محاضرات في

الفـــــن المسرحـــي

أستاذ المقرر

دكتور/ هشام عبد الحميد

مدرس علم النفس – كلية الآداب– جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي

٢٠٢٢/٢٠٢٣م

مقدمـــــــة :

نبذة عن المسرح العالميّ

تطوّر الفنّ في مختلف دول العالم على مدى الأزمان، وقد مثّل فن الدراما في كلّ دولة العادات السائدة، والمعتقدات المحليّة، والأساطير، بالإضافة إلى تمثيله لظروف الحياة المختلفة؛ فقد ظهر في اليابان مثلاً ثلاثة أنواع من الدراما الثراثيّة، وهذه الأنواع هي:

نوه: يُقصَد بها المسرحيّات الكاملة وهي الأقدم؛ حيث إنّها مبنيّة على الأدب الياباني القديم.

كابوكي: هي المسرحيّات الشعبيّة.

جوجوري: هي مسرحيّات الدُّمى، ويُذكَر أنّ مسرحيّات كابوكي وجوجوري تحتويان موسيقى صاخبةً، ورقصاً رياضيّاً.

وفي الهند اشتُهِر التراث المسرحيّ – الجنوبيّ تحديداً– المعروف بكاثاكالي، كان يؤدَّى في طقوس المعابد، وقد ارتدى فيه الممثّلون أزياء مترفةً ومرتفعة الثمن، ومثّلوا قصصاً مأخوذةً من الأساطير الهنديّة، كما كانوا يقومون بحركات بالأيدي والأذرُع بشكل مبالغ فيه، بالإضافة إلى التعابير الوجهيّة، وفي الصين كان التعبير عن الدراما يتمّ بأداء استعراضات تجمع بين الرقص، والغناء، والموسيقى الصاخبة، والتهريج، بالإضافة إلى الألعاب البهلوانيّة.

مسرح توفيق الحكيم[1]

لم يَعرف الفنُّ العربي المسرحَ بشكله الحديث إلا متأخرًا، وبخاصةٍ مع سيادة الشعر لفترات طوال كقالَب أدبي وحيد يُعبِّر به العرب عن أفكارهم ومشاعرهم، إلا أن اتصال العرب بالحركة الأدبية الأوروبية في القرون الأخيرة جعلهم يعرفون أشكالًا نثرية جديدة، كالرواية والقصة والمسرحية النثرية؛ فترجموا الكثير وأنتجوا تجاربهم الخاصة. والحقيقة أن فن المسرح المصري والعربي ما كان ليبلغ شأنه الحالي لولا الجهود الرائدة التي قام بها الكاتب الكبير «توفيق الحكيم»، الذي استطاع أن يُقدِّم نصوصًا مسرحية ناضجة تُناقِش قضايا عصره السياسية والاجتماعية، وتبتعد عن الشكل الذي كان سائدًا في المسرح الغنائي، فاستحق أن يُلقَّب بـ «أبو المسرح العربي». وتقديرًا لعظمة هذه التجربة وثرائها، فقد قدَّم الناقد المعروف

([1]) مسرح توفيق الحكمي : محمد مندور .

نشأة وتطور مسرح «توفيق الحكيم» :

قلنا إن توفيق الحكيم قد ابتدأ في صدر حياته الأدبية ثلاثة اتجاهات في التأليف المسرحي؛ الاتجاه الأول نحو معالجة القضايا الوطنية العامة، ولو عن طريق الرمز على نحوِ ما فعل في مسرحيته «الضيف الثقيل»، التي يمكن أن تدخل فيما نستطيع تسميته بـ «أدب الكفاح». والاتجاه الثاني نحو المسرح الغنائي الذي كان جمهورنا لا يزال متعلقًا به مفضِّلًا إياه على المسرح الدرامي الخالص، وقد تمثَّل هذا الاتجاه عند الحكيم في مسرحية «علي بابا»، ولكننا نلاحظ أن محاولاته لم تتجدد بعد ذلك قطُّ في هذين الاتجاهين. وأما الاتجاه الثالث الذي ظل يتابعه بين فترة وأخرى، فقد كان الاتجاه نحو المسرحية الاجتماعية، الذي ابتدأه بمسرحيته «المرأة الجديدة» ذات الطابع الكوميدي. ونحن نلاحظ — كما قلنا — أن قضية المرأة قد شغلت توفيق الحكيم وشغلت إنتاجه لفترة مديدة في حياته، وقد فسرنا هذه الحقيقة بظروف حياته الخاصة وتجاربه مع المرأة. ولقد فسَّر لنا هو نفسه سرَّ اهتمامه بقضية المرأة في مطلع حياته الأدبية، في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية في سنة ١٩٥٢ — أي عند نشرها — بقوله:

وأول ما لفت نظري وأنا أراجعها بعد ثلاثين عامًا بالتقريب، هو موقفي من حركة سفور المرأة التي نشطت في ذلك الحين، ذلك الموقف الذي يَنُمُّ عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجَّلته المسرحية راجعًا إلى ناحيتين: أثر السفور في فكرة الزواج عند الشبان من الجنسَيْن، وأثر الاختلاط السافر في الزوجية المستقرة وحياة الأسرة. وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقارُب الجنسَين وسهولة الاتصال بينهما ما يُطفِئ رغبةَ التلاقي عن طريق الزواج، كما كان الخوف والقلق من السفور في الأسرة واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها، أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية. وما من شك عند قارئ الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل، فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزُع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضعَ اعتذار، وإني أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمَعْنيين بالإحصاء الاجتماعي في مجتمعنا الحديث. على أن من الإنصاف لحركة المرأة الجديدة في ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لا تحقِّقه ظروف الغد، فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليومَ قد يكون تجنِّيًا مُسرِفًا عندما نرى في المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع مما توهَّمنا شيءٌ ذو خطر، لقد تعوَّدنا اليومَ منظرَ المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة، وما من شيء يمنع من تعوُّدنا غدًا

منظرَ النائبة والشيخة والوزيرة، كثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريبًا في عين المجتمع الذي سيُولَد بعد ثلاثين عامًا.

هذا هو ما يقوله توفيق الحكيم في تبرير موقفه من المرأة في مسرحية «المرأة الجديدة»، ومن الواضح أنه يعتذر في المقدمة أو يكاد يعتذر عن ذلك الموقف الذي أثبت التطور الاجتماعي في بلادنا عدم صحته.

ونحن بالبداهة لا نعارض بل نحبذ معالَجةَ الأديب لقضايا عصره، حتى ولو كانت قضايا تبدو عارضة موقوتة، بل ولا نخشى على مثل هذا الأدب من الفناء لزوال المشاكل التي يعالجها، والآدابُ العالمية مليئةٌ بالروائع التي صدرت عن مُلابَسات العصر، ومع ذلك ثبتت على الزمن وأصابت الخلود؛ لأن أصحابها أيَّدوا فيها القضايا الإنسانية الخالدة أو المتمشية مع تطور الزمن وتقدُّمه المستمر، وكأنهم يستشرفون خُطى المستقبل الصاعد، حتى أصبحت أعمالهم الأدبية من معالم زحف الإنسانية المستمر نحو التقدم والتحرر والتحضر، على نحو ما زلنا نطالع في خطب زعماء الوطنية الخالدين، من أمثال ديموستين وروبسبير ومصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهم، بينما ابتلع الزمن — أو كاد — خُطبَ مَن هادَنوا أعداء الوطن أو سلَّموا في حريات الشعوب وقضاياها التقدمية، فأصبحت تلك الخُطب لا تُقرأ إلا كمجرد وثائق تاريخية ميتة لا يحفل بها إلا المؤرخون، ومن هذا النوع مسرحية «المرأة الجديدة» التي يعترف مؤلِّفها نفسه بأن الزمن القصير قد تخطَّاها وأثبت خطأَ موقفِ المؤلِّف من القضية التي تعالجها.

وفضلًا عن ذلك فالمسرحية تبدو في مضمونها غير مقنعة، وفي بنائها مفككة، وفي شخصياتها غير محددة الأبعاد والأدوار، وفي حوارها مفتعلة في كثير من المواضع، تتلمَّس الإضحاك باللعب على الألفاظ والمفاجآت وتصنُّع المواقف، فهي من حيث مضمونها تقوم على مغالَطة منطقية تفترض فرضًا سخيفًا غير مقنع لتبني عليه الأحكام، وهي المغالَطة التي يسمِّيها المَناطِقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة RAISONNEMENT PAR L'ABSURD، وبيان ذلك أن توفيق الحكيم يفترض في هذه المسرحية وجود سيدة اسمها نعمت متزوجة من رجل اسمه سامي، وفتاة اسمها ليلى، وكلتاهما معتنقتان لمبدأ السفور ونهضة المرأة الجديدة، ثم يخبرنا أن نعمت قد عرَّفت ليلى بزوجها وتركتها تخالطه، فاختطفته ليلى منها، بينما صادقت نعمت شابًّا آخَر اسمه سليمان بك حلمي يسكن في إحدى شقق عمارة يملكها محمود بك والد ليلى، ومحمود بك هذا رجلٌ مستهتر تخلَّص من ابنته ليلى بعد وفاة أمها بأن أودعها لدى أخته

العانس المتقدمة في السن لكي يخلو لعربدته، حتى إذا ماتت الأخت العانس ولم يَعُد له مفرٌّ من أن يؤوي ابنته ليلى معه في بيته، فكَّر في طريقة جديدة للتخلص منها ففاتَحَها في أمر الزواج، ولكنها تُبدِي نفورًا من الزواج حتى ولو كان قائمًا على الحب، زاعمةً أن الزواج يجب أن يستند أولًا وقبل كل شيء إلى الصداقة بين الرجل والمرأة دون غيرها، ومع ذلك ينجح الأب في أن يقنع ابنته بالزواج إذا عثرت على الزوج الذي يصلح صديقًا، وبالفعل ينصب الأب شباكه على سليمان بك حلمي، ويُغرِي وكيله بمفاتَحته في أمر الزواج من ليلى كوسيلة لإعفائه من أقساط الإيجار المتأخرة، بعد أن أعلن محمود بك تنازُله عن العمارة كلها لابنته ليلى، وعندئذٍ تشهد منظرًا سمجًا يعرض فيه الوكيل على سليمان بك هذا العرض الذي يرفضه سليمان لعدم حاجته إلى الزواج، مكتفيًا بصداقة أو عشق نعمت وأمثالها، ولكننا نفاجأ أثناء هذا المنظر بدخول ليلى نفسها إلى شقة سليمان بك والتقائها به في مشهد سخيف مضطرب، ينتهي بأن يعلن سليمان بك لليلى عزْمَه على أن يستجيب لرأي الوكيل ليلحق بمحمود بك في عزبته بقليوب. ويمر الفصل الثالث والأخير بالعزبة حيث يجتمع محمود بك وسليمان بك وسامي ونعمت، ويتضح الموقف كله، فنعمت عشيقة لسليمان تداينه بثلاثمائة جنيه، ومحمود بك يسدِّد عن سليمان هذا الدين الذي أرسلت نعمت تطالبه به بعد أن علمت بصلته بليلى، ثم لا يلبث محمود بك وابنته ليلى وسامي أن يفاجَئوا بقدوم نعمت التي تفضح الموقف، فينصرف سليمان بك إلى حيث أتى، وينفضُّ الجمع على هذه المهزلة.

وواضحٌ ما في هذه الافتراضات من مغالَطة، فالمرأة الجديدة كالمرأة القديمة لا يمكن أن تنفر من الحب أو ترفضه قانعةً بالصداقة، والمرأة الجديدة ليست من البَلَه بحيث تسلِّم زوجها لأية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة، والزواج الذي تريده المرأة الجديدة لا يمكن أن نفكِّر في أن تصل إليه بمثل هذه الطرق الاحتيالية الهابطة. ونحن لا ندري من المسرحية كيف ذهبت ليلى إلى شقة سليمان بك مقتحِمة، ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد، كما أننا لم نتبين بوضوح كيف تعلَّق سامي بليلى، وعلى أي نحوٍ صادَقَها واختلط بها، كما أننا لا ندري سر اقتحام عدد من الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية، مثل شخصيات علي وشاهين صديقَيْ محمود بك اللذين لم نتبيَّن لهما دورًا واضحًا في تطوير أحداث المسرحية، مما يبرِّر قولنا بتفكُّك بنائها الدرامي، كما أننا لا نطيق صبرًا على ذلك اللعب الطويل في الحوار على «شقة» حياة سليمان بك وأثاثها والشقة التي يستأجرها، مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعدُ إلى تلك المهارة الطبيعية

الفائقة التي أدار بها حواره في مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفني، تلك المهارة التي حملت النقَّاد على أن يُقِرُّوا للحكيم بتفوُّقه الظاهر في كتابة الحوار بطريقة سَلِسة طبيعية تُدنِيه من واقع الحياة وتلقائية الفكر.

المرأة الجديدة

ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم المسرحيات الأخرى التي عالَجَ فيها توفيق الحكيم قضية المرأة الجديدة تبدو غير مُقنِعة وقائمة على مغالَطة منطقية، فمسرحية «جنسنا اللطيف» ذات الفصل الواحد، التي كتبها الحكيم في عام ١٩٣٥ بناءً على طلب السيدة «هدى هانم شعراوي» لِتُمثَّل في دار الاتحاد النسائي، تتلخَّص فكرتها في أن مجدية الطيارة وكريمة المحامية وسامية الصحفية يجتمعن على مصطفى زوج مجدية لكي يَحمِلْنَه قَسرًا على الطيران مع زوجته مجدية في رحلة إلى العراق. وهو إذا كان قد سخر في هذه المسرحية من الرجل، إلا أنه قد أظهر من ناحيةٍ أخرى ما يمكن أن تؤدي إليه نهضةُ المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل، وحمله على ما يكره أو ما ليس من شأنه ولا عمله، كالطيران إلى العراق، وهو الذي لا علاقة له بفن الطيران على الإطلاق.

وهو في مسرحيته «النائبة المحترمة» المنشورة في مسرح المجتمع، يبدو غير مُقنِع على الإطلاق، فالمسرحية تقع في منظرَين؛ نرى في أولهما الزوجَ عبد السلام حمودة وهو يسهر إلى جوار طفله، بينما زوجته النائبة المحترمة مشغولة في البرلمان، وفي المنظر الثاني نرى النائبة المحترمة وقد عادت بعد طول انتظارٍ إلى بيتها، ولكنها لم تكد تعود حتى اتصل بها وزير الأشغال تليفونيًّا مستأذنًا في زيارتها، ويأتي الوزير فنعلم أنه قد أتى لكي يطلب إليها أن تعمل على أن يسحب نائبٌ زميل لها في الحزب استجوابَه للوزير عن مشروع جبل الأولياء، وفي أثناء ذلك يعلم الوزير أن زوجها عبد السلام أفندي موظفٌ منسي بالدرجة الخامسة في وزارته، ويلمِّح للنائبة المحترمة بمساوَمتِها على ترقيته إذا استجابت لطلبه، ولكن النائبة ترفض أن تخون مبدأها وحزبها في سبيل ترقية زوجها المنسي، وبذلك ينتهي الموقف فيما كنا نتوقَّع، ولكننا لا نلبث أن نُفاجَأ في نهاية المنظر بالنائبة المحترمة تُعِد استقالتها من المجلس دون أن نتبيَّن سببًا لهذه الاستقالة، ودون أن نقتنع بأن مثل هذه المساوَمة تقتصر على المرأة النائبة، ولا يشترك في أمثالها النواب من الرجال الذين كثيرًا ما كانوا يساومون الوزراء على ترقية قريب أو نسيب، وبذلك يضيع الهدف الذي قصد إليه المؤلف إذا كان هذا الهدف هو معارَضته

لاشتغال المرأة بالسياسة أو دخولها البرلمان، متابعة لفلسفته العامة المُمعِنة في المحافَظة من الناحية الاجتماعية، بل فلسفته العامة في الحياة التي ترى أنه ليس في الإمكان أبدع مما هو كائن، ولا خير للإنسان في أن يحاول تغيير حاضره أو مجالَدة الزمن على نحوِ ما سوف نرى بالتفصيل عند حديثنا عن مسرحه الذهني.

وأما المرأة في علاقتها بالفنان فقد صوَّرها توفيق الحكيم في مسرحية «الخروج من الجنة» ذات الفصول الثلاثة، وهو يقدِّم لها بقوله: «هذه المرأة العجيبة بطلة هذه القصة هي من صُنع خيالي، ولَكَم أتمنى لو توجد حقيقة، ولو ألقاها يومًا وجهًا لوجه.» ولكني لست أدري إلى أي حدٍّ خلقَ توفيق الحكيم بخياله هذه المرأةَ من العدم وغير مسبوق إليها، لقد وقعت في يدي مسرحية للكاتب الفرنسي المعاصر «موريس روستان» منشورة في مجلة «لابتيت الليستراسيون» La petite illustration وعنوانها «الهاربة» أو «الهاجرة» Le déserteuse، والمسرحيتان تقومان على نفس الفكرة؛ فكرة المرأة المحِبَّة التي تضحِّي بحبها وتهجر حبيبها لأنها تحس أنه فنان موهوب ولكنه كسول متراخٍ، وتعتقد أن في هجره وإشعال نار الألم في صدره ما يحفِّزه إلى التعبير عن مكنون نفسه؛ أي إلى الإبداع الفني. ولكننا نلاحظ أن توفيق الحكيم قد خرج في علاجه لهذه الفكرة وتصويره لبطلته «عنان» إلى حد الإسراف الذي أخرج شخصيتها عن دائرة المعقول والمقنِع؛ فعنان في مسرحية الحكيم ليست مجرد عاشقة تكتم حبها لمختار وتأبى أن تبادِله حبًّا بحب إلا أن تنشط إرادته فيستغل مَلَكاته ويصل إلى ما يستحق من مجد، بل هي زوجة فعلية لمختار، وهي لا تلجأ إلى كتم حبها عنه كوسيلة مؤقتة لحفز همته مع الإبقاء على الوفاء له والحرص على مشاركته الحياة، بل نراها تصل إلى حد طلب الطلاق منه ويكون لها ما تريد، ويعيش مختار في عزلة عاكفًا على إنتاجه الأدبي، بينما تتزوَّج عنان من آخَر وتكوِّن أسرة، وبعد عشر سنوات نُفاجَأ بعنان تزور مختار زيارة عابرة لتهنئته بنجاح مسرحيته. وليس بخافٍ ما في هذه الأحداث من إسراف غير معقول ولا مُقنِع لمخالَفته لطبائع البشر، فضلًا عما هو واضح من تعارُض بين سلوك عنان وهدفها النبيل، فنحن نفهم أن تضحي الزوجة مؤقتًا بمتعة الحب حرصًا على مجد زوجها، ولكننا لا نفهم أن تهجره نهائيًّا حرصًا على ذلك المجد، وألَّا تحتفظ بطريق العودة إليه مفتوحًا. وكل ذلك فضلًا عن أن المؤلف لم ينجح في أن يوحي لنا في شيء من الوضوح بسر موقف عنان من مختار وحبسها الحب عنه، وإنما نحدس هذا السر حدسًا وفي مشقة، وإن يكن هذا الغموض قد خلق في المسرحية جوًّا شعريًّا مسحورًا،

وجعل من «عنان» تلك العجيبة التي لا يمكن أن تكون إلا من عرائس الخيال الرومانسي الذي يستعذب الآلام.

والشيء الغريب حقًّا هو أن توفيق الحكيم لم يصوِّر علاقة الفنان بالمرأة، وحيرته بين المرأة والفن، على نحوٍ يبدو معقولًا ومُقنِعًا إلا في مسرحية ذهنية، ومن خلال أسطورة إغريقية قديمة هي أسطورة «بجماليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢؛ أيْ قبل زواجه ببضع سنوات، وفي فترة متقدمة من عمره، يلوح أن أزمته النفسية بالنسبة للمرأة كانت قد بلغت فيها أقصاها، فهو يتقدم في السن ويزداد إحساسه بحاجته إلى المرأة وحنوها، وهو لا يزال خائفًا من المرأة مزعزعَ الثقة متمسكًا بالأسطورة التي خلقها عن نفسه كعدو للمرأة، ومع ذلك راغب فيها متشوِّق إليها، وإن حاول عبثًا أن يُسكِت نزعات روحه باسم الفن وضرورة التفرغ له في برجه العاجي بعيدًا عن متاعب الحياة الزوجية ومشاغلها المميضَّة. وفي هذه الفترة كتب مسرحية بجماليون التي نقتصر هنا على إبراز مضمونها، وعلاقة هذا المضمون بحياة توفيق الحكيم الخاصة، ونظرته إلى مشكلة العلاقة بين المرأة والفنان.

وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان في بلاد اليونان نحَّات عبقري اسمه بجماليون، صنع يومًا تمثالًا رائعَ الجمال لفتاة اسمها جالاتيا، وراقه جمال التمثال حتى أحبه حبًّا يشبه العشق. ولا تقول الأسطورة طبعًا هل كان هذا الحب نتيجةً لظمأ جنسي عند الفنان، أم كان امتدادًا لذاته باعتبار أن التمثال من خلقه وجزء من نفسه يحبه كما يحب الإنسان ولده كامتداد لذاته. وتناوَلَ توفيق الحكيم هذه الأسطورة وأضاف إليها شخصياتٍ أسطوريةً إغريقية أخرى ليتخذ من مجموعها وسيلةً لتصوير أزمته النفسية، أو أزمة الفنان بوجه عام بالنسبة للمرأة، ويوضِّح الحيرة والتردُّد اللذين يمكن أن يُصِيبا الفنان، والنزعات المتعارضة التي تصطرع في نفسه، فزعم أن بجماليون قد طلب إلى كبير الآلهة زيوس أن ينفث الحياةَ في تمثال جالاتيا الحجري، ليتحوَّل إلى فتاة من لحم ودم تزوَّجَها بجماليون عن حب وهيام، ولكنه لم يلبث أن فُجِع في حبه عندما رأى جالاتيا تُعجَب بشاب مدلَّل بجماله الهيكلي الخاوي، وهو نرسيس، وتهرب معه تاركةً زوجَها الذي لا يزال مشغولًا بفنه، وتثور ثائرة بجماليون ويعذِّبه الشقاء، فيعود إلى الإله ضارِعًا أن يردَّ جالاتيا تمثالًا حجريًّا كما كانت، بل يبلغ به الغضب أن يحطِّم التمثال بعد أن استجاب الإله لرغبته، وكأنه ينتقم من هذا التمثال لأنه أثار غريزةَ الحياة في نفسه، وردَّه أول الأمر مقهورًا إلى المرأة.

وبالرغم من الطابع الذهني التجريدي لهذه المسرحية، وضَعْف الطاقة الدرامية فيها بحيث لا تثير انفعالنا في قوة، بل تقتصر على تحريك تأمُّلنا الذهني، إلا أنها تبدو — كما قلنا — معقولة ومقنعة؛ لأن أحداثها الرمزية ممكنة الحدوث فعلًا، فالفنان من الممكن أن تخلب لبَّه امرأة، وأن يسلم لها قيادَه فيتزوَّجها، ولكنه من الممكن أيضًا أن يشقى بهذا الزواج بحكم توزُّعه بين فنه وزوجته توزُّعًا قد يترك في حياة زوجته فراغًا ينتهي بها إلى الضلال، فيشقى الفنان، وقد لا يستطيع الخلاص من شقائه إلا بالتخلص من هذا الزواج؛ وعلى هذا الأساس تجمع هذه المسرحية في مضمونها بين جميع العناصر والاحتمالات التي تتكوَّن فيها أزمة الفنان بالنسبة للمرأة وحيرته بينها وبين فنه، وعلى نحوٍ أوسع حيرته بين الفن والحياة. وبذلك يكون توفيق الحكيم قد نجح في تصوير هذه المشكلة من خلال أسطورة، بينما نرى التوفيق يحاوِل في تلك المسرحية أن يلتزم حدودَ الممكن **Vraisembable**، أو حدود منطق الحياة أو احتمالاتها المعقولة المقنِعة، بل بنى تلك المسرحيات على فروض مُسرِفة غير معقولة، أَمْلَتْها عليه رهبتُه للمرأة وخوفه منها وعدم اطمئنانه لقدرته على ريادتها، فأخذ يحاول إقناع نفسه وإقناع غيره بعداوته لها، ونظره شزرًا إلى مطامعها في الحياة وحركة نهضتها المعاصرة التي ابتدأت بالتمرد على الحجاب، واستمرت بغزوها لجميع الميادين حتى وصلت إلى ميدان النيابة عن الشعب في مَجالِسه البرلمانية.

الفصل الأول

المسـرح

أولا : تعريـــــف المســـرح[٢]

المَسْرَح في اللغة هو مكان تمثيل المسرحيّة، وجمعه مَسارِح، وفي معناه الفني هو شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل نص المسرحيّة الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيليّة، يؤدّيها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور. ويختلف المسرح عن المسرحيّة على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدلالة في بعض الأحيان؛ فالمسرحيّة هي النص الأدبي المكتوب، وتشير إلى الجانب الأدبي من العرض المسرحي، وهي عنصر واحد من عناصر المسرح المتعددة، كالإخراج، والتمثيل، والأزياء، والإضاءة، وفنّ الديكور، والموسيقى، والغناء، والرقص في بعض الأحيان. وقد وُصف المسرح بأنّه أبو الفنون؛ لاستيعابه هذه العناصر الفنيّة مجتمعةً.

ويمكن تعريف المسرح بشكل بسيط على أنّه ظاهرة فنيّة قائمة في أساسها على لقاء واعٍ ومقصود بين الممثل والمُشاهِد، يكون في مكان وزمان مُحدَّدين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نصّ أدبيّ ما من قِبَل الممثل للمتفرّج، مستخدماً التعابير اللغويّة أو الجسديّة أو الاثنتين معاً؛ بهدف تحقيق متعة فكريّة وجماليّة. والجدير بالذكر أنّه على الرغم من بساطة مفهوم المسرح إلّا أنّه لا يوجد تعريف واحد له مُتّفق عليه، ويتجلّى ذلك في تعدُّد تعريفات المسرح في المعاجم والموسوعات المختلفة.

يعد المسرح شكلاً من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشريّة والأفكار المختلفة باستخدام فنَّي الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثّرات الأخرى، ويُعدّ وسيلةً للترفيه والمتعة أيضاً بقدر ما هو وسيلة للتعبير؛ فقد ورد في معجم مصطلحات الأدب مثلاً، أنّ المسرح يُعبِّر عن الإنتاج المسرحي لمؤلف معيّن أو عدّة مؤلفين معيّنين في عصر معيّن، كما عرّفه على أنّه البناء الذي يشتمل على خشبة المسرح، والمُمثّلين، وقاعة المتفرّجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لتمثيل أدوارهم، كما يمكن أن يقتصر المسرح على قاعة المشاهدين والمُمثّلين فقط، وقد ورد تعريفٌ للمسرح في دائرة المعارف البريطانيّة ينصّ على أنّ فنّ المسرح يقتصر على العروض الحيّة المُوجَّهة بكلّ دِقّة، وبتخطيط مُحكَم لخلق إحساس عميق بالدّراما.

ثانيا : تاريـخ نشـأة المسـرح

---

[١] تمت الكتابة بواسطة:عمار نقاوه أخر تحديث:٢ أبريل ٢٠٢٢

يُعدّ المسرح فنّاً قديماً، عُرِف منذ القدم عند المصريين واليونانيين، وقد ارتبط في البداية بالشعائر الدينيّة، إلّا أنّه ما لبث أن أصبح فناً قائماً بذاته، لا تقتصر غايته على الإمتاع، بل تشمل أهدافاً فكريّة وتثقيفيّة وترفيهيّة للمشاهدين، ولذلك يوصَف المسرح بأنه مدرسة الشعوب. ويذهب معظم الكُتّاب الذين درسوا فنّ المسرح إلى أنّ بدايته كانت عند الإغريق؛، لما تمتّع به هذا الفن من ازدهار عند اليونانيّين القُدامى، وتعود بداية ظهوره عند الإغريق إلى القرن الخامس قبل الميلاد، إلّا أنّ ازدهار المسرح في ذلك الوقت لا يعني أنّه لم يكن موجوداً عند الحضارات السابقة للإغريق، وعليه فإنّ فكرة عدم وجود فنّ المسرح قبل الإغريق يُعدّ إنكاراً لقدرة الإنسان من مختلف الثقافات على الترفيه عن نفسه، خاصّةً أنّ المسرح وسيلة للترفيه وليس للتعبير فقط.

ولهذا يُعدّ المسرح على اختلاف أشكاله وأنماطه، فنّاً من الفنون التعبيريّة التي أوجدها الإنسان منذ قديم الزمان، ويصعب تحديد مكان النشأة الحقيقيّة الأولى للمسرح وزمنها؛ فقد ظهرت التراجيديات وكانت تُمثَّل في أثينا في القرن السادس قبل الميلاد، وبلغت ذروة ازدهارها في القرن الخامس قبل الميلاد؛ حيث كانت مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بالاحتفالات الخاصة بتمثيل الطقوس والشعائر الدينيّة القديمة.

لم يعرف العرب المسلمون المسرح في بداية الحضارة العربيّة الإسلاميّة وانتشارها، حتى إنّ العرب لم يعرفوا أهميّة الأبنية المعماريّة المسرحيّة الرومانيّة الشهيرة المنتشرة من شمال سوريا وحتى المغرب، وعندما ترجموا فن الشعر لأرسطو وضعوا مفهومَي الرِّثاء والهِجاء العربيَّين مقابلاً لمفهومَي المأساة والملهاة اليونانيَّين؛ وذلك بسبب عدم معرفتهم بالنص المسرحي أو العرض المسرحي، كما لم يعرف الصليبيّون المسرح؛ وذلك بسبب التحريم الكنسيّ لهذا الفن، ولذلك لم ينتقل للمسلمين أثناء فترة الاحتلال الصليبيّ لأجزاء من العالم العربي والإسلامي. ومع نهاية العصور الوسطى عاد المسرح الأوروبي للظهور من جديد، وكان مصدره الطقوس المسيحيّة التابعة للكنائس، وكانت أولى النصوص المسرحيّة آنذاك متعلّقةً بالحروب الصليبيّة وبشخصيّة صلاح الدين الأيوبي.

ثالثا : نشأة المسرح عند العرب

عرف العرب المسرح بمعناه الغربيّ في العصر الحديث على إثر احتكاكهم بالثقافة الغربيّة في بداية القرن التاسع عشر الميلادي؛ حيث ظهرت بعض الفِرَق المسرحيّة في بلاد الشام، ثمّ

انتقلت إلى مصر ولاقت فيها قبولاً وتشجيعاً كبيرين، ممّا أدّى إلى ظهور فِرَق تمثيليّة جديدة. ومع بداية القرن العشرين، تمّ إنشاء العديد من المسارح الحكوميّة الجديدة، وكانت أغلب المسرحيّات المُؤدّاة مُقتبسَةً أو مُترجمَةً من لُغة إلى أخرى، أو منقولةً من القصص الشعبيّة العربيّة، أمّا نجاح المسرح فقد كان الدافع الأساسيّ الذي جعل الكُتّاب يتّجهون إلى كتابة فنّ المسرح، ومع بداية خمسينيات القرن العشرين انتشر المسرح في العالم العربي انتشاراً كبيراً، وأصبح مُعترَفاً به في معظم المؤسسات الثقافيّة الرسميّة، كما تمّ تأسيس معاهد خاصّة للتمثيل، وشهد المسرح العربيّ تطوراً كبيراً على أيدي كبار الممثلين والمخرجين العرب، وزادت الفِرَق المسرحيّة التي تُقدّم الفن المسرحي العربي داخل الوطن العربي وخارجه، كما ظهر مسرح خاص للأطفال في مختلف الدول العربيّة.

ومع تسارع الأحداث السياسيّة العالميّة اليوم، وحدوث الأزمات التي مرّت بها البلدان المختلفة في النصف الثاني من القرن العشرين، انحدر الفن المسرحي العربيّ وقلّت حركته، وتراجع دوره في ظل ظهور المسرحيات التجاريّة جنباً إلى جنب مع المسلسلات الدراميّة التلفزيونيّة التي تنافست مع الفن المسرحي منافسةً غير عادلة.

الفصل الثاني

تعريف فن المسرح[٣]

كيف تتحول النصوص المكتوبة إلى عروض تمثيلية؟

يُعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وتعود الكلمة في أصلها إلى أصل يوناني، إذ تطورت وأصبحت تأخذ دلالات مختلفة، فمثلًا المسرح عند الرومان هو نص مكتوب يقوم بتمثيله بعض الممثلين، أما عند اليونان فهو فنّ من فنون الشعر، والمسرح هو فنّ أدبيّ يتفاوت بدرجات مختلفة، كالتمثيل والغناء والرقص، وهو المكان الواسع والمعروف لعرض المسرحيات، وهو المكان التي تجري داخله أكثر من حدث، والمسرح هو فن يُحول فيه الممثلون النص المكتوب إلى عرض تمثيلي من خلال مساعدة المخرج، والمؤلف، كما أنه فن يروي قصة ما من خلال مجموعة من المشاهد التي يقوم بها الممثلون أمام الجمهور، وغالبًا ما يسعى فن المسرح إلى هدف توصيل رسالة للمجتمع، أو تصويرها.

نشأة الفن المسرحي وتطوره

ما علاقة الطقوس الدينية بالفن المسرحي؟

نشأ فن المسرح من خلال بعض الطقوس الدينية والاجتماعية القديمة، وغالبًا ما يُنسب فن المسرح إلى الرومانيين واليونايين، ولكن هناك شعوب أقدم من اليونانيين ظهر عندهم المسرح، وعرفوه منذ القدم وهم المصريّون، أما عن الفصل والتفصيل في نشأة المسرح فهو يتوزع إلى:

نشأة المسرح العربي

كانت بدايات فن المسرح العربي من مصر، في أواخر القرن الثامن عشر، ويُعد ذلك في عهد نابليون بعد أن احتل مصر، وبعد أن غادر نابليون من مصر كان قد وضع الأساسيات الأولى للمسرح والذي نُشر فيما بعد بالعالم العربي بأكلمه، وفي تلك الفترة كانت هناك جرائد فرنسية تصدر في مصر، ومنها جريدة كولييه دوليجيبت، وهي أول جريدة نشرت إعلانات عن نوادٍ وملاهٍ اجتماعية ومنها جمعية التمثيل في القاهرة، والتي كانت تعرض للفن المسرحي من خلال عرض المسرحيات، فكان المسرح في مصر هو ذات لون فرنسي، وأول من أشار لذلك هو الجبرتي، وكان تلك هي أول إشارة لعربي تحدث عن المسرح الفرنسي وهو في مصر.

---

[٣] تمت الكتابة بواسطة: رهف السيد محمد عبد الغني آخر تحديث: ١٣:٠٩ ، ١٧ فبراير ٢٠٢١

أما عن فن التمثيل المسرحي والعربي، فقد كان مارون النقاش هو أول من أدخله إلى العالم العربي، إذ كان مسافرًا إلى إيطاليا فأدهشه مسارحها، فانتفع بها وطوّر هذا الفن في العالم العربي، وقام بالنهوض به من خلال تمثيل أول رواية في العالم العربي وهي رواية النقاش، وقبل تمثيلها وقف وخطب بالجمهور وأشار إلى نهضة البلاد، ومن ثم عُدت هذه الخطبة هي أول وثيقة عن المسرح العربي عامة، وعن التمثيل في لبنان خاصة.

نشأة المسرح العالمي :

يرتبط نشأة المسرح العالمي بالطقوس الدينية، تلك الطقوس التي كان يؤديها الإنسان القديم من أجل التقرب للآلهة، ومن أوائل المسرحيين هم: إسخليوس وسوفولكس، وكلاهما عاشا قبل الميلاد، وتدور مسرحياتهما حول التراجيديا والنهاية المأساوية، ووافق هذا الظهور العالمي حضور الفيلسوف اليوناني أرسطو إذ درس الفن العالمي ودوّن سماته وخصائصه، وجمعها في كتاب خاص أسماه فن الشعر والذي صار مرجعًا للمسرح الكلاسيكي، ثم تطور المسرح العالمي في عصر النهضة، فازدهرت المسرحية وفاقت باقي الأنواع الأدبية الأخرى، والذي ساعد بذلك هو كتاب فن الشعر، ثم استمر تطور المسرح حتى القرن العشرين، إذ ظهرت أنواع جديدة للمسرح وجمعت فيما بينها.

عناصر الفن المسرحي

ما هي أصعب العناصر على المؤلف المسرحي؟

يقوم فن المسرح على عناصر لازمة ومحددة، وهذه العناصر هي بمثابة تقنيات تسهم في جعل العمل كاملًا ومكتملًا من كافة النواحي، فهي مقومات المسرح التي تنهض بالفن بجعله فن أدبي خالص، وتنقسم هذه العناصر إلى:

الحبكة :

وهو العنصر الذي يقوم ببناء أحداث المسرحية ضمن تسلسل منطقي وزمني، كما أن الحبكة هي التي تبني العلاقة بين الأجزاء الداخلية للمسرحية، كما أنها وصف متواصل للأحداث ينتج من هذا الوصف ما يسمى الترقب، وهو الذي يؤدي إلى جذب تركيز الجمهور إلى دوران المسرحية.

الشخصية :

إنَّ الشخصية هي العنصر الأساسي في العمل المسرحي، وهي أصعب التقنيات على المؤلف، لأنّ رسم الشخصية هو الذي ينهض بالبناء المسرحي، ولا بد أن تتوافر بها بعض الشروط، ومنها أن تكون شخصية مقنعة ومتوازنة قادرة على نقل كافة أفكار المؤلف بجانب أحاسيسه ومشاعره.

الحوار :

يُعد الحوار مهم في العمل الأدبي فبمقدار أهميتة في الرواية هو كذلك في المسرحية، والحوار هو أسلوب المسرحية الخاص، والذي يميز كل عمل عن غيره، وهو الذي يعطي للشخصيات حياة، وبالحوار تبرز قدرات الكاتب والمؤلف الإبداعيّة، لذلك فهو الذي يسهم بنجاح المسرحية وتفوقها.

العنصر الاجتماعي:

العنصر الاجتماعي هو الذي يشمل الزمان والمكان، فالزمن بالمسرحية هو زمن ذات بعد مختصر عن الزمن الحقيقي، ولكنه في مضمونه فهو أطول من زمن الواقع، أما المكان فهو يشمل المجتمع والطبيعة التي تلائم الأحداث، فكل مؤلف يصنع المكان المناسب على أرض المسرح تبعًا للأحداث.

خصائص الفن المسرحي

كيف يمكن أن يؤدي العمل المسرحي إلى أخطاء بالفهم لدى المتلقي؟

يتميز العمل الفني بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى، ومن أهم الخصائص العامة في ذلك هي أن المسرحية مكتوبة من أجل أن تعرض حدثًا حاضرًا، أي يُعاش الآن، ضمن فترة العرض المسرحي نفسه، ومن الخصائص الأخرى هي:

*** ينقل العمل المسرحي النص من مجرد حوار إلى حياة تبث به الروح من خلال أناس يتفاعلون مع الأحداث.**

*** لا يستطيع العمل المسرحي أن يفرط بعناصره، وذلك لأن كل عنصر هو عامل نجاح في المسرحية، وغياب أحد هذه العناصر يؤدي إلى أخطاء في الفهم، وإلى ضياع الكثير من تأثير هذا العمل وهدفه.**

يحمل النص المسرحي الرؤى الفكرية على شكل فني.

يترك العمل المسرحي الطبع والأثر الواضح لدى المتلقي أو السامع بعد عرض العمل.

يشغل الممثل الدور المهم في المسرحية، فإن نُقلت المسرحية دون تمثيل فهذا يعني أن قارئ النص سيحتاج إلى عملية فكرية وذهنية من أجل أن يعوض غياب الممثل.

يبذل المؤلفين قصارى جهدهم في تدريب الممثلين وفي كتابة النص، وذلك لأن العمل المسرحي هو مباشر ولا مجال لأي خطأ.

أنواع الفن المسرحي

كيف يُمكن أن يتشارك الفن المسرحي والفرقة الموسيقية في عمل واحد؟

تختلف أنواع المسرحيات فيما بينها، وكل نوع هو مخصص ليهدف فئة معينة من الجمهور، وليعبر عن قضية معينة كذلك، وفي النقد الحديث فقد رُتبت هذه الأنواع ضمن نماذج مسرحية مختلفة تسهم هذه النماذج إلى فهم غرض المسرحية وهدف مؤلفها، وهذه الأنواع هي:

- **المسرح الغنائي.**
- **المأساة أو التراجيديا.**
- **والملهاة أو الكوميديا.**

وفيما يلي توضيح ذلك كما يأتي:

المسرحية الغنائية

يُميز هذا النوع من المسرحيات أنها لا تكون على شكل نثر منطوق، وإنما حوار الشخصيات بالغناء، وغالبًا ما يصاحب هذا النوع من المسرحيات وجود أوركسترا وفرقة موسيقية تعزف الموسيقى مع نوع الغناء المؤدى.

المأساة

هي المسرحية الجادة والتي تبتعد عن الفكاهة والإضحاك، وهي نوع من الدراما يقع بها البطل الرئيس تحت تأثير مجموعة من الظروف والصراعات، وغالبًا ما تكون نهاية هذا النوع من المسرحيات هي موت البطل ونهايته المأساوية، وذلك أهم ما يميزها.

