

إنشكالية التمثيل في المسرح العربي

د. كريم خيرة

أستاذة مساعدة-ب- قسم الفنون

كلية الآداب واللغات والفنون-

جامعة جيلالي ليابس-سيدي بلعباس-

من البديهي أن الشعوب العربية لم تعرف فن المسرح منذ الأزل مثلما عرفه المجتمع الإغريقي والروماني، وما زاد على ذلك هو ظهور الإسلام حيث لم يتحمس العرب لمحاكاة الدراما الإغريقية على الرغم من احتكاكهم ونقل العلوم الفلسفية عنهم، لأن نصوصهم كانت تصور تلك الصراعات الخيالية القائمة على انتقام الآلهة من البشر، وغيره الآلهة من بعضهم البعض، وقصص الحب الخرافية بين الإنسان والآلهة، وبطبيعة الحال يعد هذا الأمر منافيا لأسس عقيدتنا الإسلامية التي تقوم على توحيد العبادة لله الواحد^(١).

لكن لم يبق حال المسرح عند العرب كما هو، فمع تطور فنون الأدب والشعر، اتخذ المسرح كذلك أشكالا مختلفة، وتطورت أساليبه وتغيرت موضوعاته حيث لم يبق ذلك الصراع العمودي القديم، بل أصبح المسرح اللبنة الأساسية لمعالجة قضايا وأمراض المجتمع التي كانت منتشرة في ذلك الوقت، ومن خلال تلك البعثات بين الفرق الفرنسية والايطالية إلى بعض الأقطار العربية أدى إلى ظهور البشارة الأولى للمسرح العربي، وذلك على يد «مارون النقاش» حيث هو من كتب أول مسرحية (البخيل) وعرضها في

التراثية المستوحاة من سلسلة «ألف ليلة وليلة» وكذلك التوظيف الفني للحكايات والقصص الشعبية والأساطير الفرعونية «إيزيس وأوزوريس» فمثلا الحكايات الشعبية تعد المصدر الأساسي لكل المرويات الشفهية وهي تحمل ملامح التراث الشعبي أكثر مما تحمله عناصر التراث المسرحي الأخرى⁽³⁾.

إضافة على هذا كان للطابع الاحتفالي والفرجوي للشعوب العربية في تكوين وتأصيل النص المسرحي العربي، لأن الاحتفالية مغروسة في أصل التراث العربي ونوعا ما حقق رواد المسرح العربي نجاحا في قولبة المسرح وتغيير نهجه بعد أن كان متمثلا بالمسرح الغربي، لكن تلك الأساليب القديمة لم تكن خاضعة لنظام و لا لدراسة إنما القصص أو الحكواتي بخبرته الحياتية يقوم بعملية السرد مباشر دون تحضير وكذلك الفرجة المسرحية، وبالنسبة للعرض المسرحي الاحتفالي فيقوم على تكسير الجدار الرابع ورفض نظرية الاندماج الأرسطية كالوحدات الثلاث وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد وتستبدل بالشكل الدائري.

لكن حتى لفترة ما بقي الممثل في المسرح العربي عنصرا معيوباً عليه وذلك لعدم كفاءته في أداء دوره وهذا ما لم يستوعبه المسرحيون العرب حيث الممثل «هو نواة المسرح والعنصر الذي يحقق تقاطع النص والعرض والحامل الرئيسي للعملية المسرحية...»⁽⁴⁾. ولم تكن هناك دراسات محددة تهتم بتكوين الممثل بل هناك نقص كبير في معاهد التمثيل والمختبرات المسرحية المتخصصة

بإعداد الممثلين على غرار المسرح الغربي، وقد رأينا فيما سبق مدى اهتمام المخرجين الغربيين بعنصر الممثل من مجمل مكونات العرض وذلك لاستيعابهم لمكانته في العمل المسرحي ككل.

وسأعرج في بضعة سطور على أهم نقاط الضعف التي أبقت مسرحنا العربي وبالأخص الممثل في المسرح العربي في نقص في الأداء، ونقاط القوة التي تدفع بخلق ممثل يؤدي الرسالة في العرض المسرحي.

