي قيمة أخرى. وها نحن الآن ننزلق نحو مصيرنا، ولا نعرف ما هو هذا المصير، أهو الأرق بعد أن ضربت العاصفة أرجاء السفينة؟ وجعلت جنون الأمواج ينطلق، جارفاً معه حطام السفن بما تحمل من الأجساد. وتحولت وشوشة الموجات الناعمة إلى موجات عالية من ضجيج رتيب وخشن، لديناصور عملاق وهائل يبتلع السفن والبشر والبحر هل نقترب من الموت هل ندخل فيه ولا نقوى مادياً على الإنعتاق منه؟ ترى هل يمتلك الدماغ القدرة على التمييز الهش بين الأشياء والحالات؟ أم أننا لا نستطيع تحديد طبيعة وجود هذا العالم، حيث يتداخل أو يتماس مع عالم الأحياء وعالم الموتى؟ ما هي تلك الأطياف الزاهية الألوان والتي تحاكي التحف الأثرية، والتي تغدوا الآن بضاعة استهلاكية، يعرف الخبير زيفها وهجانتها، ها أنت الآن تغوص في الطمي، تغوص في الطين الرخو دون مقاومة، تشعر بتمزق داخلي وإحساس بالانتهاك، خصوصاً بعد أن أستبيح

الجسد من خلال عريه وعجزه عن المقاومة أو السيطرة. تأخذك الغيوم الهشة في رحلة التيه. في هذه الرحلة الطويلة والشاقة باحثاً عن وجهك الذي أختطف منك في الزحام يوم العزاء الأكبر، يوم أن كنت ترمي أرغفة اللحم وقطع الخبز المقدد ورؤوس البصل الأحمر في اتجاه الأجداد والجدات، اللذين تساقطوا واحداً تلو الآخر، وأنت تجلد نفسك بالسلاسل، وتشق رأسك بالسيوف، وتصرخ لدمٍ ينهمر يلعقه صاحب العمامة الذي أهداك التميمة وعلمك أن تتابع القافلة بصمت. قال لك أن السؤال ممنوع - الخروج على خط القافلة ممنوع – كنت صغيراً حينها – لكنك شعرت بأن هناك آمرا، ومتسلطا. وحين كبرت ونظرت في المرآة لم ترى وجهك. لم ترى سوى التيه. تخرج من سرداب لتدخل في سراديب حالكة الظلمة. تشعر الآن أنك تختنق بفعل العويل المبالغ فيه والكاذب. الآن تجلس على نبع السرطان وليس معك سوى هذا الظلام، وهيجان قروحك، و ازدياد وهمك، و كل شيء ينتهي إلى اليباب، ويسير إلى الهاوية. إنها اللحظة القاسية، إذ يصير للكلمات دبيباً مفزعاً، وتسقط الخشبة المعلقة بحبال الهواء، يحاصرك اليقين الموحش، وتأخذك الكلمات بتلعثم إلى الصمت الجارح ووضوح الفضح – تتشجر وتتسع لاهثاً وراء أطوارك المتعاقبة، بجانب أسئلتك العابثة التي لا تاريخ لها، سوى قناع لأزمنة موغلة في البعد والمرض. هذا العالم أكبر هشاشة وضعف. إنك الآن تحلق ما بين الحياة والموت، تمشي على ذلك الخيط الرفيع الأحمر الفاصل بين النور والظلمة، بين الوجود والعدم.

» ((إنهم يريدونك ميتاً))