الملهاة

هي مسرحية كوميدية، تهدف إلى إضحاك الجمهور، ويتم فيها نقد المجتمع، والسخرية منه بأسلوب خفيف، وغالبًا هي ما تطرح مواضيع جدية في الفكاهات ولكنها تنقدها بطريقة مرحة ومحببة للجمهور، وغالبًا ما تكون النهاية هي مفرحة.

وظائف الفن المسرحي

كيف يُعبر مسرح العبث عن الواقع؟

إنَّ خطاب الكاتب المسرحي هو خطاب يتّسم بالبعد الدلالي والرمزي، أي ثمة رموز بين عناصر العمل الفني، وهذه الرموز هي تشير إلى قضايا يطمح الكاتب لنقلها، وأبرز هذه القضايا الظاهرة تتواجد في النص الإرشادي المسرحي، والذي يحمل التوجيهات الظاهرة في تحركات الشخصية وعناصر الفن بأكمله، ومن الوظائف للفن المسرحي هي:

- **الاهتمام بالمتلقي والقارئ من خلال عملية إبداعية ابتكارية، تُحقق انسجام المتلقي مع النص.**
- **النجاح في التواصل مع الآخر ومحاولة التأثير عليه وإقناعه بشتى الطرق.**
- **الخطاب المؤثر التي تحمله شخصيات المسرحية على شكل إنشاد يكمن في طياته تبليغ رسالة للمتلقي.**

عكس الواقع الاجتماعي المؤلم، وغالبًا ما يُركز على عرض مشكلات فردية، ومن أبرز المسارح التي تركز على ذلك هو مسرح العبث.

التجاوب المباشر بين المتلقي والنص المعروض والموجه إليه.

أهمية الفن المسرحي

كيف يُعبر الفن المسرحي عن حاجات المجتمع؟

إنّ فن المسرح يُشكل أهمية قصوى، وذلك من خلال الخطاب الذي يُشكله، إذ تتعاظم الأهداف والمقاصد التي يسعى لها كل مؤلف من خلال نصوصه المسرحية، وتلك الأهداف تظهر من خلال الأهمية العامة التي يطمح لها الفن المسرحي، والتي هي:

يُشكل المسرح النقد الحضاري للبلاد، كما أنه يعكس تقدُّم الأمم ونموها، من خلال الثقافة الظاهرة في تطوير الفنون الأدبية والتمثيلية.

يُعد الفن المسرحي وسيلة للترفيه والتسلية، ولكنه قبل كل شيء فهو أداة تنوير لبث الفكر والوعي والثقافة والنهضة الاجتماعية والسياسة وغيرها.

يعكس الفن المسرحي حاجات المجتمع، كما يشرح بعض القضايا التي تحتاج للمناقشة، من خلال عرضها على شكل نص كوميدي كما في مسرح الملهاة.

يسعى الفن المسرحي إلى تطوير التفكير والإبداع لدى المتلقي وتفجير الطاقات السلوكية كذلك، وهذه الأهمية تظهر أكثر من غيرها في مسرح الطفل.

ينقل الفن المسرحي بعض الدروس والمعلومات من الكتب الطويلة والمرهقة، إلى أساليب عرض تمثيلية، تكون أسهل لإيصال المعلومة للمتلقي.

يُعد فن المسرح من أكثر الوسائط الثقافية تأثيرًا، كما أنه هو الفن الأكثر قدرة وسرعة في جذب المتلقي والتأثير به.

نماذج من الفن المسرحي

من هو أول من أشار لمسرح الغرفة؟

اعتمد الفن المسرحي في أصوله على بعض العناصر، والقوانين، فظهرت أهمية المسرح منذ القديم بوجود الآلهة وبحضور الطقوس الدينية، ولكنها عبر الفترات أخذ الفن يتطور أكثر فأكثر إذ تعدد أنواعه وأغراضها، ومن أنواع المسرح الحديث هو مسرح الغرفة، فكان تارديو هو أول من أشار لها الشكل من خلال مجموعته المسرحية المؤلفة وهي مسرح الغرفة، وهي تعد من مسرحيات الملهاة الكوميدية ، ومن أشهر نماذج الفن المسرحي العالمي هي:

مسرحية الليلة الثانية عشرة

من أشهر المسرحيات التي كتبها شكسبير، إذ كانت أحداث المسرحية تتخطى كل ما هو تقليدي، أي أنها جمعت بين الأحداث المبكية والمضحكة، فجمعت بين الملهاة والمأساة، وتعد هذه المسرحية من الأعمال التي نجحت باتخاذ خطوة الكمال والتقدم.

مسرحية الخاتم القدري

هي مسرحية شعرية منسوبة إلى الشاعر المسرحي الهندي كالياس، والذي يسمى بشكسبير الهند، إذ تدور قصة المسرحية حول حياة أحد الملوك، كما تعرض حضور ووجود إحدى الملكات، ومن ثم تدور الأحداث فيما بينهم.

مسرحية شارلمان

هي مسرحية فرنسية ترجمها الأديب والصحفي أديب إسحاق، كانت تدور قصة المسرحية حول الإمبراطور والجرال، إذ جاء في الفصل الأول من المسرحية على لسان البطل شارلمان قائلًا:

جرال قد كشف لنا السكسوني الأمر، إن التوفيق خالفك وأنت في أول الرجاء، وكان ينقص مجدك يا جرال الصبر والاحتمال، وإني قد عرفت الأمر منذ أمس ووازنت بني الجريمة والاستحقاق فرأيت أن إحساناتك رجحت سيئات أبيك، وكفاك فخرًا أنك أعدت مجد فرنسا وأدركت ثار رولان الذي رأيته أنا تحت ظلال الأشجار الضخمة في ساحة رونسفو، فضممته وهو ملطخ بدمه وأقسمت أن أبكيه ما حييت.

أهداف المسرح

للمسرح أهداف رئيسية ومحددة على عكس باقي الفنون الأخرى مثل:

- **يساهم المسرح بشكل أساسي في تصوير كافة الأحداث الحقيقية والخيالية أمام الأشخاص.**
- **يمكن من خلاله تقديم حلول جادة من أجل القضاء على المشكلات التي يعاني منها أي مجتمع.**
- **يزيد من وعي الجمهور حول المشكلات التي يعاني منها المجتمع، مع تقديم بعض الحلول البسيطة لعلاجها.**
- **يعد شكل أساسي من أشكال التسلية والترفيه، ويساعد بشكل كبير على تقليل حدة التوتر والقلق عند الناس.**
- **يمكن الناس من عرض الموهبة الخاصة بهم أمام الملايين.**
- **يسمح بظهور العديد من الممثلين الذين يؤدون أدوار مختلفة على عكس بقية الفنون الأخرى.**

أنواع المسرح

مر المسرح بالعديد من أعمال التطوير التي ساعدت في ظهور أكثر من نوع له مثل:

المسرح التراجيدي والدراما الجادة.

المسرح الكوميدي والدراما السوداء.

مسرح العرائس.

المسرح التجريبي.

المسرحيات الموسيقية والغنائية.

المسرح الصوتي الدرامي أو الأوبرا.

الباليه والرقص الحديث.

أشهر المسارح العالمية

قامت كل دولة من الدولة بعمل عدة مسارح كبيرة من أجل عرض بعض الأعمال الفنية عليها، إليكم أشهر المسارح العالمية على الإطلاق:

مسرح Wuxi Grand في الصين.

مسرح Elgin.

مسرح Minack بإنجلترا.

مسرح فوكس.

مسرح The Seebühne.

مسرح أوديون هيرودس أتيكوس باليونان.

مسرح برشلونة في إسبانيا.

مسرح رويال مدريد.

مسرح لافينيس.

مسرح برشلونة في موسكو.

خطوات تعلم فن المسرح للمبتدئين

يبحث الكثير من مختلف أنحاء الوطن العربي عن خطوات تعلم فن المسرح للمبتدئين، وهو ما سنقدمه لكم في الفقرة التالية:

أن يتمتع الشخص بموهبة حقيقية سواء من خلال التمثيل أو القدرة على عرض أفكاره بصورة رائعة.

أن يتلقى الشخص بعض الدروس في تعليم فن المسرح سواء من خلال بعض المدارس أو من خلال مشاهدة بعض الفيديوهات.

أن يكون الشخص على دراية كافية بكافة أنواع المسرح، وتحديد النوع الذي يرغب في تأديته.

قراءة مختلف الكتب التي تتحدث عن فن المسرح.

التدريب المستمر على مختلف المسارح على يد كبار الأساتذة لاكتساب العديد من الخبرات.

شروط تعلم فن المسرح

من أجل تعلم فن المسرح، لابد من مراعاة بعض الشروط الهامة:

أن يتمكن الشخص من تنفيذ كافة الأدوار المقدمة له.

أن يقدم الشخص عمله الفنى دون خوف أو قلق.

أن يكون خفيف الوزن ليتمكن من فعل جميع الحركات في أقل وقت ممكن.

أن يكون ملائم للدور الذي يقوم به سواء كوميدي أو دراما أو أكشن أو تاريخ.

مميزات فن المسرح

للمسرح مميزات عديدة، منها:

تشكل دخل أساسي للفرد، وتمكنه من الحصول على العديد من الأموال.

يتمكن الشخص من الظهور أمام ملايين الجمهور.

يمكن من خلاله العمل على حل المشكلات التي يمر بها المجتمع.

عيوب فن المسرح

يحتوي المسرح على بعض العيوب مثل:

أن يقدم فن هابط وغير هادف وغير مفيد للناس.

وجود بعض الأشخاص الذين يرتدون ملابس عارية، وهذا يخالف تعاليم الإسلام والعادات الشرقية المعروفة.

غلو أسعار المسرحيات في الكثير من الأحيان، وعدم قدرة عامة الشعب من الذهاب للمسرح.

ما هي اهم المسارح

هناك العديد من المسارح التي تنتشر بشكل كبير في أنحاء العالم منها مثلا:

مسرح خيال الظل العربي والتركي.

مسرح النو الذي يقع في اليابان.

مسرح شعر التعزية الفارسي.

مسرح الكابوكي الياباني.

روائع المسرح العالمي:

هل قرأت يومًا نصوص روائع المسرح العالمي أو صادفت مختارات منها؟! في الواقع، يمكن إرجاع تاريخ المسرح إلى عصر القدماء المصريين، بدليل وجود البدايات الموثقة للنقوش الموجودة في المعابد الفرعونية، والتي تظهر قيام الفراعنة بتقديم عروض مسرحية في ساحات المعابد، كما الطقوس الجنائزيّة بمصر القديمة حفلت بطيف من الدراما والنص الحواري. ويعد النص الهيروغليفي انتصار حورس الذي وجد منشوقًا من أيام عهد بطليموس التاسع عام ٨٨ ق.م على جدران معبد إدفو، أقدم نص مسرحي عرفته الحضارة الإنسانية في التاريخ.

وقد أوليت المحافل الثقافية المصرية المصرية أهمية خاصة خلال فترة الحكم الناصري ومشروعه التثقيفي، صدر العدد الأول من سلسلة "روائع المسرح العالمى" عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٥٩، واستمرت حتى عام ١٩٦٦ وقبل أن تتوقف صدرت سلسلة "مسرحيات عالمية" لتكمل نفس الدور، وواصلت وزارة الثقافة المصرية الاهتمام بالمسرح العالمى وتقديمه لجمهور المسرح حتى تسعينيات القرن الماضى، حيث صدرت سلسلة "مسرحيات مختارة" عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى القطع الصغير "كتاب الجيب"، ثم عادت لتصدر سلسلة "روائع المسرح العالمى" لكن بشكل غير منتظم.

نرشح لك قراءة: بعض من أفضل القصص المسرحية على الإطلاق غير أن الاهتمام بالمسرح العالمي وترجمة وتعريب نصوص من روائع المسرح العالمي تلاشى تدريجيًا فيما بعد، وقلت الحركة المسرحية في العموم فقلت الكتابة وترجمة النصوص المسرحية، إلى أن قامت مؤخرًا الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة بإعادة تقديم سلسلة "روائع المسرح العالمى" من خلال إعادة طباعة ونشر ٥٠ عدد من عيون التراث المسرحي العالمي التي قام بتأليفها رموز كبار الكتاب المسرحيين، أمثال: (برتولد بريخت، غوته، موليير، برنارد شو، جان بول سارتر، أرثر ميلر، بيتر هاندكه)؛ بهدف إثراء المكتبة العربية فكريًا وآدبيًا، وتدعيم تنمية حركة المسرح والوعي الفني به.

نرشح لك قراءة: بيتر هاندكه ليس الوحيد: سقطات أخرى لنوبل!

وعن هذا يقول "جرجس شكري" المشرف العام على سلسلة روائع المسرح العالمي وإعادة طبعها، ومدير النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة:

" لقد راودتني الفكرة منذ سنوات، وظلت حلمًا إلى أن وجدت الفرصة سانحة من خلال مشروع النشر في الهيئة العامة لقصور الثقافة، لاستعادة قبس من عصر النهضة، ولاقت الفكرة الاستحسان والتشجيع من الجميع. وفكرت في البداية في تقديم سلسلتي روائع المسرح ومسرحيات عالمية كاملتين وفقًا للتسلسل الزمني، ولكن الفكرة تبلورت على أرض الواقع لتقديم خمسين عنوانًا على الأقل في هذه الفترة؛ إذ وجدنا صعوبة في الالتزام بالتسلسل لأسباب منها صعوبة الوصول إلى بعض المترجمين أو الورثة بعد أن تقطعت السبل بينهم وبين الواقع الثقافي، بالإضافة إلى استبعاد النصوص التي تمت ترجمتها عن لغة وسيطة، إذ ترجمت فيما بعد عن اللغات الأصلية".

نصوص مسرحية من عيون التراث العالمي

من بين الإصدارات: النص المسرحي "مركب بلا صياد" تأليف الشاعر الإسبانى "أليخاندرو كاسونا"، وهي من ترجمة الدكتور محمود علي مكي، وهي مسرحية من ثلاثة فصول صدرت

فى ٢٥ أغسطس عام ١٩٤٥، وعُرضت مسرحيًا لأول مرة بالأرجنتين فى عام صدورها، ثم قُدّمت سينمائيًا لأول مرة عام ١٩٥٠ فى الأرجنتين أيضًا.

إلى جانب مسرحية "الأشجار تموت واقفة"، وهي أيضًا من تأليف "أليخاندرو كاسونا"، وقام بترجمتها الدكتور محمود علي مكي، وهي من ثلاثة فصول كتبت عام ١٩٤٩، تأكد فكرتها على الإرادة، وأن وجود الأحلام أمر مهم، لكن وجود قدميك على الأرض أيضًا. فالتوازن بين الحلم والواقع أمر رائع، حتى لا ينساق الفرد بنفسه للوهم الجميل بدل مقاومة الواقع التعيس.

نرشح لك قراءة: مسرحيات ساهمت في تطور تاريخ الإنسانية

وهناك أعمال مسرحية صدرت من ترجمة "سعد مكاوي" منها: "بيكيت أو شرف الله" من تأليف الكاتب الفرنسي "جان أنوي"، أحداثها مستلهمة من واقعة اغتيال رئيس أساقفة كانتربيرى توماس بيكيت بالكنيسة فى ٢٩ ديسمبر عام ١١٧٠. قُدِّمَت لأول مرة بباريس عام ١٩٥٩، ونالت ثلاثة من جوائز التونى الأمريكية بعد عرضها فى نيويورك بأحد مسارح برودواى عام ١٩٦٠.

من أعمال الشاعر والكاتب والمخرج المسرحي الألماني "برتولد بريخت" التي قدمها إلى العربية "عبد الغفار مكاوي" مسرحيتي "الاستثناء والقاعدة" و"محاكمة لوكولوس".

احتفل الفنانون من كل أنحاء العالم بيوم المسرح العالمي، فى ٢٧ مارس من كل عام، أخرج المسرح على مدار ٥٩ لنا أسماء وعروض لا تنسى فى تاريخ المسرح العربى والغربي.

ويعود الفضل فى تخصيص اليوم العالمي للمسرح إلى الهيئة الدولية للمسرح، ويوافق تاريخ الاحتفال به سنويا افتتاح موسم مهرجان "مسرح الأمم" فى باريس ، حيث انطلقت الفكرة فى عام ١٩٦١ وبدأت مراسم الاحتفال بها فى العام التالى.

ويشهد يوم الـ٢٧ من مارس سنويًا إحياء فعالية اليوم العالمي للمسرح، الذي يُحتفل به على الصعيد الدولي منذ عام ١٩٦٢، وذلك بهدف الترويج للفن المسرحي في جميع أنحاء العالم وتسليط الضوء على قيمة هذا الفن فضلًا عن تمكين المجتمعات المسرحية من الترويج لإعمالهم على نطاق واسع حتى يدرك صناع القرار قيمة هذه النماذج الفنية من أجل دعمها، كما يهدف إلى التمتع بهذا الفن في حد ذاته.

الفصل الثالث

نافذه على المسرح .. علم النفس الابداعي والمسرح[٤]

---

[٤] نعمة السوداني ناقد مسرحي هولندا

يعتبر الابداع صفة عند البشر . وليس شيئا موروثا . ولايحتكر عند مجموعة معينة من الناس ، لذلك يتطلب الابداع المرونة بالفكر وطلاقة واسعة ، لانه في نفس الوقت نوع من التفكير يؤدي الى الانتاج ويتصف بالجدية والمرونة والاصالة .

ان الاصالة والمرونة عند التفكير الابداعي لحل اية مشكلة يتسم بالاصالة اضافة الى الحساسية الاكثر من الاعتيادية. ان الخوف كما نعرف يقتل او يجفف منابع الابداع في العقل البشري ... اذ لايوجد ابداع مع الخوف ... اما في القلق الواقعي فهذه مسألة طبيعية وليس مانعني بالقلق المحيط ...فقد ثبت انه كلما كان هناك خوفا يقل الابداع ، ولدينا هناك امثلة عديدة ..فوجود الدكتاتوريات والانظمة العسكرية المناهضة للديمقراطية والابداع والفكر النير والتي تبني أسوارا حديدية وتحكم بالقبضة الفولاذية ، لاتسمح بذلك التطور الفكري الانساني الثقافي والفني ، كما وان هذه الانظمة تحدد من القيم العالية الانسانية للابداع وبذلك فهي تصنع الخوف للاخر ... الخوف الذي يضعف في (بعض الاحيان) الثقة بالنفس ، ومع كل هذا يخلق المبدع جوا خاصا له ضمن هذه الاجواء الارهابية .. يخلق جوا مناسبا له كي يقوم في عملية انتاج مايريد بعيدا عن انظار السلطة وايضا هنا نقول ذلك بنسب معينة استنادا الى حديثنا اعلاه في (بعض الاحيان).

ومن ثم نرى ان المبدع يبتعد بأدواته عن التفكير العادي والنمطي ويميل الى الانتاج الفكري اي بمعنى اخر انتاج التفكير وهذا ايضا يخضع لاسباب لانه اي المبدع يختلف عن الاخرين من الناس بتفكيرهم فهو بذلك لايجاريهم ايضا.

وأن المبدع هو الذي يستطيع ان يضيف شئ ما لذكائه الذي يتمتع به لكونه يتمتع بمهارات القدرة على الابداع فمثلا الطلاقة والتي تعني توليد حلول جديدة لافكارواعطاء بدائل غير مألوفة .

فمثلا نجد القدرة على الانتاج اللغوي والفكري والفني وفي الرياضيات وكذلك في المهارات الاخرى ومنها الرياضية ..اذن الابداع في كل مجال ...

إن شخصية كالمبدع لابد وان تتمتع بصفات وسمات خاصة وتعتمد على الاصالة والقدرة على التغيير وبشكل مميز عبر نافذة الافكار البعيدة التي يصفها ويصنعها وهي من بناة افكاره ولم تكن سائدة في وقت انتاجها وغير شائعة ..

ان المهارة والتميز في عقل المبدع تميز ما يطرحه .. وفي جوانب اخرى مضيئة لدى المبدع تتعلق بتقديم ما هو مثير في حالة احساسه باي مشلكة نراه يبتدع لها حلا باحساسه وبمستوى وعيه وباضافات ومعلومات وتفاصيل جديدة لايصل اليها الاخر..

من هذا التقديم نرى ان المبدع يتحمل المسؤولية بنتائجها لانه ليس بمقدور اي إنسان أن يتحمل المسؤولية .. الا ان الفرادة بالمبدع هي انه له القدرة على تحمل هذه المسؤولية وتحمل ما تكتنفه من غموض ، لذلك نراه طموح وذا دافعية عالية ضمن الاعتداد بالنفس متمتعا بروح عالية مليئة بالثقة بالنفس ولا يخاف المخاطرة او المغامرة لكونه يملك الاستعداد العالي من النقد كما ولديه القدرة على الاختيار للاشياء ويميزها عن بعضها وبالتالي له القدرة على الاستطلاع العالي ...

ان للتفكير الابداعي مراحل في الاعداد والاحتضان والمثابرة ومن ثم الاشراق وايضا التحقق في الاشياء والوصول الى البرهان وبالتالي الاصرار والظهور بالجديد ...

ان استيعاب المشاكل لايقف عند حدود .. فنرى هناك اساليب عديدة للتفكير الابداعي ايضا .. فهناك انظمة معينة تؤدي للعصف الذهني يتميز فيها صاحب التفكير المبدع او مثلما نقول التفكير الابداعي ...

واننا كوسط مسرحي نجمع كل العلوم وننطلق منها ..فمثلا العالم -- يونغ -- يعتبر اهم من قال في مشروع الفن او التنبئ الفني او (الولادة الفنية) ان الاشياء تاتي بالولادة .. فالفنان يولد والرياضي يولد وهناك موهبة لكل شخصية فنية او رياضية او سياسية اجتماعية او نفسية ..

وتقاس هذه الاشياء من السنوات الاولى الخمسة لحياة الطفل وبعد ذلك الخمس سنوات الثانية وتصبح لنا شخصية اجتماعية ويتاثر بالمحيط الذي يعيش فيه وفي الشخصيات القريبة عليه

وكذلك يؤكد العالم -- سيجموند فرويد -- على السنوات الخمسة الاولى والثانية والثالثة على حياة الطفل والتي تصنع بصمة الفنان او الشاعر او السياسي الى اخره اذ لايوجد اختلاف بهذا الموضوع .

وهنا لايفوتني ان اطرح سؤال مهم على جميع المعنين في شؤؤن الطفولة بدءا بالروضة والابتدائية والمتوسطة -- اي اقصد مديريات التربية والتعليم -- اين الطفل العراقي من هذه القياسات التي عمل عليها علماء النفس في العالم ولايوجد عليها اختلاف ومتى سنعمل بها ؟؟ اذا كانت المدارس غير صالحة اصلا للتدريس والتعليم والطلبه يحشرون حشرا واعدادهم كبيرة داخل الصف الواحد .. واوقات الدوام ثلاث مرات اي ثلاث وجبات ؟؟؟؟ ناهيك عن القرطاسية والكشف عن الحالة الصحية و الى اخره من مشاكل ما زالت لحد هذا اليوم لم يوجد لها حل !!! فكيف لنا ان نصنع سياسي او فنان او شاعر او اديب والطفل والمؤسسة التربوية لم تساهم بتطوير مراحل الطفولة هذه في المدارس وما زالت تعمل بمثل هذا الاسلوب القديم !!!!! والنظام السابق ولى ومن دون رجعة.. سؤال يطرح لمن يهمه الامر .

نعود مرة اخرى الى موضوعنا علم النفس الابداعي وعلاقته بالمسرح ..وفي الجانب التخصصي في عملنا بالمسرح نجد ان العظيم -- وليم شكسبير -- هو العالم الاول في علم النفس قبل -- فرويد -- او يونغ -- عندما نراه قد سبقهم في تقديم مسرحية --هاملت --نجد ان هاملت باعتباره طالبا قد درس الفلسفة اولا ومن ثم انه كان امير اي انه ابن ملك ومن طبقة النبلاء . نجده يتمتع بشخصية مستقره، بسيطة ، أجتماعية ، معتدلة سلوكيا ، لكن هناك ثمة شيء يدعوه الى ان يبدأ التحول في شخصيته بعد مشاهدته طيف والده واخباره بالحقيقية التي عرفها ومفادها (أن عمه قتل أباه وأمه تعلم بذلك ايضا) .....

من هذه اللحظة تتحول شخصية هاملت الى شخصية معقدة ، مركبة ، شخصية سوداوية، ويكون هذا واضحا من خلال مجمل حوارات هاملت وفي (خطبة هاملت في الفرقة المسرحية التي اتت الى القصر) .

ان مهمة دارس المسرح على ما اعتقد تقع في التحليل النفسي للشخصية التي تقع امام عينه في تمثيل او لعب الدور وكذلك عن القناع الذي يلبس على المسرح..

وايضا لو تطرقنا الى -- فرويد -- حينما ذهب الى عمل سوفوكليس في (اوديب ملكا) حيث كانت تشكل عقدة اوديب فيها المعضلة الرئيسية وتعمل على السنوات الاولى لحياة الانسان وكذلك الفروق الفردية بين الافراد وبين الممثلين ، فالممثل في لحظاته منها نجد الجانب النفسي والعقلي قد يتغير في ثواني ولحظات .

ونحن نعرف وعلى يقين ان الابداع يرتبط بعلم النفس في سايكولوجية الشخصية / الشخصية الابتكارية المبدعة ، لأن هذا العلم يثير كل المهتمين في مجال الادب والفن لكونه يدرس سلوكيات الانسان في حالة الشعور واللاشعور ،في حالات مرضية او حالات طبيعية بل انه يذهب الى ابعد من ذلك فنجده يبحث في الممثل وكيف يتوحد مع الدور وماهو تاثيره على المتفرج من خلال جوانب عديدة اهمها الابداع والتفوق وابراز الموهبة وكذلك الاستعداد والقدرة العقلية والبدنية .... اذن هو يدخل في كل تفاصيل تخصصنا بالمسرح ..

من هنا جاء الاهتمام بالشخصيات المبدعة والمبتكرة والتي تملك التفوق العقلي التي تمارس هذا الاداء .....

ان الاهتمام في الجانب النفسي والتحليل النفسي هي مسؤولية تقع على المتخصص او (الدارس) في المسرح وينصب في ذلك التحليل النفسي للشخصية التي يراها ويراقبها امامه حينما تلعب الدور المطلوب .. لان الممثل في هذه الحالة (يلبس قناع على المسرح) لذلك هنا ياتي دور (الجانب التحليلي للمسرح) لمحتوى هذه الادوار والشخصيات لأن العملية هنا هي تعني لنا البحث في الممثل وكيف تتم عملية التوحد اي – التوحد – مع الدور ،، كيف يعيشه؟ كيف يتاثر به ؟ وكيف يعكس تاثيرات ذلك على المتفرج.

هنا يبرز الجانب الابداعي المهم والموهبة والتفوق متضمنا القدرة الاستعدادية الجاهزة مع القدرات العقلية السليمة المتطورة... كل هذا يدخل ضمن مجال التخصص ، ان تحليل المحتوى-- للنص او القصة او الرواية -- لكونها مفتاح الدخول لعوالم الشخصية تعتبر من المسائل المهمة جدا التي اعتمد عليها -- فرويد -- على المسرح في التفسير بين الفروقات الفردية بين الناس من خلال تجاربه في التحليل النفسي والسلوكي والمعرفي وهي تشكل اتجاهات علم النفس.

ان الابداع يرتبط بعلم النفس في سايكولوجية الشخصية والشخصية الابتكارية المبدعة بما تحمل من صفات.. لذلك هناك تكامل بين علم النفس الابداعي والفن وهو ايضا اساس للنظرية التي عمل عليها العبقري (ستانسلافسكي) التحليلية ، ان التحليل والابداع الفني – النفساني يهتم بجانب التقدير الفني والابداع الفني وما يحدث للفنان ويمس الموضوع الفني ..

ان التقديرات الفنية للانتاج وللفن لها اهمية بالغة ، لان المواهب الفطرية لدى علماء النفس تعتبر مهمة جدا وهي تتعلم وتدرس منهج العبقري -- ستانسلافسكي -- حتى تطبق ما جاء به من تعليمات .. لأنه وضع الاسس الاولى في عملية (الاندماج) وكان يؤكد على دروس الماضي لحياة اي شخصية ،، فقد كان يوصي الممثلين (بالدخول تحت جلد الدور الذي يؤديه الممثل) وهذه اشارة الى كل من يريد يعمل في هذا الفن بالاضافة على التاكيد بضرورة العمل بصدق واخلاص والتعمق بالاطر الاجتماعية للشخصية ،، لذلك كان يركز في منهجه على الابعاد الثلاثة لكل شخصية ونقصد : (البعد الاجتماعي–الطبيعي–النفسي) ويسبر غور الأنوات الثلاث : الأنا العليا والتي تهتم بالأخطاء اي تمثل الجانب السلبي وفي الأنا السفلى والتي تعني في المسرح المدركات الشعورية الغريزيه كالجنس وحب الامتلاك والتفوق على الاخرين وايضا الأنا السوية وهي التي تصنع المعادل بين الأنا العليا والأنا اسفلى ومن ثم تلتزم بقوانين اجتماعية واعراف يعيشها الانسان في حياته الطبيعية وبالتالي يدخل (ستانسلافسكي) من خلال العمل على -- الجسد والنفس -- زائدا ثقافة الممثل الخلاقة وكان قد درس انماط الشخصية المبدعة والمبتكرة .

ولابد ان نشير الى ان الشخصية المبدعة تجمع صفات مهمة بين العصف الذهني وتالف الشتات وبذلك تظهر بوادرها فالابداع والابتكار والتفوق العقلي هو مايميزها.

ان عملية التوحد بين المبدع الممثل والشخصية المرسومة له تعتمد على ميكانزمات الدماغ اي ميكانزم التوحد وهي عملية لاشعورية بسبب الاسقاطات والتكوين النفسي والعزل الاجتماعي والكبت كلها مفردات تهتم بطبيعة الشخصية ..

فكلما كان عميقا بالدور أجاد الممثل حالة لاشعورية.. وكلما ذهب الى التفتيش والتنقيب في ذاكرته الانفعالية والحسية والعاطفيه سنجد ان الجانب الانفعالي يلعب دورا مهما في عملية الابداع .. لأن الانفعالات هذه تؤثر على المتفرج بالدرجة الاولى.. لأن الممثل بشكل عام يقوم

وبشكل مباشر امام الجمهور-- بتأدية دور غير مهيأ اليه -- مثال على ذلك المواقف الصعبة منها الهستيرية...نرى ان الجميع ينفعل معها حتى يصل بعض الاحيان الى ان المتفرج يبكي معه لهذا التوحد اي (عمق التوحد) في الدوروهذا ايضا في الفنون المجاورة للمسرح السينما او التلفزيون ...

وأيضا هناك عاملا مهما يتمثل في -- الذكاء -- الذي يلعب دورا كبيرا في هذه المنظومة من القدرات آنفة الذكر وهي قدرات ينميها نمو نوعي من خلال اكتساب الخبرات والتجارب التي تضيف خبرة نوعية وتراكمات كميه محصلتها خبرة نوعية وإمكانات جديدة في حقل الإبداع و بالمناسبة عند الذكي يأخذ مدى بعيد جدا بالإضافة الى سرعة البديهية التي يتمتع بها الممثل

ان في تنمية القدرة على الذكاء والتفوق العقلي والموهبة والابداع كل هذه المنظومة انما هي علامات مضيئة في التفوق الحياتي او العملي وقد سبق وان حدد العلماء ان التفوق والابداع لذكاء الانسان يكون في عمر ١٨-٢١ في قمة الاداء ثم تأتي بعد ذلك الخبرة لترص البناء المتكامل للشخصية الفنية ...

لقد استطاع المسرح ان يعمل ويجسد سايكولوجية النكته كوميديا وتراجيديا ، وان علم النفس الابداعي استعار من المسرح الكثير لوضع اسس لانه دخل في كل المجالات العلمية ومنها المسرح.

لذلك المسرح يعتمد على النظريات والتجاريب المهمة التي قدمت على مر الازمنة معززة بامثلة تطبق في كل زمان ومكان لتشابه الحالات والسلوك لدى الانسان .. والمسرح ايضا يهتم بالسنوات الاولى من حياة الانسان -- الكفل -- الذي اشرت اليه بمعرض المادة اعلاه لانها هي المهمة في اعتقادي وهي التي تنحت شخصيته وتعطينا بصمته الكاملة ودوره في المستقبل وكذلك ايضا نعتمد في المسرح على الفروقات الفردية بين الممثلين والافراد ،، والممثل ايضا في لحظاته الخاصه من حيث الجانب النفسي والعقلي لانه قد يتغير بثواني او لحظات ..

ولأن العملية هذه تتطلب من الممثل التعرف على نوع العمل لكي يكون بالنسبة اليه مألوفا حتى يستطيع ان يندمج او يتوحد تدريجيا داخل اطار العمل وبذلك فهو يكتسب حركات جديدة جسمية لها اهمية خاصة في خبرته الجمالية ثم يصبح العمل او الموضوع الفني جزأ من المتفرج له الذي يشكل حيزا كبيرا في عمل الممثل اثناء تواجده داخل فضاءات العرض المسرحي ، ويكون المحفز الاول لابداعته ، لانه ينطلق بخطابه الموجه اليه بشكل مباشر من اجل تطوير هذه العلاقة المتساوية .واقصد هنا بالتساوي حسب غروتوفسكي ممثل واحد ومتفرج واحد يكفي لان نقدم مسرحا .

قال الدكتور محمد الرخاوى، استشارى علم النفس[٥]

إن الاتجاه الحالى فى العلوم النفسية هو تطوير مهارات المعالجين والمدربين ووضع الاسس العلمية لكل أنواع الطب النفسى المكملة بداية من العلاج بالأدوية والجلسات الكلامية إلى العلاج الجماعى الذى يأتى على رأسه جلسات السيكودراما.

وأجاب الرخاوى على عدد من الأسئلة التى تدور حول طبيعة هذه الجلسات النفسية وطريقة التعامل فيها

ما هى السيكودراما؟

هو العلاج النفسى بالدراما وتكون عبارة عن دخول الشخص فى دور درامى يجعله يرى نفسه والموقف الذى يزعجه والأشخاص الذين يتعامل معهم فى إطار خارج محيطه، حتى يرى الصورة كاملة دون أن يحمل الغضب بداخله بل يفرغ الشحنات الداخلية.

ما هى فوائد جلسات السيكودراما؟

تتمثل فوائد هذه الجلسات فى أن الشخص يخرج الغضب أو العنف الذى بداخله دون أن يؤذى نفسه أو أحد من حوله، فيمكنه أن يمثل دور قاتل متسلسل داخل الإطار الدرامى الذى يكون عبارة عن مسرحية يعدها الطبيب المتخصص ويكون لها هدف للمجموعة لمشاركة والتى تتشارك فى التجارب النفسية المختلفة.

كما أن هذه الجلسات تعمل على التصالح مع الذات ولكن بدون خسائر، وكذلك وسط دعم من أشخاص مختلفة.

من هم الفئة التى يمكن علاجها بالسيكودراما؟

لا يوجد فئة بعينها فهى طريقة علاج جماع مسموحة للجميع من أصحاء ومرضى نفسيين، لأن كلنا فى الحقيقة نعيش فى حياتنا أدوار مختلفة فى الحياة داخل الأسرة وفى العمل وبين الأصدقاء والتدريب على تخريج العواطف والأحاسيس خاصة السلبية فى عمل جماعى أمر جيد للنفسية.

---

[٥] كتبت أميرة شحاتة جريدة اليوم السابع ٢٠١٧/٦/١

كيف تتعامل جلسات السيكودراما مع الصراعات الداخلية للشخص؟

تتعامل هذه الجلسات مع الصراعات الداخلية للشخص على سبيل المثال إذا كان الموقف العدائى من الأب وهناك مشكلة داخلية وصراع حول كونه أيقونة الوالد والاختلافات الشخصية، فيكون هناك شخص يأخذ دور الوالد ويبدأ فى الحوار مع الشخص حتى يخرج أمامه ما بداخله من كيانات متداخلة وتخرج الصورة الداخلية للشخص للخارج حيث يقوم بحلها بشكل أبسط وأسهل.

ما هى مدة الجلسة ومرات إجرائها أسبوعيا؟

فى الطبيعى ٣٠ جلسة، وتكون مرة أو اثنين فى الأسبوع، وتستهدف الأسوياء والمرضى المصابين بأى نوع من الاضطرابات لهذه الجلسات، لأن فكرتها هى مخاطبة المشاعر بحسب نوع الموضوع الذى يشتكى منه الشخص ومع مجموعة فى نفس حالته النفسية والعاطفية.

العلاج بالفنون توجه لدعم الأطفال اللاجئين ... الموسيقي والرسم ترياقا للآلام الروح[٦]

يعاني الأطفال السوريون تبعات نفسية وخيمة جراء ما خبروه من قصف لأحيائهم، وتهجيرهم وفقدانهم لذويهم. وهم يقاسون مشقة التأقلم مع بيئة اللجوء. في مخيمات لبنان حاول البعض التخفيف من وطأة المعاناة عن طريق العلاج بالفنون

أصبح العلاج النفسي بالفنون الإبداعية أمرًا معروفًا اليوم. ويُقدَّم هذا العلاج حاليًّا لأطفال سوريين يعانون تبعات النزاع المسلَّح الذي أنهك بلادهم. ويحاول خبراء في هذا المضمار توظيف الفنون الإبداعية، كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والدراما، بهدف التخفيف من وطأة العبء النفسي الذي يشعر به الأطفال اللاجئون.

والعلاج بالفن هو معالجة نفسية تستند إلى وسائط فنية كالرسم والنحت وكل ما هو صوري كأداة أساسية للتعبير، إذ لا يعتمد المرء على الكلام فقط في عملية التواصل، وإنما أيضًا يتفاعل مع الأعمال الفنية من أجل إيصال أفكاره، والعمل على تخطي الصعوبات النفسية التي تعترضه، على ما تشرح أخصائية العلاج بالفن من جامعة غولدسميث البريطانية دانة فواز.

وتتابع دانة، التي تعمل حاليًّا مع اللاجئين السوريين في لبنان، أنها تستهل نشاطها مع الطفل حتى يبدأ بإعداد عمله الفني. ويختلف الوقت الذي يستغرقه ذلك من طفل لآخر. فأحيانًا تشاهد في البداية آثار الحرب في رسوم الطفل، فيما تبقى غائبة لدى أطفال آخرين، إذ إن لكل منهم طريقته في التعامل مع الأزمة النفسية التي يمرُّ بها.

ويعتمد ذلك بشكل أساسي على عوامل كثيرة منها خلفية الطفل وخبراته، كعلاقته ومدى ارتباطه بأفراد أسرته، والأهم الطريقة التي اختبر بها الحرب وعاش من خلالها، بما انطبع في ذهنه من صور ومآسٍ، كلُّها عوامل تؤثر في تعامل الطفل مع أزمته النفسية وطريقة تعبيره عنها. تقول دانة: «تظهر الأبحاث اليوم أن الصدمة تترك أثرها في العوامل غير النطقية، إذ يجري تذكرها في الجسد، الروائح، الأصوات، الصور، الألوان... إلخ. لذا فالعلاج بالفن يقدِّم طريقة غير صدامية في التعبير عن شيء ما مرعب، ما يجعل الطفل أحيانًا غير مرتاح في التحدث عما جرى، إلا أنه قد يفضل التعبير عنه في صور، تجعلك ترى مأساته من دون التكلم عنها».

---

(٦) منل عبد الأحد . العدد ٦٣ مايو ٢٢ عام ٢٠١٨

وتتحدث دانة ماليًّا عن الدور الذي يلعبه الأهل في هذا الإطار، لذا فإلى جانب العمل مع الطفل تتعاون مع الأهل، لأن الأمر مرتبط ارتباطًا وثيقًا بما عليه الحال في المنزل. فعلى سبيل المثال، الطفل الذي لا تؤمَّن له سوى وجبة واحدة من الطعام فقط، يصعب علاجه. وهنا يبرز دور المؤسسات غير الحكومية التي تُعنى بمساعدة هذه العائلات. «إن لم تكن تملك الاحتياجات الأساسية لا يمكنك أن تتجاوز الخوف... الأمر صعب جدًّا. لكن أجمل ما في ذلك هو قدرة هؤلاء الأطفال على التصدي [وتجاوز الخوف]».

عملت دانة مع أطفال من مشارب مختلفة، عملت مع طفل لا يرسم ما يتعلّق بالحرب ويتسلّح برفضه، أو طفلًا أتى من منطقة ريفية، حيث بيته الشاسع، ليعيش مع عائلته في غرفة ضيقة، ويعاني أحيانًا من تعليقات سلبية لا ترحب به وسط المجتمع الجديد الذي فر إليه، وعملت أيضًا مع أطفال يربطون صوت الألعاب النارية، وصوت الرعد، وصوت إقلاع الطائرات بالقصف العسكري، فيصابون بالذعر.

«الطريقة التي يرسم الطفل من خلالها معاناته على ورقة تخرجها من داخله، فيصبح بإمكانه التحدث عنها، كما لو لم تكن معاناته الشخصية. نحن، أنا والطفل في جلسة العلاج، ننظر إلى الرسم معًا فيصبح بإمكانه أن يريني ما يتحدث عنه، وهذا يريحه بطبيعة الحال، إذ يمكِّنه من التصالح مع تجاربه ومنحها شكلًا واسمًا وصوتًا».

