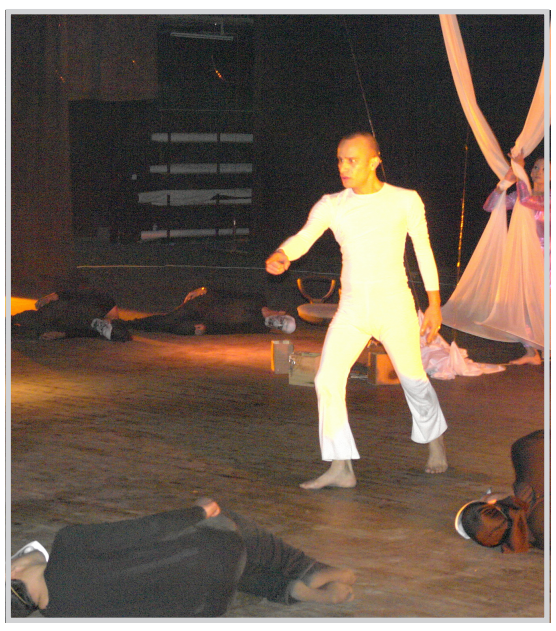
الى الذين يحبون المسرح لا من اجل تحقيق مصالح نفعيه بل من اجل تحقيق نشوة تصعيدية تهذيبية بهذا الاهداء افتتح رجل المسرح الكبير سامي عبد الحميد كتابه التنظيري الجديد والصادر عن دار الشؤون الثقافية في بغداد ويعكس هذا الاهداء عشق الرجل (الصوفي) لفن المسرح الذي درسه وزاوله ودرسه لاكثر من نصف قرن من الزمان جعلت منه كائنا مسرحيا عملاقا ومعطاء واستاذا لاجيال عديدة وموسوعة مسرحية متنقلة وحاوية ابداعية نشطة ومتعددة (التاليف والترجمة والاخراج والتوثيق والتدريس) وها هو الرجل يتلمس خطواته نحو مسرح حي يحمل بذور حياته معه ويأخذ من الاصالة ما يساعده على الحياة

