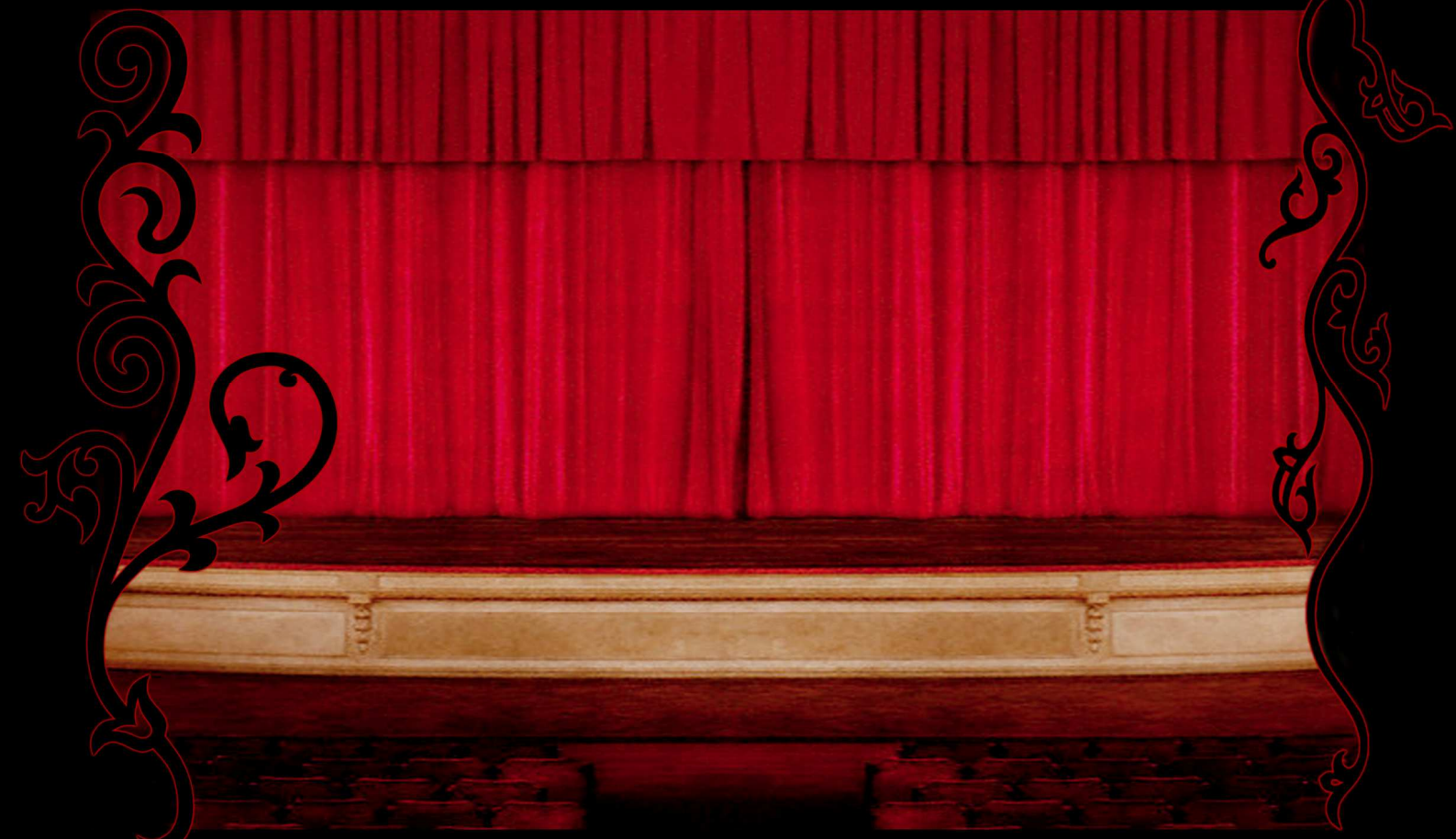
ياسر مدخلي

أزمة المسرح السعودي



© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة لـ

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

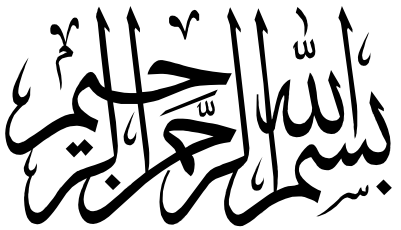
نُشر إلكترونيا في يوليه ٢٠٠٧

يمنع منعا باتا نقل أية مادة من المواد المنشورة في ناشري دون إذن كتابي من الموقع . جميع الكتابات المنشورة على موقع دار ناشري للنشر الإلكتروني تمثل رأي كاتبيها، ولا تتحمل دار ناشرى أية مسؤولية قانونية أو أدبية عن محتواها.

أزمة

المسرح السعودي

ياسر مدخلي



المحتوى

إهداء ١٠

إهداء خاص ١١

مقدمة المؤلف ١٢

تمهيد ١٤

الفصل الأول- الباب الأول :أزمة الأدب المسرحي

الخطاب اللغوي في المسرح ١٩

الأسلوب الأدبي في المسرح ٢٣

مناحي الكتابة المسرحية ٢٧

أشكال الكتابة المسرحية ٢٩

أبرز المذاهب المسرحية ٣٠

تيارات تطور المسرح ٣٣

نظرة عامة للمسرح المعاصر ٣٤

التأليف المسرحي المعاصر في المملكة ٣٧

الباب الثاني: أزمة النص المسرحي

أهمية النص المسرحي ٤١

التكوين التنظيمي ٤٦

التكوين الأدبي ٤٨

قواعد التأليف المسرحي ٥٠

الحكاية ٥٠

الحبكة ٥١

الصراع ٥٢

الشخصية ٥٥

الموضوع ٥٨

الحوار ٦٠
لغة الحوار المسرحي والكاتب ٦٢

الباب الثالث: أزمة الإعداد

أزمة الإعداد ٦٤
فن الإعداد ٦٧

الباب الرابع: أزمة التجريب

التجريب في المسرح ٧٠
المسرح التجريبي ٧٣
فن التجريب ٧٤

الفصل الثاني-الباب الأول: أزمة تأريخ الحركة المسرحية بالمملكة

تاريخ الحركة المسرحية في السعودية ٨٠
مرحلة الإرهاصة الأولى ٨٢
مرحلة المحاولات الجريئة ٨٣
مرحلة التأسيس ٨٥

الباب الثاني: أزمة المسرح السعودي

الأزمة ٨٦
من أزمات المسرح السعودي – الرابط التراثي ٩٠
دور العرض ٩١
منافسة التلفاز ٩١
مجال الدراسة – مغلق ٩١
مجال العمل – معدوم ٩٤
الشرعية والرسمية ٩٤
الأكاديمية والنقد ٩٥

عقدة الأجنبي ٩٥
المجتمع مدني لا ثقافي ٩٦
التعقيد المجتمعي ٩٦
النخبوية والتهريج ٩٦
الهوية ٩٧
القفزة الحضارية ٩٧
المسرح والتعليم ٩٧
المسرح قضية وعي ٩٨
العادات والمعتقدات ٩٩
نحو مسرح سعودي ناهض ١٠١
رسالة خاصة ١٠٢
تختيمة ١٠٤
المصادر ١٠٥

إهداء

إلى صاحبَي الجلال
والداي، حفظهما الله وغفر لهما

إلى صاحبة الدلال
زوجتي الحبيبة

إلى ابني
عمار بن ياسر

إلى أستاذي المبدع
المخرج /محمد **الجفري**

إلى فرقة **كيف** للفنون المسرحية

و**كل** من ساندني ودعَّم ثقافتي وآمن بموهبتي

إهداء خاص

(إلى ذلك **النائم** على رأسه)

مقدمة

اعتاد المطالعون في كتب المسرح أنها تثير الملل من أول نظرة وفي هذا الكتاب أود أن أكون قد ابتعدت قدر المستطاع عن الملل، بتجنب الحشو والكلام الزائد محاولًا تقديم ما قل ودل، واصفًا الأزمات المختلفة التي يمر بها المسرح السعودي من غير إطنابٍ ممل ولا إيجازٍ مخل، حيث أبدأ بأزمة الأدب المسرحي متمثلًا في الخطاب اللغوي لأن المسرح يخاطب العقل، وتطرقت إلى الأسلوب الأدبي الخاص بهذا الفن ومناحيه وتياراتٍ تطوره وأهميته وبعد ذلك عرضت نظرة عامة عن المسرح المعاصر كأدب و وضع التأليف المسرحي في المملكة العربية السعودية وأتمنى أن يضيف هذا البحث إلى القارئ حسًا يخدم موهبته في فنون المسرح، حيث ركزت في أدب المسرح على قواعده وأركانه فقدمتها كدروسٍ أساسية في فن الكتابة المسرحية ليمسك الموهوب رؤوس أقلام التأليف المسرحي ويتعرف على أبجدياته ليبحر بعد ذلك بأدبه على أساس صحيح سليم.

وتطرقت إلى أزمةِ الإعداد، لأنه فن غفل عنه الكثير فهو السلاح الذي يمكن من خلاله إعادة أفكار النص وتنسيقه وتغيير ما يلزم ليناسب الظرفية التي نعيشها، واستفدت في هذا من ندوة قدمها الأستاذ محمد العثيم، ثم جمعت ما استطعت وما أرى أنه قد يكون مناسبا وذا فائدة عن التجريب، الأزمة التي نمر بها بلا إدراك لها وقد أصبح مدرسة من لا مدرسة له واتجاه التائهين وعذر المبهرين، فتقديم الغامض والغريب لا يبرر إلا بالتجريب لذلك كان شماعة (المتمسرحين) ثم عرضت الأزمات الفنية من إخراج وتمثيل وسينوغرافيا ومن ثم أزمة الفرق الخاصة.

ثم كتبت عن دأب وشأن المسرح السعودي وأزمة التأريخ له والمشكلات التي تواجهه في بلادنا الحبيبة المملكة العربية السعودية، فجميع الشتات المسرحي السعودي يعمل في كلل ليصبح مسرحنا ناهضًا يخدم الدين والوطن والعقل المجتمعي بشكل عام.

يجب علينا أن نتعلم الأسس الصحيحة ونبحث بلا ملل حتى لا يحرق حماسنا أملنا في إيصال المفيد والجيد، فالمتلقي من هذا الجيل والأجيال القادمة هو من يتجرع ما نعْلَمه وما نعمل به الآن، لأن الأجيال تتشرب دائما -منذ الأزل- ما يقدمه آباؤهم وأجدادهم، فعمل الأجداد قدوة، وفعل الآباء أجدر أن يتبع.

كم أتمنى أن أكون قد قدمت بين يديك ما يفيدك ففي هذا الكتاب ما استطاع حماسي أن يجمع، كي يكمل من يستطيع المسيرة التثقيفية في المسرح، لو بحرف واحد له ضمير صادق، لأنني أتمنى أن لا يطغى التهريج على هذا الكتر الحضاري فنحن من يجب عليهم أن يهتموا بالثقافة المسرحية حتى نرتقي كما ارتقى غيرنا أو على الأقل حتى نجد متنفسًا صحيًا لنا ولمن سيلحق بنا من الأجيال القادمة.

وإليكم أرق تحية وأرجو منكم أن تمدوا أيديكم معي لاحتضان هذا اليتيم(المسرح السعودي) وربما ينال النقص من هذا الكتاب ولكن أرجو منكم إكمال البقية بطرح أفضل والعمل على نشر الثقافة المسرحية بإخلاص وإصرار وجدية.

ياسر مدخلي

١٤٢٥-١٤٢٨

تمهيد

إن النص المسرحي ومن خلال التاريخ الطويل الذي مر به أكِّد أن له أهمية عظيمةً فكريا وثقافيا واجتماعيا وذلك لما صنعه من تأثير في الشعوب بكلماته التي تنطلق من أفواه الممثلين البارعين، ولأنه – أيضاً – يعد من صنوف الأدب العالمي، وقوته الفنية تبرز في أنه يتحكم بكافة عناصر المسرحية ومنه تنطلق الأفكار والتصورات الفنية للممثلين والمخرجين والفنيين، و تبرز قوة النص لقدرته على أن يقدم نفسه مناسباً تماما لليوم (الحاضر).

إن هذا النوع الأدبي يعتبر من (فنون التعبير) التي يعبر بها الأديب عما يدور في داخله، كالرواية والشعر والسينما ولكن بينها وبين أبو الفنون – المسرح – اختلافات عده توضح لنا أن المسرح أقوى في عملية الاتصال منها ومن تلك الفروق:

- أن جميع الفنون السابقة تعتبر ناجزة في حال انتهاء كتابتها أما المسرح فمن سر عظمته أنه أدب كامل والفن يزيد الكمال الأدبي كمالا فنيا(١).
- أن المسرح فن مقروء مسموع مرئي.
- جميع تلك الفنون تكتب بهدف التأريخ (٢) ولكن المسرح هو الأقرب للمعايشة ،فهو يعرض لإيصال هدف أو فكرة حالية.
- بالنسبة للسينما فإنها تعيد تجسيد الحكاية بخلاف المسرح الذي يحييها.

من ذلك نحدد بعض السمات الخاصة بالمسرح ومنها (المعايشة ، والآنية ، والديمومة، والهدف الأعلى)، وعلى الكاتب أن يؤمن أنها جزء من مجمل العواطف الإنسانية الخالدة.

(١) أي أن النص المسرحي يكتب أدبًا يتميز باحتياجه للفن (العرض)

(٢) حكاية الماضي

فالهدف من الحكاية يختلف من القصة والرواية عن المسرح فالهدف هناك ذات الحكاية وإنما في المسرح هناك (هدف أعلى) وراء تلك الحكاية الموجهة إلى الجمهور والجماعة ومن هنا ظهر خطر المسرح على المجتمعات لأنه يساعد على تكوين رأي مشترك قد يتحول إلى فعل جماعي يقوم به ذلك الجمهور.

ومن هنا نسأل هل دور المسرح إيجابي فقط ؟

نقول (لا) بل يمكن أن يكون سلبي بأن يُهبِّط ذوق المجتمعات ويؤثر على فكرها وتوجه ثقافتها إذا كانت نصوصه غير محكومه بقواعد التأليف، أو بنيت النصوص على أهداف ساذجة وأفكار ثانوية أو مبتذلة إن صح التعبير وهنا تظهر أهمية الكاتب المسرحي (الذوَّاق) في مجتمعه الذي بدأ دوره يتراجع مع سيطرة المخرجين والمجتهدين وقيادتهم للحركة المسرحية في هذا العصر حيث قاموا بإحياء المسرحيات ونفخوا الروح فيها بتحوير وتعديل مناسب لهذا المكان والزمان، مع المحافظة على جوهرها بالطبع.

لقد حمل العقد أو العقدين الأخيرين من القرن العشرين شكلا جديدا في مجال التأليف المسرحي على المستوى العربي والعالمي، ونرى ذلك في الإعلان المفاجئ والجريء من بعض المخرجين والممثلين بأنهم ليسوا في حاجة إلى نص وأنه بإمكانهم تحقيق الإبداع المسرحي بأي كلام حتى ولو كان رديئا، لقد ابتكروا بالتقنية أحداثا درامية متصاعدة فلا حاجة إلى نص فبالإضاءة والحركة والموسيقى يمكنهم خلق دراماتيكية متوترة تفوق في تعبيرها عن الكلام.

لقد قلبت هذه النظرية الجديدة موازيين التأليف المسرحي بشكل مثير حيث أعلنت احتضار المؤلف المسرحي وموت النص عالميا، ويجب على الكاتب المسرحي أيا كان في العالم بعد هذا التمرد أن يقوم بإعادة النظر وذلك باستخلاص الأفكار الجوهرية والمناسبة بتكوين جديد يواكب العصر والمجتمع الذي يعيش فيه وبذلك يكون قد لبى متطلبات هذه الأفكار والاتجاهات ويستحق بعد ذلك أن يعود له البريق ويتهافت على نصوصه الفرق والمخرجون، خصوصا أنه المنظم لتلك الفوضى القائمة على أي خشبة مسرحية.

الفصل الأول - الباب الأول

أزمة الأدب المسرحي

- الخطاب اللغوي في المسرح
- أنواع الخطاب
- أقسام الخطاب
- الأسلوب الأدبي المسرحي
- صفات الأسلوب النموذجي
- مناحي الكتابة المسرحية
- أشكال الكتابة المسرحية
- أبرز المذاهب المسرحية
- تيارات تطور المسرح
- نظرة عامة للمسرح المعاصر
- التأليف المسرحي المعاصر في المملكة

أزمة الأدب المسرحي

باختصار...

المكتبة خالية..من الأدب المسرحي العصري لذلك لم ولن نستطيع الخروج من هذه الأزمة حتى توجد ثروة مكتبية أدبية نصوصية تعليمية ثقافية، ويقوم بهذه الثورة الكتابية أولئك الذين يمتلكون أدوات التأليف ويتقنون استخدامها.

الخطاب اللغوي في المسرح

ما معنى الخطاب بشكل عام؟

رسالة منظومة تتمم عملية الاتصال، تم تنسيقها (مسبقا) في بيان يتوافق مع القدرة الذهنية واللغة، فعندما نخاطب نصور نشاطنا العقلي كبشر وما يدور في دواخلنا.

إن اللغة تتشكل كما يعلم الجميع من أصوات وهي الحروف التي تؤسس الكلمة التامة الدالة على معنى، ومجموعة من تلك الكلمات تبني جملة تفيد العقل بأمر ما، وتلك الجملة إنما هي جزء من فقرة والفقرات المترابطة المنظمة هي خطاب لغوي- كما في النقد -وذلك الخطاب يحمل أفكارا يود كاتبها إيصالها إلى القارئ ونسميه الخطاب الحرفي ، أو نقول يود المتحدث إيصالها إلى المستمع لنسمي هذا الشكل بالخطاب الصوتي أو ما شابه.

والخطاب لا يقتصر على شكل واحد وإنما هو عدة أشكال ويعتبر القالب الذي يحتوي على الصورة والرسالة التي تحمل الأفكار وهو العلاقة التفاعلية بين مرسل ومستقبل لأنه الأداة(١) التي تربط بين ذاك المرسل وذلك المتلقي للرسالة، وإتقان المرسل يحدد جدوى الأداة وجودتها في إيصال المراد للمتلقي.