من خلال وسائط فنية كالرسم والنحت عبَّر هؤلاء الأطفال عن مخاوفهم ونجح كثيرون في تجاوزها. تروي دانة: «حين ينتهي العمل معهم، فهذا يعني أن الطفل تمكَّن من تجاوز الصدمة وبإمكانه المضي قُدُمًا. غير أنه لن ينسى ما حدث لأنه تحدث وعبَّر عنه في رسوم، ما يجعله أمرًا في الذاكرة، وحين يسترجع هذه الأحداث، سيشعر بالحزن وبعض الخوف، إلا أن هذا لن يؤثر على أدائه في حياته اليومية».

الموسيقى علاجًا

للموسيقي البريطاني نايغل أسبورن (Nigel Osborne) سبق في العلاج بالفنون وتحديدًا الموسيقى قبل ظهور الأشكال الجديدة من العلاج كالرسم والنحت. ولأسبورن تاريخ عريض في تدريب العديد من المعالجين النفسيين المتخصصين بالموسيقى. يقول أسبورن: «أظن أنه ما من تدخُّل لتجاوز الصدمة يترك أثره على الجهاز العصبي والصحة النفسية أكثر من الموسيقى». كان أسبورن رائدًا في العمل في مناطق النزاعات حول العالم، وعالج مؤخرًا اللاجئين السوريين في لبنان من خلال الموسيقى.

يشرح الموسيقي البريطاني العلاج النفسي بالموسيقى بأنَّه استخدام النغمة في إحداث تغييرات في الجسد والفكر والروح، ما يمكِّن الأطفال من تجاوز التحديات النفسية التي تواجههم. ويؤكِّد أنَّه ومع قلة الدراسات التي تُعد في هذا المجال، مقارنة بما يطمح إليه، إلا أن عددًا لا يستهان به منها، يُظهر أن الموسيقى تساعد في ضبط الأنظمة الدماغية المتأثرة بتبعات الصدمات التي تسببها الحروب والنزاعات المسلّحة، إذ إن الموسيقى تمكِّن الأطفال من التواصل بسهولة، والتعبير عما يخالجهم، وكسب الثقة بالنفس وتعزيز المهارات السلوكية. الموسيقى تؤمِّن لهم الاسترخاء والحماسة في آنٍ.

وعن العلاج النفسي بالموسيقى في مخيمات اللاجئين، يوضح أسبورن أنهم يستخدمون في البداية ورش العمل التشخيصية، وقد يصعب أحيانًا تأمين العلاج العيادي الذي لا تتوفر له المتطلّبات اللازمة، ليقتصر الأمر على ورش العمل والبرامج النفسية العلاجية بالموسيقى. أما بالنسبة للعلاج النفسي العيادي بالموسيقى فإنَّه يتضمَّن الارتجال ما يشجِّع الأطفال على التعبير عن أنفسهم من خلال الموسيقى.

والأخصائي الناجح، حسب أسبورن، هو من يعرف ما يريد الطفل التعبير عنه وجوديًّا، وسلوكيًّا، وعاطفيًّا ويتجاوب معه في حوار موسيقي متطوِّر. لكن هذا الحوار لن ينجح إلا إذا أُخذ في الاعتبار التراث الموسيقي للفرد الذي يتلقى العلاج. فالأطفال السوريون لم تحركهم الموسيقى العالمية، ولكن حركهم التراث الموسيقي لبلدهم. يقول: «الأطفال السوريون ليسوا في منازلهم، إلا أنهم يرون ريف دمشق من خيمهم، ما اضطرنا إلى النزول على رغبتهم وبناء برنامجنا بالكامل على الأرشيف الموسيقي السوري».

وعن الحصانة التي يحوزها هؤلاء الأطفال أمام أية صدمات مستقبلية، يشرح أسبورن: «يُزود الأطفال بالأدوات والمعرفة الموسيقية العلاجية التي تعتبر مستدامة وتتجاوز فترة العلاج. وفي حال تعرض الطفل لأية صدمة في المستقبل، فإنه يستحضر مداركه هذه كي يتعامل معها». ويؤكِّد: «العلاج بالفنون عامة، والعلاج بالموسيقى على وجه الخصوص، هي طرق علاجية تتكامل مع العلاج النفسي التقليدي. إلا أن ما يميِّز العلاج النفسي بالموسيقى خلال أو بعد النزاعات المسلحة أنه لا يعتمد على الكلام. يفضل الأطفال في الغالب عدم التحدث عن تجاربهم، إلا أنهم يسرُّون بالتعبير عنها من خلال الموسيقى».

ويروي أسبورن عن تجربة تركت عميق الأثر في نفسه، وذلك في الحفل الذي نُظِّم لبعض الأطفال اللاجئين السوريين على هامش ورشة عمل علاجية، وحكى كيف أجهش الأطفال بالبكاء أمام الحضور عندما بدأوا بأداء الأغاني التي ترتبط بالمناطق التي ينتمون إليها. اعتبر أسبورن أن قدرة الأطفال على التعبير عن انفعالاتهم أمام الجمهور العريض هي خير دليل على نجاح العلاج بالموسيقى في تمكينهم من تجاوز صدماتهم والتصالح مع ذواتهم.

الدراما وصدمات الذات

عملت الدكتورة دلال مقاري أخصائية العلاج بالدراما ومؤسِّسة معهد «دراما بلا حدود» لسنوات مع الأطفال ضحايا الحروب، ولها تجارب عدة في هذا الإطار في أوروبا والعديد من الدول العربية كالأردن ولبنان وسوريا ومصر. والعلاج النفسي بالدراما أو السايكودراما هو علاج يعتمد على الدراما لتخليص الفرد من الصراع والصدمات النفسية من خلال تمثيل أحداث مشابهة باعتماد الفنون والألعاب الدرامية: كالحركة والتمثيل والكتابة.

تقول دلال: «تسعى جلساتي في العلاج النفسي بالدراما إلى التحريض عن طريق الألعاب الدرامية للدخول إلى الذات وتفريغ صدماتها ومعاناتها من الداخل. منهجي في العلاج يسعى إلى البحث عن الذات وإعادة تفسيرها من خلال تعريتها بالبوح الانفعالي العفوي عبر استخدام الدراما، وخاصة في حالات البوح والتفريغ لأنه الفضاء الأكثر ديناميكية وحميمية لمنح الفرصة للمتعالج كي يدخل إلى أعماق ذاته رغبة في إيجاد ممرات جديدة للحكاية».

ويقول خبراء استطلعت «الإنساني» آراءهم إن العلاج بالفنون يختلف عن العلاج النفسي العيادي أو الكلاسيكي، إذ إن الأخير: «دوائي، سريري، فردي، مغلق ومرتبط بمدارس تقليدية ذات توجهات واضحة، وتتأهَّب لنتائج متوقعة»، على ما تقول مقاري التي تضيف إن العلاج بالفنون، خاصة الدراما، «منفتح على كل العلوم والفنون والاحتمالات ويميل إلى خوض التجربة بطريقة تحتمل الدهشة والتغيير والمفاجآت». لكن يمثل هذان النمطان من العلاج منهجين يتكاملان معًا لتحقيق غاية واحدة وهي التخفيف من آلام اللاجئين خاصة الأطفال منهم.

تقول شاريل غزال الأخصائية والمعالجة النفسية: «العلاج النفسي بالفنون طريقة تُعتبَر تقنيًّا حديثة ولكنها «مجدية» على عدة أصعدة». وتضيف: «لا نستطيع اختصار مقاربات العلاج النفسي بكلاسيكي وعلاج بالفنون فقط. فمقاربات العلاج النفسي متنوعة ومختلفة. بعض

الحالات العيادية تتطلَّب استعمال عدة مقاربات وتقنيات... وما نشهده منذ فترة يشكل «ثورة إيجابية» في العلاج النفسي من خلال مقاربة العلاج التكاملي».

وحول علاج الأطفال ضحايا الحروب والنزاعات المسلحة توضح راشيل غزل، وهي معالجة نفسية: «أثبتت الدراسات أن العلاج من خلال الفنون يعطي نتيجة جد إيجابية في العمل مع الأطفال بشكل عام، والأطفال الذين عايشوا الحروب والنزاعات المسلحة بشكل خاص، إذ يقدِّم لهم طرق تعبير أبعد وأوسع من العبارات والكلمات التي لا يملكون القدرة على استخدامها، في معظم الأحيان، لتخطي الصدمات النفسية».

الفصل الرابع
علم الجمال المسرحي[٧]

تناول الدكتور كمال عيد، أستاذ الدراسات العليا، ووكيل المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، في كتابه «علم الجمال المسرحي» الصادر عن دار اللوتس للنشر والتوزيع، مدخلا إلى الأسطاطيقا، وموقف المسرح المعاصر، جماليات المسرح عبر العصور، جماليات الفن العربي، علم الجمال التمثيلي، في طبعتين للمجلد الأولى في العراق، والثانية بمصر.

تطرح هذه الدراما الجديدة واجبات جديدة في المؤسسة المسرحية وسط مناهج إخراج منتشرة طولا وعرضا، أغلبها متناقض مع بعضه البعض، وتضع الممثل والجماهير كذلك وسط ميادين مسرحية غريبة الصنع، وهذه الدراما فرضت على خشبة المسرح متغيرات أساسية بكل تأكيد.

ما تسجله وما سجلته التجارب الجديدة تنبئ بأن المسرح والخشبة قد ترك كل تقليد وانصرف كلاهما عن كل أصيل ونظام متعارف عليه ومعتقد فيه تحت ستار العصرية، وظهرت خشبة المسرح عارية تماما من مكوناتها الرئيسية المعتادة، وأصبح المسرح جهازا ثقافيا ومؤسسة ثقافية ترعى الناس وتعلم الجماهير بعيدا عن مسئولياته المصيرية، التى حملها على ظهره آلاف السنين في الماضي.

ويقول المؤلف، إن الجمال نوعية أسطاطيقية أى درجة من درجات علوم الجمال، الأسطاطيقا التى تتعرض على الدوام للبحث والمناقشة، وذلك لأن الجمال يعنى الأخلاق والأهداف، فإن علم الجمال أتيحت له فرص التطور والتقدم ليصبح مادة حيوية في كليات الدراسات الإنسانية ومنهجا أساسيا في الدراسات العليا في الآداب والفنون باعتباره منبعا جوهريا في مثل هذه الدراسات التى تبحث في تقدم البشرية من ناحية وتطوير الفنون على مختلف مستوياتها من ناحية أخرى.

ويرى المؤلف أن فن المسرح في عالمنا المعاصر يحتل جزءا ضئيلا ومساحة صغيرة في الحياة العامة، والدليل على ذلك أننا كثيرا ما نبحث عن المسرح في مدينة ما أو بلد ما فلا نجده نظرا للتعداد السكانى بالملايين فلا يحس الناس بأهمية المسرح وسط الأحداث المحيطة به، أصالة المسرح وتاريخه موجودة منذ عشرات الآلاف من السنين في أى مكان على مساحة الكرة

([٧]) دراسة د. كمال عيد ـ أستاذ الدراسات العليا، ووكيل المعهد العالى للفنون المسرحية

الأرضية، ولكل عصر ازدهر فيه المسرح وتاريخ الأدب المسرحى يكشف عن نشاط اجتماعي وفكر متنور وتقويم للإنسان والمجتمعات عبر تأثير مسرحى ملموس.

يوضح لنا المؤلف مدى العلاقة الترابطية بين المسرح والجمال عبر العصور المختلفة، بداية من العصر الإغريقي، الذى يتضح من الفلسفة اليونانية أن أرسطو يقف إلى جانب أفلاطون في تقديره لموقف وحجم الإنسان داخل الفن ليصبح هذا الإنسان شخصا اجتماعيا يمثل ويقلد روح الشعب أو الجماعة أو النظام، وقد تركت الأفكار الجمالية الإغريقية أثرا في العصر الهيللينى، مرورا بالعصور الوسطى ومرحلة التطور المسرحي، وصولا بعصر النهضة الذى أصبح المسرح فيه مستقلا والفن لا وظيفيا.

وذكر المؤلف في جماليات المسرح عبر العصور، أن المسرح العربى حديث التاريخ ولا تظهر كثيرا في محاولاته القديمة أو الجديدة علامات أو إشارات جمالية حقيقية، فإن الفن المصرى في عصر مصر القديمة اشتمل على بعض الحاجات الجمالية التى دعت لظهور هذا الفن آنذاك، أما بالنسبة لعلم الجمال التمثيلي، فنجد أن الممثل هو رجل فن التمثيل والمهنة تضعه في نقطة ارتكاز تبعا لطبيعة المهنة التى تتطلب إبداعا يوميا ومستمرا في مباشرة حية ساخنة، حيث ناقشت العديد من الآراء الفلسفية لقضية الممثل.

وقد صدر كتاب جديد بعنوان (علم الجمال في المسرح الحديث) للكاتبة الفرنسية ماري آن شاربو نيير وقام بترجمته عن الفرنسية وكتب له الشروحات الاعلامي المعروف مؤمل مجيد. وصدر عن دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع .

قام بترجمة الكتاب مؤمل مجيد مدير قناة العراقية الوثائقية وسبق له ان كتب سيناريو لعدة افلام منها فيلم"في وضح النهار"الحاصل على جائزة افضل سيناريو في مهرجان الفيلم الوثائقي في بغداد وترشح فيلمه"الحافة الثالثة"لنيل جائزة شانريلان الفرنسية وعرض في باريس بصالة ريفليت.

قسم الكتاب الى مجموعة من الفصول تضم مجموعة من الملفات ففي الفصل الاول الذي سماه"وصف الامكنة"تضمن ايضا ملف معطيات المحاكاة الارسطو طاليسية، وملف اخر من النظام البرجوازي وملف ثالث عن المسرح الحديث والنقد الرومانيكي لمشهد الموت، والمسرح الخيالي .

في حين تضمن الفصل الثاني نظريات وتجارب المشهد الحديث، والحملات النقدية وزولا، وموت الاسطورة وولادة التاريخ. وملف اخر عن الثورة الرمزية التي ناقشها من خلال (رؤية جديدة للعالم والفن المسرحي) و(مثال للدراما الرمزية) و(لليونييه بو والادب المسرحي). وفي ملف اخر يتحدث عن طليعة الفنانين الاحرار الذين اختار منهم دمية جاري وكلوديل والدراما الشاملة وفي الملف السابع درس تأملات رجال المسرح. اما الفصل الثالث الذي اطلق عليه"ردود افعال اخرى" لبيراند يلو وبريشت وارتو، وخصصت المؤلفة ملفا عن كل واحد من هؤلاء فملف التيه البيراندلي درس فيه مشروع تدمير ومسرح مختل وتحطيم الشخصية المسرحية. في حين خصص ملف بريشت لمكونات الفن المسرحي البريشتي والملحمي ضد الدرامي والمشهد الجديد. اما الملف ١١ الذي خصصته لارتو فقد ناقش فيه مسرح القسوة الذي اشتهر فيه ارتو.. ودرس هذا المسرح من التطبيق الى نظرية المسرح، وكذلك المسرح وبديله ، والقسوة في المشهد.

في الفصل الرابع (المسرح الجديد) تناقش المؤلفة مشهد الخمسينات والستينات من خلال فكرة الاخراج والتحولات الجارية في منتصف القرن والمشهد المرتبط بالواقع. كذلك تطرقت الى المسرح الشعائري والعمل الدرامي لجان جينيه متخذا بعض الامثلة من اعماله كالخادمات والستائر والشعيرة، وفن المسرح الشعائري. الملف ١٤يتناول فكرة التمكن من الكلام وتارديو ويونسكو حيث يعتبر ان اللغة في ازمة كما يناقش كوميديا اللغة لدى تارديو. ويخصص الملف الـ ١٥ لمسرح بيكيت الذي يطلق عليه"المتعذر دعمه والمتعذر تسميته"ويناقشه من خلال بعض الصور وجسد وكلام وفكاهة ويأس. كما يفرد ملفا ١٦ للمسرح الملتزم ورموزه مثل اداموف ومسرح ارابال الخيالي وغاتي والتحريض السياسي في المسرح، ويقترح في ملف ١٧ الاتجاه نحو مسرح اخر.

يذكر المترجم ان علم الجمال ينطوي على الكثير من المفاهيم والتاويلات وبات امر تحديد مفهوم دقيق له امراً ليس باليسير. لاسيما ان المؤلفة ماري قدمت العديد من التعاريف عن جمالية المسرح منذ نشوء المسرح وحتى السنوات الاخيرة من القرن العشرين بخط متزن ومسهب. وتناولت اشهر المذاهب المسرحية واهم كتابها المسرحيين واهم المسرحيات التي كانت منهلا عذبا يروي مفهوم الجمال حتى يومنا هذا.

ومن اجل ان تكون الترجمة واضحة ودقيقة فقد لجأ المترجم مؤمل الى قراءة ومتابعة كل ماله صلة بالمسرح والتعرف على اشهر المذاهب المسرحية واهم كتابها كي تأتي ترجمته للكتاب منسجمة مع تصورات ومساعي المؤلفة. فاضطر الى الذهاب للمسرح والتجول في كواليسه

والتعرف على الديكور والاضاءة والسينوغرافيا والاخراج المسرحي من اجل تناول المسرح الحديث وجماليته بصورة افضل.

وهذا الجهد المضاف الذي قام به المترجم ذلل صعاب اللغة الحديثة التي استخدمتها المؤلفة، وجعل من ذخيرة الاصطلاحات المسرحية والفنية ادوات تشد لحمة العمل الترجمي. وهو جهد واضح للمترجم في هذا الكتاب القيم.

ويذكر المترجم ايضا، بسبب كثرة التعاريف واختلافها في المعجم عن التفسير، انه احيانا ترجم بعض المفردات ووضعها في نص بمعناها المعجمي، في حين انه استخدمها في احيان اخرى بمعناها التفسيري كما الحال مع مفردة (المسرحيات) ويقصد بها التوجيهات التي يكتبها المؤلف حتى يستفيد بها المخرج.

اما مؤلفة الكتاب فتذكر في مقدمتها عن طبيعة علم الجمال في المسرح الحديث انها خاضت في الكثير من التجارب لابراز ذلك.. فمثلا في المشهد البرجوازي يستذكر التقاليد الصارمة حين كانت الرومانسية اول من اعترض على ذلك، ويذكر فشل الدراما الرومانسية بشكل جلي بأن الواقعية المعتدلة قاومت ذلك، وحاربت الطبيعة بدورها صرامة الواقعية من مشهد القرن التاسع عشر فعالية ارضها من الايهام الذي يبقى الاكثر كمالا. لكن الاكثار من التقليد من شانه التقليل من الافراط في الحقائقية وهو مذهب مدرسة ادبية في ايطاليا التي تدمر التاثير الحقيقي. فعندما لايحدث الاشمئزاز من اجل مشهد فقط لم يعد ذلك مشهدا. وتتساءل هنا (ماجدوى مشاهدة مشهد واقعي من الحياة الواقعية على حاله على خشبة المسرح)؟ ان المسرح الواقعي غير وجهة المشهد نحو الرمزية الشعرية.. وبدءاً من تلك اللحظة حيث القدرة لاتشوبها شائبة البرجوازية الاوربية التي افرزت الجمالية بدقة، هذه الجمالية كانت بحاجة للبدء في ان تكون موضع نقاش. كانت تدرك ضمنا، عن طريقها وطريق مثقفيها ان الازمة اصبحت واضحة. فالمخرجون والكتاب المسرحيون والنقاد قد زعزعوا الثقة من انهم خلطوا طوال القرن العشرين حقيقة المشهد وواقعية العالم وشخصيات مسرحية وتسلية اجتماعية ، وكما هو شأن اغلب هؤلاء الذين فرضوا جمالية المسرحية الجديدة في القرن العشرين، بدأوا بالعودة الى الشعر الارسطو طاليسي الذي رسخ لوقت طويل في الغرب معطيات المحاكاة المسرحية. وكان الفن المسرحي يتنامى حول بعض هذه المبادئ من خلال مايقارب العشرين قرنا. وفي اقل من نصف قرن قضى المشهد البرجوازي على هذه المبادئ. اجتهدت اذاً جمالية المسرح الحديث لاستعادة الحوار التضميني بين الحقيقة والخيال في المشهد واحياء اسبقية الفعل المؤسس للفن المسرحي وشحذ المشهد لقدراته النقدية مرة اخرى لتعيد بذلك الى المسرح قدرته الحاذقة للتحرر.

الفصل الخامس

الفن ومسرح العرائس[٨]

مقدمــه :

عند ذكر هذا العنوان وربط فن المسرح بالعلاج النفسي في هذا الكتاب يتبادر إلى ذهن القارئ المسرح بشكله المعروف من دار للتمثيل وخشبه مسرح ومؤدين وعرض مسرحي بعناصره ، نص ومنظر ومؤثرات ، لكن الحقيقة أن الموضوع هنا وإن كان يرتبط بفن المسرح ، فانه يرتبط أكثر بفنيات العرض المسرحي والأداء التمثيلي وتدريبات الممثل بشكل أكبر من مفهوم المسرح كدار للعرض . الأمر الذي قد يعتبر معه استخدام مصطلح المسرح استخداما مجازيا أو رمزيا ، والذي يقصد منه كما سبق القول استخدام عناصر فن المسرح أو العرض المسرحي في العلاج النفسي .

وللمزيد من الإيضاح يذكر التاريخ استخدام مسرح العرائس في العلاج النفسي ، لكن بالتدقيق فيما حدث نجد أن الاستخدام كان للعرائس أكثر منه للمسرح فمن هنا سوف نحاول التعرف إلى توظيف أو استخدام عناصر العرض المسرحي في العلاج النفسي وتعديل السلوك على مستوى التشخيص والعلاج من خلال تمهيد نعرف فيه المسرح تاريخيا وأهميته وما يمكن أن يقدم المسرح للطفل من خلال ثلاثة محاور:

المحور الأول : استخدام فنيات عالم العرائس في التشخيص والعلاج .

المحور الثاني : المسرح والدراما والعلاج وسنتعرف فيه إلى عدد من الأساليب العلاجية التي وظفت العديد من تقنيات فن المسرح .

المحور الثالث : تطبيق على توظيف هذه التقنيات مع اضطراب التوحد العام طيف التوحد

---

[٨] أ.د. كمال الدين حسين : يونيو ٢٠١٤ م .

تمهيـــــد

لماذا فنون المسرح ؟

أصبح في حكم المسلم به اليوم الموافقة على ذلك الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح بفنونه داخل مؤسسات التعليمية المختلفة .

أولا : كشكل من أشكال التعبير والتواصل الإنساني الذي يعتمد على نقل الخبرات والنماذج الإنسانية من خلال عناصر العرض المسرحي إلى جمع من المتلقين.

فالمسرح منذ نشأته اعتمد نقل الخبرات الإنسانية ، والقيم الثقافية والمعارف ، والاتجاهات والإرشادات السياسية الأخلاقية هدفا أساسيا له في تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير من خلال عرض عدد من النماذج الإنسانية والخبرات الحياتية المتنوعة التي يتأملها والتفكير في أبعادها ودوافعها يمكن للمتلقي استكشاف العالم من حوله وأن يغير من اتجاهاته وسلوكه واجهات نظره تجاه العديد من المواقف والأشخاص الذين يتفاعل معهم في حياته من خلال ما أشار إليه أرسطو بمفهوم التطهير " Catharsis" ، والذي ربط بينه وبين رد الفعل الانفعالي والحسي الذي يتولد لدى المشاهد جراء إندماجه في أحداث العرض ، وتوحده مع بطل العرض ويكون نتيجة هذا ردود أفعال تتباين ما بين الغضب والبكاء أو الضحك ، الأمر الذي يؤدي به في النهاية إلى الشعور بالرضا ، وإزاحة التوتر والإحساس بإزاحة القلق مع كل انفعالات الخوف والمضايقة التي تؤثر أيضا في حياته الذاتية.

ثانيا : يعتبر المسرح كفن جامع لكل الفنون يساعد على تنميه الكثير من المهارات والقدرات الفنية والجمالية لدى المشاهد وتنمية التذوق الفني لديه .

ثالثا: كوسيط ووسيلة تعليمية يمكن أن يكون الركون إليها للمساعدة في تبسيط وتفسير الكثير من الخبرات الحياتية والمعارف الإنسانية والمفاهيم التعليمية للمزيد من تنوير المشاهد ومساعدته على فهم الحياة والعوامل المؤثرة فيه.

رابعا : كوسيط علاجي يمكن الاستفادة بتقنياته في تعديل السلوك وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والانفعالية لدى التلاميذ في كافه المراحل العمرية.

لقد أصبحت الأنشطة المسرحية والدرامية بكافه أشكالها في مؤسساتها التثقيفية والتعليمية بوظائفها المتنوعة ما بين تربويه أو تعليمية أو ترفيهية أو علاجيه قاسما مشتركا في معظم

برامج التثقيف مع كل المراحل العمرية والفئات الاجتماعية بجانب إنشاء المعاهد والكليات الجامعية التي تسعى لإعداد الكوادر القادرة على تنفيذ وإعداد وتقديم فنون المسرح إيمانا منها بأهمية هذا الفن باعتباره وسيله تربويه وتعليمية مهمة تهدف إلى :

١. تنمية النواحي الجمالية الوجدانية ، الثقافية ، الفكرية الشخصية الاجتماعية للإنسان.

٢. المساهمة في تيسير العمليات التعليمية في المؤسسة التعليمية والتثقيفية.

٣. الكشف عن المواهب والقدرات الخاصة .

٤. تنمية التذوق الفني باعتبار العملية المسرحية عملية شامله لكافه الفنون

٥. أن للمسرح قدرات تربويه تساعد على تغير سلوك الإنسان.

٦. معالجه بعض المشكلات النفسية كالخجل والانطواء ... الخ .

ويعتمد ذلك على ما يعرف بالقدرة التعليمية للمسرح .

القدرة التعليمية للمسرح

في محاوله للتعرف إلى خصائص هذا الفن الذي أكسبته كل تلك القدرات التعليمية التي وصفها المسرحيون منذ أن ابتدعت العقلية الإنسانية المبدعة في فنون المسرح وحتى اليوم سيكون ذلك من خلال الإجابه على سؤال لماذا المسرح ؟ .

من أهم الخصائص التي ساهمت في تحقيق تعليمية المسرح اعتبار المسرح شكل من أشكال التعبير والتواصل الإنساني ، فالمسرح كشكل من أشكال الأداء الفني يعتمد على التواصل ما بين مؤدي يقوم بدور المرسل ومشاهد يستقبل الخطاب الثقافي أو موضوع الموقف الدرامي . الذي يجسده العرض المسرحي . والذي يحمل بين طيات الخبرة التي يقدمها كثير من الجوانب التعليمية .

هذه الجوانب التعليمية التي يوظفها المؤلف المسرحي لطرح وجهه نظره وآرائه على المشاهدين ، سعيا إلى تعديل اتجاهاتهم ورؤاهم تجاه المشكلة التي يتعرض لها في خطابه الدرامي ، والذي يجسده المخرج والممثل في خطاب مسرحي مكتمل العناصر الفنية ، ليصبح في النهاية بمثابة الدرس التعليمي الذي يستهدف فكر ووجدان المشاهد.

استراتيجيه التعليم من خلال الخبرة والنموذج والتي تعد أساس تعليمية المسرح حيث إن المسرح يقدم في مضمون الدرامي عدد من النماذج الإنسانية التي يمكن للمشاهد أن يلاحظها ويتعاطف معها ، وأخيرا يمكن أن يتوحد بها باعتبارها قدوه يتمثل سلوكها . تتفاعل مع بعضها داخل خبرة حياتيه ، قد تكون شبيهه بالواقع الذي يعيشه والمتلقي أو يعمل الخيال على تغريب هذا الواقع الذي يمكن اكتشافه بعد التأمل والتفهم والتفكير.

وعندما عرف الإنسان المسرح وارتبط باحتفالياته الدينية وعقائده الأسطورية اتخذوا وسيله لطرح وجهه نظره تجاه هذه العقائد والآلهة ، كما جاء في المسرح اليوناني ومن أهم مظاهر توظيف الديني لتعليمية المسرح ما قامت به الكنيسة الغربية في العصور الوسطى عندما استعانت بالحوارات المسرحية والتشخيص أمام المذبح لتجسيد بعض المواقف القصصية التي جاءت بالإنجيل لتعلم المصلين تعليم دينهم الجديد بأسلوب مشوق ، وكان هذا التوظيف إذنا بعودة فن المسرح إلى الحياة ، بعد أن دعت الكنيسة لقرون ثلاثة إلى ضرورة نبذ هذا الفن الوثني .

وفي العصر الحديث ، مع تطور الفكر السياسي وتنوع المذاهب السياسية خاصة الاشتراكية والشيوعية وظف المسرح كمنبر سياسي لطرح الأفكار والأحداث والتعاليم المرتبطة بمفاهيم التغيير الاجتماعي والسياسي والتعبير عن المواقف السياسية آنذاك .

وكان من أشهر من وظف المسرح سياسيا بسكاتور في مسرحه السياسي التعليمي والذي اثر في الشاعر الألماني صاحب نظريه المسرح المحمي .

وان كان برخيت قد رأى أن المتعة هدف من أهداف المسرح ، وهذا ما قد جعله ينظر لعدد من التقنيات التي تخلق مثل هذه المتعة لكن بالحد الذي لا يسبب اندماج كامل للمتفرج ، وخلق إيهام لديه إلا أنه كان يرى أن أكبر متعة في تلك التي تسببها المشاركة الفعالة ، التي تتضمن أعمال المتفرج لعقله وفكره فيما يراه ، ويحاول الاستفادة منه في تغيير حياته خارج نطاق المسرح.

لذلك كان يسعى دوما إلى جعل مشاهديه في حالة يقظة عقلية مستعدة للجدل والنقاش وذلك من خلال حرصه على مواجهتهم بقضايا إنسانية جادة يتطلب التقييم والحكم والسعي لتغييرها. وقد تأثر بمنهج برخيت التعليمي كثير من المسرحيين في الغرب والعالم العربي خاصة بشكل كبير .

وتعليمية المسرح ، هي التي دفعت التربويين والمسرحيين إلى محاولـه توظيفـه كوسيلة ووسيط تعليمي داخل المؤسسات التعليمية سوى في أنشطه التربية المسرحية أو مسرحة المناهج .

حيث انه يستخدم من اجل تحقيق التواصل بين عناصر العرض المسرحي وبين المشاهدين ، انساقا من الرموز الفنية التي تتشكل من عدد من اللغات التي تتحقق هذا التواصل وتعمل على إصال الهدف من العرض المسرحي / الدرامي إلى المشاهد ، وتنحصر في لغات ثلاثة أساسية هي :

١. لغة الحوار ... الكلام المنطوق .

٢. اللغة التشكيلية أو المعادل التشكيلي للنص الدرامي.

٣. اللغة التعبيرية وتتضمن ، الحركة والإيماءة والإشارة والمؤثرات الموسيقية والإضاءة

أهداف المسرح:

حتى يمكن فهم أهداف المسرح فهما جيدا أرى إنه من ضروري بداية أن نتعرف إلى عوامل الجذب التي يلجا المسرحيون إليها من اجل مخاطبه جماهير المسرح والتي تشكل عوامل جذب لهم في نفس الوقت من خلال هذا التوجيه الحسي والجمالي يمكن أن نحدد وظيفة المسرح أو هدفه بالنسبة للملتقى إلى :

١. الوظيفة الحسية: وهي التي تخاطب الحواس جماليا سواء أكانت السمع أو الإبصار من خلال العناصر الجمالية التشكيلية والموسيقى والأداء الصوتي لكلمات الحوار وهي الوظيفة التي تحقق المنطق الحسي للعرض المسرحي .

٢ـ الوظيفة النفسية : والتي تتعاكس من خلال ما عرفوا ارسطو بالخوف والشفقة (التطهير والذي أضيف إليه التنوير)واللذان يؤديان إلى حدوث التطهير وإزاله القلق في النفس المتلقي من خلال توحده بمفهوم وقضايا الشخصيات الرئيسية في الفعل الدرامي .

٣ـ الوظيفة التعليمية (التنويرية للمسرح) : وهي محصلة تفاعل المتلقي مع مضمون الفعل الدرامي والذي تطور من مجرد طقس ديني في اليونان القديمة أو شكل من أشكال المتعة الرخيصة مع اضمحلال المناخ الثقافي والفكري أيام حكم الرومان إلى وسيله تعليمية دينيه كما وظيفته الكنيسة الغربية عندما أحيت المسرح بعد وأده في العصور الوسطى .

ماذا يمكن أن يقدم المسرح للطفل ؟

مما لا شك فيه أن الهدف من المشاركة في فعل المشاهدة الأداء في العرض المسرحي ، يتجاوز المتعة وإزجاء وقت الفراغ بالنسبه للطفل والكبير أيضا . كما يتجاوز حب الظهور والاستعراض والكسب المادي الذي يمكن أن يحققه الأداء الفني عامة والمسرح أحيانا لكثير من الكبار ويمكن حصر أهم الأهداف التي نسعى من خلال فنون مسرح الطفل لتحقيقها للأطفال في :

١. تنمية مهارات التعبير والتواصل : فمن خلال المعرفة الصادقة والتوظيف الجاد للغات العرض المسرحي ، خاصة لغة التجسد والإشارة والإيماءة ، واللغة المنطوقة يمكن للطف من خلا تفاعله معها أن يتعرف إلى كيفية التعبير عن مشاعره وانفعالاته المختلفة .

٢. التعرف إلى الآخر : فمن خلال فعل المشاهدة / الأداء المسرحي ، يدرك الطفل أنه لا يعيش في العالم وحده بل هناك آخرون يعيشون في نفس العالم، ولهم أدوار قد تختلف عن دوره ، وخصائص قد تختلف عنه ، وأنه ليس وحده أو البطل الذي يتوحد به مركز الكون.

٣. الثقة في النفس وإعادة تقييم الذات : فمن خلال فعل المشاهدة / الأداء ، ومواجهة الجمهور يكتسب المؤدون الثقة في النفس والجرأة على المواجهة ، أما بالنسبة للمشاهد فيتأثر بجماعية المشاهدة التي تميز الفرجة المسرحية .

٤ـ أهمية الفرد في العمل الجماعي وبين الجماعة : يعتمد فعلي الأداء المسرحي والمشاهدة على جماعية المشاركة ، كل حسب قدراته وإمكاناته ، ففعل الأداء يعتمد على مشاركة جمع من الفنانين المتخصصين في فنون المسرح (مؤدون . فنانو ديكور . موسيقيون . طاقم الإخراج . عمال الإدارة المسرحية . الإداريون ... الخ) وأي خلل في عمل أيا منهم يؤثر على كل العمل .

٥. احترام القواعد والتعليمات : يرتبط بالهدف السابق ضرورة الالتزام بالقواعد والتعليمات التي تتحكم في فعلي الأداء والمشاهدة ، فالتزام المؤدي بتعليمات المخرج والنص وبقواعد الأداء المسرحي والتفاعل مع الزملاء المؤدين يساهم في نجاح العرض .

وهذا بعض ما يمكن أن يقدمه فن المسرح للطفل المشارك في فعلي الأداء أو المشاهدة وهي نفس الأهداف التي تأسست عليها كافة مجالات توظيف فنون المسرح ومنها بالضرورة مجال العلاج النفسي وتعديل السلوك .

المحور الأول

عالم العرائس في التشخيص والعلاج النفسي

ستكون البداية هنا بالحديث عن العرائس بوصفها أول أشكال الفنون الدرامية التي وظفها الإنسان الأول مع الأقنعة في العلاج النفسي وعلاج الإضطرابات السلوكية فيما عرف بطقوس

السحر أو السحر الأسود ، لكننا هنا سنتجاوز البعد التاريخي والزمني إلى التوظيف المعاصر للعرائس في العلاج النفسي ، وإن لم تكن أول وسائل العلاج النفسي بمفهومه العلمي الحديث، كما سنعرف بعد .

بدأ استخدام العرائس بطريقة متميزة ذات خصوصية عام ١٩٣٥م بواسطة Bender & Walt Mann بعنبر رعاية الأطفال في قسم العلاج النفسي بمستشفى Bellevue بمدينة نيويورك بأمريكا ، وكان أهم جزء في هذا النشاط استخدام عروض العرائس Puppet Show وإقامة ورش عمل للتدريب على صنع العرائس .

كان معظم الأطفال في هذا المستشفى يعانون من مشاكل سلوكية ، ويخضعون للعلاج النفسي العادي ، ومع ذلك كانوا في حاجة لفرص يعملون من خلالها بعيدا عن مشاكلهم ليعبروا بحرية أو لفظيا عن العدوان الذي يشعرون به ، وعن علاقاتهم بالآباء والأخوة ، ويتجاوزوا مشاعر القلق والشعور بالذنب .

كانت العروض تقدم بواسطة لاعبين من الكبار ، وقبل كل عرض كان الأطفال يهيئون للتفاعل بحرية لفظيا مع المسرحية والعرائس ثم يتبع العرض مناقشة جماعية لموضوع المسرحية .

في عام ١٩٣٦ أثبت بندر وولتمان ، أن عروض العرائس نموذج مثالي للتعبير عن مشكلتين أساسيتين في الطفولة وهي :

١. مشاكل العدوان ضد الطفل بالعنف عندما يرتكب خطأ ما .

٢ت مشاكل علاقة حب الطفل للأم والأب والأشقاء .

وقالا " إن الشخصيات الرمزية يمكن أن تساعد على التعبير الحر عن العدوان ، دون أن تسبب قلقا أو خوفا لدى الطفل ، كما تسمح بالتعبير الحر عن الحب " .

وفضلا عن استخدام عرائس اليد (القفاز) عن أي نوع آخر لمشاركتها المباشرة في الفعل ، ولإمكانياتها الكبيرة في الحركة وقدرتها على العدوان وعلى المستوى الشعبي ، تساعد على مشاركة الجماهير في العرض ، مما يسمح للأطفال بتجاوز مشاعرهم الانفعالية وأن يعبروا عما يرغبونه وما يرفضونه .

في عام ١٩٤١ قام كل من Lyle & Holly بمناقشة القيمة العلاجية للعرائس من خلال تبادل التعليم re-Education ففي علاج الطفل يتعلم كل من المعالج والطفل الكثير حول

طبيعة الصراعات التي يعبر عنها الطفل من خلال الوعي أو العرائس ، أفضل من تعبيره عنها من خلال الكلمات الخاصة وأنه محدود في قاموسه اللغوي .

فالعرائس تسمح للطفل بالتعبير عن خيالاته بشكل إبداعي ، وتسمح للمريض بأن يعبر عن مخاوفه ، وتجاوز القلب الذي يخبرنا بالكثير حول صراعاته . وأخيرا فإن الإسقاط من خلال العرائس يساعد على الثقة في الذات ، ويسمح بالتفاعل الاجتماعي ، لارتباط عرض العرائس بعلاقات اجتماعية حتى ولو كان المشاهد طفلا واحدا .

في عام ١٩٤٢ كتب كل من Jenkins & Beckh مقالتين حول استخدام عرائس الأصبع والأقنعة كوسائط علاجية مع الأطفال ، وكان الهدف من استخدامها إثارة مزيد من الإدراك حول إمكانية هذه العرائس في العلاج الفردي .

في عام ١٩٥١ استخدم Hawkeye العرائس في العلاج باللعب والتشخيص والعلاج النفسي مع الأطفال ، لفائدة العرائس في التعبير عن الخيال ، وقد وصف عددا من أساليب العلاج الفردي التي يمكن استخدام العرائس بها وكيف يتم تبادل الأدوار بين المعالج والطفل حيث يأخذ الأطفال دور المعالج في العرض ويأخذ المعالج دور الطفل في التفسير .

في عام ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ نشر Korse مقالتين منفصلتين عن استخدام العرائس كصورة مصغرة عن السيكودراما ، حيث يظل المريض مخفيا عن الجمهور والعروسة تمثل وتتحدث نيابة عنه الشكل الذي يعكس صراعاته ، وقد حدد ثلاث عمليات علاجية تتم أثناء العرض وهي مثل :

١. مسرحيتك حتى تصبح طبيعة العالم الذي تعيشه واضحة لي .

٢. دعنا نتحدث معا حول مسرحيتك حتى يصبح العالم الذي تعيشه واضحا لك .

٣ـ دعنا نحاول أن نعرف لماذا عالمك مختلف عن العالم الذي نعيش فيه ، ولماذا يبدو لك مستحيلا ؟

وفي عام ١٩٦٥ درس Cassell تأثير العلاج بالعرائس على الاستجابات الانفعالية للمرضى المقيدين بالمستشفى والذين ينتظرون إجراء قسطرة للقلب لهم والعمل على مساعدتهم للتحكم في انفعالاتهم باستخدام العرائس .

وقد فضل العرائس عن الدمي لأن الصبية يفضلوا استخدام العرائس عن الدمي التي يعتقد أنها نشاط مخنث .

في عام ١٩٧٣ طور كل من Schuman , Marcuse برنامج لاستخدام عرائس اليد مع بعض المرضي النفسيين في مواقف لعب الأدوار ، وقد وجدوا أن هذه التقنية تسمح للمريض بالتعبير عن الانفعالات التي لا يمكنه التعبير عنها بأي من الطرق الأخرى .

في عام ١٩٧٥ استخدم Irwin & Shapiro العرائس في التشخيص والعلاج كتقنيات إسقاطية ، واعتقدوا أن العمل مع هذا الوسيط التعبيري يساعد الأنا على أن يكون أكثر تأثيرا على المصالحة بين المطالب الداخلية والخارجية .

