مفهوم المسرح الشعبي

١ -٢

ترجمة سامي عبد الحميد

مترجمة عن مجلة المسرح العالمي

[هذه ترجمة للمسح الذي قام به المركز العالمي للمسرح بناءً على طلب من منظمة اليونسكو ونشر في مجلة (المسرح العالمي) التي يصدرها المركز ويشمل الموضوع آراء عدد من الخبراء في فن المسرح من شتى انحاء العالم].

حيث يكون الناس منقسمين الى طبقات في كل مكان وحيث يختلف بعضهم عن بعضهم الاخر. فلاي المشاهدين يتوجه المسرح قال (جان فيلار) «ظل المسرح مسرح طبقة.. أو لنقل بانه ظل موجهاً الى الطبقة البرجوازية. حسناً سأحاول غزو جمهور جديد..» ويقول (هارولد كلورمان) من الولايات المتحدة الامريكية «ان تؤسس مسرحاً شعبياً معناه ان تقوم بمجازفة عظيمة ففي الولايات المتحدة الاميركية لا يوجد فلاحون كالذين في أوروبا وحتى العمال لا يفكرون بانتمائهم الطبقي على النحو المعروف، ويعد الرأسماليون وموظفو الدولة لدينا انفسهم عمالاً». وبالنسبة للخبير (رينالدو دامور) من (بيرو) الطبقة العاملة في بيرو هي عامة الناس وحيث ان معظمهم لا يتكلمون الاسبانية فلا يحتاجون الى مسرح في (كويجا) أو في (ايمارا) بل يحتاجونه في الجبال، في الغابات وفي الوديان التي يعيشون فيها». ويشرح (اريانو سوسونا) من البرازيل المشكلة على الوجه التالي «عندما نضع جانباً النقاش بشأن معنى مصطلح (الجمهور الشعبي) يمكننا القول وبوجه عام، يجب ان يسري ذلك المصطلح على الاميّن». وبالنسبة للمخرج الهنغاري (فيرنيك هونت) فمن المهم ان تتذكر دوما بان أولئك المشاهدين الذين تعلموا القراءة قد لا يكونون قد تعلموا فهم كل ظلال اللغة العلاماتية الخاصة بالمسرح». ويعبر احد الصحفيين البريطانيين ساخطاً «انها لمضيعة للوقت ان نحاول جعل شخص ممن نصنفه من طبقة العمال اليدويين، مهتماً بالمسرح. ويبدو كما لو كان الشخص يوصف كعامل يدوي لانه لا يمتلك قابلية ثقافية. والا لما اصبح كذلك. ومن دون تعليم وقابلية فكرية لا يمكن للناس ان يهتموا بالمسرح. فلديهم التلفزة ولديهم السينما». وبرد (الطيب الصديقي) من المغرب قائلاً «لو اننا من المغرب جئنا بالمسرح الى أولئك الذين لم يسمعوا بتلك الكلمة من قبل، الذين لم يخطوا خطوة واحدة باحيال ه سبب الكسل والجهل والجبن فمن السخف ان نقرر انه سيحبه مثلما نحبه نحن وربما يدهش هو نفسه لانه اكتشف وجبة طعام جديدة فيسأل متى تجيئون بها مرة اخرى؟» وتعلق (سونيا أوغسطين) من سويسرا قائلة: «ربما يكونون متعبين جسدياً ويفضلون البقاء في البيت يشاهدون برامج التلفزيون أو ربما يكون لديهم شعور بان المسرح ليس لهم وذلك لاسباب تعليمية واجتماعية». وبالنسبة للمخرج الهأوي والمحامي الفرنسي (هنري ليلارج) «فان كل الاسباب المادية التي ذكرت لتبرير امتناع العمال عن الذهاب الى المسرح والتعب الجسماني. والخوف من المسرح البرجوازي، الساعات المتأخرة» لا اهمية لها بجانب الحقيقة المهمة وهي: انهم لا يحتاجون الى الثقافة والثقافة المسرحية على وجه الخصوص. ويجب ان نخلق تلك الحاجة وعندما يرغب العامل اليدوي في ان يرى عرضاً مسرحياً يستهويه اكثر مما تستهويه الالعاب الرياضية، المنوعات، الخ...». ولا يعتقد المنشط الجزائري (قادر نعيمي) بان ما يسمى المسرح الشعبي، فيما عدا فرق مسرح الهواة الشباب، قد نجح في ايجاد صلة حقيقية مع العمال اليدويين. ويقول في هذا الصدد «يجب ان نذهب الى حيث يسكن العمال، الى مكان عملهم لنقدم مسرحياتنا، وان نعرض لهم في مختلف الظروف وبابسط الوسائل كي نضع البداية فقط.. وان نتعامل بمواضيع تتجأوب مع مشاغلهم»، ويتابع (موريس سارازين)، وهو مدير لاحد المراكز الدرامية الفرنسية، قائلاً: «لا شك في ان الجمهور باكمله لم يعد يهتم بنا، لانه لم يعد يهتم بنفسه. وهو يمتنع عن اداء واجباته منذ خمسين سنة مضت. ولم يفعل شيئاً أولئك الذين لديهم خلفية ثقافية وممن عليهم واجب الارتقاء بالمسرح اليوم. ان أول الاسباب التي تدعو الحاجة الى مسرح شعبي حقيقة، في رأي كما في رأي الاخرين، هو ان الجمهور التقليدي وبحضوره الدائم يتحمس في استحسانه لعروض لا يستطيع تقدير في قيمتها، اما بالنسبة للمخرج الهأوي من بنلتدا (زيني سلوت) «فان العمال جد تقليدين في عدة وجوه. كما ان عملهم الروتيني يمنع الرغبة لديهم في مشاهدة المسرحيات المعروضة في المسارح التقليدية..». ويعتقد الناقد الايطالي (برونو شاخيريل) «ان الطبقة العاملة تبقى بعيدة عن المؤسسات الثقافية العامة خوفاً من مناصرتها الملزمة، فالثقافة المفروضة لم تعد تنقل قيماً مستقلة..» ويعقب (ارنست شوماخر) من المانيا الديمقراطية قائلاً: «ان تفتح ابواب المسارح امام كل فئات المواطنين امر فاشل اذا ما اقتصر على الدخول ولم يتعداه الى الافكار والامتلاك الروحي (ولا نشير الى التملك الشخصي)». ويصل (بي بيروت – دليج)، وهو ناقد فرنسي، الى استنتاج من هذه الاراء قائلاً: يجب ان نحدد انفسنا باعطاء مجموعات مستقلة وسائل الارتقاء بالثقافة التي تمثل الناس والتي تعود اليهم..». وفي هذا يقول (رودي انغلاندر) من هولندا «عندما تجري محاولات للوصول الى الجمهور العمالي فلابد من ان نتكلم عن المسرح الطلابي الذي يعمل دائماً على جعل الامور واضحة»، وقد نطلق عليه اسم مسرح الثورة المسبقة، المسرح الذي يرينا ما هو خطأ في هذا المجتمع أو ذاك وما يجب عمله حيال ذلك الخطأ. وينظر (انريك بنفنتورا) من كولومبيا نظرة متشائمة ولكنها حماسية حيال الجمهور حيث يقول «لا يعرف العامل خلاف ما تعرفه الجماهير فالنظام يعامله كجزء من الجماهير وهو يحتاج الى تنظيمات الجماهير التي تحميه وتدافع عنه المسرح ليس مسلاة جماهيرية لانه يعالج المشاكل الفردية ويطرح مشاكل الضمير الفردي ضمن هذا النضال الجمعي هناك تناقض بين ما هو فردي وما هو جمعي. الشاغل الوحيد الذي يقودنا في عملنا بشأن الجمهور الشعبي هو الاتصال، هو ضرورة التغلغل في حياة العمال والفلاحين. وزرع الثقة في انفسهم بانهم هم الذين يمتازون بكونهم، يستطيعون تغيير حياتنا».