(١) بمختلف أشكالها

أنواع الخطاب

الخطاب ينقسم إلى أنواع عديدة منها:

أولا: الخطاب الصوتي

هي الرسالة المنظومة التي تُلقى(١) بالصوت على مسامع المتلقي في عملية الاتصال ويجب تكون حسنة البناء سهلة الفهم كالخطب والمحاضرات.

ثانيا: الخطاب الشفهي

هي الرسالة المرتجلة في حينها وتكون عرضية سريعة الزوال ولا تؤدي بالضرورة إلى استنتاج معرفي بمرام ابعد وأعمق من سطح ظاهرها ولا يلعب العقل دورا فيها كالكلام العادي والمحادثات الجانبية.

ثالثا : الخطاب الحرفي

هي الرسالة المنظومة التي تكتب(٢) ويقرأها المتلقي في عملية الاتصال ويجب أن تكون حسنة البناء سهلة الفهم كالرسائل والشعر.

ولكن ما نوع الخطاب في المسرح ؟

المسرحية خطاب (لغوي مؤجل) كما يسميه بعض النقاد ويعني ذلك أنه خطاب حرفي في كونه أنجز كأدب مكتوب مقروء ، وصوتي في كونه كلام على ألسنة الممثلين يسمعه الحضور(٣)، لأن المسرحية كتبت لتعرض.

لو سألنا أنفسنا كيف نشأ الخطاب لدى الإنسان لأدركنا أنه وليد التفاهم بين الشخص

(١) تعتمد على الإلقاء

(٢) تعتمد على الكتابة (سرد أو نظم)

(٣) الحرف المنطوق – لغة

والآخر ومن هذا المنطلق بدأ الإنسان بـــ (التماثل)(١) وهو أن يتخيل نفسه في مكان شخـــصية معينة في حالاته الحيوية المختلفة لذلك كان التفاهم سمة من سمات البشر فقد نـــشأ بـــالكلام والإشارة وهما يتكاملان لإيصال الفكرة والإقناع في القضايا النقاشيَّة، ولذلك يبدأ كل خطاب بالسبب ثم النتيجة.

(١) على وزن تَفَاعُل من(مثل- تمثيل- تماثل)

أقسام الخطاب

ينقسم الخطاب إلى ثلاث أقسام:

أولا : الخطاب العلمي:

وهو ما يوجه نتيجة جدلية يقوم في بنائه بتدرج منطقي عقلي يسوق البحث(١) من سبب إلى نتيجة.

ثانياً : الخطاب الأدبي:

وهو ما يوجه نتيجة إحساس خاص يقوم في بنائه بتدرج صراعي عاطفي يسوق الأدب من دافع إلى انفعال.

ثالثاً : الخطاب المسرحي:

وهو يشملهما جامعا العقل (المنطق) والعاطفة (الأدب) بإرادة قوية هدفها (إيصال الفكرة).

وبعد هذه النظرة الموجزة في الخطاب وأنواعه وأقسامه، أليس الخطاب المسرحي هو الأقوى والمؤثر والمثير ؟ بلى فهنا أيضا نشهد على نقطة قوة في النص المسرحي كخطاب موجه إلى ثلة إنسانية على شكل يجمع بين المنطق والصراع لإقناع العقل وإثارة العاطفة لدى المتفرج.

(١) التفكير

الأسلوب الأدبي المسرحي

جدلية العامية والفصيح

كلنا نعلم أنه قد أنحط الأسلوب لأننا أصبحنا نرى لغتين إحداهما فصيحة ممتازة يقصد إليها الخاصة حين يتناولون الأمور الهامة والأخرى عامية تعتبر لغة السواد الأعظم من الشعوب المستعربة ولغة النخبة حين يرجعون إلى الحياة اليومية الاجتماعية .

لننظر في هاتين اللغتين بتمعن:

العامية : لغة الحياة العامة لسهولتها وشيوعها والقدر المشترك بين جميع الطبقات المختلفة، لقد أخضعها الشعب لحريته وأزال عنها القواعد لتصبح مرنه قابلة للتطور و الدخيل من الكلام ، وتختلف بالضرورة باختلاف الأقاليم والأقطار فلكل طبيعة لغة، الشمالي يختلف عن الجنوبي والشرقي يختلف عن الغربي وجميعهم يختلفون عن الأوسطي ، لكن برغم هذا فلا تعتبر اللغة العامية رسمية ولا أدبها أدب رسمي، لأن الخطأ اللفظي شائع فيها، وقبول الدخيل من الكلام بلا حرج، وخروجها عن قواعد النحو، وقد غلب على معانيها التفاهة والتكرار كما نلاحظ يومياً، والأدب الرسمي الذي تفاخر به الأمم يجمع بين أمرين: صحة اللفظ وقيمة المعنى وسموه حتى يستحق القراءة والسماع وهو يمثل المجتمع الصادر منه. وليس معنى هذا أن اللغة العامية تخلوا من الألفاظ الصحيحة والمعاني القيمة ولكنها طرأت عليها الأخطاء وكثرت فيها، ونؤكد أن لها فنونًا أدبية ولكنها في نهاية الأمر تعتبر من الأدب الشعبي (الإقليمي) وليس رسميًا يمثل أمة اللغة العربية.

الفصحى: ونعرف أنها لم تشوه بالأخطاء اللفظية، بل دعمت الانفعالية بتعبيرية سليمة وخاصة في الأدب فتوصل الفكرة محاطة بالعاطفة والخيال، والعامية حالة نقيضة لها مع أنهما حالتان لغويتان.

وجميعنا يعرف أن اللغة الفصيحة هي الرسمية لجميع الأقاليم والأمصار العربية فهي تمثل وحدتهم وتاريخهم ورابطهم الذي يجمع الكل في واحد.

ولا تزال قواعدها مكتوبة محفوظة ومطبقة رغم سيطرة اللهجات الشعبية على ألسنة المجتمعات، وبلا شك فإن العرب لا زالوا يؤمنون بالفصحى لأنها تراث وحضارة لن تنتهي وهي باقية ما بقيت الحياة الدنيا ونعلم أن الله قد حفظها وتكفل بذلك لأنها لغة القرآن الكريم الذي هو دستور كل مسلم على وجه الأرض.

صفات الأسلوب النموذجي

يعد الأسلوب النموذجي مرآة العقل وذلك لأنه نابع من نفس الكاتب، ويجب أن يتصف هذا الأسلوب المتكامل بما يأتي:

الوضوح للإفهام:

فوضوح الأسلوب مهم لإفادة المتلقي فِهْماً ، بالإضافة لرفع المستوى الثقافي له، وذلك بأن يكسب المعلومة حياة تشويقية تنبت في نفس المتلقي عواطف وأخيلة والمصدر الأول في هذا العمل – الوضوح – عقل الكاتب، لذلك يجب أن يفهم ما يريد إيصاله فهما دقيقا جلياً ثم يحرص على إيصاله كما هو، ولكن ماذا لو كانت الفكرة غامضة؟ هنا يجب عليه عرضها في أحدث صورها وأسهلها. وعليه الكتابة باللغة التي يفهمها المتلقي إذا كان مستواه متدن.

وليتم الوضوح على الكاتب أمران هما الدقة والجلاء.

أ /الدقة:

والمقصود وضوح الفكرة فيجب أن تؤدى كما هي بمميزاتها وخصائصها الظاهرة سواء كانت الفكرة معروفة، أو مخترعة جديدة . ويقوم ذلك على لغة الكاتب فيجب عليه ما يأتي:

- اختيار كلمات معينة غير مشتركة المعاني.
- الاستعانة بالعناصر الشارحة كالصفة والحال والمتعلقات.
- استخدام الكلمات المتضادة.
- البعد عن الغريب من الألفاظ استخدام المصطلحات المتعارف عليها.
- والغلو فيما سبق خطر وتركه كذلك لأن خلوه مما سبق يجعل الأدب جافاً غير متوازن، فلا تفريط ولا إفراط.

ب/الجلاء :

والمقصود وضوح التراكيب، فيجب أن يطابق الأسلوب لإدراك القارئ فعلى الكاتب تحري البساطة في صياغة المعاني ويساعده في ذلك:

- ذوقه النحوي في الموائمة بين الكلمات.
- تركيب الصياغة بنظام دقيق لا يتعب القارئ ويشغله في تبيّن الصلات بين الأجزاء.
- مراعاة الجمل معا فيجب وضع حروف الوصل والجر وما شابه.
- و وضع الإيجاز والإطناب في مواضعها المناسبة.

ومن صفات الأسلوب المتكامل:

القوة للتأثير:

إنها صفة نفسية تنبع من الأديب الذي يجب أن يكون متأثراً منفعلاً ، فهي لا تكون بالتقليد والتصنع وإنما من صحة الفهم وبعد أغواره ولتحقيق القوة يجب إعطاء صورة قوية تتجاوز معناها الحرفي إلى العقل(١) لتفتح أمام المتلقي آفاق التفكير والتخيل ومن وسائلها:

- استعمال الكلمات المألوفة والبعد عن الغريب.
- دقة الوصف للمشاهد المؤثرة.
- الاستعمال المجازي البعيد عن الكلمات الضعيفة والحشو.

الجمال للإمتاع :

ويأتي الامتاع بالملائمة بين اللفظ والمعنى ليكون الأول حكاية للأخر، ولكل مقام مقال ولكل حالة ألفاظها فالحماسة غير الرومانسية والغزل غير الهجاء والكوميديا تختلف عن التراجيديا (انظر أشكال الكتابة).

وفي هذه الصفة يكمن الذوق البلاغي ومهارة الكاتب في صياغته ، وتظهر الحرفية ومستوى التمكن اللغوي والموهبة الأدبية.

---

(١) أي المجاز

مناحي الكتابة المسرحية

هناك عدة مناح ينحوها الكاتب وتكون بحسب موضوعه الذي يدور في رأسه، فلكل موضوع منحى كتابي مناسب له وقد تنوعت تلك المناحي ومنها:

مسرح القضايا الفكرية:

ويتناول الكاتب المسرحي قضية من القضايا التي تهمه وتهم مجتمعه من خلال التاريخ كشاهد على صحة دعواه ومنها (محاكمة رجل مجهول) للدكتور عز الدين إسماعيل و (الدودة والثعبان) لعلي باكثير.

مسرح الشخصية:

حيث يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية لها دور مهم مثل (إبراهيم باشا) لعلي باكثير.

مسرح الحادثة:

التي يعرض فيها الكاتب حادثة تاريخية لها أهميتها في تاريخ الأمة (أبطال من بلدنا) للشاروني يعقوب.

مسرح الوقائع التاريخية المعاصرة:

ومنها مسرحية (المسامير) لسعد الدين وهبة.

وهي تعرض أحداثا لوقائع معاصرة وأحداث تاريخية يعيشها المجتمع.

مسرح الطفل:

ومن خلاله يضع الكاتب بعض النصائح والفوائد التربوية في حكاية مبسطة بلغة تصل إلى الطفل مباشرة وتشده.

المسرح الاجتماعي:

وهو كل نص كتب للمجتمع وغالبا ما يكون بلهجة المجتمع الموجه لـــه ذات الـــنص،و يعرض فيه الكاتب مشكلات المجتمع ربما يضع لها الحلول ويحتوي على بعض الإســـقاطات وغالبا مايكون معتمدا على الكوميديا السوداء.

المسرح التجريبي:

ليس منحى كتابيا بالدرجة الأولى كما يظنه الكثيرون بل هو نمط إخراجي فني لأي نـــص مسرحي وذكرته هنا لأني أعلم أن هناك الكثير ممن يعتقدون أن التجريب يبـــدأ دائمـــا في النص ويطلقون على بعض النصوص (نص تجريبي لأنه فصيح) وهذا خطأ.

والكاتب يمكن أن يكتب النص (مجربا) ولكن ليس بالضرورة أن يكون كل نص فـــصيح تجريبي وللمخرج أن يقدم من مسرحية كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية عملا تجريبيـــا[1] وسيأتي تفصيل التجريب لاحقا، لأنه فعلا أزمة من أزمات المسرح السعودي.

(١) سواء كانت عامية أو فصيحة

أشكال الكتابة المسرحية

هناك من يطلق على بعض النصوص أنها درامية مع العلم أن الدراما جزء من كل نص مسرحي ملتزم بقواعد التاليف المعروفة و الدراما اصطلاح يطلق على الموقف الأدبي المنطوي على صراع يتضمن تحليلا له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل.

وأشكال الكتابة المسرحية أصبحت كثيرة ولكن هناك شكلان قديمان أشار إليهما أرسطو وهي:

الكوميديا:

وهي شكل فني ساخر يقدم القضية بطريقة ضاحكة يستعرض فيها الكاتب أحداثا ساخرة توصل في النهاية إلى فكرة المسرحية وتسمى (الملهاة).

التراجيديا:

وهي شكل أدبي فني حزين يقدم القضية بطريقة حزينة مبكية يستعرض فيها الكاتب الأحداث بمأساوية توصل في النهاية إلى فكرة المسرحية وتسمى(المأساة).

وهذان الفنان هما الأشهر وقد ظهر بعدها الكثير من الأشكال ومنها المليودراما والكوميديا السوداء.

أبرز المذاهب المسرحية

المـذاهب المسرحية كثيرة ولكن الأبرز هي المدارس الجدلية وأوردها مبسطة في نقاط تبين أهم ملامحها(١).

المذهب الكلاسيكي: (مذهب القيود)ومن أهم ملامح هذا المذهب

١. فلسفة تؤكد أهمية الترتيب والتوازن.
٢. الإغريق القدماء أول الكلاسيكيين.
٣. أول من قنن الكلاسيكية وضبط قواعدها هو أرسطو في كتابه (الشعر).
٤. الكلاسيكية تؤكد على مبادئ العقل والتحليل
٥. من أهم الأسس التي يقوم عليها المذهب

أ. تعظيم الأشخاص (الرموز القومية والدينية) و تقديس اللغة(الفصاحة والبلاغة)

ب. وحدة المادة والنغم(ينكرون خلط المأساة بالضحك ويؤيدون مناسبة المؤثرات بالموقف)

أ. الوحدات الثلاث:

(الفعل) حيث لا يسمح بالعقد الثانوية.

(الزمان) أي يوم واحد (دورة شمسية واحدة كما قال أرسطو .

(المكان) مكان واحد لا يتم تغيره أو اتساعه.

وفي المذهب الكلاسيكي الحديث اتسعت مساحة هذه الوحدات.

(١) مع العلم أن المخرج يستطيع تجاوز بعض القيود الخاصة بالمذاهب حسب الأيدلوجية التي يتمتع بها وتقبل المجتمع لذلك لأن معظم المذاهب نشأت ذيل عصور الإسلام

المذهب الرومانسي:(مذهب الانطلاق والعاطفة)

لقد حطم شكسبير قيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائن حي يتنفس برئتين قويتين ويطير بجناحين طليقين لا يخضعان لقانون غير قانون الفن والذوق والعاطفة.

وهذا المذهب لا يتقيد بالوحدات بل به عقدة رئيسة وأخر ثانوية.

المذهب الواقعي:(مذهب الحياة والشعبية)

يشتاق الناس إلى من يحدثهم عن حياتهم ومشكلاتهم وقصصهم الواقعية وأهم ملامح هذا المذهب أنه ينقل الواقع على خشبة المسرح والجمهور يستحسن هذا المذهب كمسرح شعبي(١).

المذهب الطبيعي:(مذهب الإفراط)

وقد أدى هذا المذهب بجميع أربابه إلى الدمار والانحلال الخلقي والصحي، حيث بالغ المذهب في التزام الطبيعية، والملفت أن هذا المذهب لم يجتذب سوى ضعاف العقول والبنية والمرضى من الأدباء والمفكرين،فالطبيعيون لا يعنون بالقواعد والقوانين بل ينقلون العالم متحللين من القواعد غير متقيدين بالآداب والشرائع فيضعون الشخصيات في المشاهد عارية سافرة وكأنها مقاطع طويلة لهضبة أو سهل وتحليل ذلك يعود للمتفرج فقط ليستنتج ما يحلو له(٢).

المذهب الرمزي:(مذهب الخيال والعمق)

يشبه الرومانسية حيث لا يهدف إلى مجرد تصوير الجوانب الظاهرة من الواقع،بالإضافة إلى أنه يحمل العنصر الخيالي والشاعري لمظاهر الواقع السطحية، والرمز موضوع لا يقتصر على القيمة الذاتية الظاهرة وإنما يشتمل على قيمة عميقة جدا، والكتاب المسرحيون يستخدمون الرمزية لإبراز قيم لا يمكن أن تظهر بوضوح كاف أو بقوة في التصوير الواقعي، والبعض ينحو هذا المذهب لإيصال معان عميقة لا يمكنه التصريح بها خوفا فتبدو بالرمز مغلفة بالبراءة وربما تحمل عمقا خطيرا.

---

(١) ما يسمى بالمسرح الاجتماعي

(٢) وأرباب هذا المذهب يرون أن لا إله والطبيعة هي الخالقة وينكرون وجود أي مصنوع أو مشغول سوى الطبيعي على المسرح.

المذهب التعبيري:(مذهب تجريبي فلسفي)

نشأ هذا المذهب في محاولة لاكتشاف تقنية جديدة للتعبير، ولكن هذا المذهب احتج على الرومانسية لما فيها من أباطيل عاطفية واستبدال التأويل الأمين بتأويل مزيف للتجربة الإنسانية.واحتج على الواقعية بأنها تضيع الحقائق السيكولوجية الباطنة نتيجة انشغالها بالنقل الدقيق للظواهر.

ويدعو هذا المذهب إلى استغلال جميع ما في المسرح من وسائل هائلة من معدات وتجهيزات للتعبير وتقديم الفكرة والرسالة باستخدامها.

