

نص المسرحي بين القراءة والتمثيل

أ/ إسماعيل ابن اصفية
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة عنابة

الملخص:

Résumé :

Le texte dramaturge est-il un discours littéraire destiné à la lecture et l'analyse, ou bien est-il écrit dans le but d'être mis en scène dans un théâtre ? Quel est le secret de la réussite littéraire de texte qui n'ont pas avoir le même écho sur la scène et vice versa.

Si le théâtre est composé à l'échelle mondiale de textes écrits pour la lecture et pour être mis en scène , est ce que cela veut dire que la pièce de théâtre éternelle doit être un texte destiné à la lecture avant sa mise en scène ? Ce qui explique la renommée de plusieurs textes dramaturges, malgré qu'il n'ont jamais été mis en scène.

Tel sont les différentes questions auxquelles nous allons essayer de répondre dans cet article.

النص المسرحي خطاب أدبي أعد للقراءة والتحليل، أم عرض تمثيلي لا يأخذ صفة العمل الفني الدرامي إلا بعد تجسيده على خشبة المسرح؟ ما سر نجاح بعض النصوص أدبيا وإخفاقها تمثيليا والعكس؟

إذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من مسرحيات كتبت أصلا للمطالعة ووصلتنا بواسطة المطبعة والكتاب لا الخشبة، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيليا؟ والكثير من المسرحيات العالمية والعربية مشهورة، مع أنها لم تعرف طريقها إلى الخشبة.

هل هناك فروق جوهرية بين النص المسرحي الأدبي والعرض التمثيلي، وما هي خصائص كل نوع؟

تلك مجموعة التساؤلات التي يحاول هذا المقال لا الإجابة عنها.

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذاناً ببداية تشكل فن جديد لدى قدماء الإغريق، عرف باسم المسرح . ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديداً في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح، بل امتدت لتشمل علوماً وفنوناً أخرى . فالليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق، وأساتذته في المسرح والملاحم، وقدوته في الديمقراطية والحرية .

كانوا أول من عرف المسرح وعندهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله، كما أخذت عنهم قواعد تلك العلوم. وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي، وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم . ولم تكن العملية المسرحية (العرض المسرحي) كما هي عليه اليوم عملاً مشتركاً بين عدد من الأشخاص ؛ من شعراء (كتاب)، وممثلين، ومخرجين، بل تسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النص ويمثله ويساهم في إخراجه على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار، أسخيلوس (525 - 456 ق.م)، وصوفوكليس (497 - 405 ق.م)، ويوريبيدس (485 - 406 ق.م) وأرسطوفان (448 - 385 ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ، الذي أبدعته العبقريّة اليونانية.

ومن اليونان، انتقل هذا الفن - كما انتقلت الفلسفة والمنطق - إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر، من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (1817 - 1855) في لبنان عام 1848، والتي نورخ من خلالها لبداية هذا الفن في الأدب العربي . ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (1832 - 1902) أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأدبين الغربي والعربي، ومما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة وبالتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي) . فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح (1)، قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصاً أدبياً مقروءاً. وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره لدى العرب، ودوافع تفضيله للمهابة على المسأة، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج ... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله . ولا شك أن الحديث عن الإخراج، والتمثيل، والمكان، والجمهور دعائم

أساسية لأي عرض مسرح، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية، حددها بقوله : « إن طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق بثله بحسن التأليف، وثله ببراعة الشخصين (الممثلين)، والثالث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض) » (2) .

واعتبر الجمهور عاملاً أساسياً في أي عرض مسرحي، لأنه هو المتلقي، بل هو المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، فراعى تلك الطبيعة وسعى إلى استمالتها، فأثر الملهاة على المأساة، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء، لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي . وحين عالج موضوع الزواج احترم التقاليد، فجعل هذا أرملة، مما يسهل الزواج بها، وجعل اشتراك الأب والابن في حب فتاة واحدة أمراً غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأبى ذلك .

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها، وشرعت في مزاوله نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة، فأعادت عرض مسرحيات مارون، وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها . وتبعاً لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها، بل على تمثيلها (3) .