ومن المفيد ان نستذكر أولاً ان (المسرح الشعبي) مفهوم قديم العهد، اذ يخصص (لودنيغ هوفمان) من المانيا الديمقراطية قائلاً (لقد كانت البداية في المانيا وفي الحقبة الاخيرة من القرن التاسع عشر حيث نشطت حركة المسرح الشعبي بيد انها لم تستطع الا ان ترفع الحواجز القائمة بين المسرح والجماهير. وفي مطلع القرن العشرين ظهرت حركة مسرح الهواة للطبقة العاملة والتي سميت (مسرح العمال) تلك الحركة التي اشاد بها (بريشت) مشيراً الى قيام المشاركين فيه بنظم الشعر المسرحي بانفسهم) ، كما لابد ان نتذكر (بيسكاتور) واخرين ممن عمل مع العمال ونتذكر (رومان رولان) الذي كتب للمسرح الشعبي. واذا كانت تجربة (فيرمان غيميه) لم تستطع ان تسد الثغرة القائمة بين المسرح والعمال فانها في الاقل اسهمت في طرح اسئلة اسهمت هذه المشكلة، واسهمت ايضاً في توسيع رقعة الجمهور المسرحي لحد ما. وفي بعض البلدان الاخرى، وخلال فترات الاضطراب السياسي وعدم الاستقرار الاجتماعي، ظهرت محاولات لخلق مسرح شعبي بصيغة أو بأخرى ومن ثم الوصول الى جماهير العمال بوسائل مسرحية مثل خيال الظل في الشرق، واغاني القبائل الافريقية الممثلة والممارسات الاحتفالية الشعبية في الارجنتين، تلك الموجهة مباشرة الى الفئات الفقيرة من الشعب والتي كانت لها ملامح (ساتيرية – هجائية) وسياسية واضحة.