تيارات تطور المسرح

لقد تطور المسرح نتيجة هذا التاريخ الطويل حتى وصل هذا التطور إلى صنفين:

الصنف الأول ثار داخل الأصولية الدرامية(١):

حيث أنه مازال يعترف بسيطرة الزمان والمكان ويتقيد بأصول وقواعد المسرحية، وهذه الظاهرة مألوفة وطبيعية تعمل وفق حاجات التطور، ليبقى التجديد تحت ظل الأصولية والضوابط المعروفة لفن المسرح وأدبه مثل الرومانسية والواقعية وغيرها.

الصنف الثاني تيار ثار على الأصولية الدرامية:

حيث يعتبر تحول حقيقي عن الخط المعروف والمنحدر عبر التاريخ من تقاليد المسرح وبناءه الفني وطرائق تعبيره وأساليب التعبير المختلفة والهيكل والمضمون، فهو تيار يهرب من سلطة الزمان والمكان، ويقدم ما هو خارج عن القواعد المسرحية، فهو يختلف عن المألوف في جميع أدواته، ومنه على سبيل المثال المسرح البريختي أو العبثي.

(١) الأصولية الدرامية : هي القواعد الأساسية القديمة التي يتقيد بها المسرح بجميع أنواعه مثل الحبكة والصراع والحكاية والتي ستأتي لاحقا.

نظرة عامة للمسرح المعاصر

عندما ننظر إلى المسرح المعاصر نجد أنه قد اكتسب صفات معينة جراء التغيرات التي تمر بـــه ومن تلك الصفات العامة:

• تميل أكثر النصوص المسرحية إلى شكل الفصل الواحد، وقلما كتب أكثر من فصل، وذلـــك الفصل يكون موجزا بشدة لأنه مقدم لإنسان يشعر بالعزلة ولا يهتم باللقاء الجماعي ويكفي أن يكون العرض ساعة في تقدير متوسط.

• نجد العرض المسرحي يمتلئ بالجماليات التي تغري المتفرج حيث أصبحت السينوغرافيا بديلاً عن الكثير من الحوار وعمق الشخصيات.

• البعد عن معالجة الأمور السياسية والاجتماعية الخطيرة لئلا يتعرض الفريـــق للمـــسائلة إلا الرمزي منها.

• تميزت مسرحيات الفصل الواحد بسرعة الإيقاع ووحدة المكان والزمان وقلة الشخـــصيات والملامح العامة.

• بالرغم أن الفصل الواحد يعتبر تقليصاً للمسرحية المعروفة والتي وصل طولها إلى ثمان ساعات كما في مسرحية (اللصوص) للكاتب الألماني شيلر إلا أنها – مسرحية الفصل الواحد –لازالت متمسكة بأركان المسرحية الطويلة دون أن تكون كذلك.

• نتج تحول في أذهان الناس جراء الحروب التي خاضتها الإنسانية في الحقبة الأخيرة وظهـــور العولمة وبالتأكيد تحول الأدب إلى وسيلة متعة تمتلئ بالعنف والجنس والمخـــدرات والـــضحك والسخرية والتهريج والابتذال بدلا من الدفاع عن الخير والهجوم على الشر والظلـــم ونـــشر الرسائل الإيجابية في معظم النصوص.

• انحسرت تلك المدارس والتيارات العاصفة في القرن العشرين وأصبح التجريب مسيطراً ويقوم معظمه على قتل النص على أيد مجتهدين يتصنعون الإخراج، أو مخرجين يحاولون خوض تجربة التأليف بالإعداد.

• أصبح الكاتب المسرحي سجين في ساحة ضيقة محدودة لا يستطع أن يطلق العنان لخيول تفكيره، وبذلك انحسرت قضاياه إلى معالجات إنسانية عامة بدلا من القضايا التي يدافع عنها لتخوض الشخصيات من خلالها الصراعات الكبرى مع أن المجتمع مليء بالقضايا الاجتماعية من خلال السلبيات المتكررة.

• وقلما نرى الكاتب المسرحي يعيش عند كتابته حالة من النهوض المسرحي في نصوصه، وذلك لأن معظم الكتاب يحاولون تقليد النصوص الأجنبية، والابتذال في الكتابة التجارية أو يؤلفون نصوصًا لصناعة نفس الأجواء التي أبهرتهم بالسرقة من وحي أفلام السينما الهوليودية.

من كل ما تقدم ندرك أن جميع أوضاع المجتمع تعمل ضد الكاتب المسرحي، مع أنه في هذا العصر كسب مكاسب لم تتوفر لسابقيه ومنها الخشبة المسرحية والتي أصبحت أكثر تطوراً وثراء وانفتاحاً عوضاً عن مسرح الغرفة، والمسرح الروماني، وغيرها من (الخشبات) البدائية ضعيفة الإمكانيات بحيث أن الأحداث الكبيرة والضخمة يمكن عملها على الخشبة لأنها أصبحت متطورة، وأيضاً قيود الزمان والمكان أصبحت أوسع مع الديكور و الإضاءة، فشكسبير كان مضطراً في مسرحياته إلى ذكر الزمان والمكان في الحوارات وذلك لأن الخشبة كانت مضاءة بالشموع، ويمكن للمبدع كاتبًا كان أو مخرجًا تخيل وتطبيق حالات عدة على الخشبة المسرحية الأرض (القرية مثلا) وباطن الأرض (الشيطان مثلا) وسطح القمر وسطح الشمس وضفاف النهر الجاري مع اختلاف الأزمنة.

وأيضاً من مكاسب الكاتب المعاصر أنه ورث أصول التأليف المسرحي بعد نضجها وتحليلها بالمرونة وغسلها من التعقيد، ولا ننسى أن هذه القواعد والأصول ضرورية ليكون المكتـــوب مسرحًا فبعد إتقان هذه القواعد يذهب الكاتب من خلالها إلى تأييد أو رفض لأي فكر أو رأي وتقديمه بالشكل الجمالي اللائق.

التأليف المسرحي المعاصر
في المملكة العربية السعودية

ظهر المسرح في المملكة العربية السعودية ظهوراً بارزاً في وزارة المعارف على أيد معلمين عرب، حيث قاموا بجهود شخصية لتفعيل المسرح في الحفلات الخاصة بالمدارس، ومن المعلمين السعوديين من شارك في ذلك ومن هذا المنطلق وضع في الجامعات ضمن أنشطة الطلاب نادي يهتم بهذا الفن وكان التأليف ضعيفاً حيث كان معظمه ارتجالاً، حتى نهض المسرح من خلال تأسيس جمعية الثقافة والفنون التي كانت تابعة للرئاسة العامة لرعاية الشباب آنذاك وبدأت الجامعات والجمعيات بإقامة المسابقات وجلب المخرجين الأكاديميين العرب وعمل الدورات ودعم تلك المواهب من الطلاب ومنهم من اتخذها رزقاً حتى وصل إلى النجومية في المسلسلات والسهرات التلفزيونية، ومنهم من عزف عنها.

لقد عانى المسرح السعودي من ضعف التأليف ومازال لدرجة أن معظم المسرحيات اعتمدت على المؤلفين العرب مما جعل المسرحيات السعودية تفقد جزاء من هويتها وخصوصيتها المجتمعية، ولكن لا ننفي وجود مؤلفين سعوديين ظهروا مؤخرا وبرزت أعمالهم ولكن لم يحالفهم الحظ في النهوض بحركة مستمرة ومهما حاولنا وصف تلك المؤلفات تظل أقل من المستوى العربي فالمسرح المصري والكويتي والسوري والعراقي وغيرها كلها كانت على دراية ثقافية ودراسة أكاديمية لذلك ساهمت في رقي مجتمعاتها ثقافيا ووصلوا بمسرحهم الناهض إلى الدولية والعالمية.

وقد اعتمد المؤلفون السعوديون في كتابتهم على عدة أطر منها:

المسرح المدرسي:

وهو الخاص بالمدارس ويحتوي كماً مشبعاً من التوجيهات التربوية أو المناهج الممسرحة حتى تناسب المراحل العمرية الموجهة إليها.

المسرح الاجتماعي:

وهو غالباً عامي اللهجة ويهتم بالهموم الاجتماعية ويقدم في صورة الحياة اليومية، وينهج في معظمه الكوميديا السوداء.

المسرح التجريبي:

ويقدم(غالبا) باللغة العربية الفصحى ويهتم بالهموم الإنسانية ويقدم في غالب الأحوال في صورة قصة أسطورية أو خيالية، نارية الصراع وهو للنخب المثقفة، وتقدمه الجهات الحكومية من جامعات وجمعيات وبعض الفرق الواعية .

المسرح التجاري(١):

ويقدم باللغة العامية (ومعظمه مبتذل) حيث يهتم بالإضحاك والسخرية ولا يعالج قضايا مهمة بل يحاول إخراج الحضور من الهموم اليومية بالنكتة والتهريج، فما تنتهي المسرحية حتى يعود الشخص إلى حياته بدون أثر يذكر.

(١) وأطلق عليه هذا الاسم لأنه لا يهتم فيه بالجودة وسلامة الأساليب وانما لغرض مادي ربحي ويهمل فيه اختيار النص الجيد والتوجيه الصحيح للكادر.

الفصل الأول - الباب الثاني

أزمة النص المسرحي

- أهمية النص المسرحي
- التكوين التنظيمي
- التكوين الأدبي
- قواعد التأليف المسرحي
- الحكاية
- الحبكة
- الصراع
- المينودراما والصراع
- الشخصية
- الموضوع
- الحوار
- لغة الحوار المسرحي والكاتب

أزمة النص المسرحي

باختصار...

أتت هذه الأزمة نتيجة ركود الحركة الفنية المسرحية، ولأن النص المكتوب غالبا، لم يكتب على أسسه الصحيحة، أو لأن المنتجين والمسئولين لم يقدموا الدعم الكافي للقلم السعودي.

أهمية النص المسرحي

لقد كان النص المسرحي (في السابق) سيّد العملية المسرحية بمختلف عناصرها، بحيث أن دور المُخرج هو إيصاله إلى المتلقي(الجمهور)، عبر الممثل والخشبة فكل المهمات مُسَخّرة من أجل إيصال قول الكاتب ورؤيته دون أن يجرؤ أحد على تغيير كلمة إلا بعد الرجوع وإقناع الكاتب. مقابل ذلك وجب على النص المسرحي أن يحمل أعباء كبيرة ومسؤوليات عناصر أخرى هشة الحضور أو غائبة، فكان يحتوي على أوصاف مطوّلة للمناظر والأجواء والأزياء والأضواء والأصوات ووقوع فعل الأحداث وغيرها، الأمر الذي جعل النص المسرحي طويلاً وثقيلاً واحتوائياً؛ يعامَل ــ ببالغ اعتبار ــ كونه جنساً أدبياً مستقلاً ومرغوباً فيه، فكان النقد يصدر تجاه النص مقروءاً، ويمكن حتى أن يقاضيه مسرحياً بمجرد القراءة دون الحاجة لانتظار دخوله تجربة العرض لأنها لم تكن تضيف إليه وإنما تكتفي بتجسيده بأمانة تقليدية. وعلى امتداد سنوات طويلة ظل النص المسرحي يسمى رواية ويصدر في كتب، وله نظامه واشتراطاته وخصائصه، إلا أن العمر الطويل للمسرح ومروره بمدارس وتجارب وتراكمات وبيئات مختلفة، والتقدم التقني وجهاد منظومات العناصر الأخرى كالإخراج والتمثيل والصوت والإنارة والديكور والملابس والموسيقى والسينوغرافيا والمكياج والإيماء والإيحاء والرقص والفضاء المسرحي والأشخاص العاملين فيه من أجل إبراز أهمية أدوارهم وسعيهم في الحصول على حقهم في طرح رؤاهم؛ جعل النص المسرحي يتراجع ويتخلى تدريجياً عن الكثير من مسؤولياته القديمة، وأن يكون ديمقراطياً في تقبل حضور العناصر الأخرى التي انفصلت عنه، وأن يَقنع في إيلاء التخصصات لجهات الاختصاص، حتى صار النص المسرحي مجرد عنصر آخر من عناصر المسرح الأخرى، وفي بعض الأحيان أضعفها، وكأنه، الآن، يمر بأزمة أو في مرحلة احتضار بسبب تراجع أهميته في خلاصة العملية المسرحية، فلم يعد أكثر من مجرد مُنطَلق لها؛ نقطة بداية قد يتم التخلي عنها بعد قليل من الشروع بالعمل.

لقد أفرزت مسيرة المسرح الطويلة معادلة معاصرة تُرجح المسرح بشتى عناصره مجتمعة أو مجزأة أحياناً على كفة النص لتحيله إلى مجرد عنصر واحد من عناصر المسرح التي يتزايد عددها بفعل التطور، وإن كان هو العنصر الارتكازي بينها والذي يقوم على أساسه تشييد الهيكل المسرحي، إلا أنه فقد سلطته، بل هويته أحياناً، فلم يعد ثمة جنس محدد بعينه لا منازع له يحمل تسمية (النص المسرحي)، إذ نجد الآن الكثير من التجارب المسرحية التي تقوم على قصيدة شعرية أو على قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو طُرفة أو حالة يومية عادية أو مقالة أو أغنية أو حلم أو خبر في صحيفة وما إلى ذلك، بل وأحياناً بلا نص ناطق على الإطلاق كما هو الحال، مثلاً، في مسرح الصورة، والمسرح الصامت "البانتومايم" وغيرها.

يقول أحد المسرحيين(١) : إن المسرح يبدأ حيث ينتهي الأدب وهناك فرق بين الدراما الأدبية والمسرح؛ في المسرح أريد أن أحوّل الكلمات إلى صورة، والمسرح الحقيقي هو الحركة داخل هذه الصورة. لم أكن أبداً المخرج الذي يقدم أعمالاً أدبية، حاولت دائماً أن أخلق عروضاً لا يكتفي الإنسان بالاستماع إليها".

وهناك حركات وتيارات قد تجاوزت الجانب الأدبي في المسرح مستندة على ما يسمى بتأثير خشبة المسرح ومعلنة الرفض التام للنص المكتوب، وقد عبر عن ذلك مدير المسرح المفتوح(٢): إن أرفع شكل للتواصل في المسرح هو السكوت والصمت. وأصبحت مفردات الفرق الشابة المسرحية هي كل ما يعارض الدراما أو النص المكتوب لأن المسرح في نظرهم هو حركة وتمثيل وعلم للمنظر".

(١) يوزيف شاينا – مسرحي بولندي

(٢) جوزيف شايكن – مسرحي أمريكي

وهكذا حلت كلمة (إعداد) محل كلمة (تأليف)، وكلمة (مُعِد) بدل كلمة (مؤلف)، وأصبح.. هاملت غير هاملت، ولير غير لير، وطرطوف غير طرطوف؛ يتبدلون تماماً حسب رؤية كل مخرج، لأن المخرج أصبح الآن سيد المسرح ودكتاتوره فهو المؤلف الثاني للنص، فقد أخذ يطرح رؤيته هو للنص، و لم يعد دوره ينتهي عند طرح رؤية الكاتب كما كان في السابق، بل إنه قد يتعارض معها أحياناً.

هذا على صعيد مسرَحَة النص، أما على صعيد قراءته فإنها أصبحت غير عملية وغير ممتعة هي الأخرى، لأنها شبيهة بقراءة سيناريو لفلم سينمائي، إذ تتطلب الصبر على شكل الكتابة وعلى إشارات وحواشي لا تعني القارئ ولا تصب في هدفه، لأنها من صلب اهتمام العامل المسرحي المختص وليست من اهتمامه كقارئ يبحث عن المتعة أو فكرة أو رؤية وغيرها.

ولكننا على الرغم من كل تلك الاشكالات أو الأحوال التي أصبح يعيشها النص المسرحي لا نريد أن نعلن موته بوصفه جنساً أدبياً له تاريخه العريق، ودوره الفاعل في صياغة الذهنية الإنسانية الواعية على مدى العصور، ومواقفه المعالجة والمتصدية والفاعلة في مسيرة الثقافة العالمية وحركة التاريخ الحضاري.

ومهما تكن الصعوبات التي يواجهها النص المسرحي في توالي فقدانه لخصائصه، إلا أن ثمة ما لا يمكن إنكاره في إمكانية تمييزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى فالنص أصبح أكثر مرونة و لم يفقد أهميته بل إن مميزاته تظل ركيزة في كل عمل ومن مميزات النص المسرحي

- تلك الروح الخاصة بالكلمة المسرحية المعبأة بالجملة الفعل.
- وبصلابة وحدة النص وكثافته.

• وبطرده لكل ما هو زائد.

• بنوعية إيقاعه التصاعدي.

• وبمباشرته بقصد الهدف ووضوح طرح الموقف تجاه القضية المعنية.

• بحرارته وبحيويته شكلاً، حيث الاستعداد العالي لتقبل اختلافات زوايا التناول، إنه قد أصبح نصاً ديمقراطياً متسامحاً، بل وأكثر لياقة على صعيد الشكل، إلى جانب أصالة مضامينه وتحولاتها.

• الغوص بعيداً في مسيرة استكشافاته العميقة لهموم الإنسان وأحاسيسه تبعاً لكل مرحلة وكل حال.

• إبرازه الجلي للغوامض والصغائر الهاجسة في النفس الإنسانية، إلى جانب تواصل شهره لسلاح الرمز الوافي للطرح وفق كل متطلب، بل إن النص المسرحي سيبقى " أشبه بجبل جليد عائم تُمنه فقط ظاهر للعيان والباقي يختفي تحت الماء "(١) إذاً فثمة ما يبقى خاصاً وجديداً، وثمة ما يمكن أن نلمسه ونتحسسه من أجل تمييز هذا الجنس الأدبي وإدامة حياته، ليس على صعيد العرض المسرحي فحسب، وإنما في كونه نصاً صالحاً للقراءة كما هو صالح للعرض.

(١) جون لوي بارلو – مسرحي فرنسي

ولكن هل المسرح جنس أدبي أم شكل من أشكال الدراما؟

نقول يعتمد الأدب على القراءة والمسرح على المشاهدة وحين يعرى النص المسرحي من المفردات والأدوات التقنية لا يبقى إلا عموده الأدبي وفضاؤه الذي يرتكز على بيئة المسرح ورؤيتها الدرامية التي تتجسد في جملة شروط:

١-وحدات أرسطو الثلاث(الزمان –المكان- الموضوع)

٢-رسم الشخصيات وتصويرها.