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

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عدداً من نقاد المسرح وكتابته نظروا إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصاً أدبياً في المقام الأول وليس عرضاً فنياً أو تمثيلاً، فربطوه بالأدب وألحقوه بأجناسه، وصنفوه في العديد

من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية، فيدرس ويحلل كأي نص آخر . وتبعاً لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب.

كان توفيق الحكيم (1898 - 1988) مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت - في مرحلة مبكرة - الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة، قبل أن يكون نصاً تمثيلاً، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالباً في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف، بل كان يحضر العروض التجريبية، ويبدى رأيه في التمثيل والإخراج، وذلك بحكم العلاقة الوطيدة التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة 1924 مسرحية "الخطيب"، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام 1926، هما "علي بابا"، و"المرأة الحديثة" (4). وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر - كغيره من المصريين - إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة، يقول في مقدمة مسرحية "بيجماليون" التي نشرها عام 1942 وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية، يقول : « منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة » (5).

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس، ويقترّب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل، لا سيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك، وشرب من منابعه ومدارسه، إلا أن صدور مسرحياته الذهنية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلاً، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية : أهل الكهف 1933، وشهرزاد 1934، براكسا 1939، بيجماليون 1942، سليمان الحكيم 1943، الملك أوديب 1949، إزييس 1955 . ولم يجد أمامه غير المطبعة، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور، فقال : « اتسعت الهوة بيني وبين خشبة

المسرح، ولم أجد "قنطرة" تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبوعة، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي . أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، حتى تظل بعيدا عن فكرة التمثيل « (6) .

وازدادت الهوة بينه وبين خشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات (7)، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس .

وازداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة "أهل الكهف"، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية (8) .

وتداخل في هذه القطيعة مع خشبة عوامل أخرى، يقف في مقدمتها ازدياد المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتنه . فولده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرا من مظاهر الفساد والانحراف، فلم يكن التمثيل فنا محترما أو مقبولا اجتماعيا . وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه "زهرة العمر"، حيث قال : « إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أذني ... إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرا على أنه أدب وفكر » (9) .

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدراؤهم لمن يمتنه . ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه، الذي كان قد بدأه في مصر، ولم يلتفت إلى القانون : « إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادي، إني في عرف القانون محام، ولكن أي محام ؟ لقد كانت فجيرة لأبي المسكين أيام أنيسم ويرى أنني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين، أولئك الذين يسمونهم عندنا "المشخصاتية"، الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة . ولقد كان ملحن رواياتي " كامل القلخي " (10) معي على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عاري القدمين، إلا من قبقاب خشبي، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية » (11) .

ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته أسنة الناس، وضمنا لأدبه المسرحي الإقبال، أثر توفيق المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور . وعلل هذا الإيثار بقوله : « لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي » (12) .

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب "عن حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (1858 - 1930) ذكر علي الراعي (1920 - 1999) أنه سمع من بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسير في طريقة لا يحمد مغبة السير فيه، بإنشائه كتابا يجري فيه مجرى أدب العوام (12) .

وللمازني (1886 - 1958) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها، حيث ذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحا حين علم أنه بصدد كتابة رواية، فقال له : « إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركز الأدبي، قال: فصدمني هذا الرأي ولكني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السريرة، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أما زلت مصرا على كتابتها، فأقول نعم، فيهب رأسه أسفا ومشققا عليّ » (14) .

وبسبب هذه النظرة السلبية، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية (15)، وإذا كانت " أهل الكهف " قد أخفقت على مستوى التمثيل، إلا أنها حققت نجاحا كبيرا على مستوى القراءة، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940، والإنجليزية والإيطالية عام 1945، ونشرت بالأسبانية عام 1946، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك، ودخلت المناهج الدراسية، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفاقها على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوعز إطلاق مصطلح "الأدب التمثيلي"، و" الشعر التمثيلي " (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلا للتمثيل، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة، سواء مثل أو بقي محافظا على صبغته الأدبية .

