د. نديم معلا

لغة العرض المسرحي

مدخل

تعني كلمة «ثياترون» Theatron اليونانية مكاناً للرؤية. وكذلك في لغات أخرى كثيرة ثمة ما يشير إلى فعل المشاهدة أو الفرجة.

والعرض المسرحي، الذي يُشاهد أو يُرى، مركب من عدة عناصر أو من عدة فنون، لكن هذا التركيب متناغم، بل إن توازنه ينهض على الانحلال، أي انحلال كل عنصر (فن) وذوبانه، ليشكل، في النهاية، مع بقية العناصر (الفنون) كُلاً واحداً. وإذ يتحول النص، مثلاً، إلى العرض، فإنه يتخذ وظيفة وشكلاً مختلفين. والنص عندما يُقرأ، فإن قراءته تتكئ على الوصف، وعندما يُقدَّم، فإنه يغدو جزءاً من كيان مادي ملموس. والعرض يتعدى النص، مُعدِّلاً أو مُكيِّفاً، أو طارحاً، أو مُضيفاً. والبحث عن المعنى «الخفي» للنص، قد يقع خارج الحوار!

ويمكن الحديث أيضاً عن العناصر المُكوِّنة للعرض المسرحي كلغة أو لغات غير منطوقة، طالما أنها تملك دلالات يتلقاها المتفرج، ويتمثلها، ويتفاعل معها.

وهذا الكتاب، لا يبحث عن البدهيات ولا يرمي إلى تكرارها، بل ثمة محاولة لمزيد من التعمق في قراءة العرض، بعد تفكيكه إلى عناصره، وإضاءة ما قد يعتقده البعض هامشياً أو غير فعَّال.

يتجاهل بعض من يكتبون عن المسرح العرض ويختزلون الفن المسرحي في النص، وفي أفضل الأحوال، قد يلامسون هذا الجانب أو ذاك، من العرض، ملامسة خارجية وعابرة. وكأن العرض لغز أو بعض لغز.

ويستوي في ذلك بعض الدارسين، والذين لم يدرسوا أو يعاينوا المسرح من قريب أو بعيد.

وإنتاج المعنى، لا يمكن أن يتكفل به النص وحده ولا يمكن - وبالقدر نفسه - إسقاط الفرجة أو الطاقة البصرية للعرض، وما فيها من إشارات، لا يستقيم المعنى من دونها، لمجرد جهل عناصر العرض، وتجلياتها وخصائصها.

ربما آن لنا أن نعترف أن الإحاطة بفن مركب، تقتضي عدم الانغلاق على أحد جوانبه والزعم بأنه كُلّي الدلالات.

«لغة العرض المسرحي» محاولة للوقوف على مكوِّنات الصورة، وإزاحة ما قد يبدو ملتبساً أو غامضاً، والتوكيد على ما هو بصري ومشهدي، من أجل قراءة متوازنة للعرض المسرحي.

العرض المسرحي... دلالة مكثفة

يقول رولان بارت متسائلاً: «ما المسرح؟ إنه نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة، وما أن ترتفع هذه الأخيرة، حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها».

ولعل بارت لا يرمي إلى تشييء الفن المسرحي، أو إلى تجريده من الفعل الإنساني، بقدر ما يرغب في الإشارة إلى سيرورة وتتابع إنتاج الرسالة، والتزامن الذي يعنيه، هو أن المتلقي في الزمن ذاته، يتلقى عدة رسائل، ولا تأتي أو تصدر هذه الرسائل، من نوع أو مصدر واحد، كما في الأنواع الأدبية، حيث تنفرد اللغة بالصدارة، وتكون أصلاً أو منبعاً وحيداً، للرسالة، مهما تعددت ألوانها ودرجات بلاغتها، وفرادتها.

لا يكتفي المتلقي، في العرض المسرحي، بالكلمة المنطوقة لأنها تشتبك مع حركة الممثل والملابس والإضاءة، والماكياج والديكور والموسيقى. ما يحدث إذن أن هذا الكم من المعلومات «الرسائل» يصب في نهر واحد هو عين المتفرج وأذنه.

وإذا حدث إخلال بالتوازن، حدث خلل في عملية التلقي.

كل شيء في فن المسرح مكثف: المكان، الزمان، الحركة ذاتها وإذا

قارنا المسرح بالتلفزيون أو السينما، فسنجد أن التكثيف يأخذ شكل المجاز، لأنه ليس أمامه رحابة الفضاء أو المكان، أو سهولة الحركة وانسيابها بلا حدود، كما في التلفزيون أو السينما.

ويبدو المتفرج متصالحاً مع هذه الحقيقة، ويبدو - كما يقول كولردج وهو يتحدث عن الإيهام - راغباً في أن «يُخدع» بل ومتنازلاً عن ولعه برؤية الأشخاص والأمكنة، في أحجامها الحقيقية. وعليه أيضاً، في مثل هذه الحالة، أن يلوذ بخياله وأن يستعير الأجنحة، وينبذ العكازات، كما يقول فيكتور هيغو ناعتاً الخيال الرومانسي. إنها المسافة التي تفصل الواقعي أو المشابه للواقعي، عن المجازي، ومهما بلغت الطبيعية من قدرة على النسخ - «حدث أن استعان أحد المخرجين السوفييت في بداية السبعينات، بدبابات حقيقة وأسلحة حقيقية، باستثناء الطائرات بالطبع، لتقديم مشهد معركة، يرضي جمهوراً أدمن ما يمكن أن نسميه «واقعية السينما - فإنها لن تجاري السينما والتلفزيون حديثاً».

الدلالة أو العلامة اللغوية، كما هو معروف، ليست مشابهة لما تدل عليه لأنها أساساً تدخل سياقاً ونسقاً، اصطلح عليه، اصطلح على دلالته. إن كلمة جبل مثلاً لا تشبه الجبل، بل تدل عليه، إنها أقرب إلى العرف المتداول. في العرض المسرحي، ثمة ما هو غير لغوي، أي بصري، ولابد أن يقارب التماثل أو التشابه أو يطابقه، من حيث علاقة الكتلة بالفراغ، وليس من حيث الحجم الحقيقي. ثمة أصوات متعددة (عناصر العرض المسرحي) ولكنها متناغمة، تتدافع لإيصال معنى واحد.

في اللغة - كما قلنا - نظام اصطلاحي، بمعنى أنه جرى الاتفاق على دلالة الصوت، ثم دلالة الكلمة فيما بعد. الإنسان حر في أن يختار

هذه العلامة أو الدلالة ليعطيها لهذا الشيء، أو ذاك. أما في العرض المسرحي، فليست له مثل هذه الحرية.

ويرى بارت أن بريشت وحده، استطاع أن يبرر ويحدد، مكان وموقع المسرح الدلالي، حيث أمكنه تناول العمل المسرحي، عقلياً لا انفعالياً، أو عاطفياً، وهذه العقلنة، وجدت تجلياتها في عناصر العرض المسرحي، حيث شُحنت أو حُمّلت بدلائل أو علامات سياسية «تحديد موقع بروجكتور الإضاءة، قطع مشهد بأغنية، وضع لافتة، إبراز درجة اهتراء رداء».

لقد أراد بريشت تنظيم العلاقة بين الأشياء، ودلالاتها أو علاماتها، بحيث لا يترك مجالاً للطبيعة، أو الإفراط في الواقعية، إذا صح هذا التعبير، وهذه أيضاً محاولة لحل الإشكال القائم بين لغة الأدب ولغة العرض المسرحي، غير اللغوية.

بعبارة أخرى: «العقلنة» البريشتية تلغي المصادفة أو الفوضى في الدلالة غير اللغوية - ولا يخفى على المتابع أو الدارس، أو حتى المتلقي لمسرح بريشت، ذلك التوجه الإيديولوجي، بمعنى أن «العقلنة» هنا ذات مرامٍ سياسية، فالرسالة السياسية - الاجتماعية، التي تهدف إلى كشف ما يراه صاحبها ظلماً، وبالتالي إيقاظ الوعي بهذا الظلم - تحتاج إلى الاستفادة من تقنية الدلالة. إنه على سبيل المثال، إذ يقطع مشهداً من المشاهد، بأغنية، فإنه يسعى إلى نزع الألفة عنه، للفت الانتباه إليه، لأن كلمات الأغنية، لا تندمج بالمشهد أو توضحه، أو تشكل خلفية له، بل تسير في الاتجاه المعاكس، وهكذا تكون الدلالة مرسومة أو مخططا لها مسبقاً، واللغة «الكلمات» تكتسب دلالة إضافية.

ومن المفارقة اللافتة، أن ملحمية الكاتب والمخرج الألماني، وعلى الرغم من تقاطع منطلقها الفكري - السياسي مع النظام، الذي كان سائداً في روسيا السوفييتية، لم تعجب هذا الأخير، ويُعزى هذا النفور، أو الفتور الذي استقبلت به نظرية بريشت، إلى الإبعاد أو التغريب، الذي لم يكن لينضوي تحت لواء الواقعية الاشتراكية. وحينما جاء إلى موسكو في منتصف الخمسينات، ليتسلم جائزة لينين، لم تكن أي من مسرحياته، تعرض في المسارح السوفييتية. بيد أن العقدين التاليين شهدا مزيداً من العروض البرشتية. لعل مثل هذا الإقبال على عروضه، كان ثمرة من ثمرات «التراخي» أو بعض الانفتاح، الذي عرفته المرحلة البريجنفية (نسبة إلى بريجنيف).

وإذا كانت الدلالة المكثفة سمة مميزة لفن المسرح، بحكم تركيبه وطبيعته، فإنها - أي الدلالة المكثفة - هي التي تزيد من خاصيته، وهي التي تجعله غير قابل للغرق في التفاصيل، وتجعل عمليه التلقي مشروطة بتحفيز الخيال وإثارته، وما يحدث الآن في كثير من العروض المسرحية، أن ثمة شغفاً بالتفاصيل، يكاد يهيمن على خشبة المسرح فتجد أن الرحابنة مثلاً يملؤون الفضاء المسرحي بإكسسوارات حقيقية، من حيث أحجامها، وليس من حيث علاماتها، أو دلالاتها.

وقد يكون هذا الشغف نتيجة التأثير الكاسح الذي تمارسه المسلسلات التلفزيونية - بتمويلها الخرافي أو ما يقارب الخرافي - على المسرح والمتفرج معاً.

وفخامة الدال لا تعني فخامة المدلول، فالإيحاء مثلاً بجو المعركة يمكن أن يتم من خلال ممثلين أو ثلاثة والمؤثرات الصوتية، يمكن أن تكمل الجو (صهيل الخيول مثلاً).

يبدو لي أن شرخاً في العلاقة، بين المتفرج والعرض المسرحي، آخذ في الاتساع، وأن على المسرح ألا يساير أو يجاري التلفزيون، أو يقع في شرك محاكاته، باعتباره مثلاً، بل عليه أن يُعمِّق خصوصيته (تكثيف الدلالة) وأن يحافظ على مجازيته، لأنه لن يقوى على إنجاز ما ليس في مستطاعه، وشعرية الخطاب المسرحي، تكمن في تكثيف دلالته.

يحسب بعض الكتاب المسرحيين أن عليهم الإفاضة في الكلام، وأن أهمية الشخصية تأتي من خلال حوارها الطويل المسهب، ومثل هذه الإفاضة تصبح هذراً، لأن الشعرية - أو لنقل جمالية العرض المسرحي - لا تقاس بعدد الكلمات، بل إن إيماءة وجه الممثل، أو حركة يديه، تفصح عن حالته أو عن علاقته بشركائه (الشخصيات الأخرى) ماذا لو التقت العيون؟ ألا يمكن أن تقول الكثير؟ إن ما يجعل المسرح مسرحاً، ليس الحوارات أو المونولوجات الطويلة بل الطريقة التي تنطق بها هذه الحوارات من جهة والدلالة البصرية التي تنطوي عليها، من جهة أخرى.

يورد كاتب ما الكلمات التالية ليصف حالة الشخصية (يقف ملتاعاً حزيناً بائساً، غارقاً في بحر من الكآبة، لا يرغب في التحدث إلى أحد...) ما جدوى اصطفاف هذه الكلمات للتعبير عن الحزن؟ هنا النظرة أو الحركة أو الصمت كافية للتعبير عن الحالة. المتفرج في المسرح يرى ولا يقرأ، ومثل هذه الكلمات التي تدور في فلك الفكرة الواحدة، أو الحالة الواحدة، يدير المخرج لها ظهره، فهو معني بالصورة، أو بتجلي الحالة عبر تجسيدها، والمخرج الذي يُعد أو يكتب نصوصه، يدرك قيمة الدلالة واختزالها، بتحريرها من البلاغة اللغوية (الكلامية) قوة الدلالة وحدها الكفيلة بنفي المواعظ.

انظر ما الذي فعله المسرح الراديكالي (العبث)؟

الضربة الأولى التي وجهها للمسرح التقليدي كانت تقويض كيان اللغة، ليس باعتبارها وسيلة تواصل وإنما بالطعن في صدقية هذا التواصل، فكان ما دعي باللغة المراوغة، التي لا يمكن القبض عليها، والتي تباعد بين المتكلم والمستمع، ولهذا لا يكترث «العبث» بتوالد المعاني، التي تنقلها الكلمات.

«استراغون: كفى! تعبت.

فلاديمير: أتحب أن تبقى واقفاً هناك دون أن تفعل شيئاً؟.

استراغون: نعم.

فلاديمير: كما تشاء.

استراغون: لنرحل.

فلاديمير: لا نستطيع

استراغون: لماذا.

فلاديمير: ننتظر غودو».

لاحظ أن الحوار مقتضب، وأنه من الذي يوسم بالنفعي التواصلي، الذي لا يحفل بالبلاغة أو البيان، وبالمقابل فإن الكاتب صموئيل بيكيت يُكثر من الإرشادات المسرحية، وهي خطاب المخرج، أي إن الدلالة البصرية المكثفة هي التي يتكئ عليها العرض المسرحي.

ليس «العبث» معياراً لوظيفة اللغة في المسرح، نطبقه على كل حوار، فثمة نصوص تقليدية، لا تعدم التوازن، ومؤلفوها على دراية باللغة، غير المنطوقة، التي ليس الكلام قوامها، ناهيك عن أن النظر إلى اللغة بعامة كوسيلة مخادعة، أو مراوغة فيه الكثير من الغلو وإلا كيف يقوى الناس على التخاطب، والتواصل ومن ثم التفاهم؟

إنه في نهاية المطاف فن، متخيل ينأى عن مطابقة الواقع، ينهل من الموقف الإنساني، في ظروفه أو حالاته الاستثنائية.

يتخطى العرض المسرحي النص، يخرج عليه، في كثير من الأحيان، يصل إلى مساحات الصمت، التي تشكل من خلال الحركة والإيماءة والفضاء ولهذا يصعب القول ببناء كلامي مطلق للنص، وهذا الأخير يتحول إلى جزء من تجربة جماعية، تضيع رؤيا الكاتب الفردية في تضاعيفها. ولا يمكن الحديث، في وضع كهذا، عن لغة تنفرد بدلالاتها، وتطغى على الأنساق الأخرى، التي يتكون فيها العرض المسرحي.

الفن المسرحي، فن دلالي، ينهض على نظام تعددي، كأنه يخاطب المتلقي بأصوات متعددة، وهذه الأصوات المتعددة ليست متقابلة أو متنافرة، وإلا تحولت إلى ضجيج، وإنما متناغمة، وفرة الدلالات تعني أن كل عرض مسرحي، كما يقول بارت، فعل دلالي شديد الكثافة يفوق نظام اللغة، الذي يتقوقع على رموزه، ويمشي على مسار أحادي أفقي.

إن المسرح يعيد إنتاج الكلمة «اللغة» يثريها بالدلالات البصرية، ويحفزها إلى النأي عن التكرار (تكرار المعنى) وكما أسلفنا فالصورة تفسر ذاتها وقد تُؤول ذاتها.

النص المسرحي.. علامة درامية

أياً كانت النقاشات التي تمحورت حول أدبية النص المسرحي، أو خروجه على هذه الأدبية، باعتبار أن النص عمل ناقص ما لم يُقدم على خشبة المسرح، فإن جوانب نحسبها رئيسة من النص، لا تنجلي إلا إذا توضَّع ذلك النص في مكان، وأخذ أبعاده كاملة. فالصوت أو النغمة والإيماءات تعني إعادة إحياء حافلة بالدلالات. ومع ذلك فليس النص المسرحي بلا دلالات، أو أن دلالاته غير كاملة أو أنها لا تصلح لتكون دلالة حقيقية.

ويرى كثير من الدارسين أن من الضرورة بمكان التمييز بين جزأين أو قسمين أساسيين من أجزاء أو أقسام النص، تساعد على الكشف عن قدرة النص على أن يكون علامة درامية: أول هذين القسمين أو الجزأين ما يسميه إنغاردن: النص الرئيس، وهو الكلمات (الحوار) الذي ينطقه الممثلون في العرض المسرحي. وثانيهما: النص الفرعي، وهو مجموعة الملاحظات أو الإرشادات المسرحية، التي يضعها الكاتب في أقواس، أو توضع في النصوص المسرحية الأجنبية، بأحرف مائلة تمييزاً لها عن النص الرئيس. يستأثر النص الرئيس بإنتاج المعنى لمتلقٍ لا يعرف غيره، لأنه بادٍ للعيان ومحسوس، ويعلن عن ذاته في كل مشهد أو فصل. إنه

نظام كلمات منطوقة، في حين أن النص الفرعي غير منطوق ولكنه يملك علاماته الخاصة به، من خلال تجلياته البصرية.

ليس النص الفرعي بدعة أو مجرد اصطلاح تبسيطي، يؤدي دوراً أو يستجيب لأغراض مدرسية. إنه نظام دال مكمّل يتيح للقارئ أو للمخرج إمكان تصور عرض أو تخيل عرض مسرحي. ولكن النصوص الكلاسيكية الإغريقية لم تأخذ بمثل هذه الإرشادات. وكذلك فعلت الدراما الإليزابثية - مع وجود استثناءات قليلة - لا قيمة حقيقية لها.

ولعل مثل هذا الغياب للإرشادات المسرحية(*) في تلك النصوص، يعود إلى أسباب تاريخية، أي إلى المرحلة ذاتها، حيث لم يكن مفهوم الإخراج قد تبلور ولم يكن ثمة من يجيز قراءة النص، أو النص الذي يكتب للقراءة. وإذا دققنا في البنية الكلامية (السمعية) للنص الكلاسيكي الإغريقي، فإننا نعثر على بعض هذه الإرشادات مبثوثة في ثنايا النص، وما على الإخراج إلا استنباطها. إنها تختلط بالنص الرئيس، وترد على لسان الشخصيات أو الممثلين الذين ينطقون الحوار، ويكون الكلام هنا، غير مباشر، في وصف الحركة، بدلاً من عزله وتثبيته بين قوسين كما جرت العادة، في العصور التالية.

أوديب يحدد النص الفرعي من خلال حواره (ما لكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان وقد لُفت عليها هذه الشرائط، في مُنشدةً وراح أهلها يئنون).

ويرى مارتن إيسلن في كتابه «مجال الدراما» «أن السيناريو السينمائي أو التلفزيوني حافل بالإرشادات. وأن كثرة هذه الإرشادات

---

* - سنأتي على الإرشادات بمزيد من التفصيل .

تحول دون الاستمتاع بقراءة السيناريو. ويرى أيضاً أن السيناريو يعوّل على العناصر البصرية، وأن كلماته، تفتقر إلى القوة الموحية التي نجدها في الأدب الروائي». ويمكن أن نضيف إلى ما قاله إيسلن أن الرواية كجنس أدبي، ينهض على الكلمة ويوسلها، كعلامة أساس، ويهتم بها اهتماماً يقارب البلاغة في بعض الأحيان (الصورة الوصفية شديدة الإيحاء في بعض الروايات - دستويفسكي مثلاً) تنتج معناها في إطار الأدب. في حين أن السيناريو، وهو يقارب الحياة اليومية لغة وأفعالاً، براغماتي التوجه، وعلامته بصرية قبل كل شيء.

والنص المسرحي قادر على إنتاج علاماته بنفسه، معتمداً هذه المرة، على مستويات الكلام أو مستويات اللغة التي يتألف منها. فثمة لغة (حوار) تكشف عن الناطقين بها، تشي بهويتهم وانتمائهم الاجتماعي والجغرافي وأخرى (حوار) تعطي ذلك الدفق من المعلومات والحقائق عن هذه الشخصية أو تلك.

اللغة إذن بوظائفها ومستوياتها، منتج للعلامات لا يقل أهمية عن تلك التي ينتجها النص الفرعي، وقاعدة الحوار: المتكلم - المستمع - المتكلم، إضافة إلى إيقاعها اللفظي، الذي يبدو من خلال العرض، والذي يعجز الكلام المكتوب عن توظيف إمكاناته كلها، تكشف عن قاع الشخصية وتزود القارئ (المتفرج) بعلامات تساعده على فهم المعنى، الذي ينطوي عليه النص. بعبارة أوضح: لكل شخصية أسلوبها في الكلام، طريقتها في صياغة الجملة والتناوب في الكلام، وفقاً لقاعدة الحوار تلك، وعلى مدى النص كله يضع كل متكلم في دائرته الخاصة به.

ويستطيع المتلقي معرفة حقيقة ما يجري أمامه، وهو المعني بانتاج

المعنى، لأن كل عمل أدبي أو فني يسعى إلى متلقٍ له، من خلال الحوار بين شخصية وأخرى. في مسرحية «مكبث» لشكسبير يعرف المتفرج (القارئ) أن ما تقوله وما تبديه السيدة مكبث من ترحيب بضيوفها، وما يفعله زوجها أيضاً، ليس إلا ضرباً من النفاق؛ لأن مذبحة بانتظار هؤلاء الضيوف. وهكذا يعرف المتلقي ما لا تعرفه الشخصيات عن نفسها.

والجدل الذي لا يتوقف حول الأدبي والدرامي، والذي يلقي بظلاله على النقدين - الأدبي والدرامي - يفاضل بين جزأي النص: أيهما أهم: النص الرئيس أم النص الفرعي؟

من نافل القول إن الكلمة في المسرح فعل. وصلب الدراما وجوهرها فعل. وقد يقوى الفعل - الذي يتجسد في الإيماءة والحركة - على إزاحة الكلمة أو على منافستها في القدرة على إنتاج المعنى. ما الذي يحدث إذا ترافقت الكلمة وتزامنت مع الإيماءة، في موقف واحد، بغرض إنتاج دلالة واحدة؟ المعنى في مثل هذا الموقف سيكون توكيداً مضاعفاً. أما إذا كانت جريمة قتل فظيعة تقع ولكنها مصحوبة بكلمات أقل ما يقال عنها إنها غير ملائمة للموقف (كالكلمات الرقيقة مثلاً التي يقابل بها ريتشارد الثالث الليدي آنّا وهي تدفن زوجها) فإن الفعل هو الذي يقرر الحقيقة، دون مواربة أو لبس.

وفي الحياة اليومية - العربية بخاصة - يقف الفعل في الجهة المغايرة والمعاكسة للكلام. ينطلق الكلام على عواهنه، بلا ضوابط أو موانع، والفعل هو الوحيد الذي يكشف مراوغته (الكلام) أو صدقيته. والدرامي يحدد أكثر من أي نوع أو جنس، الفجوة التي تفصل بين

الخطاب الإنشائي السقيم، الذي يملأ الحياة اليومية العربية، والفعل الذي يعري هذا الخطاب.

والكلمة المنطوقة في الدراما - أو التي يجب أن تنطق، لتقوّض الحاجز الأدبي وتتجاوزه، إلى العملي الفعلي - فعل. الكلمة، التي ينطقها الممثل على خشبة المسرح، فعل لأنها تفعل فعلها الراهن، في الشخصيات التي تستقبلها، تسمعها، إذ يكون موجهاً إليها. ولنفترض أن حواراً يجري بين أ و ب في مقهى أو في مكان عام وأن الضجيج لا يسمح لأحدهما بسماع الآخر وأن ب يعبر عن امتعاضه، فالفعل - وهو الخروج من المقهى أو المكان العام - يأتي من الكلام.

والإفاضة في الكلام، هو الوجه الأكثر تشخيصاً للخطاب الإنشائي، لأن دلالات يفصح عنها العرض، تتضافر فيما بينها لتحديد المعنى. ولذلك فالحوار المكثف والمشبع بالدلالات، هو المطلوب. هذا ما يطلق عليه النقاد «الاقتصاد في الدراما».

لست ممن يجردون النص المسرحي من دلالاته السمعية، إذا صح هذا التعبير، بيد أنني أرى هذا النص غير كافٍ، في وضعه أو حالته، كبنية كلامية نقية، للوقوف على المعنى كلاملاً. وأمام الطبيعة الحوارية، متعددة الأصوات، للدراما وأمام تقاطع وتشابك وصراع الأصوات، لابد أن يكون الموقف الحكم الفيصل، وليست جملة أو عبارة تقولها هذه الشخصية أو تلك. بل إن التركيب غير الغنائي للنص المسرحي، يقتضي أن «تنجلي الفكرة في الموقف» كما يقول مارتن إيسلن في كتابه سابق الذكر، حيث يشير إلى أن الشخصية، وما يصدر عنها من أفعال، هو نتاج الموقف الذي تجد نفسها فيه. والموقف هنا

يتكون ويتشكل بطريقة غير وصفية أو سردية. إنه فعل في أفضل تجلياته. بل إن ما يسمى في الإخراج (الميزانسين) أي التشكيل الحركي، هو موقف، أو تعبير عن موقف في أسوأ الحالات. الموقف هنا فعل وليس حديثاً عن فعل. وقد يكون تحديد المعنى الكلي للنص كامناً في تحديد المواقف كلها، الصادرة عن الشخصيات كلها، بعد أن تتحدد دلالاتها مجتمعة. والشخصيات المسرحية، تواجه الموقف، الذي قد يترتب على مشكلة أو قضية، ولا تبدد طاقاتها أو فكرها في توصيفه.

وإذا حاول الكاتب المسرحي، أن يجعل من إحدى شخصياته، بوقاً له، أو ناطقة باسمه، أو حاملة لرسالته، فإنه يقع في مباشرة فجة، تخرّب نسيج نصه وتجرده - النص - من معادله الموضوعي. وعلى الرغم من أن ما تقوله الشخصية يبقى رأي إحدى شخصيات النص - كما يذهب إيسلن - إلا أن الكاتب يمكن أن يحابي شخصية أو يتعاطف معها. فالمشكلة إذن ليست في عجز الكاتب عن بث رسالته أو فكرته عن طريق إحدى الشخصيات - دون اللجوء إلى السرد أو الاستهلال أو الخاتمة، وإنما في ثقل المباشرة. ولعل ثقل المباشرة هو الذي يباعد، بين الفكرة أو القضية المطروحة، وبين الكلام فيها. ويظهر مثل هذا التوجه واضحاً، في مسرحيات أنطون تشيخوف. فالشخصيات تتحدث عن كل شيء في «بستان الكرز» إلا عن البستان نفسه، بكل ما يثيره من تداعيات وصراعات وتوتر. وحينما يلتقي لوباخين فاريا، فإنهما يتحدثان عن كل شيء إلا عن مستقبل علاقتهما. و«بستان الكرز» ينضوي تحت النص الفرعي، الذي يتشكل من كلام الشخصيات بمعنى أنه يستنبط من الحوار، خارج الإرشادات المسرحية. وفي ذلك نموذج

لتضافر العلامات التي ينتجها النص بقسميْه. وعندما تعرض الدراما، فإنها تتوضع في مكان، أي أن لها امتداداً عيانياً في المكان (خشبة المسرح وامتدادها) وهي في الوقت ذاته امتداد في الزمان (تطور الأحداث وتتابعها في اتجاه واحد ومتصاعد). وعلى هذا الأساس، فإن مقولة هنا، والآن، تشير بوضوح إلى تداخل الزماني بالمكاني وتشابكهما بطريقة فريدة، قلما تتحقق لفن آخر غير المسرح.

والعلامات التي ينتجها النص المسرحي تظل أسيرة تفسير لساني لغوي، لا يستقيم وحقيقة الدرامي، المنفتح على مستويات متداخلة من اللغة. ولعلها - هذه العلامات - لن ترسم دوائرها الدالة بدقة، إلا إذا التقت الإرشادات المسرحية (النص الفرعي). وهكذا يغدو الحديث عن الفرق بين الدرامي والأدبي واقعياً وصحيحاً.

ليس النص، في الأحوال كلها، إلا بذرة، مادة قابلة للجدل، للتأويل، للغوص في العمق، للمزيد من الكشف، ولكن ليس للفناء، أو العدم.

الممثل حامل الخطاب المسرحي

ينفرد العرض المسرحي، بامتلاكه عدداً هائلاً من المهارات الإنسانية كالعمارة والتصوير والموسيقى والرقص والتمثيل والنجارة... وهذه المهارات هي التي تشكل مجتمعة، الجانب أو الوجه المادي العياني للعرض، فمن خلالها يتحقق العرض المسرحي، في زمان ومكان محددين، ومن خلالها أيضاً تجري المشابهة، مشابهة الحياة اليومية، أو بعبارة أخرى يرتفع بناء محتمل للحياة خارج المسرح.

لا يكتمل العرض إلا إذا تلازم الوجهان أو الجانبان: المادي، المشار إليه، والتجريدي، الذهني الذي يعبر عن الوظيفة الثقافية، أو لنقل بعبارة أدق: إن المعنى الذي ينطوي عليه العرض، وقد يكون مضمراً أو ساخراً، هو الذي نعني به الوظيفة الثقافية.

ثمة، إذن، خبرات نفسية وجسدية مضمرة ومعلنة تتخلل العرض، ولكن العرض المسرحي يحتاج إلى تدريبات (بروفات) لكي يتحول إلى منجز مادي وذهني في آن معاً، وجوانب العرض كافة، ليست أكثر من فرضيات، أو تأويلات، أو تفسيرات، بمعنى أنها أبعد ما تكون عن العمل الناجز، الثابت.

البروفة (التدريب) هي اختيار، محاولة لتلمس صورة العرض، ووضعها في إطارها الملائم، هناك تحول، دينامي مستمر بحيث لا يمكن

الركون إلى قناعة مطلقة ثابتة، وإغلاق العرض عليها، منذ البروفات الأولى.

لنقل مثلاً إن قراءةَ شخصيةٍ وشبكة علاقاتها، ومن ثم أسلوب أدائها، يخضع لاختبار عملي. لأن الشخصية التي ارتسمت ملامحها على الورق سوف ترتدي حياة جديدة ملأى بالتفاصيل، وسوف تفصح عن نفسها من خلال حركات خاصة بها، وسوف تكون لها ملابسها الخاصة بها، والتي يجب أن تشير إلى بنيتها النفسية والمهنية والثقافية، وربما القومية أيضاً.

في مثل هذه الحالة ثمة احتمالات تُزاح، أو تُنفى، لتحل محلها أخرى أقرب إلى اليقين. وقد ذهب جوليان هلتون، في كتابه المعروف «نظرية العرض المسرحي»، إلى أن هناك من يشبِّه «البروفة» بالتجربة العلمية من حيث أنك لا تقطع بصحة أي منها، إلا بعد الفحص والاختبار. وقد دفع مثل هذا الفهم بعض المسرحيين في النصف الثاني من القرن العشرين، إلى فحص البروفات من زاوية البحث الدائم وهدم الفرضيات، وبالتالي الاعتراف بأن اليقين المطلق ما هو إلا إحساس مراوغ، كما هو حال بيتر بروك، وآخرين غيره.