إنك تحلق الآن بشكلٍ رشيق، وتتأرجح بين الواقع والخيال، وفي كل

يوم، وفي كل مرة، شخص ما تخور قواه، وينزلق إلى العمق السحيق داخل النفس البشرية، حيث تصطدم من فوقها طبقات، وتحتها طبقات، لتقف على سلوكنا وحياتنا التي ورائها حياة أخرى رهيبة، ليس بإمكانك تحملها، وتتولد لديك رغبة قوية في تدمير ذاتك، و تدمير الآخرين. تشعر بعبث الوجود. شعورك يدلك على أنك دمية في يد شركات عملاقة، رأسمالية تتحكم بوجودك، تتحكم في الواقع. إنك الآن تتخبط بأزمة وجودك. يصير العيش مؤلماً. الفردية والعزلة و انعدام الحب، هو ما يميز زمننا البراق والخارج. لا خلاص للإنسان إلا بالحب وحده الذي يشعرنا بإنسانيتنا وبأننا لسنا سلعاً استهلاكية، كما يطلب شخص طعاماً إلى غرفته في فندق. لم تعد العلاقات بين الناس علاقة إنسانية، بل هي علاقة استهلاكية، كما لو أن الإنسان ينظر للآخر كسلعة للاستهلاك، فيحدد كل جنس مواصفات الشريك الذي يريد، هذا يجعلك تشعر بالفراغ الوجودي، فراغ تكون فيه روحك ميتة، وكل النساء الجميلات يتركنك أشد وحدة، وعزلة، ويأساً. إنك تتلمس وجع حياتك، تشعر بأن حياتك رهيبة تشعر الآن أن هناك فجوة كبيرة تتزايد بينك وبين الزمن فزمننا يشبع الشهوات بل يتفنن في إشباعها لكنه يعجز عن تقديم الحب.

» إنها بلاد أضيق من الحب

في كل أنحاء العالم، و عبر شبكة متخصصة عالية الكفاءة، و أينما كنت تستطيع تؤمن لك فتاة بمواصفاتك، وترسلها لك كما لو أنها طرداً.

صار الجنس في زمننا يقدم كأي سلعة استهلاكية، ووراء كلماتنا وتصرفاتنا حقيقة أخرى أننا نعيش في هذه الحياة متأرجحين في كل

لحظة بين الموت والحياة، وعلينا أن نواصل الخطى حتى نختفي، في زمننا المتصارع، زمن الوجبات السريعة، والخدمات الممتازة، والمال والإستهلاك، زمن الشفافية، زمن مجتمع المراقبة الكلية والدائمة. لا تفارق جيبك أدوية مضادة للحموضة، تعيش حياة جذابة تحيط بك الأضواء، وتلاحقك الشهرة، لكنك إنسان مدمر من الداخل، والشركات الرأسمالية تملي عليك أسلوب حياتك، تحصل على كل شيء بما فيها النساء الجميلات، لكنك تفتقد الحب، فالحب أشبه بمعجزة فلا هذا الزمان. يبدو الجنس والطعام والسفر، وكل أنواع الترف، والطعام والمشروبات الروحية كوسائل، أو وسائط ليهرب الإنسان من عزلته، ووحدته وتمزقه الداخلي، وسط غياب الحب الحقيقي بين البشر، وكأنما يميز زمننا وغياب الحب هو موته.

كانت عيناي تتنقل على آلة التنفس وكانت الساعة الثالثة صباحاً حين توقفت الآلة عرفت الآن أنني سوف لن أسمع أبداً كلمة حبيبي هكذا غادرني وحلق وظللت منجذباً إلى طين الأرض. «أنكيدو» يا قاتل ثور السماء، الحياة ليست للبشر طريقهم نحو الموت. فالأفعى ابتلعت زهرة الخلود وأنا أغط في النوم.

» ١٥ / ٣ / ٢٠٠٢ جاءني «حسين العريبي» بكتاب المسرح والتجريب د.»باربرا لاسوتكا بوشونباك» ترجمة دكتور «هناء عبد الفتاح» الذي يقول : - ان التجريب ليس مجرد موضة او تقليعه تتغير لمجرد التغيير، إنما يصاغ منطلقا من الوعي بنقد المسلمات، غير معترف بالثوابت و المطلقات. والكتاب مهم للغاية. أكد «إميل زولا» أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي، ويسمح بتقديم أحكام و تقييمات موضوعية. و

قبل كل شي يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ استخدم مصطلح التجريب، في ما يخص المسرح للمرة الأولى عام ١٨٩٤م في الخامس من الشهر نفسه المسرح الحر (اندريه الانطوان)