٣-وحدة الحدث المركزي(الحبكة) وتتمحور حول الصراعات والتكاملية بين الشخصيات.

٤-السيطرة على اللغة والحوار (بزمانه ومكانه) ووظائف التعبير.

ولذلك فمن الصعوبة بمكان فصل الأدب عن المسرح والعكس فبينهما تفاعل جدلي فهما يؤثران في بعضهما لكن المسرحية جنس أدبي يتميز بامتلاكه تقنيات فنية ووسائل خاصة به

المسرح

ذهني (قراءة) **محسوس (معروض)**

وتتعدد القراءات للنص المسرحي،فالمؤلف صانع والمخرج مجسم والجمهور متلق

كيف يُكتب النص المسرحي

أ/ التكوين التنظيمي

يجب على الكاتب أن يرتب وينظم كتابته لان ذلك عنوان لأفكاره المنظمة والغير عشوائية ويساعده ذلك في سرد تأليفه في تسلسل منطقي، وللنص المسرحي شكل خاص عند كتابته، (قالب) والقالب المشهور الذي يكتب به معظم المعاصرون لا يختلف كثيراً عما كان من قبل . وهو كالآتي:

الغلاف: ويحمل اسم المسرحية وإشارة إلى مؤلفها على الأقل ويمكن الإشارة إلى جميع من يملك النص من فرقة أو مؤسسة أو مخرج.

المقدمة: وهي عادة ما تكون تقديماً خاصاً يسرقه الكاتب من وجدانه ليضعه كصورة شخصية خاصة يراها من زاويته(يمكن أن تكون جزاءً من النص).

الشخصيات: ويذكر فيها الكاتب أسمائها وما تتميز به من أبعاد مادية واجتماعية ونفسية وغيرها مما يخص كل شخصية.

الزمان والمكان: ويُظهر فيه الكاتب زمن ومكان حدوث الحكاية وكأنك تجيب على السؤال:أين ومتى كانت هذه المسرحية؟.

المنظر الأولي: وهو بمثابة لقطة البداية فهو أول منظر يراه في مخيلته يريد أن يريه للقاري حتى يدخله في جو الحكاية.

النص المسرحي: وهو السرد الحواري السائر بمنطقية إلى هدف أعلى عبر احداث مترابطة من دافع إلى انفعال(١)، وتنقسم فقرة الحوار عند كتابتها إلى ثلاثة أجزاء.

- الشخصية.
- علامة القول.
- الحوار المقول.
- (فعل أو إيماء).

أحمد : تعال يا أخي (رافعا يده)

ويكون اسم الشخصية في اليمين بالكتابة العربية ثم يليها علامة القول وهي عبارة عن (:) نقطة فوق أخرى ثم يكتب بعدها مباشرة المقول على لسان الشخصية المسماة.

أما عن الفعل والإيماء فهما ما يتصوره المؤلف من أفعال تقوم بها الشخصية أثناء القول ويكون بين قوسين، ليتم فصله عن الحوار المقول.

ويتم الفصل بين المشاهد بكلمة إظلام أو ستار ، ويجب أن يكون هذا الفصل في توقيت مناسب، حيث تنتهي فكرة أو مرحلة من مراحل الحبكة.

(١) ويضيف بعض النقاد على هذا انه كتب للعرض.

كيف يُكتب النص المسرحي

ب/ التكوين الأدبي

الأديب قبل أن يمسك قلمه ليكتب نصا مسرحيا يمر بأزمة، ويسميها النقاد أزمة لأنها تُحل بعد الكتابة لا بعد التمثيل وهذه الأزمة تُنْتج في ذهن ذلك الأديب عملية إبداعية تدفعه إلى خلق ذلك النص على الورق بماء مسكوب من الذهن.

المقصود بالنص المسرحي

الحوار الدرامي المبني على قواعد التأليف المسرحي ويتم الربط بين أجزائه بمنطقية تساعد للوصول إلى هدف الأعلى.

أهم قواعد النص المسرحي

- الحكاية.
- الحبكة.
- الصراع.
- بناء الشخصيات.
- الموضوع.
- الحوار.

ويمكن للكاتب كسر هذا الترتيب وتصاعده بوسائل عدة منها : الراوي ، الإنشاد ...الخ ويمكن لهذه الوسائل أن تتداخل مع القواعد دون الإخلال بها ، وبذلك يطبق الكاتب (الدراما المفتوحة) وهي أن يكتب نصه كما يشاء وبترتيبه الخاص لعناصره الدرامية.

إن الإنسان كائن جُبِل على اجتماعية بشرية ولا يستطيع العيش بمفرده أيا كانت الظروف، وهو في مجتمعه ومن خلال احتكاكه بما يحيط به يحتاج دائما إلى قرار وهذا القرار ليس قولا فقط وإنما عمل وممارسة أيضا.

إن الكاتب المسرحي إنسان يعيش هذه الحياة يختبر، يجرب، يستنتج فيكوِّن وجهة نظر عبر وجوده في واقعه الاجتماعي، وعليه فانه يتداول ما يجول بخاطره مع الآخرين ، ولذلك يقوم بكتابه مسرحية ما لينقل لنا أفكاره وأيدلوجياته(١) ولكن لماذا لا يكتب شعرا أو رواية ويكتب مسرحية ؟ لان الكاتب المسرحي يحمل وجهة نظر-الموضوع- ممزوجة في ذهنه بالزمان والمكان وتفاصيل الأحداث والشخصيات وبنائها وعناصر كثيرة أقرب إلى تكوين مسرحي، ففي هذا النوع من الكتابة يحاول الكاتب أن يرسم على الورق مجريات أمور تدور في خلده فيرسل الشخصيات وكأنهم عملاء له ينفذون الأحداث يتناقشون وتحدث الاختلافات والجرائم ويبدأ الحدث وينتهي وعليه -الحدث - أن ينساب على لسان الشخصيات وعلى أفعالها فهي من يصنعه ويقوم به، وكأن الكاتب أول من يتفرج على المسرحية لينقلها على الورق لكن لا تكتمل إلا بالعرض على يد المؤولين ممثلين ومخرجين.

(١) الايدولوجيا : قال الفيلسوف دايفد هيوم : إن الإنسان يدرك الأشياء بحواسه الخمسة ، فتسجل الذاكرة الإدراك كانطباعات لا تلبث أن تصير أفكاراً، الايدولوجيا هي: مكمن الأفكار (أي الاعتقادات)

قواعد التأليف المسرحي

للتأليف المسرحي كما أسلفنا قواعد يسير عليها حتى يكتمل بنائه بدون نقص أو عيب أو خلل قد يحل به و قواعد التأليف المسرحي.

أولا : الحكاية:

لقد عرف شغف الإنسان بها منذ القدم لأنها تكوِّن لدى السامع لهفة بقدر إجادة المتحدث بها والحكاية شيء أساسي في المسرحية فبها تقوم وتستمر وكل من يقول بعدم أهميتها نقول له انظر إلى البرختية العبثية التي تقوم على تحطيم سلاسل الحكاية فتفقد المتفرج لذة الاندماج وحلاوة المتابعة وإبداع التفكير في ما ترمي إليه، ويظل مبهورا بأفعال فوضوية لا تنظمها حكاية.

إن الحكاية جوهر فن المسرح لأنها مقصودة بذاتها قبل كونها وسيلة للأهداف التي ينشدها الكاتب فالمسرحية:

- الفن الوحيد الذي مازال من بين فنون القول والتعبير يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي بحيث يحتشد ويشترك فيه الناس فيحضرون، يشاهدون، يستمعون، يفكرون، يناقشون. ربما يقول قائل بتشابه الشاشة السينمائية مع المسرح في هذا، نرد عليه بـ(لا) لأن المسرح:
- جمع إنساني في تواصل مباشر ، و إبهار الشاشة أكد على قوة السينوقرافيا(١) على المسرح، لأنها الحية.
- الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع أن يحيي الحكايات القديمة والأساطير بعدما أصبحت الرواية والشعر واقعيان في هذا العصر.

فيجب علينا ككتاب أن نضع الحكاية موضعها الصحيح ونعطيها أهميتها.

(١) السينو قرافيا: المؤثرات المحيطة والمكملة للعرض من إضاءات وأصوات وتكوينات ديكورية وتجسيدية.

ثانيا: الحبكة

وهي ترابط أحداث القصة بتسلسل منطقي. وهذا التسلسل هو الذي يولد التشويق حيث يسأل المتفرج مندهشا ! ماذا سيحصل بعد هذا ؟

عناصر الحبكة النموذجية

المقدمة:

وهي تمهيد وتقديم للشخصيات وإلقاء لأطراف خيوط الحكاية وضوء الانطلاقة لبداية الأحداث. وهي أصعب العناصر.

الوسط:

وهي العقدة، لحظة الأزمة في الصراع.

النهاية:

وهي حل العقدة وانتهاء الأزمة ووقوف الصراع وتكون حقيقية بالوصول إلى الهدف الذي ينشده الكاتب.

هذه هي العناصر بل الأركان التي تقوم عليها الحبكة فالحكاية الجميلة المحبوكة هي التي تشد المتفرج وتدهشه بغرابتها وقوة الفعل فيها ، ويصعب على معظم الكتاب شحن مسرحياتهم بالغرابة والفعل، لكن منهم من افتتن بالفعل حتى حولوا النص إلى سيناريو فأضاعوا موهبتهم لأنهم تجاهلوا العناصر الأدبية لفن الكتابة ومعظم هؤلاء من المخرجين الذين نحوا منحى الكتابة وخاضوا غمارها.

وعودة إلى أهمية الفعل فيجب أن يكون مرتكزا على الأسباب النفسية للشخصيات لتمنح المسرحية حلاوة وتشويقا. وليعلم الكاتب المسرحي أن النص الجيد هو المحبوك والحبكة هي ربط كل فعل بدافع منطقي وصولا إلى النهاية.

ثالثا : الصراع

شارع هادئ – سيارة أ – سيارة ب – سباق تحد .

ألا ترون معي أن مشهد الشارع الهادئ لا يثير ، ولا حضور السيارتان بل المثير هو التحـــدي فهو صراع بين قوتين للوصول إلى الهدف وهو الفوز.

تعريف الصراع المسرحي

الصدامية القائمة على التضاد المتكافئ والمعتمدة على الإرادة كدافع حتى تـــصل الحكايـــة إلى النهاية بتحقيق الهدف.

خصائص الصراع :

- قوتان متكافئتان يتبادلان الغلبة، فلا متعة بين قوي وضعيف.
- وعي كل طرف لمعركته مع الآخر حيث أنها تقوم على السببية (الدوافع).
- ارتباط الصراع بالهدف الأعلى لأن الصراع تراكم أحداث يوصل إلى رأس الهرم.

كيف يتحقق جمال الصراع في المسرحية ؟

عندما يكون أحد الطرفين مسيطر (مهاجم) والآخر في وضع دفاع، ويا لها من متعـــة حـــين يتبادلان المواقع فبهذا الانتقال تلهث الأنفاس ويبدأ الانحياز عند المتلقي.

أشكال الصراع :

- صريح وواضح يضع المسرحية في غليان حيث يثير جميع الناس ، وهذا الصنف ناري عاصف بالعواطف ومن ذلك مسرحيات شكسبير وموليير وراسين ورابسن ، ومن مسرحيات العربية (مغامرة رأس الملوك) لسعد الله ونوس (والسجين٩٥) لعلي عقلة و(مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور.

- ساكن هادئ لا يكاد يظهر فهو نفسي فكري أكثر من كونه عملي وأكثر مسرحيات تشيكوف والمسرح الأمريكي على هذا النهج وهو لا يكون مجسدا على خشبة بوضوح بل مجرد احتدام في النفوس.

وكلا الشكلين لا بد لهما أن ينتهيا إلى خاتمة يصلان بها إلى الهدف الأعلى، فالصراع هو أبٌ لقواعد التأليف وجامعها وهو معيار لسبك وحبك المسرحية وحكايتها وبذلك كان العصب الحساس الذي لا غنى عنه.

شروط الصراع :

- قوي ضاري عنيف.
- بين متوازيين.
- صاعد متواتر.
- دون استراحة أو استرخاء.
- لا يغيب عن مجريات الأحداث وأفعال الشخصيات.

فبهذه الشروط يتقن الكاتب الصراع فتتهافت عليه الفرق ويحلم بنصوصه المخرجون ، لكن ثمت شرط أخير مهم جدا وهو أن يحمل رؤية اجتماعية ليجد القارئ أو المتفرج نفسه وعصره ليشارك بواجدانه فيها وينحاز لأحد الطرفين ويتمنى له الغلبة، فلو خرج عن الرؤية المجتمعية لن يجد القارئ والمتفرج نفسه فيه ولن يحاكي مابداخله ولذلك لن يرهق نفسه بالمتابعة والحماس والانحياز لإحدى الشخصيات.

الصراع في المسرح المعاصر

على الكاتب المعاصر أن يتجنب الصراع الهادئ فلم يعد ذا تأثير، وإذا كان الصراع في حكايته صريحا عنيفا فعليه أن لا يتلكأ ويسترخي بمشاهد وأفكار جانبية، بل عليه أن يضمنها الصراع بتوظيف يزيد من حرارته.

الصراع في المونودراما(١)

تعتبر المينودراما إثارة عاصفة للعواطف وبرغم مرور زمن طويل عليها لازالت نوع قوي حيوي إذا أجاد الكاتب فيها فسيجد نفسه في سباق مع الصراع المحتدم وستكون من أمضى أسلحة الكاتب إذا استغلها في إثارة سليمة هادفة ومقنعة.

مونودراما : تصغير لكلمة الدراما وتطلق كمصطلح على (مسرحية الممثل الواحد)

رابعا:بناء الشخصية

تعريف الشخصية

تصوير منسق لإنسان بجميع خصائصه المميزة يقوم بالفعل في بوتقة الصراع مع آخرين للوصول إلى هدف. و الشخصية أرهف ركن من أركان المسرحية لأنها محور أركانه(١).

الأبعاد

وهناك طريقة للتفكير في الشخصيات ، وهي بوضعها في مجموعة من أربعة أبعاد:

البعد الأول :

معلومة إحصائية فقط (رجل يرتدي بذلة ويجلس على كرسي).

البعد الثاني:

يجب معرفة معلومات أساسية عن هذه الشخصية : العمر، العمل، معلومات أساسية عن حياته في البيت ، الأحداث الجانبية الرئيسة.

البعد الثالث:

معرفة كاملة بالشخصية وتاريخها، معقدة ومصاغة تماما كما لو أنه شخص ما سوف تقابله في الشارع.

البعد الرابع:

كما البعد الثالث ولكن هناك شيء يتعلق بهذه الشخصية وهو أنها (نادرة تماما ومميزة) ومثيرة لاهتمام الجمهور.

أوديب وكلنا يعرف أن أوديب شخصية ثلاثية الأبعاد لأنه ملك، له شخصية محددة وتاريخ محدد يتناسب مع خياراته – ولكنه شخصية رباعية الأبعاد لأنه عاش كل حياته من خلال النبوءة بأنه سوف يتزوج أمه ويقتل أباه. وهذا يجعله مميزا تماما ومثيرا لاهتمام الجمهور.

(١) كما هو مشار اليه في أرسطو طاليس فالشخصية هي سلسلة من الخيارات

شروط بناء الشخصية بشكل صحيح

• أن يكون لها سمات جانب واحد على الأقل يستكمل الكاتب مناحيه، لأن الكاتب لا يستطيع أن يأتي بجميع جوانب الشخصية، لأنه تطويل غير مرغوب فيه و لم يناسب الراوية الطويلة ليناسب مسرح الفصل الواحد.

• أن تأتي أفعالها نابعة من ذلك الجانب ومنسجمة مع دورها في الحكاية وقائمة على مبدأ السببية.

• (الدافع) فهو الذي يحركها وهذا أخطر شروطها، لأن أعظم سر في بناء الشخصية هو التناسب بين الأفعال والدوافع.

• مغلقة بمعنى أن تكون لها نقطة بداية فتسير في خط إلى نقطة النهاية، وأسهل أشكال الإغلاق أن تنتهي المسرحية ونعلم أن الشخصية لا تزال مستمرة في نفس الدور.

القالب/النموذج الأساسي للشخصية

الإجابة عن الأسئلة التالية عن شخصيات مسرحيتك ستساعدك على وضعها في البعد الثالث ، إنها أسئلة أساسية ، فبقدر ما تكتشف عن شخصياتك بقدر ما سوف يصبحون ثلاثيي الأبعاد، ولكن هذا لن يساعدك على كل حال على خلق شخصية ذات بعد رابع ، وهو البعد الإضافي الذي يجعلهم مميزون وفريدون تماما ومثيرون للاهتمام، وهذا الأمر راجع إليك أنت ككاتب.

الاسم:	العمر:
المظهر الخارجي:	الصحة العامة:
أسلوب الحديث:	المهنة:
المستوى التعليمي:	الحياة المترلية (اليومية):
الديانة:	الآراء السياسية:
فلسفته في الحياة:	أكثر ما يحب / وما يكره:
الرغبات المكتومة:	مستوى الذكاء:
الآراء والأحكام الشخصية:	مبدأ الذاتية:
الطباع والتصرفات الجسدية اللاإرادية:	الأمر الذي حدث في الطفولة وترك أثرا في حياة الشخصية:
أهم حدث في حياة الشخصية:	كيف كانت حياتها عندما كانت في أسعد اللحظات؟
كيف كانت حياتها عندما كانت في أحزن اللحظات؟	

خامساً : الموضوع

وهو ببساطة: الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره.ويجب عليه أن يراعي هذه الفكرة ويدرسها ويسأل نفسه هل سيتقبلها الناس وهل هي مناسبة للزمان والمكان؟

والأدب ميدان للأفكار وهو وليدها وبالموضوع انتصر الكتَّاب المسرحيون لكل ما هو نبيل وشريف عند الإنسان، فالمسرح يمثل رأس الحربة في المعارك الفكرية والسياسية والدينية، فهذه الفكرة هي التي يستخلصها الفريق المسرحي وتسمى الهدف الأعلى لكي تكون الفكرة هدف سامٍ للمسرحية.