ولم يكن الانتباه الحالي للمسرح الشعبي موجعاً الى حد كبير اذ ان مرجعه هو الرغبة في تلافي النقص الذي ادى بالتالي الى طرح الاسئلة التالية حول الموضوع لماذا كان جمهور (فرقة المسرح الشعبي) لجان فيلار اقل عدداً من ذلك الذي شهدته مسرحية قدمت في احد الضواحي العمالية في باريس؟ لماذا غزت الطبقة البورجوازية مسرح (جون ليتلوود) الذي اقامته في منطقة شعبية في لندن وحققت فيه نجاحها؟ ما اسباب فشل (ويسكر) في لندن وفشل (غاسمان) في ايطاليا؟. وليس عسيراً ايجاد تفسيرات لذلك الفشل وهل يقودنا ذلك الى طرح السؤال التالي: هل الخطأ في العمال؟ الا يحبون المسرح أو ماذا؟ وتكمن كل الاجابات في هذه الـ (أو ماذا؟).

(غابريل مونيه) الذي ادار اكثر المراكز الثقافية الفرنسية اهمية وهو مركز (بورغز). والذي حأول حقيقة ان يقوم بتجارب فعالة بالتعأون مع مجالس النقابات وبتقديم عروض مسرحية في المعامل واجراء نقاشات عامة، يعطينا ثلاثة اسباب (عدا المشاكل المادية) وهي:

١-غياب البرامج الواقعية الواضحة والمتفائلة، اعتبار اليها عمل برجوازي وميراث مدرسي وفن صعب.

٢-الجمود العقلي الذي اسهمت به وسائل الاعلام.

مذكرات ديناصور (عن الثقافة والمنفى)

محمد عيسى

دمشق

توفيق الجبالي

ضمن فعاليات مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر. اقيمت عدة عروض مسرحية مهمة ولافتة للنظر لكتاب ومخرجين بارزين بطاقات شبابية واعدة (اضافة الى نجوم المسرح العربي) من اهم هذه العروض مسرحية (مذكرات ديناصور- عن حديث المنفى) للكاتب المسرحي (برتولد بريخت). هذا العمل المسرحي الذي ابصر النور ورفعت عنه الستارة أول مرة عام ١٩٨٧ تمثيل :رؤوف بن عمر – توفيق الجبالي ومن اخراج رشاد المناعي الذي عرض على خشبة مسرح سعد الله ونوس في المعهد العالي للموسيقا بدار الأوبرا قدم العرض كمشاركة من تونس وقد مثل كحوار للطرشان عن سياسي عانى ما عاناه من السجون والملاحقة والاعتقال ومثقف لم تنفعه كتبه ولا افكاره شيء في زمن اصبحت فيه القيم معدومة واصبح كل من يدعيها مغفلاً.