سامي عبد الحميد والطريق نحو مسرح حي

د.حسين علي هارف

لهذاالفن المفتوح والمطاوع اذ يقسمه الى ثلاثة اصناف المسرح الاصيل المسرح الهجين المسرح الحي. فالمسرح الاصيل من وجهة نظره هو ذلك الذي يتصل عميقا من الجذور المغروسة في عمق التاريخ وفي تراث الشعوب وحضارة الامم هو ذلك الذي لم ينقطع عن تلك الجذور حيث تجسد بالطقوس وبالمعتقدات المختلفة بمصير الانسان انه يعني به ذلك المسرح الذي يستند في تاسيسه الى قواعد رصينة وضعها ارسطو وطورها اخرون من بعده ويوكل سامي عبد الحميد الى المسرح الاصيل مهمة رصد الظواهر الاجتماعية ظاهرها وخفاياها ومسبباتها الاقتصادية ومسبباتها السياسية وتوجهاتها الفكرية شريطة اخضاعها للنقاش والجدل والابتعاد عن طرح الحلول المباشرة والجاهزة ولايشترط عبد الحميد اصالة التقنيات المستعملة في هذا المسرح طالما نجح العاملون في توظيفها لواقعهم وقضيتهم وفقا للتصنيف، سامي عبد الحميد هو ذلك الذي يتعدى الاصالة ويتنكر لها او يشوهها، هو ذلك الذي ينقطع عن الجذور ويستقي من منابع غريبة عن المنبع الاول الا وهي الدراما فيختلط مع الاصل ما هو ليس الاصل. ان المسرح الهجين وفقا لهذه الفرضية يستنكر لقيم المسرح النبيلة فيفضل مصلحة اصحابه الخاصة على المصلحة العامة مشوها (جماليات المسرح) ركز سامي عبد الحميد هذه النقطة في اهدائه الاستهلالي للكتاب وبالاضافة الى ما تقدم يحدد سامي عبد الحميد خصائص لمسرح هجين فهو يخلط من قيمة الانسان ويشوه من مكانته ودوره في الحياة يخلط الاساليب ويمزج الصيغ لالكي يعزز من قيم المسرح بل من اجل مكاسب مادية يحجم من ذائقة المتفرجين ويبقيها على مستوى واحد ولايحاول منع سواها يعطي للضحك الاهمية القصوى بل ويتطرف في اثاره كما هو الحال في عروض الفارس وهنا قد ناخذ استاذنا سامي عبد الحميد في تحديد الخصائص وتنطوي في داخلها الى الغلو اذ هو يذهب بعيدا حد المغالاة في اعتبار خلط الاساليب والتصاقها للعرض المسرحي وان حدد الامر باقتدائه الى مبرر ومسوغ حياتي فني وهذا شرط عام ذلك ان المذهبية والاسلوبية الخالصة والنقية باتت امراً شائكاً وملتبساً في ظل تداخل المدارس والاساليب وتفاعلها في بودقة الفن وفي اطار العرض المتجانس الذي يتداخل فيه الشكل مع مضمونه او ان المضمون شكله اوقالبه الفني المستحدث والمقترح وبذلك ماعاد الفنان يحفل كثيرا بالتزامه في تحقيق غرض واقعي خالص اوتعبيري محض او عرض لامعقول بقضيته كما انني اعيب على استاذ الاجيال سامي عبد الحميد ترفعه عن الكوميديا وحساسيتها المفرطة (والمتوارثة) منها والسطور التالية تشي بما يضمره الاستاذ سامي عبد الحميد من عداء للكوميديا وكراهية لها اذ هو يقول ان الكوميديا هي ليست كل المسرح ليست هي الصبغة الوحيدة من صيغ الفن المسرحي وهي تبقى على الدوام بدرجة ادنى من درجة التراجيديا في المعايير الفنية.اعتقد ان هذا ظلم لفن الكوميديا ووظيفتها السايكلوجية العقلية المهمة والخطيرة في الكوميديا فن التحرير والتنبيه والايقاظ والاستئثار (العقلية بعيداً عن استثارة العاطفة (السلبية احيانا) التي قد تحفظ التراجيديا.وهنا اميل شخصياً للاعتقاد باننا كمسرحيين عراقيين جادين بحاجة الى مراجعة مواقفنا مع فن الكوميديا وانهاء حالة (الاحتقار) و(التجاهل) و(الترفع) على هذا الفن النبيل والصعب. نعم لقد فشلنا في مواجهة التحدي الذي وضعنا فيها الكوميديا الهابطة والمبتذلة من اقطاب المسرح التجاري (وفنانيه) الطارئين على الفن نعم لم نتمكن من تحقيق كوميديا مناوئة. رصينة وهادفة وممتعة. لم نقترح عملياً كيف يكون العرض الكوميدي الحقيقي الذي ينتسب الى فن المسرح الى التهريج والابتذال ولم يغامر الكثيرون!!! وتم مهاجمة عناصر بدوافع فنية طموحة.