عوائق تكوين الممثل في المسرح العربي:

أول شيء يمكن الكلام عنه هو أن المسرح العربي قد نشأ متأخرا في بداية القرن التاسع عشر وتعتبر هذه نقطة مهمة لا يسعنا تجنبها، لأن التطورات المسرحية التي عرفها البلدان الغربية في فن التمثيل كان بفضل التجارب المسرحية الإغريقية القديمة، مما جعلها المبدعون الغربيون انطلاقة مباشرة للبحث والاستقصاء في مجال المسرح، وتتبع أثر الممثل منذ ظهوره وقت «ثيسيس» وذلك لأنه ليس بالأمر السهل، وعلى هذا الأساس يتضح أن الفارق الزمني التاريخي يلعب دورا هاما سواء في التطور أو توافر الدراسات، لكن هذا لا يكفي لكي يكون سببا رئيسا، لأننا نجد الدراسات المسرحية الغربية قد وفرت العديد من القواعد والقوانين النظرية والتطبيقية لتحقيق التمثيل في المسرح، لكن في المسرح العربي اقتصر فن التمثيل على الهواية أو المهوبة الذاتية في الإبداع أو الحاصل الناتج عن الانطباعات

في العمل المسرحي لكن حقيقة الأمر أن الممثل الفنان إلى جانب موهبته وإرادته يحتاج أيضا إلى تعلم حرفته وتطوير مهارته، لكن ممثل المسرح العربي طوال تاريخه كان مهمشا من حيث الاهتمام على تكوينه بطرق أكاديمية وتنظيمية في حين» كان اهتمام العديد من الدول بالممثل وفنه وعملها ضمن التخطيط على مستوى علمي مدروس بتأهيل الممثلين وإعدادهم علميا وأكاديميا...»⁽⁵⁾.

إذن تبدوا إشكالية تكوين الممثل في المسرح العربي واضحة وبسيطة، وهي إهمال العنصر الأساسي في العملية المسرحية، ضف إلى ذلك أن أحدا من المسرحيين العرب لم يتخذ منهجا محمدا ويبلوره لتدريب الممثل العربي كما حدث في المسرح الغربي الذي رأى في الممثل ذلك المبدع القديس، فلم يتركوا جانبا من جوانبه إلا وعالجوه نظريا وتطبيقيا.

وهناك سبب آخر كان عائقا في طريق تكوين الممثل في المسرح العربي وهو عدم تشجيع الدول العربية لفن المسرح من الاهتمام بكل خصائصه مثلا: إنشاء الورشات التدريبية والمختبرات المسرحية التي لها فضل كبير في تطوير أساليب الأداء والولوج إلى جوهر التمثيل في المسرح وفهم الرسالة التي يؤديها الممثل بشكل صحيح، فالممثل إذا تم تدريس حرفته فتح له ذلك آفاقا في المعرفة شغفا بالفن، ويزيده ذلك تجربة ويكسبه خبرات شخصية في مجال ممارسات فن التمثيل، هذه المراكز أو المعاهد التي تساعد الممثل على اكتشاف الجهودات وصولا إلى المعلوم حيث تمنحه فرصة الشعور

بقدرته على تقليد الآخرين «تساهم الممارسة الدائمة على فن التمثيل في التطور اللاحق للإبداع الفني لدى الإنسان بحيث يمكن أن يكون مقتدرا في عملية التجسيد الفني ذاته»⁽⁶⁾.

تبقى عملية تكوين الممثل في المسرح العربي قضية غاية في الأهمية، خصوصاً بعد ذلك التطور الكبير في النظريات الغربية التي تتعلق بلغة جسد الممثل وحركته باعتبار الجسد مكوناً ثقافياً، لأن الممثل الذي لا يبالى بالمواد النظرية والتطبيقية وحتى الفلسفية والثقافية نجده يحد من إمكانياته الإبداعية ويقيد نفسه بالموهبة الذاتية وحدها.

- ضف إلى ذلك أن عدم تأهيل الممثل في المسرح العربي هو افتقار المهتمين إلى تلك الملتقيات والدراسات التربوية التي يتم فيها طرح مختلف نقاط الضعف ومناقشة مناهج تدريس فن التمثيل، فلم تشهد الساحة المسرحية العربية عناية كافية لطرق التكوين والإعداد للممثل، بل بقي المنهج الوحيد القائم على الواقعية والطبيعة «ستانسلافسكي» الذي دُرس بصورة غير مكتملة وناقصة أحياناً ومن قبل مدرّسين غير مختصين وغير فاهمين لحقيقة منهج «ستانسلافسكي» ما أثر سلباً على العمل المسرحي العربي، فالتمثيل الحقيقي أن يكون الممثل طبيعياً في عواطفه المنبثقة من القلب والتصرف الطبيعي هو أجمل الأشياء التي يتحلى به الممثل مع دراسته الخاصة لعمله المتقن»⁽⁷⁾.