حينما يقف ممثل على خشبة المسرح، فهو قبل كل شيء الممثل فلان، أو الإنسان «س» مثلاً، أي أنه «س» الحقيقي الذي يعرفه الناس، يعرفون اسمه وشكله وهيئته الخارجية، وملامحه وربما طريقة أو أسلوب مشيته. يتحول الممثل «س» من الإنسان الحقيقي إلى الإنسان المتخيل.

إن عليه لكي يبدو مقنعاً، أن يتقنع، يتنكر، يستعير صوتاً آخر، نبرة أخرى، أسلوباً آخر في الكلام والحركة.

الشخصية المتخيلة، أو الرسم الورقي الذي أشرنا إليه، هي المصدر أو المرجع، الذي يعود إليه الممثل، هو المثال الذي يحاكي، وفقاً لأفلاطون، وإن كانت المحاكاة هنا، أقرب إلى آرسطو، والممثل هو، في هذا السياق، الصورة المادية للشخصية، ولذلك يظل الممثل الحقيقة الحياتية الوحيدة على الخشبة، بيد أن حقيقة الممثل ومن ثم تحوله، ودرجة إقناع هذا التحول، لا تعني المطابقة أو التماهي المطلق، بين الممثل والشخصية، ليس بمعنى المعايشة والعرض (أي الاندماج أو عدم الاندماج) وإنما بمعنى أن يكون المتفرج على دراية بالشخصية التي تجسد أمامه، إما عن طريق القراءة (كأن يكون النص معروفاً كعطيل أو كليو باترا) وعن طريق الذاكرة الشعبية.

فإذا كانت الممثلة، التي تؤدي دور كليو باترا، ليس لها جمال الشخصية نفسها (كليو باترا)، فإن المتفرج سيعمد تلقائياً إلى سد الفجوة، وسوف يسعفه في ذلك خياله، أي أنه سينصرف عن المطابقة، التي أشرنا إليها، بين الممثلة والشخصية وسوف ينظر إليها على أنها امرأة جميلة.

الممثل ليس آلة لإنتاج الشخصيات ولا يمكن أن يكون دارساً موضوعياً، وناقلاً موضوعياً - إذا صح هذا التعبير - بحيث يقدم أو يلعب الدور تماماً كما يحدده النص لابد لحياته الشخصية أو بعبارة أخرى، لحياته الانفعالية الشخصية، حينما تكون الذاكرة هي المتكأ الأساس، من أن تتقاطع مع الشخصية التي قلنا إنها، في نهاية المطاف، متخيل أدبي. ولعل كبار المنظرين المسرحيين - ستانيسلافسكي وغيره - أدركوا ذلك التقاطع الحاد بين الشخصي والعام أو بين الذاتي

والموضوعي، في إبداع الممثل، وليس غريباً أن ينصح الممثل بمراقبة الناس وملاحظتهم، سلوكاً وانفعالات، وملاحظة الذات لتوظيف ما ينتج عنها، أو ما نتج عنها، في خلق شخصية متوازنة على خشبة المسرح.

ويروي - في هذا الصدد - الممثل المعروف كوكلان، في كتابه الشهير «الفن والممثل» كيف أنه حين جاءه خبر موت والده انفجر باكياً وكان بكاؤه جاداً وصادقاً إلى درجة أن الفنان الذي يقبع فيه، والذي يظل يقظاً، انتبه إلى ذلك، وعرف كيف يستغل مثل هذا الانفعال، على خشبة المسرح.

ثمة إذن علاقة بين ذات الفنان وموضوع عمله، إلا أن العلاقة تبقى أكثر توتراً بين الممثل والشخصية، لسبب بسيط وهو أن مادة فنه، هي جسده، وهو على احتكاك دائم واختبار بالاتصالات (التوتر) كلها، ومهما بلغت درجة انحلال الممثل وذوبانه في الشخصية، التي يؤديها، فإنه يحتفظ بكينونته، بذاته «بأناه» الخاصة. وإلا فكيف نفسر، كمتفرجين، الإقبال على النجم؟ لماذا يقبل المتفرجون على مشاهدة ممثل ما، مدفوعين بالرغبة في رؤيته هو تحديداً، وبمعزل عن الدور الذي يؤديه، أو الشخصية التي يجسدها؟

المتصفح لتاريخ المسرح، يلاحظ أن التغيير طال مكوناته وعناصره كلها وأن الممثل، رغم ذلك، ظل القابض على جوهر الفن المسرحي، واحتفظ بالهيمنة والسطوة، بل كان قلب هذا التغيير.

ويذهب السيميولوجيون إلى القول إنه - أي الممثل - يمكن بأفعاله أن يحل محل حوامل العلاقات كلها، أو ناقل الخطاب المسرحي كله، فالنص المسرحي يمر من خلاله، ويمكن أن نعطف على ما ذكرناه ما قاله

مايكل كوين «ثمة رابط بين الممثل والمتفرج بعيد عن الشخصية الدرامية». ويستطيع المرء أن يسوق أمثلة تطبيقية كثيرة على هذا القول؛ فدريد لحام أو عادل إمام، يطبع الشخصية التي يجسدها بطابعه، وفي مثل هذه الحالة، نجد أن المتفرج لا يبدو معنياً بالدور، قدر كونه معنياً بما يمثله النجم.

النجم إذن علامة، تفك شيفرة الدور من خلاله. وليس صحيحاً أن الممثل مجرد وعاء يملأ بأفكار الكاتب المسرحي. صحيح أنه ناقل الخطاب المسرحي إلا أنه ليس أداة نقل صماء.

الممثل يعيد إنتاج ما ينقله، يتحسسه، يشعر به بل يفكر فيه، وقد يصل إلى مرحلة التأمل كما يفعل الممثلون المبدعون ويكفي هنا أن نشير إلى أن نص العرض (نص الممثل) يختلف عن النص الأدبي، نص الكاتب. ثمة كتابة يمارسها على خشبة المسرح، تختلف عن كتابة النص، ومن الغبن أن يلغي أحدهما الآخر، فكلاهما لا يقوى على الوقوف وحيداً، لابد للمخرج من أن يعود إلى نص الكاتب، ولذلك لا يستطيع إلغاءه، والنص المكتوب - نص الكاتب - لا يفصح أو يكشف عن جانبه الفرعي، أو قسمه الفرعي البصري، إلا من خلال التجسيد (العرض) واندماج النصين وتولد دلالات ثرية، من هذا الاندماج، إنما يتم بوساطة الممثل، وهكذا يكون نواة تقاطع أنساق العلامات أو الإشارات المختلفة، التي يحفل بها العرض المسرحي.

وإذا عاينا نصاً واحداً وعلاقته بأكثر من ممثل، فاللافت أن الكلمات تختلف باختلاف قائليها: النبرة، النغمة، طبيعة الصوت، التشديد على حرف أو كلمة معينة، لإعطاء دلالة أو معنى محدد. هاملت الروسي

سمكتونوفسكي، غير هاملت الانجليزي أوليفيه، القراءة مختلفة، المدخل إلى فهم الشخصية مختلف.

الممثل، حتى وإن انحل في الشخصية التي يؤديها، يجسدها وفقاً لأسلوب المعايشة التقليدية، يظل هو هو، بيد أن الممثل الذي يلعب دور الشرير، قد يساء فهمه شعبياً، إلى الحد الذي يغدو الشرير عينه وبالتالي لا يميز المتلقي العادي أو البسيط بين المتخيل، أو الفني والواقعي. وقد شكا أحد الممثلين التلفزيونيين، أن أحد المشاهدين ظل يلاحقه مهدداً، إلى أن التقاه شخصياً وتعرف إليه عن كثب، وميز عندها بين الفني والواقعي.

قد يبدو الأداء الراديكالي، الملحمي وغيره، أي ذلك الذي يرفض أسلوب المعايشة (الاندماج) ويصر على الإبعاد بين الممثل والدور، خارقاً بذلك الإيهام، أقرب إلى الفصل بين الفني (المسرحي) والواقعي (الحياتي)، وعزل الممثل عن الشخصية التي يجسدها. ولكن مثل هذا العزل ليس كافياً بمعنى أنه ليس متصلاً، بل يأتي عن طريق السرد في معظم الأحوال، ثم يعود الاتصال بين الممثل والدور. المشكلة هنا لا تكمن في اختلاف أسلوب الأداء، بين مدرستين رئيستين في التمثيل، بل هناك ما هو أبعد من الأسلوب، إنه الموقف من الفن ووظيفته، فأسلوب المعايشة في الأداء، يتوسل الغاية العاطفية التطهيرية، في حين أن التغريب أو الإبعاد يتجه إلى مخاطبة عقل المتفرج، متوسلاً هدفاً معرفياً تعليمياً، وبعد انخراط الممثل المسرحي في الدراما التلفزيونية، وفقدانه كثير من الخصائص المسرحية، بل ومن المهارات أيضاً، التي يقدمها المسرح؛ كنظام البروفات المنهجة والطويلة في أكثر الأحيان (لا

يعتد بنظام البروفات في المسلسلات التلفزيونية: انطلق وصوِّر لأسباب مادية بحتة) فإن ثمة غاية واحدة هي عاطفية تطهيرية.

وبالتالي، فإن الأصوات التي ارتفعت في الستينات والسبعينات، في القرن العشرين، مطالبة بأدلجة الفن عامة والمسرح خاصة، واعتباره أداة تغيير فاعلة تدفع المتفرج إلى الفعل السياسي خارج المسرح، غدت خفيضة لا تسمع، والدراما التلفزيونية، أياً كانت الرسالة التي تبثها، هي في النهاية عاطفية تطهيرية.

تحتاج الرسالة إلى متلق، ولذلك فوجود المتفرج ضرورة لكي يتحقق الاشتباك بين المرسل والمتلقي، لابد إذن من وجود المتفرج إذ مهما تعالى الكاتب أو الممثل أو طاقم العرض، ورغم أنه غير معني بمن يشاهد عمله، فإن الحقيقة التي يصعب إخفاؤها هي أن الفنان يحتاج من يُقوِّم عمله، يحتاج الآخر، والمتفرج وحده - كوجود - لا يكفي لكي يكون الحدث مسرحياً، فالمتفرجون قد يتدافعون لمشاهدة حادث سير مثلاً، لكن حادث السير هذا ليس مسرحياً، ما الذي يحيل الحدث إلى حدث مسرحي؟

إنه التمثيل، الممثل الذي يعلن أنه يمثل، وأن ما يقدمه ليس الواقع بل محاكاة له، احتمال من احتمالاته، وعلى هذا الأساس ينظر إلى الممثل، باعتباره منشئ الحدث، ولكي يحدث الاشتباك بين العرض المسرحي (الممثل) والمتفرج، وتبلغ مشاركة هذا الأخير الذروة، لابد أن يعرف الممثل كيف يؤدي الدور أداءً جيداً. وكلما تصاعدت وتيرة الأداء، في اتجاهها الصحيح، ونجح الممثل، شعر المتفرج أنه وسط أو مركز ما يجري حوله، المتفرج مشارك فعال، وفعاليته ليست سوى إبداع. والعرض كما يقول بن جونسون في مقدمة مسرحيته «ولادة القديس بارثولوميو»

اتفاق بين المتفرج والمؤلف، وينص هذا الاتفاق على أن يجلس المتفرجون في أماكنهم مدة ساعتين ونصف وربما أكثر، على أن يعد الكاتب بتقديم عرض، من خلال الممثلين، يمتع ويرضي. ويلاحظ أن الكاتب والممثل هما اللذان يتصدران الإنتاج المسرحي، فلم يكن حينها ثمة مخرج تؤول إليه سلطة العرض، ولم يكن التعبير - الذي شاع في الثلث الأول من القرن الماضي: المخرج مؤلف العر ض المسرحي - قد عرف، إذ لم تكن ثمة مهنة تدعى مهنة المخرج.

لعل إبقاء المتفرج مشدوداً إلى كرسيه، مسألة فنية قبل كل شيء والممثل، مهما تعددت الوسائل التعبيرية، هو من يشكل هذه المسألة الفنية. فإذا كان النص مفككاً ضعيفاً، أو أن الشخصية الرئيسة مسطحة وبناؤها غير مقنع لهشاشته وتلفيقه، فإن بوسع الممثل الموهوب أن يفعل شيئاً في بعض الأحيان.

بالطبع لن يعيد الكتابة بل سيتحرك في الهامش التطبيقي، المتاح له، سيخلع على الدور بعضاً منه، سيوظف خبراته المتراكمة، للارتقاء بالمادة التي بين يديه، وقد يعيد، بالتعاون مع المخرج،النظر في هيكلة الشخصية، وقد يلجأ إلى وسيلة تعبيرية رديفة كالارتجال أو لغة الجسد، لإزاحة ما يمكن إزاحته.

وما يقال في هذا الصدد عن الممثلين الكبار وقدراتهم على انتشال النص والارتقاء به، ليس من قبيل المبالغة، وهكذا يظل الممثل محافظاً على مركزيته، ويظل محور نظم العلامات والدلالات، والمولد الحي للمعنى من خلال الصوت والحركة، وتحديداً حركة الوجه، وتلوين الخطاب (النص) بعامة.

دخل مصطلح السينوغرافيا - منذ منتصف الثمانينات - الأدبيات المسرحية العربية، وتداوله بعض المسرحيين، بدلالات قد تختلف حيناً وتلتقي حيناً آخر، وتزداد غموضاً ولبساً في أحايين كثيرة، شأن معظم المصطلحات الأدبية والفكرية والفنية الوافدة، التي لا يكف سيلها عن التدفق، طالما أن الحياة الثقافية حاضرة وحية وديناميةومتصلة، وبصرف النظر عن مدى وحجم مشاركتنا - نحن العرب - في صنع هذه الحياة، إلا أننا نجد أنفسنا على أطرافها أو على تخومها، وقد نصل إلى مركزها دون أن ندري... وفي الأحوال كلها لا مندوحة من الاحتكاك والتمثل وإعادة الإنتاج ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً.

المخرج ذلك الساحر الخفي

بدا المخرج، منذ أواخر القرن التاسع عشر، سيداً لا ينازعه أحد سيادته على العرض المسرحي، وأضحت العبارة الشهيرة: «المخرج مؤلف العرض المسرحي» مسلمة توجز ذلك الصعود السريع لفنان، لم يكن دوره يتعدى التنسيق بين أعضاء الفرقة المسرحية، والاضطلاع بالواجبات الإدارية والاقتصادية، والإشراف المحدود على عملية إنتاج العرض المسرحي.

وكان الكاتب هو الأوفر حظاً لشغل هذه المكانة القيادية، لأنه صانع البداية ولأن العمل ينطلق منه. فالنص، وهو يعبر من مرحلة القراءة إلى مرحلة التشفير، يظل أسير مؤلفه، ويظل المؤلف الأقدر هو على إنجاز المُتخيل، الذي توضَّعَ على الورق، عبر تجسيده على خشبة المسرح. هكذا كان الاعتقاد الشائع، في ذلك الوقت. ولعل مقاربة كل من غوته وديدرو وليسينغ، ومثلهم سوفوكليس وإيسخيلوس، في القرن الخامس قبل الميلاد للإخراج، تصب في هذا الاتجاه، ناهيك عن رجال المسرح شكسبير وبريشت وموليير. ولعل انسحاب المؤلف من معمعة الإخراج، أضاف عيناً أخرى إلى الرؤية المسرحية ترى من زاوية أخرى، وربما بكثير من الموضوعية والدقة أحياناً، دون أن يستغرقها النص، ويحول دون

انفصالها عنه، لمراقبته من الخارج. ويبدو لي وضع المؤلف - المخرج، شبيهاً بما اصطلح على تسميته بالناقد الفني أو بالنقد الفني، على ما ينطوي عليه من أحادية البعد. فالنقد الفني، وبالتالي من يمارسه، - الناقد الفني - إذ يتناول عملاً فنياً، ينطلق من: «لو كنت مكان الكاتب أو الفنان بعامة، لفعلت كذا وكذا. إنه نوع من الإحالة إلى الذات، والرغبة المحمومة، بالحلول محل الفنان أو الكاتب. وعندما يلتقي كاتب مخرجاً من خلال عمل مشترك (عرض) فإن المُخرج قد يضيق بملاحظات المؤلف، الذي يمكن أن نفهم موقفه، وهو يرى إلى وليده، كائنه الإبداعي، وقد انتقل إلى حاضنة أخرى.

ولعل ثمة من يذكرانفعالات الكاتب الروسي الشهير انطون تشيخوف من سخط واحتجاج أحياناً، على الطريقة التي كان يقدم بها مخرج كبير مثل ستانيسلافسكي مسرحيته. وقد حدث مرة، أن دخل على الممثلين أثناء بروفات إحدى مسرحياته، فصفق وقال «كتبتها كوميديا ففهمتوها حضراتكم تراجيديا». وإذا كان المؤلف هنا يثير مسألة النوع أو الجنس المسرحي بخاصة، فإنه يلامس مسألة أعم وأشمل هي العلاقة بين المؤلف والمخرج. وأذكر أيضاً الخلاف، الذي تحول سجالاً على صفحات الجرائد، فيما بعد، بين سعد الله ونوس وجواد الأسدي حول نص «الاغتصاب». وغني عن القول هنا إننا لا نستطيع إغفال المحمول السياسي للنص ومدى خطورته ولكن الخلاف، في بعض جوانبه، فني.

وكلمة مخرج العربية، تشي بالقدرة على إيجاد مَخْرج (بفتح الميم وتسكين الخاء) بمعنى أن ثمة أمراً يحتاج إلى حل. وما يُناط بالمخرج من مهام متعددة، تحتاج إلى التنسيق والتناغم، في سبيل وضعها في كل

منسجم، يمكن أن ينضوي تحت لواء هذا المعنى الاصطلاحي. أما في الفرنسية فكلمة الإخراج Mise En Scéne (ميزانسين) ليس إلا ضرباً من التشكيل الحركي، على خشبة المسرح، كما يفهم ذلك المخرجون والممثلون. ولعل لذلك صلة وثيقة بلغة المخرج، التي يرى البعض أنها التعبير بسلسلة متصلة من التشكيل الحركي. (هكذا يرى الروسي أوسكار ريز في كتابه الفكرة أو الخطة الإخراجية الذي ترجمناه إلى العربية). ويبدو أن المخرج في بدايات تشكل مهنته، أي قبل أن تتبلور لتأخذ شكلها الناجز، الذي نعرفه اليوم، كان يُفهم على أنه القدرة على التحريك، وبث الحياة عبر الحركة التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح. بيد أن التحريك هذا - تحريك الممثلين - ليس إلا لحظة من لحظات عمل المخرج، ويأتي عادة بعد مرحلة قراءة النص حول الطاولة. وهو اختبار لمخطط المخرج، وصدقيته، والانتقال من التصور الذهني إلى التجسيد العملي، لحياة عنوانها «الآن وهنا».

كان المخرج، قبل أن يطال التركيب مهنته، معنياً بكل حركة من حركات الممثلين أي من أين يدخل فلان ومن أي باب، وأين عليه أن يقف. وكانت مقدمة خشبة المسرح، أفضل الأمكنة وأكثرها تمايزاً، وكانت تُعطى لمن يراهم المخرج الأفضل. وهذه إشارة إلى أهمية المكان المسرحي، على مدى تاريخ العرض المسرحي. وقد حملت دلالات فنية (أفضلية الرؤية) وأخرى اجتماعية (لم يكن يُسمح للممثلين الذين يؤدون أدوار الخدم بالوقوف في مقدمة الخشبة في الكلاسيكية الفرنسية).

ولعل أفضل صوغ مرحلي للمخرج ومهنته، قدمه الكاتب المسرحي والروائي وتلميذ ستانيسلافسكي، ومن ثم زميله فيما بعد، دانتشنكو. فقد حدد للمخرج ثلاثة وجوه:

١ - المخرج - المفسر: وهو الذي يفسر للممثل دوره ويُريه كيف يؤديه.

٢ - المخرج -المرآة: التي تعكس ملامح وسمات الممثل الشخصية.

٣ - المخرج - منظم العرض المسرحي: وهوالذي يدير شؤون العرض المسرحي ويشرف عليه.

ونحن، كمتفرجين، لا نعرف إلا الوجه الثالث، لأننا نراه عيانياً، مادياً، محسوساً أمامنا. نراه في عناصر العرض: في الحركة والديكور والإضاءة والأزياء... في حين أن الوجهين الأخيرين، غير ملموسين، ولا يقاربان المتفرج.

وإذا كان دانتشنكو قد وصل إلى مثل هذا التوصيف، قبل مائة عام تقريباً، أو أقل بقليل، فإنه أسس للمخرج، وبالتالي يمكن فهم التجديد والتطوير، الذي طرأ على فن الإخراج، على مدى قرن، وحدد موقعه، من العملية المسرحية. لقد تضاءل دور أو وجه المخرج - المفسر - أو لنقل بعضاً منه - فالقراءة (مرحلة الطاولة) ما تزال نوعاً من التفسير، أما أداؤه أمام الممثل لدوره، فقد تراجع إن لم يكن تلاشى في المسرح الحديث. فالمخرج الآن يحرض الممثل، ويساعده، على الأداء. وما يزال المخرج خلف الستار، قياساً إلى الممثل، وما يزال عليه وفقاً لمفهوم المخرج - المرآة أن يحس بشخصية الممثل، بذاته، بتمايزه، بنقاط ضعفه وقوته، بعمق خيالة أو خصوبته، لكي يكون قادراً على توجيهه، ووضعه في المكان المناسب. ولعل هذا ما يرمي إليه دانتشنكو بقوله: المخرج - المرآة العاكسة. ولكن كي تتقاطع الوجوه الثلاثة، وتتداخل وتتكامل، لابد للمخرج، الذي يمسك بالخيوط كلها، من القراءة وتحصيل المعرفة بمعناها الشامل. بعبارة أخرى المخرج ذو الثقافة السطحية، الضحلة،

يعجز عن التفسير، لا يقوى على قراءة مستويات النص المسرحي الذي بين يديه. أو قراءة ما تحت تيار الماء، كما يصف النقاد مسرح تشيخوف.

يخرج المسرح من نسغ الحياة، يتغذى منها، وإن افترق عنها من حيث التركيز والتكثيف والتخييل. الفضاء في المسرح يُضغط والزمن يتقلص، ولا مندوحة عن الانتقائية. وما يهمنا، في هذا السياق، بانورامية الحياة واتساعها وتعدد مجالاتها وحقولها الثقافية والمعرفية. وإزاء هذه الشمولية، تبدو الحاجة إلى ثقافة واسعة مطلباً لا يمكن تجاهله. أليس ثمة تداخل بين قراءة النص وقراءة الحياة؟ ألا نستطيع القول: إن المخرج يقرأ الحياة وإن كانت مكثفة ومركزة ومُتَخيَّلة؟

يقول المسرحي الشهير بيتر بروك: «إن المسرح يعني، أولاً وقبل كل شيء، الحياة. هذه هي نقطة الانطلاق الضرورية والحتمية. المسرح هو الحياة وفي الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول: لا وجود للفرق، بين المسرح والحياة..» وإذا اقتربنا من الحياة الكبرى، إلى الحياة الصغرى، أي من الحياة خارج المسرح إلى الحياة داخله، إلى العناصر التي يتركب منها العرض المسرحي، نجد أن الثقافة الفنية أكثر من أساسية الفن التشكيلي، العمارة، الموسيقى، الأدب، والبلاغة التي قد ينطوي عليها، والنحت (علاقة الكتلة بالفراغ، وعلاقة جسد الممثل، بالفضاء الذي يتحرك فيه) بالنسبة إلى المخرج ناهيك عن بعض الفلسفة. لاشك أن عناصر العرض تنحل في بوتقة واحدة، وبالتالي تفقد كثيراً من استقلالها، إن لم يكن كله، لكن مثل هذا الذوبان لا يعفي المخرج من الغوص في دقائقها، تاريخاً وتكويناً ومُنجزاً.

في المعاهد التي تدرس الإخراج، تُدرج المواد الرئيسة، التي أشرنا إليها، بيد أن العمل التطبيقي، الذي يُواجه به الدارس، يدفعه نحو البحث الذاتي عن المعرفة، وما يجنيه من حصيلة، بعيداً عن التلقين، يرسخ في ذاكرته السمعية والبصرية، وهكذا يراكم المخرج ثقافته، من عمل إلى آخر، وتظل حاجته إلى اغتراف المزيد قائمة ومتصلة، طالما استمرت حياته الإبداعية. إن علاقة المخرج بالممثل - وهو أهم عناصر العرض المسرحي، كونه الإنسان الوحيد وسط ركام من الجماد - تُختبر في كثير من الأحيان، عبر ثقافة الأول.

فالشخصية، وقد خرجت من الوهم إلى الواقع (الحسي)، تحتاج إلى استبطان، ويستخدم المخرج مهارته (ثقافته) لوضع الممثل في الجو أو الحالة، وتحريضه على ولوج الدور. وقد يضطر إلى سرد حكاية ما، أو موقف ما أو تحليل تجربة مر بها، أو يسأل الممثل عن تجربته الشخصية، ثم يقارب بين هذا كله، والدور الذي يعمل عليه الممثل.

والثقافة الرصينة وحدها هي التي تحول دون الإكراه في العلاقة بين المخرج والممثل، وهي التي تثير وتُولّد الجدل بينهما. صحيح أن الدور إبداع مستقل، بيد أنه، في الوقت ذاته، يجاور شخصية أخرى، دوراً آخر، يلازمه ليشكل معه ما يسمى بالصوت المزدوج. العلاقة العضوية بين الدور (الممثل) وعناصر العرض الأخرى لا يمكن تفتيتها، أو تجزيئها، لأن كل ما يُنجز داخل العرض المسرحي، يمر من خلال المشهد العام للعرض ذاته. أي أنه جزء من كل. ولو تُرك الممثل على هواه، دون ضوابط، لوقع في شرك النرجسية وأراد الاستئثار بالظهور كله، وبالطبع على حساب زملائه الآخرين.

قد لا يرى الممثل إلا ذاته، وقد يرى شريكه، الذي يقف على مسافة منه، لكنه لا يستطيع رؤية الممثلين كلهم، في حين أن المخرج يطل على الجميع. وأياً كانت الاتجاهات والمذاهب المسرحية، كلاسيكية أو راديكالية، مع المعايشة أو ضدها (التجسيد الذي يقوم على المعايشة أو ذلك الذي يقوم على العرض أي من الخارج) فإن العلاقة بين المخرج والممثل تظل إشكالية، وتظل تهدد جماعية العمل المسرحي.

ومع تنامي هيمنة المخرج على العرض المسرحي، وتحوله من «مؤلف العرض المسرحي» إلى ديكتاتور العرض المسرحي، ارتفعت بالمقابل أصوات تحتج على الهيمنة تلك، وتشير أيضاً إلى خلل العلاقة بين الممثل والمخرج، وإلى الممثل - الدمية تحديداً، حتى أن شاعراً وكاتباً مسرحياً كالروسي ألكسندر بلوك أشار ممتعضاً، في بداية القرن العشرين، إلى الممثل «الذي فقد روحه الحية، وأصبح دمية بطولية لا تحتمل، إلا إذا كبح جماحها رجل «قدير» «بصير»! هل تعني الرؤيا الإخراجية، بشموليتها، تقويض إبداع الممثل وجعل حركته آلية؟ الممثل المجرب والمثقف والموهوب - بالطبع - يرفض أن يكون دمية، ويرى في دور المخرج، المُلهِب لخياله الإبداعي، والحافز لنبش خبرته الحياتية، بحيث تسعفه في عمله، وتدفعه إلى إبراز «أناه» وقراءته للشخصية بكثير من الاستقلالية، على ألاّ تكون الاستقلالية التي تهدم اللوحة العامة، التي تنهض على التكامل الفني للعرض المسرحي.

في عرض «المهاجر»، الذي شاركت فيه معداً، رأيت كيف تبلورت علاقة فريدة من نوعها بين مانويل جيجي مخرجاً، وفايز قزق ممثلاً. يعطي الأول «المهمة» مُفسراً ومحاوراً ويلتقط الثاني هذه المهمة منفذاً،

وقبل ذلك محاوراً. فيكون «باربي» الشخصية التي يؤديها، باحثاً عن المال، مرتدياً قناع الشرف، إلى أن يظهر الوجه الحقيقي، ويسقط القناع، عندها لن يصرخ أهل القرية: باربي الشجاع، باربي الرجل.

لم يكن ثمة ما يُملى على الممثل. كانت «المهمة» إشارات ذكية وموحية، وكان تلقّي هذه الإشارات، من قبل الممثل سريعاً ودقيقاً. وهكذا احتفظت اللوحة العامة للعرض بتكاملها والمعنى الذي سعى المخرج إلى إنتاجه، بتحققه.

الإقناع لا يزيح أي طرف من أطراف العملية الإبداعية، وإذ يقف المخرج والممثل، في مواجهة بعضهما، فلأنهما ليسا شريكين فحسب، وإنما ندّان. ثقل العرض المسرحي على كتفيهما.

المخرج، الذي يقود العرض والعملية الإبداعية برمتها، متفرج. لكنه ليس ذلك المتفرج الذي يتلقى وهو سلبي. إنه لا يجلس مكتوف اليدين، وقد أرخى جسده على أريكة مريحة، بل متلق إيجابي، متحرك، يصرخ هنا، ويلوح بيديه هناك، يصعد إلى خشبة المسرح، يهبط منها سريعاً. عين متحركة وأذن تعرف كيف ترهف السمع. المخرج مدعو لإعطاء صور العرض كلها التناغم والتوافق العام. وعليه ألاّ يقف عند صورة، أو جانب من جوانب العرض أو صوره، وإنما يمد يده لتطاول كل شيء.

وفي السياق ذاته، يُنظر إلى علاقته بالسينوغراف، الذي اتسعت مساحة نفوذه في العقود الثلاثة الأخيرة، وربما قبل ذلك في أوروبا، لتشمل المكان أو الفضاء الذي يتوضع فيه العرض المسرحي. ومع هذا التحول، انتقلت مساهمة الفن التشكيلي في المسرح، من التزيينية إلى تشكيل المكان وما فيه. ولم يعد فضاء الخشبة مجال الديكور، وإنما

الصالة وما قد يتفرع عنها، أيضاً. السينوغرافيا هي التجلي المادي للصورة المسرحية. وفيها يتداخل الفن بالتقنية. والعلاقة بين المخرج والسينوغراف يمكن أن تكون ملتبسة، كما هي العلاقة بين الأول والممثل، وإن بدت هذه العلاقة، أقل توتراً من تلك التي وسمت العلاقة بين الأول (المخرج) والممثل، باعتبار أن إبداع المكان، الذي قد يضع الكاتب لبناته الأولى، عبر الإرشادات المسرحية، يتكيّف مع حركة الممثل.

وبصرف النظر عن المفاضلة أو غيرها، التي تقلل من شأن الإرادة الإبداعية الواحدة، وهي هنا خلق عمل موحد لا فجوات فيه، فإن إنتاج العلاقات المكانية، وتأطير مساحات الأداء، والحذق في تعيين دلالات الأزياء واستخدام الإضاءة، كأداة للكشف، كل ذلك ينضوي تحت لواء السينوغرافيا. ثمة من يتحدث عن دور منافس للمخرج، عن سينوغراف بات يتحكم بمناطق لم تكن له علاقة مباشرة بها. بيد أن السينوغراف ليس مخرجاً في الأحوال كلها. أي أنه جزء من الرؤية، وليس الرؤية كلها. إنه المعني باتساق الرؤية الإخراجية، أو بعبارة أخرى ليس له أن يتخطى الوحدة الفنية، وهو يعبر عن رأيه بصورة مستقلة. الجدل مع المخرج هدفه إثراء الخطة العامة، وليس تقويضها.