ومع الأطفال التوحديين تستخدم العرائس للتأكيد على المهارات الاجتماعية تنمية التخاطب من خلال اللعب الرمزي الذي يعتبر أسلوبا متميزا للعلم مع الأطفال التوحديين وباقي فئات الاحتياجات الخاصة ليمارسوا اللعب التلقائي ، والتمثيلي والرمزي .

المحور الثاني

المسرح والدراما والعلاج

منذ أن عرف الإنسان فن المسرح / الدراما ، ومارسه كجزء من احتفالية دينية ، كما دث في الأشكال المسرحية عند الإغريق والمصريين القدماء وشعوب الشرق الأقصى ، لم يلبث أن تجاوز دوره الجانب العقائدي من الاحتفال ، وتعداه لتحقيق العديد من الأدوار التي عرفنا منها ، التعليمي ، والتربوي ، والعلاجي ، كل ذلك في إطار ترفيهي ،أو إطار من المتعة الجمالية .

يقصد بالدور العلاجي . وهو ما يهم هنا . قدرة فعل العرض المشاهدة الذي يتميز به فن العرض المسرحي ، على مساعدة المشاهد والمؤدي في ذات الوقت على استكشاف العالم من حوله وتعديل سلوكه تبعا لإدراكه للعالم بهذه النظرة الرحبة ، سعيا لامتلاك ما يعرف بالسواء النفسي أو العقلي ، من خلال ما أشار إليه أرسطو بمفهوم التطهير Catharsis والذي ربط بينه وبين رد الفعل الانفعالي والحسي الذي يتولد لدى المشاهد جراء اندماجه في أحداث العرض ، وتوحده مع بطل العرض " ويكن نتيجة هذا ردود أفعال تتباين ما بين الغضب والبكاء أو الضحك ، الأمر الذي يؤدي به في النهاية إلى الشعور بالرضا ، وإزاحة التوتر ، والإحساس بالشفاء من كل انفعالات الخوف والمضايقة التي تؤثر أيضا على حياته الذاتية .

أو في تفسير معاصر " يعتبر التطهير العملية التي تسعى لمساعدة الفرد على تصحيح بعض الأنظمة النفسية لديه ، من أجل تحقيق التعامل الجيد في الحياة ، كما تعمل على تغير أو إبدال رؤية العالم غير المؤثرة إلى رؤية أكثر تأثيرا .

لكن ماذا بعد تطهير أرسطو ؟ هل استمر للمسرح نفس نقنياته ونفس الدور التطهيري / العلاجي ؟ أم حدث تطور في التقنيات واكتشاف العديد من الأدوار والقدرات العلاجية ؟ هذا من جهة .

ومن جهة أخرى ، نعرف جميعا أن المسرح الإغريقي قد أبدعه مجتمع إلى حد ما متسق عقائديا وسياسيا ، ويركز على الإنسان محور المجتمع وعلاقاته بالنسق العقائدي ، وبالتالي كان ما يعرض على جمهور المشاهدين يهتم بعلاقة الإنسان والآلية ، وما يمكن أن يحدث للإنسان في ضوء التعاليم العقائدية ، والآراء الفلسفية التي قد تكون مع أو ضد .

لكن مع التطور العلمي والحضاري في مجال الدراسات الإنسانية ، وظهور علم النفس مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين ، بدأ كثير من علماء النفس في البحث عن تقنيات تشخيصية وعلاجية جديدة ، تساعد على معرفة أسباب الصراع النفسي المبنى على أسس

اجتماعية ونفسية واكتشافها ، ومحاولة مساعدة المريض من خلال المكاشفة بعناصر الصراع وأسبابه .

وواكب هذا تطور آخر في مجال المسرح وتقنياته ، خاصة قنيات الكتابة التي بدأت تهتم بالإنسان من عامة الناس أو من الطبقات الكادحة في محاولة لتشخيص أزماته السياسية والاجتماعية ، والقهر الطبقي والاستغلال الذي يتعرض له ، مسببا الكثير من الضغوط النفسية التي تتجسد في الكثير من الأعراض والسلوك المرضي الضار بالإنسان والمجتمع.

وكان من الضروري أن يلتقي العلم مع الفن في توظيف تقنيات المصرح والدراما كأساليب علاجية نفسية ، بدأت بظهور السيكودراما ، وانبثق عنها السوسيودراما ، ثم العلاج بالدراما، ومسرح التذكر والمشاركة ، ودراما الأقران ، وغيرها من التقنيات التي استعانت بالارتجال ولعب الأدوار والمحاكاة كأساليب مسرحية .

القدرات العلاجية
للدراما والمسرح

كثيرا ما نتكلم عن المسرح والدراما أو ننظر إليهما بوصفهما مصدرين للمتعة والمعرفة ونادرا ما يلفت نظرنا تلك القدرات العلاجية لهما خاصة في مجال الاضطرابات النفسية والاجتماعية .

إن قدرة الدراما والمسرح العلاجية ليست بدعة ، بل هي موجودة منذ أن عرف الناس الممارسات الدرامية : عرفها الإنسان في الطقوس العقائدية البدائية ، وعندما عرف الناس المسرح ، أشار إليها الشاعر والفيلسوف والناقد (أرسطو) في القرن الثالث قبل الميلاد عندما قرر أن هدف التراجيديا هو إحداث التطهير النفسي والانفعالي لدى المشاهدين .

أما التطهير Catharsis والذي ظهر عند أرسطو عندما ربط بينه وبين الإحساس بالشفقة على بطل التراجيديا اليونانية الذي يتعرض لمصير مؤلم والخوف من أن يتعرض المشاهد لهذا المصير ، وتتحول حياتنا من السعادة إلى الشقاء تماما كالبطل في المآسي الإغريقية ، لذلك لابد من تطهير النفس من الشرور والأثام والسلوك المشين .

لعب الأدوار : Role Play

لقد استخدم مفهوم الدور أول ما استخدم في المسرح ليدل على ذلك الجزء من النص المسرحي الذي يكتب لشخصية ما ، وانتقل إلى العلوم الإنسانية ليشمل كل الأدوار الحياتية التي يؤديها الإنسان في لحظات حياته المختلفة .

أما في السيكودراما فقد قسم مورينو الأدوار إلى :

١. الأدوار السيكوسوماتية : وهي الأدوار التي يعمل بها الفرد على المستوى الفيزيقي والعضوي .

٢. الأدوار الاجتماعية : وهي التي يعمل بها الفرد في علاقاته بالآخرين .

٣. الأدوار السيكودرامية : وهي التي توجد كصور وخيالات داخلية للنفس في علاقتها بالآخرين ، التي تحدد تفاعلاتنا الحقيقية .

التوحد بالنموذج Identification :

التوحد أو التقمص هو واحد من أساليب العلاج بالدراما التي تعتمد على الاندماج التام في الشخصية التي يؤديها بالدرجة التي تسمح له بأن يتأملها ويستغرق فيها ، ويتعاطف معها ، ثم يتوحد بها ، ويتمثل أفكارها وسلوكياتها كنموذج إيجابي من وجهة نظره .

الفراغ المسرحي أو خشبة المسرح :

هي ساحة الأداء التي يتم إعدادها بشكل رمزي لإعادة تمثيل الواقع ، فيما يعرف بالواقع الدرامي والذي يجئ مستقلا عن واقع الحياة ، وهذا الواقع الدرامي هو الذي يندمج معه . ويتفاعل . المريض بخياله ويرتبط عاطفيا مع شخصياته ، التي يجد فيها ما يشبه واقعه الشخصي ، الأمر الذي يؤدي إلى كشف الكثير من الجوانب النفسية المسببة للقلق والاضطراب لديه . وهذه المساحة أو الفراغ يماثل ما يعرف بالفراغ الانتقالي لدى الطفل ، والذي يظهر في اسقاطه على موضوع انتقالي خلال لعبه الإيهامي ، كالدمي ، والعصا ، والتي توجد بالنسبة للطفل على مستوى واقعي إلى حد ما .

وبنفس الأسلوب يعمل الفراغ الأدائي أو المسرحي في العلاج بالدراما والسيكودراما " كفراغ انتقالي أو جسر بين العالمين الداخلي والخارجي للمريض " .

ما العلاج بالدراما ؟

في محاولة لفهم المقصود من العلاج بالدراما Drama Therapy سنحاول التعرف على معنى المصطلح أولا .

فمن القراءة الأولى للمصطلح نجد أنه يتكون من شقين يثيران إلى عمليتين كبيرتين هما الدراما والعلاج . لذا لابد من أن نعرف أولا ما المقصود بالدراما في مجال العلاج لنعرف منها ما المقصود بالجانب العلاجي الذي نوظف الدراما لتحقيق أهدافه .

تعريف الدراما :

تبعا للترجمة المختصرة لقاموس أكسفورد يمكن أن نعرف الدراما بأنها تعبير قولي قد يكون شعرا أو نثرا ، يعد ليؤدي على المسرح ، ويرتبط خلاله الموضوع بعدد من الوسائل المرتبطة بفن المسرح كالحوار والفعل المصحوب بالحركة والملابس كما هي في واقع الحياة أو قريبة منها .

لكن بالنظرة الأشمل لمفهوم الدراما قد نجد أن ممارسة الدراما من جهة أخرى قد لا تحتاج إلى مسرح وملابس ومعدات أو مناظر ، بل كل ما تحتاجه هو فرد أو مجموعة أفراد يستخدمون قدراتهم الذاتية من حركة الجسد . والتفكير والقدرات العقلية ليجسدوا من خلال الفعل والحوار القصة أو الموضوع الذي يحاولون التعبير عنه وهم من نعرفهم بالمدين أو الممثلين .

وهكذا الدراما تعتمد على لعب الأدوار ومدى ملاحظة الإنسان للاستجابات الانفعالية للآخرين ومحاولة محاكاتهم من خلال مدى معرفة ما يشعرون به وكيف يستجيبون لموقف ما . وبذلك يكون الفعل الدرامي نتيجة مباشرة للرغبة في التعبير عن المعرفة وكيفية الإحساس بما يشعر به الآخرون . فالطفل الذي يلعب مع دميته ويعطيها الشراب من زجاجة بلاستيكية فإنه يحاكي واقع ، لكنه نقله إلى مكان وزمان آخرين لا وجود لهما إلا في مخيلته .

وقد يقلد الطفل وهو يلعب في الحديقة تصرفا ما تقوم به الأم في المطبخ مثلا ، إذا فالفعل الدرامي يتضمن زمانين ومكانين ، زمن ومكان واقعي وزمن ومكان متخيل وما بين الاثنين يعرف بالمسافة الدرامية .

فهذه المسافة تظهر بوضوح في المسرح ، فالعرض المسرحي هو خبرة مباشرة تتم في زمان ومكان متخيلتين يؤدي فيهما الممثلون أدوار لشخصيات أخرى كانت تعيش أو تعيش الآن في أماكن أخرى وأوقات أخرى .

ونحن كمشاهدين لعرض مسرحي نجلس أمام الممثلين وما تزال تلك المسافة أو العزلة بيننا وبينهم قائمة ، لكن بمجرد أن نتوحد مع الشخصيات التي يمثلونها فغننا يمكن أن نتقبل أي شيء حتى انتسابنا كبشر إلى تلك المخلوقات الخرافية .

نخلص من هذا إلى أن الموقف الدرامي هو عبارة عن مواجهة اجتماعية تتم في مكان معين ووقت معين ويتحرك خلالها الممثل والمشاهد ما بين وقت واقعي إلى وقت متخيل ومن واقع موجود إلى واقع درامي .

ما العلاج ؟ Therapy :

تشتق لفظة Therapy (علاج) من اللفظ الإغريقي Healing التي تعني مداواة ، لذا فإن Psycho therapy تعني مداواة النفس ، وتكون Drama Therapy إذا هي المداواة بواسطة الدراما أو العلاج بالدراما .

ولا يقصد بالطبع بالعلاج بالدراما استخدام أساليب الدراما في العلاج النفسي ذلك أن القصد ليس بهذه البساطة ، حيث إن العلاج بالدراما هو نظام في ذاته وبمن يقومون به وبأبحاثه .

ويفضل أن نبدأ باستقراء بعض تعريفات العلاج النفسي حتى يمكن أن نرى كيف ترتبط بالدراما ؟

العلاج النفسي هو عملية تهدف إلى مساعدة المريض على أن يفعل بنفسه ما لا يستطيع أن يفعله ، والمعالج لا يقوم له بهذا الفعل ، لكن المريض لا يستطيع أن يفعله بدون المعالج ، فالمعالج هنا هو وسيط أو ميسر يساعد المريض على الفعل . وهناك تعريف آخر يقول إن التوظيف المنظم للعلاقة بين المريض / المعالج تعمل مثلما يفعل . الدواء أو أساليب العلاج الاجتماعي . في إحداث تغير في المعرفة والمشاعر والسلوك .

ومن المعروف أن الهدف الأساسي للعلاج النفسي هو إزالة الشعور بالمعاناة ، ويتم هذا داخل النفس سواء كان المريض فردا أو جماعة .

والعلاج النفسي لا يكون دوما تطهيرا انفعاليا ، بل هو خبرة تجمع ما بين الانفعال والمعرفة ، فالمريض عندما يمر بهذه الخبرة يشعر بأن هناك شيئا ما ، ويحاول أن يفهم ما تتضمنه هذه الخبرة من معان وما يرتبط بها من انفعالات . وهذه العملية يكون لها ارتباط وثيق ومباشر بالخبرة الوجودية للمريض في هذه اللحظة وهذا الموقف .

من هذا يمكن القول بأن العلاج يهتم ، بالإنفعالات القوية ، الاستبصار ، الإدراك العقلي ، والتغير ومركز العلاج هو العلاقة مع المعالج أو العلاقة ما بين المعالج والجماعة والتي تساعد الفرد على أن يحقق ما لم يكن قادرا على تحقيقيه لنفسه بمفرده .

العلاج الدرامي Drama Therapy

العلاج الدرامي هو أسلوب فني علاجي يعتمد على تقنيات فن المسرح ، ويمكن تطبيقه داخل المؤسسات العلاجية والمدرسية والاجتماعية مع كل الأفراد أو الجماعات .

ويفترض العلاج الدرامي أن الإنسان " درامي " في تطوره ونموه ويمكن منذ الشهور الثلاثة الأولى من حياة الفرد ملاحظة العديد من الأنشطة الدرامية أو الإيهامية .

ويتضمن أسلوب العلاج الدرامي : الحركة ، التقليد ، الأصوات ، المسرحيات ، الألعاب الدرامية ، لعب الأدوار ، النصوص المكتوبة ، استخدام الأقنعة ، رواية القصص والأساطير .

العلاج الدرامي يعتمد أساسا على نظرية المسرح ومفاهيم المسرحية والدور إلا أنه يستمد معلوماته من علم نفس النمو ، ونظرية النموذج Archetype، والعلاقة بالموضوع ، وديناميات العلميات النفسية بين الجماعات .

العلاج النفسي والدراما :

يرتبط العلاج النفسي بجذور تاريخية قديمة تتوغل في تاريخ الحياة الإنسانية لتلك المراحل التي كانت تستخدم فيها الطقوس الدرامية كوسيلة علاجية في العديد من المجتمعات والعلاقة بين الدراما والعلاج النفسي للمجتمع وللأفراد أشار إليها أرسطو في كتاباته المتقدمة حول التطهير .

وفي بولندا كان المسرح الكبير جيرزي جروتوفسكي Jerzey Grotowski يقوم بتجاربه في ورشته المسرحية والتي كان يدرب فيها ممثليه بشكل جديد ، يعتمد على إعادة التفكير في النفس وكيفية تعاملها مع الأدوار الإنسانية في الواقع وكان منهجه يعتبر شكلا من التمثيل العلاجي للممثل والمشاهد معا .

أما في مجال التعليم فقد نادت دورثي هيسكوت Dorthy Heathcote بضرورة مشاركة الطفل في العملية التعليمية عامة ، وفي المجال المعرفي خاصة ، حيث كان التعليم يعتمد على ربط الطفل بمصادر المعرفة التي يحددها المعلم من جهته فقط ، أما دورثي فكانت تؤمن بأن التعليم هو التدخل الجيد في حياة الطفل .

ويقول أونيل ١٩٨٢ ، أن أكثر الدلالات التي يمكن أن نجدها من الأنشطة الدرامية هو فهم الطفل للسلوك الإنساني ، ولذاته وللعالم الذي يعيش فيه ، وهو النمو للفهم المغاير للأساليب المعتادة التي تساعد على تغير وتطور أساليب التفكير والانفعال .

هذه الاتجاهات التي ظهرت في بريطانيا وأوربا منذ الستينيات سواء في مجال المسرح أو الدراما أو التعليم أو العلاج النفسي ، أثرت بشكل كبير على Sue Jenning التي كونت أول جماعة للعلاج بالدراما والتي اعتمدت على تلك الأساليب المتطورة في مجال استخدام الدراما في التعليم لتطبيقها في بعض المجالات الإكلينيكية وأصبح مركز العلاج بالدراما هذا أول مركز متخصص في تدريب وممارسة الدراما الإبداعية والتعبيرية مع الكبار والأطفال ذوى الاحتياجات الخاصة .

وسوف نحاول التعرف إلى تقنيات توظيف الدراما في العلاج النفسي وتعديل السلوك ، والتي حظيت بثقة علماء علم النفس الإكلينيكي وعلم النفس العلاجي في العالم .

السيكودراما وريادة المسرح في العلاج النفسي

السيكودراما واحد من أساليب العلاج النفسي الجماعي التي أسسها عالم النفس النمساوي " مورينو " Moreno ، كتقنية علاجية في العشرينيات من القرن الماضي في الوقت الذي بدأت فيه أوربا تستيقظ من الخراب الذي أحدثته الحرب العالمية الأولى ، وبداية ظهور الفاشية ، كامتداد للتحليل النفسي الذي ابتدعه فرويد ، لكن إن كان التحليل النفسي يعتمد على علاج حالات فردية ، فإن السيكودراما أسلوب جماعي يعتمد على وجود الفرد داخل الجماعة، وتعمل هذه الجماعة على تهيئة الفرصة له للتعبير التلقائي عن مشاكله النفسية .

وتعتمد جلسات السيكودراما العلاجية على العناصر الأساسية من المشاركين وهم البطل ، الموضوع ، المخرج ، أحداث العالم المعاصر لهم من مخاطر.

كما حاول مورينو أيضا الاعتماد على الأداء في المسرح / الدراما كأسلوب يساعد على تحرر الفرد من المقاومة ، ويعتمد على لعب الأدوار ، فأنه قد رأي أن الدراما هي النتاج الطبيعي للعب المحاكاة لدى الأطفال ،مثلها مثل الشعائر العقائدية والاجتماعية ، وأنه حول التراجيديا الإغريقية إلى كوميديا شكسبير والدراما تلعب دورا مهما في تاريخ كل الثقافات بطريقة أو بأخرى ، باعتبارها وسيلة يمكن من خلالها التعبير عن كثير من جوانب الذات الإنسانية .

وهنا افترض مورينو ،أنه عندما يؤدي الفرد دورا خاصا ، بالمصادفة أو داخل جماعة العلاج التي يشعر بينها بالأمان ، فإنه سوف يكشف عن نماذج لا شعورية وانفعالات غير مريحة .

وبالتالي تكون السيكودراما ، تقنية تستخدم لمساعدة الفرد (البطل) على التعبير عن صراعاته الداخلية العميقة عن طريق مشاركة الجماعة في تمثيل بعض الأحداث الحياتية ذات الدلالة بشكل تلقائي عن طريق الأداء الدرامي وإظهارها لباقي أفراد الجماعة .

توظيف أو مجالات استخدام السيكودراما :

يقول مورينو ١٩٧٦ أنه يمكن استخدام السيكودراما تطبيقيا كأسلوب تشخيصي أو استكشافي . بحثي . أو تعليمي علاجي ، الأمر الذي يجعل منها أداة بحثية ، ومنهج تعليمي ، إضافة إلى كونها وسيط لنضج الشخصية والعلاج النفسي .

بالإضافة إلى ما قاله Bltner ١٩٨٨ ، أن السيكودراما تنفرد بين أساليب العلاج النفسي بقدرتها ، على التعامل مع مدى رحب من القضايا الماضي والحاضر والمستقبل ،والتفاعل النفسي بين الأشخاص ، وديناميات الجماعة ، في التدعيم والتعليم والتعبير ، والاستبصار انفعاليا ومعرفيا ووجدانيا سواء على مستوى الواقع أو الخيال .

الجانب الاجتماعي للسيكودراما :

لم تكن السيكودراما هي الإنجاز الوحيد لمورينو ، كان لها أقارب ذوو بعد اجتماعي ، وهما السوسيودراما Socio Drama والتي تهتم بالقضايا الاجتماعية للأشخاص ، والقياس الاجتماعي Socio Metric وهو العلم الذي يهتم بقياس العلاقات الاجتماعية بين أعضاء

الجماعات ، ومنها وضع قواعد ، ومنها توصل مورينو إلى Socio Therapy علم الشفاء الاجتماعي .

عرف مورينو السوسيودراما ، بأنها منهج أدائي عميق يتعامل مع العلاقات الداخلية بين أفراد الجماعة ، وأصحاب الفكرالأيديولوجي وبشكل عام تبدو السوسيودراما شبيهة بالسيكودراما ، لكن يتم التركيز بها في العمل على إحدى القضايا ذات الاهتمام الجماعي ، على سبيل المثال عند دراسة حالات العنف داخل المستشفيات ، طبق المنهج العلاجي على الممرضات ، وجسدت المجموعة أدوار المرضى والممرضات والأطباء والأقارب والصحفيين ، وكل من له علاقة بهذه القضية . وقد توصلت الدراسة إلى أن السوسيودراما لم تظهر فقط أبعاد المشكلة داخل الموقف ، ولكن أوضحت كيف يمكن القضاء عليها .

الأصول الدرامية في السيكوردارما :

من أهم العناصر الدرامية التي اعتمد عليها مورينو لبناء فلسفته ونظرياته حول السيكودراما وعائلتها ، مفهومي التطهير ولعب الأدوار ، وقد وظف مورينو التطهير كجزء من عملية العلاج لكل من البطل والمشاهد ، فعند مورينو وبخلاف أرسطو يكون التطهير الذي يحدث للبطل ، هو محور الاهتمام بصرف النظر عن الخبرات الانفعالية التي قد تتولد لدى المشاهدين.

ومن جانب آخر مهم هنا وهو أهمية المشاركة المشاركة في إحداث التطهير فالتطهير لا يتم بين الفرد ونفسه ، لكن لابد أن يتم في سياق اجتماعي يجمع شخصين أو أكثر ، فالعلاقات الاجتماعية بما تثيره من تفاعلات ومناقشات ، بين الأفراد تدفعهم لاكتشاف الدوافع سواء إن كان الموقف واقعيا أو متخيلا أو فانتازيا ، وجميعها تؤدي إلى التطهير بالاحتواء والوسيط الأمثل هو الفعل الدرامي .

ولما كانت الأدوار يتم تعلمها وتعديلها ومراجعتها أو التخلي عنها وفقدانها أو تأكيدها ، لذلك يرى مورينو أنها تفاعلية ، وتبعا لذلك ، فإنه كلما زادت الأدوار التي يقوم الفرد بها ، كلما زادت قيمة الحياة بالنسبة له ، لذلك تعتمد السيكودراما على مفهوم الدور وتهدف إلى إعادة تقييم الأفراد للأدوار التي يؤدونها وتسود حياتهم ، من أجل خلق أدوار جديدة أو للتأكيد على السائد منها ، فباكتشاف البطل من المشهد المؤدى أبعاد الدور الذي يقوم به ، يصبح قادرا على إعادة تقويم دوره الحالي ، أو عند الضرورة يكتسب دورا جديدا أكثر تأثيرا ، لذلك تعتمد السيكودراما على مفهوم الدور وتوزيع الأدوار في الموقف العلاجي ، بين المريض الذي يقوم بدور البطل أو

الشخصية الرئيسية صاحب المشكلة الرئيسية التي يدور حوله الموقف ، ثمن الأدوات المساعدة أو الشخصيات الثانوية وهم باقي أفراد المجموعة الذين يساعدون على تطور الفعل واكتشاف البطل لأسباب ودوافع المشكلة ، ويتم هذا تحت توجيه المعالج أو المخرج بالمصطلح الدرامي Director .

وبالطبع نجد مفاهيم أخرى مثل المسرح Stage الذي يطلق على مكان الأداء ، وهناك أيضا المعدات ، التي يمكن استخدامها .

وأخيرا تعتمد السيكودراما مثلها مثل لعب الأدوار في دراما الطفل على التلقائية والارتجال بعيدا عن وجود نص .

نشأة الفن المسرحي

نشأ الفن المسرحي عند جميع الشعوب عند الهنود وعند الصينيين وعند اليونان في ظل المعابد كجزء من ألوان العبادات التي يقومون بها .

ثم تطور حيث انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فنا مستقلا عن الدين يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية .

وعند بعض الأمم لم يقدر له الانفصال عن المعبد فاندثر المعبد نفسه كما حدث ذلك للمصريين القدماء فإن أقدم نص تمثيلي معروف اليوم هو درامة أوزيريس وهي تحكي قصة هذا الإله

المصري القديم ومصرعه على يد أخيه (ست) الذي قطع جثته أشلاء وبعثرها في أنحاء الوادي ، وبحث زوجته إيزيس عن أشلاء زوجها ثم انتقام ابنهما حورس من عمه (ست) . فكان الكهنة يمثلون هذه المسرحية في المعبد . ومما لا شك فيه إن لديهم مسرحيات أخرى كانوا يمثلونها في معبدهم إلا أنها اندثرت الديانة الفرعونية القديمة .

هل وجدت الدرامة عند العرب ؟

لم يحفظ لنا التاريخ شيئا عن وجود شيء من الدرامة عند العرب في وثنيتهم الجاهلية ولعل مرد ذلك إلى أن الوثنية العربية لم تكن وثنية أصيلة إذ هي في الواقع صورة مشوهة من دين قائم على التوحيد هو دين إبراهيم وإسماعيل ، ولذلك لم تتكون لها تقاليد عميقة كما كان الشأن لدى الوثنيات الأخرى .

فهذه مناسك الحج مثلا يمكن أن تعد صورة من صور الدرامة لتمثيل ذكريات إبراهيم الخليل وسيرة زوجته هاجر أم إسماعيل . وقد كان العرف في الجاهلية يقومون بهذه الشعائر من قديم . ثم أقرها الإسلام بعد ذلك على أنها مناسك لحج بيت الله الحرام .

على أننا نلحظ وجوه اختلاف بين هذه المناسك وبين الطقوس الدينية التمثيلية عند الشعوب الأخرى فبينما كانت هذه الطقوس يقوم بتمثيلها جماعة من الناس نرى هذه المناسك يقوم بها جميع أفراد الأمة العربية . أي أنهم لا يشهدون طائفة منهم تقوم بتمثيل هذه الذكريات بينما الباقون يتفرجون عليهم كما هو الشأن عند الشعوب الأخرى . وكذلك لا توزع الأدوار المختلفة بين أفراد تلك الطائفة كل واحد منهم يقوم بدور معين ، بل تقوم الأمة كلها بالتمثيل ويقوم كل فرد فيها بتمثيل الأدوار المختلفة كلها فالسعي بين الصفا والمروة مثلا هو تخليد لذكرى هاجر أم إسماعيل إذ كانت تتردد بينهما باحثة عن الماء لتروي به عطشها وعطش ابنها . فهذا دور من أدوار الدرامة وهو لا يسند إلى امرأة تقوم به مثلا ، بل يقوم به مع سائر الأدوار الأخرى الرجال والنساء جميعا وهكذا في بقية الأدوار التي نسميها مناسك الحج.

ولا شك أن هذه الظاهرة التي لا نعرف لها نظيرا عند الأمم الأخرى مرجعها إلى هذا الدين القيم دين التوحيد الذي يجعل التقديس لله وحده ولا يعترف بتقديس من سواه من الأشخاص . ولذلك تعذر عند العرب وجود التمثيل بمعناه المعروف لدى الأمم التي تدين بتعد الآلهة وتقديسها وإسناد الصفات البشرية إليها إذ كان معظم هؤلاء الآلهة في الأصل من البشر ممن كانوا ملوكا عظاما لهم أو أبطالا في تاريخهم فلما ماتوا اتخذوهم آلهة وعبدوهم .

وإذا لم يوجد المسرح عند العرب في الجاهلية فأحرى ألا يوجد لديهم بعد الإسلام الذي قضى على تلك الوثنية العربية وأعاد إليهم دين التوحيد كأصفى وأنقى ما يكون التوحيد .

وقد أشرنا فيما سبق إلى أن تقديس الأشخاص من مظاهر الوثنية والإسلام ينهي عن ذلك نهيا مشددا ، وإلى أن نشأة الدراما في ظل المعابد الوثنية كانت تقوم على تقديس من كانوا ملوكا أو أبطالا ثم ألهوهم بعد وفاتهم . ونضيف إلى ذلك الآن أن مما يؤيد هذا الذي ذهبنا إليه أن نوعا من الدراما قد نشأ عند مسلمي الشيعة من الفرس لما يدينون به من تقديس أشخاص من أهل البيت كالحسن والحسين بن على رضى الله عنهما مثلا فقد اتخذوا من مأساته الدامية بكربلاء نواة لمسرحية يمثلونها كل عام فيبكون وينوحون .

غير أن هذه المسرحية بقيت كما هي لم تتطور ولم تنفصل عندهم عن الشعائر الدينية ولعل السبب في ذلك أن هذا التطور يقتضي زمنا طويلا وأن اتصالنا اليوم بأدب الغرب وما عرفناه من فنه المسرحي يحول دون تطور هذا المسرح الشيعي إذ يكون أسهل عليهم أن يحتذوا نماذج الغرب في التمثيل لو أرادوا ذلك فمثله كمثل الصناعات اليدوية التي كانت قائمة في الشرق لم تلبث أن ماتت حين ظهرت النهضة الصناعية في الغرب .

حقا كان بعض الوعاظ يعمدون إلى أسلوب التمثيل في وعظهم ، كما روى عن ذلك الصوفي الذي كان يخرج إلى ظاهر بغداد فيلتف حوله الناس فيكلف أتباعه بأن يمثل أحدهم أبا بكر الصديق وآخر عمر بن الخطاب وهكذا بقية الصحابة والخلفاء فيثنى هو عليهم ويشيد بأعمالهم أو يحاكمهم ويقضي فيهم قضاءه ،ولكن هذا التمثيل كان في حدود ضيقة فلم يكن له أي شأن يذكر ولا نحب أن نستطرد إلى ذكر خيال الظل والأراجوز وانتشارهما في أيام الأيوبيين والمماليك فبالرغم من وجود الظواهر التمثيلية في هذين الفنين فإنهما لا يدخلان في باب التمثيل المسرحي الذي نتحدث عنه .

ونحن نريد أن نخلص من هذا كله إلى مناقشة فكرة طالما رددها بعض الكتاب والباحثين من أن الفن المسرحي لا يرجى أن يزدهر عندنا في الشرق العربي كما ازدهر في البلاد الأخرى لعدم استناده إلى جذور دينية عميقة كما هو الحال في تلك البلاد التي نشأ فيها المسرح منبثقا من الشعائر الدينية ثم تطور مع الأيام حتى استقل عنها فنا علمانيا كما يقولون . وعندي أن هذه الفكرة بعيدة عن الحقيقة فالفن المسرحي أن كان انبثق قديما من الطقوس الدينية عن بعض تلك الشعوب فقد انفصل عنها من وقت بعيد وأصبح فنا مستقلا بأصوله وقواعده ، وقد تناول

من الموضوعات التي لا صلة لها البتة بالدين أكثر من الموضوعات الدينية التي كانت أصل نشوئه فلم تعد لهذه الحقيقة التاريخية أية أهمية بالنسبة لحاضر الفن المسرحي ومستقبله .

وهو بالنسبة إلينا فن جديد اقتبسناه من الغرب كما اقتبسنا الفنون الأدبية الأخرى التي لم تكن معروفة لدينا كالقصة والرواية ،وقد اقتبسناه في صورته الأخيرة المتكاملة . وسيزدهر عندنا حتما على قدر اهتمامنا به واحتفالنا له . شأننا في ذلك شأن غيرنا من الشعوب التي تهتم به اليوم بقطع النظر عن وجود جذور دينية له قديمة أو عدم وجودها . وفرق كبير بين القول بأن هذا الفن لم يزدهر بعد عندنا لحداثة عهدنا به وبين القول بأنه لا يرجى له الازدهار في المستقبل لوجود مانع يحول دون ذلك هو عدم استناده عندنا إلى جذور دينية قديمة .

وما لنا نذهب بعيدا فنظرة إلى المحاولات التي قام بها كتابنا في هذا الميدان تثبت لنا بطلان هذه الفكرة فقد وجدت لدينا مسرحيات أصيلة لا يقل مستواها كثيرا عن مستوى المسرحيات العالمية . وإذا كان عددها اليوم قليلا فإننا نرجو أن يكثر في المستقبل وخاصة إذا بذلت لتشجيع المسرح والنهوض به رعاية أكثر مما يبذل له اليوم .

فـن المسرح

لكل فن من الفنون جانبه الموضوعي وجانبه الذاتي ، فإن يكن ثم فن يكاد ينفصل انفصالا تاما عن كاتبه الفنان ويستقل بوجود خاص به فهو فن المسرحية وإلى هذا نظر الشاعر ورد زورث حين قال عن سونيتات شكسبير إن شكسبير قد فتح فها مغاليق قلبه ولا ينطبق هذا القول على مسرحيات شكسبير لأن لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها فهي لا تكشف عن قلبه وذهنه وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الآخرين .

ثم أنه فن جماعي تعاوني إلى حد كبير . فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يتحكم تحكما تاما في عمله الفني كما يفعل كاتب القصة مثلا لأنه مضطر أن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة ، فمنها الممثلون الذين سيقومون بتمثيل مسرحيته ومنها الإمكانيات المادية للإخراج ومنها

المخرج نفسه الذي كثيرا ما يحرص على أن تكون له الأولوية في تفسير النص أو على أن يظهر اتجاهه الخاص في الإخراج ويغلبه دون مراعاة لوجهة نظر المؤلف .

ثم هناك الجمهور الذي يصعب إرضاءه ويعسر معرفة ما يرضيه لتفاوت أفراده من جهة ولتباين أجوائه النفسية من جهة أخرى .

ويضاف إلى كل هذا مشكلة اللغة التي ينبغي أن تكون أدبية مصقولة وتكون في ذات الوقت واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته .

والمسرحية كأي عمل فني آخر يجب أن تكون كلا متناغما بالرغم من تباين أجزائه ولم يعد كاتبها اليوم مطالبا بمراعاة الوحدات المسرحية الثلاث ولكنه مطالب بوحدة أخرى أهم وأعظم هي الوحدة الفنية التي تعتمد على دقة الإحساس بالتناسب العام والقدرة على التمييز بين ما هو متصل بصميم الموضوع وما ليس كذلك .

المأساة قبل الملهاة :

ظهرت المأساة في تاريخ المسرحية قبل ظهور الملهاة . ولا غرو في ذلك إذا علمنا أن الفن المسرحي نشأ أول ما نشأ في ظل المعابد الوثنية كجزء من الطقوس الدينية ولا مكان في تلك المعابد للهزل والسخرية .

فعند الإغريق مثلا ظهرت مآسي أسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس قبل ملاهي أرستوفان التي لم تظهر إلا بعد أن تزعزع إيمان الناس بدينهم وآلهتهم وانتشر فيهم السخط على الحكام وعلى الأوضاع الاجتماعية .

ولعل هذا التدرج يصدق على الأفراد أيضا كما يصدق على الأمم وليس غريبا إذن أن بدأت بكتابة المأساة كذلك فكتبت اخناتون ونفرتيتي وسر الحاكم بأمر الله والفرعون الموعود ولم أبدأ في كتابة الملهاة إلا بعد ذلك بسنوات حينما تهيأت لإدراك الأخطار السياسية التي تهدد أمتنا العربية على حقيقتها فأخذ السخط يغلي في نفسي على القوى الاستعمارية التي تتحكم في مصاير الشعوب العربية ولا سيما بعدما تأزمت مشكلة فلسطين وكشرت الصهيونية العالمية عن أنيابها وتوقح أعوانها في مناصرتها ضد مصالح العرب .

وقد يبدو غريبا أن الفكاهة والسخرية تنبعان أول ما تنبعان من السخط والحقد ، ولكن تجربتي الشخصية على الأقل قد أثبتت لي هذه الحقيقة .

فقد ظللت برهة بعد ما زاولت الكتابة المسرحية أعتقد أنني من أبعد الناس عن الفكاهة وأقلهم قدرة على الإضحاك والتنكيت إلى أن اشتعل السخط في نفسي للأسباب التي أشرت إليها آنفا فإذا الفكاهة والسخرية طوع بناني .

وكان أول ما اكتشفت هذه القدرة عندي حين كتبت تمثيلية من فصل واحد عن الرئيس الأمريكي السابق ترومان الذي تمت على يده مأساة فلسطين وكان عنوانها (سأبقى في البيت الأبيض) وقد شجعني نشر هذه التمثيلية ونجاحها على مواصلة هذا الاتجاه السياسي فكتبت ما يزيد على سبعين تمثيلية عن مختلف القضايا العربية والإسلامية ، وكان معظمها يفيض بالسخرية حين كنت أتناول الشخصيات الاستعمارية من أمثال تشرشل وترومان والجنرال سمطس ، وكذلك أعوان الاستعمار وأذنابه من حكام العرب أو ساستهم .

وقد جمعت بعض هذه التمثيليات في كتابي (مسرح السياسة) وسأورد لكم مثلا في ذلك لأوضح أثر السخط في تفجير طاقة الفكاهة والسخرية والإضحاك .

كانت المشكلة الفلسطينية على أشدها في هيئة الأمم المتحدة وكان سكرتيرها العام المسيو تريجفي لي يتحيز لليهود تحيزا صارخا يستفز الأعصاب حتى كأنما كان مندوبا لهم في الهيئة إذ كان صهيونيا أكثر من الصهيونيين أنفسهم . فكان قلبي يمتلئ قيحا كلما قرأت اسمه أو رأيت صورته في الصحف وتضاعف حقدي عليه فأخذ يغلي في نفسي ويؤرق منامي ويفسد علىّ سكينتي ويدفعني للانتقام منه بقلمي إذ لا سبيل لي إلى الانتقام منه بغيره وقلت في نفسي لأسخرن به سخرية تمزقه وتمرغه في التراب . ولكن كيف اكتب عنه وماذا يكون محور التمثيلية التي سأخصصها له ؟

وأؤكد لكم أن التفكير لم يقف بي طويلا إذ ما لبثت الفكرة أن انقدحت في ذهني وانبثقت عن صورة خيالية بالغة في السخرية ثم ما لبثت هذه الصورة الخيالية العامة أن تشققت فتولدت عنها صورة فرعية غريبة ما كانت تخطر لي على بال ، وما أن تهيأت للكتابة حتى انهالت المعاني علىّ المعاني بعضها برقاب بعض حول ذلك المحور الذي حددته تلك الفكرة الأولى عن ذلك الشخص البغيض ، وأسفرت هذه التجربة عن تمثيلية بعنوان (نقود تنتقم) وإليهم ملخصها :

هذه زوجته تؤكد مرة بعد مرة أنها سمعت النقود المحفوظة في خزانته الحديد تتحاور فيما بينها وتتوعد بالانتقام منه وذلك لأنها من النقود التي دفعتها الدول العربية المشتركة في الهيئة والتي تسربت إلى خزانته ضمن الراتب الكبير الذي يتقاضاه منها .

فيكذب هو قول زوجته ويتهمها بالخبل والجنون ولكنها تصر على أنها سمعت ذلك حقا وصدقا . فضاق بها ذرعا وأرسلها إلى مستشفى للأمراض العقلية لتعالج هناك .

وأثبت الفحص الطبي أنها سليمة العقل فأرسلوا في طلبه ليأخذ زوجته ولكنه يرفض اخذها لنه يخشى إن كانت زوجته سليمة العقل أن يصدق قولها فيصاب بالمرض الذي زعمت له أنها سمعت النقود تهدده به .

وارتاب الطبيب في أمره فدعاه إلى حجرة الكف ليكشف عليه هو فارتاع ارتياعا كبيرا . وأخذ يؤكد له أنه سليم العقل وليس به شيء مما يظن وأوصاه أن يكتم ذلك عن كل أحد خشية أن يفقد منصبه إذا شاعفي الناس أن الطبيب فحص قواه العقلية حتى ولو كانت النتيجة سليمة !

وفي المشهد الثاني نرى تريجفي لي يتقلب على فراشه متألما من مغص ورياح تقرقر في بطنه وعنده زوجته تحاول عبثا أن تخفف عنه ويحضر الطبيب فيدور بينهما هذا الحوار :

الطبيب : هل شربت يا سيدي قارورة الزيت بأكملها ؟

تريجفي لي : إن كنت تعني القارورة ذاتها فليس في وسعي أن أبلعها .

الطبيب : بل أعني ما في القارورة بالطبع .

تريجفي لي : لقد أفرغته كله في جوفي .

الطبيب : إذن فلابد من مضاعفة الكمية .

تريجفي لي : أما عندك سوى زيت الخروع ؟ أهذا كل ما تعلمته من الطب ؟

الطبيب : لا يوجد مسهل يمكن تعاطيه بكميات كبيرة دون ضرر إلا هذا الزيت.