» حسين الرفاعي:قضايا السياسية أصبحت فاقعة و ظاهرة بشدة في أعمالك الأخيرة ؟
السعداوي: هل تعتقد أن أعمالي القديمة كانت خالية من السياسة و الحالة الإنسانية؟
الرفاعي: لا الذي أقصده هو أنك في القديم، كنت تعمل على القضايا الإنسانية، أما في الآونة الأخيرة يظهر تأثير السلطة في أعمالك الأخيرة وأثرها ومفعولاتها على الإنسان والمقصود بالسلطة هو كل سلطة أو السلطة الحيوية كما طرحه فوكو.
السعداوي : هل أعرف من حديثك الآن أنك تعتقد أن الآني يحرف التجربة و يجعلها في حالة تسطح وانفعال، على اعتبار أن الآني متحرك وسريع التبدل و سريع التلاشي ؟
الرفاعي : لا أقصد بالآني، الذاهب الى الغياب، أقصد أنك تشتبك مع ما هو معاصر، و لهذا قلت مصطلح المجابهة. أنت تتجابه مع الآني لأننا نعيش في الوقت الحاضر مثل الدمى، لكننا بدون خيوط، فليس بإمكاننا رؤية محرك الخيوط، وأنت تحاول تسليط الضؤ على محرك الخيوط، لانك ترى المحرك بشكل واضح . أنت تنطلق في تجربتك لكن الإشكالية أنه ليس هناك تجربة مشاهدة في المكان في الوقت الحاضر، وهذا يسبب إشكالية لديك و لدى الآخرين .
السعداوي : العروض المتأخرة أعتقد كانت تصل الى الآخرين.

» حين ما التقى بالاستاذ محمد عواد نجلس نتحاور في مسرح

اوال دائما ما يكون متحمساً للمسرح ففي يوم ٧ / ١٢ / ٢٠٠٥م الساعه السادسة مساء جلسنا في مسرح اوال بادرته بسؤال قائلاً: هاهي الوزارة قد قامت ببناء صالة مسرح و الان ليس لديك عذر الانصراف عن الاخراج المسرحي (خصوصا ان عذرك كان عدم وجود صالة عرض مسرحي) التفت الي و قال : هذا مسرح نحن نريد مسرحاً لنا معشر المسرحيين و ليس مسرحا للوزارة للمناسبات الرسمية و الاحتفالات و نأتي نحن المسرحيين في الصف الاخير أليس من الأجدى ان نكون انا وانت داخل المسرح هناك نعمل و نتحاور و يكون مكاناً للمسرحيين فيه كفتيريا و مكان حتى للنوم اذا ما تعب مخرج واراد ان يستريح يتواجد في حجرة . اليس المسرح هو مكان و ليس هذه المقار التي هي عبارة عن اقفاص و المسرحيين يجلسون و كأنهم في نادي قديم يلعبون الورق و الكل مشغول عن المسرح ، و كل ما حاولت ان اجرجرهم الى قضايا المسرح لا يبالون لا تحدث لي حالة مسرحية الا بتواجدي معك نتحاور و نفكر ، اننا محتاجون الى مسرحيين حقيين يتحاورون و يعملون في المسرح. ثم يعرج على تجربة في بريطانيا ليتحدث عنها بشغف و حب وحسره و انا استمع .

المراجع و الهوامش

جواد الأسدي. لقاء في جريدة الحياة
حسيب الله يحي (المسرح – ابداعياً صـ ٧٧)
مجلة الاقلام - اصدار وزارة الثقافة و الاعلام دار الجاحظ ١٩٨٣ بغداد

المخرج في المسرح المعاصر
سعد أردش
عالم المعرفة سلسلة كتب مسرحية تصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والاداب الكويت - ١٩ – رجب / شعبان ١٣٩٩هـ - يوليو (تموز) ١٩٧٩م

بيتر بروك NO SECRETS
ترجمة غريب عوض- كتاب الصواري (١) « ليس هناك أسرار »

المسرح في مفترق طرق الثقافية
باتريس بافيس ترجمة وتقديم سباعي السيد
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

اتجاهات جديدة في المسرح / علاقات النص الدرامي
وزارة الثقافة
تأليف سوزان ملروز ت : ايمان حجازي
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