لكل منهما إذن موقعه. كما أن الممثل يجادل المخرج، بحثاً عن صورة أفضل للعرض، لا تغيب أناه الإبداعيه، أو تُغيَّب عنها، فإن السينوغراف يملك الحق ذاته.

ليس المهم أن يسرد المخرج رؤيته، بل ربما من الأفضل له، أن يحدد ويصوغ طلباته، بدقة. يمكن أن يحمل السينوغراف «الكروكي» أو الرسومات التخطيطية الأولى للعرض، ويمكن أيضاً أن يختلف مع

المخرج، من خلال ما يعرضه عليه. ومن هنا ينشأ الجدل. ومثل هذا الجدل يثري الرجلين، وتبدأ الملامح الأولى للشكل الفني تكوينها، سيما وأنهما كلاهما حريصان على أن يكون التشكل النهائي، أو التكوين الأخير، ملبياً لتطلعاتهما معاً.

ولعل من أفضل وجوه الجدل، ذلك الذي سجله تلميذ ستانيسلافسكي، ألكسي بوبوف - في كتابه الشهير «التكامل الفني في العرض المسرحي»، والذي ترجمه إلى العربية *الزميل الفنان الراحل* د. شريف شاكر، منتصف السبعينات - حيث تنمو الفكرة وتتحرك، معبرة عن نفسها، في سيرورة العمل المشترك. وكل تصور مسبق متحجر، يعني جفاف الخيال، خيال المخرج والسينوغراف. والخيال الإبداعي، وهو ينشئ المكان، والفضاء بعامة، يجب ألا يصل إلى القطيعة مع الفضاء نفسه، الذي تقول به الصدقية الفنية، أو المُلاءَمة لانتماء الشخصيات والثقافة، التي ينتمي إليها العمل الفني. ولقد رأيت في أحد المسلسلات، ريفاً سورياً، أشبه ما يكون بالريف الإنكليزي! في حين أن فناناً حاذقاً وخلاّقاً، كنعمان جود، قدم في عرض «المهاجر» ليس عالم جورج شحادة الذي تُقتل فيه البراءة والعذرية فحسب، وإنما سينوغرافيا يلتحم فيها الشعري بالواقعي اليومي، في نسيج قلَّ أن يستقيم، ويحتفظ بدلالاته، في آن معاً.

(حبال علق عليها الغسيل وقمر يطل على فضاء خالٍ).

السينوغراف لا يقف في الجهة الأخرى، مقابلاً المخرج، وإنما يصطف إلى جانبه وأمامهما، كما الممثل وبقية الفريق كله، هدف واحد: العمل الفني. التفكير في العمل الفني والوصول به إلى النهاية. ولابد من أن

ينتج العمل الفني - كما يقول أدولف آبيا - عن مجموعة من الوسائل الفنية، التي يراها مناسبة لما يقول. ويذهب آبيا إلى القول - في مقالة قيّمة بعنوان مستقبل الإخراج - إذا وجد تقسيم العمل فهو ظاهري فقط. الفنان هو المسيطر دائماً وفي كل مكان.

ليس ثمة ما يدعو إلى الاهتمام بالإخراج إذا كان المخرج لايساهم في وجود العمل الفني. إذن المخرج هو ذلك الفنان الذي يشير إليه آبيا. وجاذبية الإخراج تأتي من هذه الإرادة. الكاتب ليس ذلك الفنان، لأنه غريب عن عالم من الصور المادية المحسوسة المكثفة والمنظمة. الكلمة (النص) لا تفعل ما تفعله الحركة وكما يُقال: بوسعنا أن نحب طيلة حياتنا، دون أن نقول شيئاً. ولذلك فالحركة تذهب إلى أبعد من ذلك. المخرج يرسم الحركة ويفسرها، ويضع يده على الوسائل والعناصر كلها، لكي تعمل الآلات الموسيقية كلها، لإنتاج لحن لا نشاز فيه.

المخرج، كما يردد الكثيرون، هو ذلك (المايسترو) أو قائد الأوكسترا، الذي يتطلع العازفون إلى عصاه. وإن لم يتجاوبوا مع علاماته وحركاته، توقفوا عن العزف.

يفشل العرض المسرحي إذا تكلمت عناصره لغات متعددة، وإذا تنافرت مفاهيمها عن الجمال. المُخرج يحل شيفرة النص ويقوم بتنظيم عمليات الانتقاء، والتجمع، وعلاقات التكامل والتناقض. بمعنى أنه يوكد على نقاط معينة، في العرض. ويقوم المخرج وفريقه بإعادة تشفير النص، ليقوم المخرج بدوره بحل شيفرة العرض.

يلقي هذا التكثيف الدلالي على عاتق المخرج عبئاً ثقيلاً وخطيراً، وهو كيف يُشفِّر بطريقة دلالية صحيحة، كي يتلقى المتفرج المعنى

الصحيح، متكئاً، بطبيعة الحال، على تجربته الحياتية اليومية وثقافته.

ليس التركيز على الممثل والسينوغراف إلا من قبيل فحص مركز الثقل في عملية الإخراج. فالموسيقى والأزياء والماكياج والإضاءة، فروع لأصول سيما وأنها باتت تُنظر وفق تخطيط عام، كجزء من السينوغرافيا، أو الحلول التشكيلية للعرض.

المخرج يتخفى، لا يظهر، ولكنه يظل السَّاحَر الخفي، والرأس المفكرة في المسرح.

الجسد لغةً مسرحيةً

رافقت حركات الجسد وإيماءاته الإنسان منذ مراحل وجوده الأولى. وتعقدت وتشابكت هذه الحركات والإيماءات، بدخول الحياة الإنسانية مجالات مختلفة وظهور أنماط متقدمة من هذه الحياة. ويبدو أن العلوم الإنسانية لم تكتف بملاحظة هذه الحركات والإيماءات، بل جعلتها مادة للدراسة والتأمل سعياً إلى فك رموزها ودلالاتها ومن ثم تفسيرها.

ولم يكن، في يوم من الأيام، الصوت وحده، أو الكلمة وحدها، وسيلة الاتصال بين الناس. فالإيماءة والحركة وسيلة من نوع آخر لإقامة الاتصال والتخاطب بين الناس. وفي حين تتمتع اللغة المنطوقة أو المكتوبة بالقدرة المذهلة على التجريد والتكثيف، واحتواء الاستعارات والمجازات، وبالتالي حمل الوظيفة الجمالية - البلاغية للغة والارتقاء بها إلى مستوى الأدب والفن، فإن لغة الحركة الحسية، المادية، ظلت مشغولة بما يمكن أن يُدعى الوظيفة النفعية للاتصال أو اللغة.

وفي هذا السياق، سياق الأدب والفن، كانت السينما الصامتة المختبر الحقيقي للغة الجسد. لم يكن الحوار، كما في سينما هذه الأيام، هو الذي يكشف عن طبيعة العلاقة بين الشخصيات وشبكة علاقاتها، وبينها وبين المتلقي، وإنما كانت لغة الجسد أو الحوار بالإيماءات

والحركات، هي التي تحكم عملية الإرسال والتلقي. وقد أدرك الممثل أنه ليس أمام مجرد إشارات جسدية يطلقها في مواقف معينة، وإنما أمام أنساق دلالية لها مفعول اللغة وعليه أن يتقن القيام بها، إذا أراد أن يكون مفهوماً، ويريد أن يشق طريقه في عالم الفن.

ولعل الممثل شارلي شابلن، هو ذلك النموذج - المثال، الذي عوّل على ليونة الجسد وقصدية إيماءاته، ورسم رسماً بصرياً عالم شخصيته بدقة، بحيث أن المتلقي يقرأ صورة الإنسان البسيط، الذي يعيش على هامش الحياة، والذي يعرف كيف يستخدم ذكاءه، للخروج من المآزق التي يتورط فيها، عندما تدعوه الضرورة إلى ذلك.

لم يكن شابلن يحتاج الحوار لكي تصل رسالته، فكل إيماءة وحركة مهما كانت بسيطة، تفسر وتشرح وتؤوّل.

ويرى بعض المتابعين للغة الجسد أن دورها مبالغ فيه. وأن هذا الاهتمام بها، في الربع الأخير من القرن العشرين تحديداً، ليس سوى محاولة لمسايرة عالم تنفتح أجزاؤه وتنزاح حواجزه بسرعة، تحت غطاءات مختلفة قدتكون العولمة أحد وجوهها. ولكن ثمة من يقول - كألبير مهرابيان الذي يورد كلامه آلان بيز في كتابه «لغة الجسد - إن أي حديث عادي يتألف من ٣٥٪ من الكلام و ٦٥٪ من الحركات، وإن الكلام المنطوق يُخبر، والحركة تقيم الاتصال وتحل أحياناً محل الكلام». والحياة اليومية حافلة بالأمثلة. فالمرأة مثلاً لا تحتاج الكلام لتقول لأحدهم: إنه لا يعجبها: تكفي نظرة واحدة. ويكفي أن يرفع الإنسان كتفيه ويبسط يديه ليقول إنه لا يعرف ولا يفهم.

ويبدو أن ما يعيق تحقيق لغة جسدية عالمية، أو قريبة من العالمية - بمعنى أن تكون مفهومة من أكبر وأوسع قطاع بشري - اختلاف

التأويل باختلاف الثقافات. فحركة ما قد تعني في مكان آخر، أو لدى شعب آخر، العكس تماماً، ويحدث أن تتصادم اللغتان - الكلامية والجسدية - بحيث أن الإيماءة أو الحركة تنفي ما يقال من كلام. كأن تقول مثلاً إن كل شيء على مايرام في حياتك، وعيناك وإيماءات وجهك تُكذِّب ذلك.

وإذا كانت تلك لغة الجسد في تجلياتها الحياتية، أو في بعدها الاستعمالي، إذا صح التعبير، فإنها إذ تدخل الفن المسرحي، تكتسب البلاغة الجسدية. ولطالما سعى المسرحيون إلى فن لا يشبه الفنون الأخرى، ولا يتكئ عليها رغم أنه أبوها، كما يزعم كثير من النقاد والدارسين والمؤرخين، هويته كيانه، الذي لا يزاحمه على مجاله الحيوي، فن آخر. وكانت لغة الجسد أو التعبير الجسدي، الخلاص من عبودية الأدب. في المسرح الأدبي كل شيء منوط بالكلام، بالإلقاء، أو ربما بعبارة أدق، بطريقة الإلقاء وبالتالي يمكن للإلقاء الجيد أن يستأثر بأذن المتفرج، وليس بعينه ويتحول الفن البصري إلى سمعي لأن الانتباه يتمركز حول: ماذا تسمع، متجاهلاً طبيعته الأساس: «ماذا ترى».

ويبدو الممثل معنياً، قبل غيره، بهذه اللغة، فهو كما قال المخرج الروسي ألكسندر تاييروف صاحب مسرح الحجرة - الآلة الموسيقية والعازف عليها، في الوقت نفسه إنه يستخدم جسده (آلته) يعبِّر عن نفسه من خلال صوته وإيمائه وأدائه.

الممثل ليس لساناً ينطق الشعر أو النثر فحسب، وإنما هو رأس وعينان وذراعان وساقان وعليه أن يتقن استعمال ذلك كله، على خشبة المسرح. وفي الربع الأول من القرن الماضي (القرن العشرين) أدرك

مسرحي روسي آخر هو ميرخولد معنى أن يكون للمسرح خطابه غير اللغوي الخاص به. ولذلك أطلق مصطلح الأداء التمهيدي، أي أن يتمرن الممثل على استنباط الحركات والإرشادات المبثوثة في النص ويؤديها بعيداً عن الكلام.

ولم يكن الظرف التاريخي، على ما يبدو، يسمح لمخرج طليعي راديكالي كميرخولد بإعلان القطيعة مع اللغة، سيما وأن النصوص التي كانت بين يديه، محاطة بهالة أدبية، شبه كلاسيكية، ومناخ ثورة ١٩١٧، يلهب المشاعر الثورية بالكلمات، ولم يكن راغباً في استعداء السلطة عليه، لأن العزوف عن الخطاب اللغوي يمكن أن يُقرأ على أنه «شكلانية».

وقد تزامنت محاولة ميرخولد تلك مع محاولات آرتو الفرنسي، الذي اندفع بتأثير من المسرح الشرقي وبالرغبة بخلق لغة جديدة مميزة في المسرح، تنأى عن الأدب وتغذي الحركة باعتبارها مدخلاً، لتعزيز استقلالية اللغة الجديدة في المسرح، ثم جاءت محاولة البولوني يجي غروتوفسكي، بعد عدة عقود، لتعزف على الوتر نفسه.

وثمة ما يجمع بين هذه المحاولات كلها، وهو تحرير الجسد من مما تكدس عليه من أدوات التنكر والتمويه، وتطويعه لتحقيق التواصل غير الكلامي، والنظر إلى الحركة وإيقاعها، على أنهما مؤهلتان لمخاطبة المتلقي وأن جسد الممثل ينطوي على إمكانات هائلة للتعبير، شرط أن يُحسن تدريبه وتعريفه بتشريح جسده عبر تحليل حركات هذا الجسد والأوضاع والمواقف، التي يتخذها، أثناء محاولة التعبير عن ذاته.

يتحرك العرض المسرحي في فضاء. وهذا الفضاء هو بنيته التحتية. بمعنى أنه يربط ويوحد الأداء والسينوغرافيا بشموليتها.

والفضاء هو الذي يتجلى فيه المجال أو الحيز الذي يفصل بين هذا الممثل أو ذاك، وعليه رأى الانكليزي غوردن كريغ أن المسرح فن الحركة في الفضاء. ولكن الحركة غير المنظمة، والتي لا تخضع لنسق، لا يمكن اعتبارها لغة لمجرد أنها حركة. يجب أن تأخذ نموذجاً تعاقبياً أفقياً ذا دلالة واضحة. والحركة المدروسة والمشبعة بالدلالة هي وحدها التي تقود إلى لغة مفهومة لا يخطئها المتفرج. وطالما أن الممثل هو الذي ينتج الحركة - الدلالة. فعليه أن يمسك بآليات التحكم بجسده. وقد اجتهد بعض المسرحيين ووصلوا إلى ضرورة ما يسمى بالحضور قبل التعبير، أي أن تتشكل ورشة لها منهج يُعد الممثل وفقاً له قبل أن يقف على خشبة المسرح. ووجد آخرون أن تجربة المسرح الشعبي بعامة، حركية لأنها غير أدبية. فالنص المسرحي ليس أكثر من سيناريو وهو لا يعرف البلاغة التي تهيمن على النصوص الكلاسيكية أو الأدبية، بعامة. يمكن إذن، وبعيداً عن صيحات الحداثة المطلقة (القطيعة مع المألوف والمعروف والسائد مسرحياً)، فحص نموذج الكوميديا الإيطالية الأوروبية، والتي تعرف بكوميديا دل آرتي، وإعادة قراءته. وقد وجد الإيطالي فرديناندو تافياني أن قوة الضحك الكامنة، تنبع من ليونة الجسد ومرونته ومن تلك الطاقة الهائلة لحضور الممثل، وسيطرته على الفضاء المسرحي. والمسرح الشعبي الذي ينهض على الارتجال، والذي لا يعبأ بأدبية النص أو شعريته، يطلق العنان لجسده، ويخلصه من النظرة الدونية، التي ترى في حركاته ابتذالاً، أياً كان نوع تلك الحركات، ودون التمييز بين المسرحي (الثقافي - الجمالي) والحياتي (التلقائي). والصخب والهرج والمرج الذي يملأ به الممثلون الشعبيون الفضاء المسرحي، ليس مصدره الكلام

فحسب، وإنما الحركات. وليس المسرح الشعبي الأوروبي وحده الذي ينتج مثل هذه الحركات الجريئة، بل إن نظيره العربي لا يقل عنه جسارة. ويمكن في هذا السياق أن نذكر علي الكسار في مصر، وبدايات عبد اللطيف فتحي في سورية. ويجد الممثل الشعبي نفسه - وهو يقف وسط فضاء منفتح ومترامٍ خارج جدران العلبة الإيطالية، في الساحات والأسواق - مضطراً إلى التركيز على لغة الجسد أكثر من الكلام. فالصوت قد يضيع ويتشتت، أما العين فإنها تلتقط الحركة وتقيم عليها تواصلها، مع ما تشاهده.

ليست لغة الجسد إذن بدعة اليوم، وإنما خلاصة تجارب حياتية وثقافية. بيد أن ما يثير الانتباه، وما يدعو إلى التأمل، هي تلك الجائحة، التي عصفت بالعالم العربي، وجعلت بعض فنانيه يرددون وبصوت عالٍ، وبطريقة لا تخلو من الآلية: إن عصر مسرح الكلمة قد انتهى وأفل نجمه إلى الأبد. وأذكر أنني قرأت لقاء مع المخرجة اللبنانية سهام ناصر، نعت فيه اللغة المنطوقة. ويبدو أن نشوة تميز العرض الذي قدمته، وكان بعنوان الجيب السري، هي التي دفعتها إلى مثل هذا التقرير. من البدهي أنه لا يمكن الإفلات من المؤثرات الغربية، التي تطاول حقول الثقافة كلها، ومن البدهي أيضاً أن نتأثر بما نرى أو نقرأ، ولكن الحماسة والعاطفية، تتلاشيان بعد حين ويبقى صوت العقل. لقد تأثر كثير من المخرجين بلغة الجسد حتى قبل أن يصيح صوت السياسة خفيضاً، في العقد الأخير من القرن الماضي. وكلنا يعرف كيف امتطت المسرح العربي، في الستينات والسبعينات، موجة اللغة - الخطاب واللغة - الوسيلة. ورغم ذلك فإن المخرج السوري مانويل جيجي كان

يبحث في النص عن الحركة، عن اللغة - الإيماءة، مؤمناً أنه لا جدوى من توازي الكلمة والإيماءة في الوضع الواحد أو الموقف الواحد. لأن مثل هذا التوازي كتفسير الماء بعد الجهد بالماء. وكذلك فعل فواز الساجر في آخر عروضه المسرحية، وقبيل رحيله، «سكان الكهف» فلم يجد أبلغ من لغة الجسد، في بعض المشاهد، حين تتشابك الأيدي وتلتحم الأجساد في حركة دائرية، لإنتاج دلالة الهم الواحد، والجمعية في أنصع تجلياتها. أما المخرج السوري الذي يعيش في باريس - وليد القوتلي - فقد أطلق على عرضه الأخير في دمشق عنوان «بلا كلام». وقبل ذلك بسنوات، كان رياض عصمت قد أسس في دمشق «مركز الإيماء» وقدم عروضاً إيمائية متواضعة.

ولم يجد جواد الأسدي، وهو المغرم باللغة وبالصورة الشعرية، بدأ من الانفتاح على لغة الجسد، وكأنه أراد أن ينقل مركز التماهي باللغة من المفردة اللغوية إلى الإيماءة الجسدية. وبدا سعد الله ونوس، في الطرف الآخر، أي ككاتب مسرحي، شغوفاً بهذه اللغة وإن كان موضوع الجسد هو الذي شغفه، ولنقل بتحديد أكثر: موضوع الجسد - السجن. لكن الجسد هنا في هذا السياق، ينتج دلالات تشكل أنساقاً تمكّن القارئ والمتفرج من قراءة الأفعال والحركات الإنسانية، كمنظومة لغوية تظهر الانفعالات الداخلية. في مسرحيته «طقوس الإشارات والتحولات» ينبئ الجسد - المظهر عن المَخْبر - جسد ألماسة - يتكلم، يتدفق، يتماوج، يضحك، يشهق، يهز الجدران».

أعتقد أن أهم ما أنجزته لغة الجسد عربياً، هو أنها خلخلت الإنشاء والهذر اللغويين، وعمقت المشهدية، بل لعلها قاربت مفهوم المسرح - المسرح، أي ذلك الذي ينعتق من هيمنة الكلمة البليغة، ويتقدم نحو لغته الخاصة به.

أفهم لغة الجسد كوسيلة تعبيرية، ولكنني لا أفهمها كبديل مطلق ونهائي للكلمة فما يزال الإنسان العربي يطرب للكلمة الجميلة، وما يزال يستعذبها وهي تنطلق من فم الممثل. إن تحول المسرح إلى رقص أو إيماء وطرد الكلمة من مملكته، قد يعمّق الإحساس بالهوية الفنية والحرفية معاً - فلا يعود المسرح، كما تقول أوديت أصلان: (أدب يمشي ويتكلم)، وإنما فن بذاته ولذاته - إلا أنه يفقد سحر ذلك المزيج من الفنون المتحركة والقادرة على الانزياح وتبادل الأمكنة والتداخل، مستنازلة عن استقلاليتها، في سبيل ذلك المركب العجيب، الذي يُدعى العرض المسرحي.

كنت تقرأ نصاً مسرحياً فإذا بك أمام جملة حوارية، يفلت فيها الخطاب الإنشائي من عقاله، فتتحول مناجاة طويلة. وترى عرضاً مسرحياً، فإذا الكلام يأخذ برقاب بعضه، ويتحول الفضاء المسرحي إلى مكان للتراشق بالكلمات، ومنبراً للوعظ وندوة للنقاش، وتنحل قاعدة الحوار المعروفة المتكلم - المستمع - المتكلم... ويطفو لون واحد ذو إيقاع واحد، لا يقدم أو يطور أو يدفع الأحداث، أو يميط اللثام عن العالم الداخلي للشخصية، وإنما يتكدس فوق بعضه. لغة الجسد إذن قد تحد من الدفق الخطابي، وقد تذكر الكتاب والممثلين والمخرجين، بأن حركة أو إيماءة واحدة قد تغني عن مئات الكلمات. لعلها الإيجاز الذي يقولون عنه، إنه صنو البلاغة، والممثل إذ يعرض جسده على مدى العرض المسرحي ولمدة ساعات، يدرك بحكم التجربة أن لديه جسداً وليس لديه مجرد لسان وأن هذا اللسان جزء من كل فلا يجوز أن يتوقف الكل ويعمل الجزء. ومثل هذا الإدراك يدفعه إلى معاينة النص الذي يقرؤه،

بحثاً عن الحركي فيه وكذلك المخرج. وهكذا تكون لغة الجسد، التي هزت المسرح العربي، قد خلقت حالة وعي بصري، يترتب عليها إعادة النظر ليس في طريقة الكتابة المسرحية الأدبية الإنشائية فحسب، وإنما في الخطاب المسرحي العربي برمته ويترتب عليها أيضاً التخلص من الترهل والمترادفات وكل ما لا جدوى منه مسرحياً. ربما تكون لغة الجسد ورياحها التي تهب، من الجهات كلها، تحديثاً للمسرح العربي تمليه الضرورة الجمالية ومنطق التطور.

الجو المسرحي

عندما تتدفق حياة الناس، على خشبة المسرح، وفي تجليات واقعية واضحة، فإن أول ما يخطر للمسرحي خلق الجو، أو بعبارة أخرى بعث هذا الجو الذي تتحرك فيه الحياة، بوجوهه الطبيعية والاجتماعية والتاريخية.

يأتي الجو من علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، أي من علاقة شخصية بأخرى ومن الوضع الذي يحيطها، ومن نمط التفكير الإنساني، ومن إيقاع حياة الشخصية، ومن الحالة التي توجد فيها، جسديا ونفسيا. وإذ تتحقق العلائق، على خشبة المسرح، كما في الحياة اليومية، فإنها لكي تكون مفهومة ومستوعبة، ولكي يلتقط المتفرج دلالاتها، لابد لها من «جو» يحملها. ويذهب بعض المسرحيين إلى القول إن الفن التشكيلي حافل بالأجواء الصامتة. وإنك قد تجد في لوحة جواً نادراً في دقته وطاقته التعبيرية. ويشير المخرج الروسي ألكسي بوبوف، في كتابه «التكامل الفني في العرض المسرحي»، إلى لوحة للفنان الروسي سوريكوف، أفلح هذا الأخير، فيها في التعبير عن جو المنفى؛ فبطل اللوحة، إذا صح هذا التعبير، يحدق في ذاته، وكأنه يروم إلى استبطانها. ويميز مظهره الخارجي: لحية طليقة مهملة وشعر أشعث متمرد. ويتحلق حوله أطفال يشاركونه منفاه، أما المكان فإنه بيت ريفي

ضيق ومنخفض، ويطل البرد عبر دلالاته: الثياب السميكة والفتحة الصغيرة التي يعلوها الصقيع، ولا يجد البطل ملاذه الروحي إلا في الكتاب المقدس، في عالم شقي وبائس.

وكأن الفنان هنا رسم تكوين المنفى، جو المنفى، وإذا فحص مخرج - ليس ضروريا أن يكون مسرحيا بالضرورة، فقد يكون سينمائيا أو تلفزيونيا - هذه اللوحة فإنه قد يستلهم الكثير.

الأحداث الرئيسة في النص المسرحي هي التي تولد الجو المسرحي، وتتبادل التأثير في كثير من الأحيان، معه، وتتصور أن حدثاً جديداً يقع في حياة شخصية من الشخصيات، أو في حياة الشخصيات كلها، فإن أول ما يترتب على وقوعه (الحدث) ضرورة خلق جو مسرحي جديد يوازيه؛ فإصابة شخصية بمرض عضال (مثلاً) يستدعي جواً يلفه اليأس، ويمكن أن نقرأ هذا اليأس في عيون الشخصيات الأخرى، وفي حركاتها، وفي المكان، وفي شحوب وهزال الشخصية المريضة، وهي تضجع على السرير.

وتظل الحياة اليومية والعادية مرجع المحاكاة، التي لا تنفي التخييل، وتنأى عن النسخ، في الوقت نفسه. المهم أن نحدد العناصر التي تعبر عن الجو وهي إيقاع الحياة وسرعتها ومن ثم حالة الناس الجسدية والنفسية، وطبيعة الصوت الذي يتحدثون به، والحركات التي تصدر عنهم بشكل قد يكون لا إرادياً.

المكان يفرض جوه الخاص به، والفعل كذلك، ناهيك عن الزمان: قاعة الامتحان كمكان تتطلب الصمت والتركيز، والمراقبون الذين يتلفتون يميناً ويساراً وإلى الأمام، والطلاب المنكبون على أوراق

الامتحان والزمن هنا محدد. الجو مشحون بالتوتر. وإذا تأملت محطة قطار فثمة عجلات القطار، والحقائب والحمالون، والمسافرون، والازدحام في عطل نهاية الأسبوع، والأصوات المتداخلة.. وقد يكون جو المطار قريباً من جو محطة القطارات، وثمة مثال آخر: قد يكون محطة حافلات الركاب. وإذ يدلف الركاب الحافلات، ويستقرون في أماكنهم، يتغير الجو. ولعل الحيز المكاني الضيق (داخل الحافلة) (المقاعد المتراصة) يخلق نمطاً آخر من العلاقة بين المسافرين. الفضاء الرحب لأرض المطار، أو محطة الحافلات، انكمش وتعلب، ويبدأ نوع من الألفة - قياساً إلى العلاقات الباردة والحذرة التي كانت سائدة في المكان الأول - بالظهور، أضف إلى ذلك تغير الإيقاع، والصوت الذي يتحدث المسافرون به.

كما أن الاستقرار في المقعد، يجلب بعض الهدوء أو السكينة، فلا توتر يمكن ملاحظته، من حيث المبدأ.

وهكذا يبدو أن الجو مفهوم متحرك، تبعاً لما يستجد من أحداث وحالات.

ومفهوم الجو المسرحي ليس جديداً، وليس حكراً على اتجاه دون غيره، أو مسرح دون غيره، وإذا كان هناك من يربط بين مسرح موسكو الفني والجو المسرحي، فلأن الواقعية كانت، في ذلك الوقت، في ذروة نفوذها (النصف الثاني من القرن التاسع عشر)، بل إن الطبيعية، التي لم تميز بين الحياة اليومية والفن، ركزت على الجو. وإذا أضيف إلى ذلك جو تشيخوف، أو الجو التشيخوفي كما يحلو للبعض أن يدعوه، أدركنا سبب تاريخية الجو - أي وضعه في سياق تاريخي معين - وتأطيره على هذا الأساس.

وقد وصف نيميروفتش - دانشنكو - الذي كان أحد أبرز المسرحيين - إلى جانب عملاق مسرح موسكو الفني - ستانيسلافسكي - أجواء تشيخوف كما يلي: «لقد صور الناس كما رآهم في الحياة ولم يعزلهم عن وسطهم أو محيطهم في الصباح الوردي والغسق الرمادي الذي يميل إلى الزرقة وفي الأصوات والروائح والمطر، وفي رعشة النوافذ والمصابيح والسماورات (أوعية لتحضير الشاي) وآلات البيانو والموسيقى والأخت والصهر والحماة والجار...».

ولا تخلو مسرحية من مسرحيات تشيخوف من هذه الأجواء، ففي «الخال فانيا»، حيث الأم جالسة وفي يدها كتاب تقرؤه، وتيليغين يعزف على الغيتار، والطبيب شاخص بعينيه إلى هيلينا، وفانيا الساخط لا ينفك ينفث زفراته والسماور يغلي ويغلي...

وإذا تركنا تشيخوف ومسرح موسكو الفني جانباً، وعدنا إلى الينابيع الأولى (أوديب سوفوكليس) نجد «الشعب يجثو ومعه أغصان موشحة بشرائط والدخان الصاعد من البخور يملأ المدينة، وترتفع الأصوات بالأناشيد والأنين يملأ المكان»، صحيح أن المخرج هو الذي يستنبط الجو، من كلام أوديب نفسه، وليس له ذلك الوضوح السافر الذي يحفل به النص المسرحي التشيخوفي، ناهيك عن التقابل بين الأسطوري والواقعي، وما يولده والهامش الذي يتيحه هذا الأخير لإنشاء الجو، إلا أن الجو ملازم للحدث، والشخصية، والفضاء الذي تتحرك فيه وللزمن بالقدر ذاته.

ومكسيم غوركي، الذي لم يكن قريباً من مسرح موسكو الفني، تقف مسرحياته عند تفاصيل حياتية كثيرة تحيط بشخصياته. مشكلة

الجو عبر منظومة من الأصوات والإيقاعات، والألوان والأشياء، في مسرحيته الشهيرة «الحضيض» عالم كامل أو بعبارة أدق مكان عرض لبشر استقروا في قاع المجتمع مجازياً وواقعياً في آن معاً، تتصادم وتتشابك تطلعاتهم وأنماط حياتهم. حيث الصراخ والأنين والمرض، وتناوب ظاهر الشخصية مع باطنها، ورائحة المكان (القبو السرداب).

وفي مسرحية الأميركي وليم سارويان «سكان الكهف»، التي أخرجها المخرج السوري الراحل فواز الساجر في أواخر الثمانينات، نهض الجو المسرحي في المسرح - الكهف حيث الوحشة والجوع والبرد، من حنو الشخصيات على بعضها، ومن أصواتها التي كانت تبوح أكثر مما تتكلم، ومن الإيقاع البطيء الذي يحكم حياتها والذي يدفعها البرد، إلى إنعاشه بالحركة الدائرية، حول أشبه ما يكون بنار وهمية، كي لا تموت الأطراف وتتوقف القلوب، كل ذلك صور الجو المسرحي في كهف سارويان، الذي أريد له أن يكون مسرحاً، فكنت ترى الماضي وذكرياته المسرحية يفصح عن نفسه من خلال مقاطع من «مكبث» و«لير» شكسبير، وقد حرص نعمان جود - فنان الديكور المعروف - على الألوان الباردة، لكي يعمق الإحساس بالجو.