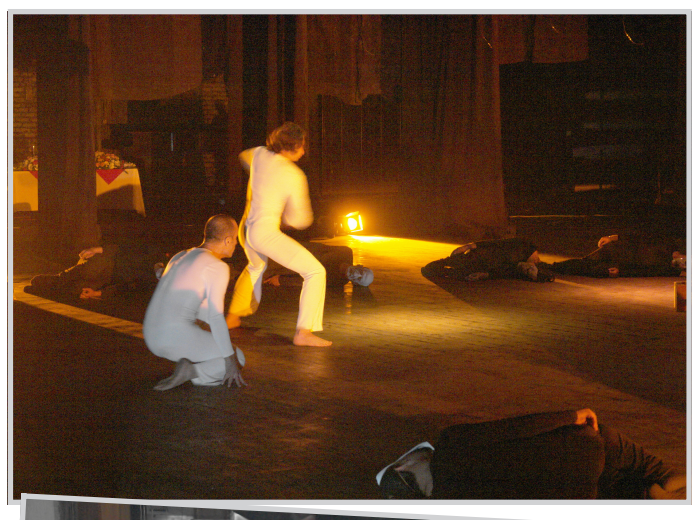


ومن بين مجمل التنظيرات سالفة الذكر ينبثق مفهوم (المسرح) الذي يدعو اليه الاستاذ سامي عبد الحميد ليكون هذا المسرح بديلاً للمسرح الهجين وضارباً له فهو مسرح اصيل (وحي) يحصن نفسه ضد هجمات الفنون الاخرى التي تحاول مسخه وتهجينه لاسيما الفن السابع للسينما والتلفزيون فالمسرح وفقا لذلك هو ذلك المسرح الذي يعتمد النصوص المسرحية الخالدة التي يمكن اخراجها على الخشبة في كل زمان ومكان بفضل ماتحمله من مضامين انسانية وما تتحلى به من قيم درامية عملها عناصر درامية كفوءة ويشير (سامي عبد الحميد) بصمود فن المسرح امام ظهور فن السينما (المبهر) وعدم تراجعه امام ظهور التلفزيون الذي غزا البيوت والعالم فالمسرح احتفظ بجمهوره ورواده وفنانيه رغم تعدد الفضائيات ورغم مغيرات الكومبيوتر والانترنيت فبقي فن المسرح حياً ولم يمت.ويطرح (سامي عبد الحميد) في خاتمة فصله العاشر المتميز في سطور الكتاب الاخيرة مسالة بالغة الاهمية في وظيفة فن المسرح ومستقبله اذ هو يشير، منبهاً ومحذراً ومتفقاً مع غروفسكي الى ان فن المسرح يبقى حياً اذا ما ابتعد عن المشاكل والقضايا والموضوعات التي تتعرض لها السينما او يطرحها التلفزيون.واذا ما ابتعد عن الموضوعات التي تحدد بنطاقه الحياة البيتية وحياة (الشارع) والحارة اليومية الى موضوعات اكثر شمولاً واعمق بعداً.. وحتى اذا تعرض لتلك الحياة فلا بد ان ينظر اليها من زوايا اخرى غير الزوايا التي تنظر منها السينما والتلفزيون وهو يوحي محذراً ومنبهاً . اذا اراد المسرح ان يبقى حياً فعليه ان يسبح في فضاءات اخرى غير فضاءات الحياة اليومية فضاءات ارحب واوسع فضاءات شمولية وربما كونية تتمثل فيها قواسم مشتركة بين الامم. اخيراً لقد اتحفنا الاستاذ الفنان سامي عبد الحميد بكتابه الممتع والمستفيد ليواصل الدرس معنا نحن الذين تتلمذنا على يديه وليتخذ اذهاننا كي لاتتكلس وهمسنا كي لاتضعف ليقول لكل منا كن مسرحياً حيا واسع نحو مسرح حي.