وكعادة الجمهور العربي المتعطش لهكذا عروض مسرحية اذ يجد فيها متنفسه الوحيد للشعور بالحرية والتمرد على الذات الأنسانية تدافع الاناس على ابواب المسرح وامتلأت القاعة بالحضور (علماً انه كان هناك عرضان في اليوم نفسه عرض في السابعة مساءً والعرض الأخر في العاشرة ليلاً) حتى اضطر الناس للجلوس على درجات المسرح وعلى الأرض ولم تستطع معظم الوفود المدعوة الى المهرجان من اخذ مكانها على مقاعد المتفرجين وبضمنهم الوفد العراقي والذي كان من اوائل الحاضرين .اذ لمحت الفنان سامي عبد الحميد واقفاً يبحث له عن مقاعد فارغة لكي يشغلها الوفد. وبالكاد وجدوا لهم مكاناً من الجلوس بعد ان قام المسؤلون عن ادارة العرض بالطلب من جمهور الحاضرين ان يفسحو المجال للوفود من اجل الجلوس على اعتبار انهم ضيوف ومن الواجب اكرام الضيف ولو في الأقل بفسح مجال للجلوس والتمتع بمشاهدة العرض.

استهل العرض بعد الهرج والمرج الذي سبقه بالمقولة الشهيرة (الرجاء اغلاق اجهزة الموبايل) تناول العرض مونودراما وحوار بين عالم فيزيائي مثقف وسياسي عانى من السجن والظلم والتعسف احداث المسرحية كلها ذكريات عن الماضي الجميل ومقارنة بواقع الحاضر المر . وقد لفت اداء الممثلين نظر جميع الحضور وبهر المتفرجين بل سحرهم لدرجة انك لا تكاد تسمع سوى انفاس المتفرجين وهو يصعد وينزل وهم متابعون للعرض حتى انك تكاد تحس بجو من الخشوع اشبه بخشوع المؤمن في صلاته . وفجأة رن موبايل احد المتفرجين (هذي دمشق..وهذي الكأس..) ولم يكن متفرجاً عادياً لانه كان يجلس في الصفوف الأولى من المدرجات والكل يعلم لنها مخصصة للوفود والفنانين والشخصيات البارزة والمعروفة بـ الـ (VIP)

(س. ح) فنان يعد علماً من اعلام سوريا في الفن والتمثيل والذي يجب ان يكون قدوة لباقي الناس في الثقافة الفنية والمسرحية. واستمر العرض ومن الملاحظ ان عيون المشاهدين تتمايل صعوداً ونزولاً صعوداً في قراءة ترجمة النص المسرحي من التونسية الى العربية الفصحى ونزولاً لمتابعة حركة و اداء الممثلين .هذا مع العلم بان الترجمة كانت تسبق في بعض الأحيان اداء الممثلين وفي بعض الأحيان تتخلف عنه وبين متابعة الترجمة والأداء انتهى العرض الذي نال استحسان الجمهور فوقف وصفق للممثلين بحرارة .

أملنا الوحيد كوننا جمهور مسرح ان يتحلى قدوتنا (اقصد الممثلين)بثقافة تقديس المسرح واحترام العرض المسرحي آملاً ان لا تصادفنا حالات مثل هذه في مهرجانات ضخمة كهذه وجمهور متعطش لمثل هذه العروض كهذه.

الطقس المسرحي المعاصر وصياغته

هادي المهدي

للاشياء حياتها الخاصة بها علينا ان نوقظ روحها تلك هي المسألة .

ماركيز – مئة عام من العزلة

مقترح أولي

-١-

إن أي عمل فني لابد وأن ينتظم في نتائجه «ولا أقول في محأولات بحثه» في نسق دلالي منهجي معين، هذا النسق الأسلوبي والفكري ينتمي بالضرورة إلى تيار أو اتجاه جمالي أو معرفي، أو قد يأتي العمل الفني منفرداً ومؤسساً لاتجاهه الجمالي الصرف. غير أننا نجد أن كل الأعمال الفنية المتقدمة تأتي سياقاتها النهائية متممة إلى تيار أو مدرسة معينة إلى جانب لكونه تطوراً وتغيراً وتنمياً ذلك الاتجاه. ولهذا علينا أن نبحث عن جذور العمل الفني الحقيقية لنعثر ونكشف عن البذرة أو الفوتون الأساسي لروح وجوهر ذلك العمل... ومن تلك البذرات أو القواعد الجمالية والمعرفية يتوافر مفهوم الطقس والذي سنتنأوله من حيث إمكانات صياغته بشكل حديث وفعال.