وليست الشخصيات الرئيسة هي التي تصنع الجو المسرحي وحدها، بل كل من يقف على خشبة المسرح يساهم بطريقة أو بأخرى في صنع الجو المسرحي، وكما أن الفرقة المسرحية لا تقوم على الممثلين الكبار فحسب، كذلك الأمر بالنسبة للجو المسرحي، فالجميع يشارك في صنعه.

والجو المسرحي ليس صنواً للواقعية، بل يتعداها حتى إلى أكثر العروض المسرحية بعداً عنها، ففي عرض شاهدته أواخر السبعينات لفرقة

مسرحية بولونية لمسرحية «بستان الكرز» لتشيخوف نفسه، الغارق في الواقعية، تجردت مسرحيته من أثقالها الحياتية المباشرة، دون أن تتخلى عن جوها المسرحي. كانت خشبة المسرح عارية تماماً، فضاء خالياً، كما يقول بيتر بروك، ولم يملأ هذا الفضاء إلا بأرجوحة كبيرة، توضعت على مقدمة الخشبة، في حين بدت الخلفية كبستان أقرب إلى أن يكون متداعياً. اعتمد العرض على المؤثرات الصوتية وعلى الكلام (الحوار) الذي كانت وظيفته التحديد والتعريف، وعلى النبرة الحزينة وحركة الممثلين البطيئة والإضاءة الخافتة التي تتحول إلى إظلام، إيذاناً بغروب حياة وأفولها.

كذلك كان عرض «البرلينر أنسامبل» الأم شجاعة لبرتولد بريشت: خشبة مسرحية عارية من كل شيء، إلا من عربة الأم، والعربة البسيطة والمصنوعة من أكسسوار عادي حياتي، تولد دلالات كثيرة منها مثلاً التجوال بحثاً عن فوائد الحرب كما يحلو لها أن تقول، والطرقات التي لا تنتهي، والموت الذي يقف لها بالمرصاد على قارعة الطريق، ليلتهم أولادها الواحد تلو الآخر. يتداخل صوتها مع أصوات الجنود والمدافع، ويمكن للمتلقي أن يتلقف جو الحرب، عبر الدخان ورائحة البارود.

وحينما يقف ممثل على خشبة المسرح العارية، والمصنوعة من الخشب، ويقول أو بعبارة أدق، يشير إليها قائلاً: «هذا مرج أخضر، وتسعفه المؤثرات الأخرى السمعية والبصرية، في صنع الجو فمعنى ذلك أن الجو المسرحي لا تصنعه اللوازم والأغراض والأدوات الواقعية البحتة، وبالتالي فهو ضروري لكل عرض مسرحي، ولا يمكن للفعل المسرحي، أن يعبر عن نفسه، وأن تتضح مراميه وأبعاده، إلا إذا اقترن الإحساس

الجسدي بالفعل، وهذا الأخير بالجو المسرحي، كيف يمكن للفعل أن يكون معدياً مؤثراً في المتلقي وجاذباً له، إن لم يكن حيوياً؟

ولعل من أفضل الأمثلة وأكثرها صدقية وبساطة، ذلك الذي يسوقه بوبوف، الذي سبقت الإشارة إليه، في مسرحية «سأم الخريف» للشاعر نكرا سوف (صاحب القصيدة الشهيرة «من وضعه على ما يرام في روسيا») الجو المسرحي كالتالي:

«أريكة، طاولة مستديرة عليها شمعة احترقت، على الأريكة وسادة من الريش لها غطاء أبيض، وضع لاسوكوف رأسه عليها وراح في إغفاءة طويلة، ولاسوكوف هذا عجوز نحيل في الخمسين تقريباً، أشيب علت وجهه التجاعيد، وفي الغرفة الأمامية يبدو صبي يرتدي صدرية قوزاقية رسمت عليها قلوب حمر، يسند رأسه ويديه إلى طاولة، الباب موارب ويرى الصبي من خلاله، الريح تعوي وهي ريح الخريف ويسمع صرير النوافذ، يزداد صوت الريح قوة وصرير النوافذ يعلو فيستيقظ لاسوكوف».

الإقطاعي يشعر بالسأم يتقلب على الأريكة، ليس لديه ما يفعله. يمر الزمن ثقيلاً وبطيئاً بالنسبة إليه، وهذا الأخير له إيقاع رتيب ومملّ. لم يبق له إذن إلا أن ينتظر متى يحين موعد العشاء، ثم متى يحين موعد النوم، تزجية الوقت كيف؟ هذا هو السؤال الأساس بالنسبة إليه، عليه أن يقتل الوقت، على المخرج في هذه الحالة، أن يبث الحيوية في هذه الشخصية كي لا يصاب الممثل الذي يؤدي الدور بالسأم وكي لا تعبر عدوى السأم إلى المتفرج.

يستمتع الإقطاعي بتعذيب الصبي، فتارة يرغمه على الرقص، وأخرى على ملاحظة الأشياء الدقيقة في الغرفة، ويحدث أن يسقط

المفتاح من الصبي وهو يرقص على أنغام الغيتار، ويلتقطه من الأرض دون أن يلاحظ الصبي ذلك فقد أخرجه من الغرفة، فيصرخ: أيها الصبي الضائع. الإقطاعي وجد تسلية وراح يبالغ في تصوير النتائج المترتبة على ضياع المفتاح، فقد يهجم اللصوص وقد تندفع الذئاب إلى البيت.

وتزداد نشوته كلما ازداد الصبي نحيباً.

الوضع الجسدي هنا، لدى الإقطاعي، يدعو إلى الخمول والكسل والاسترخاء، والفعل الحيوي (اللعب مع الصبي) يقوى من خلال التعارض تحديداً.

في مسرحية لصموئيل بيكيت - تدعى «شريط كراب الأخير»، وهي تنتمي كمسرحياته الأخرى إلى ما اصطلح على تسميته «بالعبث» أو بالاتجاه الراديكالي -رجل عجوز متعب وآلة تسجيل، وبالفعل يختزل هنا إلى مجرد استماع لتسجيل لكراب/البطل/ كان قد سجله، على شكل مذكرات، قبل ثلاثين عاماً. ثمة فصل متعمد بين أنا الحاضر وأنا الماضي، ثمة تنصل من الماضي، كراب العجوز يحاول أن يتنصل من كراب الشاب.

الجو المسرحي يعبر عنه من خلال مائدة كراب التي تقع في منتصف المسرح ويحيط بها الضوء من مصباح يتدلى فوقها، غرفتها صومعة لها ممرات يخلقها كراب وهو يسير سيراً متكرراً وطويلاً ليصل إلى الأبواب وإلى الغرفة الخلفية، كأن الصومعة متاهة لا مفر منها، وقد فطن بعض المخرجين أثناء عملهم على النص، إلى توظيف الصوت كمنتج للجو المسرحي، لاسيما أن هذا الصوت، معبراً عنه بآلة تسجيل، هو الذي يتمحور حوله الفعل، فعل الاستماع. الصوت يشير إلى الزجاجة نفسها،

الجو المسرحي يعني مزيداً من الارتباط بنظام الصورة الفنية، وله تأثير مباشر على الوضع النفسي - الجسدي للممثل، وقد يلهمه ويدفعه إلى تحقيق القدرة على التكيف، كما أنه قد يحفزه على إنجاز ما هو غير متوقع في سيرورة الفعل والتعامل مع الفضاء المسرحي، ومع الشخصيات التي تحيط به، والجو المسرحي ليس قالباً تصب فيه المشاهد، لأنه متحرك ولأنه لا يتم خارج الفعل المسرحي، أو ينفصل عنه بل بالاندماج فيه، وتبادل التأثير معه، ولكل فعل جوه الخاص به ولكل مكان وزمان، جوه الخاص به، والإرشادات المسرحية - بنصها الفرعي - علامات على طريق تجسيد الجو المسرحي، إلا أن غيابها أو عدم الالتزام بها، لا يعني القطيعة مع الجو المسرحي، والجو المسرحي ليس تعالياً فوق الحياة اليومية بتفاصيلها، كما أنه ليس انحلالاً فيها، والشعرية المسرحية، أياً كانت درجتها، لها جوها المسرحي، الذي يلائم طبيعتها.

الملابس المسرحية... الوظيفة والدلالة

يبدو المسرحي أكثر انضباطاً وتنظيماً من الواقعي، عندما يتعلق الأمر بدور الملابس (الأزياء) في العرض المسرحي. ففي الواقع، وكما يقول الفرنسيون: «الملابس لا تصنع كاهناً»، أي أن الشكل أو الهيئة التي تبدو فيها الشخصية، من الخارج، لا يمكن الوثوق بها، لاسيما الملابس، كونها تملك قدرة لا يستهان بها على التضليل أو التنكر. وهكذا فالرجل الذي يرتدي ملابس الكاهن، لا يغدو كاهناً بمجرد ارتدائه ملابسه (أي ملابس الكاهن)؛ ثمة ما هو داخلي أو معنوي، يجب أن يتلازم مع المظهر، يؤطره ويحدده.

في العرض المسرحي يتلقى المتفرج دلالة الملابس، كاشفة عن الشخصية ومحددة لها، فالذي يظهر في ملابس الكاهن، بالنسبة إلى المتلقي كاهن، وهذا ما عنينا به الانضباط أو التنظيم، ففي المسرح، كما هو معروف، كل شيء إشارة إلى شيء آخر وتفصح الملابس عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي، ويمكن التعرف إلى الحقبة الزمنية، أو المرحلة التاريخية، من خلال الملابس، ناهيك عن أنها قد تشير إلى الوضع المادي أو الذوق، وفصول السنة (ملابس الشتاء غير ملابس الصيف مثلاً). والملابس يمكن أن تدل على الشخصية النمطية، وفي مثل

هذه الحالة، تظل الدلالة ثابتة ساكنة، لا يطرأ عليها تحول، وقد يرثها جيل عن آخر، كما في الـ«كوميديا دل آرتي» حيث كل شيء محدد، تحديداً دقيقاً، حرفياً وثقافياً.

والتنكر في الملابس، كأن ترتدي امرأة ملابس رجل ذو بواعث فنية درامية، أي أنه يندرج هنا ضمن المسرحي وليس الواقعي، أي بعبارة أخرى ثمة لعبة، تنطلي على الشخصيات الأخرى، وليس على المتفرج، ثم ما تلبث أن تنجلي، ما أن يرتدي الممثل ملابس الشخصية التي يجسدها، حتى تدخل فيه وتفرض عليه حركة معينة، عليه أن يطوع هذه الحركة لتتلاءم مع طبيعة الملابس، بحيث لا تعيق انسيابها، وعليه أيضاً أن يتذكر أنها صارت جزءاً منه، فهو الآن لم يعد الممثل «س» وإنما الشخصية «ص» التي تؤدي دورها، تشكل الملابس إذن سلوك الممثل العام وترسم ملامحه.

في مسرحية «الملك لير» صورتان أو دلالتان مختلفتان للملابس، الدلالة الأولى لير، وهو ملك، يرتدي ملابس الملك، والدلالة الثانية لير وقد تجرد من السلطة وراح يمزق ملابسه، ويهيم على وجهه في العاصفة. ثمة «ليران» إذا صح التعبير، لير الملك ولير الإنسان، الذي يصدم منظره - بما فيه ملابسه طبعاً - المتفرج أو المتلقي.

وفي مسرحية ونوس «الملك هو الملك» ثمة لافتة تقول: «اعطني رداء وتاجاً أعطك ملكاً» والحيلة أو اللعبة التنكرية، حيث يتنكر الملك في ملابس إنسان عادي، تكشف سطوة المظهر، وهشاشة المَخْبَر. يرمي ونوس، من وراء لعبته، إلى تعرية النظام وخواء من يقفون على رأسه، ودلالة الملابس تتعدى اللعبة، وما تثيره من مسرح لتقارب السياسي -

الفكري في حين أن شكسبير مغرم بردود الأفعال في إطارها الإنساني الترويحي، وتعد مسرحيته «جعجعة بلا طحن» نموذجاً لاختلاط الدلالات، يكون عدم التعبير بالدلالات التي ألفها المتفرج، وغدت تقليدية، هو السبب الرئيس في الاختلاط الدلالي.

يقول بينديك «لا تدل صورة العاشق الغريبة عن الغرام، اللهم إلا إذا كان ذلك العاشق مغرماً، بالتنكر وارتداء كل ما هو غريب من الملابس».

تغيير الزي أو الملابس وارتداء الغريب منها بخاصة، لا يدل على العشق الحقيقي، بل على الرغبة في التنكر في ملابس الآخرين، ويشير بينديك هنا، إلى الولع بخطل الدلالة، أي في تغيير المظهر وما يتبعه من خطل أو تشوش التلقي، والملابس هنا تنفذ إلى داخل الشخصية، لتساعد المتفرج على قراءة الدلالة وبالتالي الوقوف على المعنى.

وفي «هاملت»، تُحدث ملابسه ما يمكن أن يسمى خلط التلقي، أو تشويش الشيفرة.

«دخل علي اللورد هاملت هكذا فجأة حاسر الرأس وقد انحلت أزرار سترته واتسخ جوربه».

لا يليق بهاملت، بالنسبة إلى أوفيليا، أن يبدو هكذا، أي حاسر الرأس، وأزرار سترته منحلة وجوربه وسخ، إنه أمير وخليق به أن يظهر كالأمير، ويجب أن تدرك أوفيليا أن الذي دخل عليها، هو الأمير هاملت، ولكن الذي يقف أمامها، من حيث ملابسه، ليس هو أو، على الأقل، ليس هاملت الذي تعرفه. ينشأ التباس التلقي، من الخروج على دلالة الملابس، يمكن أن يقرأ مظهر هاملت على أساس أن خلفه اضطراباً

نفسياً، أو تظاهراً بالاضطراب النفسي، كما يرى البعض، وما يهمنا ليس الخوض في دوافع الاضطراب، فهي متداخلة ومتشعبة، إن كان ثمة اضطراب حقيقي، أم تظاهر بالاضطراب، بل دور الملابس يكمن في عكس الحالة النفسية للشخصية، وما قد يطرأ عليها من تحولات، الدلالة التي تنشئها الملابس مهمة، وهي لا تحتاج إلى كلام يصدر عن الشخصية، أو سواها.

وفي كثير من العروض المسرحية العربية، ليس للملابس إلا وظيفة واحدة: استعمالية، بمعنى أنها تستر العري. ولعل تجاهل درامية الملابس وجماليتها يعزى إلى التسليم بدور الكلمة، وإطلاق النص إلى أقصى مداه، فما ينبغي أن يُرى، يُقال، البنية السمعية، لا تعبأ بالدلالات البصرية، البحث في العرض المسرحي، عن إنتاج المعنى، لا يقرب سوى الكلام، وهكذا نستطيع القول إن ظاهرة الملابس المتشابهة في العروض المسرحية العربية - أو معظمها على الأقل - مردها النظر إلى الكلمة، باعتبارها قادرة على الأدوار كلها.

في مسرحية موليير المعروفة «دون جوان»، يتنكر هذا الأخير في ملابس قروي بسيط، ويرغم تابعه سغناريل على أن يرتدي ملابسه، لكي ينجو دون جوان بجلده، محملاً تابعه مسؤولية ما جناه هو على نفسه.

يعرف «دون جوان» ما لدلالة الملابس من أثر في تحديد هوية الشخصية، وإذ يراه الذين يتعقبونه، فإنهم لن يفحصوا داخله، أو يدققوا في قسمات وجهه؛ تكفيهم الملابس، التي يفرق فيها سغناريل وسيده، لتلقي الدلالة.

التنكر حالة طارئة، لا تغير جوهر الشخصية، ولكنها تفي بالغرض. «فدون جوان» يظل دون جوان «السيد» ويظل سغناريل التابع، والدلالة الدرامية تنطوي على زئبقية الشخصية ووصوليتها، وانغماسها في الرذيلة والهروب من تبعاتها الأخلاقية، وحالما تهدأ العاصفة، يعود كل إلى أصله وتعود الدلالات إلى سياقاتها الحقيقية.

والملابس تتركب من ألوان وطرز، وتخضع لسيكولوجيا الألوان، فالشخصية التي تعصف بها مأساة، يكون اللون الأسود دلالة هذه المأساة، فالمتلقي يدرك أن «أوليفيا» في مسرحية شكسبير «الليلة الثانية عشرة» في حالة حداد بفضل اللون الأسود، وفي الوقت ذاته لا يتقبل صورة مالفوليو - مدبر منزلها - وهو يختال في جوربه الأصفر. الملابس الموحدة تعني دلالة موحدة، واستهجان المتلقي لخرق وحدة الدلالة يعني أن الخروج على اللون، خروج على الجو، والتقاليد المشبع بها هذا الجو. وفي مسرحية بيراندللو، «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» يصر الكاتب على التمييز بين الشخصيات، والممثلين، من خلال الملابس، ولا يقف هذا التفريق أو التمييز عند تخوم شكلها العام، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، يحدد نوع القماش وطرزه ويغوص في التفاصيل حتى يصل إلى «الثنيات الحادة» الموجودة على الفستان:

«لون الفستان أسود، والأم تضع على رأسها منديلاً أسود من قماش ثقيل، أما ابنة الزوجة فترتدي ملابس الحداد في حين أن الأب يرتدي سترة داكنة اللون».

وطالما أن الشخصيات غارقة في الحزن، وتعيش مأساة ترمي إلى تجسيدها، فهي مجللة بالسواد، ولا ريب أن المتفرج سيتعرف عبر دلالة اللون إلى الحزن الذي يسكنها وقد أشار الكاتب إلى الطرف الآخر باللون

النقيض، لكي يعمق الاختلاف بين الشخصيات والفرقة التي تزمع تجسيد مأساة الشخصيات: «يرتدي الممثلون ملابس زاهية الألوان وترتدي الممثلة التي تؤدي دور الزوجة ملابس بيضاء وقبعة مثيرة كبيرة». هذه المقابلة تعني أن الكاتب ليس معنياً بالكلمة أو الفكرة التي تنقل بوساطتها فحسب وإنما معني بكل ما هو مسرحي بصري. إنه مأخوذ بكل ما هو مسرحي بصري. إنه مأخوذ بآليات الدلالة في شقيها النصي والعرضي (نسبة إلى العرض المسرحي) أي المسرحي والدرامي.

وعلى الرغم من أن إبسن أقل اكتراثاً بالدلالة المسرحية (البصرية)، إلا أنه في مسرحيه «هيدا غابلر» يشير إلى الملابس إشارة تبدو عابرة: تيسمان ترتدي ملابس رمادية اللون وتضع على رأسها قبعة، في حين أن الزوج يرتدي ملابس (بدلة) مريحة، لكنه لا يهتم كثيراً بهندامه، ويرتدي القاضي بزة أنيقة رائعة، يبدو فيها أصغر من سنه.

ويمكن اعتبار الدلالة هنا اجتماعية، نفسية، وربما اقتصادية أيضاً.

وفي الفصل الأول من مسرحية تشيخوف «الشقيقات الثلاث»، يحرص الكاتب على ذكر ألوان ملابس الشقيقات: «أولغا في فستان كحلي، الزي الرسمي لمدرسات المدارس الثانوية للبنات، ماشا في فستان أسود، إيرينا في فستان أبيض» وتعترض أولغا على اللون الأبيض، فالمناسبة تثير الشجن «بابا مات منذ عام، في مثل هذا اليوم بالضبط» ثم تضيف قائلة: ها قد مر عام، ونحن نتذكر ذلك بلا مشقة، وأنت في ثوب أبيض ووجهك متهلل».

وإذا كانت أولغا نفسها لا ترتدي اللون الأسود، فإنها لا ترتدي الأبيض، وهكذا فالتعبير عن الحزن لا يكون من خلال الكلمات، بل من

خلال الملابس. ولعل الكاتب، وهو يورد مثل هذه الإرشادات المسرحية، يريد أن يعمق الدلالة، دلالة الحزن، التي لا يجد المتلقي كبير عناء في التقاطها: اللون الأسود.

وفي الفصل ذاته تتناول ماشا خطيبة شقيقها، مركزة على وصف ملابسها: «أوه كيف تختار ملابسها! ليست المسألة مسألة ملابس قبيحة، أو لا تتلاءم مع الموضة، بل ثمة ما يدعو إلى الرثاء، تنورة غريبة زاهية، تميل إلى الصفرة، بهداب سوقي مبتذل وبلوزة حمراء، أندريه (شقيقها) لديه مع ذلك ذوق».

الملابس هنا قراءة لذوق الشخصية، وكل ما ترمي إليه ماشا هو أن خطيبة أندريه هذه، فتاة تجهل كيف تختار ما يناسب الذوق من ملابس إنه حكم قيمة بصري، بلا شك، إلا أنه يُبنى على سرقة الفتاة التي لا تليق بعالم ومثقف. بعبارة أخرى تصل ماشا إلى المخبر عبر المظهر، وهذا ينطوي على أهمية فهم الشخصية، وبالتالي ولوج عالمها. وإذا كان اللون الأبيض علامة فرح، فإنه في مسرحية «عرس الدم» للكاتب فيديريكو غارسيا لوركا، يتحول إلى النقيض ليس بتحول اللون ذاته، وإنما بتحول الظرف والحالة والانفعال.

«تظهر العروس في فستان أبيض، كثير الطيات والثنايا، مليء بالتطريز والتخريم».

تهرب العروس في يوم زفافها، مع الشاب الذي كانت تحبه، مع حبها الأول، وهي في ملابس العرس، يهيمان على وجهيهما في الغابة. يمكن القول هنا إن ملابس الزفاف توقفت عن إنتاج المتعارف عليه، لأنها آثرت الهروب، بمعنى آخر إن المتلقي الذي يرى في ملابسها رمزاً للفرح

(العرس)، عندما يراها في ظرف آخر (هاربة في الغابة) مع رجل لا يرتدي ملابس العرس، يدرك أن الفرح لم يتم، وأن اللون والملابس بمجملها، لم تعد معبرة، أو لم تعد تفصح عن داخل الشخصية.

وقد أدركت العروس بمرارة ذلك التحول فقالت ساخرة:

«خذني من سوق إلى سوق
وذاك ما يؤلم امرأة شريفة،
بغية أن يراني الناس
بملاحف الزفاف
ترفرف في الهواء كالرايات».

لقد أحست بعبء ملابسها، بثقلها على جسد، لم يعد يتأهب للقاء العريس، على فراش الزوج، بل يقتله الظمأ إلى جسد آخر، لم يغيِّبه الزمن، أو يمحو صورته، ملابس العرس تفضحها، والناس الذين سيرونها - وسوف يرونها بسرعة وعن بعد، لأن الرمز يتحول إلى راية - سيحكمون عليها حكماً أخلاقياً صارماً.

الملابس المسرحية ليست إذن وسيلة جمالية، الغرض منها تستولي على العين فتمارس غواية، تحول دون دورها الوظيفي البحت. وقد يلجأ بعض المخرجين في الأوبرا، أو العروض الاستعراضية بعامة، إلى المبالغة في جمال الملابس، وثمة من يقصد مثل هذه العروض، ليشبع عينه، بفخامة التصميمات وقدرتها على الإبهار.

هنا تنتفي الوظيفة الدرامية، ويبدو العرض وكأنه يضع قيماً خارجة على بنيته، متجاهلاً دلالات الفعل المسرحي، المجسد.

ولعل ما كتبه رولان بارت عن «أمراض الملابس المسرحية» يصب في هذا الاتجاه، أي الانحراف عن القصد أو الدلالة، والجري خلف ما هو

غـيـر وظيـفي. يسـمى بارت هذا الانحـراف مـرضـاً، أي أنه أكـثـر من انحـراف. والمرض ينبـغي أن يعـالج، يقـول بارت: «أرى ثلاثة أمـراض أو علل أو أوهام للملابس المسرحيـة - وهي الأكثر انتشاراً وشيوعاً؛ المرض الأول هو تضخم الوظيفة التاريخية، والمرض الثاني هو الجمالية، والمرض الثـالث هو المال» والمقـصـود بتـضـخم الـوظيـفـة التـاريخـيـة الغـرق في التـفـاصـيـل، الغـوص في الأجزاء والإفـاضـة في إظهـار ثنيـات الملابس، تطريزاتـهـا، أزرارها، والحـرص على أن يكون كل شيء واضـحاً للعـيـان، المهم إعـادة بناء الماضي بطريقـة آليـة ومـثل هذه الآليـة التي تسطح دور الملابس، بذريعـة خلق الحقـيـقـة، غـالبـاً مـا يشـعـر المتـفـرج حيـالهـا، بالاستلاب، ويقع في شركها، إلى الحد الذي يشتت الإيماءة الاجتماعية Gestus أو الجستوس الاجتماعي، أي التعبير الخارجي الحسي والمادي عن التناقضات والصراعات الاجتماعية، المثال - مأخوذ من مسرحية «الأم شجاعة» حيث تنهض على التاريخ، وبالتالي فهي الأكثر ملاءمة في هذا السياق، الملابس لم تخضع للتاريخي، اليومي، علماً أن المرحلة التي تتناولها المسرحية هي مرحلة ما سمي بحرب الثلاثين عاماً (١٦٢٤ - ١٦٣٦). كانت الملابس عبارة عن قطع مهترئة، لونها رمادي عليه مسحة من الغبار، قد لا يكون بارت معنياً بالثقل أو المحمول الاجتماعي بل الإيديولوجي لبريشت، الذي يرى في فن المسرح وسيلة تحريض على تغيير السائد، ولكنه يؤكد على حضور الدلالة وفاعليتها. المتفرج في حالة «الأم شجاعة» يحس جو الحرب، دخانها، دمارها، ويرثي لأم راهنت على استمرارها فكانت وأبناؤها وقوداً لها. الملابس تدل على الخلفية الفكرية وتفصح عن قيمتها الدلالية، بحيث أنها توصل الأفكار

كما المعارف والانفعالات. ويستعير بارت في «ألف ليلة وليلة» مثالاً من هارون الرشيد الذي كان يرتدي رداء أحمر كلما غضب؛ فاللون هنا ذو دلالة بينة، الأحمر ينقل إحساس الغضب، أو بعبارة أخرى، ثورة الغضب، إلى المتلقي. العلاقة بصرية (الرداء الأحمر) تنطوي على جانب معرفي، وبات رعايا الخليفة يعرفون ساعة غضبه فيحسبون لذلك حساباً.

في العروض المسرحية العربية المعاصرة، تترك الملابس للمصادفة وقلما نجد مخرجاً يؤكد على دلالات الملابس، أو يختارها بدقة.

وكأن مهمتها ستر عري الجسد ليس إلا! وإذا كان العرض المسرحي يخاطب المتفرج بلغة بصرية، فمن نافل القول إن دلالات الملابس جزء من هذه اللغة، تكاد الملابس أن تكون واحدة، وكأنها منمطة في حين أن الشخصيات التي ترتديها مختلفة من حيث ثقافتها، تفكيرها مكانتها الاجتماعية... (وماذا يعني أن يرتدي الجميع سترات وسراويل أو ياقات وربطات عنق دون الوقوف عند الدلالة؟).

في حمى المسلسلات التاريخية تبدو الفوضى سيدة الموقف فالملابس واحدة في كل الحقب والمراحل، وإذا كان ثمة اختلاف، فهو طفيف ولا يعتد به (العمامة والقفطان ذو الأكمام الطويلة لكل المراحل سواء كانت إسلامية أو ما قبل الإسلامية أم عباسية» الخ، بل إن بعض المسلسلات الفنتازية - كما يدعوها أصحابها - والتي تجردت من الزمان والمكان، تأخذ بتصميمات تنطبق على زمن محدد ومكان محدد!.

وقد يحدث أن نرى ممثلاً، وقد ارتدى ملابس فضفاضة، بدا فيها وكأنه سجينها يتحرك على خشبة المسرح بصعوبة، يضيع جسد الممثل

في متاهة ملابسه تلك ويعطي للمتلقي انطباعاً بأنها هي التي تلبسه وليس هو الذي يلبسها، ناهيك عن أن دلالات أو علامات طفيلية، يمكن أن تنشأ لا قيمة لها. جسد الممثل إذن أهم من الملابس التي يرتديها، لأن الممثل حامل الخطاب المسرحي ولأن المسرح، في عصوره كلها، يحتفي بالجسد الإنساني.

وظيفة الملابس، معرفية، جمالية ولكنها ليست منفصلة عن معرفيتها، لأنها جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي، فلا تقصد لذاتها، وإنما لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى.

قد تبدو الإحاطة بالإيقاع - بعامة - مفهوما ومصطلحا، ضربا من المحال. فهو - الإيقاع - يطاول أو يغطي مجالات وأمكنة تبدأ من حركة الكون، إلى حركة عيون طفل ولد للتو.

ويلاحظ المرء الإيقاع، في كل مكان، بدءا من ضربات مطرقة الحداد، وانتهاء بالبناء الصوتي للسيمفونية الموسيقية. والإيقاع ليس مجرد قياس فيزيائي، أي العالم النفسي، فلاعب الكرة مثلا، وهو ينطلق إلى مرمى الخصم، يحرك آلاف الناس المنتشرين في أرجاء الملعب. هذا التوتر، الذي يصاحب حركة اللاعب، وحركة الكرة أيضاً، يغير من الحالة النفسية، ينقلها من الاستقرار، أو الوضع العادي، إلى حالة وضع متوتر. وإزاء هذا التعقيد في المفهوم، لابد من الوقوف عند مجال واحد محدد: الفن المسرحي.

ولعل كلمات المخرج الروسي ستانيسلافسكي: «إيقاع قلبك يأخذ إيقاع بطلك» والموجهة أساسا إلى الممثل، تشير إلى تماهي إيقاع الممثل

بإيقاع الشخصية التي يجسدها، وبالطبع من وجهة نظر مدرسته، مدرسة ستانيسلافسكي - التي تقول بالاندماج والانحلال في الشخصية - تشي بدلالة الإيقاع المسرحي.

ويرى إبراهيم حمادة في «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» أن كلمة إيقاع، تعني، في المسرح التقليدي، خلق انسجام بين أجزاء العصر المسرحي الواحد، أو بين العناصر كلها. والإيقاع في التمثيل هو ملاحظة التآلفات الصوتية والحركية ومدى ارتباطها. أما الإيقاع الإخراجي، فيدل على العلاقة الانسجامية، بين الإضاءة والتمثيل والديكور...» ويلاحظ أن مثل هذا التعريف يركز على التوافق والتناغم (الهارمون) وإذا عدنا إلى ستانيسلافسكي نجده أدق «إذ يربط بين الحركة والصوت على أساس علاقة كمية بين أطوال فعلية» بمعنى أنك لو أطلت في مكان محدد أو نقطة محددة كلمة أو حركة، صوتا أو حركة على حساب نقطة أخرى، فسيختل الإيقاع، لأن علاقة الوحدات التي يتألف منها الطول أو الأطوال تختل.