الموسيقى في المسرح

د. فاضل خليل

يقول توفستوكوف اذا تصورنا ان الفن المسرحي هو اوركسترا سمفونية فينبغي ان ترتبط الموسيقى مع جميع الادوات المعروفة للعرض من اجل التكامل في العرض المسرحي وهذا يعني ان الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لايمكن ان يجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية وانسجام الاداء مع الموسيقى امر ضروري وعندما يتوجب وجود الموسيقا في المسرحية فعلينا ان نجد لها المكان الملائم كما يرى ذلك (ماير خولد) مما تقدم يتاكد ان الموسيقا واحدة من الوسائل المهمة في المسرح هذا الفن متعدد الجوانب اننا نعيش في الطبيعة ونحن محاطون بالاصوات المختلفة القبيح منها والجميل وبما ان المسرح هو محاكاة الطبيعة اذا لابد ان تصاحب تلك الاصوات احداثها وترافق حواراتها وحسها في الموسيقى تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي وتجمل علاقات الحدث المسرحي اذا هل يعني ذلك للموسيقى تأثير اخلاقياً وروحياً على حياتنا وهل تجعل من مشاعرنا اكثر نبلاً يقول الان دانيلو ان الموسيقى تعد وسيلة لفهم افكارنا اضافة لاحساساتنا العاطفية كنوع من الترابط بين الرقم والمادة والفكر وهذا التاثير الاخلاقي يجعل المشاعر الانسانية اكثر نبلا؟ وفي المسرح تساعد الموسيقى على ايصال الافكار الى المتفرجين بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزكي وماتنتجه هذه العملية من تاثيرات حسية ونفسية في اضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي وهما معاً الموسيقى واللغة التعبيرية يحددان ايقاع المشهد وبالتالي من ايقاعات المشاهد يتحدد ايقاع المسرحية ككل ومااكد ايضا يوري زفداسكي هو تحديد مكانة مؤلف الموسيقى ضمن المجموعة المسرحية وبكونه يساعد المخرج في دعم الصورة الايقاعية للعرض مما يتيح امكان المحاكاة الحقيقية للموسيقى الداخلية ذلك لان الموسيقى تعلمنا الشعور بما هو يومي وحياتي في مسرحنا وهو مانسميه الجو العام للعرض المسرحي لانها كما قلنا تمتلك الاهمية الاساسية في خلق الجو المطلوب للعرض المسرحي والذي من خلاله تصبح التجربة الروحية واقعاً ملموساً وكما ان الافكار والاهداف العامة والرئيسية محددة في المسرحية كذلك فان التاليف الموسيقي في ضوء تلك الاهداف والافكار ويجب ان يكون التاليف الموسيقي متماسكاً مع مكونات العرض المسرحي وصولاً الى التكامل الفني المطلوب للعرض المسرحي ككل الى الحد الذي نستطيع معه ان نميز تلك الموسيقى المؤلفة للمسرحية حتى وان تم سماعها بمعزل عن مشاهدة المسرحية انطلاقاً من ذلك التحديد نستطيع القول ان الموسيقى التي يتم تاليفها لمسرحية مالايمكن باي حال من الاحوال ان تصلح لمسرحيات اخرى حتى ولو اتفقت معها في النوع وتقاربت في الاهداف العامة وفي الافكار وانه في حال استخدامها سنشعر في الفارق ولو كان بسيطاً العمل على ايجاد الموسيقى في المسرح العربي عندما بدأ المخرج العربي يهتم بالموسيقى المسرحية بوصفها عنصراً مهماً من عناصر العرض سعى في البداية الى استخدام الموسيقى العالمية لشعوره بانها ليست مسموعة الى حد الالفة بالنسبةالى المتفرج العربي هذا اولاً وثانيا لانها اكثر ملاءمة للدراما في الموسيقا الشرقية ذات الايقاعات العاطفية المناسبة التي تثير كوامن الانسان الشرقي فتجعله يطرب ويبتعد عن الجو المسرحي والتواصل مع المسرحية هذا باستثناء الموسيقى التي الفت خصيصاً للمسرحيات وقد ظل المسرح العربي يعاني من هذا النقص الخطير في عدم توفر المؤلف الموسيقي المتخصص عدا القلة الذين فضلوا الفنون الموسيقية في المسرح مثل الباليه والاوبرا وفرق الرقص الشعبي وغيرها الامر الذي جعل المخرج العربي يعتمد على نفسه في حل هذه المشكلة فراح المخرجون يختارون الموسيقى العالمية وكانت في اغلب الاحيان تتفق مع الممثل المسرحي ولاتساير ومثلما لايصح ان تتكلم لغة غير العربية على خشبة المسرح العربي كذلك لا تستطيع ان تستخدم غير موسيقى عربية للنص العربي والاجواء العربية ربما نستطيع ذلك عندما نقدم عروضاً عالمية عند ذلك لايمكننا الاستخدام العراقي موسيقى لمسرحية النورس (انطوان تشيخوف) ان المسرحيات التي استفادت من الموسيقى العالمية تشكل الغالبية العظمى من العروض التي يقدمها المسرح العربي فسقط اغلبها في سوء الاختيار اذا جاءت الموسيقى غير مطابقة للنص وهذا يؤيد ماذهب اليه (ماير خولد) في معالجة الاختيارات الموسيقية الجاهزة غير المؤلفة خصيصاً للعروض والتي استعدت ان يستعير المخرجون من (ليست) و(شوبان) بيد انه مع مرور الزمن يجب ان يظهر مؤلفون موسيقيون مختصون يكتبون موسيقاهم من اجل العمل المسرحي وقد جاءت نتيجة تلك الاختيارات العشوائية بعكس مايتطلبه المشهد وغير منسجمة مع ذوق المتفرج العربي لانه رغم ان الموسيقى ظاهرة انسانية عالمية تصغي اليها شعوب العالم وتستمتع بها وتفهمها لكن من الصعب ان تكون لغة عالمية للعدد الكبير من الشعوب في العالم اما المسرحيات التي تعاملت مع الموسيقى بالشكل العلمي المدروس رغم قلتها فانها كانت ملبية للطموح المنشودة ومن هذه هذا قول الدكتور طارق حسون فريد الذي يرى ان الموسيقى التصويرية في المسرح العربي ومازالت قاصرة عن الوصول الى الحد الادنى من الحالة التشكيلية واللغوية والنفسية المطلوبة وهنا انطلق الدكتور طارق حسون فريد وفي وصفه الموسيقى مسرحية المفتاح من واقعيتها الخيالية واتكا مؤلفها المسرحي يوسف العاني على الحكاية الاسطورية الشعبية التي تتخللها الاغاني الفلكلورية المتعارف عليها اجتماعيا مثل الاهجوزة الشعبية:



ياخشيبة نودي نودي
ودیني على جدودي
جدودي بطرف مكة
جابولي ثوب وكعكة

فكانت الموسيقى والاغاني منسجمة والشكل الشعبي للعرض وهناك مسرحيات استفادت من خلال اجوائها البغدادية القديمة من الموسيقى التراثية كذلك التاليف الموسيقي الذي جاء منسجما مع الاجواء الشعبية التراثية في مسرحية النخلة والجيران التي اعدها قاسم محمد عن رواية بالعنوان نفسه للروائي غائب طعمة فرمان والف موسيقاها حسين قدوري وقد تلت مسرحية النخلة والجيران مسرحيات قلدت تجربتها الموسيقية بالاستفادة من التراث الموسيقي القديم لكنها جاءت مقلدة ولم تترك اثرا فكانت فيها الموسيقى عنصرا اضعف العرض المسرحي بدلا من ان يقويه ومن المسرحيات الانكليزية التي نجحت في الاستفادة من الموسيقى مسرحية (فيتروك) للكاتب الامريكي التقدمي ميكان تيري وذلك لمعرفة مخرجها جعفر علي بالموسيقى جعله يؤلف لها موسيقاها وقد تكللت المسرحية بالنجاح لترافق الرؤية الاخراجية وبقية العناصر المسرحية ومنها الموسيقى وما ساعد المخرج في ذلك اغانيها القصيرة الجميلة مع تفسيره الجميل في المعالجة المسرحية المتفق مع المعالجة الموسيقية اذ انطلق في ذلك من الايقاع الصاخب لموسيقى الروك اند رولز المنسجم مع الايقاع الصاخب لاصوات اطلاق الرصاص من مختلف الاسلحة التي استخدمها الامريكان في حربهم ضد فيتنام. وعلى العموم فان الموسيقى التي يتم وضعها للدراما المسرحية لاتتم اعتباطا لسد أي نقص في الاخراج أي للافراغ في المسرحية بل على العكس من ذلك ان الموسيقى تمثل جزءا مهما واكيدا وفاعلا تماما في اهميتها كالممثل والاضاءة والديكور وغيرها من المستلزمات المهمة من تكوين العرض المسرحي. ان الموسيقى تعني خللاً كبيرا تؤثر على العرض المسرحي اذا اسيء استعمالها في العرض والعكس صحيح والموسيقى تعني كيانا كاملا من الاحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الافكار والمعاني الى المشاهد او انها تفك رموز ما كان غامضا من تلك المعاني والافكار ان كل آلة فيها يمكن ان تمثل شخصية من شخصيات المسرحية فللموسيقى من الاساس وجهة نظر مهمة في المسرحية او مجموعة اشخاص تعبر عما في دواخلهم من وجهات نظر أي انها تفكير الشخصية بصوت مرتفع يمكن للجمهور ادراكه وفهمه.

لكن السؤال أي نوع من الموسيقى تلك التي يختارها المخرج ومن المؤكد انها تعبر عن شخصية عطيل عندما يدرك كيف يدرك عطيل موسيقاه ان شخصيته بابعادها المعروفة تحتاج الى موسيقى مزيج من الحيرة كيف يمكنه الانتقام ليعيد الحياة الى دزدمونه كيف يمكنه الانتقام من ياجو وكيف يستطيع ان يعاقب نفسه على تسرعها وافكار اخرى. اذا هو ارتطام الافكار مع بعضها الذي يشكل ذلك الدوي المتصارع من الافكار هل هي سمفونية القدر لبتهوفن ان كان ذلك اختياراً ان هي لباخ ام مزيج من الترامبيت والجلو والطبول بانواعها موزعة بدقة معبرة عن الوضع الذي يعاني منه عطيل ووصل اليه ثم السؤال المهم هنا ما هي الالة التي تتفق مع شخصية عطيل في ابعادها هل هي الجلو ام الناي الحزين باعتبار انه من اصل مغربي ليكون اصول المعبر عن عطيل في وضعه هذا اذا نخلص الى القول ان الموسيقى في اهميتها تكمل العرض المسرحي وعليه يجب ان ترتبط الموسيقى في جميع الادوات المعروفة في العرض من اجل التكامل الفني في العرض المسرحي.

من هو أفضل من مثل دور هاملت؟

ترجمة:- عمار كاظم محمد

عند عملية البحث عمن مثل افضل دور لهاملت في مسرحية شكسبير الشهيرة وضع نقاد التايمز المسرحيون افضل عشرة ممثلين لكنهم مازلوا يبحثون عمن ادى ذلك الدور افضل تأدية.