د عادل أمين
التجريب في المسرح الياباني بين الاصالة و المعاصرة
دار مصر المحروسة

تأملات في فن التمثيل الجديد
تأليف كنوت أوف (ارننسين)
ترجمة : أحمد عبد الفتاح
مسرحنا الاثنين ٢٧/ ٢/٢٠١٢م

ابحاث في الفضاء المسرحي
وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي
ترجمة : نورا أمين

مسرح القسوة والمتفرج
فضاء جديد وجسد مهتز
ايفيلين عروسان
ترجمة د: حسن المنيعي

THE ATRE OF DECONSTRU CTLON
KALTALSHA
(١٩٩١-٢٠٠١)

خالد أمين
مساحات الصمت
غواية المابينية في المتخيل المسرحي
منشورات : اتحاد كتاب المغرب

بول شاؤول
من اوراق الدورة السابعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي
العدد ٦٩ / ٣ نوفمبر ٢٠٠٨م

المخرج و الظواهر الاخراجية
جريدة الايام الاربعاء ٢٦ ربيع الاول ١٤١٠هـ
الموافق ٢٥ اكتوبر ١٩٨٩م
وتم النشر على عدة حلقات في الجريدة

نك كاي
ما بعد الحداثة و الفنون الادائية
الطبعة الثانية - ترجمة نهاد صليحه
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م

وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
مفردات العرض المسرحي
عبد الناصر حسو

المسرح و المدينة
د. يونس لوليدي
يوليو ٢٠٠٦
دراسات ثقافية (٢)
سلسلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و التراث
في قطر

وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي
المسرح التجريبي
ترجمة : د. سامي صلاح

قراءة المسرح المعاصر
تأليف : جان بيير رينجير
ترجمة : أ.د حمادة إبراهيم
مراجعة : رفيق الصبان
وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح الدولي

المسرح و العلامات
تأليف : إلين استون وجورج نوتا
ترجمة ساعي السيد
اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح ١٣

مسرح الصورة
الفنان القدير صلاح القصب
ملف غير مطبوع في كتاب

مسرحنا – مات الممثل – يحيا الممثلون
العدد ٢٨٧ السنه السادسة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
د. أحمد عبد الفتاح

مبادئ الاخراج المسرحي
تأليف : بدري حسون فريد . سامي عبد الحميد
الجمهورية العراقية / وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
١٩٨٠م جامعة بغداد

الاقلام – عدد خاص – المسرح العالمي
١- ١٩٧٩م
د/ سليم الجزائري

جمهور المسرح
نحو نظرية في الانتاج و التلقي المسرحين
تأليف : سوزان بينيت
ترجمة : سامح فكري
اصدار اكاديمية الفنون وحده الاصدارات

الاخراج المسرحي
تأليف : كارل النزويرث
ترجمة : أمين سلامة
مكتبة الانجلو المصرية

المسرح الفرنسي المعاصر
د/ لطفى فام
الدار القومية للطباعة و النشر – مصر
المسرح في مفترق الطرق
جون جانستر
ترجمة : سامي دريني خشبة – مصر

فيز قولد مايرهولد
محاضرات مايرهولد في الاخراج ١٩١٩-١٩١٨
ترجمة : د. مؤيد حمزة عن اللغة الروسية
الهيئة العربية للمسرح

المسرح التجريبي من ستلانسلافسكي الى بيتر بروك
تأليف : جيمس روس – ايفانز
ترجمة وتقديم : فاروق عبد القادر
مكتبة المسرح
مركز الشارقة للابداع الفكري

كتاب مسرح ما بعد الدراما
الناشر المركز الدول لدراسة الفرجة
المغرب طنجة ٢٠١٢م
تأليف مجموعة من الباحثين
الباحثة الالمانية : كريستل فيلر
العراق : محمد سيف
المغربيان : حسن المنيعي . وخالد أمين

الفن و التمثيل
كوكلان الاكبر
ترجمة : د. شريف شاكر
منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية

كونستان تعتبر كتاباته في فن التمثيل كوكلان الاكبر أحد أهم المصادر التي اعتمد عليها ستانسلافسكي في وضع منهجه للممثل

فيزياء الجسد
ميير هولد – مسرح الحركة والايقاع
اصدارات دائرة الثقافة و الاعلام – الشارقة

فاضل الجاف ٢٠٠٦م

نظريات حديثة في الاداء المسرحي في ستانسلافسكي إلى بوال
تأليف : جان ميلنج . جرهام لى
ت/ د. ايمان حجازي
وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .

البروفة حبى
تأليف : اناتولي ايفروس
ت/ ضيف الله مراد
منشورات وزارة الثقافة
المعهد العالي للفنون المسرحية - سوريا

الجوع الى الحوار
الرسائل العالمية
بتصرف اضافة وحذف
دائرة الثقافة حكومة الشارقة
دولة الامارات العربية المتحدة

برتولت بريشت في المرأة العربية
تأليف عادل قروشولي
الحياة المسرحية

اعداد الممثل
برويس زاخافا
ترجمة توفيق المؤذن
الناشر مكتبة مدبولي
القاهرة ١٩٩٨م

مقدمة في التأثير الطاغي لفن التمثيل
تأليف – روبرت كوهن
ت/ د. سامي صلاح
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

المسرح الطليعي
تأليف : كريستوفراينز
ترجمة – سامح فكري
وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

مركز اللغات و الترجمة – اكاديمية الفنون

الايقاع في الفنون
التمثيل و الاخراج المسرحي
د- ابو الحسن عبد الحميد
الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية

فن الممثل
ميخائيل تشيخوف
ترجمة : نادر قاسم
اصدارات مجموعة مسارح الشارقة

مسرح التغيير في منهج بريشت الفني
قيس لزبيدي

سونيا مور
تدريب الممثل
ت/ د .زياد الحكيم
منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - سوريا

فن التمثيل
تأليف :د. ابراهيم الخطيب
د. جعفر السعدي
د. عوني كرومي
الجمهورية العراقية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
١٩٨١

ساخنوفسكي
تاريخ الاخراج المسرحي
ساخنوفسكي
ت/ عدنان جودة
مجلة الحياة المسرحية
العدد ١٠/ ١٩٧٩
مجلة مفصلية عن وزارة الثقافة والارشاد القومي السوري

د/ عوني كرومي
تقنيات تكوين الممثل المسرحي
اصدار اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الاهلية في دول مجلس التعاون

جيزري كروتوفسكي
نحو مسرح فقير
ت / د.كمال قاسم نادر
دار الشؤون الثقافة العامة
افاق عربية
العراق – بغداد الاعظمية

فاضل الجاف- مجلة البحرين الثقافية
العدد ٦٧ يناير ٢٠١٢م

المسرح ٢٠١٢ دائرة الثقافة والاعلام
ادارة مسرح الشارقة

العددان من المسرح العالمي مسرح الشمس
المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأداب
دولة الكويت

مسرحنا
العدد ٢٧٣ سيليا مورجان
تجلي الايهام في حقيقة المسرح
ت/ أحمد عبد الفتاح

« الاخراج المسرحي فن »
الاخراج المسرحي فن واع دائماً و ينتظر الصدفة اطلاقاً
(تفكيكية إبسن. يان كوت. ت. أكرم اليوسف)

ميا جيفرا (الجماليات البريختية واللغة و ما بعد الحداثة)
زوال البخرتية
د. كمال الدين عيد
مسرحنا الاثنين ١٢ / ٨ / ٢٠١٣م
العدد ٣١٧

نك كاي – ما بعد الحداثة والفنون الأدائية
من التمثيل إلى العرض – الحداثة ما بعدها
فيليب أو سلاندر / مسرح ما بعد الحداثة /
ستيفن كونور، علي شوك

معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية
للدكتور ابراهيم حمادة .

يان كورسو فيتش (مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب)
ترجمة هناء عبد الفتاح – وزارة الثقافة
اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

اللغة الجسدية للممثل
ترجمة : مدحت الكاشف
أكاديمية الفنون

مسرحية الطفل البريء

مسرحية القربان - البحرين

مسرحية الكارثة

مسرحية الكمامة - مصر

شكر دائم

هذا الكتاب لم يكن ليرى النور لولا مساعدة :

- جاسم عبدعلي شملوه ،

عيسى الصنديد،

أحمد الفردان ،

حسين المبشر.

محمد الصنديد .