تريجفي لي : فكم قارورة تنصحني أن أشرب ؟ مائة قارورة ؟ ألف قارورة ؟

الطبيب : يا سيدي إن شراءه بالقوارير يكلفك ثمنا باهظا ولكن توجد منه براميل صغيرة فاشرب برميلا كل ليلة عند النوم .

الزوجة : برميلا بأكمله يا دكتور ؟

الطبيب : لا ضير عليه يا سيدي . من حسن الحظ أن لزوجك بطنا كبيرا يسع البرميل وزيادة .

وفي مشهد آخر نرى موسيه شرتوك يعود تريجفي لي في بيته فيلومه على فتور همته في نصرة قضية اليهود فيطالبه تريجفي لي بمضاعفة الهدايا والهبات لأن براميل الخروع التي يتعاطاها تكلفه مبالغ طائلة فيعده شرتوك باسم الوكالة اليهودية أن يستورد له باخرة ملأى بالخروع يغترف منه كما يشاء .

ويسأله شرتوك أن يصف له ما يشعر بالضبط فيدور بينهما هذا الحوار :

تريجفي لي : إن بطني يا مستر شرتوك قد أصبح كفلسطين تدور في داخلها معارك رهيبة ، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع . والطعام الذي آكله أتدرى ما مثله حين يدخل جوفي ؟

شرتوك : ما مثله ؟

تريجفي لي : مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين . فإذا هم في معمعان القتال تتخطفهم القوات العربية من كل مكان وتعركهم عركا فيحاولون الخروج منها فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبل أما برميل الخروع الذي أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلا عني فمثله كمثل القوات البريطانية التي يأتيها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة بعد زمرة .

شرتوك : (مشمئزا) هذه صورة بشعة رسمتها لحال اليهود في فلسطين لا تدل على عطف صادق عليهم .

تريجفي لي : لا تسئ فهم حديثي يا مستر شرتوك . فلولا أنني شديد العطف والرثاء لمحنة اليهود في فلسطين لما ضربتها مثلا للمحنة التي في بطني فكلتاهما تؤلمني ألما بالغا .

وهكذا تتسلسل السخرية من صورة إلى صورة حتى يهتدي تريجفي لي أخيرا إلى حل يستريح إليه ، وذلك أنه اتفق مع صراف هيئة الأمم المتحدة على أن يعزل الأخير ما يرد إليه من نقود الدول العربية المشتركة في الهيئة حتى لا يتسرب إليه منها شيء . ويكون راتبه الشهري خاليا منها خلوا تاما .

وبعد ، فأرجو ألا أكون أطلت عليكم بتلخيص هذه التمثيلية إذ أردت أن أعرض عليكم مثالا حيا لمصداق ما ذهبت إليه من أن السخط والحقد هما المنبع الأول للفكاهة والسخرية / ثم إن هذه تجربة هامة في حياتي المسرحية ينبغي أن أقف عندها طويلا إذ كانت هذه التمثيليات القصيرة نقطة تحول عندي من ناحيتين :

الأولى : أنها كانت بداية اكتشافي للنزعة الفكاهية عندي ، مما شجعني بعد ذلك على كتابة الملهاة الطويلة .

والثانية : أنها كانت بدء عهدي بعلاج القضايا السياسية في المسرحية .

عناصر التأليف المسرحي

١ـ الفكرة الأساسية :

ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها ، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمن . وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءا متمما لها .

أما إذا كانت الثانية منفصلة عنها في الزمن فإن المسرحية تضعف وتضار إذ تنتهي حيث انتهت الفكرة الأولى وتبدأ بعد ذلك مسرحية جديدة .

وقد وقع لي مثل هذا الخلل في مسرحية لي عنوانها (الدكتور حازم) فهي تدور على فكرتين أولهما : لمن تكون ولاية البيت إذا كان الأب ضعيفا غير رشيد وكان الابن هو الرشيد الحازم؟

والثانية : هل للحماة أن تتدخل في شئون زوج ابنتها ؟

وكان في الإمكان أن تتداخل الفكرتان بحيث لا تنفصل إحداهما عن الأخرى في الزمن إذا لاستقامت المسرحية وسلمت من هذا العيب ، عيب انشطار فكرتها الأساسية .

ولكي يتضح لكم ذلك سألخص المسرحية :

حازم ابن نجيب لشريف بك تخرج من كلية الطب وفتح عيادة ناجحة وقد خطب ناهد بنت صبري أفندي ولكنه لم يستطع أن يحدد موعد الزواج منها لأنه لم يستطع أن يجهز للزواج شيئا إذ يذهب كل دخله من الوظيفة ومن العيادة إلى أهب الواقع تحت سيطرة زوجته حكمت هانم التي تبدد المال ذات اليمين وذات الشمال وتغدق على ابنها الفاسد المدلل عباس .

وحاول حازم سدى أن يضع حدا لهذه الحال فأشار عليه صبري أفندي أن يستقل عن بيت أبيه فاعتذر حازم بأنه لا يستطيع أن يترك أباه وحده في هذه المحنة . وعندئذ أيقن صبري أن ابنته لن تسعد بالزواج من الدكتور حازم فقرر فسخ الخطبة على أثر مشاجرة حادة وقعت بينه وبين شريف بك الذي اتهمه بتحريض ابنه حازم على التخلي عن أهله ليستحوذ هو على دخله لصالح ابنته .

وعز على حازم أن يفقد حبيبته ناهد ولم يقو على احتمال الصدمة فترك بيت أبيه وانقطع إلى الحانة يغرق همومه وآلامه في الخمر ولعب الميسر وأهمل العيادة وانقطع عن عمله في الوظيفة حتى فصل منها .

وأثر ذلك على شريف بك إذ انقطع المدد الذي كان يأتيه من دخل ابنه حازم فاعتذر لصبري أفندي عن الإهانة التي وجهها إليه وناشده أن يعمل على إعادة الأمور إلى مجاريها مع حازم وأكد له أنه سيجعل حازما رب الأسرة لا يصرف مليم واحد فيها إلا بإذنه ، فقبل صبري ذلك لأن ابنته ناهد مازالت على حبها لحازم .

وعاد حازم إلى خطيبته ناهد وأقلع عن الحانة واستأنف عمله في العيادة بهمة ونشاط فحسن حاله ولكنه لم يرض أن يعود إلى بيت أبيه وبقى مقاطعا له فضاقت الحال بأبيه حتى كاد أن يبيع بقية أطيانه للديون التي ركبته من جراء إسراف زوجته وانقطاع حازم عن مساعدته .

وأقبل الجميع إلى العيادة التي اتخذها حازم مسكنا له يترجونه أن يرضى عن أبيه بعد ما اعترف بخطئه وبعد ما تعهد بأن يجعل الأمر كله في البيت لحازم فأصر حازم على الرفض وأغلظ في الكلام حتى أغمي علي أبيه فتولى حازم إسعافه وحين عاد إلى صوابه جعل يقول وهو يبكي : لا تعالجني يا حازم خير لي أن أموت لكي ترضى أنت أن ترعى شئون الأسرة مكاني .

فما كان من حازم إلا أن رق لدموع الشيخ فاحتضنه وصالحه .

وهنا تنتهي الفكرة الأولى في خمسة مشاهد . ويأتي بعد ذلك المشهدان السادس والسابع فنرى حازما في بيته الجديد وقد تزوج من ناهد فهو سعيد بها وهي سعيدة به والأمور بين الدكتور حازم وبين بيت أبيه على أحسن ما يرام فقد كفت زوجة أبيه عن إسرافها وأصبحت خاضعة لولاية حازم وتدبيره حتى أنها طردت ابنها الفاسد من البيت .

ولكن أمينة هانم (حماة حازم) بدأت توغر صدر ابنتها ناهد وتدفعها إلى الثورة على هذه الحال فهي تريد أن يكون دخل حازم وقفا على بيته الخاص ليستطيع أن يقتصد شيئا لزوجته وأولاده في المستقبل .

وحضرت حكمت هانم وبناتها لزيارة ناهد فاشتبكت أمينة في معركة كلامية معهن حول هذه المسألة وكان حازم في الحمام فخرج على سماع الضجة فانتصر لزوجة أبيه وصارح حماته بألا تتدخل في شئون بيته فخرجت غاضبة وغضبت ناهد لغضب أمها فخرجت كذلك .

وبقيت ناهد عند أهلها أسبوعا لعل زوجها يجئ لاسترضائها ولكنه لم يفعل بأ أن أباها صبري أفندي كان يلومها على خروجها من بيتها من أجل أمها التي كانت هي المسئولة عن المصير المحزن إلى أن اضطرها أخيرا للرجوع إلى زوجها الدكتور وبذلك انتهت المسرحية .

ومن هذا ترون أن الفكرة الثانية منفصلة عن الأولى في الزمن ، أي أن حوادث الثانية لم تبدأ إلا بعد ما انتهت حوادث الأولى فلم يكن بينهما التلازم المطلوب لأنه إن صح أن حوادث الفكرة الثانية قائمة على حوادث الفكرة الأولى لأن الأشخاص هم الأشخاص والوضع هو الوضع إلا أن هذا لا يكفي لإدماجهما في مسرحية واحدة إذ يجب لذلك أن تكون حوادث الفكرة الأولى قائمة أيضا على حوادث الفكرة الثانية .

ولعل من المستحسن أن أضرب لكم مثلا آخر تحقق فيه هذا الشرط الذي لم يتحقق في مسرحية الدكتور حازم وذلك في مسرحية (مسمار جحا) .

ففي هذه المسرحية فكرتان أساسيتان أو خطان أساسيان أحدهما هو الخط السياسي الذي يتمثل في الصراع بين جحا وبين الحاكم الدخيل حتى انتهي بثورة الشعب على الدخيل وتحرر البلاد من نيره . والثاني هو الخط الاجتماعي الذي يتمثل في الصراع بين جحا في مثاليته وبين زوجته أم الغصن في ماديتها الصارخة ويتركز هذا الصراع بصفة خاصة حول تزويج ابنتهما ميمونة ، فجحا يريد أن يزوجها لابن أخيه الفلاح (حماد) حتى بعد ما حسن حال جحا وارتفع مقامه حين صار قاضي قضاة البلاد ، وأم الغصن تأبى إلا أن تزوج ابنتها لغني من الأغنياء وانتصر رأي جحا في النهاية فزوجت ميمونة لحماد وبذلك يسدل الستار على المسرحية .

وقد انتهي الخط الأول في المشهد قبل الأخير بينما بقى الخط الثاني إلى المشهد الأخير ولكن الخطين متداخلان في المسرحية ومرتبطان ارتباطا وثيقا حتى إذا انتهي أحدهما وانحلت عقدته لم تنته المسرحية إذا ظل المتفرج ينتظر كيف تحل عقدة الخط الثاني وبحلها تنتهي المسرحية .

الموضوع :

أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطوريا وهو في كل ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة :

١. خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجرى عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة .

٢ـ خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجوائها بحيث يجعل ما لم يقع فعلا في الحياة كأنه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فهيا .

فهذا الخيال الخصب هو الذي يبتدع هذه الصور الجديدة ويؤلفها من أشتات مختلفة من آلاف الصور التي مرت بتجربته في أوقات متفرقة .

٣. هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهدا لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذي يصوره في مسرحيته فهذا الهدف هو الذي يدفع الكاتب إلى التحمس لعمله ويحدد

الإطار الذي يصوغ فيه هذا العمل ، ويكون هو الجواب للسؤال الموجه إليه عن سبب اختياره لهذا الموضوع بالذات .

وغني عن البيان أن هذا ينطبق على الموضوعات التي يختارها الكاتب من حياة الجيل المعاصر له ، وعلى الموضوعات التي يختارها من تاريخ الأجيال السابقة أو من الأساطير القديمة ، فهو إذ يتناول موضوعا تاريخيا لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالما جديدا تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام ، مستهديا في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه والرسالة التي يريد أداءها .

ومن الخير للكاتب أن يرسل نفسه على سجيتها في اختيار الموضوع الذي يلائم ميله ، ويستأثر باهتمامه ويستثير حماسته . فذلك أجزدر أن يحسن الكتابة فيه وأخرى أن يعينه على الإجادة والتفوق وألا يتكلف الموضوعات التي لا يحسنها أو لا يجد في نفسه ميلا إليها لمجرد أن الناس يطلبون منه ذلك أو لأنها هي الرائجة في السوق . فلكل كاتب مزاجه الخاص ، وإمكانياته الخاصة المنبثقة من ظروف حياته وثقافته وبيئته .

فينبغي أن يكون صادقا مع نفسه فلا يدعو إلى شيء لا يؤمن به . وقديما قالوا فاقد الشيء لا يعطيه وليست النائحة الثكلى كالمستأجرة .

الكاتب الداعية

ويسوقنا هذا الحديث إلى الكلام على النزعة الإصلاحية أو الدعوة لفكرة خاصة كمنبع للإلهام المسرحي ، ويمكننا أن نصوغ السؤال على الوجه الآتي :

هل يصلح أن يكون الكاتب المسرحي داعية لفكرة خاصة ، وهل يمكن لمثل هذا الكاتب الداعية الذي يستوحي موضوعاته من حماسته المتوقدة لهذه الفكرة أن ينتج مسرحيات تعتبر أعمالا فنية ؟

والجواب على هذا السؤال بالإيجاب ، ويكفي لإثبات ذلك أن كثيرا من الأعمال الفنية المعدودة قد كتبها أصحابها ليبشروا بكفرة خاصة استحوذت على قلوبهم واضطرمت بها نفوسهم فنفسوا

عنها بتلك الأعمال المسرحية الجيدة . هذا برناردشو معظم مسرحياته من هذا القبيل وقد اعترف غير مرة بأنه إنما اتجه إلى المسرح لثقته بأن المسرح أداة فعالة ومنبر ممتاز للتعبير عن آرائه والتبشير بها ومثله في ذلك هريكابسن وجون جالزورثي ، وجان بول سارتر ، فهؤلاء وكثير غيرهم قد كتبوا مسرحيات ناجحة كانت كلها مستوحاة من حماستهم المتوقدة للإصلاح الاجتماعي والسياسي سواء كان قوميا أو عالميا : ولم يعبها أو يقلل من قيمتها الفنية أنها كانت مسرحيات هادفة أو قائمة على دعوة من الدعوات .

ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي ألا ينسى وهو يلتهب حماسه للدعوة التي يدعو إليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء فيجب ألا يجور على فنيتها بحال من الأحوال . بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده .

والخلاصة أن على هذا الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادما للفنان المسرحي فيه ، لا سيدا له ، وإلا فليتخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية كالخطابة أو الصحافة .

المسرحية والقومية العربية

إن القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر في أقلام الكتاب العرب وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ قبيل الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم ، وخاصة منذ ظهرت في الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية إلى الجامعة الطورانية والرامية فيما ترمي إليه إلى تتريك العناصر الخاضعة للدول العثمانية ، ومنها العنصر العربي وما يقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وآدابهم . فكان ذلك سببا لانحياز العرب إلى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنضوية إليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاءها أن تحصل البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب . ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فاقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم . وبقيت القومية العربية حلما يتغني به الشعراء وتجري به أقلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أتاح الله لها من أحال هذا الحلم إلى حقيقة واقعة في شخص زعيم النهضة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتي الأولى للشعر العربي المعاصر في مصر والعراق والشام منذ كنت يافعا في حضرموت ، ثمن نمت هذه الروح عندي بعد الرحلات التي

قمت بها في أطراف اليمن وربوع الحجاز إلى أن استقر بي المقام في مصر فكان ذلك يظهر في الشعر الذي كنت أنظمه إذ ذاك في المناسبات القومية التي تدعو إلى ذلك .

ولما بدأت أزاول الكتابة المسرحية كان من الطبيعي أن أتخذ القومية العربية منبع إلهامي الأول ، وأن يقع اختياري على الموضوعات المناسبة لذلك .

فاخترت أول ما اخترت مثلا موضوع إخناتون ، وقد يبدو غريبا أن أختار هذا الموضوع الفرعوني الذي لا صلة له البتة بالقومية العربية ولكن الواقع أنني اخترته بالذات بدافع قوى من إيماني بها .

ذلك أنني حين قدمت إلى مصر في غضون سنة ١٩٣٤ كانت لا تزال هناك بقايا من روح الدعوة الإقليمية التي روج لها الاستعمار ليقطع بها أوصال الأمة العربية ويفرقها شيعا ، وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني القديم ، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية ، ولكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم أقتنع بها فيما بيني وبين نفسي ، فمن الشطط أن لم يكن من المحال أن تحمل مصر على تناسي أو تجاهل حضارتها القديمة التي أذهلت العالم ، والتي صارت تراثا إنسانيا مشتركا يعني به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم. فلم لا يعترف العرب بهذه الحضارة ، ولم لا يتعزون بها وقد نبتت في قديم هذا الشرق العربي فهم أولى بذلك من غيرهم ؟

أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذا الحضارات كلها مثل الحضارة الفرعونية في مصر الحضارة البابلية في العراق والحضارة الفينيقية في الشام .

وبهذا الوعي كتبت مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) وأشرت إلى هذا المعنى في مقدمة الكتاب متمثلا ببيت من قصيدة نظمتها على لسان أبي الطيب المتنبي بمناسبة ذكراه الألفية يقول فيها مخاطبا المصريين :

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحي بكم جدي

وكان في نيتي إذ ذاك أن أتبع هذه المسرحية بمسرحيات أخرى استوحيتها من التاريخ القديم لكل قطر عربي فمسرحية عن حمورابي ومسرحية عن هانيبال ومسرحية علن ملكة تدمر ومسرحية عن اليمن القديمة وهكذا حتى إذا قرأها العرب في كتاب أو شاهدوها على المسرح أدركوا أن هؤلاء الأبطال كانوا أجدادهم .

غير أني لم يقدر لي إنجاز هذا البرنامج فقد جدت أحداث عقب ذلك قللت من أهمية ذلك الغرض الذي أشرت إليه وذلك حين ظهرت دلائل انبعاث الوعي القومي العربي من جديد وكان من نتائجه قيام جامعة الدول العربية ولم يعد هناك ما يخشى من شيوع الروح الإقليمية البغيضة في الأقطار العربية .

على أن القومية العربية ظلت مع ذلك رائدي في أغلب ما كتبت بعد ذلك من مسرحيات وقصص ولكن لغير ذلك الغرض الخاص الذي انتفت الحاجة إليه وإنما لإبراز ما في تاريخنا الحافل المجيد من مثل عليا ينبغي أن تستنير الأمة العربية في جهادها من أجل التحرر والاستقلال .

الموضوعية التاريخية والأسطورية

لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي ، على أن هناك أسبابا أخرى منها أن الفن عموما والفن المسرحي خصوصا ينبغي عندي أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد .

وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر ، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني .

ولذلك أغرمت أيضا بالموضوعات الأسوطرية لأن الأساطير أغني من التاريخ في هذا المعنى وأرحب أفقا وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية فالحادث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخا والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة .

ومن الأسباب أيضا التخلص من مشكلة اللغة فنحن نشكو كما تعلمون من هذا الازدواج اللغوي إذ نكتب بلغة ونتحدث بلغة أخرى ، فأي اللغتين ينبغي أن نتخذها في المسرح : اللغة الدارجة التي نتكلم بها في حياتنا اليومية أم اللغة الفصيحة التي نستعملها في الكتابة ؟

الرأي الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصيحة في المسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة عن اللغات الأجنبية وأن نستعمل الدارجة في المسرحيات العصرية .

هكذا كان شعوري دائما وإن كنت أحيانا حين أراجع نفسي وأناقشها بالمنطق الهادئ ربما أقتنع بأن الإصلاح الاجتماعي ينبغي أن يكون أساسا للاصلاح السياسي وأن الأمة لا يستقيم لها تحررها السياسي ولا يرجى له الدوام والبقاء ما لم تكن مستندة إلى مجتمع سليم .

وربما تتغير نظرتي هذه في المستقبل فاتجه إلى المسائل الاجتماعية أكثر من المسائل السياسية وخاصة بعد أن أصبح في الإمكان الاطمئنان على مستقبل الأمة العربية عقب ثورة ٢٣ يوليو التي حررت مصر من نير الاستعمار وقادتها وقادت الأمة العربية معها من نصر إلى نصر وصارت مبادئها دستور العرب في كل مكان .

الموضوع والفكرة الأساسية

يحدث أحيانا أن تكون الفكرة الأساسية سابقة للموضوع بالنسبة للكاتب المسرحي ، وقد يكون الموضوع هو السابق للفكرة الأساسية . ففي الحالة الأولى يشعر الكاتب بأن فكرة ما تختلج في أطوار ذهنه أو تعتلج في أعماق نفسه وأنها تصلح نواة لعمل مسرحي إذا وجد لها الموضوع الملائم ، فلا يزال يبحث عنه حتى يعثر به في واقعة من وقائع الحياة أو صفحة من صفحات التاريخ أو أسطورة من الأساطير فيقول لنفسه حينئذ هأنذا قد وجدته .

وقد يجد الموضوع في عمل فني لكاتب سابق فيستعير قصته ويصوغ منها عمله المسرحي على وضع جديد ، وبعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة .

والموضوع المستعار لا ينفي أصالة الكاتب مطلقا بل ربما يؤكدها ويبرزها بصورة أوضح من خلال المقارنة بين عمله هذا والعمل المستعار منه والموازنة بينه وبين الكاتب الذي سبقه ، حيث تسهل المقارنة والموازنة هنا لاتحادهما التي عالجها شوسر وشكسبير كانت مستعارة من غيرهما .

وفي الحالة الثانية يستهوى الكاتب موضوع ، سواء كان شخصية من الشخصيات أو موقفا من المواقف أو حدثا من الأحداث ويملك عليه نفسه ويشعر أنه إذا عالجه فسينبثق عنه عمل مسرحي جيد ، فيعمد على درس هذا الموضوع والتعمق فيه .

وقد يقترن الموضوع بالفكرة فلا يدري الكاتب أي هذين سبق الآخر .

وهناك حالة ثالثة فقد يحدث أحيانا أن يعاني الكاتب أزمة نفسية كأن يكون في حزن شديد أو يأس مرير من جراء هموم خاصة أو كارثة قومية عامة أو خيبة أمل فيتلمس متنفسا عنها في عمل مسرحي يستوحيه منها ويترجم عنها دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته أو فكرته الأساسية .

وقد مرت به هذه التجارب وسأورد لكم أمثلة توضح كل حالة من هذه الحالات من واقع المسرحيات التي كتبتها .

وأنني أبدأ بأول مسرحية طويلة كتبتها في قضية فلسطين وكان ذلك في غضون عام ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام ، كانت القضية تشغلني وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحب أو ما يوضع عنها من الكتب . وذات يوم قرأت فيما قرأت أن الزعيم الصهيوني جابو تنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول : أعطونا رطل اللحم . لن ننزل أبدا عن رطل اللحم " . مشيرا بذلك إلى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور فقلت في نفسي : قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأتخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي واستحضرت في ذهني رواية تاجر البندقية لشكسبير ثم أعدت قراءتها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبق أن وضعت تصميم المسرحية ثم أخذت في كتابتها بسهولة فائقة حتى أتممتها .

أما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين في الصورة الإجمالية وفي كثير من التفصيلات حتى تنتهي ببطلان دعوى الصهيونيين كما بطلت دعوى ذلك اليهودي الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك .

وقد تنبأت في هذه المسرحية التي أسميتها شيلوك الجديد بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية فيها وخروج أهلها العرب منها كما تنبأت بأن الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة حتى تختنق وتموت .

وخطرت لي في ساعة من ساعات الصفاء الذهني الحكاية المعروفة عن مسمار جحا فأحسست في الحال أن هنا المنجم الذي أبحث عنه . إنها حكاية لطيفة وهي في الوقت ذاته حكاية شائعة تضرب بها الأمثال وتكاد تكون عالمية . ولكني شعرت أيضا بالصعوبات التي تعترضني في هذا السبيل . فالحكاية تقول إن جحا كان له بيت فضاقت به الحال حتى فكر في بيعه .ولكنه وهو الذكي ذو الحيلة الواسعة رأي أن يحتال حتى يستولي على ثمن البيت دون أن يفقده فاشترط ذلك الشرط العجيب على المشتري أن يبقى له حق الاستمتاع بمسمار واحد معلق في البيت لأنه في زعمه عزيز عليه إذ ورثه عن أبائه ، ورضى المشتري بالشرط دون أن يدرك ما ينطوي عليه . وتم البيع وسكن المشتري البيت فأخذ جحا يتردد عليه غبا بعد غب ليطمئن على مسماره . ثم أخذ يكثر التردد في أي وقت من أوقات الليل والنهار حتى ضاق الرجل ذرعا فترك له البيت حرصا على راحته من مضايقة هذا الثقيل .

ووجه الإشكال هنا أن جحا هو الذي يمثل المحتل الدخيل ، وأن ذلك المشتري المخدوع يمثل شعب مصر . فهل تستقيم مسرحية يكون بطلها جحا المعروف شعبيا بنكاته ونوادره والجدير أن يكون محل العطف والمشاركة الوجدانية من قبل الجمهور ، إذ كان هو يمثل المحتل البغيض ؟ وهل تستقيم مسرحية عن القضية المصرية يصور فيها الشعب المصري بصورة المخدوع ؟

لذلك صممت على اختيار هذه الحكاية كفكرة أساسية وأنا واثق أنني سأجد لهذه المشكلة حلا ولو بعد حين .

ومضيت أتلمس الموضوع فطفقت أدرس ما هو مأثور من نوادر هذه الشخصية الفولكلورية ، وكلما مضيت في دراستها ازددت ثقة بأني أحسنت الاختيار .

وما لبث الموضوع أن استقام لي حين اخترت من نوادره ما يتسق مع الصورة العامة التي بدأت تتجسد في ذهني لهذه الشخصية التي ستلعب دور البطل في المسرحية ، وأخذت جوانب الشخصية تتكامل عندي مرتبطة بالأحداث التي يقوم عليها الموضوع ومتصلة بوشائجها مع الأفراد الآخرين الذين بدأت شخصياتهم أيضا تتبلور في طول الطريق .

تبدأ المسرحية حين انتهت الحال بجحا إلى وظيفة الوعظ والإمامة بأحد جوامع الكوفة بعد أن تقلب في كثير من المهن المختلفة فأخفق فيها جميعا بسبب مثاليته وعدم خضوعه للأوضاع الاجتماعية التي لا يقرها عقله أو ضميره .

وضاق والي الكوفة ذرعا بأسلوب جحا الساخر القائم على التنكيت والتلميح فعزله من الوظيفة حتى لا يثير عليه جماهير الشعب .وأصبح جحا بلا مورد يعيش منه فأنبته زوجته (أم الغصن) على ذلك وكانت امرأة سليطة اللسان لا يخشى زوجها شيئا في الحياة مثلا سلاطة لسانها فأخبرها أنه يعتزم أن يعود فيعمل فلاحا كما كان .

فما كان من جحا إلا أن اتفق مع (حماد) ابن أخيه وكان فلاحا فقاد حماد ثورة الفلاحين ، وذهب جحا إلى العاصمة (بغداد) ليفاوض الحاكم الدخيل فاستطاع بلباقته ودماثته أن يقنعه بوجوب إنصاف الفلاحين وتحقيق مطالبهم وبذلك هدأت الثورة . وأراد الحاكم أن يصطنع جحا فولاه منصب قاضي القضاة في الدولة فحسن حاله وأصبح موسرا يسكن في دار فخمة بالعاصمة .

ولكن جحا لم يخلق للنعيم والدعة ، بل للكفاح في سبيل الحق والعدل فلم يلبث أن ضاق بتلك الحياة الرغدة التي أفسدت زوجته في رأيه فركبها الغرور والصلف فصارت لا تطاق .

كما أخذ ضميره الحر يؤنبه على موادعته للحاكم الدخيل بحكم منصبه هذا ، وعلى أن كان سببا في تمكين نفوذه بعد أن كادت تلك الثورة تعصف به .

لذلك قرر بالاشتراك مع ابن أخيه حماد ليعملا على إثارة جماهير الشعب على الحاكم الدخيل نفسه في هذه المرة كما أثار الفلاحين على الإقطاع من قبل .

فوهب داره لحماد ثم باعها حماد لتاجر يدعي (غانم) بعد ما اشترط عليه في العقد أن يبقى لحماد حق التمتع بمسمار معلق في الدار . فصار يضايقه بعد ذلك من أجل المسمار ، فشكاه غانم إلى القضاء وأخذ جحا قاضي القضاة يؤجل الفصل في هذه القضية حتى شاع أمرها في البلاد وصارت حديث الناس في كل مكان وأدركوا شيئا فشيئا مدلولها السياسي فيما يتعلق بقضية بلادهم وذلك ما قصده جحا من هذا التدبير إلى أن امتلأت النفوس بالثورة .

وقامت الثورة فعلا بعد أن أعلنها جحا جهارا في أخر جلسة للقضية في المحكمة وتم القبض على جحا وزج به في السجن ، وفي السجن حاول الحاكم الأجنبي أن يستميله إليه ليدعو

الناس إلى الهدوء والسكينة فأشبعه جحا نكيتا وسخرية ولما يئس الحاكم منه وكل به زبانيته ليعذبوه ولكن الثورة كانت قد اندلعت نيرانها في البلاد واضطر الحاكم إلى التسليم فحرج جحا منتصرا محمولا على الأكتاف .

هذا هو الخط السياسي في المسرحية ، وهناك خط أخر يمتزج به ويتفاعل معه من أول المسرحية إلى أخرها وهو ما يتصل بالجانب الاجتماعي والإنساني من حياة جحا وأسرته المكونة من امرأته أم الغصن وابنه (الغصن) الذي ورث من أبيه خياله الخصب الواسع .

ومن هذا ترون واضحا كيف جاء حل المشكلة التي واجهتني في البداية . فجحا وهب داره لحماد ، وحماد هو الذي باعها لذلك التاجر غانم واشترط عليه ذلك الشرط ، وجحا هو الذي نظر في القضية وكان كل هذا باتفاق وتدبير من جحا وحماد للوصول إلى ذلك الهدف السياسي وهو إيقاد نار الثورة لتحقيق الجلاء .

سر الحاكم بأمر الله :

استهوتني شخصية هذا الخليفة الفاطمي بما تنطوي عليه من غموض وإبهام . وبما تثيره في النفس من جلال ورهبة ، وفي الذهن من تطلع إلى المجهول وتشوق إلى معرفة الحقيقة . وكلما أمعنت في دراسة تاريخه ازددت يقينا أنني أمام شخصية عجيبة غريبة شديدة التعقيد صالحة لتكون موضوع مسرحية من الطراز الأول إذا استطعت أن أجسد المفتاح الضائع لشخصيته ، وأقول " الضائع" لأن معظم من كتبوا عنه من المؤرخين اعتبروه مجنونا أو ذا لوثة عقلية فاستراحوا إلى هذا الحل وذلك لما رأوا في أعماله وتصرفاته من الشذوذ والتناقض والاضطراب .

هذا هو ذا الموضوع قد استهواني ولكني لم أهتد إلى البؤرة اللامعة التي يمكن أن أتخذها الفكرة الأساسية . وكان عندي إحساس غامض بأنني ساجد ولو بعد حين وبأنها ستكون هي نفسها ذلك المفتاح الضائع الذي أبحث عنه .

وصحبت الحاكم زمنا أستعرض أعماله وأتفهم أقواله وأستجلي غموضه وأستحضره في ذهني حين يكون بين الناس وحين يخلو إلى نفسه وفعلت مثل ذلك بالشخوص الأخرى من ذوى قرابته ومعاصريه بين رجال ونساء وموقفه منهم وموقفهم منه وبعد لأي لاح لي شيء كهيئة المفتاح فاختطفته بقوة وجعلت أجربه في الأبواب المغلقة عندي دون هذه الشخصية فإذا هو يفتحها بابا بابا فأدركت حينئذ أنني قد عثرت على المفتاح المطلوب .

وخلاصة ذلك أن الحاكم بأمر الله كان من أبعد الناس عن الجنون وإنما كان رجلا أمعن في التصوف والعلق بالحب الإلهي حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهي حين يكونـ وهو بعد في جسده . روحا شفافة متصلة بالروح الأكبر الساري في الكون كله وهو الله .

وكان سبيله إلى ذلك أن قام برياضة نفسية شاقة فعمد إلى جميع مظاهر الضعف في الإنسان ممن خوف وعجز وكسل وحرص وبخل وشهوة وكبر ورحمة فاقتلعها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد .

ومن ثم ظهرت تلك الأعمال الغريبة التي تبدو فيما يظهر للناس متناقضة وليس بها تناقض بل هي في الحقيقة تجري على منطق جديد لا عهد للناس بمثله فانكروه ولكنه متسق مع هذا الهدف الكبير الذي يسعى إليه .

وبهذا السر الذي كاشف به الحاكم وقدمه له في كتاب زعم أنه مكتوب من عهد قديم وأنه توارثه عن أبائه استطاع أن يتسلل إلى مكمن الضعف في هذا الشخص الجبار فاستدرجه إلى دعوى الألوهية وما تبع ذلك من أحداث عاقته عن المضي في رياضته الأولى وأفضت به إلى الانهيار إذا اجترا جنوده بتدبير أخته (ست الملك) فأكرهوه على الرضوخ أمور ما كانوا ليجرؤوا على مجرد اقتراحها عليه من قبل .

وأدرك الحاكم حقيقة حمزة ولكن بعد فوات الأوان . وهاله أن يرى هدفه الكبير قد تحطم على هذه الصورة وأن تلك الرياضة الطويلة الشاقة التي قام بها في سبيله قد ذهبت هباء لم يعد يطيق العيش كما تعيش الأنعام فدعا ربه دعاء حارا أن يقبض روحه إليه ، وكأنما سمع الله دعاءه فما لبث أن علم أن أخته ست الملك قد دبرت كمينا لاغتياله عندما يخرج كعادته في الليل إلى خلوته بجبل المقطم . فحمد الله على ذلك وخرج في تلك الليلة لتنفذ فيه المؤامرة المدبرة حتى يموت ميتة تليق بذلك المطلب العظيم الذي كرس له حياته .

الموضوع والفكرة الأساسية

ذكرت لكم أمثلة من تجاربي الخاصة توضح كيف تكون الفكرة سابقة للموضوع عند الكاتب المسرحي ، ثم كيف يكون الموضوع سابقا للكفرة ، وهاكم الآن الحالة الثالثة وهي أن يقترن أحدهما بالآخر فلا يدري الكاتب المسرحي أيهما هو السابق وأيهما هو اللاحق .

مسرحية سر شهرزاد :

كنت أقلب كتاب ألف ليلة وليلة بحثا عن قصة تصلح موضوعا لمسرحية أعالج فيها مشكلة المرأة ومكانها من الرجل فقد كانت هذه المشكلة تلح علىّ في ذلك الحين وتريد لها مخرجا في عمل مسرحي .

وكنت ألتمس القصة المطلوبة بين القصص الفرعية (الحكايات) التي تقصها شهر زاد في لياليها على شهريار . وبينما أنا كذلك إذا بذهني يلتفت فجأة إلى القصة الرئيسية وهي قصة شهر زاد نفسها مع الملك شهريار ثم إذا أنا أستحضرها وأسرح بفكري في تأملها وإذا بإحساس مبهم بأن فيها لقوة إيحائها مجالا بعد لتفسير جديد على كثرة من عالجوها من قبل وفي طليعتهم من كتابنا الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم .

وأعدت التأمل فيها فإذا فكرة جديدة تنقدح لي مثل هذه الشرارة الصغيرة ، ثم أخذت تكبر وتتسع حتى صارت شعلة تضيئ ما حولها شيئا فشيئا فتتضح لي جوانب الموضوع شيئا فشيئا كذلك كلما سرى الضوء إليها حتى استنار الموضوع كله ولم يبق فيه ركن مظلم .

وهكذا اقترن الموضوع بالفكرة فلم استطع أن أتبين أيهما سبق الآخر لأن الفكرة كانت تزحف في ذهني فوق بساط الموضوع . وهذا بالطبع صورة مجازية أراني مضطرا إلى استعارتها للتعبير عن الطريقة التي تمت بها المراحل الأولى لهذا العمل المسرحي .

والسؤال الذي كان يدور في ذهني لماذا قتل شهريار زوجته الأولى ؟ لأنها خانته مع عبده الأسود ؟ القصة تقول ذلك .

ولكن لماذا خانته زوجته ؟ ومن من ؟ مع عبده الأسود ؟ ألم تجد في رجال القصر من شاب جميل تصطفيه حبيبا لها ؟ وهبها أغرمت بالعبد لانحراف جنسي فيها أليس الأشبه بمثلها أن تحتاط حتى لا ينكشف أمرها لأحد من البلاط فما ظنك بزوجها الملك نفسه ؟

وهبها فعلت ذلك فقتلها الملك لذلك ، فلماذا أعلن هذه الفضيحة في الناس ، أليس الأجدر به أن يسترها ولا يدع أحدا يعلم بها ؟ أليس العرض الذي انتهك هو عرضه ؟ أليس إشهار ذلك مما يغض من مقامه بين رعيته ؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويزعم للناس أنها ماتت ؟

وكم من ظلام القصور من جرائم ترتكب ونفوس تزهق وأعناق تقطع دون أن يعلم الناس عنها شيئا .

ثم ماذا يدفعه بعد ذلك إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها ؟

القصة تقول أنه ينتقم بذلك من جنس النساء .

ولكن أكان شهريار قاسي القلب إلى هذه الدرجة ؟ ألم يبرد غليل انتقامه بعد ما قتل عشرات منهن ؟ ألم يجد بينهن واحدة تملك قلبه أو تأسر لبه أو تثير في نفسه الرقة والعطف ؟ أكان من اليسر عليه أن يفضي على إحداهن ثم يسلمها على سيف الجلاد ؟

وهبوا أن شهريار بهذه الصورة الشاذة المنكرة من القسوة وتبلد الحس وموت الشعور فكيف استطاعت شهر زاد أن تحمي نفسها من هذا المصير التعس ؟ ابتلك القصص والحكايات التي ترويها له ليلة بعد ليلة . هكذا تزعم القصة :

ولكن هل يعقل أن ملكا بهذا الوصف وفي سورة غضب كهذا الغضب المزعوم يمكن أن يرده على دأبه سماع هذه الحكايات كأنما هو طفل صغير في غاية السذاجة والبراءة ؟

وإذا كان يبقى عليها ليسمع بقية قصة أو حكاية أعجبته منها فما الذي يمنعه أن يحملها على المضي في قصتها تلك حتى بعد أن يطلع الصباح ؟

كانت عشرات من الأسئلة تتواثب في ذهني فلا أجد لها جوابا مقنعا في ظاهر القصة المروية ، ولكن جوابا واحدا يمكن أن يستنتج منه طوايا هذه القصة وهو أن شهريار كان كاذبا على نفسه وعلى الناس حين زعم أن زوجته خانته مع العبد وإنما الحقيقة أنه كان قد أسرف علي نفسه في الخمر والنساء حتى ضعفت منته وأصابته عوارض العنة ، وإذا كان رجلا زئر نساء يتباهى بحظوته لديهن وقوته عليهن فقد كبر عليه أن يصاب بهذا العوارض وهو في عنفوان الشباب فمنى بأزمة نفسية قاسية وأظلمت في عينه الدنيا إذ لا معنى للحياة عند مثله بغير هذا المتاع الذي كان يراه غاية الغايات في هذا الوجود .

فكانت زوجته الملكة . وقد اختار لها اسم (بدور) غير مدركة هذه العلة التي طرأت عليه فلا ترى في عزوفه عنها أو قلة إقباله عليها إلا أنه مشغول عنها بعشيقاته وجواريه وحظاياه وانصرف عنها من قبيل السآمة والملل .

فأوحى إليها خاطرها أن تدبر مكيدة بيضاء لتثير غيرته وتذكره بما فرط في حقها وقصر في رعايتها فاتفقت مع قهرمان القصر أن يحضر لها عبدا خصيا ليضبطه زوجها الملك عندها في مخدعها فإذا ثار وغضب أعلنت له حقيقته وحقيقة تدبيرها فوجدت لها سبيلا إلى معاتبته .

واستجاب القهرمان لمشيئتها ولكنه في اللحظة الأخيرة خانته شجاعته وذلك عندما أقل شهريار ليدخل مخدع الملكة بدور حسب الخطة المرسومة فكاشفه بسر التدبير الذي قامت به الملكة مبينا له غرضها البرئ ومؤكدا له أن العبد من الخصيان الذين لا أرب لهم في النساء .

فماذا صنع شهريار ؟ لقد ظل زمنا منذ أصيب بهذه العلة وهو يشتهي الملكة لأنه يحبها حبا عظيما فلا يقدر عليها فأخذت تراوده فكرة التخلص منها لو كان إلى ذلك سبيل .

أنه يتمني زوالها لأن في بقائها آية تذكره على الدوام بعجزه هذا فيتضاعف ألمه وشقاءه .

وها هو ذا أمكنته الفرصة الساعة ولينتهزها وليقتلها وليقتل العبد معها ثم ليعلن هذه الفضيحة في الناس إمعانا منه في ستر الحقيقة التي يحرص كل الحرص على كتمانها عنهم .