ولا بد أن يكون الموضوع حاضر في ذهن الكاتب وواضح ومركَّز قبل البدء في بناء المسرحية لأن الحكاية والأحداث والصراعات تقوم عليه ويجب عليها جميعا أن توصِّل إليه، فيجب أن تولد الفكرة مع الحكاية لتكسبها عمقا، ويكسب الموضوع وضوحا في المسرحية وبهذا التشابك يكون للكاتب إبداع نسمية (علاقة الشكل بالمضمون).
والكاتب حر في اختيار موضوعه لكن ثمة عقبات تعرقل إبداعه وهي:

الدولة والسلطة :

ولان المسرح فن صدامي شرس فاضح في التراجيديا ساخر في الكوميديا وجامع لهما في دراماتيكيتة، أمرت الحكومات بأخذ الموافقة والتصاريح والإجازات للنصوص والفرق لأنه لا يؤمن جانبهم فكثيراً ما قدموا نصا بريء المظهر خطير المخبر.

المقدسات والدين:

وهو أخطر من سابقه، فالمساس بالمقدسات والأحكام الدينية، خطر لأن الجمهور نفسه يمنع التعرض لها أو مجرد الاحتكاك بها.

اختيار الشكل:

فمهما بلغت حرية الكاتب فإنه يظل مشدوداً إلى هموم وأفكار عصره فحبذا أن يختار منها أو أن يتخذ أسلوبا خاصا في تقديمها للمتلقي.

فالمؤلف المسرحي ليس مقيدا كالشاعر بقالب معين فقد أصبح التأليف المعاصر طليقا حتى من جميع ما يسمى بالمدارس كلاسيكية أو واقعية أو غيرها ،إن على الكاتب اليوم خاصة العربي أن يخلق شيئا جديداً وأصيلاً فمرحلة تقليد النص الأجنبي قد انتهت و لم تعد ذا نفـــع لا لـــه ولا لمجتمعه.

سادساً : الحوار

وهو أسلوب التعبير الدرامي حيث يجب أن تمتلك جميع الشخصيات فصاحة اللسان ووضـــوح العبارات، فالواقعية البحتة بتطبيق حذافيرها تخدش لغة الأديب ويصبح من خلالها الحوار عاديا بدلا من أن يكون مجلجلا لآذان المستمعين ومؤثرًا في نفوسهم.

تعريف الحوار المسرحي

الحديث الذي تتبادله الشخصيات فيكشف جوهرها ويدفع الفعل للأمـــام. ويكـــون تطبيـــق التعريف بتمام ما يأتي :

- أن يكون حديث له هدف.
- أن لا يمتلئ بالزيادات والحشو الغير هادف.
- لا يجوز للحوار التوقف والانقطاع إلا إذا كان الصمت جزء من الكلام (أي: لـــه غرض تعبيري)
- أن ينمو ويتوالد ليصل إلى الهدف بسرعة ودون توقف.

و النقاش جزء من الحوار وهو عبارة عن خلاف في الرأي أو تساؤلات.

وظائف الحوار

تطوير الحبكة:

فهو الذي ينقلها من التمهيد إلى العقدة إلى النهاية والحل ، ويجب على الكاتب أن يدرس الحوار جملة جملة ليتفحص إكمال دوره الفعال في دفع الحكاية إلى النهاية.

تصوير الشخصيات:

فبه نتعرف على ما يدور في خلجاتها من أفكار وعواطف ونكتشف من خـــلال الحوار الأبعاد الخاصة بها أو على الأقل يدفعنا لتكوين تصور عنها.

الإمتاع:

فيجب أن يكون ممتعا سلسا، جميلا يحمل البساطة والإدهاش في مضمون مشابه لعواطف الناس،حيث يشعر المتلقي بالكلمات التي قيلت أو ستقولها الشخصية.

كيف يكشف الكاتب الجانب التفكيري أو السري للشخصية بالحوار؟

الطريقة القديمة التقليدية:

ساعة خلوة، أو الحوار الجانبي.حيث يقوم المؤلف بوضع الشخصية في إحدى المشاهد متحدثا إلى نفسه يسرد بذلك كل أسراره للجمهور.

الطريقة الحديثة:

الاشتباك والانفعال مع الصراع بترابط منسق ومدروس.حيث يكون هذا الجانب واضحا من خلال نقاشاته وتخطيطه وحواراته مع الشخصيات الأخرى.

بم يمتاز الحوار الجيد ؟

- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية، فالتاريخي له لغة تختلف عن لغة الواقعي ، ولغة الساخر تختلف عن لغة المأساوي.
- تلائم الحوار مع الشخصية ، فالمثقف له تأثيرات غير الجاهل، والظالم له طريقة عكس المظلوم.
- أن يكون رشيقا ذا إيقاع جميل متناسق غير معقد ولا صعب.
- أن يساعد الممثل على الأداء، من مخارج حروف ملائمة بالبعد عن الكلمات المرهقة للحنجرة ذات الأحرف المتنافرة.

لغة الحوار المسرحي والكاتب

لقد سار الحوار المسرحي في طريق شاقة نحو التطوير في لغته حتى استقر عند العرب على نوعين: عامي وفصيح. وهذا التباين سببه أن العرب ينفردون بكثرة اللهجات المتفرعة رغم أنها تعود إلى أصل واحد.

إن أمام الكاتب مجموعة من المهام الصعبة التي يجب أن تتحقق كلها دفعة واحدة حتى ترتقي مسرحيته وهي:

- أن توحي بالواقع.
- أن تدخل عقل وقلب المتلقي بسلاسة.
- أن توحي بلغة الحياة اليومية.

وأهم خاصية تعد من جماليات الحوار هي (الإيصال المباشر للمعاني) لأن المستمع لا يستطيع العودة إلى الكلام كالقارئ. فيجب على الكاتب مراعاة ما يأتي:

- الجمل المعتدلة الطول.
- تنسيق أركان الجملة. (الفعل والفاعل والمفعول)
- وضوح الكلمات والحروف.
- امتلاك الكاتب مخزون لغوي كي يساعده في تحقيق تلك المرونة بكلمات أقل ومعنى أكبر.

يجب أن نراعي في اللغة الواقعية بعض الحقائق فليس معنى استخدامنا للأسلوب القريب للحياة أن نلجأ دائما إلى اللغة العامية الدارجة والادعاء أنها الأقرب إلى المسرح وأقدرها على التعبير لأن مهمة اللغة أن تثير الصراع وتبرز قوته وتساعد على إدراك الشخصية، فاللغة الناجحة هي الأقدر على إيصال الرؤية الكاملة وتحقيق وظيفة الحوار سواء كانت عامية أو فصيحة، وإذا وصل الكاتب إلى هذه المكانة وإلى هذا النضج نهض التأليف المسرحي.

الفصل الأول - الباب الثالث

أزمة الإعداد

- أزمة الإعداد
- فن الإعداد

أزمة الإعداد

باختصار...

الإعداد أزمة أيضًا
لأن النص في أغلب أحواله يحتاج إلى إعداد
وفن الإعداد معطل في مسرحنا ويجهله الكثيرون لذلك تم تهميش عدد كبير من النصوص..لحاجتها إلى الإعداد

وهذا الفن يعد أدبا آخر وأزمة أخرى من أزمات المسرح السعودي.

أزمة الإعداد

ما أكثر تكرار الأعذار في دنيا المسرح ومن أبرز تلك الأعذار ندرة النص الجيد وتجد هذه العبارة أكثر ما تكون عند المخرجين والممثلين الذين يقرؤون العشرات من النصوص دون أن يجدوا نصاً واحداً يمكن تمثيله، وفي ذات المقام يعرف كل النقاد أنه لا يوجد نص واحد مطبوع للقراءة في العالم يمكن تنفيذه عرضاً كما هو حتى وإن كان سبق أن نفذ مسرحياً مراراً وتكراراً بما فيها النصوص الكلاسيكية المعروفة لأن النص المكتوب صيغة أخرى غير تلك التي تعرض على المسرح، ويكون التعامل مع النص المكتوب من منظورين الأول أدبي بصفته واحداً من أنساق الكتابة والإبداع والثاني إمكانية قراءة رؤية بصرية بين سطوره ووجود فراغات للفعل تودي إلى فهمه.

من هنا قد لا نجد نصا معروضا بنسبة عشرين أو ثلاثين بالمائة من أصله المكتوب لفظا وأن الأصل نسبة تزيد في معناه لكنها أيضا في باب الإيحاء لا ترتفع إلى المائة بالمائة مما يجعل الإعداد هو مدخل المخرج أو الممثل المسرحي إلى المسرح.

هذا يفسر شيوع عبارة عدم وجود النص لأن النص موجود لكنه غير قابل لتنفيذ إلا باجتياز خطوة الإعداد التي تمر هي الأخرى بأزمة.

فن الإعداد

هل يجب علينا أن نحترم النص؟ أعتقد أن ثمة اتجاهاً صحياً مزدوجاً: الاحترام من ناحية، وعدم الاحترام من ناحية أخرى، والجدل بين هاتين الناحيتين هو جوهر المسألة، وأنت إذا مضيت في أحد السبيلين دون الآخر ضاعت عليك فرصة اقتناص الحقيقة.(١)

إن أهم ما يجعل من النص المسرحي نصاً متحولاً ومتبدلاً ومتلوناً هو اختلاف الرؤى التي تشتغل فيه وعليه، وأهم هذه الرؤى التي تطوّر وتبدّل وتغيّر النص المسرحي وتحوله إلى عرض مسرحي، هي رؤية المخرج المسرحي، الذي يمسك بالنص المسرحي في عملية حوار فني ليستبدله بالنص الخاص به، هو نص العرض المسرحي، وهنا يتعامل المخرج المسرحي مع النص كمادة أولية ضمن عدد من المواد ليشكّل بها ومن خلالها نصه الخاص، وإن اختلفت الأفكار حول وظيفة المخرج وسلطته فإنه من المسلّم به أن أي مخرج يتنازل عن وظيفة (التوظيف) في العرض المسرحي، أي توظيف النص والممثل والسينوغرافيا وغيرها من الأدوات المسرحية، سيفشل بالتأكيد في تقديم النص الخاص أو العرض المسرحي الخاص به.(٢)

الإعداد:

الإعداد بالمعنى الواسع للكلمة، حسب المعجم المسرحي، هو عملية تعديل تجري علي النص الأدبي، أو الفني من أجل التوصل إلي شكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد. وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لنص ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كلي مع الحفاظ علي الفكرة، وهو ما يطلق عليه بالعربية مصطلح الاقتباس، إذ يجري من خلاله أخذ الخطوط الرئيسة للحكاية، أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تماماً. وغالباً ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصل الذي اقتبس عنه النص الأدبي، وفي بعض الحالات يشار بشكل أو بآخر إلي الأصل.(٣)

---

(١) بيتر بروك (النقطة المتحولة)

(٢) http://mahdisalman.jeeran.com/archive/٢٠٠٦/١٢/١٣٧٠٢٤.html.

(٣) صيغ التعديل الدرامي في المسرح – عواد علي –جريدة الزمان العدد١٧١٦ في٢٠٠٤/١/٢٢

وللإعداد عدة أضرب وطرق ولكل معد طريقة و أسهل طرق الإعداد تشملها عدة نقاط للخروج من نص على الورق تصعب قراءته إلى مسرحية على الخشبة تشد القلوب والعيون.

أولاً : تحديد أركان النص

على المعد قراءة النص قراءة متفهمه والتأشير على نقاط يراها المعد ذات أهمية ويجب أن يتنبه إلى مكونات النص ويسجلها في الهامش أو على دفتر ملاحظات مستقل وتشمل خمسة أركان وهي:

- الفكرة .
- والحكاية .
- طقوس الفعل الممكنة.
- والشخصيات .
- ومشاهد الصراع والتمايز بين الشخصيات أو التراجع عن المواقف التي تتناحر من أجلها.

ثانياً :استخلاص الفكرة- الموضوع(الهدف الأعلى)

ومن خلال القراءة يقوم المعد بتحديد فكرة واحدة من النص الذي تزمع إعداده لتكون النقطة الكبيرة في الطقس الرئيسي وينتبه إلى عدم الانسياق وراء أفكار كثيرة ما لم تكن تلك الأفكار لبنات في بناء منطق الفكرة الأصل ودعاماتها ، ولو أن التركيز في فكرة صغيرة وإعادة بناءها أهم من الانسياق وراء زخم هائل من الأفكار والمواضيع.

ثالثاً : تكوين الأبعاد

وذلك بقراءة الشخصيات من ملخص العمل إن وجد أو يقوم المعد بتلخيص متكامل لكل شيء عن الشخصيات وبالذات السلوكيات والانفعالات وخطوطها النمطية ومرجعياتها الاجتماعية والثقافية ودراسة صفاتها وأدوارها في النص الأصلي واستبعاد ما لا يؤثر كثيراً في السياق.

رابعاً : ما قل ودل

تقليص عدد الشخصيات أن أمكن وعدم ترك شخصيات ضئيلة الدور بل إضافة الأفعال والأقوال إن كانت مهمة إلى شخصيات لها أدورا موازية لدور الشخصيات المحذوفة مع اختصار الحوارات المترهلة بالكلام قولاً وفعلاً في المرحلة الأولى من الإعداد.

خامساً : تكوين السينوغرافيا

إعادة قراءة الاحتياجات المشهدية من المعطيات السينوغرافية وإضافتها إلى رؤوس المشاهد وقائمة المؤثرات لتمكينها من التأثير في مجريات الإعداد النصي الجديد الذي قد لا يكون حوارياً على الإطلاق.

سادساً : التصنيف المشهدي

على المعد أن يتخيل مساحة العرض وطبيعتها وجمهورها وتأسيس مشاهد الدخول والنهاية و تقسيم اللوحات أو الفصول التي يدور فيها النص المعد ولا ينسى أن أكثر الأخطاء هو تجاوز مرحلة من مراحل الكتابة للأخرى فأول خطوة هي إعداد قصة النص مكتوبة ثم توزيعها إلى مشاهدها مهما بلغ عددها ثم العودة لكتابة الحوار اللفظي والجسدي وأخيراً تأكيد الإضافات المشهدية.

تلك هي نقاط البداية للحصول على النص الموجود، وعندما يوجد محترفون يستطيعون صياغة الكلام المكتوب إلى فعل على الخشبة سيعرف الجميع أن النصوص المتوفرة أكثر مما يحتاجه المسرح، لو نفذت كل يوم مسرحية جديدة في كل بلد وهذا يرد ادعاء عدم وجود نصوص.

إن الإعداد مهم بل هو عنصر المسرحية الأول سواء قام به مخرج أو قام به معد وله شرعية وجود من شرعية العرض أما من جانب الإدانة فإنه يدان الكاتب على نصه ويدان المعد والمخرج على العرض.

الفصل الأول - الباب الرابع

أزمة التجريب

- التجريب في المسرح
- المسرح التجريبي
- في فن التجريب

أزمة التجريب

باختصار...

عندما بدأ التجريب.. بدأ أسلوبا آخر من أساليب الإخراج المسرحي..
ولكنه كون لدينا أزمة لعدم دراية الكثير بالمدارس المسرحية وأصبح المسرح التجريبي اسما يطلق على كل مسرحية حتى لو كانت مجردة من القواعد الفنية السليمة والرؤية الصحيحة.

التجريب في المسرح

يوجد تعريف جامع مانع للتجريب لأنه نشاط شخصي ينطلق من تجربة شخصية ولحداثة نشأته في المشهد المسرحي لم يتحول بعد إلى منهج معتمد أسوة بالمناهج والمدارس المسرحية التي تأصلت ووضعت أسسها وقواعدها وأكتمل بناؤها وتخطت مرحلة المحاولات لذلك بقي التجريب بابا مفتوحا يدخل منه من يشاء وكثرت التعريفات وتشعبت واشتبكت الرؤى ولم يتبلور بعد تعريف معتمد. وبمحاولة لإيجاد تعريف يلامس الشمولية ويقترب من خصائص التجريب التي لم تكتمل بعد ولكي نلم شتاته الموزع على أنحاء العالم على مستوى مختبرات تجريبية أو محاولات شخصية لكثير من المخرجين، من الضرورة بمكان أن نلتفت إلى التعريف الذي يقول: أن التجريب هو (المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور .. الخ أسلوبا جديداً يتجاوز الشكل التقليدي لا بقصد تحقيق نجاح تجاري ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك و الخروج في بعض الأحيان)(١)

و أبسط تعريف للتجريب يقول : التجريب (البحث عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية السائدة بغية تقديم رؤية جديدة للعالم) وهذا التعريف يقودنا إلى القول بأن المسرح بدأ تجريبياً منذ نشأته الأولى وسيظل كذلك .

(١) ورد هذا التعريف في(معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية)

المسرح التجريبي

إنـه ضرب من أضرب الإبداع المسرحي العالمي، فهو عبارة عن بحث عملي عن وسائل جديدة تغاير الوسائل الفنية الإخراجية السائدة بغية تقديم رؤية جديدة، ومن خصائصه:

أن المخرج هو المتحكم الأوحد فلا سلطة للمؤلف عليه فقد اكتسب (التجريبيون) جميع التيارات والمدارس باختلاف الوسائل الفنية التجديدية، حتى أصبح التجريب (المـزيج) هـو الأبرز، ونتج عن ذلك أن التجريبية أتت متشابهة في العالم كله، رغم الاختلاف اللغوي و التقني والتعبيري، وهذا التشابه هو الذي طبعه بالعالمية، بالإضافة إلى تدمير عناصر العرض المـسرحي التي ضبطها ستانسلافسكي في نظريته حول إعداد الممثل (١) فقد تعامل هذا النوع مع الممثل لا على أنه سيد العرض الذي يقوم بصياغة الكلام، بـل أداة في التـشكيل الحركـي للعـرض فالسينوغرافيا هي البطل الحقيقي ومهمة الممثل أن يساهم بجسده وحركاته برسم لوحة فنيـة داخل الفضاء المسرحي، كذلك فإنه عبر تاريخ المسرح ظل النص الأدبي مادة العرض الأساسية.