- يبدو أيضا أن المخرجين المسرحيين العرب لم يستوعبوا المناهج الغربية بحق التي تركز على قواعد محددة في تدريب الممثل، في الوقت نفسه كان الممثل جاهلا لهذه المدارس ولم يكن له إطلاع واسع على مختلف المذاهب المسرحية لأن هذه المواد النظرية الأساسية يمكن أن تكون ذخيرة وافية في سير عملية الإعداد الفني، كما تساهم في رفع المستوى الفكري للممثل في عمله المسرحي، وعلى هذا الأساس يجب على الممثل في المسرح العربي سواء كان هاويا أو أكاديميا الاجتهاد بنفسه والبحث في التجارب المسرحية العالمية من اجل اكتساب رصيد غني بالأساليب الأدائية المستمدة من مختلف الاتجاهات المسرحية والتي تكون بمثابة المخزون الفني والتقني يلجأ إليه في تجسيده للدور المسرحي.

- الافتقار إلى التجهيزات اللازمة التي تحتاجها المعاهد المسرحية العربية التي تساعد في إكساب الممثل والدارس للتمثيل مهارات الرقص ومهارات الألعاب البهلوانية والأكروبات والقفزات، وكذلك مهارة إدارة الفرق التمثيلية والعروض والأعمال المسرحية.

- «عدم وجود قاعات ومساحات ملائمة وكافية لإتمام التدريبات الضرورية.

- غياب الدراسات الانتربولوجية المسرحية التي تضع مسائل الموروث الثقافي في المتداول الحركي منه والصوتي في الحياة اليومية ثم المقارنة فيما بينهما والاشتغال عليها⁽⁸⁾».

هذه بعض النقاط التي جعلت مسرحنا العربي في نقص منهجية إعداد الممثل وتكوينه وهو ما أبقي عنصر التمثيل في المسرح العربي دوماً في الخطاط لذلك لا بد من وضع حلول تجعل من أساليب أداء الممثل العربي متكاملة وقادرة على تحويل الأفكار المكتوبة في سطور إلى حركات درامية راقية تملأ فراغات المسرح وتشبع رغبات المشاهدين.

أهمية المختبرات والمعاهد المسرحية في إعداد الممثلين:

يظهر الفضل الذي أدى بتطور المسرح الغربي في جميع ميادينه سواء في إعداد النصوص أو الإخراج المسرحي أو إعداد الممثلين في تلك المختبرات المسرحية التي أنشأها رواد المسرح الغربي الحديث أمثال «ستاسنلافسكي» و«بتربروك» و«جروتوفسكي» وغيرهم ولما رأوا فيها من أثر في تطوير مهارات الممثلين ورفع مستواهم، إن المختبر المسرحي يسعى دائماً إلى تطوير الحرفة الداخلية لعمل الممثل والحرفة الخارجية وخلق التواصل بين عمل الممثل على نفسه وعمل الممثل على الدور إلى جانب إعادة مكانة الممثل بالعمل على تأليف العرض المسرحي...»^(٩).

كما أن المعاهد المسرحية تساعد في تبادل الخبرات واكتساب المهارات الجديدة سواء من خلال تنظيم تلك الندوات النظرية والفكرية والحلقات الدراسية والإطلاع على المناهج والتجارب المسرحية لدى بعضهم البعض حيث الهدف الرئيسي من هذا كله

هو التدريب والتدريس والاستفادة من مختلف الممارسات القديمة والحديثة في خلق الممثلين المثاليين الذي يؤدون أدوارهم بالشكل الصحيح.

لذلك لابد في الوطن العربي من إنشاء وزيادة عدد هذه المختبرات المسرحية لأنها المركز الأساسي للتجارب المسرحية ونقطة اكتشاف الممثلين المبتدئين والموهوبين على سواء، إنه يساهم بشكل نظري عام في تطوير القدرات الفنية من حيث توجيههم وإرشادهم باتباع الأساليب والنظريات الحديثة التي كان لها صدى كبير على المستوى العالمي والعربي والتي تميزت بالجدة وإعداد القدرات التمثيلية والإبداعية بشكل خاص، ففي هذه الظروف عندما يجد الممثل نفسه في مختبر مسرحي مع عدد من الفنانين تكون له إرادة وحب التفوق مما يدفعه باستخراج الطاقات المبدعة الكامنة في داخله : «في هذه المرحلة يتعرف الممثل على المواد الأساسية نظريا وتطبيقيا لعمل الممثل والسعي لتطوير شخصيته بشكل واسع وذلك بأن يتعرف على نفسه وقدراته وإمكاناته وحدودها.»⁽¹⁰⁾

كما أن هذه المعاهد والمختبرات هي المكان الوحيد الذي يجد فيه الممثل حرية في التعلم من حيث الدروس النظرية لفن التمثيل في المسرح عبر جميع مراحله أو من حيث الجانب التطبيقي في التمارين البدنية التي تشتمل في الإلقاء والقفز والرقص وغيرها من التقنيات الصوتية والجسدية.