يوجز لنا «غابريل ماركيز» في المقولة أعلاه وببلاغة عالية معنى الطقس الفني وحساسيته وفعاليته، وأجد تلك المقولة تعريفاً كافياً من بين التعاريف التي يطول ذكرها. فالطقس الفني «وبعيداً عن التصورات البوهيمية للطقس الديني أو الوثني والذي يتجه نحو تغذية الجانب الوجداني في الكائن البشري نحو تفريغ شحنات الجسد وانفعالات العقل أي عذابه وآلامه وإشكالياتها ليتطهر من خطاياه» نريد أن نؤسس مفهوماً مغايراً للطقس الجديد «ولا أقول أنه تأسيسنا نحن فحسب بل إنه يشكل استقراءاً عاماً لهموم وطروحات سابقة لدينا كوننا فنانين ومفكرين» والتي جاءت معبرة عن إشكالية العصر الحاضر، فلا يغيب علينا ذلك الواقع الذي يعيشه الإنسان المعاصر في الركن الأخير من القرن العشرين حيث الأزمات الاقتصادية المتكررة، والتهديد الذري العارم، والخلخلة الأخلاقية السائدة، والشك والقلق والغموض حيال أي انتماء بل وحتى ضياع المعايير العقلية في تقييم النتاج الفلسفي والعلمي والفني والأدبي مما هيأ لنا أرضية هشة سابحة في الضبابية والغموض والاهتزاز تمتلك صيغاً مختلفة من الفنون والأشكال والألعاب وأشكال الأصوات والأنغام والإيقاعات والرقص، فلم يعد الشعر كما كان عليه ولا حتى الألعاب وحتى العلاقات الاجتماعية، فقد تغيير كل شيء. وإن هذا التغيير يتطلب حتماً تعبيراً جديداً أكثر حساسية في الرؤيا والكشف. ذلك أن عصرنا هذا لم يعد فيه «الطوطم البدائي» ولا حتى (الأقنعة وتلك الرقصات التطهيرية والأزياء والهمهمات) ذات معان إضافية سوى لكونها رموزاً وأثاراً متحفيةً تبهرنا جماليتها الغابرة كأي تحف أخرى. وأن محأولة العودة إلى إحيائها لا تشكل إلا قريناً لذلك العصر وما هي إلا عملية (فوتوغرافية) تشابه عمليات تصوير الواقع في الفنون الواقعية الضحلة، حيث يركن هؤلاء الفنانين والأدباء إلى إحياء تلك الطقوس الوثنية الغرائبية لما تمتلكه من إثارة لمخيلتنا المثيولوجية والفلكلورية الوجدانية المترسبة في اللاشعور الجمعي، لكنها تبقى بعيدة عن شبكياتنا العقلية والوجدانية المعاصرة. كذلك كون إحياء تلك الطقوس القديمة وتصويرها فوتوغرافياً لا يملك أية إضافة أو جهد إبداعي أو صياغة جديدة مبتكرة، فهو ينسخ ما هو قديم ومندثر ليس إلا. لكننا نقف مع تلك الطقوس من حيث المفاهيم وحسب، ومن بين تلك المفاهيم:

١- لكونه تفجيراً للكامن واللامرئي «الجوهري الداخلي» للعالم والروح والطبيعة، أي أن الطقوس في أسمى حالاته إنما هو محأولة لتجأوز « محاكاة الطبيعة» والسطوح والأشكال وحرث لكل ما هو منطقي مبرمج والغور في مجاهيل الأشياء للإمساك باللام توقع واللامنتظر منها. وهذا هو الطقس «من حيث المفهوم» الحقيقي في اعتقادنا وهو الفن الحقيقي أيضاً لكونه فن الدهشة القائمة على الصدمة والفزع والحقيقة « الدم، الشعر، الجسد، النبض والحياة، النار والرماد، الموت والانبعاث» في صيغ مبتكرة لم تتم برمجتها أو هضمها مسبقاً.