وخوفا من انكشاف هذا السر وليوهم الناس بنقيض الواقع صار يأمر أن تزف إليه كل ليلة فتاة عذراء فيقتلها في الصباح زاعما أنه ينتقم بذلك من جنس النساء كافة منذ خانته زوجته وهو ما هو في القوة واليأس .

وحين يأتي دور شهرزاد بعد ذلك كانت تعلم هذا السر فيه ، أخبرها به مؤدبها وأستاذها رضوان الحكيم الذي هو في نفس الوقت الطبيب الخاص للملك وهو الشخص الوحيد الذي كان يعرف علة شهريار .

وقد أخبر شهرزاد بهذا السر لتتقي به بطشه وكانت شهرزاد ذكية لماحة فأدركت ما قصد إليه استاذها ليحفظها من المصير الرهيب .

وكان السلاح الذي استعملته شهرزاد هو أن لا تمكنه من التجربة بأن تشغله عنها بكل ما تسعفها به حيلتها فتتوسل إليه أن يمهلها لأنها صغيرة بعد لا تقوى على رجل فاتك مثله تسمع عنه أنه أكبر زئر نساء أنجبته امرأة .

وبمثل هذه الطريقة وشيء من حلو الحديث وحسن التصرف استطاعت أن تجعله يتنفس الصعداء لن رجولته لم توضع موضع التجربة فلم يشعر بمرارة الخيبة وهوان العجز .

وحلى له هذا الأسلوب منها فجاراها فيه وصار يجلس إليها ليلة بعد ليلة يستمتع بجمال وجهها وحلو حديثها مكتفيا بذلك نزولا على رغبتها في إمهالها برهة من الوقت .

وكان طبيبه رضوان يعالجه في خلال تلك البرهة بأدويته ومقوياته فكان لذلك أثره في استرداد قوته كما كان لسلوك شهرزاد معه وسياستها الناعمة أثره في إعادة الثقة برجولته إلى نفسه .

وأدركت شهرزاد بغريزة الأنثي ذات ليلة أن الملك قد استعاد قوته فاستجابت له . وشعر شهريار حين نجح كأنما ولد من جديد فأحب شهرزاد حبا جارفا وعدها مصدر سعادته وبهجته فصار لا يعصي لها أمرا . وأخذت هي تسير به في طريق السداد والاستقامة فانقطع عن مجالس الخمر والسهر وشجعته على الرياضة وركوب الخيل للصيد والقنص فحسنت صحته وزادت قوته .

ولكن أيمكن أن ينعم بالسعادة حقا وضميره مثقل بجريمته الأولى أن قتل زوجته وهو يعلم إنها بريئة ثم بالجرائم التي تلتها إذ كان يقتل العذارى صباح كل ليلة .

لم يتسطع أن يتخلص من تأنيب الضمير وعز عليه أن يكدر هذا التأنيب النفسي صفو السعادة التي عادت إليه بعد أن فقدها فحدث من هذا الصراع النفسي العنيف أن أصيب بعلة اليقظة النومية فكان يقوم أخر الليل وهو في نومه دون أن يشعر فيذهب إلى الحجرة التي قتل فيها زوجته بدور وبيده سيف فيخيل إليه أنه يراها تخونه مع العبد فيقتلها ويقتل العبد ثم يعلق السيف في مكانه ويعود للنوم في فراشه بجانب شهرزاد وبهذه الطريقة اللاشعورية تطمئن نفسه ويستريح ضميره .

وشكت شهرزاد ذلك إلى رضوان الحكيم فأنبأها بأن الطرقة الوحيدة لعلاجه هي أن تجعله يواجه الحقيقة التي يتهرب من مواجهتها وذلك بأن تمثل معه نفس الدور الذي مثلته بدور .

وهكذا دخل شهريار ذات يوم مخدع شهرزاد فوجد عندها عبدا أسود فهاج وماج وانطلق ليأخذ السيف فأسرعت شهرزاد فحلت العمامة عن رأس العبد ونزعت جلبابه فإذا هذا العبد هو جارتيها السوداء صالحة .

ولم يجد شهريار أي هرب من مواجهة الحقيقة البشعة فانهار على الأرض يبكي ويستغفر ويكفر عن خطاياه جهد ما استطاع .

أما الحالة الثالثة وهي أن يعاني الكاتب أزمة نفسية كأن يكون في حزن شديد أو يأس مرير فيتلمس متنفسا عنها في عمل مسرحي يستوحيه منعا ويترجم به عنها دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته فقد وقع لي مثل ذلك في مسرحيتي (مأساة أوديب) .

كان ذلك على أثر حرب فلسطين التي انتهت بانتصار اليهود على الجيوش العربية مجتمعة فقد انتابني إذ ذاك شعور باليأس والقنوط من مستقبل الأمة العربية وبالخزي والهوان مما أصابها . أحسست أن كل كرامة لها قد ديست بالأقدام فلم تبق لها كرامة تصان وظللت زمنا أرزح تحت هذا الألم الممض الثقيل ولا أدري كيف أنفس عنه .

ولعل ذهني في خلال ذلك كان يبحث عن الموضوع دون أن أشعر ثم أهتدي إليه ذات يوم دون أن أشعر أيضا إذ تذكرت فجأة تلك الأسطورة اليونانية التي خلدها سوفو كليس في مسرحيته الرائعة (أوديب ملكا) فأحسست أن فيها لا في غيرها يمكن أن أجد المتنفس الذي أنشده .

تناولت مسرحية سوفو كليس الخالدة فطفقت أقرؤها فكأنما كنت أقرأ مسرحية أخرى غير تلك التي أعرفها إذ كانت تحمل لي معنى جديدا في هذه المرة يختلف عن معناها القديم . ومن خلال هذا المعنى الجديد تكشف لي تفسير جديد لهذه الأسطورة على نحو يشبه في كثير الوجوه ما حدث لي في تفسير أسطورة شهريار وشهرزاد .

رسم الشخصية أو (التشخيص) :

لكي يوقف الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة : البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته .

فالبعد الجسماني هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير هو أم طويل ، بدين أم نحيف ، قوي البنية أم ضعيف ، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات وهلم جرا لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية .

والبعد الاجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه ، والطبقة التي ينتمي إليها ، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته ، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه .

أما البعد النفسي فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية .

وكلما تعمق الكاتب في التعرف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة . اقرأ أي مسرحية رديئة وانظر إليها بإمعان فستعجب من قلة معرفة كاتبها بشخوصه . واقرأ ما شئت من المسرحيات الجيدة فسيروعك مقدار ما يعرف كاتبها من التفاصيل والدقائق عن كل شخص من شخوصه .

وليس المقصود أن تذكر هذه التفاصيل في المسرحية بالتصريح ، بل يكفي أن تكون كامنة هناك في أطواء النص بحيث يمكن أن يوجد فيه جوانب لكل سؤال يعلن لأحد أن يسأله .

الصـــــراع Conflict

ويأتي بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه ، والفكرة الأساسية التي يدور عليها ، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض مسرحية إلا به ، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم ف يالنهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني .

ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية (Pivotal Character) من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بإنصاف الحلول . فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم . وغالبا ما يكون التطور في هذه الشخصية اقل منه في غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداي (بداية ظهورها في المسرحية) .

وهذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق ، ولا تثبت به طفرة ، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها .

كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد .

الانتقال التدريجي Transition

والسبيل إلى إيجاد هذا الصراع هو اتباع طريقة الانتقال التدريجي من حال إلى حال جريا في ذلك على سنة الطبيعة ، فكل شيء فيها يحكمه هذا القانون إذ ليس فيها طفرة أبدا . فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث ، وكل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص مسرحيته .

وليس له أن يقول : إن خلاف هذا د يقع في الحياة . إذ ينتقل المرء فجأة من حالة إلى حالة. فالواقع أن التدرج لابد أن يكون موجودا في هذه الحالة وكل حالة . وإذا كانت الحياة لا تظهر هذا التدرج فإن على الكاتب المسرحي أن يبرزه في عمله فهذه مهمته .

ولتوضيح هذا أقدم لكم ذلك المشهد الذي قتل فيه شهريار العبد الذي وجده في مخدع زوجته بدور ثم قتلها هي ، فقد يتم مثل هذا في الحياة في لحظة واحدة دون إمهال ودون أي مساجلة أو حوار يفصل بين قتل العبد وقتل الزوجة . ولكن لا ينبغي أن يصنع هذا في المسرحية اتكالا على أن التدرج الطبيعي قد تم في ذهن شهريار كملح البرق لأن من وظيفة الكاتب المسرحي أن يظهر ذلك ويرهن على وجوده .

وقد بالغ بعض الكتاب فحاولوا أن يبتدعوا وسائل جديدة لإبراز أفكار شخوصهم وخواطرهم حتى يظهر من خلالها التدرج المطلوب كما فعل يوجين مثلا في مسرحيته (الفاصل الغريب) غير أن هذه الوسائل لم تنجح نجاح الطريقة البسيطة التي أشرنا إليها وهي التي اتبعها أبسن وغيره من الكتاب الراسخين .

وفي وسع الكاتب المسرحي إذا أراد أن يختبر مقدار توفيقه في خلق الصراع الصاعد أن يقرأ أصول مسرحيته على صديق له ، ويطلب منه أن يخبره أول ما يشعر بالضيق وقلة الاهتمام . فحينئذ يعلم أن المسرحية قد أعوزها الصراع في ذلك الموضع .

وإذا ضاق الجمهور بمسرحيته ذرعا فليس له أن يزعم أنها كانت فوق مستواهم فالحقيقة أن المستنيرين أحرى أن يضيقوا بها قبل الجمهور الساذج وأسرع إلى الملل حين ينعدم الصراع في المسرحية ز فلا يستهين الكاتب بحكم الجمهور فللرجل العادي أو حتى الأمي بصيرته التي لا تخطئ وهو لا يقل في تمييز المسرحية الناجحة من غيرها عن أي ناقد متمرس .

الحركـــة Action

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على الحركة فحيث لا توجد الحركة لا توجد مسرحية، ولكن المقصود بالحركة يحتاج إلى الإيضاح . فليس المقصود بها الحركة الجسمانية فهذه قد تكون في كثير من الأحيان خالية من أي قوة درامية ، بينما قد يكون السكون التام في بعض الأحيان أنبض بالحياة الدرامية وأشد جيشانا واحتداما من أي حركة ظاهرة .

وإنما المراد بالحركة في المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحي متحركا لا يقف لحظة واحدة .إنها تلك التي تحدث الحركة المتجددة في ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبدا . ويكون ذلك بالوقفة الساكنة كما يكون بالحركة الظاهرة ، ويكون بالجملة الصامتة كما يكون بالجملة الناطقة . كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمى حركة ، وكل سكتة وكل إشارة وكل شيء يؤدي إلى هذه النتيجة يسمى حركة ، وما لا يؤدي إلى هذه النتيجة لا يسمى حركة وإن كان مليئا بالجري والقفز .

وقد يدور الحوار الطويل بين اثنين لا يبرحان مقعدهما ويكاد أن يكونا ساكنين تماما ، ويكون مع ذلك نابضا بالحركة الدرامية المتجددة وتجدون مثلا لذلك في الحوار الطويل الذي دار بين جحا والحاكم الأجنبي في السجن . إذ أراد الحاكم أن يستميله إليه ليعمل على تهدئة الثورة التي انطلقت في البلاد فأشبعه جحا تنكيتا وسخرية .

الحاكم : صباح الخير يا قاضي القضاة

جحا : (يشير إلى القيد في يديه) أنا يا سيدي شيخ المفسدين في الأرض (يأمر بفك القيد عنه) .

الحاكم : إني جئت لزيارتك يا قاضي القضاة ، وما جئت لتعنيفك .

جحا : مرحبا بك يا سيدي . لقد زدت هذا السرداب نورا على نور .

الحاكم : كم يعز عليّ ذكاؤك هذا يا جحا أن تصرفه فيما يضرك لا فيما ينفعك !

جحا : يا سيدي لا تضيع نصحك سدي . لقد بلوت تصاريف الأيام سبعين عاما فوجدت إني ما أحببت شيئا إلا ضرني وما كرهت شيئا إلا نفعني . حكمة لله بالغة .

الحاكم : كيف ذلك ؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءني منه العزل ، وكرهت العزل فأتاني منه الفرج إذ عرفت بعده حقيقة نفسي ، وأحببت الفلاحة فجاءني الجراد وكرهت الجراد فكان سببا لتوليتي قاضي القضاة ، وأحببت هذا المنصب فأفسد علىّ امرأتي حتى جعلها لا تطاق . هل أزيدك ؟

الحاكم : نعم .

جحا : وكرهت حال امرأتي هذه فدفعني ذلك إلى خير مسعى قمت به حياتي مسعاي لنزع المسمار من الدار ، ثم كرهت حبسي فإذا الشعب كله يلهج بذكرى ويهتم بأمري ويسعى جاهدا لخلاصي من السجن الصغير وخلاصه هو من السجن الكبير .

الحاكم : والموت يا قاضي القضاة ألا تكرهه ؟

جحا : بل أكرهه كرها شديدا ، وهذا ما يجعلني أرجوا أن يقترن أجلي بأجل احتلالكم ، فقد ولدت أن وهو في بطن عام واحد .

وقد تنبض الحركة الدرامية في النجوى التي يتمتم بها أحد الشخوص وحده ، انظروا إلى هذه النجوى التي تقولها شهر زاد في مطلع الفصل الثاني وهي واقفة تقلب خنجرا كبيرا يلمع نصله في يدها كأنها تحدث نفسها بالانتحار .

شهر زاد : أيها الباب القائم بين الحياة وبين الموت ها هي ذي يدي على مقرعتك . يد عذراء في ميعة الصبا وبواكير الشباب . أعلم إنما هي قرعة واحدة وتنفتح لي على مصراعيك . ولكن رهبتك تشل يدي عن قرعك ، وما من شلل . عجبا لك أيها الباب الرهيب كيف يعجز أقوى الأقوياء أن يوصدك ثم لا يعجز أضعف الضعفاء أن يفتحك ؟ كيف لا يملك أحد قفلك ويملك كل واحد مفتاحك ؟ أرحمه بالضعيف إذا ما ضاقت به الحياة . فالتمس سبيله إلى الخلاص ؟ إذن فعلام يا إلهي حرمت هذا السبيل في شرائعك ؟

الحـــوار

يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي . فهو الذي يوضح الفكرة الأساسي ويقيم برهانها ، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية ، وهذه

المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه .

ولكي يجود الحوار لابد من أمرين : الأول : وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة . والثاني : معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل .

ولكم مثلا من المسرحية سر شهر زاد لتروا كيف تكشف كل جملة في الحوار عن شخصية قائلها .

هذا الملك شهريار عند رفع الستار في الفصل الأول يدخل متسللا إلى مخدع زوجته وليس فيه أحد . فيعمد إلى ثياب الملكة يشمها في لهف والتياع .

شهريار : يا لي من هذا العبير ! أه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين . إذن لضمخت به جسدي ولشربت منه حتى ترتوي هذه الكبد الحري ويبرد هذا الغليل .

(يتوجه ناحية السرير فيجيل يده بطنا وظهرا على متن الفراش من أسفله إلى أعلاه حتى إذا بلغ الوسائد ضمها بشدة وأهوى عليها يوسعها لثما) بدور ! بدور ! يا منية النفس يا جنة العين يا جحيم الفؤاد !

تقطير العبير الموجود في ثياب الملكة .. تضميخ الجسد به .. ارتواء الكبد الحري .. جنة العين . جحيم الفؤاد .. أرأيتم كيف تفصح كل كلمة من هذه الكلمات عن حالة الحرمان التي يعانيها شهريار مع وجود ما يشتهيه بين يديه .

وهذا حوار يدور بينه وبين الملكة في نفس الفصل :

شهريار : أه : (يسحب يديه من حول خصرها ثم يحل بهما يديها عن عنقه) الحر شديد اليوم !

بدور : شيئا ما .

شهريار : شيئا ما ! جهنم ! ألا ترين العرق يتصبب من جبيني ؟

(يمسح وجهه بمنديله) ومن جبينك أيضا ؟

بدور : صدقت .. الحر شديد اليوم .

شهريار : ماذا تعنين بقولك هذا ؟

بدور : لا أعني شيئا .. هذا قولك أنت .

شهريار : بل تسخرين مني يا امرأة !

بدور : ماذا يحملني على ذلك يا رجل ؟

شهريار : (يبدو عليه التضعضع) يا راجل ! يا رجل !

بدور : دعوتني يا امرأة فدعوتك يا رجل .

شهريار : يا رجل !

بدور : حنانيك يا مولاي والله ما قصدت أي سوء ولكنك أغضبتني واتهمتني بما لم يكن مني فخانني لساني .

انظروا إلى هذا الحوار كيف تفصح كل كلمة يقولها شهريار عن الريبة التي تساوره في كل كلمة تقولها الملكة توهما منه أنها تشير إلى علته مع علمه بسذاجتها ويقينه بأنها لا تقصد شيئا مما توهم .

وكيف تفصح كل كلمة تقولها الملكة عن براءتها وجهلها بحقيقة الأزمة التي يعانيها الملك ، بالرغم من وجود إدراك لا شعوري غامض عندها لتلك الحقيقة ينم عليه ما سبق به لسانها في قولها " يا رجل " دون أن تعي ما ينطوي عليه هذا القول .

ثم تأملوا قول شهريار وهو يصف شدة الحر : " جهنم " !

فهذه الكلمة تحمل كل معاين العذاب الذي يكابده في أعماق نفسه .

وتأملوا قوله : " ومن جبينك أيضا " كيف يعبر عن جهاده المستميت ليدرأ عن نفسه ما عسى أن يوجه إليه من تهمة بالعجز الذي يحرص كل الحرص على إخفائه كأنه يقول لها : إياك أن تظني أن للعرق الذي تصبب من جبيني سببا آخر غير هذا الحر الشديد بدليل أن العرق قد تصبب من جبينك أيضا .

وانظروا إلى قولها : " لا أعني شيئا .. هذا قولك أنت " فهي تقصد ألا حق له في الغضب حين قالت له . " صدقت .. الحر شديد اليوم " لأنه هو الذي قال هذا القول قبلها . أما شهريار فقد فهم من قولها هذا معنى آخر يمس تلك العقدة التي في نفسه كأنها تريد أن تقول : لا أعني ما قلت ولا أرى الحر شديدا اليوم ، ولكنك أنت الذي تزعم ذلك . ومن ثم احتد عليها وتهمها بأنها تسخر منه . وفي موضع أخر من الفصل نفسه يدور هذا الحوار :

بدور : شهريار قد غفرت لك كل ما مضى واعتبرته كأن لم يكن . خذني بين ذراعيك الآن واعتبرني جارية جديدة تجلي عليك .

شهريار : بل أنت حبيبتي الأولى .. حبيبتي من قديم .

بدور : كلا يا مولاى .. اعفني بالله عليك من هذه الصفة صفة القدم فإني أقمتها من كل قلبي .

شهريار : فيم يا حبيبتي إنك كا الخمر التي تجود وتغلو بتقادم السنين .

بدور : يا ليتك تنظر إلى النساء ، كما تنظر إلى الخمر .

شهريار : أنت عندي وحدك الخمر من دون النساء جميعا . آه يا ليتني أستطيع أن أشربك

بدور : الكأس يا حبيبي بين يديك .

شهريار : بل اشتهي يا بدور لو أفرغتك في جوفي فلا يبقى منك شيء !

إذن والله لا أبالي . فإني سأعيش فيه وأجري في عروقك !

ألا ترون إلى كلمات شهريار هذه كيف تخفي في طياتها رغبته الدفينة في التخلص منها وكيف تومئ بذلك إلى ما سيكون منه في المستقبل وإلى كلمات بدور كيف تنبئ عن حبها له وغيرتها عليه واستعدادها للقيا بأي تضحية في سبيل الظفر بوصاله ، وكيف تمقت صفة القدم لأنها بسذاجتها تظنها أصل المشكلة وسبب انصراف زوجها عنها .

ثم انظروا كيف تصور كلماتهما معا ذلك الجو المادي .. جو الحياة التي كان يحياها شهريار في قصره بين الخمر والنساء والجواري من كل لون .

وفي نهاية الفصل حين وجد العبد عندها فقتله ثم أراد أن يقتلها فيدور هذا الحوار :

بدور : سل القرهمان أولا فهو الذي اشترى لي هذا العبد .

شهريار : القهرمان إذن قوادك .

بدور : لا ، لا تمسه بسوء . القهرمان لا ذنب له . أنا أمرته فاشتراه لي وأنا التي قدته بنفسي إلى هذا المخدع .

شهريار : ها اعترفت الآن .

بدور : مهلك ! فتش يا سيدي ، العبد الذي قتلته فستجده ... ستجده ..

شهريار : ماذا ؟ خصيا ! مجبوبا ! طواشيا ! أهذا ما تخجلين من ذكره ؟

بدور : نعم .. نعم .

المسرح فن جديد على العقل العربي

أثارت هذه المقولة كثيرا من الجدل وحفزت الباحثين والدارسين للقيام بدراستها وبحثها بعض الدارسين وجدها فرصه للنيل من الادب العربي وتمادوا في الهجوم على الانتاج العربي ووصفوه بأنه ناقص التكوين[٩] وآخرون أكدوا أن عدم معرفه العرب بالمسرح لا يعني نقصا في الآداب العربية فالمسرح فن ، والفن عند هذا الفريق من الباحثين " حاجه " لم يكن العرب في حاجه إليها والدليل على ذلك عندهم أن بقية الفنون العربية وجدت تلبيه لحاجاتهم[١٠] ويري هؤلاء الباحثون أن العرب عندما احتاجوا إلى فن المسرح .. تعرفوا عليه وبدأوا يؤسسونه عندهم.

وعلى الرغم من أن الفن المسرحي فن جديد على العقل العربي الا انه فن ضارب في أعماق التاريخ والدليل ما يذهب اليه فريق من المؤرخين الذين تتبعوا البداية الحقيقية لنشأة المسرح كفن يؤكد انه ظهر في العام ٤٩٠ ق . م ويعتمدون في ذلك على أن أقدم مسرحيه وجدت أمامهم هي مسرحيه الضاعارت عاد وان أول كاتب مسرحي هو مؤلف الضارعات اسخيلوس الذي قدم هذه المسرحية أمام الجمهور الأثيني [١١].

---

(٩) العرب وفن المسرح ، دكتور أحمد شمس الدين الحجاجي . الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(١٠) المصدر السابق .

(١١) المسرحية العالمية . الجزء الأول . الإردايس نيكول . ترجمة عثمان نويه . وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

وإذا كان هذا البعض من المؤرخين قد أكدوا أن هوية المسرح هي هوية اغريقية فان هناك فريق آخر من المؤرخين يرى ان فن المسرح " صناعة مصرية بالدرجة الأولى " ويستند هؤلاء على حقائق مؤكدة وهي أن اسخيلوس وقدامي كتاب المسرح اليوناني كانوا مدينين في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات في مصر القديمة ويذهبون لتأكيد هذه الحقائق إلى أن هناك تمثيلية دينية كانت تمثل في أبيدوس في الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد تخليدا لذكر موت أوزيريس [١٢].

على كل حال فان تتبع نشأة المسرح كفن أو معرفه العرب لهذا الفن أو عدم معرفتهم به ليست هي هدفنا من هذا الكتاب وليس مجال بحثنا ولكن ما يعنينا وما سوف نركز عليه في كتابنا هو جانب آخر من جوانب الحركة المسرحية أنه المسرح المدرسي .

الفصل السادس

المسرح المدرسي

مقدمـــــة :

لكن لماذا المسرح المدرسي ؟

في رأينا أن هناك أكثر من سبب :

. أول هذه الأسباب أن المسرح المدرسي هو نقطه البداية لتأسيس حركة مسرحية معتمده على اسس راسخة.

. ثاني هذه الأسباب أن بداية الحركة المسرحية في مصر كانت معتمدة بالدرجة الأولى على ما قدمه جيل الرواد على خشبه المسرح المدرسي وذلك على ضوء ما سنعرض له في كتابنا. - ثالثا : أن تجربتنا على امتداد ربع قرن قد اقترنت بالمسرح المدرسي .. طالبا كشف هذا الفن دارسا لفنونه ومجالاته ومدارسه في لندن مشرفا على جماعه النشاط المسرحي في المدارس موجها فنيا للمسرح ورئيسا لقسم المسرح المدرسي ورئيسا لقسم إعداد النصوص ومراقبا للمسرح المدرسي في إدارة النشاط المدرسي بوزارة التربية.

([١٢]) المسرحية العالمية الجزء الأول ، الأروايس نيكول ، مرجع سابق .

ولقد تنقلت هذه التجربة بين التمثيل والكتابة المسرحية والإخراج المسرحي ولقد تكونت لدينا خلال تجربتنا في المسرح المدرسي قناعه ان المسرح المدرسي يمكن أن يكون عاملا تربويا تعليميا[١٣] يصنع جيلا تتمثل فيه كل القيم العربية والإسلامية[١٤].

وفي كتابنا سوف نركز على مجموعه من القضايا من أهمها :

*** ماذا يعني المسرح المدرسي؟**

*** متى بدأ المسرح المدرسي في مصر وكيف تطور؟**

*** إلى أي مدى يرتبط المسرح المدرسي بالتربية التي هي في حقيقتها منهج بناء إنسان قادر .**

*** ما الطموحات نحو قياس مسرح مدرسي فعال يحقق الأهداف المنشودة في وجود كرافد من روافد التربية.**

للإجابة على هذه الأسئلة وعلى غيرها من الأسئلة الكثيرة التي تدور في الذهن كان تفكيرنا في إصدار هذا الكتاب .

ومن خلاله نحكي تجربه لتكون عشناها وبكل الصدق واليقين نسجلها لتكون نافذة يطل منها المشتغلون بقضايا المسرح المدرسي في مصر وفي دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية في مختلف مواقفهم ولتكون مرجعا أمامهم ينير الطريق.

---

(١٣) بحث قدمه أستاذ الدراسات العربية في أكاديمية الملك فهد بلندن ونشر في مجلة التربية / العدد الخامس / السنة الثانية / أبريل ، يونيو ١٩٩٠ / الكويت .

(١٤) المصدر السابق

الجانــب النظـــــري

المســرح المدرســي

أولا : تعريفه ـ أهدافه

ثانيا : تشكيل فرق المسرح المدرسي

ثالثا : أسس الكتابة للمسرح المدرسي

أولا : المسرح المدرسي (الأهداف والتعريف)

المسرح المدرسي لون من ألوان النشاط الذي يؤديه الطلاب في مدارسهم تحت إشراف معلميهم داخل الفصل أو خارج الفصل في صالة المسرح المدرسي وعلى خشبته أو خارج الصالة في حديقة المدرسة أو مساحتها .

وإذا كان المسرح المدرسي يقترب كثيرا من المسرح كفن من الفنون الأساسية التي عرفها ومارسها الإنسان منذ العهود القديمة إلا أن المسرح المدرسي يحتفظ بالفلسفة وأهداف خاصة تتناسب مع طبيعته وظيفته الأساسية .

وإذا نظرنا الى بدايات ظهور المسرح المدرسي في مصر نجد انه استخدم كدليل على مشاهدته نظريه التربية في تطور وحداثة ويكفي للتدليل على صدق هذه المقولة من أنه بعد عام واحد

من افتتاح المدرسة الأحمدية أراد الشيخ عبد العزيز الرشيد ورفاقه أن يثبتوا جدوى مناهج التعليم النظامي فأقيم احتفال في نهاية السنة لاختبار الطلبة ألقيت فيه الخطب والأناشيد الحماسية وكان احتفالا مشهودا وأن الطلبة قدموا تمثيلية قصيرة في هذا الاحتفال .

ومن أبرز ما قيل عن المسرح المدرسي أنه " عالم متكامل يعلب دورا عاما رئيسيا في عملية التربية أو التعليم [١٥] ومنذ أن بدأت الحركة المسرحية المدرسية في المدارس نجد أن المسرح يحتل جانبا هاما من النشاط المدرسي الذي يعمل على بناء الشخصية المتكاملة للأبناء [١٦] وذلك على اعتبار أن النشاط المدرسي يمثل أحدث نظرية من نظريات التربية عبر تطور الفكر التربوي . فالنشاط المدرسي أساسا عبارة عن " مواقف تربوية " تحرص المدرسة كمؤسسة اجتماعية فوضها المجتمع مسئولية تربية أبنائه على أن تضع الطلاب فيها لنكشف عن ميولهم وهوياتهم .. واتجاهاتهم وقدراتهم لصقلها وتنميتها .

المسرح المدرسي إذن هو من أبرز هذه المواقف التربوية .

والنشاط المسرحي في المدارس أو المسرح المدرسي يسعى إلى تحقيق مجموعه من الأهداف الاخلاقية والجمالية والاجتماعية[١٧] وصولا إلى خلق جيل قادر على المعايشة والانسجام مع مجتمعه ضمن أطر إخلاقية وجمالية دقيقه تسمو بعواطفه وفكره يستطيع التعبير عن ذاته بطلاقة وحيوية تؤهله لممارسة مسؤوليات كبيره في المستقبل [١٨] تجاه أبناء وطنه والمساهمة في البناء الاجتماعي لوطنه وأمته .

وإجمالا يمكن التأكيد على مجموعة أهداف بارزة يمكن وضعها في الاعتبار ونحن نسعى الى إنشاء حركه مسرحيه مدرسية قوية وقادرة وفعالة ومن أبرزها :

. غرس كثير من القيم الأخلاقية والإنسانية والدينية في نفوس الأبناء.

. غرس قيم العمل الاجتماعي والجماعي في نفوس الأبناء .

. تنميه الإحساس بالجمال وتهذيب المشاعر والعواطف .

---

(١٥) دليل المسرح المدرسي إصدارات إدارة النشاط المدرسي . عاطف شعبان .

(١٦) إصدار إدارة النشاط المدرسي . محمد على خضر . فبراير ١٩٩٠ .

(١٧) دليل المسرح المدرسي . مرجع سابق .

(١٨)المرجع السابق .

ـ إكساب الأبناء القدرة على التعبير من خلال اثراء حصيلتهم اللغوية وتعديل مخارج الألفاظ والتدريب على الإلقاء الجيد .

ـ تدريب الأبناء على التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم وانفعالاتهم وفكرهم من خلال التعبير بالصوت او عن طريق قسمات الوجه أو الإشارة أو الإيماءة .

ـ تنمية روح الفكاهة وظرافة النكتة عند الأبناء .

ـ التوعية بقضايا المجتمع والمساهمة في اقتراح المواقف المناسبة نحوها.

ـ التعرف على حضارات وثقافات شعوب أخرى من خلال نقل أعمالهم المسرحية والتعرف من خلالها على طبائع هذه الشعوب وعاداتهم وقيمهم وتقاليدهم .

ـ تعريف الأبناء بالمسرح كفن إنساني متميز .. والتعرف على المسرح كفن قائم على فكره ونظريات هندسيه ومعرفه أجزائه ومحتوياته.

ـ تنميه مواهب الأبناء وقدراتهم في مجالات المسرح المختلفة كالكتابة المسرحية أو الإعداد المسرحي أو النقد المسرحي أو التمثيل مسرحي او الإخراج والديكور أو الأعمال المعاونة. ـ اكساب الأبناء قيم المشاهدة للأعمال المسرحية وآدابها.

ـ إكساب الأبناء القدرة على الربط بين مجموعه من الفنون المسرح التي تتعلق بفن المسرح

ـ تدريب الأبناء على الاشتراك ضمن فريق عمل الاستثمار أوقات الفراغ .

ثانيا : تشكيل فرق المسرح المدرسي بالمدرسة

تسعى كل مدرسه الى بناء فريق للنشاط المسرحي .. ويمكن تسميه هذا الفريق بأكثر من اسم نذكر بعضا من هذه الأسماء على سبيل المثال :

ـ جماعة المسرح المدرسي .

ـ جماعة أصدقاء المسرح .

ـ نادي المسرح المدرسي .

ـ فريق التمثيل .

ومهمة تشكيل هذا الفريق ينبغي أن تسير وفق أسس متعارف عليها وهي بالأساس تسعى الى تحقيق أهداف العملية التربوية وليس إلى تخريج ممثلين محترفين أو مسرحيين محترفين .

وتعد مسئولية تشكل جماعة أو نادي أصدقاء المسرح بالمدرسة أو فريق التمثيل بها على عاتق المدرس المشرف على هذا اللون من النشاط .. ولكي تنجح المدرسة في تكوين هذه الجماعة أو النادي لابد من مراعاة قواعد نذكر أهمها على النحو التالي :

أولا: اختيار المشرف على جماعه النشاط المسرحي بالمدرسة :

ينبغي ان يعتمد على رؤيا واضحة لكل أعضاء الهيئة التدريسية فمشرف جماعه المسرح المدرسي يجب ان تتوفر فيه هذا الشروط :

. الإيمان بالمسرح المدرسي كأساس من أسس أحدث نظريات التربية ونعني بها التربية عن طريق النشاط المدرسي .

. الإلمام بالجوانب المختلفة للمسرح كفن ورسالة وصناعة .

. أن يكون قد عايش العمل المسرحي .. دراسة أو كتابة أو إخراجا أو تمثيلا .. ملما بالاتجاهات الحديثة في المسرح بشكل عام .

ثانيا: اختيار أعضاء الفريق أو نادى المسرح المدرسي :

المشرف الناجح يستطيع ان يقوم الفريق التمثيل بالمدرسة في ضوء خطوات مدروسة وفي ضوء قدراته على اقناع طلاب بأهميه المسرح المدرسي في العملية التربوية وعليها ان يوظف كل إمكانيات المدرسة في الدعوه الى الاشتراك بالفريق .

ويجب على المشرف أن يراعي عند اختياره لأعضاء الفريق ان يوسع قاعده الاختيار بمعنى ان يكون بين اعضاء الفريق:

١. عدد من الطلاب الممثلين .

٢. عدد من الطلاب الذين يتولون كتابة النص أو إعداده .

٣. عدد من الطلاب الذين يتولون تصميم الديكور وتنفيذه ورسم اللوحات الخلفية اللازمة .

٤ـ عدد من الطلاب الذين يتولون كتابه أبحاث ودراسات عن النص أو المؤلف أو العصر التاريخي الذي يعالجه النص .

٥. عدد من الطلاب يتولون تنظيم الحفل وطباعة الدعوة وتصميمها وتوزيعها .

والمشرف الناجح هو الذي يدفع تلاميذه إلى العمل ويبقى هو في الخلف يحركهم ويكتفي بدور المرشد .

وينبغي على المشرف أن يضع خطته منذ بداية العام الدراسي وأن تسير الخطة وفق برنامج زمني دقيق وتوزيع الأدوار منذ بداية العمل .

إذن تشكيل جماعة المسرح المدرسي في المدرسة ينبغي أن تأخذ في الاعتبار المجالات التالية:

١. التمثيل .

٢. الإخراج .

٣. الديكور .

٤. الإضاءة .

٥. الملابس .

٦. الاكسسوارت .

٧. المؤثرات الصوتية والضوئية .

٨. الإدارة المسرحية .

٩. التنظيم .

اختيار أعضاء نادي المسرح المدرسي :

تحدثنا في الصفحات السابقة عن كيفية اختيار المدرس الذي سيتولى الإشراف على نادي المسرح المدرسي ، وعن ضرورة توفر الشروط والمواصفات اللازمة عند اختيار المدرس المشرف .

ولكن ما خطة اختيار أعضاء النادي من الطلاب ؟

للإجابة على السؤال نقول : يجب على المشرف أن يضع في اعتباره قاعدتين أساسيتين في عملية اختيار أعضاء النادي من بين طلاب المدرسة .

القاعدة الأولى : قاعدة الموهوبين ومحبي المسرح :

حيث يقوم المشرف باختيار الطلاب أصحاب المواهب والذين يتمتعون بحبهم للمسرح كفن وما يرتبط به من الفنون الأخرى ومن العناصر التي تلعب دورا في هذه القاعدة .

- **التفوق في الإلقاء والتمثيل.**
- **التفوق في فنون الرسم والديكور .**
- **التفوق في الموسيقى والكورال .**
- **التفوق في الكتابة المسرح أو إعداد المسرحيات .**

القاعدة الثانية هي قاعدة لحالات الخاصة:

ينبغي أن يضع المشرف على نادي المسرح المدرسي أو جماعه التمثيل في المدرسة بعض أصحاب الحالات الخاصة ، وهي حالات مرضيه يعاني أصحابها من الخجل أو الانطواء أو الغربة في التحطيم أو الشرود الدائم ، ولا يخفي أن الدافع إلى الاهتمام بأصحاب هذه الحالات دافع علاجي ، فالتعامل مع هذه الحالات هدف من أهداف المسرح المدرسي [١٩].

خطه العمل بالنادي او جماعه المسرح المدرسي:

بعد أن يفرغ المشرف من تكوين أعضاء النادي يتولى شرح خطه العمل وأهدافها وبرنامجها الزمني ويتم هذا كله في اجتماع يدعو إليه المشرف ويحضره كل أعضاء النادي وتجدر الإشارة إلى انه يجب أن يكون المشرف متمتعا بكفاءة عاليه وقدره على جذب انتباه طلابه وان يحسن عرض خطه النادي في اطار يحبب الطلاب في الانتساب الى نادي المسرح المدرسي [٢٠].

محاور العمل في نادي المسرح المدرسي أو جماعة المسرح المدرسي :

القاعدة الاساسية التي ينطلق منها العمل المسرحي وهي في نفس الوقت دليل على ان المسرح فن جماعى بالدرجة الأولى ويحتاج لتأكيد نجاحه الى العمل بروح الفريق ومن هنا يقوم المشرف بتقسيم أعضاء النادي إلى جماعات عمل على النحو التالي :

(أ) جماعه اختيار النص أو اعداده أو كتابته.

(ب) جماعه التمثيل أو الممثلين .

---

(١٩) دليل المسرح المدرسي ، إصدار إدارة النشاط المدرسي ، المرجع السابق .

(٢٠) دليل المسرح المدرسي ، إصدار إدارة النشاط المدرسي ، المرجع السابق .

(ج) جماعه المخرجين المخرج والمساعدين .

(د) جماعه وضع الموسيقى التصويرية وأداءها .

(هـ) جماعه الإضاءة .

(و) جماعه التشميع وتركيب الأجهزة اللازمة.

(ز) جماعه الرسم والديكورات وتوفير المناظر اللازمة.

(ح) جماعه توفير الملابس اللازمة.

(ط) جماعه الإعلام والعلاقات العامة وتوجيه الدعوات.

تعريف ومفاهيم لوظائف مسرحيه :

هناك مجموعه تعريفات ووظائف معينه ومفاهيم كثيرة تحتاج الى تحديدها والتعرف عليها. ١- المشرف : هو المدرس الذي يتولى الإشراف على نادي أو فريق المسرح المدرسي.

٢- رئيس الفريق : يتولى مسؤوليه تنفيذ الخطة الموضوعة ومسؤول عن حركة العمل ككل داخل النادي أو الفريق ويساعد المخرج في كثير من أعماله المتعلقة بالعرض المسرحي .

٣- مدير المسرح : وظيفة مدير المسرح وظيفة دقيقه تحتاج الى قدرات كبيره وتعتمد على سرعة البديهة والقدرة على التصرف ودقة الملاحظة وينبغي أن يلم مدير المسرح بكل مايتعلق بالعرض المسرحي ودخول الممثلين وتنفيذ الاضاءه والموسيقى وتركيب الديكورات والمناظر وتجهيز الاكسسوارات وتحتاج وظيفة مدير المسرح الى صبر وأمانه في التنفيذ وقدره على تحمل المسؤولية والآن مهمة مدير المسرح ليست سهله كان من الواجب بدون مساعدين الى جانبه.

٤. الملقب / وهو الشخص الذي يتولى تلقين الممثلين ومساعدتهم على حفظ الأدوار أو تذكرهم وهم على خشبه المسرح ، ويجب أن يكون على درجه اتقان اللغة ، وضبط أصول النحو على الممثلين .

٥. المناظر : وهي عبارة عن لوحات يقوم بتنفيذها أعضاء جماعه توفير المناظر التي تخدم فكره العرض المسرحي وذلك تحت إشراف مدرس التربية الفنية بالمدرسة وبالتنسيق مع المشرف على الفريق .

٦. الموسيقى :

وضع أو انتقاء الموسيقى المناسبة للعرض المسرحي ، ويراعي أن تكون متفقة مع المسرحية .. فكاهية .. أو تراجيديه .. اجتماعيه أو وطنية .

٧. الإضاءة : ويشرف عليها فريق الإضاءة ، ينفذونها حسب تعليمات المخرج والإضاءة داخل الصالة أو فوق خشبة المسرح .. كالتركيز الضوئي على بعض الأشخاص الذين يمثلون بعض الأدوار في المسرحية وذلك في ضوء تصورات مخرج العمل المسرحي .

٨. الاكسسوار : وترجع أهميه الاكسسوار الى انها لازمة لخدمة الأدوار التي تعرض مسرحيه ويكفي أن نعلم للتدليل على أهميه الاكسسوار انه لو نسى عضو الجماعة أن يقدم لزميله الممثل الخنجر ليقتل به عدوه فعلا على خشبة المسرح .. فقام الممثل لانتزاع الخنجر من خاصرته ، فوجد يده فارغة لتحول المشهد من مشهد جاد إلى مشهد هزلي .