أيضا لا يوجد نصوص أدبية (مسرحيات تجريبية) بالمعنى العام، بل كلام مرتجل من أعضاء العمل بشكل جماعي أثناء التدريبات.أو نص شهير يقوم المخرج بإعداده يقلبه رأسا على عقب حتى يتناسب مع الرؤية التجريبية،أو نص يكتبه المخرج هو أشبه بالسيناريو الخاص بالعرض، أما عن علاقة العرض بجمهوره فقد تحولت إلى إبعاد الجمهور وفصله، لأن المسرحية التجريبية تقوم بتقديم حالة وليس فكرة، و لا تكترث مباشرة بقضايا المجتمع أو السياسة التي تقلق الجمهور، بل هي عمومية الدلالة في العرض المسرحي بحيث تكون قائمة على الحالات ذات الصبغة الإنسانية العامة في معظم الأحيان.

(١) التكامل والتوازن بين الكتاب والمخرج والممثل والجمهور

ما الفرق بين المسرح التجريبي هنا عن الغرب؟

و الفرق بين المسرح التجريبي لدينا عنه في الغرب أن الأول وريث قرن ونصف قرن من الزمان، استطاع خلالها أن ينمو لكن مازالت تعوزه التقنيات والأخير وريث خـــبرة قـــرون ووريث كل التقنيات الحديثة ومستلزمات العرض المسرحي التي أفرزتها الحضارة المعاصرة.

في فن التجريب

وكما نعلم جميعا أن المسرح بدأ كشكل طقسي في المجتمع ، وقام الإنسان الذي انبهر بمحيطه بترجمة الطقس إلى أسطورة ، ولتكون الصورة هي مقدمة للفكرة التي ولفت آلية الحراك العفوي للأداء الوظيفي للجسد (غريزي) ، ثم الانتقال بهذا الحراك إلى محاولة التحكم به عبر أداء طقوس دينية (سجود ، ركوع ، تأمل ..) أو فنية (الرقص في المناسبات والأعياد ..) أي ولادة حركات تمثيلية أداها الإنسان للخروج عن مألوفه.

إذن منذ البداية كان الجسد عبر الحركة معملا لتوليد إشارات وأفكار التقطها فيما بعد الإغريق وأسسوا مسرحهم التراجيدي لنقل أنشطتهم (زراعة ، بناء ، بحث، حروب ، وأفكار..) إلى فرجة عبر المسرح، ومنذ ذلك الحين والمسرح يشكل عنصرا فنيا أساسيا في المجتمع، ويرصد جوانب مختلفة لحياته، ومع كل مرحلة جديدة نجد أن المسرح يواكب تغيراتها وفق رؤى غير تقليدية، و تبعا للشرط (الزماني) شهد هذه الفن قدرة كبيرة على التجدد من المسرح التراجيدي إلى الواقعي واللامعقول ومسرح الغضب ، والسياسي ، والاستعراضي، والاحتفالي،والآن التجريبي.

ظهور المسرح التجريبي:(١)

في كل مرحلة من مراحل تطور المسرح تحمل بدون شك بعدا تجريبياً تتمثل إشكاليات تلك المرحلة وتعبر عن ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لقد جاء المسرح التجريبي ليؤكد قدرة المسرح على هضم التجارب السابقة وإعادة صياغتها وفق نهج جديد يتماشى والتطورات الهائلة التي تحدث ، والخروج من العلبة الإيطالية إلى الفضاء المفتوح، وتناول عناصر العرض المسرحي التي وضعها ستانسلافسكي (التكامل والتوازن بين الكاتب والمخرج والممثل والجمهور) بطرق مختلفة تماما.

(١) مجلة عناقيد الأدب –المسرح التجريبي خصائص وأسئلة – للأديب أسد محمد

وبما أن أهم سمة لعالمنا المعاصر هي التحولات المعرفية والتي هدمت كثيرا من الحواجز و كانت مقدمة لولادة القرية المعرفية الكونية ، فجاء المسرح التجريبي ليواكب هذه التغيرات، و تزامنت ولادته في العالم كله دفعة واحدة تقريبا، خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، لم يحمل شرف ولادته اسما محددا كمسرح اللامعقول على يد يوجين يونسكو وصموئيل بيكت وفرناندوا أرابال هو مسرح الكل بامتياز أوربي – عربي – أمريكي.. الكل ساهم ويساهم في تطويره ووضع خصائصه.

خصائص المسرح التجريبي:

يمتاز المسرح التجريبي بتجاوزه لكل ما هو معلب ومألوف وسائد ومتوارث و الإيتان بالجديد واختراق الثوابت عبر تيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي إمكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنوية والشكلية من خلال (جسد ، فضاء ، سينوغرافيا ، أدوات) ومنها:

- تفكيك النص و إلغاء سلطته، أي إخضاع النص الأدبي للتجريب ، والتخلص من الفكرة ليقدم حالة فنية وليس أفكارا أو ترجمة حرفية للنص ،وبالتالي خلق فضاء أوسع للأداء عبر صيغة بلوليفونية ذات دلالة معبرة كما توظف الإضاءة والحركة والرقص على حساب النص .
- المخرج هو المحور في العمل .
- الممثل هو أداة في تشكيل العرض الحركي وتتوزع مساحة السرد على الشخصيات وفق حوار مركب.
- السينوغرافيا هي البطلة: يتأتى دور التعبير الجسدي في توصيل الحالة الفنية وكأن الحركة هي اللغة التي يضاف إليها الإشارات والأدوات المتاحة لمحاكاة المتفرج.

أسئلة مطروحة أمام المسرح التجريبي :

تقف أمام المسرح التجريبي كثير من الأسئلة الهامة التي تطرحها عروضه ومـــن هـــذه الأسئلة :

- لماذا لا تكون أطروحات العرض أكثر منطقية عبر توظيف عناصر العمل وفق توليفة متكاملة للغة والحركة والإشارة ؟
- ماذا عن الهموم المعاشة التي يبتعد عن تناولها بجرأة والتي تبعد الجمهور عنه ؟
- لماذا لا يستفيد من التراث الشعبي ؟
- ماذا عن الغموض ؟
- لماذا القسرية في إقصاء الخاص لصالح العام ؟ وهل يمكن أن ينجح ذلك ؟
- ماذا عن اللغة ؟ وهل هي عائق أمام انتشاره العالمي ؟
- ماذا عن المتلقي والقدرة على محاكاته ؟

بعيدا عن هذه الأسئلة يبقى التجريب ضرورة من ضرورات الحياة بمجملها ، والمسرح يطرح أسئلة كبيرة وهذه إحدى مهامه الأساسية ، ويعكس إلى حد كبير الهواجس التي تعتري باطن الإنسان قبل ظاهره ، ورغم الأسئلة المطروحة وجديتها ، يجد المسرح نفسه يحمل هـــم التجديد والتصدي لقضايا معاصرة ويوحد النظرة إليها عبر رؤيا متقدمة ،أو على الأقل رؤيـــا يمكننا من خلالها فهم ما يجري حولنا عبر صيغ جمالية وفنية ، لكنها في جوهرها تمثل جزءا من مكاشفة يتصدى لها المسرح كفن أزلي باقٍ مادام الإنسان موجودا.

وكون المسرح فن يخضع لقوانين أسوة بسائر الفنون الأخرى نؤكد على أن التجريب يقوم على مرتكزات أساسية ثلاثة هي :

١- وضع افتراضات.

٢- صياغة مصطلحات.

٣- خلق مفاهيم.

ويمكن تقسيم التجريب على وفق مساحات اشتغاله داخل مثلث (افتراضات ، مصطلحات ، مفاهيم) إلى مستويات:

المستوى الشخصي:

الذي يهتم برسم الخطوط البيانية لتجربة الفنان الشخصية التي إما أن تعتمد على نتائج تجارب الآخرين أو على افتراضات الفنان المبتكرة ومحاولة تطويرها بالتجريب للوصول بها إلى البديهية.

المستوى العام:

وهذا متداخل مع المستوى الشخصي الذي ينطلق من شخصية الفنان ويصل إلى عمومية التداول بعد اجتياز مرحلة التجريب التنظيري وصولا إلى البداهة، الراسخة، المقننة بضوابطها الجاهزة للارتكاز عليها بإنتاج عمل فني يتبناه الآخرون وفق ضوابط هذه البديهية ، قد يحاول منهم تفكيكها وإعادة صياغتها من جديد ليدخلها مرحلة التجريب مرة أخرى بما يتوافق مع مفاهيمه فيفترض ويصوغ ويبدع وهكذا يبقى ضمن حقل التجريب إلى أن يتحول إلى بديهية أخرى متداولة يرتكز عليها الآخرون.

من هنا بدأت كل العلوم (تجريبية) منذ نشأتها ومروراً بتطوراتها التاريخية وإلى ما لانهاية فالفنون المسرحية المنصوص منها والمعروض جنس من أجناس هذه العلوم الإنسانية ولنأخذ مثالين قريبين:

الأول:مسرح ستانسلافسكي

الذي بدأ تجريبياً وخارجاً من تقاليد مسرحية مهيمنة ومقدسة وافترض نظرية (إعداد الممثل)، التقمص بالنسبة للممثل و الإيهام بالنسبة للمتفرج وعمل في مختبره التجريبي على روحية الممثل وتطويع جسده لتحقيق فعله الأدائي في لبس الشخصية وتقمصها لأيهام المتفرج بواقعية ما يقدمه وفرضه علية الإيهام الزماني والمكاني ، فافترض النظرية وصاغ مصطلحاتها وأبدع مفاهيمها الجديدة على بديهية واضحة.

الثاني: مسرح برخت(العبث)

الذي افترض نظرية مسرحية جديدة وصاغ مصطلحا جديداً لنظريته سماه (التغريب) وأبـــدع مفاهيما جديدة من داخل وخارج العمل المسرحي محققا أو مفترضا غير أن (برخت) هدم هذه البديهية مجرباً في مختبره المسرحي ومفترضاً نظريته في كسر الإيهام لدى المتفرج وإلغاء التقمص لدى الممثل وكسر التكوين البنائي الآرسطي لمراحل نمو النص المسرحي.

وكلا النموذجين بدأ تجريبياً ووصل إلى بديهية راسخة وهكذا في التجريب المعاصر وما سيأتي منه، فالتجريب في المسرح يجب أن يفهم على وفق من يفترض سواء كان مـــبنى علـــى تجارب سابقة أو اختراع جديد ويشمل التجريب كل مكونات العرض المسرحي بدءا من النص بالمتفرج مروراً بأدوات العرض الأخرى، الإخراج، الممثل، الإضاءة، الماكياج، الديكور وكـــل سينوغرافيا العرض.(١)

والتجريب يتجاوز حتى الجديد ويناقض السائد وهو فعل مدروس وغير عفوي يحاول أن يجد له مرتكزات تجعل له وجوداً مؤثراً فهو يحرك الراكد ويجدد باستمرار إذ يجب أن يفضي التجريب إلى تجديد وكل تجديد بالضرورة يمر بالتجريب.

(١) انظر تيارات تطور المسرح ص٣٣

الفصل الثاني - الباب الأول

أزمة تأريخ الحركة المسرحية
في المملكة العربية السعودية

- مرحلة الإرهاصات
- مرحلة المحاولات الجريئة
- مرحلة التأسيس

أزمة التأريخ المسرحي

باختصار...

أكبر كارثة أن تمر الأحداث دون أن تجد من يؤرخها!

فلا تكون هنالك بداية ولا مسيرة يمكن للأجيال القادمة إكمالها..

فتاريخ الأعمال المسرحية معدوم وهذا من أعظم أسباب أزمة المسرح السعودي.

تاريخ الحركة المسرحية
في المملكة العربية السعودية

أشعر عند كتابة كلمة تاريخ بأنها أكبر من الواقع من حيث الكيف المقدم من العمل المسرحي مع أنها مناسبة نوعا ما من حيث الكم الزمني لبداية الحركة المسرحية وبناء المشهد المسرحي.

وكما يعلم الجميع أن الكثيرين ممن يحاولون الولوج إلى عالم البحث في المسرح السعودي يعانون في الحصول على مصادر معلوماتية لذلك وجب على الباحث التنقيب في أغوار الصحف القديمة والمجلات المنقرضة ولا يخلو البحث من الاطلاع على نشأة المسرح السعودي للأستاذ عبدالرحمن الخريجي (والحصول عليه صعب) وكتب الأدب السعودي التي لم تهتم بالمسرح بما فيه الكفاية تأريخًا وأشيد هنا بكتاب الدكتور محمد صالح الشنطي (الأدب العربي السعودي) والذي أعطى المسرح بابا كاملا تكلم فيه بشمولية تستحق القراءة، ومنشورات جمعية الثقافة والفنون وبعض الملفات والمقالات المتناثرة. عموما .. حتى لا أطيل إليكم -مختصرا- تلك المراحل.

مرحلة الإرهاصة الأولى:

يذكر صالح إبراهيم الضراب للدكتور عبد العزيز الخويطر أنه في عام١٣٥٤هـ زار الملك عبد العزيز عنيزة وحضر حفل مدرسي وشاهد مسرحية (كسرى والوفد العربي) حيث قام صالح الضراب بدور عامر بن الطفيل وذكر مسرحية أخرى اسمها (الأعمى) وثانية بعنوان (الشاهي والدارسين) وثالثة باسم (حوار بين العامية والفصحى)، وهذا دليل أن المسرح بدأ من المدرسة وبدأ جادًا عميقا لا يعتمد على الهزل والتهريج بل على قضايا هامة جدًا.

ولكن عند النظر إلى المسرح السعودي نجد أن مسيرته المؤثرة بدأت في عام ١٣٧٨هـ تقريبا عند الشيخ صالح بن صالح في مدينة القصيم والذي عاد من إحدى دول الخليج يقال أنها البحرين وحاول أن يفعِّل النشاط المسرحي في التعليم في مدرسته الحديثة آنذاك حيث حاول الاستفادة من مشاهداته وخصوصا في العملية التربوية ويقول معالي الدكتور عبد العزيز الخويطر أن الشيخ صالح بن صالح كان يعلم الطلاب التمثيل ويصقل مواهبهم الفنية حتى صار بعضهم يمثل عدة أدوار. ولكن العقبات حالت دون استمراره. ومنها قلة الدعم المادي والحماس الثقافي وهما من العناصر المهمة لدعم الحركة المسرحية في أي مكان وزمان.

مرحلة المحاولات الجريئة:

اشتهر عبدالعزيز الهزاع. في عنيزة حيث كان يمثل الأدوار من خلف الستار ويذكر انه قد أعجب به جلالة الملك سعود آل سعود، وفي عام ١٩٥٥ استدعي الهزاع لبغداد وذلك لتسجيل بعض التمثيليات.

ويذكر الأديب محمد مليباري في إحدى مقالاته أن بلادنا لم تعرف المسرح غير تلك التي كان يقدمها عبدالله خوجة في مدرسة الفلاح بداية العهد الزاهر وبرغم أنها حرضت المدارس الأخرى على أن تحذو حذوها إلا أنها تعتبر محاولات غير ناضجة وليست إلا شيء عارض وبذلك يكون مسرح الأستاذ أحمد السباعي أول مسرح تعرفه البلاد.

وتتمثل محاولة الأستاذ أحمد السباعي عندما أنشأ كأول سعودي أول دار مسرح في المملكة العربية السعودية وأسماها (دار قريش لتمثيل القصص الإسلامي)عام١٩٦٠م، وهذه الدار عندما أرادت تقديم عرض مسرحي صدر أمر بإغلاقها ولذلك لم يستطع إقامة العرض المسرحي وبعد اقتناع المسئولين جاءت ظروف أخرى وصفها البعض بالاجتماعية حالت دون

البت في هذا المشروع المسرحي، وكان نص المسرحية (فتح مكة) من إعداد الأستاذ محمد عبدالله مليباري وكانت من إخراج الأستاذ مشيخ وهي من سبع عشرة ورقة تقريبا ولكن حسها الفني والأدبي كان عاليا لدرجة أن المؤلف استنطق الأصنام فيها، وكان هنالك مسرحية تليها أسمها (مسيلمة الكذاب) ولكن إغلاق الداركان إغلاقا لكل الجهود و الأحلام.

ثم يأتي بعد ذلك من حاولوا أن ينهضوا بحركة مسرحية بتقديم عروض مسرحية.ولا ننسى أن نذكر منهم محاولات للأستاذ عبد العزيز الهزاع المستمرة ومجموعة كبيرة من الرواد لتأسيس الحركة ولكن الفشل هو الحليف الوحيد آنذاك.
وكانت مرحلة خصبة ولكن الظروف لم تساهم في غير فشل كل المحاولات الجريئة.

ويجب أن نذكر أن المسرح كنوع أدبي انتشر قبل ظهور العروض المسرحية. على أن أول مسرحية عرضت على الجمهور في السعودية هي مسرحية "طبيب بالمشعاب" في الرياض عام ١٩٧٣ وأخرجها رئيس الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون إبراهيم الحمدان عن نص موليير "طبيب بالإكراه" انطلاقاً من ترجمة الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة. وقد سبقت هذه التجارب إرهاصات مسرحية مدرسية لا يمكن أن يعول عليها في تشكيل مسرح في المعنى الحقيقي. لكن الكتابة المسرحية سبقت كثيراً فن العرض المسرحي في المملكة. فالنص السعودي "الظالم نفسه" لحسين سراج طبع في العام ١٩٣٢، إلا أنه كان يخضع للمعايير الأدبية و لم يخرج عن حدودها.
ومن مؤلفي تلك الحقبة:
- محمد مليباري (فتح مكة- مسيلمة الكذاب)١٩٦٠م
- أحمد عبد الغفور عطار(الهجرة – الملحمة)١٩٤٦م
- حسين عبدالله سراج (الظالم لنفسه -جميل بثينة- غرام ولادة)١٩٣٢م-١٩٥٢م
- عبدالله عبد الجبار (العم سحنون)١٩٥٤م
وعصام خوقير (الليل لما خلى) وإبراهيم حمدان (مونوكليا) وهي مسرحية نسائية.