ثمة تناغم ولكنه حركي، غير ساكن، يدخل الزمن في تركيبه، ويضبط هذا الزمن بحيث لا يستغرق أكثر مما هو معطى له. لنفرض أن ممثلا تباطأ في دوره، وراح يؤدي، صوتا وحركة، على وتيرة واحدة، دون الأخذ بعين الاعتبار، طبيعة الشخصية، في تجلياتها الإنسانية اليومية، كما في متخيلها الفني، فإنه في مثل هذا الوضع يسطح إيقاع الدور، ويتعداه إلى بقية عناصر العرض المسرحي. ويعيد معجم بافيس كلمة إيقاع إلى جذورها اليونانية، معرفا إياها «بالضربات المنتظمة». ويحدد مستويين للإيقاع هما:

١ - الإيقاع في النص المسرحي ويعزوه إلى اللغة ودلالاتها ونبراتها باعتبار النص أو اللغة صوتا، تحلل من سمعيته، إذ دخل نسيج العرض المسرحي.

٢ - إيقاع التمثيل، أي إيقاع الشخصية المجسدة، حيث «إيقاع الفعل يتصاعد تدريجيا، ليمد الإيقاع العام، أو ليضيف إليه ملامحه. وطالما أن الممثل - كما يرى بافيس - في كل عرض مسرحي، هو من يخلق الإيقاع الشخصي والاجتماعي، فالمسألة الإيقاعية برمتها منوطة به.

إيقاع العرض المسرحي أعقد من إيقاع النص. فالأول ينتظم في عملية مركبة، وهو الذي يواجه الممثل والمخرج معا، وتزيده سيرورة التلقي المباشر تعقيدا. فإما أن يخرج المتلقي من قبضة العرض، وإما أن يظل تحت تأثيره، وفي مركز دائرته، إلى النهاية.

وإيقاع العرض المسرحي شامل. والمخرج هو الذي يقف خلف هذا الشمول، لأنه الفنان الذي يرى الجوانب كلها، أو هكذا يفترض ومن هنا عندما يجري الحديث عن الإيقاع الإخراجي، فمن البدهي أنه يعني إيقاع العرض.

إن بافيس يشير إلى «التغيرات المتواترة للحركات والإيماءات والأقوال وتلك السلسلة من الإشارات والدلالات التي تأخذ وضعا مستمرا مثل الديكور الثابت، التقاليد، وضعية الصوت وأجساد الممثلين. وهذه الثوابت، كما يضيف بافيس، تُنغِّم إيقاع العناصر الحركية»، ويسمى هذا كله الإيقاع الإجمالي للإخراج، أي بعبارة أخرى إيقاع العرض.

وما يلفت الانتباه عبارة «التغيرات المتواترة»، وهي إذ تضاف إلى ما يدعوه إيقاع الفعل المتصاعد لدى الممثل، فإنها تجلو قصد بافيس: الحركة، التغير، التوتر، في علامات الإيقاع المسرحي. إذن ليس الإيقاع مجرد تناغم، بين عناصر العرض المسرحي. لأن التناغم قد يوحي بالسكون أو الثبات. لكن ألكسندر دين، في كتابه «أسس الإخراج المسرحي»، يربط بين المسرحي والواقعي، أي بين ما يجري في الحياة اليومية وذلك الذي يجري في المسرح، فيقول بضربات القلب وحركة الرئتين، من حيث إنها تعمل وفق إيقاع ينقبض وينبسط بشكل متتابع لا نهاية له.

وآلية الانقباض والانبساط هي في جوهرها حركة تبادلية، بمعنى أنها لا تستقر أو تثبت على حال، وفي الوقت نفسه تنطوي على الانتظام أو التناغم. هنا يمكن أن نقول، بعد هذا كله، إن الإيقاع المسرحي هو علاقة بين أجزاء أو عناصر العرض المسرحي، وهذه العلاقة كمية لأنها تنهض على المادي الحسي، وهي متغيرة، تتبادل عناصرها الأمكنة، وفقا للانقباض والانبساط، أي ثمة تناغم بينها.

الرتابة عدوة الإيقاع. سواء في الحركة أو الصوت «النطق». أي أنها الرتابة تنفي الإيقاع لأنها تلغي التداول بين الانقباض والانبساط، أو في أفضل الأحوال، قد لا تعير مدة التبادل هذه الأهمية التي تستحقها. وهكذا فعندما ترى عرضا مسرحيا، يسترسل فيه الممثل في كلامه وفق وتيرة واحدة، أو نغمة واحدة، دون أن ينتقل إلى الضفة المقابلة (أي من الانقباض إلى الانبساط) تقول: الإيقاع هابط. وليست الكلمة المنطوقة (الصوت) كل شيء فالحركة الرتيبة (تخيل أن ممثلا

يؤدي دورا حافلا بالغنى الانفعالي وبالتالي الحركي، يعيد الحركة نفسها، أو ينوّع عليها تنويعا بسيطا غير ذي شأن!).

والعرض المسرحي، في إيقاعه، قد يكرر النص أو يعيد إنتاجه، أو قد يخلق رؤية خاصة، بصرية لها إيقاعها. كل ذلك يتوقف على علاقة المخرج بالنص. وفي الأحوال العادية - أي عندما يكون للنص حضوره التقليدي - يستنبط الإيقاع منه، لاسيما ما يسمى بالإيقاع الداخلي للشخصية الدرامية، الذي يعبر تعبيرا دقيقا عن الوسط الذي تتحرك فيه هذه الشخصية، أي عن الواقع المعبر عنه، ومدى صدقية هذا التعبير، ومعقوليته. على سبيل المثال، يحدث أن نرى ممثلا يؤدي دور رجل لديه القدرة على ضبط النفس وإظهار التماسك والهدوء، حتى في أحلك اللحظات. إنه يصغي إلى محدثه وهو يخبره عن كوارث متعاقبة حلت بأسرته أثناء غيابه، عن مصائب لم يكن يتوقعها. ومع ذلك يظل هادئا مسترخيا على كرسيه! وضع جسده وتعابير وجهه لا تتغير. ولكن ما يسمعه من محدثه، يحدث لديه، أو بعبارة أدق: في داخله، تبدلا في المشاعر، بعضها يحل مكان بعضها الآخر. ونتيجة لمثل هذا التبدل في المشاعر، يتغير الإيقاع الداخلي للشخصية. ما الذي يفعله تغير الإيقاع الداخلي؟

إنه يشحن الشخصية، والمؤدي بالطبع، بمشاعر تفضي إلى تغير في الإيقاع الخارجي، أي في تعابير الوجه والجسد والحركة بعامة. قد لا يتم مثل هذا التغير، في اللحظة الراهنة، بأن ثمة نوعا من الناس يظهرون قدرة خارقة أحيانا، على التماسك، بيد أن هذه القدرة تظل في نهاية المطاف نسبية، بمعنى أن انفجارها وعلانيتها، مؤجلة، وليست ملغاة.

أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في انعكاسه على صنوه الخارجي. والايقاع المسرحي الداخلي يحدد الحقيقة النفسية العميقة للأداء، رغم ما يقال عن نسبية هذه الحقيقة.

وفي هذا السياق أذكر أنني شاهدت عرضاً لمسرحية شكسبير «عطيل»، في روسيا أوائل السبعينات، لفرقة شبه مغمورة. يظهر عطيل في مشهد، من أكثر المشاهد توترا وإثارة، وهو يستمع إلى ترهات إياغو عن الزوجة الخائنة دزدمونه، ويبدو عليه التأثر والقلق على مصير الزوجة التي يحبها. عطيل يحافظ على أعصابه متماسكة ليظل واثقاً من إخلاص من يحب، هكذا يبدو في الخارج، ولكنه في الداخل يحس بقلق يتنامى تدريجيا.

لا يريد أن يفلت غضبه من عقاله، وفي الوقت ذاته يخشى مواجهة الحقيقة التي يروج لها إياغو، وليست الحقيقة كما هي «إخلاص دزدمونه الزوجة». يتجاوز عذاب عطيل الحدود كلها، وهو يرى إلى هذا الأخير يقدم له البرهان تلو الآخر، عن الخيانة المزعومة. يشعر عطيل أنه لم يعد قادراً على ضبط أعصابه. يتحاشى عطيل ياغو ويندفع بخطوات سريعة وواسعة، على السلم، تلاحقه عبارات، ياغو: خانته زوجته مع كاسيو!

يقف عطيل لحظة متحجرا كأنه تمثال ثم يهوي.

الإيقاع الداخلي، وهو يبلغ ذروته، يتحول فعلاً خارجيا إراديا. والعلاقة المتبادلة بين الإيقاع الداخلي والخارجي، هي التي ترسم عمليا، مسار الدور. والدقة والوضوح اللتان يتسم بهما، الدور، تحددان بدورهما الطبيعة الداخلية للشخصية.

لستانيسلافسكي عبارة شهيرة، يخاطب من خلالها الممثلين والمخرجين: «عليكم أن تكونوا مؤلفين موسيقيين أيضاً. عليكم أن

تخلقوا إيقاعكم الخاص بكم وإن لم تفعلوا ذلك، أو فعلتموه خطأ، فإن الدور الذي تؤدونه ليس أكثر من مكان فارغ، وكذلك أيضاً إن لم يخلق المخرج إيقاعا واحدا للعرض المسرحي كله، أي إن لم ينجح في خلق إيقاع واحد من الإيقاعات الجزئية، يكون كاملا ومتناغما، فإن عرضه المسرحي لن يكون ذا قيمة».

لعل توكيد المخرج الذي أمضى حياته كلها، باحثا وممارسا مسرحيا، على الإيقاع يشي بأهمية أن يقبض الفنان على نبض عمله، بإحساس موسيقي عال. فالأذن الموسيقية هي وحدها القادرة على التقاط الإيقاع، بيسر ودقة وستانيسلافسكي يكاد أن يبجل النص المسرحي، وينحني أمام الكاتب باحترام ومنهجه في تدريب الممثل، ينطلق من هذه المسلّمة: احترام النص يعني احترام الكاتب. إذاً الإيقاع يبدأ من النص، بل إن الكاتب المسرحي هو الذي يؤسس للإيقاع عبر الأحداث أو الأفعال المتوترة، وخصوصية اللغة (بالمعنى الألسني لهذه الكلمة)، إضافة إلى حرارة الشخصيات الرئيسة. وأيا كان الموقف من النص - سلبا أو إيجابا - فالحضور الإيقاعي ماثل حتى أمام أولئك الذين يأخذون بلغة الجسد، بل ربما أن لغة الجسد تحتفي بالإيقاع أكثر من احتفاء لغة الكلام به. ماير خولد - معاصر ستانيسلافسكي - يتحدث عما يسميه «سلطة الإيقاع» وعن ضرورة أن يخضع الممثل، الجديد لهذه السلطة. الإيقاع سلطة يخضع لها، كل ما له علاقة تقريباً بالعرض المسرحي. حتى أن الرسم النوعي (تحديد نوع أو جنس العرض المسرحي: تراجيديا، كوميديا، تراجيكوميديا، وميلودراما...) للعرض يتحدد من خلال الإيقاع. يتحول الإيقاع إذن مقولة جمالية. الكوميديا حركة تملأ الفراغ

المسرحي، مواقف تجنح نحو الصخب. وفي مثل هذا التوصيف لا يجد الإنسان كبير عناء في اكتشاف طبيعة الإلقاء. بل إذا شئنا الدقة نقول إن ثمة علاقة جدلية، بين تحديد النوع والإيقاع، فأنت تقرأ دلالة النوع المسرحي من خلال الإيقاع، وتقرأ الإيقاع من خلال النوع. موت أوفيليا «هاملت» أو دزدمونه «عطيل» يحمل إيقاعه الخاص به. إنه الحزن المأساوي، في أبسط دلالاته.

وسلطة الإيقاع لا تميز بين عرض يتوسل الجسد لغة، تزيح الكلام، وآخر لا يجد سوى هذا الأخير متكأ. وفي المسرح الراديكالي، كما في التقليدي، الحاجة ماسة إلى الإيقاع. ولقد أدرك صاحب المسرح الملحمي، برتولد بريشت، أهمية الغناء في مسرحه، بل إنه جعله عنصرا أساسا من عناصر التغريب. ومعروف أن الصوت يفعّل في عملية الغناء لغة وإيقاعا ونغما. في «الأم شجاعة» لبريشت يتقابل الغناء والحوار ويتقاطعان، بهدف تعميق دلالة الموقف حينا، ومعارضته، في أحيان أخرى، معارضة جذرية ساخرة. للحوار العادي إيقاعه وللغناء إيقاعه، وقد برع بريشت في الاستفادة من تنوع الإيقاعين، ليثري العرض المسرحي، ويذهب بعيداً في تغريبه. وفي المسرحية ذاتها يتحول الصوت الموقع رسالة تعادل الرسالة اللغوية (تقف كاترين الصماء البكماء على سطح أحد منازل القرية وتقرع الطبل، لكي تنبه أهل القرية إلى الخطر الداهم (جيش الأعداء يتقدم).

ويلجأ بعض المخرجين العرب إلى الطبل، كوسيلة لضبط إيقاع حركة الممثل أثناء البروفات بخاصة، حيث تعتاد الأذن على الربط بين الحركة والصوت (صوت الطبل) وما تمليه من انتقال إلى الأمام يتخطى الراهن، عبر تلوين إيقاعي جديد.

يجلس المخرج قارعا الطبل - أو يطلب إلى أحد الممثلين فعل ذلك - محفزاً الممثل كأن يطلب إليه الإعلان عن غضبه، أو وصوله لحظة الانفجار مع تصاعد قرع الطبل.

إضافة إلى ما تقدم، يمكن الحديث عن وظيفة أو وظائف إيقاعية، في المسرح. منها:

- بناء الحالة: ويبدو ذلك عبر النسق الإيقاعي سواء كان حركة أو صوتا.

- تقديم صورة للمكان: والمكان بالطبع هو الفضاء المسرحي ذو الدلالة الاجتماعية أو القومية أو المحلية، فللمكان إيقاعه الذي ينفرد به. إيقاع قلعة ألينور، في هاملت، له أكثر من دلالة (القلعة. الحراس. الشبح).

- بناء الشخصية: وقد أسهبنا في الحديث عن ذلك، حين حددنا الإيقاع الداخلي ودوره في بناء الشخصية وتحديد ملامحها الخارجية.

- الانتقال من مشهد إلى آخر وتغير الإيقاع، بدخول شخصية جديدة.

- ربط أجزاء العرض بعضها ببعض، بحيث لا يبدو مفككا أو متباعدا.

- الإيقاع كعامل أو كعنصر تشويق. والتشويق هنا آت من التوتر، توتر الشخصية أو توتر الموقف، النابع أصلا من الإيقاع الداخلي.

وما يقتل الإيقاع، في أي عرض مسرحي، التفاصيل غير الضرورية، أو حشد وسائل تعبيرية، بهدف الإبهار، الترهل يجعل العرض المسرحي يسير متثاقلا، ينوء تحت ركام من الأشياء أو المواقف

أو حتى الشخصيات، غير الضرورية. وتحضرني هنا عبارة النحات الشهير رودان، عندما سئل عن سرٍّ فنه: «إنني أقطع كل ما هو زائد من كتلة المرمر».

الإيجاز يسهّل - بلا شك - عملية تحقيق إيقاع صحيح ومناسب في آن معا. ومثل هذا يدفع بالمتلقي إلى متابعة ما يجري - ليس جسدياً فحسب- وإنما ذهنيا. وهل هناك طموح لدى الفنان، يفوق مثل هذا الطموح: أن يأتي المتفرج إليه وأن يعرف كيف يحتفظ به.

الماكياج والقناع... !الممثل متنكراً!

الماكياج MAKE UP، كاصطلاح درامي، يعني أن يعد الممثل أو يهيأ للولوج في الشخصية، سواء اندماجاً، أو عرضاً. إنه الوسيلة التي يعْبر الممثل من خلالها إلى الشخصية. الممثل يتنكر إذن، يتخفى، لأنه يريد أن يبدو «هاملت» أو «لير» أو «روميو» أو «ابن خلدون». والمتلقي، سعياً وراء الاقتناع، يريد هو الآخر أن يرى الشخصية وليس الممثل. ومن نافل القول إن الممثل لا يفنى داخل الشخصية التي يجسدها على خشبة المسرح، أو يتلاشى داخلها، بحيث لا ينهض ويعود هو الممثل المعروف أو المغمور، بل يدخل في إهابها، ثم يخرج منها في انتهاء العرض المسرحي، التخفي أو التنكر مؤقتا، ولكنه ضروري؛ فأنت كممثل أو كمخرج لا تشير إلى مظهر الشخصية عن طريق الكلام، وإن فعلت ذلك عبر الحوار للحظات أو في مشهد، فإنك لن تقوى على الإشارة في عرض الشخصيات فيه، تفعل، بل وتقدم نفسها عبر الفعل. والفن البصري، يقدم إشاراته أو علاماته، للمتلقي أو المتفرج، متوسلاً لغته الخاصة به. وصنع الشخصية الدرامية بصرياً يحتاج إلى التحول والتغيير، سواء كان ثمة معايشة، أو تماه للشخصية، أو عرض من الخارج، أو إبعاد بين الممثل وشخصيته أو دوره (تغريب). الحاجة إلى إضافة الصدقية، على الأداء والشخصية معاً،

والخروج من توصيفها الكتابي أو الكلامي (النص) إلى تجسيدها المادي، العياني، وتأسيس كيانها، وهذا هو الأهم، تدفع الممثل إلى الماكياج بوظيفته الدرامية، وليس بوظيفته الجمالية، كما هو شائع، في الحياة الواقعية (حيث التحويل يأخذ ..ـة التجميل والتنكر أيضاً فالمرأة تخفي عيوبها، وهذا الإخفاء أو التخفي تنكر لأن المظهر الذي تطل المرأة من خلاله غير طبيعي، غير حقيقي).

الملك لير، في مسرحية شكسبير المعروفة، والتي غالباً ما يرجع إليها أو إلى مسرحياته بعامة، لشهرتها ونموذجيتها معاً، هذا الملك بعد أن يتجرد من سلطته، على أيدي بناته، ويواجه الحياة كإنسان، كمجرد إنسان، يهيم على وجهه والعاصفة في ذروتها، يتحول مظهره. والماكياج إضافة إلى الملابس تصنع هذا المظهر. شعر أشعث طويل ينساب على وجنتيه، وملابس بالية وعيون غائرة تسكن وجهاً كالحاً متعباً، يتحول الممثل هنا أو يتغير مرتين أي أن ثمة تحولاً داخل تحول، إذا صح التعبير، يجري في العرض، الممثل (س) يتحول إلى لير الملك، ثم لير الملك يتحول إلى لير البائس، لير الإنسان العادي.

لا يكون التحول نفسياً داخلياً فحسب، بل لابد له من تمظهر، من مظهر يشير إلى المخبر.

والماكياج يعد أيضاً مؤشراً عاماً لجنس الشخصية (رجل أو امرأة) أو لانتمائها الاجتماعي أو الديني، «لير» لم يعد ملكاً تحدد انتماؤه الاجتماعي الراهن من خلال الماكياج. وعندما يمثل رجل أبيض دور رجل أسود فإنه يلجأ إلى الماكياج، إنه يغير اللون لكي يبدو أسود، وبالتالي أفريقيا أو أميركياًمن أصل أفريقي.

ويومئ الماكياج إلى ما هو نفسي أيضاً، وقد يغدو مادة دلالية للشك؛ في مسرحية جورج شحادة «مهاجر بريسبان» يسأل الزوج زوجته: «ومن أجل من تتثنى خصل شعرك حول أذنيك؟ مع أن الهواء ساخن.. والصمت خانق؟».

وتجيب الزوجة: «شعري هكذا طوال الأسبوع، أعقده أيام الآحاد حين أذهب إلى الكنيسة معك.

ويقرر هو: «أقول إن هذه الخصل الطائشة ليست لامرأة حسنة المنبت، في العوسج تختبئ الأفاعي».

يضع الشك هنا الزوج في دائرة لا منفذ منها، وتسريحة الشعر تفهم من قبله على أنها رسالة خيانة أو أن زوجته تتزين من أجل رجل آخر! إن الزوج لا يبصر العادي - اليومي، يتعامى عنه، ولكن ما يعنينا هنا ليس هذا التعامي، بل الدلالة نفسها التي يقدمها الماكياج، عبر تسريحة الشعر التي قد يضعها بعض النقاد والمسرحيين، خارج نسق الماكياج، سيما عندما يكون الشعر مستعاراً مثلاً.

وفي مسرحية سعد الله ونوس «طقوس الإشارات والتحولات»، يتخذ التحول مساراً دلالياً خطيراً، في مجتمع تقرأ فيه الشخصية من خلال مظهرها، والمظهر معيار لا فكاك منه، إذا أراد المرء أن يعيش بسلام.

(يخرج العفصة من جيبه منديلاً حريرياً معقوداً بأناقة ويقدمه لعباس).

تفضل يا أبا الفهد.. إنها هديتي لك.

عباس: ما هذا؟.

العفصة: افتحها وسترى ما فيها.

عباس: (يفك ربطة المنديل فيظهر ما فيه) أهي شواربك؟

الشاربان رمز للرجولة (في مثل هذا المجتمع) وحلقهما يعني ضياع الرجولة، والشاربان ماكياج، ينطويان على تحديد الذكورة والفحولة، و«القبضاي» تميز بشاربين طويلين كثيفين، في النصف الأول من القرن الماضي بخاصة، والدلالة هنا أيضاً تاريخية في مدلولها (عرف الشاربان الكثيفان الطويلان في النصف الأول من القرن الماضي).

وفي مسرحية شكسبير «ريتشارد الثالث»، على الماكياج تحويل الوجه العادي (وجه الممثل) إلى وجه قبيح: الأنف البارز والعينان الجاحظتان. ويتساوق الماكياج هنا، مع العالم الداخلي، لكي تفعل عقدة ريتشارد فعلها إنه الأحدب، الأعرج، في مواجهة تحد ماحق: الوصول إلى السلطة، أو الموت دونها، يعيد الماكياج صوغ معالم وجه الممثل، يحيله إلى الوجه النقيض، وإذ يحدق ريتشارد الثالث، في وجه الليدي آن، فإنه يخيفها، يرعبها، لكن لسانه الذرب يدور في الاتجاهات كلها لينتقي أكثر الكلمات طلاوة، فتزول الرهبة أوتكاد، قد لا تختلف وظيفة الماكياج، من حيث الجوهر، من عصر إلى آخر، أو من اتجاه أو تيار مسرحي إلى آخر، فمسرحية بيكيت ذات الفصل الواحد «شريط كراب الأخير» عبارة عن إحياء ماض عمره ثلاثة عقود. هذا الماضي هو ماضي العجوز كراب الذي يختزل الكآبة الإنسانية.

الوجه المتعب وقد علته مسحة من الكآبة، وثمة ما يشير إلى شيء من الوقاحة (يمكن أن تقرأ ملامح الوجه من خلال الإرشادات الاستهلالية التي يقدمها الكاتب) والوجه غارق في العرق، حيث أن العجوز سكير

لا تفارقه الكأس، وقد يكون الشعر الرمادي الأشعث، علامة من علامات الفوضى والإهمال ومرور الزمن، والأسنان الصفراء، كما الأيدي، علامة على التدخين، وهكذا يكتمل التحول، وتقف الصورة المادية المجسمة، على قدمين تتكئ عليهما الملامح الحية للرجل العجوز.

وقد يلجأ بعض الكتاب - كما يفعل هنريك إبسن، في «هيدا جابلر» - إلى الماكياج ليميز بين شخصية وأخرى موازية، أو مقابلة أو نقيضة، على مستوى السن والانتماء الطبقي والمزاج أحياناً. وقد أوردت إلين استون وجورج سافونا، في كتابهما «المسرح والعلامات، مقارنة متوازية بين فقرتين من الإرشادات المسرحية، بين كل من هيدا جبلر والسيدة إلفستيد، تجلو وظيفة الماكياج في كثير من اليسر والسهولة.

هيلدا

- امرأة في التاسعة والعشرين.
- وجهها يوحي بالتميز وبشرتها تبدو شاحبة.
- عيناها رماديتان، باردتان صافيتان.
- شعرها بني جميل رغم أنه ليس غزيراً.

إلفستيد

- أصغر منها بعامين.
- نحيلة وضئيلة الجسم لها ملامح رقيقة وجميلة.
- عيناها مستديرتان جاحظتان.
- شعرها جميل، فضي تقريباً وغزير ومجعد، بشكل لافت للنظر.

والشعر الجميل والطويل والغزير يحمل دلالة الخصب، في حين أن الشعر غير الغزير يحمل دلالة مغايرة. فالمظهر أو الشكل، والذي تشكله

الملابس والماكياج، يوغل في دلالاته الدرامية، خارجاً عن التزيين أو التجميل، ليربط بين العالم الداخلي للشخصية وعالمها الخارجي. ربما لا يقوى الماكياج على المطابقة الكاملة، بين ملامح الإرشادات المسرحية (النص الفرعي) وملامح الممثلة التي تؤدي الدور، بيد أن التقريب ممكن، في ظل ظهور تقنيات جديدة، وارتفاع مستوى الحرفية.

ولا يعول كثير من المخرجين على الإرشادات المسرحية، ليستنبطوا الماكياج؛ فقد يجمعون شتيته من قراءة مباشرة للنص الرئيس، أو قراءة مابين السطور؛ فوجه «الخال فانيا» في (مسرحية تشيخوف) منهك، نمت فيه التجاعيد مبكرة، شعره أشعث، يتصبب عرقاً، وهو السكير، الذي تداعت أحلامه، إنه المزارع المنسي في أعماق الريف الباحث عن معنى لحياته، بعد أن هوى كل معنى، إذن لابد أن تفضي قراءة الشخصية إلى تصور مظهرها.

وإذا فرقنا بين الماكياج الدرامي، والماكياج المسرحي، أي بين النص والعرض قياساً على التمييز بين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي، أي بعبارة أوضح بين ما هو سمعي وما هو بصري، فإننا نجد أن هذا الأخير (الماكياج المسرحي) غالباً ما يتدخل لتكييف الممثل مع الدور، بحيث يتحول الممثل الشاب بوساطة الماكياج، إلى كهل. إنه - الماكياج المسرحي، يضيف خطوطاً وتجاعيد على الوجه، ويلون الشعر الأسود، ليغدو أبيض، وإذا كان العكس هو المطلوب، فإن طبقات كثيفة من الأصباغ، كفيلة أن تعيد إلى الوجه بعضاً من حيوية الشباب. غاية الماكياج، مشابهة الصورة النمطية السائدة، لأنها ترمي إلى إيصال رسالة إقناع للمتلقي، بأن ما يراه مقنع.

وهناك من يظن أن إزاحة النمط السائد، تمثل نوعاً من التحدي، ويذهب بعضهم إلى القول إن اختيار ممثل وسيم (جميل الوجه، منتصب القامة) ليلعب دور ريتشارد الثالث، التي أشرنا إليها، لا يقلب الموازين فحسب، وإنما يكون أقدر على التأثير، لأن الشر، إذ يلبس لبوس الجميل، أو الرائع، يصبح أمضى وأشد فتكاً، ولكن مشكلة ريتشارد أبعد من ذلك، فالرجل المعوق، إلى درجة التشوه، يسعى إلى أن يبرهن للآخر بأنه مثله، وهو بهذا المعنى ليس شريراً لأنه مشوه، بل لأنه حاول أن يقف على مستوى واحد مع الإنسان السوي.

لا يمكن وصف العلاقة بين الماكياج والقناع، بالعادية لأنها وثيقة إلى الحد الذي يصعب الفصل بينهما، هناك رغم ذلك، من ينسب القناع إلى الملابس، ولكن القناع يشغل تلك المساحة الفاصلة، بين الماكياج والملابس ولا يستطيع منصف تجاهل القناع، وهو يتحدث عن الماكياج، سيما وأن مكان القناع ومجاله الحيوي كان وما يزال الوجه، وهذا الأخير هو الذي يتقنع، كان الممثل في المسرح الكلاسيكي اليوناني يرتدي القناع لكي يؤطر دوره ويشير إلى طبيعته (تراجيدي، كوميدي) وكان المتفرج يلتقط الرسالة بسرعة، ويتفاعل مع الدور، بعد أن غاب وجه الممثل وراءه، وفي عروض الـ«كوميديا دل آرتي» الإيطالية، التي كانت تقدم في النصف الثاني من القرن السادس عشر، كان للأقنعة وظيفة، اجتماعية (قناع السادة يختلف عن قناع الخدم)، وفنية (يدل القناع على طبيعة الشخصية والمكان الذي جاءت منه أو تنتمي إليه) وعلى الرغم من نمطية هذه الأقنعة وأحاديتها، وقدرتها على الاختزال، حيث يكون القناع بديلاً للشخصية وفرادتها، إلا أنها كانت تملك طاقة دلالية،

إشارية هائلة، يتلقاها المتفرج بسرعة ويفك شيفرتها، التي توضعت على خلفية أو أرضية مألوفة لديه، ثقافياً واجتماعياً وسياسياً ودينياً. تحررت الحركة من النص، لكنها حافظت على الدلالة.

أعاد الألماني بريشت، في المسرح الحديث، النظر في وظيفة القناع، فكان القناع الأصم الذي استخدمه في إبعاد الشخصية وتغريبها عن راهنها. وقد عرف كيف يستفيد من مزايا القناع الأصم النطية، ليغذي نزعته السياسية، فالفرد يذوب في الجماعة، ولا قيمة للفردية أو الفردانية، أو الشخصية متعددة الأبعاد والملامح. القناع إذن يفرز الجمعية الطبقية (الفرد فان لكن الوجود الجمعي، «البشرية»، باق).

القناع البريشتي يتقاطع، إلى حد ما، مع القناع في الـ«كوميديا دل آرتي»، فما أن يضع الممثل قناعه، حتى يتحول رمزاً لأحد الأنماط الاجتماعية.

وتبرز التعددية، بثرائها الذي لا يعرف حداً يقف عنده، من خلال ما يمكن أن ندعوه تناسل الأقنعة، في مسرحية جورج بوشنر، «ليونس ولينا»؛ فالمهرج يبدأ بنزع أقنعته، الواحد تلو الآخر، وهو يردد: «هل أنا هذا؟ أم هذا؟ أم هذا؟ يقوض بوشنر هنا فكرة القناع - النمط الثابتة، ويطرح فكرة القناع - التحول، المتحركة، فلا يقين يمكن الركون إليه، وكل شيء مفتوح على احتمالات الشخصيات لا نهائية.

ولعل التحول الذي شهده فن المسرح من الديني إلى الدنيوي، حيث كان القناع ذا وظيفة طقسية (الآلهة تنحل في البشر) أدى إلى النظر إلى القناع من زاوية دنيوية يختلط فيها الاجتماعي بالفني بالطقسي، ومثل هذا التغير، وضع الممثل أمام جوهر حرفته أي الممثل الراعي، لذاته

كممثل، وللشخصية التي يؤديها، وهذا ضرب من التحكم لا مناص منه لكي يتخفف الممثل من عبء التوحد والتماهي المطلق في الشخصية التي يجسدها.

ولا يجد الكاتب الإيطالي، لويجي بيراندييللو في مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، وسيلة أفضل للتمييز بين الشخصيات التي خرجت من خيال الكاتب، والممثلين الذين كانوا يتدربون على عرض مسرحي، من استعمال الأقنعة للشخصيات «أقنعة لا تتأثر بالعرق، وتكون خفيفة بحيث يستطيع الممثلون، الذين يؤدون أدوار الشخصيات، وضعها، ويجب أن تصمم الأقنعة بحيث تبقى العينان والأنف والفم حرة، وبهذه الطريقة يمكن إظهار المعنى الحقيقي للمسرحية.. ويمضي إلى القول: «وستساعد الأقنعة على الإيحاء بأن الشخصيات عبارة عن مخلوقات من صنع الفن، ارتسم على كل منها الشعور الذي تتميز به.