ساهم توفيق الحكيم - بفضل مسرحياته الأسطورية - في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية، حين يَمَّ وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المتقفون يعرفون عنه شيئا، إلا

أنه في المقابل، مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدثت القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يتركز على الجانب التمثيلي، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فناً، وعلى الممثل أن يكون فناناً، ومن ملامح ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأقطار العربية إلا في السنوات الأخيرة، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتن هذا الفن .

نتيجة لهذا القصور الثقافي، نظر إلى النص بمنظار واحد، ووضع في خانة واحدة، وأجبر على اختيار إحدى الخانتين، إما القراءة والمطالعة، وإما العرض والتمثيل، وكأن الجمع بين الهدفين أو لنقل بين الحسنيين - في نظر هؤلاء - أمر غير مقبول، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايتين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معا . وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبياً، قوية تمثيلاً، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته . وبالمقابل، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقاراً شديداً، ولكنها من الناحية الأدبية، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجاً كبيراً على نحو ما أشرنا إلى مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم .

وبفعل هذا التطور، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدبياً أو تمثيلاً، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمتها نخبة من كتاب المسرح في الوطن العربي، أمثال يوسف إدريس [1927-1991] وألفريد فرج [1929-] وسعد الله ونوس [1941-2000]، ومعين بسيسو [1927-1984] ونعمان عاشور [1924-] وعلي عقله عرسان [1941-] وغيرهم . حيث أعيد طباعة بعضها لمرات عديدة، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة، وقدمت على خشبة المسارح العربية . كل هذا يقف دليلاً على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي، لفترة غير قصيرة . ولا شك في أن جودة تلك النصوص أدبياً ودرامياً، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض .

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إثارة الجوانب الأدبية في النص، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت - عبر الزمن - من

مسرحيات قرئت قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى، أعمال كان صوت الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنًا من صوت التمثيل، « إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيث، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم .. كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستنساخها » (16) .

وعلى هذا الأساس، فإن الكتاب - وليس الخشبة - كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة، التي اتخذتها أنموذجًا للاحتذاء والمتابعة، ولا يزال الكثير من الكتاب المبتدئين، في الغرب، يعكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع .

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

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب فاللذة أو المتعة، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نطن أنها تسقط، بل تبقى - وقد تزداد- حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى . يقول روجرم يسفيلد « إن المكتبات - وبالأحرى دور الكتب - قد خلدت الأدب المسرحي التي أنتجته جميع العصور والتمثيلات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيلات نعزها ونقدرها، بوصفها أدبا ومسرحا معا » (17) .

وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأفاضت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبيئة زمانية ومكانية، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والنفعية (الرسالة) للنص، وأهملت قيمته التمثيلية، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات - في نظر بعض المختصين، من نقاد ومخرجين - قاصرة وغير مكتملة، لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعدّ للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل، وبالتالي أبعد المسرح عن صفة التمثيل الذي لازمته منذ المراحل الأولى من نشأته .

ولاشك في أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي، وإبراهيم حمادة في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقلة عرسان وزياد محبك وعبد الله أبو هيف في سورية ... وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكوناتها من جمهور وممثلين وإخراج، وما هي العلاقة بين المسرحية والمسرح، ما مقومات النص الذي يصلح للتمثيل ؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها ؟

وساهمت طائفة من كتاب المسرح دون قصد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، من خلال إعلانها للجوانب الأدبية في النص على حساب النواحي التمثيلية « إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيلات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيلات صالحة للمسرح » (18).

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضائل الجانب التمثيلي للمسرح، وفسحت المجال واسعا للقراءة والمطالعة، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور، بل لسنوات متتالية .

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحول إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين الناس، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل .

أما المحور الثاني من ثنائية التمثيل والقراءة في المسرح، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصا تمثيليا، وهي رؤية يتبنها عدد من الكتاب والمخرجين، وتتمحور هذه النظرة في ربطه بالخشبة وبالتمثيل . وينطلق هؤلاء من أن الأصل في المسرحية أنها عمل ألف للتمثيل وليس للقراءة .