أسس الك تابة المسرحية

المسرحية شكل من أشكال الأعمال الأدبية .. ويعتمد الكاتب المسرحي على أسلوب الحوار الذي يدور بين شخصيات النص المسرحي أو أكثر .. والكتابة للمسرح ينبغي أن تعتمد على بعض العناصر التي يجب الالتزام بها وفي مقدمتها :

- الفكرة الأساسية :

وتعني هذه الفكرة المفهوم الذي يريد المؤلف أن يوصله إلى جمهوره .. وما الهدف من إيصال هذا المفهوم إلى الجمهور .

- الحــوار :

وهو أهم صفات العمل المسرحي ، ويدور بين أبطاله .. يكشف عن الفعل أو الحدث أو الأحداث ، يحركها ويتصاعد بها من مجرد العرض إلى التطور إلى التأزم " العقدة " ثم الاتجاه إلى الانفراج " الحل " .

ومن الضروري التنبه إلى قضية هامة ترتبط بالحوار الناجح وهي ضرورة الابتعادية عن كونه مجرد سرد أو وصف أو الأسلوب الخطابي وهي كلها عوامل لا تستطيع تحريك الأحداث وبالتالي تخل بشروط وصفات العمل المسرحي الجيد [٢١] لإظهار أبعاد معينة ولكل من هذه الشخصيات المسرحية ثلاثة أبعاد محددة :

([٢١]) مذكرة بالتوجهات العامة لمشرفي النشاط المسرحي بالمدارس . إصدار إدارة النشاط المدرسي .

(أ) البعد الجسمي أو البدني لصاحب الشخصية .

(ب) البعد الاجتماعي لصاحب الشخصية .

(ج) البعد النفسي وما يحدده من خصائص ودوافع سلوكية للشخصية [٢٢].

* الحدث والفعل :

ويتكون الحدث أو الفعل العام للمسرحية من مجموعة أحداث جزئية وتنتج من التفاعل بين شخصيات العمل المسرحي .

- العقدة أو الحبكة :

وتعني العقدة أو الحبكة الموقف المتأزم في العمل المسرحي المعروض وبعد الوصول إلى قمة العقدة تتجه المسرحية إلى الحل أو الانفراج الدرامي .

- البناء الدرامي :

وهو الإطار العام الذي يضم الفكرة الأساسية للمسرحية من خلال ما يدور بين أبطالها من حوارات وما ينتجه الحوار من صراع درامي ، ويراعي ضرورة تسلسل أحداث هذا البناء الدرامي تسلسلا منطقيا معتمدا على وجود السبب والمسبب وما ينتج عنه .

فالأحداث في العمل المسرحي نتيجة لما قبلها وسبب لما بعدها بحيث يكون التسلسل منطقيا .

- التشويق :

والتشويق في النص المسرحي أحد العناصر الهامة لنجاح العرض المسرحي وأحد عناصر جذب الجمهور لمتابعة العرض .

أنــواع المسرحيــات

هناك خلط كبير في أذهان البعض حول مفهم الدراما .. حيث أنهم يعتبرون الدراما تعني اللون المأساوي الحزين وأن العمل المسرحي الدرامي يعني وجود كارثة .. لكن الحقيقة أن الدرامات

---

(٢٢) نفس المرجع .

تعني التناسق بين نسيج العمل المسرحي ، وعلى هذا الاعتبار يمكن تقسيم الدراما في المسرحية إلى قسمين كبيرين :

(أ) القسم الأول :

المأساة أي العمل المسرحي الذي تثير أحداثه الأسى والحزن .

(ب) القسم الثاني :

المأساة أي العمل المسرحي الذي تثير أحداثه الفرح والبهجة لكن ما نؤكد عليه أن القسمين يضمهما الإطار الكبير والذي نطلق عليه " الدراما " .

ولكن يمكن تقسيم المسرحيات تقسيما آخر حسب طبيعة الموضوع ، ويتحدد طبيعة موضوع المسرحية تبعا لطبيعة المصادر التي يستخدمها المؤلف في مادته المسرحية فهناك المسرحية الدينية والتي تستمد من مجموعة التجارب الدينية وهناك المسرحية التاريخية المستمدة من مجموعة التجارب التاريخية وهناك المسرحية الأسطورية والمستمدة من التجربة الأسطورية ، وهناك المسرحية الاجتماعية المستمدة من التجارب الاجتماعية داخل المجتمع وأخيرا هناك المسرحية المستمدة من التجارب الذاتية للمؤلف .

الإعداد المسرحي :

ويمكن توفير النص المسرحي عن طريق آخر غير التأليف وهو طريق الإعداد المسرحي وإذا كنا قد تحدثنا في السطور السابقة مباشرة عن قواعد التأليف المسرحي بأننا نمضي بسرعة إلى قضية الإعداد المسرحي ، فما سبق قوله شأن التأليف المسرحي ينطبق بالضبط على الإعداد المسرحي . ولكن هناك مجموعة قواعد تحتاج إلى تأكيدها ومنها على سبيل المثال :

- **الفهم العميق للهدف العام للقصة أو الرواية .**
- **الدراسة الجادة لشخصيات القصة أو الرواية .**
- **تحديد الزمان والمكان لأحداث القصة أو الرواية .**
- **تقسيم الأحدث في القصة أو الرواية على مراحل العرض والتطور " والتأزم " والانفراج " أي العقدة وحل العقدة " .**

- انتقاء الشخصيات اللازمة للمسرحية من ضمن الأشخاص الذين يعيشون في القصة أو الرواية ويجوز للمعد إلغاء شخصيات وإبداع شخصيات أخرى بشرط عدم الإخلال بالبناء الدرامي للقصة أو الرواية .
- الالتزام بمنح إدارة الحوار الدرامي اللازم لتطور الأحداث على لسان شخصيات الرواية أو القصة مع تجنب أسلوب السرد أو الوصف الذي قد يلجأ إليه كاتب القصة أو الرواية .

كما يجب أن يحصر المشرف الناجح على مشاركة أعضاء جمعية أو أصدقاء نادي المسرح في المسابقات التي تطرحها إدارة النشاط المدرسي والحفلات والمهرجانات التي تقام على مستوى الوزارة .

توفير النصوص المسرحية :

من أهم أسس نجاح المسرح المدرسي توفير نصوص مسرحية مناسبة يبدو الأمر سهلا ، لكن الحقيقة غير ذلك فالحصول على نص مسرحي للمسرح المدرسي قضية جديرة بالاهتمام والرعاية وترجع صعوبة الحصول على نصوص مناسبة للمسرح المدرسي إلى افتقار المكتبة العربية إلى هذه النصوص لكن الأمر يصبح أكثر صعوبة إذا كان المطلوب توفير نصوص مسرحية لأطفال الروضة أو المراحل المتقدمة من التعليم . وفي اعتقادي أن هذه الصعوبة مرتبطة بقضية أكبر وهي قضية الكتابة للأطفال عموما فلا تزال تفتقر في العالم العربي إلى وجود كوادر من الكتاب المتخصصين في الكتابة للأطفال .

وعلى أية حال فمن الواجب أن نعمل على توفير هذه النصوص بقدر الإمكان وذلك من خلال تشجيع الكتاب على مستوى الوطن العربي كله إما عن طريق المسابقات لاختيار أفضل النصوص أو عن طريق مجموعة من الكتاب وتكليفهم بإعداد النصوص المطلوبة وهناك مجموعة من المحاور التي تدور حولها النصوص المسرحية المطلوبة للمسرح بشكل خاص .

- القدوة الطيبة وتقديم نماذج لهذه القدوة .
- القضايا الاجتماعية العامة التي تشغل الرأي العام في المجتمع والتي تحتاج إلى التوعية بها .
- القضايا السلوكية التي تهدف إلى زرع قيمة أو اقتلاع عادة سيئة مرضية .
- القضايا النفسية أو الاجتماعية التي ترتبط بالتلاميذ والطلاب .

- **إظهار الوجه الحضاري للوطن أو الأمة التي ينتسب إليها الطلاب .**
- **إظهار الوجه الحضاري الإنساني للبشرية .**

وعند التصدي لاختيار أو إعداد النصوص المسرحية المدرسية يجب مراعاة التالي :

- **الابتعاد عن التيارات السياسية التي من شأنها خلق حساسيات أو ظهور منازعات إقليمية أو عرقية أو طائفية أو مذهبية .**
- **قدرة الكاتب أو المعد لنص مسرحي مدرسي على توصيل المطلوب من المسرح المدرسي لأنه يقدمه لجمهور ذات خصوصية معينة وهو جمهور الأبناء الذي تشكل عملية تربيتهم رسالة تربوية قومية ووطنية بالدرجة الأولى .**
- **مراعاة أعمار الممثلين الذين سيؤدون أدوار العرض المسرحي أو الذين سيشاهدونها وعلى الرغم من صعوبة تحديد المراحل الزمنية لهؤلاء فإنه يمكن تحديد أربع مراحل على النحو التالي :**

(أ) مرحلة طفل ما قبل المدرسة .

(ب) المرحلة الابتدائية

(ج) المرحلة المتوسطة .

(د) المرحلة الثانوية .

لغة الكتابة للمسرح المدرسي

يراعى أن تكون الكتابة للمسرح المدرسي باللغة العربية الفصحى وبمستوى مقبول ، وغير موغل في أعماق اللغة لكن هذا لا يمنع أو يحول بين الكتابة باللغة المحلية .. دون الإخلال بالقواعد اللغوية ودون أن تكون الكتابة بالعامية جدارا للعزل بين الطلاب وأمتهم التي ينتسبون إليها .

ثانيا : الإخراج المسرحي

كيف تخرج عملا مسرحيا ؟

الآن : أوجدنا المشرف الناجح وأعلنا عن تكوين نادي أو فريق أو جماعة المسرح المدرسي .. وأوضحنا الطريق إلى توفير مادة العرض المسرحي أو النص المسرحي تأليفا أو إعدادا .

وأصبحنا الآن : أمام قضية من قضايا العمل المسرحي وهي قضية الإخراج المسرحي فكيف تخرج نصا من النصوص المسرحية وبعبارة أخرى كيف تصبح مخرجا مسرحيا ؟

بداية نقول ك

إخراج المسرحية يعتبر واحدا من الفنون التعبيرية والمخرج في قيادته للعمل المسرحي يشبه إلى حد كبير قائد الأوركسترا في قيادته الأوركسترا .

ومخرج المسرحية في حاجة إلى تنوع في أسلوب إخراجه بحيث يكون قادرا على نقل النص المسرحي بكل الخصائص التي أراد مؤلف النص أو معده إيصالها إلى قرائه وهذا الالتزام من المخرج المسرحي يمنعه من إضافة رؤيته المتكاملة .

ثم بعد ذلك نقول :

لا توجد صيغة ثابتة يمكن للمخرج الالتزام بها لكن هناك مجموعة قواعد عامة يتحتم على المخرج الالتزام بها نذكر منها :

١ـ دراسة المسرحية بشكل دقيق لمعرفة معناها وخصائصها ومكان وزمان حدوثها وتحليل الطريقة التي يتم بها التعبير المسرحي ودور كل شخصية في إيصال جزء من فكرة المسرحية ودراسة علاقة الشخصيات بعضها ببعض .

٢ـ دراسة الجو النفسي لنقله عن طريق الحركة والإيقاع ، فالجو النفسي أول عنصر ينبغي على المخرج تقديره بدقة وتحديد الجو النفسي للمسرحية يبدأ مباشرة بعد القراءة الأولى للنص ونقل الجو النفسي للمشاهد ينبغي أن يتم في ضوء تحديد توقيت الحركة في العمل المسرحي وكميتها ونوعها بمعنى أنه يجب على المخرج أن يحدد بدقة هل الحركة طويلة أو قصيرة سريعة أو بطيئة . هل الحركة كوميدية أو تراجيدية مأسوية ؟

توزيع الأدوار على الممثلين :

درسنا المسرحية وحددنا جوها النفسي .. ورصدنا إيقاع أحداثها إذن من الذي سيؤدي الدور .. من الممثل الأفضل للقيام بالشخصية ؟ هنا نحن أمام قضية توزيع الأدوار في ضوء معرفة المخرج بإمكانات كل عضو من جماعة التمثيل .

قراءة الطاولة :

بعد توزيع الأدوار وتصميم وتخطيط المشاهد تبدأ مرحلة جديدة تعرف بمرحلة قراءة الطاولة وهي مرحلة البروفات الخالية من الحركة التمثيلية وتركز على كيفية النطق ومعالجة أسلوب الإلقاء ، وأي الكلمات ينبغي أن يركز عليها الممثل ونبرة الصوت ودرجة حدته أو نعومته وهذا كله يساعد على فهم الشخصية وتجري هذه المرحلة من خلال حوار موضوعي بين المخرج والممثلين .. وبعد ذلك ينتقلون من مرحلة قراءة الطاولة إلى مرحلة أخرى .

تصميم وتخطيط المشهد على الأرض وتركيب الأثاث :

انتهي المخرج من دراسة النص ، وحدد أسلوب إخراجه وإحضار الممثلين الذين يؤدون الأدوار .. ويجد المخرج نفسه وقد تولدت في ذهنه مجموعة من الصور والحركات والأوضاع التمثيلية وينبغي أن تكون هذه الحركات مرتبطة بالنص ارتباطا واضحا بحيث تعمل على إثراء فكرة المسرحية .

ويقوم المخرج بوضع تصور لتنفيذ هذه الصور أو الأوضاع التمثيلية وذلك في ضوء تحديد المساقط الأرضية والأثاث والاكسسوارات المختلفة وأماكن الأبواب والشبابيك ويحدد المخرج في ضوء ذلك حركة الممثلين واتجاهاتهم ومن أي الأبواب يدخلون ومن أي الأبواب يخرجون.

مرحلة خشبة المسرح :

وهي مرحلة الحركة الفعلية أو مرحلة خلق الصورة التقريبية أو مرحلة الارتباط بين النص والحركة التمثيلية وطريقة الأداء أو مرحلة ضبط الإيقاع وسرعته ومدى مطابقة الحركة للنص وخيط التوازن بين المساحات والمستويات الموجودة على خشبة المسرح وخطوط إلقاء أو البانتومايم وتسخير عناصر الديكور والإضاءة والملابس والموسيقى لمتطلبات العرض المسرحي وصولا للشكل النهائي للمسرحية .

فـــن الديـكور

مدخل الديكور المسرحي والملابس

أن للديكور المسرحي أهمية كبيرة في نجاح وتجسيد العرض المسرحي فإذا كان الديكور المسرحي سيء التصميم والتنفيذ نشأت عنه صعوبات لا حصر لها للممثلين وللمخرج وللمتفرج خاصة من حيث إعطاءه معلومات خاطئة فالديكور المسرحي عدة أغراض وظيفية هامة هي :

١. المعالم الخلفية التي تمنع تشتت الذهن .

٢. الأسلوب يجب أن يتفق الديكور المسرحي وأسلوب المسرحية .

٣. نقل المعلومات الهامة عن المسرحية بمجرد رفع الستار للمتفرجين .

نوع المكان : حجرة نوم . مكتب . شارع . حديقة . مدرسة . مصلحة حكومية . الخ .

مركز أصحاب : (المركز الاقتصادي . الاجتماعي الثقافي للسكان) ز

المكان .... الخ .

(ثراء . فقر)

(منظمون . ممثلون)

(تراجيديا . كوميديا) .

أي خطأ في جو الديكور المسرحي يجعل الأمر صعبا على المتفرج ولا يستطيع أن يتمشى مع النص .

القيمة الجمالية : من المفروض أن تستمتع العين بالقيمة التشكيلية الموجودة في الديكور المسرحي ولكن المنظر الجميل الزائد عن المطلوب خطر لأنه يشغل الأنظار ويشتت الانتباه عن العرض المسرحي (أن الديكور المسرحي الجيد هو الخالي من التكلف الغير مطلوب) .

٤. وسيط الإخراج : أن الديكور المسرحي له وظيفة هامة هي إيجاد البيئة الحسية التي تساعد على انتظام وتوافق أفعال المسرحية وهذا من الأشياء الهامة في حرفية الإخراج .

فالديكور المسرحي ليس نوعا من الزخرفة الداخلية ولهذا يجب على المخرج أن يشارك مصمم الديكور المسرحي في عملية الرسم التخطيطي لوضع المناظر فوق أرضية خشبة المسرح وهذا من الأمور الصعبة وحتى المخرج المحترف يحتاج على عشرات من الرسوم التخطيطية من أجل الوصول إلى الرسم المناسب الذي يوصي بالحركة ويجب مراعاة المناطق بالنسبة للمشاهد الهامة وكذلك حساب الفراغ لكي يجد الممثلون متسعا لحركتهم .

وكذلك مراعاة وضع قطع الأثاث على خشبة المسرح فهي تفيد في تنوع التشكيلات وأيضا لفتحات الديكور تأثير كبير على التشكيلات والحركة (الأبواب . النوافذ .. الخ) .

وأيضا السلالم والمصاطب (البراتيكابلات) لها تأثير هام على التشكيلات والتنوع داخل الفراغ المسرحي والمصاطب (البراتيكابلات) هي عبارة عن مسطحات خشبية مثبتة على قوائم خشبية ويقوم الممثلون باللعب عليها (أي التمثيل عليها) .

ومصمم الديكور المسرحي لابد وأن يكون ملما بتاريخ العمارة وفن التصوير وعلم التطور وتاريخ الملابس والأثاث والمهمات وفن الإضاءة والمؤثرات الصوتية والضوئية التي تستخدم لخلق تأثير مرئي كالبرق والمطر والرعد والبراكين.. الخ .

عناصر الديكور الأساسية

إن من أهم مبادئ بناء الديكور المسرحي هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذات متانة على أن يكون وزنها وحجمها مناسبا وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير لأن ذلك من أهم المشكلات التي تواجهنا على خشبة المسرح وجعلها مهيأة للعرض في دقائق

ثم إزالتها بسرعة لوضع ديكور آخر مكانها وأحيانا يتطلب العمل تقويم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور لإحداث تغييرات ومظاهر يتطلبها العرض المسرحي .

وعناصر الديكور الأساسية يمكن تقسيمها إلى مجموعتين أساسيتين ومجموعة أخرى مكملة:

١. العناصر الصلبة وتشمل الشاسيهات .

٢. العناصر اللينة وتشمل الستائر المرسومة والغير مرسومة .

٣. أما المجموعة الأخيرة المكملة فتشمل الأثاث والمصاطب والسلالم والمهمات ويستمد المصمم فكرة مناظره من تصورين :

(أ) النص المسرحي) .

(ب) الرؤية الإخراجية .

ومصمم المناظر المسرحية يخضع في تصميماته لقوانين الفنون التشكيلية وعملية التصميم للديكور المسرحي تتم من خلال عدة مداخل هي :

١ـ الرسم التخطيطي (الاسكتش) للمنظر العام الحامل لفكرة التصميم وبه الفتحات والسلالم والمصاطب والمظاهر المعمارية للأبوبا والنوافذ وترتيب الأثاث وكذلك الألوان للحوائط والستائر والأثاث وباقي المهمات .

٢. تخطيط أرضية خشبة المسرح (المسقط الأفقي) ويبين عليه وضع المنظر بالنسبة لمحاور خشبة المسرح ـ الفتحات ـ السلالم ـ والمصاطب وضع الأثاث .

٣. الرسوم التنفيذية وهي رسوم ينقل بها المصمم تعليماته الدقيقة بكافة المقاسات والتفاصيل إلى عمال المناظر .

٤. النموذج المجسم (الماكيت) .

يتم تنفيذ الديكور بعد أتمام عمل النموذج المجسم ثم يتم تنفيذ الشاسيهات بورشة النجارة .

والشاسيه (هو وحدة في المنظر العام على خشبة المسرح والذي يعطي الإحساس بالمكان وهو عبارة عن تحليقة من الخشب ينشر عليها قماش التيل أو الدمور (مريكن) الذي يرسم عليه المنظر المرغوب ويلاحظ أن التحليقة أو البرواز تتشكل طبقا للمنظر المطلوب التعبير عنه أي أنها ليست بالضرورة مربعة أو مستطيلة .

فعند تنفيذ شجرة مثلا ، يختلف تصميم الشاسيه عن تصميم لمئذنة أو مدفئة أو حائط في حجرة .

وقبل البدء في التنفيذ يقوم الرسام بقطع وتجميع قطع الدمور (المركن) اللازمة حسب المقاسات المأخوذة من الرسومات التنفيذية التفصيلية ويستحسن استعمال قماش الدمور ذي العروض الكبيرة حتى تقلل بقدر الإمكان من الوصلات المختلفة وبعد الانتهاء من خياطة الأقمشة في ورشة الخياطة ترسل إلى المرسم حيث تتم عملية الرسم والتلوين حسب التصميم والتفاصيل المختلفة التي حددها المصمم وتنشر الأقمشة على الأرضية ثم تدهن (تبطن) بألوان البلاستيك وذلك لسد مسامها حتى تتقبل الألوان المختلفة ثم ترسم عليها خطوط المنظر طبقا للتصميم .

وفي مرسم الديكور المسرحي لابد من وجود اللوازم الخاصة التي لا تتوافر في أي نوع أخر من المراسم فمن المعلوم أن المناظر المسرحية ذات مساحات كبيرة خاصة الستائر المرسومة (فوندي مرسوم) فهي ترسم وهي مشدودة على أرض المرسم .

حرفية الديكور المسرحي :

كثيرا ما يظن البعض أن تصميم الديكور المسرحي مجرد رسم على الورق ولكن ما يجب أن يوضحه المصمم هو كيفية استخدام المواد الحقيقية . كالاخشاب والخيش والخامات المختلفة وطلاءات المناظر التي سيتولى المنفذون قطعها ولصقها وطلاءها وتركيبها على خشبة المسرح والتي سوف تسقط عليها لإضاءة اللازمة .

لذلك يجب أن يراعي دائما طريقة التركيب للمناظر واستعمالها وإضاءتها كما ينبغي أن تراعي تكاليف كل قطعة من حيث سهولة أو صعوبة صنعها .

الرسم والمواصفات :

يجب أن يعطي المصمم المنفذين الذين سيقومون بتنفيذ المنظر رسما تخطيطيا له ورسما توضيحيا ملونا وأية تفاصيل أخرى تساعدهم على فهم تركيب المنظر (نوع الخشب أنواع ودرجات الطلاء) وإذا كانت هناك أية مواصفات خاصة وحسب كتابتها على الرسم نفسه .

مبادئ بناء المناظر :

المناظر المسرحية الداخلية تتألف من وحدات منفصلة فحوائط المناظر تتكون من مجموعات من المسطحات (البانوهات . الشاسيهات) تضم بعضها لبعض وهو الذي يمثل مكانا داخليا محددا .

البطانة : مسطحات توضع خلف نافذة أو باب أو أية فتحة أخرى في المنظر وهي إما بطاقة داخلية خلف (باب) وإما بطانة خارجية خلف (نافذة) أما المنظر الخارجي فيتكون من مصاطب وستار خلفي مرسوم يمثل السماء أو أي رسم منظوري مكمل للمنظري تتدلي من أعلى المسرح وبراقع عبارة عن شرائح من الخيش المطلب تتدلى من فوق المسرح لتمثل أوراق الشجر ونحوها جذوع أشجار مبتورات فوق المسرح لتمثل أوراق الأشجار .

أنواع المناظر :

منظر مبسط : يمثل المنظر بروزا فقط أو ستارة مرسومة على مقدمة المسرح أو عبارة عن فندو مرسومة يمثل منظرا معينا في نهاية المسرح وفي بعض الأحيان يوضع على جانبيه أجزاء أخرى مختلفة تمثل مجموعة أجزاء متوازية وهذا النوع يستعمل في المسارح الصغيرة

منظر بالكواليس : وهو على نوعين أحدهما بسيط وهو عبارة عن أجنحة جانبية عليها رسومات مختلفة وتسمح بمرور الممثلين أمامها وفي نهاية المسرح يوضع فوندو كبير مرسومة أيضا ومكمل في ديكور المنظر العام والآخر عبارة عن أجنحة تتحرك مع بعضها بواسطة مفصلات تشكل لنا أجنحة مختلفة على خشبة المسرح .

المنظر النصف مغلق : يمثل مكانا مفتوحا وتكون فيه الشاسيهات الملونة متروكا بها الفتحات المطلوبة .

المنظر المغلق : ويكون هذا المنظر بداخل " مجرة " أو مدخل المنزل مغلق ويمثل السقف فيه مجموعة براقع أو شاسيهات موضوعا أفقيا على شاسيهات رأسية .

منظر طبيعي : وتشكل فيه المناظر وتأخذ الأشكال المطلوبة كالأشجار والحدائق وخلافه وتوزع هذه الأشكال على سطح خشبة المسرح على أبعاد متفاوتة حتى عطي الشكل المطلوب أما الأرض فتفرش عليها سجادة من القماش بخيوط طويلة تمثل الحشائش .

الفـن والعلاج النفسي [٢٣]

العلاج بالفن

يُعرف العلاج بالفن باسم العلاج التعبيري ، يُستخدم هذا النوع من العلاج الفن كوسيلة للتواصل ويتيح للأشخاص التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم والعمل على استكشافها ، لا يحتاج الشخص الذي يستخدم العلاج بالفن أن يكون فنانًا أو موهوبًا .

يدمج العلاج بالفنون تقنيات العلاج النفسي مع العملية الإبداعية لتحسين الصحة العقلية والنفسية ، يُمكن أن تشمل التقنيات المستخدمة في العلاج بالفن الرسم أو التلوين أو النحت أو الجمع واللزق ، عندما يُستخدم الشخص هذا العلاج ، يقوم المعالج بتحليل ما صنعوه وكيف يشعرون به .

الشخص الذي يشارك في العلاج بالفن يستخدم الدهانات والطباشير والعلامات للقيام ببعض الأنواع التالية من العلاج الفني ، مثل رسم عواطفهم ، وإنشاء وتصميم بطاقة بريدية لن ترسلها أبدًا ، وغيرها من الأشياء ، يمكن أن يكون هذا أمرًا رائعًا حقًا لأولئك الذين يجدون صعوبة بالغة في التعبير عن مشاعرهم شفهيًا ، ويناسب العلاج بالفن جميع الأعمار ، الأطفال والبالغين على حد سواء .

---

(٢٣) رشا أبوالقاسم آخر تحديث: ٢٥ أبريل ٢٠٢٠

تعريف العلاج بالفن

يجمع العلاج بالفن بين نظريات وتقنيات العلاج النفسي التقليدية وفهم الجوانب النفسية للعملية الإبداعية ، وخاصَّة الخصائص العاطفية للمواد الفنية المختلفة ، يمكن استخدام العلاج بالفن مع تقنيات العلاج النفسي الأخرى مثل العلاج الجماعي أو العلاج السلوكي المعرفي ، يمكن أن يشمل العلاج بالفن مجموعة واسعة من المواد والعمليات الفنية ، من المحتمل أن تتضمن جلساتك أنشطة مثل العمل مع الطين والرسم والنحت ، وإنشاء لوحة مرئية ، والجمع واللصق في معظم الأحيان ، سيكون التركيز على العملية بدلاً من إنشاء منتج فني نهائي.

يتم تدريب المعالجين بالفن على التعرف على أنسب الأدوات ، من المواد الفنية والوسائط والتقنيات المناسبة لكل عميل ، تختلف الأساليب اعتمادًا على العمر والإعاقة الجسدية أو العقلية وأسباب طلب المساعدة ، معرفة الأدوات والتقنيات الصحيحة هو جزء من العلم ، جزء من الفن .

أنواع العلاج بالفن

العلاج بالفن يُساعد في حل المشكلات من خلال العملية الإبداعية ، ويُساهم في تطوير سلوكياتهم ومشاعرهم والحد من التوتر وتحسين احترام الذات والوعي ،لست بحاجة إلى أن تكون موهوبًا أو فنانًا حتى تحصد النتائج ، وهناك مهنيون يمكنهم العمل معك للوصول إلى الرسائل الأساسية التي يتم توصيلها من خلال فنك ، مما يساعد في عملية الشفاء .

فيما يلي أنواع العلاجات الفنية التي يمكنك الاختيار من بينها :

العلاج بالرسم

ربما تكون تقنية العلاج عن طريق الفن هي الأفضل ، يمكن أن يمنحك الرسم شعورًا رائعًا بالحرية ، حيث يمكنك الرسم بأي شيء تريده ، يُمكن للمعالج الخاص بك أن يجعل هذا الأمر أسهل بالنسبة لك عن طريق بعض الإرشادات والتمارين حول مايُمكن رسمه ، سيكون لديك قماش أو ورق فارغ للعمل عليه ، يمكنك استكشاف مشاعرك ورسم ما يتبادر إلى ذهنك ، والتعبير عنها مع محاولة إظهار الجانب الإبداعي .

العلاج بالتجميع

وتكون هذه الطريقة المُستخدمة من خلال جمع وقص الصور التي تلهمك أو تعبر عن عواطفك وشعورك ، باستخدام صور المجلات أو الصور الرقمية أو المواد الأخرى التي تم

جمعها من الكتب والمنشورات والبريد وما إلى ذلك ، والعمل على تجميعها في مكان واحد ، وتلك الصور المجمعة التي ينشئها المرضى عبارة عن الروايات أو القصص التي يطلب المعالج من المريض روايتها ، هذا العمل يمكن أن يمنحك حقًا شعورًا رائعًا بالحرية ويمكن أن يساعدك على استكشاف جانبك الإبداعي دون الحاجة إلى الرسم .

أو بدلًا من قص ولصق صور المجلات والكتب ولصقها في مجموعة ورق ، تتيح برامج الفنون الرقمية للمستخدمين القيام بنفس الشيء إلكترونيًا ، هناك الملايين من الصور المتاحة عبر الإنترنت لهذه الصور .

الفن الرقمي

مع التطور التكنولوجي ، نحتاج إلى تقنيات جديدة لمواكبة ذلك ، الفن الرقمي هو أحد الأنواع المُستخدمة في العلاج بالفن ، ومن خلاله يُستخدم برامج على الحاسب الآلي لإنشاء فنك ، قد يكون هذا تصميمًا مجمّعًا إلكترونيًا أو استخدام برنامج رسم لعمل الرسوم الخاصة بك ، ويُساعد هذا النوع بالتحديد الأطفال ، الذين اعتادوا على أجهزة الكمبيوتر والهواتف ، وجعل التعبير عن فنهم أسهل بالنسبة لهم ، وخاصَة الأطفال المصابين بالتوحد ، الرسم على جهاز الكمبيوتر ، وهناك العديد من الخيارات المتاحة عند استخدام البرامج الرقمية أيضًا ، مما يساعدك على التعبير عن مشاعرك بشكل أكبر.

التقنيات المستخدمة من قبل المعالجين فيما يتعلق بالفن الرقمي والوسائط الرقمية هي الأحدث والأحدث والأكثر إثارة للجدل ، ولا يزال يتعين دراستها تجريبياً من أجل الفعالية العلاجية ، ومع ذلك ، فإن التغيرات الثقافية التي تفرضها أشكال الوسائط الجديدة هذه تفرض على المعالجين إبقاء الخيارات الرقمية متاحة ، خاصة عند العمل مع الأجيال التي نشأت خلال العصر الرقمي .

التصوير الفوتوغرافي

بالنسبة لأولئك الذين ربما ليسوا حريصين على الرسم أو الجمع ، يمكن أن يكون التصوير الفوتوغرافي منفذًا رائعًا ، أو ما يُعرف بالعلاج الضوئي ، هذه التقنية تتطلب تدريبًا إضافيًا لأولئك المعالجين الذين يرغبون في تطبيق هذا التدخل ، تحتوي معظم الهواتف الذكية على كاميرات حديثة ومدمجة ، لذا يمكن الاستفادة من التكنولوجيا التي تمتلكها أو شراء كاميرا

أكثر احترافية ، ويُمكن عن طريقها التقاط صور للعديد من الأشياء المختلفة ، ويمكن بعد التقاط الصور تجميعها وإنشاء لوحة مرئية خاصة بك ، يمكن أن يساعدك معالج الفن في تحديد التصوير الفوتوغرافي الذي يمكن أن يكون أفضل بالنسبة لك.

العلاج بالمنسوجات

يمكن أن يكون استخدام المنسوجات في العلاج بالفن مفيدًا في بعض الحالات ، خاصَة إذا كنت تواجه صعوبات جسدية في استخدام أنواع أخرى من العلاج بالفن بسبب عائق ما في المهارات الحركية ، على سبيل المثال ، استخدام بعض الألعاب أو العرائس ، يمكن أن يوفر استخدام المنسوجات أيضًا الراحة التي تسعى إليها ، يمكن أن تكون هذه طريقة رائعة للتعبير عن نفسك بدلًا من الاضطرار إلى استخدام القلم والورق.

النحت العائلي

تم استخدام الطين أو أنواع أخرى من مواد النحت تقليديا من قبل معالجين الفن ، ولكن النحت العائلي هو تدخل جديد نسبيًا ،وهي تنطوي على جعل العميل ينحت كل فرد من أفراد الأسرة ، أو تمثيل لكل فرد ، لا يجب أن تبدو مثل عائلته ، بل تمثل أفراد الأسرة فقط.

تعكس هذه التمثيلات شخصيات ، مثل شخصية كبيرة ترمز إلى أم أو أب متعجرف ، يضع العميل أيضًا الأرقام فيما يتعلق ببعضها البعض ، ويظهر للمعالج رمزياً ، علاقات وأنماط تفاعلات الأسرة ، وهذا يمنح كل من العميل والمعالج فهمًا أفضل لكيفية تأثير بنية الأسرة وأنماطها على العميل ، وربما من ساهم في المشكلات الحالية للعميل .

استخدامات العلاج بالفن

يمكن أن يكون العلاج بالفن رائعًا لعدد من الأشخاص وهو مثالي لجميع الأعمار نظرًا لتنوعه ، يمكن أن يكون العلاج بالفن رائعًا أيضًا إذا كنت تجد صعوبة في العلاج اللفظي وترغب في تجربة شيء جديد ، يُمكن أن يساعد أيضًا في انطلاق مشاعرك التي لا تفكر فيها ، مما يجبرك على ملاحظتها ومحاولة التعامل معها ، يمكن أن يكون العلاج بالفنون منفذًا رائعًا لمجموعة من الأشخاص ، على سبيل المثال:

أولئك الذين يعانون من مشاكل الصحة العقلية ، وقد أوصت بعض الدراسات بأن العلاج بالفن يمكن أن يفيد المصابين بالفصام والحالات الأخرى ذات الصلة.

- الأطفال ذوي صعوبات التعلم.

- البالغون الذين يعانون من ضغط شديد.
- الأطفال الذين يعانون من مشاكل سلوكية أو اجتماعية في المدرسة أو في المنزل.
- الأشخاص الذين يعانون من مشاكل الصحة العقلية.
- الأفراد الذين يعانون من إصابة في الدماغ.
- الأطفال أو البالغين الذين عانوا من حدث صادم.

يمكن استخدام العلاج بالفن في علاج ما يلي:

- القلق.
- الكآبة.
- السرطان.
- اضطراب ما بعد الصدمة.
- صعوبات عاطفية.
- اضطرابات الأكل.
- القضايا النفسية الاجتماعية.
- الضغط العصبي.
- الأعراض النفسية المرتبطة بمشاكل طبية أخرى.

الإنتاج السينمائي والإبداع الفني.. القدرات الإبداعية للمنتج السينمائي

لا يرتبط الإبداع السينمائي بواقع ملموس يمكن تحديده بواسطة وصفة جاهزة، ولكن يرتبط بمجموعة من القراءات المحتملة التي تتميز بتعدد مصادرها الفنية وبتباين مرجعياتها الفكرية والمعرفية والإيديولوجية، وعلى الرغم من ذلك يظل الإبداع السينمائي فعلا فنيا وملمحا جماليا ورؤية فكرية، تتولد عن عملية انفتاح دينامي واستراتيجي بين المبدع السينمائي والفيلم الجيد والمشاهد المتذوق، لذلك يمكن القول انه إذا كانت السينما عبارة عن صناعة متعددة الجوانب فإنها في جوهرها عبارة عن فكر وإبداع على أساس أن الفكرهومسالة تأملية والفيلم السينمائي هو إنتاج إبداعي مادي يتوسل بوسيط تعبيري هو الصورة السينمائية، ويعني أن هذا الخطاب الفيلمي هو الخطاب الذي يجمع بين الفكر الأدبي السردي والفكر المرئي المسموع، حيث يتم

عرض هدا المزيج الفكري المركب من خلال الصورة المتحركة والأداء التمثيلي وما يصاحبهما من أشكال وألوان وإيقاع موسيقي ومؤثرات صوتية.

إن إبداعية السينما وشعريتها الخاصة تتمثل في وسمها للعصر بطابع متميز له خصوصيته التي تتجلى في كونه عصرا يتعامل مع الصورة ويتواصل بواسطتها وبفضلها عن غيرها من وسائل التعبير لذلك أصبح الإنسان المعاصر يتعامل مع السينما باعتبارها رؤية للعالم، تعبر عن آماله وطموحاته وانتظاراته وتصوراته الثقافية[٢٤]، هذا فضلا عن اعتبارها تسويقا وترويجا لوقائع فيلمية تحيل على مستويات حياتية يومية وتاريخية وتراثية، من خلال أبعاد جمالية ورمزية وأسلوبية وفكرية وجودية.[٢٥]

إن السينما تعد من الفنون السمعية البصرية التي تتميز بمهارات فنية وإبداعية خاصة، الشيء الذي يتطلب من المبدع السينمائي استعدادا وتفهما كاملين لأساليب العمل السينمائي ولمقومات اللغة السينمائية، لأن الفيلم السينمائي يعد عملا فنيا معقدا ومتشابكا، ولعل دلك هو ما جعل الفن السينمائي متميزا بخاصية مهمة وهي "التخطيط"، أي وضع مخططات إنتاجية للفيلم بشكل تفصيلي، ودلك لضمان الشكل الذي ستظهر بموجبه الفكرة أو الحكاية أوالقصة في صورتها المرئية المعبرة والنابضة بالحياة، التي تتضمن كل العناصر الفنية التي يتطلبها إبداع صورة سينمائية مثيرة للفيلم أوالشريط السينمائي[٢٦].

على الرغم من وجود خصائص وضوابط مقيدة للإبداع الفني السينمائي، فإن الدراسات تشير إلى إن الإبداع السينمائي غلبا ما يرتبط في أجزاء كبيرة منه بالقدرة على تجاوز القيود الإنتاجية، وذلك على أساس أن التخلص من هذه القيود هو الذي يوفر حافز الإبداع، خصوصا وأن الإنتاج الإبداعي السينمائي هو عبارة عن نشاط مشترك يضم عددا كبيرا من الناس

---

[٢٤] فواد الكنجي:أهمية السينما في المجتمع–الحوار المتمدن–العدد: ٥١٠٢ – ٢٠١٦ / ٣ / ١٣ – محور: الادب والفن–

[٢٥] زهرة المنصوري: سيميوطيقا التواصل في الخطاب السينمائي: ميكانيزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك . منشورات جامعة ابن زهر . أكادير. (٢٠٠١) . ص٢٦

[٢٦] محمد علي الفرجاني: تعريف بالمصطلحات الفنية المستخدمة في فن وصناعة السينما . الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو. المنشأة العامة للنشروالتوزيع والإعلام . طرابلس . ليبيا . (١٩٨٦) . ص.٥٥

المبدعين الذين يبدعون كل منهم في مجال اختصاصه .[٢٧] ويفهم من هذا أن السينما فن صناعي وتجاري يرتبط بمجموعة من الموارد البشرية والمالية والمادية المعقدة، ويتطلب مهارات وتقنيات عالية الجودة على المستوى الإبداعي، وبناءا عليه فان تحقيق الفيلم السينمائي الجيد لا يشترط السيطرة فقط على الجوانب لإبداعية، ولكن يجب أن تأخذ عملية الإنتاج السينمائي بعين الاعتبار في هذا التحقيق، وهذا ما أكده جورج لوكاس (George Lucas)- بقوله":إنني واع باعتباري شخصا مبدعا أن أولائك الذين يتحكمون في وسائل الإنتاج يتحكمون أيضا في الرؤية الإبداعية"[٢٨] ويعني هدا أن المنتج السينمائي الذي يمتلك مواهب فنية لا يختلف عن كاتب السيناريو أو المخرج أو الممثل، وفي السياق ذاته يعتبر دافيد دريغ(David Draig) - أن المنتج المبدع هو الذي يشارك بفاعلية في الإشراف على الكاستينغ والكتابة والتصميم والمونتاج، ويؤثر بشكل كبير على محتويات وأسلوب الإنتاج السينمائي النهائي، هذا في الوقت الذي يركز فيه المنتج غير المبدع فقط على المسئوليات الإدارية والمالية.[٢٩]

إن مفهوم الإنتاج السينمائي لا يمكن تحديده إلا إذا تمت موضعته في إطار المنظومة التي يتشكل منها القطاع السينمائي، وهي المنظومة التي تشتمل على ثلاث مكونات أساسية هي: الإنتاج والتوزيع والاستغلال، وفي هدا السياق يمكننا تعريف الإنتاج السينمائي بكون تلك العملية التي تقوم بجمع ودمج العناصر الضرورية لإنتاج الفيلم وضمان استمراريته، أي أنها العملية التي تضطلع بجمع الوسائل البشرية والمالية والتجارية والفنية والتقنية الكافية، والعمل على تدبيرها بشكل فردي أو جماعي لضمان نوع من الانسجام والتنسيق القادر على إنجاز مشروع الفيلم السينمائي وذلك على ساس نوع من التكامل والتواصل بين مجموعة من المتدخلين كالمنتج والسيناريست والمخرج والممولين ، ليمر مشروع الفيلم إلى اللحظة الواقعية

---

[27] Wolf Janet – the Social Production of Art– communication & culture–Palgarve–London–(1993)–p.24

[28] Kevin Brownlow: Critiques de David Lean: une vie de cinéma - Éditeur: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (1996)- p.125

[29] Ibid-p.81

بعد رصد كل الوسائل المالية والتقنية والفنية والبشرية الأساسية،[٣٠] ويعني هذا أن عملية إنتاج الفيلم السينمائي تنطوي على ثلاث أنواع من الممارسة يمكن إجمالها في ما يلي:

الممارسة الاقتصادية التي تشمل جميع المعاملات المالية اللازمة لصناعة الفيلم كالاستثمار والقروض والاعتمادات المختلفة التي قد توفرها الدولة أو القطاع الخاص.