يكون الندم هو الشعور الغالب على الأب، والانتقام شعور ابنة الزوجة، والاحتقار هو الذي يبدو، باستمرار، على وجه الابن، والأسى على وجه الأم مصحوب بدموع من الشمع داخل تجويف العينين الأزرق، وعلى طول الوجنتين، كتلك التماثيل والصور التي تمثل الأم الحزينة، والتي نراها في الكنائس.

ويعبرالقناع هنا عن الفن، أي أنه يسم الشخصيات بالفن، وإذ يشير إلى التمثيل والصور التي تمثل الأم الحزينة، والتي يراها الناس في الكنائس، فإنه يماهي الشخصيات بالفن التشكيلي، الأقرب في هذا السياق، لترسيخ العلامة الفارقة بين الفني (المسرحي) والواقعي، ليخلص إلى النهاية: إلى خلود الفن (الفني) وزوال الواقع (الواقعي).

والشخصيات تبقى أفكاراً أميل إلى التجريد، وإن أخذت أشكالاً مجسدة، لأن ما يحركها عاطفة واحدة: الندم، الاحتقار، الانتقام.

وصانع الأقنعة شخصية غير عادية من شخصيات «سليمان الحلبي» لألفريد فرج. إنه «محروس»، الذي يدفع عربة صغيرة، عليها أقنعة، ينعته سليمان بصانع المسخرة، إشارة إلى السخرية التي تثيرها الأقنعة في نفسه.

يقول الحلبي: «انظر إلى هذا الرجل يصنع للناس وجوهاً غير وجوههم. وفي الوقت الذي لا يملك فيه الإنسان، بطاقته المحدودة، إلا أن يتظاهر بالسعادة وحده. يستطيع هذا الرجل، بفرط قدرته، أن يرسم ابتسامات السعادة، على وجوه جمع كبير من التعساء.. المرائي لا يملك إلا أن يغير وجهه فيبتسم وهو مغيظ، ويتمثل وهو يحتقر... بينما هذا الرجل، يستطيع وحده أن يموّن مدينة كاملة.. ما يكفيها من الرياء، عظيم!».

قناع ألفريد فرج، وجه آخر غير الوجه الحقيقي، وجه مستعار، علامة من علامات الرياء. إنه تزييف لكل حقيقي، وهو ليس كناية أو دلالة للفن، كما هو الحال لدى بيراندييللو. ومحروس صانع الأقنعة بالنسبة إلى الحلبي «مكار»، يروم المال، ولكن سليمان الحلبي، وهو يعبث بالأقنعة، ويتلطى خلفها، يقول: ومع ذلك كنت دائماً: سليمان الحلبي».

يكاد الكاتب يجرد القناع في مسرحيته، من دراميته، إذا جاز لنا أن نقول ذلك، فهو استعراضي، إذا ما قورن، بدوره في «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، إنه محاولة من الكاتب لتوكيد ذات بطله، والإصرار على السير في طريقه إلى نهايته.

القناع يتقاطع مع الماكياج، وهذا الأخير يتداخل مع الملابس، شأن عناصر العرض المسرحي كلها، وليست لغة الكلام وحدها، التي تحقق الأدوار، بل تترادف كلها لتنشئ هيئة الممثل، مظهره الخارجي باعتباره حامل الخطاب المسرحي.

ثمة من يرى أن الإفراط في الماكياج يحرفه عن القصد (جوليان هلتون في كتابه نظرية العرض المسرحي) ويحيله إلى زينة فارغة، تخطف الأبصار، وتمركز اهتمام المتفرج عليه. وفي حالة كهذه، يزاح الدرامي، ليشغل مكانه الجمالي البحت، وقلما يشاهد المرء عرضاً من هذا القبيل، لأن المخرج، عبر رؤيته الإخراجية، يعطي الشخصية ما يفصح عن داخلها، وما يكشف عن توجهها، لكي ينتج المعنى، الذي تصب فيه الأجزاء كلها، أو بعبارة أدق تصنعه الأجزاء كلها متضافرة، «وقد يتمكن الممثل من الاستغناء عن الماكياج، مستعيناً بقدراته الإيحائية والتعبيرية، دون حاجة إلى تلطيخ وجهه بالأصباغ» يتابع هلتون - ولكن الإشارة اللغوية، أو الإيماءة الحركية، تجعل من عملية التحول (تحول الممثل إلى الشخصية التي يؤديها) ناقصة، بل إن الممثل الإيمائي يركز على ما يسميه هلتون الأصباغ، تركيزاً يكاد يعادل حركته الإيمائية.

الماكياج والقناع، جزءان من القيمة البصرية للعرض المسرحي، وقراءته لا يمكن أن تتم أو تنجز إلا بهما.

السينوغرافيا.. المصطلح والدلالة

يرجع الدارسون السينوغرافيا Scenographein إلى جذورها اليونانية القديمة: إلى سكينغرافين Skenegraphein، وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح التي عليها الرسوم، كانت في القرن الخامس ق.م تمثل المكان الذي كانت الأحداث تجري فيه، في مسرحيات سوفوكليس، التراجيدية. ويعرِّف قاموس بافيس Pavice الفرنسي السينوغرافيا على الشكل التالي: «فن تزيين المسرح، الديكور، التصوير».

وفي عصر النهضة في القرن السادس عشر ربط الإيطاليون السينوغرافيا بالمنظور وأوغلوا في العمارة، بعيداً عن المسرح، إلى أن استقر في القرون اللاحقة مصطلح الديكور، والتصق بالمنصة بخشبة المسرح وتصميمها كمكان تجري فيه الأحداث، أحداث المسرحية، إنه تَوَضُّع العرض المسرحي بكل ما يحتاجه هذا التوضع من أكسسوارات وأثاث.

ويمكن القول إن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير إلى عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والأزياء والإضاءة، في فضاء العرض المسرحي. ومن البديهي أن مثل هذا التحقق يعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه.

ما هي الخشبة؟ إنها، ببساطة، المكان الذي يؤدي عليه الممثلون أدوارهم. تصميم المنصة أو الخشبة يعني ببساطة تنظيم الفضاء لكي يتكيف مع ما هو مطلوب؛ بمعنى آخر لكي يبدو منظرها ملائماً لكل أنواع العروض المسرحية، من دراما ورقص وأوبرا. فن السينوغرافيا لا يقف عند حدود خشبة المسرح بل يتجاوزها إلى مظهر المكان كله من الخشبة إلى الصالة إلى جوانب الصالة، إذا كان بعض هذه الجوانب جزءاً من المكان المسرحي. والسينوغرافيا يمكن أن تتجاوز داخلَ البناء المسرحي، أي يمكن أن تخرج إلى الهواء الطلق (خارج البيوت والمسارح)؛ وفي مثل هذه الحالة تعني العمارة كما تعني تخطيط المدن أو تنظيم المعارض، وهناك سينوغرافيون يصممون لفضاءات المدينة كما يصممون للمسارح.

بيد أن الأساس هو أن فكرة تنظيم المكان بعامة ولدت في المسرح وبعض السينوغرافيين يرفضون العمل خارج المسرح، في حين يستخدم آخرون مهاراتهم في مجالات أخرى. بدأ فن تصميم خشبة المسرح بهدف خلق فضاء مناسب للنص وهو يتحول إلى عرض، ويجد فنان السينوغرافيا نفسه أمام مهام أخرى لصيقة بتنظيم هذا الفضاء، منها: إخضاع الكتل والألوان والضوء والصوت لمنظومة واحدة، أو ربما بعبارة أدق لرؤية واحدة، تنظيم العرض المسرحي كله، منطلقة من النص، وإن كانت في بعض الأحيان تتجاوزه.

وتحتوي خشبة المسرح، كفضاء، الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والعمارة وتصميم الأزياء. واللافت هنا أن كلاً من هذه الفنون يفقد استقلاليته متحولاً إلى ما يمكن تسميته جزءاً من كل، إنها الدلالات المختلفة التي تحدد أو تشكل المعنى والتي تسمح بقراءة العرض المسرحي ككل.

ويبدو من شمولية هذا المصطلح أن مهمة المخرج امتدت لتطاول إدارة وضبط عملية التحقق التي أشرنا إليها. لقد تعقدت هذه المهمة مع اتساع ما يمكن أن ندعوه الحداثة المسرحية، ولم يعد مجرد مسؤول عن مكان محدد (المنصة) يحتوي حركة محددة (الميزانسين أو التشكيل الحركي)، ويمكن أن نجلو هذه الفكرة ونقول إنه الآن في مواجهة رؤية جديدة لعلاقة المتلقي بالعرض المسرحي، ولسقوط كثير من المفاهيم والاعتبارات التقليدية كالجدار الرابع والمعايشة والنص المقدس... الخ.

وبالتالي، وأمام سطوة المشهدي - البصري، والقراءة السيميولوجية الدلالية، كان لابد للمخرج من أن يلتفت إلى عناصر العرض المسرحي كلها، مستنطقاً إشاراتها وعلاماتها وصولاً إلى المعنى الذي ينطوي عليه العرض المسرحي.

وتأسيساً على ذلك، لم يعد الفضاء المسرحي يقف عند حدود الخشبة أو المنصة التي ينهض عليها العرض، وإنما تغيرت حدوده بتعدد وتغير المنصات في العرض الواحد، بل إن تقويض الفضاء التقليدي، الذي يعزل المنصة عن المتفرجين، ربما كان من أهداف المسرح التقنية والإنسانية في آن معاً.

ويمكن القول بتمايز نوعين رئيسين من أنواع الفضاء، الفضاء الدرامي: وهو الفضاء النصي، الذي يتشكل نظرياً من خلال النص، ويتكئ عليه خيال القارئ ليردم الفجوات القائمة عادة. بين الكلام وتجلياته البصرية. والفضاء المسرحي: وهو العياني أو المادي الحسي، الذي يكون الممثل - الإنسان مركز جاذبيته، إذا صح هذا التعبير.

لا يمكن تجاهل التقاطع بين هذين الفضاءين الرئيسين، من حيث

الإحاطة المتبادلة، أي أن العرض «المخْرَج» يحال إلى النص، وهذا الأخير يحال إلى العرض، بيد أن ثمة اختلافاً ينشأ من فعل المشاهدة، أو ربما بعبارة أدق من خلال وظيفة المشاهدة التي تقترن بالفضاء المسرحي. والفضاء المسرحي لا يقدم العالم (الحياة) أو يعرضه كما هو، على الرغم من ماديته وأدواته الحقيقية، وإنما يعيد إنتاجه أو انتقاءه، أي يعاد التفكير فيه، وطالما أن الوضع كذلك، فإن الخيال يتخلل هذا العالم المعروض.

تصف الفرنسية آن أوبرسفيلدَ، في كتابها «مدرسة المتفرج»، الفضاء المسرحي بأنه واقع معقد جداً، لأنه يحتوي الملموس المادي على صعيد العلاقة بين الممثلين والمتفرجين تحديداً من جهة، ولأنه وبالقدر نفسه تجريدي - أي باعتباره كلاً يختلط فيه الرمزي الواقعي أو الرموز الواقعية بالمفترضة. ولعل أوبرسفيلد تشير إلى تمايز فن المسرح من حيث قدرته على الجمع بين الواقعي والمجازي.

وإذا كنا قد استرسلنا في الحديث عن الفضاء المسرحي، فلأنه ببساطة شديدة مادة السينوغرافيا، أو بعبارة أدق موضوعها الأساس، لأنها لا تنشأ في الفراغ.. ومجال السينوغرافيا الفضاء المسرحي كله.

وتحديد المسرح كفضاء يقتضي بالضرورة إضافة ما يمكن أن يعمق هوية هذا الفضاء، أي أن نخلع عليه مسرحته، إذا صح هذا القول، والمشاهدة أو الفرجة - كما ذكر آنفاً - هي عصب هذه المسرحة، في هذا السياق تحديداً ثمة مرسل ومتلق، مشاهد ومشاهد، والسينوغراف لا يهتم بالمنصة أو الخشبة فقط، بل بالمكان الذي يشغله المتفرجون المشاهدون، وهكذا يغدو هؤلاء جزءاً من «اللوحة البصرية».

ولكن يحدث أن يشكل الجسد الإنساني، جسد الممثل، نقطة الارتكاز في تعيين الفضاء المسرحي، دون توفر الوسائل أو الأدوات ذات البنية مولدة للدلالات، ففي عرض ما يمكن أن يحوِّل الممثل (الجسد) خشبة المسرح العارية إلى مرج أخضر (يحدث هذا في كثير من المسرحيات الشكسبيرية)، ولذلك فإن الجسد المتكلم كما تسميه أويرسفيلد - هو ما يميز بين العروض الدرامية والعروض الراقصة أو عروض الأوبرا.

وإذا كانت العروض والتجارب الحديثة تقلل من شأن اللغة، بحيث إن هذا الجسد المتكلم يكف عن الكلام ويلوذ بالإيماءات كلغة، فإن دور السينوغرافيا يتضاعف ويحتل مكانة خطيرة، ويصبح الرديف الذي يتحرك حركة موازية لحركة الجسد. إن حركة الأنساق السينوغرافية بأنواعها الأيقونية (الصورة) والإشارية حيث تسود العلاقة السببية بين الدال والمدلول، ثم الرمزية حيث التجريد والدلالة المتفق عليها، تكاد تزيح الكلام، وتبقي على الجسد.

مفارقة السينوغرافيا كفن تكمن في أنها مرئية ومنسية في آن معاً، مرئية لأنها تصوغ المكان وتملأه، ومنسية لأنها مكانياً محجوبة، إن كلمات الكاتب يجب أن تشق طريقها إلى المتفرج عبر الممثل - الإنسان الذي يغطي المكان وإن كان يستعمله ويتحرك في رحابه، يقول نيكي ريتيه - وهو أحد أشهر مصممي السينوغرافيا «ليس لدى مصمم خشبة المسرح ما يعرضه سوى ما يريد المتفرجون رؤيته» ويضيف فنان آخر هو كوكوس: «إن المكان هو العمود الفقري للعرض المسرحي، ولكنه غير مرئي، إنه يساعد على إبراز حضور الإنسان فوق خشبة المسرح، وهو الذي يحدد إيقاع ظهور الممثل».

ومن خلال السينوغرافيا تظهر قوة الزمان وقوة المكان للنص المسرحي، إنها تتجلى عيانية حسية مادية، بعد أن أفلتت من الكلمات المجردة (النص).

ويتحدث نفر من السينوغرافيين والنقاد المسرحيين، عن التفسير السينوغرافي للنص، من حيث كونها - السينوغرافيا - تجسيداً وتجسيماً لكلمات وترجمة بصرية قوامها الحركة والجسد، ويذهب كوكوس - الذي أشرنا إليه - إلى القول: إن الكاتب المسرحي يكتب المشهد، وفنان السينوغرافيا يصممه، وهكذا تبدو السينوغرافيا إطاراً عاماً يصب فيه جوهر النص، والفضاء المسرحي هو المكان الذي يجلو فيه الإنسان أفكاره ومشاعره.

وثمة من يميز بين اتجاهات أربعة في السينوغرافيا المعاصرة، كما فعل مارسيل فريد فونت:

- السينوغرافيا والعمارة المسرحية.
- تصميم المكان المسرحي.
- الوسائل التقنية التي تساهم في بناء المشهد.
- السينوغرافيا والعرض الشعبي وتخطيط المدن.

وعلى الرغم من افتقار هذا التقسيم إلى الدقة (كونه يساوي بين داخل المسرح وخارجه) إلا أنه يسهل من جانب آخر دراسة السينوغرافيا المعاصرة، ويبسطها للقارئ والمتابع.

مما لا شك فيه أن المعماريين، الذين يجذبهم المسرح، يجدون لزاماً عليهم استشارة فنان السينوغرافيا المسرحي، الذي لا تنقصه الدراية أو الخبرة العملية في التعامل مع المكان أو الفضاء المسرحي، إنه يدرك جيداً

مجال المشاهدة وتَوَضُّع الخشبة والصالة وما يلائم أجهزة الإضاءة والصوت من حيث موقعها.

أما فيما يتعلق بتصميم المكان، فإن فنان السينوغرافيا كان على علاقة أشبه ما تكون بعلاقة الشراكة مع المخرج، ولم يكن لصورة العرض المسرحي، في شكلها النهائي، أن تنجز وتستكمل، إلا بعد حوار طويل وشاق أحياناً، بين الرجلين.

ولعل النص المسرحي هو المصدر الأساس بالنسبة لفنان السينوغرافيا، وتحديداً تلك الإرشادات المسرحية التي يحفل بها النص، والتي يهدف الكاتب من ورائها، إلى تلمس المسار البصري للنص، مهما كانت طبيعة هذا المسار.

بعبارة أخرى: إن الإرشادات المسرحية ليست إشارات أو دلالات المكان فحسب، وإنما مظهر الشخصيات وإيماءاتها وإكسواراتها وإكسسوارات المكان ذاته، وما قد تشي به هذه الأخيرة من دلالات لونية.

في الدراسات النقدية المسرحية الحديثة، السيميائية - الدلالية منها بخاصة، تحتل الإرشادات المسرحية مكانة هامة، إن لم تكن مرموقة حقاً، حيث أنها تضيء أمامهم طريق البحث، عن مشروع خاص، مثل الكشف عن النص الفرعي، والنص الفرعي يقصد به الإرشادات المسرحية التي يقرؤها المخرج والممثل والسينوغراف، أما النص الرئيسي فهو حوار الشخصيات.

ويمكن القول إن السينوغراف يتعامل مع النص بطريقة تكاد تكون جد شخصية، فقد يهمل الإرشادات، أو يأخذ منها ما يروقه أو ما يراه

سنداً له، ومن هؤلاء السينوغراف السوري نعمان جود، الذي لا يعطي كبير شأن للإرشادات، وإنما يلتقط الدلالات من المزاج العام، ومن حوار الشخصيات ومن المرحلة التي ينضوي تحت لوائها النص بعامة.

والتصور السريع (الكروكي) للعرض، من زاوية السينوغراف، يغدو مادة للحوار مع المخرج، قبل أن تستقيم الرؤية، ويصبح النموذج المجسد (الماكيت) جاهزاً، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة بناء الديكور وبناء الديكور يتم بإشراف مصمم المكان (السينوغراف) ويجد السينوغراف نفسه مسؤولا عن ورشة عمل من نجارين ورسامين ومصممي أزياء، وهؤلاء عملياً يترجمون أفكاره إلى واقع ملموس.

كيف يمكن للعناصر التي يتألف منها العرض أو كما أسميناها الأنساق السينوغرافية الدالة، أن تتآلف وتنسجم لتعمل مع بعضها من أجل هدف واحد؟

إنها مهمة السينوغراف.. وإذا كانت ظاهرة ثنائية المخرج - السينوغراف في أوروبا قد أعطت أمثلة على فاعلية التعاون بين هذين الفنانين (كلود فرانسيز مع إرياني مينوشكين في مسرح الشمس الفرنسي، وكذلك يانيس كوكوس مع أنطوان فيتيز) فإن مثل هذه الثنائية لا وجود لها في عالمنا العربي، إلا ما يمكن اعتباره استثناء نعمان جود - فواز الساجر في المسرح التجريبي في سورية، ونعمان جود - مانويل جيجي في عروض أكاديمية متميزة.

لقد انتهى عصر الديكور وأمسى جزءاً من كل، وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها المتحركة ومع ذلك فإن المعاهد والأكاديميات العربية لا تزال تتمسك بمفهوم الديكور، وتعد طلابها على

هذا الأساس، ولا يبدو أن المسميات والوظائف في طريقها نحو التغيير.

لقد ولج هذا المصطلح حياتنا المسرحية، لكنه ما فتئ ملتبساً يكتنفه الغموض، والسبب طغيان التنظير على الممارسة، وعلى الرغم من انتشار التنظير وغياب الممارسة، إلا أن «أي شيء أفضل من لا شيء» كما يقول المثل الإنجليزي.

الإرشادات المسرحية... عرض الكاتب

يجد قارئ النص المسرحي عادة كلمات، وضعت بين أقواس أو طبعت بأحرف مائلة، تجيء اعتراضية، تقطع انسياب الحوار؛ الأمر الذي يثير حنق بعض القراء، لأنهم «مضطرون» للتوقف عندها. تلك هي ملاحظات الكاتب المسرحي، أو كما يُطلق عليها الإرشادات المسرحية أو التوجهات المسرحية، وثمة من يرى أن هذه الإرشادات تسيء إلى أدبية النص، وقد تقلل من شأنه.

مثل هذا الموقف الأدبي، الذي يتخذه النقاد الأدبيون، عادة يعيد النقاش حول طبيعة النص المسرحي، إلى بداياته. هل هو أدب، أم نوع آخر مستقل، ذو خصوصية لا يمكن تجاهلها. وأياً كان المنحى الذي يأخذه النقاش، فلا مناص من الإقرار بأن هذا الكائن الذي يدعي النص المسرحي، مرهون بحياته الأخرى بالممارسة المسرحية، وكينونة النص، التي تنتظر حياة أخرى، أو بعثاً آخر، تتخطى الرواية، ذات الانتماء الأدبي الصرف. وبالتالي يغدو الحديث عن «إعاقة تدفق السرد الدرامي» أو «النص المسرحي باعتباره رواية ناقصة» نوعاً من الترفع أو التعالي، أو تجاهل الحقيقة، التي لم تعد في حاجة، لا سيما في أيامنا هذه، إلى مماحكات وإثباتات.

الإرشادات المسرحية، أو ملاحظات الكاتب، تنطوي على نظم دلالية، تجلو صورة العرض المسرحي، حتى ولو رفضها المخرج، أو وقف منها موقفاً انتقائياً، فهي مادة للتفكير، معطى قابل للنقاش، احتمال يفتح أفق احتمالات أخرى، قد تلتقي مع هذا المعطى، وقد تفترق عنه.

ويحدث أحياناً أن يكتشف الكاتب، لدى عرض مسرحيته، بعض نقاط ضعف، أو فجوات، ما كان ليتسنى له ترميمها أو تصويبها، لو لم تظهر في مرآة العرض، وهي ليست تناقضاً أساسياً، داخل النص، كما يرى فلتروسكي، ولا هي تخرق وحدته العضوية، لأنها إضافة إلى وظيفتها الدلالية، كما أسلفنا، والتي لا تزيح الدلالات اللغوية السمعية، تعمق تمايز الدرامي من الروائي، والبصري من السمعي البحت، لعلها إذن إعلان عن هوية النص المسرحي، حتى وإن اختفت في العرض.

لا تستطيع أن تقول لكاتب حديث كف عن هذه الإرشادات، لأنها لم تكن موجودة في الدراما اليونانية، أو في العصر الإليزابيثي مثلاً، فالمرحلة، أي مرحلة، تحمل ملامحها، ومميزاتها. والتطور الذي حدث ويحدث باستمرار، لابد أن يترك تأثيره في الممارسة المسرحية، كما في الكتابة، وتصبح الكتابة أكثر التصاقاً بالممارسة العملية المسرحية، حالما يدخل الكاتب ذلك الفضاء، ويقف على بعض تجلياته إن لم يكن كلها.

وإذا كان بعض النقاد يردد مفهوم الفضاء الدرامي، وهو الفضاء النصي، فإن الإرشادات المسرحية هي التي تنشئ هذا الفضاء، سواء من حيث تحديد طبيعته (غرفة، ساحة، قصر) أو الشخصيات التي تتحرك فيه (عددها، ملامحها، بعض سجاياها).

يمكن للقارئ أن يتخيل كل شيء متكئاً على أدوات الفضاء الدرامي، وإذ يتحول النص عرضاً قد يجد الممثل، ومن خلفه المخرج، أن هامش الذات المبدعة، التي تسعى إلى إفراغ طموحاتها وأحلامها، مرسوم سلفاً، ولكن الإرشادات في الأحوال كلها، ليست قيوداً تسجن الإبداع، بل دعونا نقول إنها اقتراحات، احتمالات.

والاهتمام بها وحده، الذي دفع بعض النقاد إلى دراستها، وفحص الآلية التي تحكم عملها، ولعل أرومان إنغاردن أول من حاول منهجة هذه الآلية حينما مايز بين نصين، داخل النص الواحد، معتبراً أن هناك نصاً رئيساً وآخر فرعياً. النص الرئيس هو حوار الشخصيات، والفرعي هو الإرشادات، التي يرفق الكاتب نصه بها، وكأن انغاردن يشير إلى دلالات ودلالات موازية وإن كانت الأولى لغوية والثانية بصرية.

أما لماذا سمي الأول رئيساً والثاني فرعياً، فلأنه - أي الأول - هو الذي يستطيع المتفرجون تلمسه، كونه منطوقاً، ومنتجاً للمعنى بطريقة مباشرة.

ويعتقد مارتن إيسلن أن النص الفرعي الذي يفسره عادة المخرج والسينوغراف والممثلون، وبقية الطاقم التقني، يُقرأ من زوايا مختلفة، وتتراوح تلك القراءة، بين التجاهل أو عدم الاكتراث، والالتزام به.

ويضيف إيسلن في كتابه «مجال الدراما» وهنا بيت القصيد، أن الدراما أساساً فعل، حدث، مُحاكى، وإيسلن، الذي لا يستطيع إخفاء حماسته لكل ما هو عملي في المسرح، ولكل ما هو بصري نتيجة لذلك، يُؤثر النص الفرعي، ويعطيه الأولوية. أليس المسرح فناً يُعرض، يشاهد؟ ولكنه ليس مع إلغاء الحوار أو تهميشه، على الرغم من قناعته بأولوية

الفعل ومركزيته. إيمائية الفعل وقدرته على إنتاج الدلالة، لا تلغي الحوار لأن له وظيفته أيضاً، وفي المسرح الطليعي أو الراديكالي، قد تنزلق الإرشادات من نص إلى آخر، معلنة عن وجودها في المكانين، وهي مكملة هنا وهناك.

ويورد أ. أستون وج. سافونا مثالاً على مثل هذا الانزلاق، في كتابهما «المسرح كنظام علامات»، من مسرحية بيكيت الشهيرة «لعبة النهاية»:

هام: قليل من النظام

كلوف: (مستوياً) أحب النظام فهو حلمي، عالم كل شيء فيه ساكن وجامد، كل شيء في مكانه النهائي، تحت آخر ذرة غبار (يعود إلى جمع الأشياء).

إن حركة كلوف هنا «مستوياً» تعني الدخول في النظام و«يعود إلى جمع الأشياء» تعني أيضاً أن عهد الفوضى قد ولى ولابد من الترتيب. الحوار هنا يتداخل مع النص الفرعي.

في النصوص الكلاسيكية اليونانية ثمة إرشادات ولكنها مبثوثة في ثنايا الحوار، وليست مفصولة أو معزولة عنه، والنص الفرعي موجود، مُتَضمَّن، ولعلنا نستطيع أن نعزو سبب هذا التضمين، تاريخياً، إلى أن الكاتب هو الذي كان يشرف على إنتاج أعماله، وليس ثمة شخص آخر كالمخرج مثلاً (الذي لم تكن مهنته قد تبلورت يومها) يمكن أن يوجه إليه خطاب النص الفرعي، الكاتب مرسل ومتلق في آن معاً، وليس ثمة ما يدعو إلى تفصيل، أو تفسير، ما ينبغي، للآخر المجهول.

يعتبر نص «أوديب» سوفوكليس النموذج الذي يرجع إليه النقاد

والباحثون لدى مناقشة النصوص الكلاسيكية اليونانية، لذلك ليس غريباً أن يكون المثال - النموذج في هذا السياق. ففي الاستهلال يدور حوار بين أوديب والكاهن.

يمكن استنباط الإرشادات أو بعضها من الحوار.

فأوديب يخاطب شعبه قائلاً: «ما لكم تبحثون هكذا وتحملون هذه الأغصان وقد توجت بهذه الشرائط، في الوقت الذي امتلأت المدينة بدخان البخور وارتفعت الأصوات منشدة وراح الناس يئنون».

لو حاولنا وضع هذا الكلام بين قوسين وعدلنا فيه قليلاً، لأصبح كالتالي «يجثو الناس وهم يحملون أغصاناً عليها شرائط ودخان البخور يملأ المدينة، وتُسمع أصوات تُنشد وأنين».

وفي جواب الكاهن ما يمكن اعتباره أيضاً ضرباً من الإرشادات المسرحية: «وهنا أولئك الشباب والشعب كله، اتخذوا أكاليل غار وتجمعوا حول معبد بلاس قرب الرماد المقدس لموقد الإله أبوللون»؛ فهنا وصف لحالة الشعب، بمختلف فئاته وقد اجتمع أفراده وعلى رؤوسهم أكاليل الغار قرب الموقد. هذه الإرشادات التي يتضمنها الحوار، ليست مكرسة، إذا صح التعبير، لتكون كذلك ولكنها قد تفي بالحاجة، إذ ترسم لوحة سمعية بصرية، وتقدم دلالات، تساعد على قراءة الحركة والجو المسرحيين. والمخرج اليوم، إذ يُقبل على نص مسرحي كلاسيكي، يضع في اعتباره فنون العرض الكلاسيكية، بدءاً من الملابس وانتهاءً بالقناع ومعمار مكان العرض كالواجهة المحايدة والأوركسترا ومذبح ديونيسيوس والمدرجات وتحلقها.

ولا تبدو الدراما الإليزابثية (شكسبير) مكترثة بالإرشادات

المسرحية كنص فرعي مستقل ومؤطر، إلا أن الفاحص لنصوصه لن يجد كبير عناء في الوقوف على معظمها، ونضيف هنا أن شكسبير كان رجل مسرح، ولا ريب في أن ذلك يعني الكثير.

في الفصل الرابع - المشهد الأول - من مسرحية تاجر البندقية نجد الإرشادات أو الملاحظ التالية خارج الحوار، (يدخل أنطونيو مخفوراً بحارسين يتبعه باسانيو وغراتيانو» وبعض الضباط والكتبة ثم يدخل الدوق، ومثل هذه الملاحظة الإرشادية، تكفي لتحديد المكان (المحكمة) والمتهم والقاضي أما ما يرد داخل الحوار فهو كالتالي:

الدوق: هيا ادع العبراني ليمثل في المحكمة.

ساليريو: إنه عند الباب يا مولاي، لا بل إنه هنا!.

الدوق: افسحوا حتى نراه وليواجهني أنا

يدعو الدوق شايلوك للمثول أمامه، يأمر بإفساح المجال أمام المتهم شايلوك لكي يواجه الدوق والقاضي.

هكذا يمكن صوغ الملاحظة الإرشادية الداخلة في الحوار وهي حركية بصرية.

وفي مسرحية شكسبيرية أخرى مثل «حلم منتصف ليلة صيف» كما في «أوديب» سوفوكليس، تُراعى الأعراف والتقاليد المسرحية السائدة في العصر، أضف إلى ذلك، طبيعة النص المرحة، والتي تمزج الواقعي بالخيالي، وتؤكد لعبة المسرح داخل المسرح، على أن الإرشادات المسرحية موجودة بداهة، وإن لم تتوضع وفقاً للطريقة المألوفة والحديثة.

وفي النص البورجوازي (نصوص الدراما الحديثة تحديداً) أي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، يبدو الإسراف في الإرشادات

المسرحية واضحاً، ويذكر مؤلفا كتاب «المسرح كنسق أو نظام علامات) أن هذا النص يحتفي بالإرشادات ويفرد لها مكاناً لا بأس به عازلاً إياها خارج الحوار، ويكمن سبب هذا الاهتمام في تغير الموقف من العرض المسرحي، أي الإيغال في التوكيد على إيهامه، سيما مع هيمنة ما اصطلح على تسميتها بالواقعية الطبيعية.