وإذا كان الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت بوصفها أدبا جيدا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة، كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور، وألفرد فرج، وسعد الله ونوس ، ويوسف إدريس، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشراقي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط... الخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتا، وهو أنه أدب تمثيلي، ألف لا

ليحتفظ به بين دفتي كتاب، وفي رفوف المكتبات، بل ليمثل في المسارح ودور العرض، أمام جمهور من الناس . وفي سبيل تجسديه على خشبة لا بد من توافر عناصر أساسية أهمها : مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات، من إضاءة، وملابس، وموسيقى، وديكور .. وجمهور يقدم له هذا العرض، لأننا لا نتصور عرضا مسرحيا دون جمهور. فقد نتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلا، ولكن من الصعب أن نتخلى عن الجمهور، فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي، لأن إقباله على هذا الفن يساعده على ازدهارها، والانصراف عنه يكون سببا في بواره وكساده . إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح .

وما دام النص بين دفتي كتاب، فسيظل - في نظرهم - ميتا أو أشبه بالميت، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه، مستغلا في ذلك عددا من الإمكانيات الفنية والتقنية. وحين يتوافر مثل هذه الإمكانيات التي تقدمها الخشبة ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى : « من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح » (19)

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوهجها، بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى «لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها» (20) .

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

فالشخبة تمنح الشخصية في أن تعبر «بالوجه والعينين، وبالذراعين وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكته وبالكلام، وبالصمت ... أن الممثل جهاز كامل للتعبير وللصوير» (21).

وهكذا، تتطافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظاً على أدبيته وقابعا بين دفتي كتاب.

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوجهه في ظواهر أخرى، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدم المخرج رؤية مغايرة، كأن يحول النص من السلبية والانهازمية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية، وإنما «تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيراً يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته» (22). لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين، وتباين سبل تناول المسرحية، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقاً من هذا المنظور، تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة، وتبدو القراءة أكثر قصوراً، لأنها لا تستطيع إثراء بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الشخبة، ولا تملك من الإمكانيات ما يجعلها تحقق ذلك. ولأنها، من جانب آخر، تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضاً، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدبا تمثيلاً في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله. فالنص لا تتجلى «أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلاً مرئياً ومحسوساً، أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة» (23).

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج، فإن أصحاب هذه الفرق منحوه عناية خاصة، لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم، ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه. وفي سبيل تحقيق ذلك، فإن معدّ النص أو المخرج في التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثاً إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى، يغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد.

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي كان يقدمها أديب إسحاق، وطانيوس عبده، ونجيب الحداد وعثمان جلال، فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناني (24) الموت والانتحار بالسّم، بعد أن قاوم الملك وتكرّر

للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيته . واستجابة لرغبة الجمهور وسعيا إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية "همت" النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموماً، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه .

وكان موليير (1622 - 1673) شهيد المسرح الفرنسي، من أبرز مسرحيي عصر النهضة دفاعاً عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي، وكان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة : « لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها ». وهي فكرة نجد صداها يتكرر لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه، حيث ذهب توماس ستيرن إليوت (1898 - 1956) إلى أن تحديد الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تجسد على الخشبة : « إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي، وبالأحرى بوصفها مسرحية، فيجب أولاً أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطره » (25) .

ويجعل الأردس نيكول - الناقد المسرحي الكبير، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح (26) - من التمثيل مقياساً أساساً للنجاح «تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ بها إلى ذروتها » (27) .

وعلى الرغم من أن تناول يوسف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التأريخ لهذا الفن وتتبع مسارات التأليف فيه، إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي، حيث اهتم بظاهرة العرض، من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي، فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماماً بالجمهور، الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي ؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، وأقرّ بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين «بيئته الطبيعية وهي المسرح . فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثل على المسرح وللمسرح وممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية، مؤلفين ومترجمين أو معربين » (28)

وشكلت هذه الالتفاتة إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف، الجمهور، المكان، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب، سعى من خلالها إلى

إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطاباً أدبياً، وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان مبدعاً أم متلقياً أن النص لم يؤكد حضوره، ويساهم في نجاعته إذا ظل عن الخشبة (المنصة)، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سبباً في طمسه ونسيانه، لأن المسرحية في منظور البعض «ليست قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا» (29).