مرحلة التأسيس:

وتبدأ من تأسيس جمعية الفنون عام١٣٩٣هـ وكان من باكورة إنتاجها أعمال أبرزها:

- آخر المشوار –للأستاذ عبد الرحمن الشاعر
- الرقم ثلاثة يكسب–للأستاذ ناصر المبارك
- قطار الحظ–لإبراهيم الحمدان
- باقي الغسيل–للأستاذ إبراهيم الحسن

و قسم الفنون المسرحية برعاية الشباب

وأيضا شعبة الفنون المسرحية في قسم الإعلام بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض١٤١١هـ **(وأعيد إغلاقها)**.

و إنشاء النوادي المسرحية بالجامعات و بدء تصاريح الفرق الخاصة، ومشاريع المنتجين في المؤسسات الترفيهية واللفته الخجولة من القطاعات الحكومية في الأسابيع التوعوية.

إننا نلاحظ أن مسرحنا لم يتحرك وظل في بداية السلم ، لم يثري تلك السنين منذ إرهاصة الشيخ وبناء الأستاذ وتأسيس الجمعيات والنوادي لقد تطور ولكن التطور لم ينهض بالحركة ، ما زال المسرح يعيش في غيبوبته الأولى، يجب أن يقتنع المجتمع بوجوده وضرورته، و هذا التقصير يقف وراءه العديد من المشكلات التي منعت عبق ورده منذ الإرهاصة الأولى أن ينتشر.

الفصل الثاني - الباب الثاني

أزمة المسرح السعودي

مشكلات أخرى

- الرابط التراثي
- دور العرض
- منافسة التلفاز
- مجال الدراسة (مغلق)
- سوق العمل(معدوم)
- الشرعية والرسمية
- الأكاديمية والنقد
- عقدة الأجنبي
- المجتمع مدني لا ثقافي
- التعقيد المجتمعي
- النخبوية والتهريج
- الهوية
- القفزة الحضارية وأثرها
- المسرح والتعليم
- المسرح قضية وعي
- العادات والمعتقدات
- نحو مسرح سعودي أفضل

أزمة المسرح السعودي

باختصار...

... ما الازمة ؟

هنا أخطأت في اختيار لفظة أزمة بالإفراد ويجب علىّ أن أقول أزمات ؟ لأن أزمات المسرح السعودي لا تنتهي...

الأزمة [1]

يقول الأستاذ عباس الحايك: ظل المسرح السعودي على مدى السنوات الثلاثين عقب نشوئه يراوح مكانه من دون أن يؤسس حركة مسرحية فاعلة تتوازى مع ما أنجز مسرحياً في دول الخليج الأخرى والعربية. ولا يمكن أن يكون تأخر النشوء ذريعة مقنعة لما يعانيه المسرح من تغييب أو غياب عن المشهد الثقافي العام في المملكة. وهناك قائمة طويلة من العوامل الضاغطة التي أخّرت تأسيس ظاهرة حضارية كالمسرح. ومن أجل الإحاطة بهذه القضية التقيت عدداً من المسرحيين السعوديين الذين كانت لهم آراء في أزمة المسرح السعودي وسبل تجاوزها.

حيث يرى الكاتب المسرحي **فهد الحوشاني:** أنه تعبير غير دقيق وصف المسرح السعودي بالأزمة "فمنذ البدء وهو في أزمات تضغط عليه". ويتفق معه رئيس فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في الدمام **عبدالعزيز اسماعيل** ويرى "أن القول بأزمة المسرح السعودي هو في الحقيقة قفز على الواقع المسرحي المتأزم أصلاً منذ بداياته". وهذا بالطبيعة نابع من حالات الإحباط التي تواجه المسرحيين في ظل غياب الظاهرة المسرحية عن خريطة الثقافة، وهذا ما تفضي إليه آراء الدكتور**حسن النعمي** رئيس قسم المسرح في فرع الجمعية (جدة) في معرض إجابته عن تساؤلاتنا. حيث يفرق النعمي بين "مفهوم الأزمة وعدم وجود مسرح في المعنى الفني والفكري للكلمة"، ويرى أن "حالة المسرح في السعودية خاصة جداً، وربما نادرة ندرة وجود الفعل المسرحي نفسه".

الممثل والمخرج **عبدالناصر الزاير** يعمم الأزمة ويسحبها على المسرح العربي "فحرية الإبداع على سبيل المثال مقننة"، لكن المسرح السعودي يختص بأزمة "غياب المرأة عن الفعل المسرحي الناقص، لأن الرجل لا يمكن أن يكون عاكساً لصورة المجتمع وحده". وهذه هي القضية الأساس التي يركز عليها المسرحيون السعوديون، فالمرأة لم يسمح لها حتى الآن أن تعتلي الخشبة وتؤدي دورها كما تؤديه في الحياة، وكما تؤديه على شاشة التلفزيون، ما ساهم في

(١) الأستاذ عباس الحايك- تقرير صحفي نشر في صحيفة الحياة بتاريخ ٢٠٠٤/٢/٨

تحديد الشخصيات المسرحية بشخوص ذكورية، وضيّق من مساحة التعبير والإبداع. ولكن حتى مع فرضية وجود المرأة، فإن المسرح السعودي يواجه إشكالية قصور البنية التحتية، كـ"البنية الأكاديمية التي تمنح الأطر المعرفية المهمة للثقافة المسرحية. وعدم وجود قاعات عرض مسرحي، وعدم وجود الكادر الإداري الذي يعتقد بالمسرح قضية معرفية" بحسب النعمي.

والمسرح السعودي وفق ما يراه **السماعيل** "يفتقر إلى النظم والقوانين المنظمة للإنتاج المسرحي وحياة المسرحيين، إضافة إلى غياب نشر الثقافة المسرحية في وسائل الإعلام واعتمادها في المدارس وأجهزة التعليم المختلفة على أسس علمية منظمة". وهذا ما جعل المسرح يعتمد "على الجهود الفردية وشبه الفردية في الإنتاج المسرحي، ما يحول دون عدم تحقيق التراكم المعرفي والفني الضروري للمسرح". ويضيف **الزاير** إلى إشكاليات المسرح "انعدام الإيمان الحقيقي لتطوير دور العرض المسرحية واقتصارها على صالات لعقد الندوات والمحاضرات وبالتالي تطوير الحركة المسرحية بمجملها، وقلة المتخصصين من التقنيين المسرحيين في مجالات الإضاءة، الديكور، والسينوغرافيا وغيرها من الاختصاصات التي لا يقوم عرض مسرحي من دونها".

ويلخص **الحوشاني** "أزمات المسرح السعودي بأن الهواة هم الذين يسيطرون على النشاط المسرحي، وكذلك الإداريون غير المثقفين وندرة الأكاديميين المتخصصين، وعدم وجود معهد مسرحي". وهذا ما يشكل عائقاً في تأسيس "حركة مسرحية مستمرة... فالحركة المسرحية هي تيار تصاعدي يعمل على تنامي قدرات أو خبرات المؤلف والمخرج وجميع عناصر المسرح".

من أزمات المسرح السعودي

الرابط التراثي:

المسرح غير مربوط بالتراث العربي فحتى الأدباء السعوديين الذين كتبوا نصوصاً مسرحية لم يكتبوا في أدبية المسرح و لم نجد كتاباً يعلم الناس التأليف المسرحي و لم نجد في تاريخنا القديم مسرحاً والعرب لم تعرف المسرح إلا عن طريق الاستعمار الفرنسي والحملات النابليونية والبعثات التي أرسلها محمد علي و الطهطاوي ومارون النقاش والحكيم ... فالمسرح عندنا ليس له أصول عربية يستند عليها وليس له رمز عربي يمكن القول عنه بأنه قدوة للكتابة المثالية.

ولو لاحظنا الشعر لوجدنا أن هناك رموزاً يحتذى حذوها ونسلك مسلكها ونتعلم طريقتها في الشعر وهو ليس بغريب أو على الأقل منظم في جميع جوانبه كالمسرح.

"ولعلنا نتذكر سخرية بورخس من فيلسوف العرب آفيروس(١) الذي حيره مصطلحان ينتميان لمعجم المسرح هما: "التراجيديا- الكوميديا" أثناء قراءته كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

لقد صعب على الفقيه "المسلم"، وهو الشارح الأرسطيّ الأكبر، الذي ينتمي لثقافة لا تعترف بفن المحاكاة أو التشخيص (بل وبالفن بعامة)، إدراك المعنى الحقيقي لمفردتين متداولتيْن بكثرة في حضارة الإغريق التي نبغت في هذا الفن، وفي سواه، ونظرّت له وأنشأت المسارح المدرّجة في الأجورا عند سفوح الأوليمب"(٢)

(١) العلامة المسلم ابن رشد – اسمه باللاتيني "أفرويس"

محمد بن أحمد بن رشد الأندلسي أبو الوليد " الحفيد " (٥٢٠- ٥٩٥ هـ= ١١٢٦-١١٩٨م)، المعروف بابن رشد، عالم مسلم ولد في قرطبة بالأندلس، من أسرة عرفت بالعلم والجاه. وتوفي في مراكش. وهو أيضا مترجم لأعمال أرسطو المرجعية والغرب فيما بعد، يعد ابن رشد من أهم الفلاسفة في الإسلام.

(٢) مقال نقدي للأستاذ الكاتب/ فاطمة ناعوت –في قراءة لكتاب المسرح العربي للناقد د.مدحت الجيار بموقع دار ناشري

دور العرض:

عدم توفر دور العرض المناسبة فدور العرض التي نراها الآن لا يمكن لأي أحد من المسرحيين أن يقيم عليها عملاً إلا بعد دوران مضني لأخذ السماح والتصريح.

فقاعات الجامعات ومسارح المؤسسات الحكومية مغلقة محافظ عليها للخاصة وللحفلات الرسمية والندوات العلمية أما المسرح غلا شأن له وكأن أسم المسرح يطلق (علماً)دالاً على القاعة بدون أبعاد فنية أدبية.

وأنا متفائل حقاً بعد إنشاء عدد من المسارح التجارية وبعضها ذا إمكانيات عالية ولكن لم نسمع عنها حركة مسرحية ثقافية حقة ولكنه نواة لحركة مأمولة إنشاء الله ولا أنسى أن أشير إلى أن معظم فروع جمعية الثقافة والفنون لا تملك مسرحاً خاصاً بها وهذا مايثير استغراب الكثير من الزوار فنانين ومبدعين في الأدب والفكر.

منافسة التلفاز:

كلنا على علم أن للتلفاز سيطرة عظيمة وذلك لكثرة الخيارات أمام المتلقي في عديد من القنوات والمسرح أصبح في نظرهم " المجتمع " ظاهرة ليس لها من بد وإنما هي للأطفال عند الحاجة فالتلفاز يقدم للكل مادة فلمية درامية بعيدة في معظم أحوالها عن الأهداف التربوية أو التثقيفية ولكنها تشبع المتفرج بنوع آخر وهو ما لايستطيع المسرح أن يقدمه في " السعودية "

مجال الدراسة " مغلق "

كانت بشارة خير افتتاح شعبة الفنون المسرحية بجامعة الملك سعود ولكن لم يلبث ذلك القسم حتى أغلق وذلك لظروف يجهلها الجميع، قيل أنها ضغوط من بعض من يرون فيه فتنح باب للشر يجب إغلاقة. وقد تخرج من هذا القسم مجموعة كان لها أثر في الحركة المسرحية ولكن ما سبب قلة الإقبال على ذلك القسم؟

نشر في صحيفة الجزيرة في الثلاثاء ١٢ربيع الآخر ١٤٢٢هـ رسالة حزينة كتبها الدكتور "جمال قبش" أستاذ المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود وآخر المرحلين من القسم ،الرسالة وجدت من ٤٥نسخة في القسم موجهة لكل أفراد القسم والمعنيين بالمسرح يقول فيها:كنت مبهورا من الصروح الحضارية في بلادكم، والمسارح التي شاهدتها والمجهزة بأفضل المعدات المناسبة هي أفضل بآلاف المرات من المسارح الموجودة في العالم العربي وربما في بعض دول الغرب، ولكني – وهذا ما حز في نفسي– لم أر الإنسان السعودي المجهز علميا وفكريا ومهنيا لقيادتها وإدارتها، وفي جامعتكم الموقرة التي تعد من أجمل الصروح العلمية النيرة التي شاهدتها في حياتي، نرى أن أكبر قاعاتها هي قاعة المسرح،ولكن وللأسف هي من أكثر القاعات ظلاما طيلة العام الدراسي.

وتسائلت الكاتبة ناهد باشطح عن ذلك وأجابها سألت الأستاذ "محمد العثيم" – وهو أحد أهم المسرحيين لدينا ولعل هاجسه الذي هو مسكون به يعطينا بعض التفاؤل بأن الغد أكثر عدالة لجيل كافح طويلا ليقدم لنا فنا راقيا– "هل فعلا أقفلت شعبة المسرح بين يوم وليلة ،كيف يتم إقفال قسم في الجامعة كان افتتاحه وفق القرار السامي".
قال: ولدت شعبة المسرح بأحد القرارات السامية لكنها حجبت – وليس أغلقت – بقرار خطأ، والحجب لا يتعارض مع القرار السامي.

بدأت الشعبة تقدم للطلاب موادها في قسم الإعلام بجامعة الملك سعود في عام ١٤٠٧هـ وقد تم التحضير لميلادها عشر سنوات ووجد فيها أساتذة من مختلف العالم العربي مثل جمال قبش من سوريا ومن مصر الدكتور كمال عيد والأستاذ أبو الحسن سلام والدكتور محمد صديق.

الذي حدث انه أثناء أحد العطل الصيفية من عام ١٤٢٢هـ قرر رئيس القسم الذي هو مخول للبت في الأمور العاجلة نيابة عن القسم في مثل ذلك الوقت حجب شعبة المسرح بادعاء عدم الإقبال عليها وهو زعم غير صحيح ومع انه لا يملك صلاحية القرار لكن الحكم

نفذ. رئيس القسم اندفع باتخاذ هذا القرار بسبب الضغوط من قبل بعض الأساتذة الذين كانوا معترضين على تدريس المسرح لاعتبارات اجتماعية وكانوا يطلبون من الطلبة عدم التسجيل في شعبة المسرح ويستخدمون أساليب خاطئة. القضية في وأد المسرح لم تكن قرارا إداريا متعسفا بل كان قرارا اجتماعيا حيث نجح الرواد كما يقول الأستاذ رجاء العتيبي (في تعريف الناس بالمسرح، رغم محدوديتهم وأوجدوا جمهورا عريضا، يبحث عن المسرح، فالمسرح لم تعد مشكلته الجمهور ولا النصوص ولا الممثلين ولا المخرجين). ولكنه حسب رأى العثيم: قرار اجتماعي لم يكتمل بعد!

يقول عباس الحايك(مسرحي سعودي من القطيف): وكثيراً ما يضع المسرحيون السعوديون عدم توافر المعهد المسرحي المتخصص في بداية سلّم إشكالات المسرح السعودي، إلا أن الواقع يغاير هذه النظرة، فالمعهد يأتي في نهاية السلّم، وما يحتاج إليه المسرح في السعودية في البدء هو تأسيس وعي يتقبله، ويجذر وجوده كنسق ثقافي حاضر ضمن أنساق ثقافية أخرى، "ولا ينظر إليه على أنه دون مستوى الثقافة النخبوية المتمثلة بالشعر والقصة" على حد تعبير الكاتب المسرحي محمد العثيم، ومن ثم تنقية النظرة التي لا ترى في المسرح سوى الشكل التهريجي التي أسست له مسرحيات خليجية وعربية، وتوسيع دائرة الحرية التي يتحرك فيها كاتب النص المسرحي.أما المعهد المسرحي فهو فكرة سابقة لأوانها، فالمعهد من منطلق اقتصادي سيساهم في رفع نسبة البطالة لخريجين لن يجدوا وظيفة تتناسب مع تأهيلهم، ويمكن توفير كلفة بناء معهد في ورش مسرحية دائمة في فروع جمعيات الثقافة والفنون كحاضن شرعي للنشاط المسرحي في السعودية، واستقدام متخصصين لعقد هذه الورش لتحقيق الجانب المعرفي وتراكم الخبرة، وستخدم بالتالي المسرحيين الجدد وأصحاب الخبرة على السواء.

وتظل عين المسرحيين السعوديين المتفائلة على التشكيلة الوزارية الجديدة التي أضافت الثقافة إلى مهمات وزارة الإعلام، وارتباط الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالوزارة الجديدة، بعد أن كانت ومنذ تأسيسها في العام ١٩٧٣ مرتبطة بالرئاسة العامة لرعاية الشباب والتي تعنى بشؤون الرياضة والرياضيين في المملكة.

وتم تشكيل لجنة لوضع إستراتيجية عمل الوزارة، وكان الفن المسرحي من ضمنها، وكلف أحد الأسماء المسرحية السعودية وضع دراسة لسبل تطوير الحركة المسرحية وتفعيلها، على أمل أن تنهض هذه التوجهات بالمسرح الذي لم يكن له ومنذ نشوئه اعتراف بمشروعيته، وحقه في الحضور كعنصر ثقافي، على رغم ما يقرب من نصف القرن في المحاولات والمقاربات.

مجال العمل " معدوم "

نعم، هذا هو الجواب ، فنحن في مجتمع يريد دراسة علم له جدوى مستقبلاً، يجد فيه المتعلم بعد تخرجه وظيفة ليعول أسرته أو ليتزوج أو يفتح بيتاً. ولما يتمتع به المسرح من ندرة وانعدام في سوق العمل (إنتاج وفرق) لم يجرؤ أحد على الدراسة في هذا القسم، ولو تذكرنا الوضع الوظيفي للأكاديميين السعوديين في المسرح لأسفنا على حالهم.

الشرعية أو الرسمّية

لم يكن المسرح وإلى الآن يحمل رسمية (كجهة نقابية، مثلا)تضعه في مكان احترام وتجعل لاسمه وعمله شرعية ومكانه تقنع المجتمع أن له اهتمام أو أدنى أهمية.

الأكاديمية و النقد

فالمنهجية التي يسير عليها المسرح السعودي وإلى الآن يخطو في معظمه على أرض الاجتهاد فإذا أصاب في اختيار فكرة أخطاء في تنفيذها .