في «الخال فانيا» لأنطون تشيخوف، وفي الفصل الأول منها الإرشادات التالية: مارينا (عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جورباً) أستروف (يذرع المكان حولها جيئة وذهاباً).

مارينا: (تصب الشاي في كوب).

استروف: (يتناول الكوب منها بلا رغبة).

مارينا: (متاملة).

فوينتيسكي (يخرج من البيت وقد شبع نوماً بعد الإفطار، غير مبال بهندامه، يجلس على الأريكة ويصلح ربطة عنقه الأنيقة).

لقد اقتطعت هذه الإرشادات، دون الإفاضة في إيراد ما يتبعها من حوار، لأنها تشكل نصاً فرعياً (كلها خارج الحوار تقريباً) ولأن تشيخوف حريص على وصف مظهر الشخصيات وأدق حركاتها، ولعله، وهو الخارج من معطف القصة، ما يزال أسير البنية السمعية، في حين أن ظهور الشخصية (الممثل الحي) يملي على المخرج والممثل، تبعاً لذلك، والمتفرج المتلقي أيضاً، ملء الفجوة لتكتمل الصورة. بعبارة أخرى: قد لا يكون الإيهام وهيمنة مذهب، دون الآخر، وحده السبب في وفرة الإرشادات المسرحية، بالنسبة إلى تشيخوف تحديداً، وهو الذي ينتمي إلى «النص البرجوازي» أي مرحلة ما بعد الكلاسيكية يهدم النص، ما

بعد البورجوازي والذي بدأت بداياته، تلوح في أفق المسرح، بعد الثورة الروسية (١٩١٧). كل ما تعارف المسرحيون عليه من معايشة في الأداء، وإيهام يعيشه المتفرج، متوهماً، ولو لفترة محددة، هي غالباً المدة التي يستغرقها العرض المسرحي، أن ما يشاهده هو الواقع عينه.

هكذا فعل ميرخولد وكذلك مواطنه تاييروف ومن ثم بيكاتور وبريشت؛ قوضوا البنية الإيهامية، بل إن ميرخولد، ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ أعاد هيكلة النص، ولم تنجُ، بالطبع، الإرشادات المسرحية من معوله. وفي حالة بريشت - رجل المسرح - والذي يشاطر ميرخولد ضرورة مسرحة المسرح، فإنه يمكنك ملاحظة وجود خطوط أو منطلقات عامة، تنهض على أسس فكرية أيديولوجية.

وعليه فإن الإرشادات التي قد تدل على جوانب نفسية في الشخصيات غير ضرورية، فالملابس مثلاً يجب أن تدل على الانتماء الطبقي للشخصية، وكذلك حركة الممثل، ولكن مسرحية مثل «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» لا تخلو مع ذلك من إرشادات طفيفة تحدد نبرة الصوت (مخاطباً القاضي بلهجة التأنيب) وإلى من يتوجه المتكلم وحالة هذا الآخر (يلتفت إلى القاضي الذي غلبه النعاس).

ورجل المسرح الذي يكتب نصوصه ويخرجها، أو يلعب أحد أدوارها، يقتصد أحياناً في الإرشادات، وهويكتب، ليعرض، مستسلماً لسيرورة العرض (المتكرر كل مساء) وما قد تأتي به هذه السيرورة.

وإذا قارنا بريشت بتشيخوف، من حيث الإرشادات، فإن تشيخوف يهتم بالتفاصيل التي تنم عن الحالة النفسية للشخصية وتجلياتها في الملابس أو في مظهر هذه الشخصية، في حين أن بريشت يهتم بإيماءة

الشخصية، التي غالباً ما تكون صادرة عن مرجعيتها الاجتماعية - الإيديولوجية، ويحاول تشيخوف التخلص من أدبية النص، عبر مقاربة المسرح، وتوظيف علاقته بمسرح موسكو الفني، لكنه لا يقارن ببريشت المسرحي، الذي يعلن عن الإبعاد (التغريب) ليحافظ على يقظة المتفرج، مستخدماً في ذلك التعليقات والأغنيات والعناوين الفرعية، وهذه وسائل تغدو جزءاً من العرض، سواء ذُكرت مباشرة أو أشير إليها من خلال اللافتات، وهذه كلها لا تنضوي تحت الإرشادات، داخل الحوار أو خارجه.

ويضع «سافونا وآستون»، في كتابهما آنف الذكر، تصنيفاً على شكل جدول يتضمن الإرشادات المسرحية، داخل الحوار وخارجه، يتحدد من خلاله تعريف الشخصية، وتحديدها الصوتي والجسدي، وتقاليد الإلقاء، والجوانب البصرية التقنية. وتتكشف وظيفة الإرشادات من حيث تعريفها بالشخصية ووضعها لدى دخولها المسرح، وقد تذكر سماتها الرئيسة، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى.

وبالمقابل فإن بعض الإرشادات ينطوي على صفات أو ملامح جسدية معينة، كالطول أو اللون، لون الوجه ودخول الشخصيات وخروجها وسلوكها وحركتها وإيماءاتها والصوت وتنويعاته، والكلام والمخاطب والآخر والمتفرج، والحديث الجانبي، والصمت.

أما المكان فيفضل الحديث عنه، عبر الحديث عن تصميمه والزمان هو الآخر يُجَزَّأ وفقاً لمراحل دلالاته كالنهار والفصل والزمان الواقعي والمسرحي، وللإضاءة أيضاً تصنيف، كأن يكون مصدرها داخل الخشبة أو خارجها (الشمس أو المصباح) أو تكون أحد المؤثرات، كدلالة على حريق يشب.

والممثل، وهو أهم ركائز العرض المسرحي، يستقي ملامح شخصيته، سواء النفسية منها أو الجسدية، من الإرشادات الخارجة عن الحوار أو الداخلة فيه، وإن تباينت المسألة، وفقاً للمراحل الكلاسيكية، أو البورجوازية أو الراديكالية، التي أشير إليها، وقد يتشكل كيان الشخصية من ملاحظات ترد في حوار بين شخصية وأخرى، أي داخل الحوار، أو مما يرد في ملاحظات، يسوقها الكاتب خارج الحوار.

في الفصل الأول من مسرحية ألفريد فرج «سليمان الحلبي» يأتي وصف سليمان الحلبي من خارج الحوار على الشكل التالي (في العشرين من عمره عصبي، ذكي، فصيح، يبدو أصغر سناً مما هو في الحقيقة، صوته يبدأ خافتاً ثم يتصاعد كأنه يقترب من بعيد».

وفي الفصل الثالث يأتي وصف الشخصية، مكملاً، لما جاء خارج الحوار:

- سعد: هذا شاب مصاب بداء التعاظم، لا يقتل أقل من كليبر ولا يشتم أقل من الشرقاوي.

هنا يمسك الممثل بملامح الشخصية الفيزيولوجية والنفسية، ويشي ما يقوله عنه صديقه بما يمكن أن يسمى بالرِفْعةِ أو السمو، إنه لا يقتل أقل من قائد الحملة، رأس الأفعى، ولا يشتم أقل من شيخ أزهري معروف.

ولا يختلف الكتاب المسرحيون العرب، عن نظرائهم الغربيين، فيما يتعلق بالإرشادات المسرحية؛ فالنموذج، نموذج الكتابة مستعار، وحتى النصوص العربية المُؤَصَّلة، لم تؤصل إرشاداتها المسرحية، لذلك ليس مهماً أن يكون المثال من نص عربي أو آخر أجنبي.

العناصر البصرية التقنية (السينوغرافية) هي الأخرى يشار إليها في الإرشادات المسرحية، فوصف المكان وما فيه من أكسسوارات، وطبيعته، يحرص الكاتب على تقديمها في بداية النص، وإذا لم تذكر لأن طبيعة النص تقتضي ذلك - كونه كلاسيكياً مثلاً - فإن المصمم يعود إلى السياق العام كما ذكرنا سابقاً. فقناع أوديب مثلاً، الذي يعكس حكمة ووقار الحاكم، يحتاج إلى مرجعية قد تكون آثاراً من رسومات أو مدونات لكي يكون القناع عاكساً لشخصية البطل التراجيدي هذا، وفي مسرحية تشيخوف الخال فانيا، إشارة إلى هندامه وإلى المكان «حديقة المنزل».

ولا تقف بعض النصوص، عند الجوانب البصرية أو الحوارية، بل تتعداها إلى تقديم نُظم إخراج، أي أن النص يعرض تصوراً مجسداً للعرض، ومن زاوية إخراجية، ولعل أفضل وأسطع مثال على ذلك، الإرشادات المسرحية في نص لويجي بيراند يللو الشهير «ست شخصيات تبحث عن مؤلف».

يملأ الكاتب نصه بالإرشادات والتعليقات، واضعاً عبرها، تركيباً من نظم الإخراج، وكأنه يتحول مخرجاً لنصه. في النص نوعان من الشخصيات: تلك التي خرجت من ذهن الكاتب، والتي راحت تبحث عن آخر يكمل دورتها الحياتية، والأخرى هي الممثلون الذين كانوا يجرون تدريباتهم على نص لكاتب آخر. يمايز الكاتب بين المجموعتين، بوساطة الهيئة وطريقة الأداء والمكان والإضاءة والملابس.

ويوجه بيراندييللو ملاحظات حول إخراج النص، مؤكداً مرة أخرى على ضرورة الفصل بين المجموعتين (الشخصيات) لكي تكون الدلالة

واضحة؛ فالشخصيات ترمز إلى الفن، والممثلون إلى الواقع.

ويدعو الكاتب المخرج إلى استخدام الأقنعة كعلامات فارقة ويحدد وضع كلّ من الممثلين والشخصيات والميزانسين وحركاتهم على خشبة المسرح، من خلال الإرشادات التي ترد قبل بدء الحوار، فابنة الزوجة مثلاً تتحدث (بلهجة ساخرة، فيها إغراء وغدر وجرأة). الإرشادات خارج الحوار، تشكل بمجملها خطة إخراجية، وتغلق الدائرة على النص. مسرح داخل مسرح، يتوسل لغة بصرية بحتة، والجدل الذي ينشأ داخل النص، جدل مهني، أو هكذا يبدو على الأقل، والجمالية المسرحية هنا، في قطيعة مع الإيهام.

هذا النمط من الإرشادات يقيد المخرج إذا قبله والتزمه، أما إذا واجهه وجادله، فإن بوسعه أيضاً أن يقترح خطته، وهو العارف بمنهجية «البروفات» وتفاصيلها أو نقاط ارتكازها الداخلية، وقد طرح سعد الله ونوس في مسرحيته «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» - أواخر الستينات - مثل هذا النمط كحلم بعلاقة جديدة بين المتفرج والعرض، تنهض على التحريض على الفعل، عبر طرح أسئلة جريئة وحرجة.

الإرشادات المسرحية - مهما كان حجم الاختلاف حول دورها - مهمة وجديرة بالدراسة والتحليل، وقد فتحت الدراسات السينمائية (السيميولوجية) آفاقاً لا حدود لها، ولعلها بينت طاقاتها الدلالية، كأنظمة أو أنساق، وسواء كانت داخل الحوار أو خارجه، فإنها تظل مشروعاً للكاتب، لعرض يتخيله هو، ومادة أولية - على الأقل - يمكن معالجتها وتجاهلها، وهي بالنسبة إلى النقد المسرحي، مدخل يسعف القراءة الفاحصة.

الإضاءة.. من الأيقونة إلى الصورة الشعرية

حققت الإضاءة، في المسرح، تقدماً هائلاً، فتح الآفاق أمام العرض المسرحي، مطاولاً عناصره كلها من الملابس والماكياج إلى حركة الممثل، والسينوغرافيا بعامة، وتضافرت وسائل تقنية، ورؤى جمالية، لابتكار تجليات للإضاءة، تتجاوز ثنائية النور والظلام، أو الظل والضوء، لتلج باب لغة، قادرة على التعبير؛ بل قادرة - كما يرى البعض - على إنشاء بلاغتها الخاصة، بعيداً عن البلاغة اللغوية، التي لم تعد تغوي متفرجاً، يبحث عن فرجة، توفرها له عناصر بصرية. والإضاءة، في هذا السياق، تعمِّق وتزيد التأثير، إذ توضح وتبرز، وتكشف، وتضيء، وتقود العين إلى مساحات، يُراد لها أن تقع داخل دائرة التلقي، ليتعزز المعنى، وينجلي في بعض الأحيان، في صمت، يُظهر الاحترام، للمتلقي، عقلاً وذاكرة، وخيالاً.

ويميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية، استعمالية، وأخرى جمالية. والوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض، والممثلين، وكل ما يقع، داخل المكان، أو الفضاء المسرحي. أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات مُعلِّقةً أو مُوضِّحةً، أو مُشيرة، إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف، أو رغبة أو قلق، أو تحوُّل.

وقد مرت الإضاءة بمراحل زمنية مختلفة، بدءاً من مرحلة تقديم العروض في الهواء الطلق، حيث كان ضوء النهار، الطبيعي، الحل الوحيد لمشكلة الإضاءة. هكذا كانت العروض الكلاسيكية تُقدم، وهكذا كانت تُضاء.

بيد أن المشكلة، كانت تكمن في كيفية حلٍ ما يمكن أن يُدعى معضلة الزمن. الأحداث تجري ليلاً والعرض نهاراً. كيف يفصل المسرحي، بين هذين الحدين، بين هذين التناقضين؟

كانت المحاولة الأولى لغوية إشارية، بمعنى أن الكاتب، وعلى لسان إحدى الشخصيات، يشير إلى الوقت: حان وقت الغداء أو حان وقت النوم. أما المحاولة الثانية فكانت، نقيض الأولى، مادية كاستخدام المشاعل لإبلاغ المتفرج أن الوقت ليل، أو إبلاغه بأن الوقت فجر، عن طريق صياح الديك. وقد يكون تغيير الملابس (ارتداء ملابس النوم) مؤشراً إلى أن الليل قد أرخى سدوله. وفي الأحوال كلها كان إقناع المتفرج صعباً. وكان عليه أن يتقبل تلك الحلول، على مضض، إلى أن ظهرت الشموع، كبداية لتقنية جديدة في الإضاءة.

في مسرحية شكسبير الشهيرة «ماكبث» تلتقي الوظيفتان، اللتان أشرنا إليهما؛ الشمعة مادة، تحملها الليدي «ماكبث» وهي تمشي نائمة، الشمعة تضيء طريقها، وفي الوقت ذاته تضيء لنا، نحن المتفرجين، هذه الشخصية الرئيسة، وحركتها. ويرى جوليان هلتون في «نظرية العرض المسرحي» أن الشمعة ليست سوى حياة ليدي «ماكبث» نفسها، وهي تؤذن بالأفول. وهذه هي الوظيفة الجمالية المجازية. ويورد ما يقوله «ماكبث» الزوج، كدلالة شعرية، مجازية، جمالية:

انطفئي أيها الشمعة
ما الحياة إلا ظل يسعى، ممثل رديء
يصول ويجول على خشبة المسرح
ثم يختفي فلا يُسمع له صوت.

يشبه «ماكبث» هنا الحياة بالشمعة. كلتاهما مآلها إلى انطفاء. النهاية وشيكة وواحدة. بيد أن الممثل الرديء، وحده، لا يدرك هذه الحقيقة. فمهما صال ومهما جال، ومهما ركبه الغرور، سيتلاشى وصوته. ماذا لو استبدلنا الممثل بالإنسان؟ أعتقد أن المعنى يحافظ على استقامته.

أُعجِبَ الكلاسيكيون الفرنسيون، بالشموع، وبقدرتها على إنتاج مؤثرات بصرية، لكن سرعة ذوبانها، شكلت عائقاً، أمام التوصل إلى إضاءة مستقرة، ومريحة.

وارتبطت الإضاءة بالحركة، حركة الممثل، وبالديكور؛ فكان على الممثل أن يُحدِّق دائماً إلى مصدر الضوء (الشمعة) وكان عليه أيضاً، أن يضبط حركته، وهو يتعامل مع الديكور. ثم انتقلت الإضاءة إلى الغاز ومن ثم إلى الكهرباء، وظهر ما يُسمى بالإضاءة العامة (الإنارة) والإضاءة المركزة (داخل بقعة) وراح بعض المسرحيين يلونون الإضاءة عن طريق فلترات على الكشاف، أو أمامه تحديداً.

وأصبح التحكم بالإضاءة، تدريجياً، ممكناً. وأتاحت الألوان، وما تنطوي عليه، من دلالات سيكولوجية، فرصة إظهار الانفعالات، والأكسسوارات، والملابس ودورها، في إنتاج معنى العرض. فاللون الأسود يدل على الحزن، والأخضر على الخصب. كما أن أجواء المرح والفرح، يمكن التعبير عنهما بالألوان الوردية والذهبية.

وقد شاهدت عرضاً لمسرحية لوركا «بيت برناردا إلبا»، قدمته فرقة ارجنتينية، في مسرح تاغانكا (موسكو)، اتشحت فيه الخشبة والممثلون باللون الأسود. ربما كانت تلك دلالة على البيت السجن، حيث تُسجن البنات، باسم التقاليد الجامدة. ثمة ما هو أبعد دلالة من اللون، في الإضاءة، من حيث إمكانية خلق الصورة الشعرية، من الإضاءة ذاتها.

وتظل الشمس مثلاً، الأكثر سطوة، في المسرح باعتبارها مصدر الضوء، وباعتبارها أيضاً النقيض للظلام (الليل). وفي النصوص المسرحية، تأخذ الشمس صورة شعرية، يمكن أن تفسر بلاغياً. بيد أن الأهم، هنا، الطريقة التي تتحول بها إلى معادل بصري.

فإذا أخذنا صورة الشمس، كما يقدمها شكسبير، في مسرحية «ريتشارد الثالث»:

تحول شتاء غضبنا الآن
إلى صيف يتوهج بشمس أمير يورك
وانقشعت السحب التي خيّمت على أسرتنا
وطوتها أمواج المحيط، في أعماق صدرها.

تبدو الشمس قوة، قوامها النور الساطع. النور يرسل الدفء. والدفء من علامات الصيف. يستمد الصيف قوته، من الشمس. وهو هنا يقابل ويواجه الشتاء ويهزمه، برداً وسحباً وظلالاً، بل ويلقيه، في أعماق المحيط، إشارة إلى التلاشي، إلى العدم الذي، لا وجود بعده.

ما الذي بوسع المخرج، مثلاً، أن يفعله؟ أو ما الذي بوسع الإضاءة أو التجلي أن تفعله، لكي تنتقل بالصورة المجردة إلى التجسيد أو التجلي المادي، على خشبة المسرح؟

أهي إضاءة عامة قوية، تفعل فعلها في الشخصيات، ناقلة إياها من جو الشتاء إلى جو الصيف؟ وباثّةٌ فيها المرح والإشراق والحيوية؟ أم بقعة ضوء، وسط إظلام كامل، تتوهج وتكبر، حتى تطرد الظلام، وتسود المكان، وتقلب عوالم الشخصيات الداخلية، رأساً على عقب؟

قد يكون الكلام، الذي تتشكل منه الصورة، نفاقاً، أو تزلفاً ولكن العرض المسرحي، لا يقف - أو هكذا يبدو لي - عند حدود التعبير بتلوين هذه الكلمات، وشحنها بالانفعال المطلوب، بل ينبغي أن يذهب إلى أبعد من ذلك، إلى التعبير بالصورة وبالتالي، البحث عن تعبير قوامه الإضاءة وسواها.

لم يعد الوضع الآن يعيق عملية التحويل أو الانتقال أو التجسيد، أو خلق المعادل البصري. فقد غدا كل شيء في متناول اليد: سهولة وسرعة تغيير الإضاءة، والتحكم فيها.

ومفاتيح الإضاءة، التي قد تكون كلمة أو إشارة أو حركة (عندما يتحرك الممثل فلان...) تُسهّل التنفيذ من الناحيتين العملية، الاستعمالية، والجمالية الخيالية.

ويرى بعض المسرحيين (هلتون مثلاً) «أنها تعادل، في المسرح الحديث، الجوقة في المسرح الكلاسيكي».

ولئن كان مثل هذا القول، يُؤَنْسن الإضاءة، ويخلع عليها أهمية لا تخلو من المبالغة - لأن الجوقة تجادل أحياناً وتحاور - إلا أنه ينطوي على إمكانية تحريكها وجعلها أكثر دينامية، وأقدر على التعبير.

والتغير السريع والمباغت في الإضاءة، يوفر للمخرج فرصة متابعة وملاحقة الأحداث، وموازاتها. وفي هذا السياق، يأتي المشهد الذي تُفقأ

فيه عينا غلوستر، في «الملك لير»، إذ يسود المسرح إظلام كامل، فتنشأ بوساطة الإضاءة، علاقة بين الشخصية «غلوستر» والمتفرج. لم يعد غلوستر قادراً على الإبصار. أظلمت الدنيا في عينيه. والمتفرج الجالس في الصالة، هو الآخر لم يعد قادراً على رؤية شيء. ثمة ظلام مشترك. الفكرة هنا، دفع المتفرج إلى التعاطف مع غلوستر النبيل، حيث تتماهى المشاعر والأحاسيس. هذه الاستعارة الذكية، للمخرج باز غودبودي، تحرض، العقل الإخراجي، على قراءة النص، قراءة بصرية، وتقصِّي الحالات، التي تنهض فيها الإضاءة، في العرض المسرحي، بدور ليس رديفاً للكلام، أو وسيلة أيضاح له، وإنما بدور متكافئ.

والإضاءة ذات الوظيفة العملية البحتة، والتي تقف عند تخوم إنارة المكان الذي تجري فيه الأحداث، أو الإشارة البدائية إلى زمن هذه الأحداث - ليل، نهار، صباح، مساء... لا تفصح عن عقم خيال المخرج فحسب، وإنما تدفع المتفرج إلى عدم الإحساس بوجودها. ولا يعني هذا التوظيف الفوضوي، للإضاءة أو النزوع إلى الإبهار والاستعراض، بحيث يُستلب المتفرج، وتسهُلُ غوايته، فينغلق أمامه طريق المعرفة!

وغالباً ما ترتبط السرعة، سرعة الإضاءة، بدرجة حدة الضوء التي يمكن التحكم فيها بوسائل متعددة. كأن يتسرب الضوء من خلال فتحات ضيقة، أو واسعة، أو من خلال ستائر رقيقة.. ويُستفاد من درجة حدة الإضاءة، للتمييز بين الأماكن الداخلية (داخل غرفة، داخل بناء) والأماكن الخارجية (ساحة عامة، شارع). ولعل الدور الأبرز لها يتجلى فيما يسمى بالمشهدين المتزامنين. فالشخصية التي يُراد لها أن تقف، على مستوى واحد، وفي الوقت نفسه، مع شخصية أخرى، وفي مكانين

مختلفين (مكتب، غرفة نوم) لا سبيل إلى تمايزها، عن الأخرى، إلا بالإضاءة.

ويحدث أن تتحاور شخصيتان، وفقاً للطريقة ذاتها، وكل منهما تتجه إلى الصالة، فتكون الإضاءة الرابط بينهما.

ولا تتساوى النصوص المسرحية، من حيث اهتمامها بإرشادات الإضاءة. فإذا كان ابسن، مثلاً، يهتم في بعض مسرحياته (الأشباح بخاصة) بهذه الإرشادات، فإن تشيخوف يعطي إشارات مقتضبة.

ويبدو أن الكتاب المسرحيين، يفترضون أن الإضاءة، كالتمثيل، شأن إخراجي. ويُعزى غياب هذه الإرشادات أحياناً، إلى أسباب إيديولوجية، كما هي الحال بالنسبة لبرتولد بريشت، الذي يدعو إلى استخدام نوع واحد، من الإضاءة البيضاء النقية، والحادة على مدى العرض كله، كوسيلة تغريب.

والإضاءة الواحدة هذه، بريشتياً، ترمي إلى إيقاظ وعي المتفرج، أو بعبارة أدق، الحفاظ على وعيه يقظاً، لكي يمايز بين الواقعي، والمسرحي، متذكراً أنه متفرج، في مسرح. ولأن الرجل يؤمن بالعرض - الرسالة، فإنه يحاول إقصاء، كل ما يمكن أن يعوق تلقيها. بيد أن الإضاءة الواحدة، لا تستقيم، مع ضرورات مسرحية، لها علاقة بالفضاء وتقسيمه، إلى مناطق مختلفة، أو إلى خشبات مسرحية مختلفة، كما في عرض إيريان مينوشكين الشهير «١٧٨٩».

وخلافاً لذلك، يبدي الراديكاليون (الطليعيون) يونيسكو وبيكيت اهتماماً واضحاً بالإضاءة، بل إن إرشاداتهم المسرحية حافلة بتفاصيل، تند عن رغبة في إنشاء لغة غير كلامية. ففي مسرحيات هذا الأخير

إرشادات مثل: الإضاءة المبهرة «الأيام السعيدة» الإضاءة العامة الغامرة «فصل بلا كلام رقم ١» أو استخدام الإضاءة والإظلام معاً كما في «الشريط الأسود».

ويجعل يونيسكو من الإضاءة الديكور الوحيد، في الفصل الأول من مسرحية سفاح بلا كراء. أضف إلى ذلك أن الإضاءة في كل من «الكراسي» و«الملك يموت» تساعد على تنفيذ عملية التحول أو التبديل في الواقع.

ويشكل يونيسكو، من الضوء، صورة شعرية، كما في مسرحية «الكراسي» عندما تتحدث الزوجة العجوز عن الصورة الضوئية، وكأنها جزء من سعادة آفلة:

أنت تذكر. في الماضي لم تكن الحال كذلك
كان النهار يستمر حتى التاسعة مساء، حتى العاشرة،
بل حتى منتصف الليل..

وفي مسرحية «الغزو» لآدامواف، ثلاث صفحات، مكرسة للإضاءة.

ففي النصوص المسرحية العربية يندر أن تجد إشارة إلى الإضاءة، تتعدى ما هو عام. كالقول: الوقت ليل، أو نهار، أو «تتغير الإضاءة» كما في مسرحيات ألفريد فرج «سليمان الحلبي» «الزير سالم» مثلاً. وقد نعود إلى القول إن كاتب النص العربي، ربما لا يعترف بغير الكلمة، لغة واحدة والحديث عن لغات غير كلامية، بالنسبة إلى الكثيرين، ضرب من الهرطقة! ناهيك عن هيمنة الأدبي، على المسرحي.

في بعضها الآخر، يستعين الكاتب بالإضاءة، لينشئ صورته الشعرية، وليقارب المعنى عبر الإضاءة كما في مسرحية وليد إخلاصي

«إيقاع بلا نهاية»: «غرفة جلوس حسنة الإضاءة. القنديل الذي يعكس نوره على وجه العجوز. قوى النور خائرة فيها - في الغرفة - إضاءة قوية في الشقة الأخرى»

ثمة مقابلة بين حياتين: حياة الشباب (إضاءة قوية) وحياة الكهولة (قوى النور خائرة).

وأياً كان الاهتمام بالإضاءة، والالتفات إليها، فإنها حاضرة وسوف يزداد حضورها، كأحد النظم الدرامية البصرية، سواء كانت تؤدي الوظيفة العملية، الأيقونية، أو ترقى إلى التطلعات الجمالية، حيث يمكن «رسم» الخشبة، أو مكان الأداء، أو أي فضاء يستخدمه العرض، بالإضاءة الملونة، متباينة الحدة، كما يقول ماكس راينهارت.

المسرح.. والمتفرج

ما الذي يستأثر باهتمام المتفرج المسرحي، ولماذا يقبل على العروض المسرحية التجارية؟ وما الذي يطلق استجابته، بحيث تتحرر من المعوقات كلها، لتلك العروض؟ أليس من آلية موضوعية تحكم علاقة المسرح بالمتفرج؟

تبدو الدراسات المسرحية العربية، غير مكترثة بعلاقة المسرح بالمتفرج، فقد انشغل المسرحيون العرب في العقود الثلاثة الأخيرة، بإنتاج العرض أكثر من تلقيه، وقد يجد المتابع صعوبة، في تلمس حقيقة هذا الإهمال أو عدم الاكتراث، وإن كنت أميل إلى رده - الإهمال - إلى أسباب سياسية أكثر منها سوسيولوجية. والسياسة هنا لا تبسط سطوتها المباشرة، بمعنى أنه ليس هناك ما يشير إلى خطر أو إعاقة البحث في العلاقة بين المسرح والمتفرج، ولكن هامش الحركة الذي يتطلبه البحث في تلك العلاقة ضيق، وقد يتداخل ويشتبك السياسي بالجمالي أو الفني بعامة، من حيث الأهداف والأغراض المباشرة وغير المباشرة، فيعتقد القائمون على المؤسسات الثقافية، أو يخيل إليهم، أن ثمة خطراً يمكن أن يهدد مواقعهم، والمسرح فن لا يمكن أن يتحقق دون متفرجين، بعبارة أخرى، إن العرض المسرحي لا يستطيع الإعلان عن حضوره، إلا

عندما تمتلئ الصالة بالمتفرجين أو نصف مقاعدها أو ربعها على الأقل. وفي حين كشفت بعض الممارسات المسرحية العربية، في طورها التنظيري، عن بعض هموم الإنتاج والتلقي (سعد الله ونوس في بياناته المسرحية) و(فرقة الحكواتي)، وإلى حد ما (المسرح الاحتفالي). إلا أنها لم تطور اهتماماتها وتفحصها على ضوء الواقع العملي.

والكاتب المسرحي العربي، وغير العربي، حين يشكل نصه الدرامي، يضع المتفرج نصب عينيه، وهو لا يكتفي بتخيل شخصياته، وشبكة علاقاتها، وهي تتحرك في فضاء المسرح، وإنما يتخيل أيضاً استجابة المتفرج، لعله مسكون برغبة استثارة المتفرج، أو قل تحريكه من خلال ما يكتبه، وكذلك الممثل والمخرج، حين يشكل عرضه المسرحي، وما التعديلات التي قد تصل حد إعادة كتابة النص، إلا نوع من التفاعل بين طرفي المعادلة: المسرح (العرض المسرحي) والمتفرج. ويعمد كثير من المتفرجين إلى تقديم عروض أولية، أو بروفات عامة، لبعض المتفرجين، بغية تحسس استجاباتهم، وأذكر تلك العروض التمهيدية التي كان المسرح التجريبي السوري يقيمها في منتصف السبعينات وأوائل الثمانينات، والتي كانت، رغم انتقائيتها، تؤثر تأثيراً فاعلاً في العرض، تطويراً أو تعديلاً.

يذهب بعض الدارسين إلى أن شكسبير، عندما كان يكتب نصوصه المسرحية كان يفعل ذلك، كان يأخذ بعين الاعتبار ردود الأفعال المحتملة للمتفرجين. وإذا كان المسرحي (رجل المسرح) الإنجليزي يمزج بين الكتابة والممارسة المسرحية، فإنه كان يقف على تفاصيل العلاقة بين المسرح والمتفرج من خلال كونه مخرجاً، وإن كان مثل هذا المصطلح غريباً عن

المسرح، في ذلك الوقت (ثمة من تناول شكسبير مخرجاً كما فعلت آن باسترناك سلبتر في كتابها «شكسبير مخرجاً»).