الممارسة التقنية التي تشمل كل العمليات البصرية والميكانيكية والفيزيائية والكيميائية التي يتطلبها إنتاج الفيلم.

الممارسة الفنية التي تستهدف تحقيق مضامين إبداعية فنية ودلالات جمالية راقية على مستوى التلقي والمشاهدة.

إن المشروع الفيلمي يخضع لما يسمى بخط الإنتاج السينمائي الذي يتمثل في الترتيب الدقيق الذي تخضع له عملية صناعة وإنتاج الفيلم السينمائي، انطلاقا من الفكرة والسيناريو تم التصوير والمونطاج والميكساج والطباعة النهائية لنسخة الفيلم، إلى الوصول في النهاية إلى منتج فني كامل، وهذه المراحل تقتضي وضع برمجة إنتاجية خاصة بها ليتم تنفيذها بناءا على مخططات وجدولة عملية، تستوجب الإشراف الإداري بهدف جعلها تحترم الخطوات المرسومة لعملية الإنتاج السينمائي، وهي العملية التي تشتمل على العديد من العمليات الفرعية المتلاحقة والمتسلسلة، بشكل يتطابق مع المفهوم الحديث لخط الإنتاج، الذي تتفرع فيه العملية الإنتاجية إلى عمليات متنوعة، تتميز كل واحدة منها بقدراتها الإنتاجية سواء على مستوى الأجهزة والمعدات، أو على مستوى نوعية الخبراء والعاملين الدين يقومون بانجازها[٣١].

إن المتأمل لخط الإنتاج السينمائي يدرك أن عملية إدارة الإنتاج السينمائي هي في الوقت ذاته علم وفن، وهي سمة تنفرد بها هذه الإدارة التي تعرف نماذج وتطبيقات متعددة ومتنوعة، فالمنتج السينمائي قد يكون فردا أو مؤسسة عامة أو شركة خاصة، على أساس أن لكل منهم أساليبه التنظيمية التي يشتغل بموجبها، هذا فضلا على أن كلا منهم يعمل من خلال مجموعة

---

30 Claude Forest: L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art- Editeur: Belin-France –(2002)-p.68

٣١ عبد المعين الموحد – إدارة الإنتاج السينمائي – منشورات وزارة الثقافة –(٢٠٠٦)– ص.٣١

من الأنشطة التي تتكامل مع بعضها البعض من أجل تحقيق منتج سينمائي جيد وناجح على مستوى التسويق من جهة وعلى مستوى تحقيق الاعتبارات الإبداعية فنيا وجماليا من جهة أخرى.

إن تصميم الفيلم السينمائي باعتباره منتجا فنيا وصناعيا، يتطلب درجات من المعرفة والحرفية، لدلك فإن شركات الإنتاج تأخذ بعين الاعتبار انتقاء كتاب السيناريو والمخرجين والمنتجين المبدعين الذين لهم إلهام واسع في مجال تخصصهم، والمسألة ذاتها تنسحب على باقي أعضاء الطاقم الذين يشتغلون في المشروع السينمائي، لذلك فان نجاح أي فلم سينمائي يرتبط بطبيعة القدرات المتوفرة والمهارات المتخصصة في مجالات محددة من الإبداع الفني والتقني والإداري، والتي يجب أن تعمل في وقت واحد وبتنسيق مشترك، يعزز المناخ الفني للفيلم السينمائي، ويضمن نجاحه ويحقق المقومات الإبداعية المنشودة من لدن كل من المؤلفين والمنتجين الإبداعيين.[٣٢]

و في هذا السياق تشير بعض الدراسات السينمائية إلى مجموعة من الخصائص التي تؤثر في الإنتاج السينمائي يمكن إجمالها في ما يلي:

المادية: وترتبط بكيفية صنع الفيلم، باعتباره عملا إبداعيا وذلك لأن المعدات المادية تؤثر على طريقة العمل وعلى الشكل النهائي لهذا العمل.[٣٣]

الزمنية: ويتعلق الأمر بالوقت الذي له أهمية كبرى في الصناعة الإبداعية السينمائية، حيت يكون للسوق تأثير كبيرعلى التخطيط للمنتج السينمائي وعلى عملية تنفيذه، هذا فضلا عن تأثيره على تحديد المواعيد النهائية لهذا المنتج والوفاء بها، وبناءا عليه يمكن القول أن لكل منتج فيلمي ضوابط الزمنية، انطلاقا من تصوره وتوزيعه ثم تلقيه في سياقه التاريخي، ومن

---

[32] **Hospers John: Artistic creativity journal of aesthetics and arts– Phenomenological research– University of Illinois Press – (1979)– pp.237/249**

[33] **Beker Howard: Art worlds – University of California press- California USA- (1982)- p.29**

ثمة فإن أي استبعاد لقواعد الهيكل الزمني للإنتاج قد يعطي معاني جديدة وقيما مختلفة للفيلم السينمائي[٣٤].

المكانية: وتعني أن للفضاء تأثيرا على الإنتاج السينمائي، حيت يكون هذا التأثير ماديا وتقنيا في الآن ذاته لذلك فإن تحرك شركات إنتاج الأفلام من الأماكن المغلقة إلى الهواء الطلق يقتضي استعمال تقنيات تصوير جديدة ومبتكرة.

الإجتماعية :التي يمكن تحديدها في ثلاث عناصر هي: علاقات الاتصال والتواصل بين العاملين في المشروع السينمائي، وتكاليف هذا المشروع، ومحتوى المخرجات الإبداعية للفيلم السينمائي، هذا فضلا عن عامل الثقة التي تفرضها الطبيعة السوسيولوجية للعمل السينمائي بين العاملين في هذا المشروع وبين شركة الإنتاج وغيرها من الجهات أو المؤسسات الداعمة للفيلم.[٣٥]

الإقتصادية : حيت يكون للميزانية تأثير كبير على المنتج السينمائي وعلى شكله النهائي، ويدخل في هذا الإطار التعاقد مع ممثلين عالميين أو مع تقنيين أجانب محترفين لأن ذلك يكون له وقع كبير على الجمهور المتلقي، مع العلم أن هذه الخاصية الاقتصادية تخضع دائما لاعتبارات أخلاقية وقانونية.

لقد ارتبط الإبداع لدى المنتجين السينمائيين، بشكل دائم، بمواهبهم وبقدراتهم الشخصّية على المشاركة الفعالة فًي جمّيع المراحل الإبداعّية للفّيلم السينمائي، ومع ظهور التطورات التكنولوجية فًي مجال الصناعة السينمائية ستتبلور أفكار ورؤى المنتجّين على المستوى الإبداعّي، إلى درجاتٌ يمكن معها مقارنتهم بمؤلفًي الأفلام وبغيرهم من أعضاء الفرّيق الإبداعّي فًي أي فّيلم سّينمائي، وفًي هذا السياقٌ يرى جل المنتجين والدارسين للحقل السينمائي أن التكنولوجيا الرقمّية قد أحدثت تغييرا كبّيرا فًي مفهوم الإنتاج السّينمائي، حّيث مكنت السّينما من الوصول إلى عصرها الذهبًي وخصوصا السّينما المستقلة التًي مكنتها التكنولوجيا الرقمّية من إحداث ثورة على مستوى طرّيقة إيصال أفلامها إلى الجماهير العريضة والواسعة. إن التكنولوجيا

---

[34] Hauser Arnold: The Sociology of Art – Routledg and kegan Paul–Chicago USA– (1982)– p.400

[35] Beker Howard-op.cit-.p.77

الرقمّية قد ساهمت فًي حدود الإبداع لدى كل من المخرجّين ومدّيري التصوّير ومصممًي الإنتاج ومصممًي الصوت والمؤثرات البصرّية، لذلكٌ يمكن القول إن هذه التكنولوجيا قد مكنت المنتجّين، على وجه الخصوص، من العمل بشكل أكثر فعالّية على المستوى الإبداع، وعلى الرغم من ذلك فإن تأثيّر التكنولوجيا الرقمّية لاٌ ينبغي أنٌ يقتصر على معالجة الجوانب الإبداعّية، لأنهاٌ يجب أن تنصب أًيضا على معالجة متغيرات الإنتاج كالتكلفة والوقت والجودة، وعلى معالجة المراحل القياسّية للإنتاج أي ما قبل الإنتاج والإنتاج وما بعد الإنتاج، لذلك فإن هذه الثورة الرقمّية فًي صناعة السّينما أصبحت تفرض على المنتجّين التزود بمعرفة كافًية حول العملّية التكنولوجية لفرّيق الإبداع السّينمائي حتىٌ يتمكن المنتجون من السّيطرة الكاملة على هذا العالم الجدّيد من الاحتمالات، وذلك على أساس أن أولائك الذّينٌ يسّيطرون على وسابل الإنتاج هم الذّينٌ يسّيطرون على الرؤّية الإبداعّية للفّيلم السينمائي وّيعملون على تعزّيزها.

وإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الجماليات الإبداعيات وعملية الإنتاج، فانه يمكن القول إن الإنتاج يعد استثمارا للوقت وللطاقة البشرية وللرأسمال في المنتج النهائي، مما يؤثر بأشكال متعددة ومتنوعة على جماليات الفيلم السينمائي ومستوياته الفنية والإبداعية، وفي هدا الصدد يرى باردو أليخاندرو(Pardo ALIJINDRO) – أن الإنتاج السينمائي هو نوع من الخلق، لأن إنتاج الأفلام السينمائية في نظره يسمح بالعمل الإبداعي، ليس باعتباره إضافة مصطنعة أو متعالية، ولكن باعتباره جزءا لا يتجزأ من طبيعة هدا الإنتاج[١٦]، ويعني هذا أن مسؤولية المنتج السينمائي لا تنحصر فقط في التنظيم والتخطيط والرقابة المالية، ولكنها تشمل أيضا الجوانب الإبداعية التي تؤثر على النتيجة النهائية للفيلم السينمائي، وبناءا عليه فانه إذا كان بعض النقاد والدارسين السينمائيين يتفقون على أن هناك دوما أفلاما لمخرجين معينين، فان الكثيرين منهم يعترضون على هذه الوضعية الإبداعية باعتبارها نظرية عامة للأفلام السينمائية، وذلك على أساس أن التكوين الإبداعي للفيلم يكون أحيانا عديدة أكثر تعقيدا من أن ينسب لشخص واحد هو المخرج السينمائي، لان العديد من الأفلام الجيدة تحمل طابع الاستديو الذي أنتجها أكثر من طابع أي شخص آخر، وبناءا عليه فإننا نجد أن مجموعة من الأفلام السينمائية هي في حقيقتا ناتجة عن تصورا لمنتج وليس المخرج، فالمخرج مثلا الذي يعزى إليه فيلم "ذهب مع الريح " Gone with the wind هو "فيكتور فليمنغ " Vector Fleming، لكن النقاد السينمائيين يذهبون إلى أن هذا الفيلم هوالمولود الفكري والفني للمنتج

"دافيد سلزنيك David O. SELZNICK"وإذا كان المخرج السينمائي "مايكل باي Michael BAY"- يعتبر هو الذي أخرج فيلم "بيرل هاربور- Pearl Harbor"فان النقاد يرون أن المنتج جيري "بروكهايمر- Jerry Bruckheimer" هو الذي يرجع له الفضل في إخراجه إلى النور، ويفهم من هدا أن عملية الإنتاج حينما تتسم بالإبداع الفني، تكتسب أهمية اكبر من عملية الإخراج السينمائي.

إن المنتج السينمائي لا يمارس عمله الإبداعي بطريقة مباشرة من خلال القرارات التي تؤثر على الإنتاج الفعلي للفيلم كما هو الشأن بالنسبة للمخرج السينمائي ولكنه يمارس هذا الإبداع بطريقة غير، مباشرة أي من خلال الاختيار والإشراف على الموظفين المبدعين الذين يشاركون في الفيلم، الشيء الذي يقتضي منه قدرا كبيرا من التدخل في بداية العملية السينمائية ونهايتها، وأثناء مرحلة ما قبل الإنتاج، وعلى الرغم من ذلك فإن مهمة الإبداع لا تكون إلزامية بالنسبة لجميع منتجي الأفلام السينمائية، وهذا ما أكدته " أديلينا فون فيرشتنبورغ – von Fürstenberg, Adelina – " حينما ذهبت إلى أن مدى الإبداع الذي يمارسه المنتج للمشروع السينمائي غالبا ما يعتمد على قدراته الإبداعية التي يكشف عنها في كل مرحلة من مراحل إنتاج الفيلم السينمائي، لذلك فانه يجب الحكم على إبداع المنتج بقدر أهمية مساهماته وقراراته التي يتخذها في كل مرحلة من مراحل الإنتاج السينمائي، وفي هذا السياق كثيرا ما نطرح الأسئلة حول طبيعة العلاقة بين الإبداع الفني والإنتاج السينمائي، وحول مدى قدرة المنتج السينمائي في المحافظة على مستوى لغة المتخصصين والمبدعين السينمائيين، وحول مدى تنازله عن هذه اللغة بشكل كلي أو جزئي، استجابة لمتطلبات إنتاج العمل السينمائي، ونزولا عند رغبات فئات وشرائح من الجمهور، وللحسم في هذه المسألة، ذهبت بعض الدراسات السينمائية إلى أن الإبداع الفني السينمائي يجب أن يأخذ طابعا مخصوصا، وأن يتسم بسمات مميزة وفارقة، دون أن يتخلى عن شروط إبداعية، وبناءا عليه فإنه يجب على الإنتاج السينمائي أن لا يقع في فخ التعميم والسطحية، بدعوى الاستجابة للجماهير العريضة، وان يتقيد بلغة المتخصصين والنقاد السينمائيين بدعوى الأمانة والمصداقية، لذلك يفترض في الإنتاج السينمائي المبدع أن يتسم بالملائمة على مستوى المفاهيم الفنية وعلى مستوى تيسير المراحل الإنتاجية المحققة للإبداع السينمائي ، كما يفترض في المنتجين السينمائيين امتلاك قدرات ومهارات تمكنهم من العمل بشكل جيد مع جميع أعضاء الطاقم الفني للفيلم، من خلال

تقديم كل المساعدات في تفسير وتحقيق الرؤية الفنية الإبداعية للمشروع الفيلمي من جهة، وتوفير كل الضمانات المادية والبشرية لنجاحه على المستويين الفني والتسويقي من جهة ثانية .

إن الإبداع في الإنتاج السينمائي لا يقتصر على تغطية الجوانب المادية والجوانب الإبداعية، من خلال البحث على التجديد في المجالات التقنية والفنية، لأن المطلوب أيضا هو أن يمثل المنتج الإبداعي السينمائي همزة وصل بين عملية الإنتاج وما ينتظره ويترقبه الجمهور المتلقي، ويعني هذا أن شروط الإنتاج السينمائي لا تتحقق إلا من خلال تدبير الكيفيات والسبل التي يمكن بواسطتها تأهيل الأعمال السينمائية، مهما كانت متفردة وخصوصية وعميقة الأثر، ومن هنا تظهر أهمية المنتج المبدع في تقريب الجمهور وتمكينه من إدراك مكامن الإبداع في الفيلم السينمائي وذلك من خلال توظيف الأساليب الفنية الجديدة والتقنيات السينمائية المبتكرة، ولكي يتمكن المنتج من القيام بذلك، يجب عليه أن يفهم أسرار الإبداع الفني السينمائي وأن يدرك عمقه وأصالته.

إن النجاح والاستمرارية التي حققتها الصناعة السينمائية ترجع بالأساس إلى الأداء المتميز لمجموعة من المنتجين السينمائيين المبدعين الذين اتسموا بخبراتهم وقدراتهم الفائقة على التوظيف الاقتصادي الأمثل لجميع عناصر ومكونات الإنفاق، دون الإخلال بمستويات الجودة الفنية والفكرية للفيلم السينمائي، وبعوامل إثارة المشاهد/المتلقي، التي تقوم بدور أساس على مستوى تحقيق الربحية تستهدفها الصناعة السينمائية بالدرجة الأولى، ويفهم من هذا أن المنتج السينمائي المبدع هو ذلك الشخص الذي يهتم بتدبير كل الموارد المادية والخدماتية والبشرية المتخصصة، بشكل يضمن إنتاج أفلام سينمائية تتميز بجودتها الفنية والفكرية بأقل تكلفة ممكنة، وذلك دون التأثير السلبي على العناصر والمكونات الإبداعية للفيلم السينمائي، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أنه يفترض في المنتج السينمائي المبدع أن يمتلك خبرات مهنية وقدرات فنية إبداعية، تمكنه من إيجاد الحلول العملية المناسبة لكل المشاكل أو العوائق التي تحول دون إنتاج أفلام سينمائية ناجحة، وذلك من خلال مراعاة الأبعاد الاقتصادية والفنية، وتعميق التكامل بين المؤلف والمخرج والممثلين وفريق العمل الفني/التقني، وكذلك التركيز على إبداعية العمل السينمائي، يعد هو المؤشر الحقيقي على نجاح العملية الإنتاجية في الصناعة السينمائية.

العلاج بالفن التشكيلي[٣٦]

(وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً) مازلنا وفق هذه الآية العظيمة نبحث في أغوار هذه الحياة ومازال المجهول أكثر وأعظم بكثير من اكتشافاتنا الكبيرة وتظل الحكمة ضالة المؤمن ولا تزال البشرية تبحث .. وتبقى مجالات البحث عن الأمور الصامتة غير المرئية هي الأكثر تعقيداً فالأمور النفسية والجوانب الشخصية سراً لا يعلمه بعد الله إلا من أوتي العلم وسخر الله له طريق المعرفة.

الفن التشكيلي لم يعد لوحة وألوان وبعض الواقع أو الخيال .. انه عالم قائم بذاته بل وأصبح أسلوب من أساليب الشفاء والعلاج بإذن الله وهنا في هذا اللقاء تطرح "الرياض" بعض المعلومات عن هذا الجانب من العلم مع الدكتور عوض مبارك اليامي أستاذ التربية الفنية المشارك بجامعة الملك سعود، رائد مسيرة العلاج بالفن التشكيلي بالمملكة عضو عامل في الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن التشكيلي بالولايات المتحدة الأمريكية وهو معالج بالفن

([٣٦]) تحقيق هدى السالم

التشكيلي – حاصل على الدكتوراه في العلاج بالفن التشكيلي من جامعة ولاية بنسلفانيا في عام ١٤١٥هـ. وحصل على أول ترخيص مزاولة العلاج بالفن التشكيلي من وزارة الصحة السعودية عام ١٤٢٠هـ. عمل في عدة مؤسسات صحية وتعليمية. وقام بعدة نشاطات فنية وعلاجية داخل وخارج المملكة ؛ يشرف حاليا على مركز التأهيل بالفن التشكيلي بالرياض بالإضافة إلى عمله الأساسي بجامعة الملك سعود.

دعونا نطرح بعض الاستفسارات عن هذا الفن العلاجي الجديد

ماذا يعني العلاج بالفن التشكيلي وأي الفئات يخدم؟؟

العلاج بالفن التشكيلي هو نوع من العلاج النفسي يقوم فيه المراجع بالرسم أو التشكيل بطريقته الخاصة معبرا عما بداخله من انفعالات نفسية أو بدنية لها تأثير سلبي على حياته ويصبو إلى تغييرها ليصل إلى الصفاء الروحي والشعور بالرضا عن النفس.... وما الفن إلا تعبيرا عن الاحاسيس والانفعالات الداخلية والخارجية سواء أكان ذلك التعبير عن طريق الرسم أم عن طريق مجالات الفن الأخرى كالكولاج والصلصال والأعمال اليدوية الأخرى.

والعلاج بالفن التشكيلي يخدم فئات متعددة من أمثال الفئات الخاصة وذوي الاضطرابات النفسية والذين هم بحاجة إلى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر مستخدمين في ذلك الصور الذهنية أوالفن التشكيلي الملموس الذي يتفق الجميع على أنة طريق لاسقاط محتوى النفس وجوهرها وفي ذلك تنفيس وارتياح لممارس الفن التشكيلي وطريقة تعيده إلى مجرى الحياة الطبيعية وهذا ما يحتاج إليه جميع البشر سواء أكانوا أسوياء أم مرضى حتى يستطيعوا السير في الحياة بصفاء ذهن وراحة بال من الهموم والمشاعر التي قد تعيق حاملها في يوما ما او تحوله عن الطريق الصحي السليم.

وحيث أن العلاج بالفن التشكيلي علم معترف به عالمياً فقد عرفته الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن التشكيلي بأنه مجال نفسي يقوم على تعديل الأفكار والسلوكيات والمزاج والأحاسيس والمشاعر عن طريق أخصائي مدرب أكاديميا ومهنيا في أكثر الجامعات ثقلا علميا . وتبنته العديد من المؤسسات الصحية العريقة في الولايات المتحده الأمريكية ليقوم بالاسهام الفاعل في علاج مرضاهم. وهذا مدعاة للإعجاب والتساؤل في نفس الوقت ويدور التساؤل حول أهمية هذا النوع من العلاج بالفن التنشكيلي .

ما هي أهمية هذا النوع من العلاج؟؟

تدور أهمية العلاج بالفن التشكيلي في جانبي هذا المجال وهما (العلاج النفسي والتعبير الفني) حيث يقوم العلاج النفسي بخدمة الفنان التشكيلي في عمليات الاستبصار بالذات ويأتي جانب التعبير الفني بمثابة القالب الآمن الحر الذي يعطي الفنان (الرسام) فرصة غير محدودة للغور في مشاعره وأحاسيسه وأفكاره من دون تحفظ معيق لمحتوى النفس الذي هو أساس عمليات التنفيس العلاجي عن المعيقات وطريق واضح للتاقلم مع الصعوبات سواء اليومية (العادية) أو المرضية (الاكلينيكية). وبهذا يتعاون مجالا الفن التشكيلي وعلم النفس الاكلينيكي لتتم عملية الشفاء والصفاء الذهني والنفسي بإذن الله

إلى أي مدى تجدون تجاوب وقبول المجتمع لهذا النوع من العلاج؟

إذا كان التساؤل عن الفئات التي تتجاوب مع هذا النوع من العلاج الحديث في مجتمعنا فالجواب واضح: حيث ان الشعب السعودي شعب كريم وطموح يحب كل ماهو جديد ويطور من أداء الفرد الذاتي على الصعيدين الشخصي والعملي أما إذا كان السؤال عن الفئات المستفيدة من هذا النوع من العلاج الحديث فقد تكشفنا فوائده مع الفئات التالية:

الأمراض النفسية (الاكتئاب والقلق وبعض صفات الفصاميين والوساوس القهرية وكثير من أنواع الخوف الرهاب) ويقوم العلاج بالفن التشكيلي مع هذه الفئة على التعبير عن المعاناة النفسية وإيجاد الحلول المناسبة لها عن طريق العمليات العقلية والبدنية المتوافرة في الرسم أو التشكيل المبسط. وهو إما أساسيا أو مساعدا لإحدى الأساليب العلاجية المتبعة. ولا غنا عن زيارة الطبيب النفسي الذي هو العماد الأساس في علاج الاضطرابات النفسية.

المعاناة والأمراض الجسدية (الأورام الخبيثة وأمراض المناعة المكتسبة) – الأيدز – (والأمراض التي تحتاج إلى التنويم الطويل في مستشفيات التأهيل الطبي ودور النقاهة) وهنا يؤدي العلاج بالفن التشكيلي دورا أساسيا في تخفيف المعاناة النفسية ليساعد المريض على تقبل الوضع ورفع روحه المعنوية للاستمرار في كفاح المرض وتهيئته لاستقبال الأساليب العلاجية الأخرى التي تتأثر بالنواحي النفسية وفي ظل ذلك يعمل المعالج بالفن التشكيلي ضمن فريق علاجي طبي متكامل

الأمراض الناتجة عن الحوادث (الشلل والحروق والأورام وإصابات الدماغ وإصابات العمود الفقري) ويكون العلاج هنا مساعدا ومؤثرا بطريقة إيجابية على سير العملية العلاجية وتأهيليا

لأعادة المريض إلى وضع يكون متأقلما معه. وفي الحقيقة يوفر التأهيل بالفن التشكيلي طريقا واضحا وسهلا يعدل من طريقة تفكير المريض لكي يكون منتجا بدلا من التفكير في أنه أصبح عاجزا عن الإنتاج. ويعمل المعالج بالفن التشكيلي ضمن فريق تأهيل طبي يؤثر فيه ويتأثر به ويتناغم معه بشكل مثالي.

المشكلات ذات العلاقة بالتعليم (الخوف من المدرسة والتخلف العقلي والتخلف الدراسي والتوحد ومشكلات المراهقة ومشاكل عدم التأقلم الاجتماعي) ويكون العلاج بالفن التشكيلي هنا أساساً تربوياً ونفسياً وتأهيلياً واجتماعياً يبحث في إيجاد حلول ابتكارية مناسبة من خلال الرسم والتشكيل الفني التي تصب في صلب المشكلة في ظل أسس التربية الحديثة والتقنيات النفسية النابعة من الخبرات المهنية في التعامل مع هذه المشكلات.

أما المؤسسات الممكن لها أن تستفيد من هذا النوع من العلم الحديث فهي كالتالي:

المستشفيات العامة وفيها يتلقى المرضى العلاج النفسي والتأهيلي المساعد بالفن التشكيلي الذي يدور حول تأهيل المريض من الناحية الجسمية والعقلية للتأقلم مع المرض العضوي. الشئ الذي يجعل المريض في حالة جيدة لتلقي العلاج والاستمرار في البرنامج العلاجي المقترح والوصول إلى نتائج أفضل وبشكل أسرع وتدل البحوث والممارسات الميدانية على فاعلية العلاج بالفن التشكيلي في التأثير الإيجابي على علاج عدة أمراض مثل السرطان وأمراض فقد المناعة وغيرها؛ وفي بعض المستشفيات بأمريكا يتعدى دور العلاج بالفن التشكيلي التعامل المباشر مع المريض إلى جدران وردهات المستشفى ليكون علاجا عاما يستفيد منه الجميع وفي مستشفى أندرسون لأطفال السرطان بولاية تكساس الأمريكية تكون قسم خاص بالعلاج بالفن التشكيلي يضم فريق دعم مثالي يدر دخلا ماديا على المرضى ويوفر لهم المعدات الطبية ومستلزمات الحياة الأساسية عن طريق عرض انتاج مرضاهم الفني للبيع عن طريق الإنترنت.

العيادات والمصحات النفسية: وفيها يتلقى المرضى والمراجعون جلسات علاجية نفسية عن طريق الفن بشكل أساسي أو مساند لعلاج الكثير من الأمراض والاضطرابات الفنسية والمشكلات الاجتماعية.

مراكز تأهيل ذوي الاحتياجات الخاصة وفيها يتلقى أفراد الفئات الخاصة تدريبات تأهيلية وعلاجية بدنية واعداداً نفسياً واجتماعياً ومهنياً وهنا يكون العلاج بالفن التشكيلي أساسياً في كثير من الحالات.

مراكز إيواء المسنين وفيها يتلقى كبار السن برامج فنية عملية تشبه العلاج بالعمل والهدف منها شغل وقت فراغ المسن والبحث له عن الهوايات الفنية المناسبة مما يؤدي إلى رفع معنوياته والخروج به من زاوية اليأس والاكتئاب. كما لاحظنا أيضا بأن العلاج بالفن التشكيلي مع المسنين يساهم في تحسين الذاكرة لدى المسنين وخاصة من هم يعانون من مرض الخرف (الزهايمر).

المدارس وهنا يستطيع الكثير من الطلبة اللجوء إلى المعالج بالفن التشكيلي للتعبير عن معاناتهم النفسية والاجتماعية بطرق غير معهودة وأكثر أمنا تسهم في حل مشكلاتهم الخاصة والتبصر بها بشك أكثر عقلانية. إذاً من خلال الفن يستطيع الطلبة التحدث بطلاقة عن أعمالهم الفنية باعتبارها وسائل للتعبير تعفيهم من الإحراج وتساعدهم على البوح بما يختبئ وراء سلوكياتهم غير المرغوب فيها ويحل مشكلاتهم التي قد لايلاحظها أحد ويكون الفن صديقا في وقت قد لايؤمن فيه الصديق.

ما هي أهم طموحاتك في هذا المجال؟

حقيقة أنني شخصيا لا أطمح إلى أي شيء لشخصي وكذلك يطمح جميع رواد المجال المحليين ولكن طموحاتنا هي طموحات للمجال نفسه بأن يأخذ مكانته التي يستحقه من الناحية الأكاديمية والمهنية في كل ما سبق التحدث عنه من مؤسسات متخصصة وكذلك نطمح في تكوين جمعية رسمية متخصصة في العلاج أو التأهيل بالفن التشكيلي بالمملكة خصوصا وأننا وبحمد الله وتوفيقه استطعنا خلال العشر سنوات الماضية بوضع القواعد الأساسية لهذا المجال وتكشفنا العديد من العاملين بهذا المجال والذين بطبعهم كانو معالجين بالفن التشكيلي وأصبحوا كذلك بعد أن تم تدريبهم في مركز التأهيل بالفن التشكيلي وأصبحو يمارسونه على علم ونور ودراية. وأزف البشرى لجميع طلابي في هذا المجال فإن جامعة الملك سعود التي نفتخر دائما بانتمائنا إليها في إطار اللمسات الإجرائية الأخيرة لطباعة كتاب العلاج بالفن التشكيلي الذي يحمل خبراتنا على مدار ١٨عاما.

نماذج من هذا العلاج

على الرحب والسعة. ولكن أود أن أنوه إلى أن هذه النتائج ليست جميعا من إنتاجنا المحلي فقط بل من خبرات المعالجين بالفن التشكيلي من حول العالم.

هذه لوحة رسمتها إحدى المصابات بسرطان الثدي في إحدى مستشفيات الولايات المتحدة الأمريكية. وجاءت هذه اللوحة معبرة أكبر تعبير عن ما يشغل تفكيرها عن هذا المرض. ومن الممكن أن يلاحظ القارئ مدى قدرتها على أن تعكس الألم، والأمل، والتفاؤل، والحلم معبرة عن رغبة قوية وصادقة عن إنجاب طفل تتمكن من إرضاعه وتربيته ليكون إنسانا يحمل هدفا، قامت هذه اللوحة بإعطاء المعالج بالفن التشكيلي نقاط ضغط أساسية بحاجة إلى دعم نفسي وقوي مما أدى إلى تصميم برنامج علاجي نفسي عن طريق الفن التشكيلي أدى إلى تعزيز القوى الداخلية وتخفيض القلق ورفع الروح المعنوية للمريضة لتكون قادرة على تحمل مجريات العلاج المضني حتى وصلت إلى نهاية الخطة العلاجية.

الصلصال: مادة طبيعية آمنه تتيح فرصة للمريض مثل الفنان وسيلة تعبير عن الانفعالات الداخلية واخراج الطاقات المكبوته والسلبية خارج الجسم بدون احراج أو القيام بسلوكيات غير مرغوب فيها اجتماعيا. كما أنها مجال فني مجسم يجسم الانفعالات المرغوب فيها ليحتفظ بها المريض لتذكره بإيجابياته وتزيد من ثقته بذاته.

هذه الصورة تعكس شخصا ينفس عن غضبه من موقف صب بطريقة ابتكارية نفسية ساعدته على التخلص من غضبه تجاه الموضوع بطريقة آمنة.

ويقوم الصلصال أيضا في بعض الحالات بإعادة التوازن النفسي للمريض بعد أن يكون قد فقد ثقته فيها.

الكولاج: هو احدى المجالات التشكيلية التي يقدمها المعالج بالفن التشكيلي لمرضاه لكي يعكسوا ما بداخلهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر تعبر عن حالاتهم المرضية سواءً أكانت نفسية أم بدنية.

فـــــن الكولاج [٣٧]

ماهو فن الكولاج ؟

هذا عمل فني مجسم استعمل فيه الكولاج الذي قام المريض بتشكيله ليعبر عن موقعه النفسي في العالم بين البشر، وبهذا استطاع المريض ان يختبر احاسيسه ومشاعره ويركز على تقييم حالته الشخصية كإنسان ذي موقع على الكرة الأرضية يتأثر ويؤثر فيه، ساهم هذا العمل ايضاً باستثارة المريض على ان يقوم بتحديد أهدافه والعمل عليها بجد ومثابرة ليخرج من الازمة النفسية التي كان يعاني منها منذ فترة طويلة.

والكولاج هو فن متميز عن غيره من الفنون إذ يعتمد على قص ولصق عدة خامات مختلفة معا في لوحة واحدة ، وقد لعب فن الكولاج دورا بارزا في القرن العشرين باعتباره نوع من أنواع الفن التجريدي ، وترجع نشأة هذا الفن لبلاد الصين ، بعد اختراع الورق هناك في القرن الثاني الميلادي ، والذي كان استخدامه محدودا حتى القرن العاشر الميلادي ، حتى استخدم الخطاطون اليابانيون القصاصات الورقية لكتابة الشعر عليها .

وفي القرن الثالث عشر الميلادي بدأت الكاتدرائية استخدام الكولاج في صناعة اللوحات الدينية باستخدام أوراق الأشجار الذهبية والأحجار الكريمة والمعادن النفيسة ، ومع بداية القرن العشرين كان بيكاسو أول من استخدم الكولاج في الرسومات الزيتية .

خامات فن الكولاج :

---

(٣٧) غادة ابراهيم آخر تحديث: ١٤ يونيو ٢٠٢٢

يعتمد فن الكولاج على استخدام قصاصات الجرائد ، أجزاء من الورق الملون المصنع يدويا ، الأشرطة ، وأجزاء من أعمال فنية أخرى ، أو صور فوتوغرافية ، ثم تجمع كل هذه القطع المختلفة وتلصق على لوحة خشبية أو قطعة من القماش .

استخدام فن الكولاج في الرسم :

– عندما بدأ بيكاسو استخدام الكولاج في الرسومات الزيتية قام بلصق قطعة من القماش البلاستيك (المشمع) على قطعة من القماش بكرسي ، أما محترفي السريالية توسعوا باستخدام فن الكولاج بشكل أكبر فقاموا باستخدام قصصات لصورة مقطعة بأشكال مختلفة مربعات ، ثم تجميعها بشكل عشوائي ، وتعد أحد الطرق السريالية .

– الطريقة الثانية لفن الكولاج فهي تعتمد على اضافة طبقات من الصور بزوايا اللوحة الأصلية ، مع إزالة جزء من طبقة الصورة ا – قصاصات القماش وهي طريقة تقوم على لصق قصاصات من القماش المطبوع بطريقة متفرقة على قطعة قماش أساسية ، وكان من أبرع الفنانين جون والكر البريطاني الجنسية ، والذي اشتهر مع نهاية السبعينات . لعلوية لتبرز ما تحتها من قصاصات .

استخدام شكلان منفصلان من نوعيتين مختلفتين من المواد في لوحة كولاج واحدة مما يوحي بالانتقالات الشكلية ، والذي إذا تجاوز التغييرات الهادئة فهو ينتج عندها صيغتان احداهما فوق الأخرى بنفس اللوحة .

مدارس الفن التشكيلي[٣٨]

---

[٣٨] مدراس الفن التشكيل : صهيب شبلي الخزاعلة يناير ٢٠١٩

إنّ للفن التشكيلي عدداً من المدارس التي تتفرّع تبعاً لميول الفنان، واتجاهاته، وللتقنية التي يستعملها ومن هذه المدارس ما يأتي:

المدرسة البدائيّة: سُميت بذلك نظراً لاعتماد الفنان في فنه على ما ينبغي أن تكون عليه الأشياء الماديّة من وجهة نظره، لا على ما هي عليه في الواقع.

المدرسة الكلاسيكيّة: والتي يُستَمد فنُّها من القدماء؛ وهم الرومان واليونان وذلك بما يتعلّق من أسلوب وتعابير فنيّة.

مدرسة النهضة: تهتم بإحياء التراث الكلاسيكي، وتمتاز بالإيمان بالعقل، والحضارة الإنسانيّة، والتحضّر كمصدر للإلهام في تصوير المشاهد بشكل يثير الدهشة.

المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة: تؤمن بضرورة التوازن في التصوير، والرسم، والنحت، مع الحفاظ على البساطة.

المدرسة التأثيريّة: تعنى برؤية الفنون القائمة على أسس الضوء بعد اكتشافها من قِبَل نيوتن.

المدرسة المستقبليّة: تدعو للتنصل من التراث، ورؤية الأمور من منطلقات جديدة تتماشى مع العصر الآلي بما فيه من حركة بصريّة وسرعة في التنفيذ.

خصائص الفن التشكيلي

يمتاز الفن التشكيلي بعدد من الخصائص والسمات أبرزها ما يأتي:

الخيال: إذ بزيادة الخيال لدى الفنان تزداد قيمة الفن الناتج، حيث يعبّر مفهوم الخيال عن مجموعة الترابطات الذهنيّة في عقل الفنان.

التحريف: يقصد بالتحريف ابتعاد الفنان أحياناً عن الالتزام بالواقع، كأن يزيد، أو يبالغ، أو يحذف بعض الأمور.

الأسلوب: يختلف هذا من فنان لآخر، ويعد بمثابة بصمة خاصّة بكل فنان تنعكس في الفن الذي يقدّمه، ويتأثّر أسلوب الفنان عادةً بالمدرسة التي تخرّج منها.

المراجـــــع

(١) زهرة المنصوري: سيميوطيقا التواصل في الخطاب السينمائي: ميكانيزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك . منشورات جامعة ابن زهر . أكادير. (٢٠٠١) . ص٢٦

(٢) محمد علي الفرجاني: تعريف بالمصطلحات الفنية المستخدمة في فن وصناعة السينما . الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو. المنشأة العامة للنشروالتوزيع والإعلام . طرابلس . ليبيا . (١٩٨٦) . ص.٥٥

(3) Wolf Janet - the Social Production of Art- communication & culture-Palgarve-London- (1993)-p.24

(4) Kevin Brownlow: Critiques de David Lean: une vie de cinéma - Éditeur: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (1996)- p.125

(5) Claude Forest: L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art- Editeur: Belin-France –(2002)-p.68

(٦) عبد المعين الموحد – إدارة الإنتاج السينمائي – منشورات وزارة الثقافة –(٢٠٠٦)– ص.٣١

(7) Hospers John: Artistic creativity journal of aesthetics and arts- Phenomenological research- University of Illinois Press – (1979)- pp.237/249

(8) Beker Howard: Art worlds – University of California press- California USA- (1982)- p.29

(9) Hauser Arnold: The Sociology of Art – Routledg and kegan Paul- Chicago USA- (1982)- p.400

(10) Beker Howard-op.cit-.p.77

(11) Wolf Janet- op.cit.p24

(١٢) اليزا هانسل: جماليات سينمائية جديدة. تأثير الثورة الرقمية فى بناء الحقيقة –دراسة – ترجمة: ممدوح شلبى – ٢٠١٢/٠٧/١٠ –

http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2012/07/blog-post.html

((13) Alen Casty: The Dramatic Art of The Film - harpen , Row - Publisher S. London , (1975).-p.55/58

(14) ALEJANDRO PARDO: THE FILM PRODUCER AS A CREATIVE FORCE-Wide Screen 2- (2010)- www.widescreenjournal.com (18 Janvier 2018)

(15) David Thomson: The Alien Quartet: A Bloomsbury Movie Guide: The Missing Author Film Comment- (Bloomsbury Publishing)- 1999-, p.78،

(16) SHEKHAR DESHPANDE: ANTHOLOGY FILM. THE FUTURE IS NOW: FILM PRODUCER AS CREATIVE DIRECTOR –Wide Screen2- http://widescreenjournal.org/- (von Fürstenberg, Adelina. (2009), Producer, Stories on Human Rights (2008). Correspondence.

(17) Beker Howard-op.cit-.p.50

(18) Hospers John- Op.Cit- pp.237/249

(19) Wolf Janet - the Social Production of Art- communication & culture-Palgarve-London-(1993)

(20) Kevin Brownlow: Critiques de David Lean: une vie de cinéma - Éditeur: CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (1996)

(21) Claude Forest: L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art- Editeur: Belin-France –(2002)

(22) Hospers John: Artistic creativity journal of aesthetics and arts- Phenomenological research- University of Illinois Press – (1979)

(23) Beker Howard: Art worlds – University of California press- California USA- (1982)

(24) Hauser Arnold: The Sociology of Art – Routledg and kegan Paul- Chicago USA- (1982)

((25) Alen Casty: The Dramatic Art of The Film - harpen , Row - Publisher S. London , (1975)