لنشاهد على سبيل المثال المشهد الكلاسيكي لمناجاة هاملت الذي اداه لورنس اولفيه عام ١٩٤٨ او ديرك جاكوب عام ١٩٨٠ او كيفن كلاين عام ١٩٩٠ أو ايثان هوك عام ٢٠٠٠ في نهاية العد نستطيع أن نرى حوالي اربعين هاملت ابتداء من ريتشارد بيرتون الذي مازالت ذاكرتي الطفولية تحتفظ به —كما يقول الكاتب—متجهما و نابضا.

لقد استعدت لذاكرتي ٣٥ منهم، لقد شاهدت هاملت الفاضل الذي اداه سيمون روسيل او الحاني الذي اداه نيكول ويليامسون والمجنون الذي اداه مارك رايلانس والمفكر بصوت عال الذي اداه توبي ستيفن لكن من كان من اولئك الافضل؟

من الصعب الاجابة على ذلك لأن البحث عن هاملت الكامل هو امر في الحقيقة لايمكن أن يكون.

لأن مواصفات شخصية كهذه يجب أن تكون فخورة جدا بنفسها ومنتقمة وطموحة

انه يجب أن يكون عاشقا وقاسيا من الصعب ارضاؤه، مزدرياً ومتأملاً، حكيما وحقودا، حازما ومترددا، عاجزا وفيلسوفا، عنيفا وسوداويا، متأملا وحساسا، شديدا ومتحررا، فكاهيا وارستقراطيا.

أنه الدكتور جيكل وربما هو ايضا السيد هايد او كما يقول د. ج. لورانس " الزاحف البغيض ذلك الشيء القذر" لقد نجح بالحصول على انسانيته ولكنه فشل ايضا لأنه خلف وراءه ثمانية اجساد ميتة بما فيها جسده.

كولردج اكتشف تحت تأثير المخدر انه كان هاملت وانا وانت كذلك لأنه ربما نحن جميعا في حالة الجنون القصوى حينما نجرح وتلك هي المشكلة.

كيف يستطيع ممثل أن يجعل المتنافر منسجما؟ حسنا.الجواب بسيط انه لا يستطيع

ديرك جاكوبي يعترف بهذا حينما سمى تلك الطريقة " التكيف اللانهائي " لكنه اضاف ان كل ممثل يستطيع أن يقدم " خزينة عواطفه" للمسرحية وأن يفيض بالحزن على الرغم من أن كل ممثل محكوم بالعيش ضمن وسائله الخاصه فكل ممثل له امكانيات متناهية وعليه أن يوسعها.

في دراسة رائعة حول اداء شخصية هاملت يقسم مارفن روزنبيرج اداء الممثلين

لهذه الشخصية الى نوعين هما " اللطيف " و " القوي " حيث تبدأ بروسيل بيل حيث يقول انه كان مندهشا لكم كانت شخصية هاملت جذابة واداؤه الذهني اللطيف يرينا ذلك ونستطيع حسب التقسيم الأول أن نضع ممثلين أمثال مايكل بينغتون، جون نيفل، اليكس جيننكس وجاكوبي نفسه في ذلك التقسيم.

اما التقسيم الثاني أي هاملت القوي فنستطيع أن نضع ممثلين امثال ويليامسون الذي يقود هذا الاتجاه والذي يبدو في المسرحية اكبر من والدته وهو يسير بشموخ خلال الديكور الدنماركي الفاخر وهو يستفز كلاوديوس "انتوني هوبكنز" بنظراته وزمجرته البيوريتانية.

لقد كان واضحا أنه كان ملكا منتظرا لكنه يتركك متسائلا لماذا لم يطعن عمه في الفصل الثاني وهي مشكلة تمثيل هاملت "القوي".

في الحقيقة أن افضل هاملت هو مزيج بين " القوي " و " اللطيف " انهما يحيطان بالتنافر ويؤشران الاضطراب الذي يفسر فشل تمثيل احد التقسيمات دون الآخر.

يقول الناقد جيمس اكيت بان على هاملت " أن يجعلنا نبكي في دقيقة ونرتعد في الأخرى " وبمزيج من الحزن والتأثر والهيجان كان ريلنس قريبا من الشخصية كواحد من الذين وصلوا تقريبا لشخصية هاملت امثال بريس بارنا، روسيل بيل وبن كنغسلي ففي كل مرة تقرأ سطرا من المسرحية يكون هذا اكتشافا جديدا تستطيع تمثيله وتمثيله دون أن تصل الى اعماق التساؤل الكامن فيه.

عن الهيرالد تربيون