وليس المسرحي الإنجليزي المرجع المطلق، الذي يعزى إلى ثقافة أخرى ويرجع إليه في بعض الأحيان، آلياً وحده، في هذا المجال. بل إن مسرحياً عربياً، في منتصف القرن التاسع عشر، هو مارون النقاش افتتح مسرحيته بخطبة موجهة إلى المتفرجين، تنطوي على إشارات يراد منها مكاشفة هؤلاء بأنهم الأساس، وبأن العرض لن ينجز إلا بحضورهم. وبالإضافة إلى شكسبير، درج الأسباني لوب دي فيغا، على مسايرة المتفرج وتلبية رغباته بإثارة مشكلات وطرح موضوعات، وثيقة الصلة به، كموضوعة الشرف التي اكتسحت المسرح الأسباني في القرن السابع عشر، والحديث هنا لا يجري عن المردود المادي فحسب (شباك التذاكر) وإنما يطاول التلقي النقدي (أي الكيفية التي يتلقى بموجبها النقد العرض المسرحي) وطالما ظلت الفجوة قائمة بين هذين النمطين من التلقي، المتفرج يتلقى بطريقة تختلف عن تلك التي يتلقى وفقاً لها الناقد. وإذا أريد لبحث العلاقة بين المتفرج والمسرح أن يكون ناجحاً وفعالاً، فلابد أن يتخذ من تعليل تلك الفجوة التي أشرنا إليها، موضوعاً لدراسته وبحثه، وقد نشطت في هذا السياق دراسات تسعى إلى تأسيس نقد يتوجه إلى المتفرج بعامة، بعيداً عن النظرية، ليدخل حيز العمل مباشرة، أي العرض كمنتج، فالمتفرجون لا يحيطون بالتقنيات الجديدة، أو الأشكال الراديكالية، ولابد من شيء من التنوير الحدائي - إذا صح التعبير - والانتقال إلى خطاب نقدي، يدرس الآلية التي تستقطب بها المسرحيات/المتفرجين.

وكتاب سوزان بينيت «متفرج المسرح» من الكتب النادرة التي انفردت بدراسة العلاقة بين المتفرج والمسرح، كمقاربة نظرية للإنتاج والتلقي المسرحيين. وتقف المؤلفة طويلاً عند المسرحي الشهير برتولت بريشت، باعتباره يجمع بين النظرية الدرامية والممارسة العملية، وباعتباره أحد الذين شغلوا النقاد والمخرجين والممثلين طويلاً حتى اعتبر أهم مسرحيي النصف الأول من القرن العشرين. ولم يشغل المسرحي الألماني الغرب وحده، بل شغل المسرحيين العرب على مدى ثلاثة عقود (الستينات والسبعينات والثمانينات) بل لعله كان أكثر المسرحيين شعبية في عالمنا العربي، الأمر الذي أثار حنق بعض خصومه، أو خصوم مسرحه؛ حتى أن كاتباً مسرحياً عربياً صب جام غضبه على مسرحه، والمفارقة هنا أن الكاتب نفسه لم يفلت من تأثير بريشت. وتأسيساً على شهرة بريشت هذه، وجمعه بين التنظير والممارسة يغدو مثاله الأكثر ثراءً وتعددية في هذا الصدد.

نظر بريشت إلى العرض المسرحي ليس باعتباره حدثاً اجتماعياً طقسياً، كما جرت العادة، وإنما باعتباره محفزاً على التغيير، حتى أطلق عليه «مسرح التغيير».

أراد المسرحي الألماني أن يكون المتفرج مشاركاً إيجابياً وفعالاً في العرض المسرحي، وأراد له أيضاً أن يكون يقظاً واعياً، لا تنطلي عليه خدعة الإيهام، بحيث يقوى على المحاكمة العقلية أو الذهنية، وعندما يدرك هذا المتفرج أنه في المسرح، وأن ما يتفرج عليه ليس الواقع نفسه، وإنما مسرحة له، يصبح مؤهلاً لاستيعاب الدرس (في المرحلة التعليمية في مسرح بريشت) أو الفكرة أو الإيديولوجيا التي يدعو إليها، برمتها،

الأحداث التي تعرض ويتفرج عليها المتفرجون، ليست مجالاً للتماهي أو الانغماس الكامل فيها، وإنما لتأملها وفحصها، والإخراج يجب أن يلغي الكواليس، لينكشف كل شيء ويبدو للمتفرج شفافاً وواضحاً.

والمسرح الملحمي (مسرح بريشت) لا يخفي أغراضه السياسية، إنه يريد للمتفرج أن يفكر ويعي أن الواقع الذي يعيشه قابل للتغيير، وأن المسرح بعامة مؤسسة اجتماعية، لكن هذه المؤسسة تخضع لسلطة السائد سياسياً واجتماعياً، وما يهمنا هنا أن العلاقة بين المسرح (الخشبة) والمتفرج، ليست علاقة تماهٍ واندماج، وليست ذات أهداف ترفيهية أو مجرد تسلية يقبل عليها المتفرج لينسى واقعه. ويرى بريشت أن العلاقة بين المتفرج والمسرح قد أجهضت، ولذلك يقترح، في كتابه «الأورغانون الصغير»، صيغة تفاعل بين كليهما: لماذا لا يبحث المسرح عن المتفرج، لماذا لا ينطلق إلى الفضاءات المفتوحة والمغلقة «يفتح ذراعيه للجميع» يتعلم ما يحتاجه الناس وكيف يحتاجونه، المهم هو البحث في العلاقة بين الشريحة الحياتية التي تعرض عليه وواقعه الاجتماعي الذي يعيشه، يجب أن يميز المتفرج بين الواقع على حقيقته والمسرحيات والعروض التي تزيف هذا الواقع، وحينما يتوحد المتفرج بالشخصية التي يشاهدها، فإنه يذعن لها، يغرق فيها، وبالتالي لا يستطيع تأملها، أضف إلى ذلك أن الرؤية فردية والمعالجة هي الأخرى فردية، والأبنية الاجتماعية الشاملة خارج الدائرة.

ويضع بريشت علاقته بالمتفرج، أو بعبارة أدق علاقة مسرحه بالمتفرج، في مواجهة المسرح التقليدي، بل نراه يركز على المسرح الطبيعي، الذي يسلبه المتفرج إرادته في المشاركة، في خلق العرض

المسرحي؛ المسرح الطبيعي (مسرح أنطوان وزولا وبدايات ستانيسلافكي أواخر القرن التاسع عشر) يريد لمتفرجه أن ينحل في الشخصية، لا أن يقف على مسافة منها.

ولم يكن بريشت وحده الذي نادى بتقويض المسرح التقليدي بعامة وليس الاتجاه أو المذهب الطبيعي فحسب، وإنما مهدت وتقاطعت مع تجربته ونداته هذا تجارب لا تقل أهمية عن تجربته، إن لم تفقها، وهي تجربة الروسي سيرغي إيزنشتاين السينمائية في المونتاج، وما يسمى بالصورة المعنوية، أي «الكادر» المستقل، أي أن كل كادر يشكل ما يسمى بلغة المسرح مشهداً مستقلاً، أخذ بريشت المشهد المستقل، في مسرحه الملحمي، ليشكل نظيراً للكادر المستقل الذي ينهض على تأويلات محتملة. أي: ينفتح على دلالات تشي بمعان مختلفة، والخلاف بين الرجلين كان حول الموقف مما يعرض؛ ففي حين قال بريشت بالمسافة بين المتفرج والمشهد، وبالتالي تأمله ونقده، رأى إيزنشتاين أن الهدف أولاً وأخيراً هو تمثل المتفرج للفكرة أو المقولة، ومن ثم تبنيها والدفاع عنها، والنص السينمائي (السيناريو) والأدبي بعامة منتجان ثابتان، أي أنهما لا يمكن أن يخترقا، لأنهما ينجزان ويحتفظان بسكونيتهما، أما النص المسرحي، إذ يتحول عرضاً مسرحياً، فإنه يتحرك والمتفرج يشارك بشكل أو بآخر في خلق العرض المسرحي.

وفي هذا السياق كانت تجربة الروسي فسيفولد مايرخولد، الذي أعاد النظر في العلاقة بين المسرح والمتفرج، فزرع الممثلين بين المتفرجين، ليلغي أحادية الإرسال والتلقي (العرض مرسلاً والمتفرج متلقياً) وبالتالي يحرر المتفرج من علاقته السلبية، ويدفعه نحو المشاركة الإيجابية في

العرض المسرحي، وقد أثارت هذه الطريقة اهتمام المسرحي سعد الله ونوس في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» فوضع ممثلين بين المتفرجين لتعميق المشاركة بين العرض المسرحي والصالة، ولمقاربة هدف سياسي وهو تشجيع الشعب على محاورة السلطة، حول القرارات المصيرية على أساس أن خشبة المسرح تحمل دلالة السلطة (كونها معزولة ومرتفعة) والصالة تحمل دلالة الشعب (كونها منخفضة قياساً إلى خشبة المسرح وصفوفها متراصة ومليئة).

ولم تنجح التجربة في كلتا الحالتين، وعدل عنها ماير خولد وونوس، ولم تتحقق فكرة دمج المتفرج في اللعبة المسرحية دمجاً كلياً، وهكذا ظلت المساحتان متقابلتين: الخشبة في مواجهة الصالة. ولا يبدو أن التقنيات المسرحية، سواء تلك التي تتناول طريقة أداء الممثل، أو تلك التي تتناول المعمار المسرحي (توضع خشبة المسرح وطريقة جلوس المتفرجين مقابلها أو حولها أو وسطها) قد أفلحت في ترسيخ العلاقة بين المسرح والمتفرج، على أسس جديدة، لأن استجابة المتفرجين هي الحكم الفيصل وليس التقنيات.

ولا يعني تورط المتفرج في اللعبة المسرحية قبوله المطلق لها حتى وإن لم ينسحب من العرض، والاستجابة لما يعرض عليه محكومة بخلفيات ثقافية وجمالية، وخبرات سياسية وسلوكية واجتماعية، ومدى سطوتها ونفوذها وصعودها، أو هبوطها في مرحلة ما، ويمكن أن يكون المسرح الملحمي البريشتي مثالاً على ذلك، ففي سنوات الصعود البريشتي، وترافُق ذلك الصعود بالمد الماركسي في العالم العربي، كانت المسرحيات التعليمية - حتى الرديئة منها - تحظى باستجابة لا نظير

لهـا، أمـا الآن، فـإن أفـضل مـسرحيـات بريشت - ومع انحسـار المد الماركسي وتراجع نفوذه - قد لا تجد من يصفق لها استحساناً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى ما سمي بتأصيل المسرح العربي وتقنيات هذا التأصيل (كالراوي وغيره) فقد عفا عليها الزمن ولم يعد ثمة من يطرقها أو يكترث بها، إلا من قبيل دراسة ما كان.

الاستجابة المسرحية غير الاستجابة الأدبية، فهذه الأخيرة تنهض على فعل القراءة، والأولى تنهض على لقاء الممثل الحي بالمتفرج وجهاً لوجه، مع وجود مادي ملموس هو خشبة المسرح، وما عليها من دلالات مادية عيانية، تملأ فراغ الخشبة، نظام الاستجابة في كلتا الحالتين مختلف: فعل يشاهد وآخر ينطوي على أنساق كلامية دالة، وفي حالة العرض المسرحي لابد أن تكون الاستجابة آنية راهنة لأنها مؤطرة بزمان ومكان محددين، نحن الآن معنيون بالاستجابة المسرحية، أكثر من أي وقت، لأن عزوفاً خطيراً عن العروض المسرحية، التي تحمل معنى، ولا نقول أكثر من ذلك، يحدث في عالمنا العربي، ومهما أفضنا في التعليل، تعليل العزوف هذا، فإن الحقيقة المرة تبقى ماثلة للعيان، مسرح مهجور أو شبه مهجور.

ولعل من المفيد في مرحلة النكوص، عن هذا الفن المركب الجميل، أن تدرس آلية التلقي، بل وربما بدرجة أعلى، ربما أن الفراغ السياسي، الذي تشكل على أنقاض الأفكار والمشاريع والأحلام والهزائم، والإحساس بعبث المرحلة، وليس الوجود، هو الذي جعل المتفرج يستجيب لعروض لا قيمة لها، ولعل ما يقدم له من تهريج وإيماءات وتصريحات جنسية وإشارات سياسية تلامس الممنوع وأحداث ملفقة، يملأ هذا الفراغ.

الاستجابة تدرس خارج أفقها الجمالي النقدي وداخله، وإن كانت الكيفية العامة للتلقي ضرورية بداية لكي يحافظ على وجود المسرح أو الظاهرة المسرحية، بمعنى آخر، نريد أن نعرف لماذا يقبل المتفرج على نمط من المسرح دون غيره؟ أليست محاولة فهم المتفرجين الجدد تقتضي طرح تصورات جديدة عن المسرح؟ الدائرة كما تبدو مغلقة، وتجاهل ما يجري يزيد إغلاقها إحكاماً، والمتفرج مركز العرض، المسرح والمتفرج ثنائية لا تستقيم بإسقاط أحد طرفيها.

صعود الدراما وهبوطها

تكاد الموضوعات المعاصرة، تختفي من المسرح العالمي، سيما في الربع الأخير من القرن العشرين، ونادراً ما يجد المتابع مسرحيات جديدة لكتاب جدد، تعالج قضايا، أو تطرح أسئلة معاصرة.

ولا يزال شكسبير وموليير وغوته وليسينغ وجولدوني وتشيخوف، وإبسن، الأكثر عرضاً في المسارح العالمية، منذ منتصف السبعينات. وتُسمع هنا وهناك أصوات تطالب حيناً، وتتساءل حيناً آخر عن مصير «المعاصرة» في المسرح.

داتشا مارياني، الكاتبة المسرحية الإيطالية، قالت ذات مرة: «لم يكن أمامي خيار آخر سوى اللجوء إلى الإخراج، لقد وجدت نفسي مضطرة لممارسة الإخراج».

وليس صعباً فهم ما ترمي إليه مارياني، وهي تتحدث بمرارة مبثوثة بين كلماتها، عن خيبة الكاتب. وقد عبر المخرجون الألمان، غير مرة، عن الإحساس ذاته قائلين إنهم لا يريدون المغامرة بتقديمهم مسرحيات ألمانية معاصرة.

المسرحيات المعاصرة موجودة، وإن كانت قليلة، ولكن عزوف المسارح عنها يضاعف من شحها. هل معنى هذا أنها ليست مرغوبة وأن سبب ندرتها ضعف الإقبال عليها؟.

يعتقد بعض الفنانين والنقاد أن المتفرج لا يثق بما يقدم له من مسرحيات معاصرة، وأنه غالباً ما يقارنها بمسرحيات أخرى شاهدها أو قرأها، وأن المقارنة تأتي لصالح ما ليس معاصراً. ولكن يبدو أن كبار المخرجين، أمثال بيتر بروك، وبيتر هول وبيتر شتاين، لم يقدموا أعمالاً معاصرة، في السبعينات والثمانينات، فهل كان عزوفهم عن النص المعاصر مجرد نزوة؟ أم إنهم لم يجدوا فيه باعثاً حقيقياً للإبداع؟ هل هو السوق أم أن ظروفاً أخرى تحكمت في ذلك؟.

أسئلة تُطرح عادة، في محاولة لتلمس السبب أو الأسباب الكامنة وراء تجاهل المخرجين للنص المسرحي المعاصر.

ويُلاحظ أن المخرجين، إذا أرادوا تقديم نص معاصر، يكلفون كاتباً أو «سيناريست» خاصاً لكتابة ما يشبه سيناريو العرض. لعل المخرج يظن أن النص الجاهز لا يلبي طموحه ولا يعبر عن رؤيته، بل ربما يعيق مشروعه، وقد يجر كليهما، الكاتب والمخرج، إلى صراع ومواجهة، لأن بعض الكتاب لا يرتاحون لمعول المخرج وهو يفكك، ويهدم، ليستقيم بناؤه. في النص الكلاسيكي الوضع مختلف، أنت كمخرج في مواجهة نص مفتوح على قراءات مختلفة، وليس ثمة من يجادلك أو يخاصمك.

قد لا يكون دور المتفرج مؤثراً إلى هذا الحد، أي إلى الحد الذي يشيح بوجهه نهائياً عن كل ما هو معاصر، وإذ يرى أن المسارح ذاتها (المخرجون أولاً وأخيراً) تقبل على ما تراه مناسباً لها، فإنه لن يقف مطالباً بالنص المعاصر، أو يكف عن ارتياد هذه المسارح.

هناك من يقول إن المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، شهدت ما يمكن تسميته بالأزمة الإيديولوجية، وأن هذه الأزمة تفاقمت

باضطراد وأن مسرح الأربعينات والخمسينات، حاول التغلب عليها، وأن الدراما المسرحية تحديداً، وليس العرض، هي التي أظهرت تجليات هذه المحاولة، وكان على رأس تلك المحاولات مسرحيات العبثيين: يونيسكو، بيكيت، جينيه، آداموف، ألبي، وكذلك «الموجة الجديدة» في الدراما الإنجليزية: أوسبورن، آردن، إضافة إلى الأميركيين، ميللر، ويليامز، والتسجيلي الألماني بيترفايس.

دافع كتاب الأربعينات والستينات عما أسموه «مجد الكلمة» واستقلالها - وهو بالطبع نسبي - عن المسرح، لأن مجدهم الأزلي لم يكن مرهوناً بنجاحهم في المسرح، إلى حد ما. بمعنى آخر إنهم لم يكونوا يدينون للمسرح بهذا النجاح.

لم تكن مسرحياتهم تقدم حياة ناجزة واحدة، على خشبة المسرح بل لعلها كانت أقرب إلى حقيقة الأدب، الذي يعيش مستقلاً في الزمان والمكان. القارئ يعطيه الحياة، ولا يحتاج إلى مخرج، لكي تكون حياته مشروطة بزمان ومكان محددين (زمان ومكان العرض المسرحي)، ومن يقرأ كتاباتهم، يقف على عمق العلاقة بينها وبين التقاليد القومية، التي تنتمي إليها ثقافياً، وفي الوقت نفسه لا تتحول هذه التقاليد القومية عائقاً يكبل حركة انتشارها، وهكذا ينفتح الطريق أمامها إلى العالمية، تعبر الحواجز اللغوية، والثقافية أحياناً، لتصل معظم أرجاء العالم (وصل بعضها اليابان ذات الثقافة الراسخة)، تغدو، هذه المسرحيات ضرورية في كل مكان، يحتاجها أفضل مخرجي العالم، حيث المعاصرة تطل برأسها، مذكرة ببعض الملامح الكلاسيكية.

هذا هو حال «منظر من على الجسر» لآرثر ميللر، «زيارة السيدة العجوز» لفردريش دورينمات، «ماراصاد»، لبيتر فايس، «رقصة

الرقيب ماسترف» لجون آردن. إنها ضرورية بالنسبة لمخرج متمكن ومعروف كبيتر بروك، كضرورة شكسبير وتشيخوف، وسوفوكليس.

في السبعينات خرجت الدراما من دائرة اهتمام بعض أهم مخرجي العالم. بدا الوضع كما لو تراجع كتاب النصف الثاني من الستينات إلى مسارح الدرجة الثانية، وأصبحوا في عهدة مخرجي الصف الثاني، أو مع أولئك الذين خانوا موهبتهم، وتحولوا إلى خدمة نجوم مسارح برودواي، ويست إند، أو مسارح البولفار الكبيرة، وأما من قُيِّض لأعمالهم أن تقدم من قبل فرق مستقلة، فكانوا يتباهون بمرونتهم، والذين عرفوا كم يكلف النجاح في المسرح التجاري، أو في التلفزيون، اكتسبوا صفات رجال الأعمال الناجحين، يحسد بعضهم بعضاً بعد أن فقد الأمل بالتعاون مع المخرجين الكبار.

لم يبق أمامهم إلا قبول عروض الصحف والدوريات - على مضض - لكتابة مقالات نقدية، لقراء أبعد ما يكونون عن المسرح وفي أفضل الأحوال، كانوا يُكلَّفون بكتابة أبحاث علمية لا تثير اهتمام أحد، إلا النخب الأكاديمية.

ومع ذلك لا ينبغي الظن بأن الدراما قد انتهت، فقد حافظت على وجودها وظلت عشرات المسرحيات تكتب وظلت المسارح تقدمها، والسلاسل الأدبية تتلقفها. ولكن محنتها تجلت في عدم قدرتها على التعبير عن التجربة القومية والإنسانية، لم تعد تسجل روح العصر. توقفت عن الغوص في أسرار الوجود الإنساني، لم تفعل ما كانت المسرحيات تفعله، وتفعله الآن، وبنجاح في هذا الوقت، أو لنقل بعبارة أدق، ما تحاول أن تفعله. الكاتب المسرحي، في نهاية الستينات وبداية السبعينات، بدا وكأنه يقف على حافة الهاوية.

وما تاريخ المسرح في تلك الفترة، وما بعدها، إلا تاريخ الإخراج، بل وتاريخ جماعات الممثلين، الذين ساهم بعضهم في كتابة النص، ولم يكن أولئك نجوماً، أو معروفين، وإنما هم مبدعون أخذوا على عاتقهم مهمة خلق أعمال فنية، بعيدة عن الأدب.

وثمة من يربط بين أزمة الإيديولوجيا الغربية - في منتصف الستينات - وما تمخض عنها من صدام مع اليسار الجديد - وبين الممارسة الفنية بعامة، حيث احتدم النقاش حول موت الأشكال الأدبية (موت الرواية، موت القصيدة أو التراجيديا والكلمة المؤدلجة) واحتل مثل هذا النقاش مكان الصدارة، في الصحف المحلية، وفي الفترة نفسها، حاول المسرح إزاحة الأدب المعاصر (النص) ودفعه إلى الصف الثاني، والتقى عشرات المخرجين حول فكرة واحدة، مفادها أنهم أقدر على معايشة وجع العصر، والتعبير عنه، بطريقة غير مباشرة، بل ومن خلال الشكل المسرحي (غير الأدبي) ذلك الذي بوسعه الإفلات من سطوة الكلمة.

وذهب بعضهم إلى القول إنه لابد من جعل الفن المسرحي في منأى عن تأثير ما أسموه «القوى الداخلية والخارجية الهدامة».

كانوا يرمون إلى استقلالية هذا الفن والبرهنة على قدرته في الحفاظ على هذه الاستقلالية.

وهكذا راحت مثل هذه الأفكار تغذي أصحاب التقنيات المسرحية الجديدة، الذين ركزوا على ما هو بصري، فكان طوفان عروض البولفار التقليدية، وعروضاً تمثيلية فوضوية.

كان على المسرح إزاء ذلك، أن يدافع عن نفسه، ضد أولئك الذين رأوا في الكلمة، التي تصدر عن أديب منزو في غرفة هادئة، سماً تنفثه الفردية البورجوازية.

وربما لهذا السبب تحديداً، كان مسرح الستينات ومنتصف السبعينات عدوانياً تجاه المسرحيات الكلاسيكية والأصوات التي كانت تعلو، في بعض الأحيان مطالبة، بالاحتفاظ بالتراث الكلاسيكي، لم تكن في واقع الحال، تعني الحفاظ عليها!.

كانت الكلاسيكية، كما عرف عنها، أدباً سامياً يحتفي بالكلمة، وكانت الكلمة، إذا قدر لها أن تلقى من على خشبة المسرح، تزاحم بوسائل مسرحية بحتة، لها تأثيرها في المتفرجين، كونها بصرية، مادتها أولاً وأخيراً الصورة، ومثل هذا التوجه، كان يعزز الوعي الذاتي لطبيعة الفن المسرحي، وظلت على الرغم من ذلك (أي الكلاسيكية) تمثل الهدف الأعلى للفن، وينابيعه الأولى، وكان لابد للمخرج من أن يتجاوز أزمة النص - العرض، لم يكن الوقت يسعفه ليتفرغ لمشكلة الكتابة المسرحية، وفي الوقت نفسه، وهو يعتمد وسائل تعبيرية بصرية، غير كلامية، كان مضطراً بسبب طبيعته، إلى عودة لابد منها إلى الأعمال الكلاسيكية وما تختزنه من تقاليد وقيم إنسانية عالية.

ويبدو أن ثمة حالة عدائية بين المسرح والنص ولكن يبدو أيضاً أن الحاجة إلى النص مسألة لا فكاك منها، والمسألة أو الطبيعة الإنسانية التي ينطوي عليها الفن، فن المسرح، كانت موجودة منذ البداية حيث وجد الإنسان - اللاعب، الإنسان - الممثل، ولم يتغير شيء في الخمسة آلاف السنة الأخيرة، وثمة جانب آخر وهو أنه ليس ثمة طلبٌ فوري على الكتاب في المسرح العالمي، وعندما كان شو وتشيخوف وبيراندييللو وهاوبتمان - رواد الدراما الحديثة - يكتبون، لم تكن في زمنهم وسائل الاتصال ووكالات الأعمال التي نعرفها اليوم، ومع ذلك فإن النصوص،

في النصف الأول من القرن العشرين وما بعد، لم تعانِ من عدم اكتراث المسارح بها.

وإذا كان المسرح قد أدار ظهره للنصوص المعاصرة، في نهاية الستينات، فإنه أقبل عليها في الثمانينات كما حدث في روسيا مثلاً، فقد حفل ريبرتوار المسرح الروسي بمسرحيات معاصرة، وكان المخرجون والممثلون والمتفرجون ساخطين على الكتاب لأن هؤلاء تأخروا عن مواكبة العرض، والمسرح الأوروبي الغربي بعامة لم يعرف مثل هذه الظاهرة، فلا يهمه إن كان ثمة مسرحيات جديدة أم لا، لأن المسرحيين في الغرب، لا تشغلهم مثل هذه الهموم لكن هذا لا يعني أن النصوص الجيدة والممتعة قد اختفت. وفي العقدين الأخيرين، من القرن العشرين ظهرت نصوص تنطوي على قدر كبير من الحرفية والجاذبية وكان طبيعياً أن تأخذ طريقها إلى المسارح.

ظلت بريطانيا بعيدة عن الأزمة فلم ينقطع سيل المسرحيات الجديدة قط، ربما يعزى ذلك إلى أن اليسار الجديد، كما اليسار القديم، وعلى الطريقة الإنكليزية البحتة، حافظ على صلته بالتقاليد. وما حدث هو أن ما اصطلح على تسميته بالموجة الأولى، «أوسبورن، آردن، بينتر» وجدت من يخلفها وبحركة تجديدية حيوية وكان «بوند» و«ستوبارد» على رأس هذه الموجة الثانية.

ثم جاءت الثالثة، في منتصف السبعينات (بوليكوف، تريفور، گريفث) وكان الكاتب الكوميدي آلان آيبورن أكثر الكتاب شعبية، وفي نهاية السبعينات والثمانينات ملأت مسرحياته إعلانات المسارح، ولكن المكان اتسع للأجيال كلها، حيث عبر كل على طريقته الخاصة عن

التجربة القومية. انصب اهتمام هؤلاء الكتاب على تطوير تجاربهم دون الالتفات إلى سواهم من الكتاب الأوروبيين أو الأميركيين، ولعل هذا الانكفاء نحو الداخل، يفسر نجاحهم خارج بلادهم، وحينما عصفت بالكتابة المسرحية الأميركية أزمة حادة، وأدت إلى سقوطها على تخوم الستينات والسبعينات، أخذ الإنكليز مكان زملائهم الأميركيين وتصدروا إعلانات المسارح الأميركية، معولين على الثقافة الواحدة، الثقافة الأنكلوسكسونية، وهكذا تعرف المتفرجون الأميركيون وللمرة الأولى على أعمال كل من ستوروبوند وستوبارد، وفي هذا الإطار يمكن إدراج انتقال الإنكليزي هارولد بينتر في السبعينات، إلى هوليوود حيث ساهم في السينما الأميركية. ولم يقف بينتر عند حدود الكتابة، بل عبر إلى الضفة الأخرى، إلى الإخراج وطفق يخرج مسرحياته بنفسه، في البداية، ثم أخرج نصاً للكاتب الأميركي الشهير تينيسي ويليامز: «طائر الشباب الغريد»، الذي لعبت الدور الرئيس فيه الممثلة المعروفة لورين بكال، زوجة الممثل السينمائي الشهير همفري بوغارت، ونهض العرض على قراءة نفسية للنص، تتغلغل في العمق لتصل إلى سر الحياة الإنسانية، محاولة كشف تناغمها.

لكن هذا الزخم للبريطانيين لم يستمر طويلاً، وإذا كانت سمعتهم لم تتلاش، فإن الفتور اعترى قواهم الإبداعية. أما الأميركيون فلم تفلح محاولات المنتجين الكبار مثل جوزيف باب، وجهود المؤسسات التي كان هاجسها تطوير الكتابة المسرحية الأميركية، كمركز يوجين أو نيل، في تغيير جوهر الأشياء والأوضاع في الثقافة المسرحية، لولا مساهمة الكتاب أنفسهم، والخروج من المأزق، الذي قادهم إليه بعض الكتاب

التجريبيين، في الستينات والسبعينات، ولم تكن الثقافة المسرحية الأميركية وحدها تعاني مشكلات إبداعية وربما تمويلية أيضاً، فالفرنسيون على سبيل المثال لم يشفوا بعد من أزمة الستينات، التي لامست نظام ومنهج الكتابة وطبيعتها والأرضية التي كانت تقف عليها، وتأسيساً على ذلك، من الصعوبة بمكان الإشارة إلى كاتب عبر عن التجربة القومية الفرنسية في الثلث الأخير من القرن العشرين، كما فعل سارتر، أنوي، يونيسكو، سالاكرو، آداموف، ويرى كثير من النقاد أن الدراما الألمانية لم تكن فاعلة في المشهد الدرامي الأوروبي أو الغربي بعامة، ووجود بعض الأزهار لا يصنع ربيعاً كما يقولون، وعليه يمكن أن نذكر *فرانتس كسافر، برنهاردت، بوتوشتراس*.

حدثت القطيعة بين العرض والنص المسرحيين في الستينات والثمانينات وربما امتدت إلى نهاية القرن العشرين. وتجلت في عدم الاكتراث بالأدبي، هذه القطيعة أثرت وإلى حد بعيد، في مسيرة الممارسة المسرحية، ولسوف يحدد مستقبلُ العلاقة بين الكتابة وتلك الممارسة، مستقبلَ الفن المسرحي، سواء من حيث التقاط الموضوعات المعاصرة، أو من حيث الموقف من النص.

الفهرس

مدخل	5
العرض المسرحي.. دلالة مكثفة	7
النص المسرحي.. علامة درامية	15
الممثل حامل الخطاب المسرحي	23
المخرج.. ذلك الساحر الخفي	33
الجسد.. لغة مسرحية	45
الجو المسرحي	55
الملابس المسرحية.. الوظيفة والدلالة	65
الماكياج والقناع.. الممثل متنكراً	85
السينوغرافيا.. المصطلح والدلالة	97
الإرشادات المسرحية.. عرض الكاتب	107
الإضاءة.. من الأيقونة إلى الصورة الشعرية	119
المسرح والمتفرج	129
صعود الدراما وهبوطها	139

هذا الكتاب، لا يبحث عن البدهيات ولا يرمي إلى تكرارها، بل ثمة محاولة لمزيد من التعمق في قراءة العرض، بعد تفكيكه إلى عناصره، وإضاءة ما قد يعتقده البعض هامشياً أو غير فعّال.

«لغة العرض المسرحي» محاولة للوقوف على مكوّنات الصورة، وإزاحة ما قد يبدو ملتبساً أو غامضاً، والتوكيد على ما هو بصري ومشهدي، من أجل قراءة متوازنة للعرض المسرحي.

ISBN:2 84305 737 X
9 782843 057373