إن المختبر المسرحي يحزر الممثل من التصنع والزيف والمحاكاة السهلة، كما يحفز على تجاوز الذات والقبول بالحد الأدنى، لإرضاء المشاهد، كما يعتبر منبع البحث للمعرفة المسرحية والظاهرة الفنية لعناصر العرض دف الوصول إلى النتائج المبتغاة في مجال الإعداد والتلقي وتعتبر مجالاته في تكوين الممثل المسرحي عديدة نذكر منها ما يلي:

- « إعداد الجسد عبر كل ما تركه التاريخ المسرحي من خبرة وتجربة.

- إعداد الصوت وربطه بالجسد ومدى تفاعلها في التعبير.

- الحركة والتكوين والإيماء والإشارة عبر مصادرها

الاجتماعية وعلاقتها بالعمل والفعل والتقاليد والطقس.

- تنظيم مادة الممثل وتوظيف جميع أعضاء الجسم»⁽¹¹⁾.

من المعلوم أن تطور المسرح المعاصر يسير جنبا إلى جنب مع تطور الفنون الأخرى كالموسيقى والرقص والفنون التشكيلية وأصبح تطوير تدريس تقنيات الممثل بمثابة حجر الأساس في تطوير المسرح، لذلك فالإشكالية المستعصية للممثل في المسرح العربي ليست بعدم وجود ممثلين ممتازين أو موهوبين إنما قلة المعاهد والمخبرات المسرحية الأكاديمية التي تكون أبوا مفتحة لكل المواهب والخبرات لطلبة المسرح الناشئين والمهتمين والذين لهم حب ذاتي لفن المسرح، لأن معاهد التمثيل الغربية قد بدأت تطور أساليبها

ومناهجها التربوية والفنية إلى أن أصبحت قبالات عالمية يقتدى بها لتعليمية فن التمثيل.

محطات التجريب وإعداد الممثل في المسرح العربي:

قد حاول المسرحيون العرب مرارا وتكرار جاهدين بخلق شكل جديد للمسرح يتوافق مع ثقافات وشعوب الوطن العربي سواء كان ذلك بالتأثر الغربي ونقل ما تضمنته المناهج الإخراجية الحديثة لديهم، أو خلق اتجاه جديد من خلال البحث والتجريب المستمر وذلك بتقديم معالجات استلهاهم التراث العربي. ومع بداية النصف الثاني للقرن العشرين بدأ المسرح العربي يساير مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها وذلك بانطلاق عددا من المهرجانات مثل مهرجان «قرطاج» و«بغداد» و«القاهرة التجريبي» وغيرهم، منطلقين من فكرة أن «الإنسان العربي بطبيعته ولد فنان موهوبا وشاعرا لأن حياة العرب كلها صور حية من البطولات والفنون.. وتقف خلف هذه الصفات الدوافع الفطرية المبدعة والخلاقة وفي الشرق يوجد ممثلين يفوقون الغرب تعبيرا وتمثيلا..»⁽¹²⁾ وبناءا عليه بدأت الحركة العربية تفرز أسماء مخرجين جدد ومؤلفين وممثلين في الوقت نفسه، ثلثة منهم كان متأثرا بالمناهج الغربية في قواعدها كلها تلك التي تدعوا إلى معايشة الدور المسرحي من الداخل إلى الخارج أو التي اهتمت بالأداء الخارجي، وثلثة بحثوا في أصل المسرح العربي لإيجاد هوية خاصة م ومن بين الذين ساهموا إثراء الحركة المسرحية العربية.

عبد الرحمن عرنوس: خريج جامعة الفنون الجميلة بالأردن 1965
عمل في الأكاديمية مدرسا لسنوات طويلة، حيث بدأ عمله في دائرة الفنون

الجميلة بجامعة اليرموك (الأردن) وأنشأ فيها مختبره التجريبي المسرحي وفيه طبق الأساليب العالمية الحديثة في إطار عزلي، «عرنوس» ممثل ومخرج وكاتب مسرحي مصري ومدرس فن التمثيل، له إبداعات مميزة في مصر والأردن⁽¹³⁾، وهو مؤسس فرقة شبان البحر الجامعية التي طافت بعروضها معظم المدن المصرية، اشتهر «عرنوس» بتقديم الأدوار الصعبة على المسرح والتلفزيون.