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية، وربما افتقد بعضها إلى ما لا بد منه في المسرح، إلا أنها تتحول بفعل الإخراج الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيداً أدبياً وتمثلياً، إلا أن سوء إخراجة يؤدي به إلى السقوط. من ذلك مثلاً أن مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير (1564 - 1616) على الرغم من قوتها الدرامية، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها «عملاً كثيباً لا روح فيه ولا إلهام» (30). وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجاً كبيراً (31)، فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكآبة كما في التجربة الأولى؟ أم بالحيوية والحياة كما في التجربة الثانية؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياساً للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقييم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقر جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي ظلت تمثل يمكن «أن تقرأ، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح» (32).

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكاليات أخرى فرضها، منها علاقة المخرج بالمؤلف، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحاً، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة. ومن هذه الإشكاليات حرية تصرف في النص وحدود تلك الحرية، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتبار أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور فن المسرح، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص، تلك بعض إشكاليات المسرح المعاصر.

الهوامش :

- 1 - لم تكن في بيروت قاعة للتمثيل، فهياً إحدى غرف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه، واتخذته قاعة للعرض، وذكر الرحالة الإنجليزي دافيد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريباً جداً من قاعات التمثيل الأوروبية . انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 36 .
- 2 - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 89 .
- 3 - جمعت أعماله ونشرت في كتاب أرزة لبنان، طبع عام 1869 .
- 4 - توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 234 .
- 5 - توفيق الحكيم، ببجماليون، المقدمة .
- 6 - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 36 .

- 7 - أول إخراج لها كان سنة 1935 على يد زكي طليمات سنة 1935، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة 1960 .
- 8 - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 37 .
- 9 - توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص 174
- 10 - كامل الخلعي، من تلامذة أبو خليل القباني، وأحسن من مثل المسرح بعده .
- 11 - زهرة العمر، ص 14 .
- 12 - حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 275 .
- 13 - علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص 10 .
- 14 - أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية، ص 93 .
- 15 - توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 242 .
- 16 - روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص 67 .
- 17 - المرجع نفسه، ص 68 .
- 18 - المرجع نفسه، ص 68 .
- 19 - عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 31 .
- 20 - وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما، ص 16 .
- 21 - حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 169 . والقول للكاتب ألفرد فرج .
- 22 - عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 25 .
- 23 - تأصيل المسرح العربي، ص 72 .
- 24 - إحدى مسرحيات فكتور هيجو، التي عربها باقتدار نجيب الحداد .
- 25 - الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 27 .
- 26 - نقل دريني خشبة معظم هذه المصنفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية .
- 27 - علم المسرحية، ص 90 .
- 28 - محمد يوسف نجم، المسرحية، ص 6 .
- 29 - جدلية اللغة والحدث في الدراما، ص 15 .
- 30 - علم المسرحية، ص 91 .
- 31 - المرجع نفسه، ص 91 .
- 32 - عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص 35 .
- المصادر والمراجع :

- 1 - أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. 1979
- 2 - الأردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار الآداب، القاهرة (د.ت) .
- 3 - وليد منير، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1997 .
- 4 - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1999
- 5 - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط 3، دار الثقافة، بيروت. 1980
- 6 - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، ط 3، القاهرة (د.ت) .
- 7 - عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، دار الفكر العربي، القاهرة. 1980
- 8 - علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
- 9 - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط 2، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1999 .
- 10 - عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996
- 11 - روجرم بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر القاهرة. 1987
- 11 - توفيق الحكيم، السلطان الحائر، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت 1974 .
- 12 - توفيق الحكيم، زهرة العمر، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت 1975 .
- 13 - توفيق الحكيم، ببجاليون، دار الآداب، القاهرة (د.ت) .