مقياس الأدب والفنون السمعية البصرية: ماستر2 أدب عربي حديث ومعاصر

د/ سعاد حميدة

الأفواج:1+2+3+4

المحاضرة6: المسرحية من النص إلى التمثيل

كان القرن5 قبل الميلاد إيذانا ببداية تشكل فن جديد لدى قدماء الإغريق عرف باسم المسرح، ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد تحديدا في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح، بل امتدّت لتشمل علوما وفنونا أخرى، فاليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق، وأساتذته في المسرح والملاحم، وقدوته في الديمقراطية والحرية.

كانوا أو ل من عرف المسرح، وعنهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله كما أخذت عنهم قواعد تلك العلوم، وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم.

ولم تكن العملية المسرحية(العرض المسرحي) كما هي عليه اليوم، عملا مشتركا بين عدد من الأشخاص من شعراء(كتاب) وممثلين ومخرجين، بل تسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف(الشاعر)، الذي يبدع النص ويمثله ويساهم في إخراجه على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار(أسخيلوس525_ 456ق.م)وسوفوكليس(497_405ق .م) ويوريبيدس(485_406ق.م)، وأرستوفان(448_ 385ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح، ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية.

1_ انتقال المسرح إلى العرب:

ومن اليونان انتقل هذا الفن _ كما انتقلت الفلسفة والمنطق_ إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر، وعرف في انبعاثه من قبل المهتمين به من الكتاب اتجاهات أو مراحل هي:

أ_ مرحلة النظر للمسرح كتمثيل أكثر منه أدبا للقراءة:

من خلال التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش(1817_1855م) في لبنان عام 1848م، والتي نؤرخ من خلالها لبداية هذا الفن في الأدب العربي، ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد خليل القباني(1832_1902م)، أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأدبين الغربي والعربي.

وما ميز تلك النشأة «أنها ربطت النص بالخشبة وبالتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور(المتلقي)، فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح»، قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصا أدبيا مقروءا، وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره عند العرب، ودوافع تفضيله للملهاة على المأساة، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله، ولاشك أن الحديث عن الإخراج والتمثيل والمكان والجمهور دعائم أساسية لأي عرض مسرحي.

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها، وشرعت في مزاولة نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة، فأعادت عرض مسرحيات مارون، وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها، ومن خلال تتبع إسهامات أسرة آل النقاش في المسرح لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها بل تمثيلها».

ولم يهتم أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من خلال دراميته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك، وقد اضطلع في هذه التجربة الرائدة_ باعتباره_ مؤسس المسرح السوري، وباعث الحركة المسرحية في مصر_ بدور المؤلف والممثل والمخرج، يزداد التركيز على الجانب التمثيلي في سوريا ولبنان ومصر، وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل، إذ افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يدفعوا بمؤلفاتهم وترجماتهم إلى المطبعة، فضاع الكثير منها، وما حفظته يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط، يصعب أحيانا أن تعرف طبيعة النص، هل هو تأليف أم ترجمة؟ من الذي أعده للفرقة؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟ مما يجعل التعرف على النص أو على معدّه أمر في غاية الصعوبة.

ب_ مرحلة النظر للمسرح على أنه أدب مقروء:

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عددا من نقاد المسرح وكتابه، نظروا إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول وليس عرضا فنيا أو تمثيليا، فربطوه بالأدب وألحقوه بأجناسه، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية، فيدرس ويحلل كأي نص آخر، وتبعا لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب.

كان توفيق الحكيم(1898_1988م)مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت _ في مرحلة مبكرة_ الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة، قبل أن يكون نصا تمثيليا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي، وبالمطبعة وبالكتاب.

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس، ويقترب من الخشبة و يربط المسرحية بالتمثيل، لاسيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك، وشرب من منابعه ومدارسه، إلا أن صدور مسرحياته الذهنية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية: أهل الكهف 1933 وشهرزاد1934، براكسا1939، بيجماليون1942، سليمان الحكيم1943،الملك أوديب1949، إيزيس1955، ولم يجد أمامه غير المطبعة، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها من تقديم هذه الأعمال للجمهور.

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل، وازداد قناعة بصواب رأيه، حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة أهل الكهف.

وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى يقف في مقدمتها ازدراء المجتمع واستخفافه وسخريته من فتن التمثيل، وكل من يمتهنه، ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته على ألسنة الناس وضمانا لأدبه المسرحي آثر توفيق الحكيم المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إيثاره الجوانب الأدبية في النص، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة_ تشكلت عبر الزمن_ من مسرحيات قرئت قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى، حين كان صوت الأدب(الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنا من صوت التمثيل« إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني وفي عصرا اليزابيث، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم...كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد اخراجها واستنساخها»،

وعلى هذا الأساس فإن الكتاب_ وليس الخشبة_ كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة، وحفظتها من الضياع والاندثار، حتى وصلت الأجيال المعاصرة.