لقد كان «عرنوس» يبحث في الشكل المسرحي المستنبط من بيئة الجمهور، لأنه قام في إبداعاته بمحاولات للتعبير عن الواقع المحلي بصدق ووصفه بأنه إحدى وحدات اتع الإنسان. يتضح مما سبق أن «عبد الرحمن عرنوس» كان متمسكا بأصالته العربية في عمله المسرحي فلم يشأ أن تكون أعماله من غير التراث المحلي وصياغة الأحداث اليومية للبيئة العربية حيث يعالج تقاليد ومعتقدات الإنسان العربي وقضاياها في المجتمع.

عبد الله السعداوي: هو الآخر من المخرجين العرب الذي كان لهم دور بارز في انتقال الحركة المسرحية العربية من ذلك الضعف والجمود لفترة طويلة إلى مرحلة البحث والاستكشاف عن صيغ بديلة لمسرح يتجاوز لتقليدية والتكرار.

هو مخرج ومؤلف بحريني، يرجع إلى كونه فنان متعدد المواهب لأنه كان مخرجا قبل أن يكون مؤلفا وممثلا من الطراز الأول بل أحد أهم الرواد الذين كان لهم دورا هاما في التجريب المسرحي على المستويين العربي والعالمي، لقد مارس «السعداوي» المسرح في

فضاءات مختلفة وذلك دف تحقيق وإشباع رغبة المشاهد وإعطائه حالات من الإبداع المتنوعة، واكتشاف جمالية العروض في المسرح.

أما عمله مع الممثلين فكان يهتم بالممثلين الهواة وقد عمل مع فرقة ممثلين شباب تضم 50 ممثلاً حيث أصبحوا الآن نواة المسرح في البحرين، لأن «السعداوي» ركز بدقة كبيرة في مختبره المسرحي على جميع أدوات الممثل للتخلص من النمطية في التمثيل وكانت فكرته مثل فكرة بروك في علاقته مع الممثلين حيث كان يجمعهم ويتبادلون الآراء في الإعدادات المسرحية، لقد تعامل «السعداوي» مع جسد الممثل في جميع أدواته، صوته، حركته وإيماءاته وكان مقتنعا بفكرة أن أساس العملية المسرحية كلها هو الممثل وما يقوم به فوق خشبة المسرح من حركات⁽¹⁴⁾.

لقد كانت تدريبات «السعداوي» قاسية ومرهقة في مختبره لأنه كان يركز في تمارينه على الأساليب الشرقية والصينية فنجده يحنو «بروك» و«باربا وأرتو» في الاعتماد على الارتجال والطقوس، ليكون «عبد الله السعداوي» هو الآخر علماً مسرحياً عربياً قد دخل بوابة التجريب في المسرح العربي الحديث والبحث في تقنيات الممثل العربي.

لقد أعطى المخرجون المسرحيون العرب خصوصية في بحوثهم التجريبية عبر تطرقهم للتراث العربي الإنساني والأشكال المسرحية الشرقية محاولين بذلك الابتعاد قدر المستطاع عن الأساليب الغربية المستوردة والتي لا تتناسب مع ثقافات الشعوب العربية في بعض الأحيان، لذلك كانت تجاربهم لا تختلف كثيراً مع بعضهم البعض على مستوى النص أو العرض بصفة عامة.

المراجع المعتمدة:

1. وليد بكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص. 43.
2. علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب، ط1، 1996، ص. 45.
3. وجيه جرجس، المسرح العربي و الموروث الشعبي، مصر العربية للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص. 167.
4. حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997، ص. 478.
5. أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط1، ص. 9.
6. أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، المرجع السابق، ص. 39.
7. هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971، ص. 10.
8. مشهور مصطفى، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2006، ص. 16.
9. عوني كرومي، مختبرات المسرح التجربة والمنهج إلى أين؟، م س، ص. 146.
10. إبراهيم عبد الله غلوم، عوني كرومي، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 2002، بيروت، ص. 174.
11. عوني كرومي، مختبرات المسرح، التجربة والمنهج إلى أين؟، م س، ص. 154.
12. هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، المرجع السابق، ص. 58.
13. فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص. 42.
14. نوال بن إبراهيم، ديناميكية التلقي لدى المخرج والممثل، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، سبتمبر 1996، ص. 66.