ولا توجد لدينا قائمة محددة من النقاد (المعتمدين) وما نراه ونعانيه من بعض لجان تحكيم المهرجانات والمنافسات الداخلية مشهور ومعروف، ولا زالت الشللية تضرب بيدها على الحركة المسرحية فتكاد تشلها.

يجب أن تكون هناك أنديه أو مجالس تعني بهذا الفن تقدم البحوث والدراسات تؤرخ على الأقل الحركة المضطربة في هذه الحقبة فلا دورات مكثفة، ولا اهتمام بالأكاديميين الذين درسوا في الخارج.

عقدة الأجنبي:

نرى البعض يصب الاهتمام على الأجانب الذين يعتبر معظمهم مرتزقة لا يحملون سوى ثقافة مسرحية من الشارع في بلادهم ويعتبرها بعض الجهلة(عندنا) نظريات تنم عن عمق .. وأي عمق؟! وأن الأجانب شرط أساسي لأنه يجب عليه التنويع وعدم احتكار الأعمال للسعوديين.

وأيضا إذا أقيم عرض مسرحي تجد أن الفنانين السعوديين ضعيفي الحضور وتعليل ذلك أن الفنانين العربيين نجوم وهم في الحقيقة (نجوم طمست) ليس لها أي قيمة حالية في بلادهم بل قيمتهم تاريخية فقط.وهذه عدم ثقة من الفنان السعودي وقلة دعم من الجمهور السعودي أيضا.

المجتمع مدني لا ثقافي:

وهي مشكلة فعلية والمجتمع السعودي أصبح يفضل كرة القدم على ندوة أو محاضرة أو أمسية شعرية ولا يلقى لها بالاً، ولا يبحث عن الفكر، والعلم، والثقافة والمسرح.

وهذا واقع يجب على المسرحيين تحملها، ولكن في المقابل نرى أن التسويق الإعلاني كان الطريقة الأنسب لجذب أولئك المدنيين إلى قاعات العرض والتزاحم عليها والحجز وشراء التذاكر، برغم سعرها الباهظ أحياناً.

التعقيد المجتمعي:

مازال مجتمعنا يتمتع بسلاسة بعض الشيء ولا يقاس على المجتمع الأمن المستقر في دولة كالمملكة العربية السعودية ، المجتمع في لبنان والعراق ومصر الذي مر في قرابة الخمسين سنة الماضية وما قبلها بظروف حياتيه جعلت من الحياة هماً لما تحمله من صعوبات وعقد فالحروب الأهلية والاستعمار واضطراب الأوضاع الداخلية والديكتاتورية وغيرها أثرت في المجتمع مما جعله يحتاج إلى استظهار تلك المشكلات وحل جميع العقد على خشبة المسرح.

النخبوية والتهريج:

ولكل منهما فريق خاص يعمل على إطاحة الآخر وتحقيره. فالنخبوي يرى في التهريج هبوط في الذوق الأدبي وخارج عن احترام المسرح والجمهور و إسفاف لا داعي له.ويرى أرباب التهريج أن النخبوي تعقيداً و استعراضا لغويا وغموض وهروب من المجتمع وطريقة قديمة لا مكان لها الآن.وكأنك ترى حرباً أهلية دامية وكلاهما يكيل للآخر النقد اللاذع والتحطيم مع أن كلاهما يسير باتجاه حركة مسرحية بغض النظر عن تلك الخطوات.

وهذا الاضطراب يجب أن نجد من يحكمه من نقابة أو جهة رسمية تمتلك شرعية تسيّر كلاهما في طريقين متوازيين لا يتقابلان ولكل مجتهد نصيب.

الهوية:

معظم من يقدم المسرحية يغفل جانب هام عند كتابته لتأليف أو إعداد أو إخراج ألا وهو جانب الهوية فيجب علينا في الوسط المسرحي أن نقدم ما يناسب هويتنا السعودية وما يتطابق مع مبادئنا وعقائدنا ولا ننجرف خلف تقيلد مسرحية أجنبية أو سرقة أفكار قديمة أو سينمائية وخلافه.

فالواجب علينا تقديم عمل يخدم تاريخ المسرح السعودي وترك التقليد الأعمى لعروض المهرجانات لقصد الإبهار أو استعراض مستخلصات المسرحيات الأجنبية.

القفزة الحضارية:

إن القفزة الحضارية التي عشناها في الخمس والعشرون سنة الماضية سببت لدى الإنسان صدمة من نوع آخر فالمباني الطينية تحولت إلى إسمنتية والبغال والحمير إلى السيارات الفارهة والرياضية والعمائر ذات الأدوار المحدودة أصبحت الآن تناطح السحاب وثورة الأسهم، هذا كله شغل الإنسان السعودي عن المسرح وصار يجري في (مارثوان) التقدم يؤسس لنفسه ولبناء مستقبلاً خال من المتاعب السابقة و الأعباء القديمة.

المسرح والتعليم:

الهدف المنشود وراء التربية والتعليم هو إعداد الشخص بالمواصفات الكاملة حيث يشمل على إعداده ذهنياً وعلمياً وشخصياً واجتماعياً لخدمة الدين والوطن ويقع على التعليم جزء كبير لإنجاح هذا الإعداد.

ولكن كما نعلم وقت الفصل الدراسي لا يكفي لشرح وقراءة المقررات وما يتصل بها من مواد ومساحة الصف لا تسمح بممارسة النشاطات اللاصفية.

لذلك وجب على المعلم والمشرف أن يقوم بتنفيذ النشاط خارج الفصل ومن أهم تلك النشاطات:

الثقافي:وهو مجال فسيح لقدرات الطالب الشخصية والفكرية، من صحافة وشعر وإلقاء وخطابة وإذاعة.

الفني :لإبراز المواهب وتنميتها في الرسم وتمثيل والأشغال ولكن يلاحظ أن معظم مديري المدارس يهتمون بالألعاب والمباريات لإشهار المدرسة وينسون بذلك بقية النشاطات الثقافية وأهميتها والنشاطات اللاصفية مهمة وضرورية لتحقيق الأغراض التربوية وهي جزء مكمل للمنهج الدراسي ولكن يعلم الحال فلا مسرح في المدارس الحكومية إلا ما ندر والمدارس الخاصة تريد أن تأخذ فقط ولا تريد دفع المال.

المسرح قضية وعي:

إنه من وسائل الوعي ومن سبل الاستنارة فعلى خشباته تتصارع الأحداث وتتلاقى ثم تفترق وفي كل هذا عطاء وتعبير محبوب عما يخفيه الناس أو يتهامسون به ويتلون هذا التعبير بلون من السخرية المثيرة للضحك والدعابة اللطيفة التي تقبل عليها النفوس و يتوشح أحياناً بوشاح الجد العابث المثير للاستغراب والاستفهام كما تفعل الحياة بالناس.

كلنا نشاهد القضايا التي تصدر عن مجتمعنا إلى سائر المجتمعات العالمية منمقة الكلمات ومنسقة اللهجات لكي تمتزج بطعم أحاديثنا ونغمات أصواتنا ثم تأتينا (معلبة) مربوطة بحزام جميل كهدية! في وسائل الإعلام.

إنها كسائر ما نستورده ونستهلكه من فتات السخرية، تصوروا حتى قضايانا لا نهتم بها إلا حين تلمسها أيدي غيرنا أليس لدينا صوت قادر على الحديث وشخصية تستطيع تلبس الأدوار وجمهور يحب الفرجة على قضاياه بأسلوب آخر، هو سبيل العرض و النقد العلاجي غير المباشر؟ أم أن قضايانا دونية لا تستحق الحديث ولا تقبل الأخذ والرد؟ إن كل ذلك محير جدا. فلا زالت أسواق الفيديو تستقبل مشاكل الجيران ونراها على أنها تقدم لنا ما نريد أن نقول أو ما نطمع إلى قوله إذا أحسنا الظن؟!

قيل قديماً المسرح سيد الفنون والفن عادة يقــرن بالــضياع والــسقوط في أذواق الشعوب، بسبب ما يتولد من بعض المفاهيم الأيدولوجية وفقدان السعة في التفسير والتعبير.

ويجب علينا أن نطلق على المسرح (الفن الجماهيري) لأنه يرضي الجاهل فيرتفع به إلى مستوى معايشة الحدث والفكرة بأسلوب (السهل المقبول) ويرضي المتعلم الدارس بطرح ما يحتاج وما يجول في أعماقه من رؤى وتنظير بأسلوب الشارع وحديث الناس الذي يتساوى فيه الجميع ويقبلونه.

إن نشأة هذا المسرح تحتاج إلى الدراسة وإلى معهد يهتم ويعنى بشؤونه ولو عملنــا على ذلك سنكتشف طاقات قادرة معبرة تثري الوطن وتدفع بالوعي الثقافي إلى الأمام.

العادات والمعتقدات

هناك من ينادي بإدخال العنصر النسائي في المسرح ودفعه إلى المحاولات والمطالبة من بعــضهم تعللت بأن المرأة نصف المجتمع والمسرحية ويجب أن لا تخلو من امرأة واحدة على الأقل لتضيف نوعاً من الكمال أو التكامل لجميع الأنواع.

والبعض يعتمد أو يكثر ويشكل المؤثرات الموسيقية في العمل المسرحي بل البعض يتعمــد اختيار غريب تلك الألحان أو الأغاني أو السيمفونيات الأجنبية مع أن هناك البديل لمعظمهــا وهذا من وجهة نظري يصل بالمسرحية إلى الابتذال فالمرأة ليست شرطاً أساسياً للعمل المسرحي كما أن الرجل ليس شرطاً أساسيا للعمل المسرحي الخاص بالنساء فنحن نستطيع الاســتعانة بذكرها أو الإيهام بوجودها أو الرمز له ولها. وهذا أبدع وأجمل أما عن الموسيقى فمن وجهة نظري أن هناك مؤثرات معينه يفتتن بها المخرج فيأخذها في عين الاعتبار كمكمل للعمل جمالياً ولكن الابتذال هو أن تعتمد عليها. فهي شيء ثانوي ولو فكرنا لوجدنا أننا نــستطيع عمــل مسرحية بلا مؤثرات أو بمؤثرات يقوم الممثلون بعملها بألسنتهم كتقليد إبداعي جميل للحــن نفسه.

في النهاية نحن نؤكد أن المسرح ليس من التراث العربي أو الإسلامي ولكن نحـــن إذا أردنا أن نلبس ثوباً ما فيجب أن يكون مناسبا لمقاساتنا ويجب أن نبني المسرح على مبادئنا بعد أن نفهمه جيداً كما فهمه أصحابه، وليس أصحابنا.

نحو مسرح سعودي ناهض

(لكل فعل ما يدفعه للحدوث)

معادلة منطقية أرى أنها يجب أن تتحقق ليجد الفعل المسرحي مكانه في مجموعة الأحداث الاجتماعية والمشاهد الثقافية هنا، وذلك التواجد سيكون بالضرورة قويا مؤثرا بقدر ما كان عليه الدافع من قوة وتأثير.

وأنا أرى المسرح السعودي كمارد ضخم ولكنه كسول قد قضى عليه الخمول والبلادة جعلت منه عديم الحماس والفائدة فالمسرح كما نعرف حماسي حركي نشيط يجدد خلايا التفكير ويجعلها في حيوية بالإضافة إلى جوانب التثقيفية، وعلينا جميعا _المسرحيون_ أن نطلق لذلك العملاق العنان بدوافع قوية تهزه وتوقظه من سباته الذي طال ومن مجموعة الدوافع التي أرى لها أثرا ايجابيا نحو نهوض المسرح السعودي.

- تثقيف النشء وترغيبهم في العمل المسرحي.
- بناء القاعات المسرحية المناسبة.
- تفعيل دور الجهات الحكومية كالجمعيات والجامعات ورعاية الشباب والثقافة والإعلام.
- إقامة المهرجانات بين الفرق الأهلية تفعيلا للفرق المسرحية ودعمها.
- تنظيم المسابقات المسرحية بين القطاعات الحكومية كما الحال في الرياضة.
- إقامة الدورات للعامة في التأليف والتمثيل والفنون المسرحية.
- تأسيس أكاديمية معنية بهذا الفن لتنتج الناقد العدل الصادق.

فالمسرح في حاجة إلى قوة تحْمل من الإصرار ما يفتت الصخر ولديها من الإرادة ما يصنع المجد ليكون لنا مسرح ناهض نباهي به دوليا وعالميا وهاهي الأيام تأتي لتثبت لنا ومن

خلال دراسة إنشاء جمعية للمسرحيين من قبل وزارة الثقافة والإعلام أن لدينا ذلك الصنف من الناس والذي أعتبره نموذجا مؤهل لرفع علم المسرح السعودي في المحافل الدولية والعالمية فلدينا الممثلين المحترفين والمخرجين الأكاديميين والأدباء المبدعين القادرين على العطاء لدفع المسرح السعودي للنهوض والعمل لخدمة الدين والوطن والمجتمع.

رسالة خاصة

المسرح ثوب مستعار، ولكي نرتديه ويظهر بشكل جميل أخاّذ يجب علينا تنسيقه بما يناسب أجسادنا، وذلك في أطر منها الدين وخدمة الوطن وحاجة المجتمع ،تقننه العادات والتقاليد السليمة والمعتقدات الصحيحة.

فيا أيها المؤلف .. المخرج .. الممثل ..المنتج...

لا تفقد هويتك الإسلامية والعربية، با تباعك نمط الآخر حتى لو سبقنا بخطوات، فالنهوض بقوة لا يكون إلا بالثقة والاعتزاز فنحن أدرى بما نريد دمنا تعلمنا الدرس الأول.

تختيمة

هذا الكتاب ليس إلا اجتهاد كتبت فيه بعضا مما قد يفيد المتثقف المسرحي في أدبه وفنه وخصوصاً ونحن نعاني انعداما ملحوظا في الكتب المسرحية السعودية، وقلة في الكتب الأجنبية على رفوف المكتبة السعودية التي لم تعد سوى شبه تراثية قديمة لا تسمن فكر كاتب اليوم ولا تغنيه من جوع ثقافته المتعطشة لشيء عصري مواكب.

ربما أكون مفتاحاً يحرض البقية على التأليف والكتابة في فنون المسرح ليجد المهتم بالمسرح السعودي كتباً تعينه وتسقيه ولو رشفة تساعده على النهوض والمحاولة لدفع عجلة المسرح السعودي وتحمل أعبائه والإصرار على إيقاظ المسرح السعودي النائم على رأسه.

ياسر مدخلي

١٤٢٨هـ

المصادر

- النص المسرحي-الأستاذ.فرحان بلبل.
- كلام عن المسرح-الأستاذ.زياد أبو عبسي
- المسرح-الدكتور.محمد مندور.
- الأدب العربي الحديث-الدكتور.محمد صالح الشنطي.
- الأسلوب-الأستاذ.أحمد الشايب.
- فن التمثيل العربي-مطبعة حكومة الكويت١٩٦٥م
- مقدمة مسرحية-مكتبة الآداب – القاهرة
- مجلة المجلة-العدد١١١
- دلائل الإعجاز- العلامة .عبد القاهر الجرجاني.
- البيان والتبيين –العلامة الجاحظ.
- مقال لمحمد العثيم (الإعداد المسرحي ضرورته وآلياته).
- المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا- الأستاذ.فرحان بلبل.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.
- الأدب العربي السعودي-الدكتور.محمد صالح الشنطي.
- نشأة المسرح السعودي -للأستاذ عبدالرحمن الخريجي.
- الدراما بين النظرية والتطبيق-رضا حسين رامز.
- أشهر المذاهب المسرحية –دريني خشبة.
- في الفن المسرحي –كريج جوردن ت:دريني خشبة،م:علي الفهم.
- المسرح –محمد زكي العشماوي.
- تداعيات العبث –محمد عبدالله العوين.
- قسم المسرح والمسرحيات بـ http://www.bramjnet.com/vb
- من كتاب معلم ومبدع -ذكريات صالح إبراهيم الضراب برواية معالي الدكتور عبدالعزيز الخويطر –بمركز صالح بن صالح الثقافي –عنيزة١٤٠٨

- صحيفة الرياض – العدد٦٤٣٧ ندوة جمعية الثقافة والفنون بالدمام٧/جمادى أولى ١٤٠٦
- صحيفة قريش العدد ٩٤ - في ١٣٨١/٤/٢
- صحيفة الحياة ٢٠٠٤/٢/٨ – عباس الحايك –المسرح السعودي مازال واقفا على فرق الهواة.
- مقال في زاوية مسئولية (ناهد باشطح) بجريدة الرياض ٢٠٠٤/٢/٢٦ بعنوان أزمة المسرح السعودي ..هل هي أزمة اجتماعية؟
- مجلة الأقلام/آذار١٩٨٧ بغداد
- صحيفة الجزيرة في الثلاثاء ١٢ربيع الآخر ١٤٢٢هـ
- موسوعة الأدب السعودي
- المدخل للفنون المسرحية ، فرانك هوا ينتج.
- سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، د. كمال عيد.
- التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي . د. إسماعيل شوقي.
- مدونة- مهدي سليمان (http://mahdisalman.jeeran.com)
- صيغ التعديل الدرامي في المسرح – عواد علي –جريدة الزمان العدد١٧١٦ في٢٠٠٤/١/٢٢
- المسرح التجريبي خصائص وأسئلة – للأديب أسد محمد- مجلة عناقيد الأدب العدد الرابع

ياسر بن تحيى مدخلي
بكالوريوس آداب لغة عربية
رئيس فرقة كيف للفنون المسرحية
عضو الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون
رئيس تحرير مجلة نجوم الخليج

هناك أزمة حقيقية تجب أن نناقشها بصراحة وجرأة . .
وخاصة عندما ننوي التكلم عن واجهة حضارية نفتقر إليها . . .
لامكان للمجاملات . .
لامكان للجدل والمهاترات . .
حتى الخوف . .
تجب أن نضعه جانبا . .
لأن الإصرار والثبات في الأزمات . .
يبني الحضارة . .
والمسرح السعودي حضارة تجب أن تأخذ مجراها . .

،،، المؤلف