وبهذا يكون توفيق الحكيم قد ساهم في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية لم يكن المثقفون ذا عهد بها، إلا أنه في المقابل مثّل مرحلة من تاريخ المسرح العربي وحدثت القطيعة بين النص والخشبة، فلم يكن الاهتمام مركزا نحو الجانب التمثيلي بل انصرف إلى الناحية الأدبية للنص، وذلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فنا، ونتيجة لهذا القصور الثقافي نظر إلى النص بمنظار واحد، ووضع في خانة واحدة، أجبر على اختيار إحدى الخانتين إما القراءة والمطالعة أو العرض والتمثيل، وكان الجمع بينهما أمر غير مقبول.

إن ما ساهم في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، هو مساهمة الكتابات النقدية في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من شخصيات وحوار وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية، والربط بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وإسقاط الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى، والربط بين القيمتين الجمالية والنفعية(الرسالة) للنص، وإهمال قيمته التمثيلية، لذلك عدّت مثل هذه الدراسات_ في نظر بعض المختصين_ من نقاد ومخرجين قاصرة وغير مكتملة لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا ان المسرح نص أعد للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل، وبالتالي أبعد المسرح عن صفة المثيل الذي لازمته منذ المراحل الأولى من نشأته.

ج_ مرحلة النظر إلى المسرح على أنه متوقف على التمثيل:

إذا كانت الكثير من النصوص المسرحية في الأدبية الغربي والعربي، قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت بوصفها أدبا جيدا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة كما هو الحال في مسرحنا العربي، إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتا وهو أنه أدب تمثيلي، ألّف لا ليحتفظ به بين دفّتي كتاب، وفي رفوف المكتبات بل ليمثل في المسارح ودور العرض، أمام جمهور من الناس، وفي سبيل تجسيده على الخشبة لابد من توافر عناصر أساسية اهمها مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات، من إضاءة وملابس وموسيقى

وديكور وجمهور يقدم له هذا العرض، حيث يعتبر عنصر مهم لأنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالنجاح أو الإخفاق.

ومادام النص بين دفتي كتاب فسيظل في نظرهم ميتا أو أشبه بالميت، ولا تدبّ فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح.

ج_ النظر إلى المسرح على أنه نص مقروء وقابل للتمثيل:

من جهة أخرى بدا جليا في عرف النقاد والمخرجين أن النص الجيد هو الذي يستطيع أن يجمع بين الغايتين، كنص مقروء وممثل، ومن هنا تهاوت فكرة أن النص إما يكون أدبيا أو تمثيليا، ونجاح النصوص التي قدمتها نخبة من كتاب المسرح في الوطن العربي أمثال يوسف إدريس، وألفريد فرج وسعد الله ونوس، ومعين بسيسو، ونعمان عاشور، وعلي عقلة عرسان وغيرهم، أعيد طباعة بعضها لمرات عديدة ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة، وقدمت على خشبة المسارح العربية، كل ذلك يقف دليلا على ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي لفترة غير قصيرة، ولاشك أن جودة تلك النصوص هي ما سمح بدخولها المقررات الدراسية وخشبات المسارح.

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من تلك النصوص، التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل المسرحية يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيليا؟ نصا صالحا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض؟.

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب، فاللذة أو المتعة التي نشعر بها، حين نقرأ تلك النصوص لا نظن أنها تسقط، بل تبقى_ وقد تزداد_ حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع الآخرين يقول روجرم يسفيلد« إن المكتبات_ وبالأحرى دور الكتب_ قد خلّدت الأدب المسرحي الذي أنتجته جميع العصور، والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيليات نعزها ونقدرها بوصفها أدبا ومسرحا معا».

2_ متى ينجح النص المسرحي عندما يتحول إلى التمثيل:

تتوهج النصوص المسرحية وتتألق بفضل التقنيات التي يستخدمها المخرج، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى« لغة مرئية منطوقة ومؤدّاة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيهما»،

وتتحول الشخصيات_ هي الأخرى_ بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رأي العين، وهي تحاور وتصارع، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف وهازلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفيزيولوجية(الجسدية) إلى لغة غير منطوقة، ودون إجهاد نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية، ومن حديثها وسلوكها، واستحسانها للأخرى،

الخشبة تسمح للشخصية أن تعبر« بالوجه والعينين وبالذراعين وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة وبالسكتة وبالكلام، وبالصمت....إن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير»، وهكذا تتظافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو مالا يتحقق له إن هو ظل محافظا على أدبيته وقابعا بين دفتي الكتاب.

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوهجه في ظواهر أخرى، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدم المخرج رؤية مغايرة، كأن يحول النص من السلبية والانهزامية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة، لم تعد تقصّر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخوصه، من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية، وإنما« تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيرا يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته»، لأن اختلاف رؤى المخرجين هو السبيل وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

واطلاقا من هذ المنظور تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة، وتبدو القراءة أكثر قصورا، لأنها لا تستطيع إثراءه بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة، ولا تملك من الإمكانات ما يجعلها تحقق ذلك ولأنها من جانب آخر تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضا، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدبا تمثيليا في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله، فالنص لا تتجلى« أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلا مرئيا ومحسوسا، أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة».

من عوامل نجاح المسرح علاقة المخرج بالمؤلف، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحا، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة ومن هذه الإشكاليات حرية التصرف في النص وحدود تلك الحرية، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل، باعتبار أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي، إلى جانب دور العرض ودورها في تطور المسرح، وضرورة توفير الجوانب المادية، التي تسهم في نجاح إخراج النصوص.