٢- الطقس مبتكر، لكونه يكشف عن الجديد واللامرئي، ليضيف حرفاً جديداً إلى خزيننا الأبجدي المعلوماتي «العقل، والوجدان».

٣- لكونه تلقائياً، حيث يتفجر ويتنفس بروح تلقائية، ويهدد بصدق كشفه و بوحه الداخلي بتخريق السطح ومجأورة الجوهر وفض بكارته.

٤- لكونه حيوياً حيث أنه يعمل خارج أطر المنطقة العقلية والبرامج الرياضية والعلمية المألوفة والعلائق الاجتماعية والاقتصادية والدينية والسياسية على حد سواء، منطلقاً بحركته التمردية الجامحة نحو شق صلابة هذه الأطر والتأسيس خارج أسوارها المنيعة للكشوفات الجديدة. إنه ينجز الأشياء خارجها ليصبح الجسد فقاعة والكلمات إيماءة والواقع حلم، الوجوه تستطيل والقواعد تهتز وتتخلخل، إن ميزة «الخلخلة» هي الميزة الرئيسة في الطقس لكونها تفكك البناء المتصدع السلفي تنسفه أو تعيد صياغته من جديد.

٥- الطقس انتماء، لكونه شاهداً على العصر ومدوناً له بلغة الفن والجمال النموذجية في متاحفه المتعددة، وبشكل أبدي «متاحف الطقس الفنية والأدبية في: القصة، الرواية، القصيدة، الرسم، النحت، الرقص...). إن أعظم النتاجات هي تلك التي عبرت عن طقوس عصرها معلنة لنا من خلال تلك الأزمنة المندرسة فضائح وأخلاق وعبقريات و عادات وفنون وسياسات ووعي جماهيرها الغابرة «تلك هي روائع هوميروس ومنحوتات أنجلو ومسرحيات سوفوكلس» تلك الروائع التي حفظت لنا بل مازالت تحفظ وتردد لنا الكثير عن شعوب وأزمنة ووعي تاريخي.

٦- والطقس «مشاركة» أيضاً/ مشاركة عامة بلا تحديد حيث ينفجر من دون أن يكون هناك مفهوماً سلفياً عن العرض والمشاهدة، فكل محتفل له الحق أن يعرض ويشاهد معاً (فالصياد يتأهب للطقس بينما يرسم له الراقص نبوءة رحلته نحو عالم الصيد) وهكذا حتى تسقط كل الأقنعة وتحترق كل الأصناف والطبقات الاجتماعية ويتسأوى السيد بالعبد، الكاهن بالراقص، الرجل بالطفل، السيد بالشيخ، يتحد الجميع وتنشأ علاقة فذة بين تلك الكائنات الحرة اللامسماة «حيث يسقط الاسم والعنوان والملامح عنها» سوى البوح والكشف وحرارة الإحساس من دون نويات مسبقة.

وهب أننا نقف مع هذه المفاهيم من الطقس فهل يعني ذلك أن نعيد ترميم تلك الطقوس وإحيائها، كلا طبعاً ذلك لان إعادتها تعني الدخول فالبرمجة والنسخ المألوفة وللانتماء لروح العصر والاغتراب عنه مما يؤدي إلى اللاصدق واللاكشف واللاحركة واللاتوحيد. (ولكن كيف ينبغي أن نكتب ونرسم ونحيي طقوسنا المعاصرة. طقوسنا تمتلك القوة نفسها تلك قوة الكشف عن إشكاليات روح العصر [illegible] بالطقس ولكن لا يعني أحادية النظرة في النتاجات الفنية وتناسخها على العكس من ذلك فإن الطقس هو صدق داخلي منفرد يختلف من فرد لآخر ومن مدينة لأخرى ومن قارة إلى أخرى ومن حضارة إلى حضارة أخرى. لكن هناك مفاهيم كثيرة أيضاً عن المسرح المعاصر مازالت تتخبط بأحابيل الزيف نفسها ذلك أنها تسير وفق مفهوم البرمجة والتخطيط والوظيفي العقلي لترمي نفسها أخيراً في أحضان الكشوفات العلمية والاجتماعية والاقتصادية ذلك أنها «أي تلك الكشوفات» تشكل المرجع الرئيس لها وبذلك تنسحب من القمة الفنية لتصبح بوقاً لتلك الكشوفات المؤدلجة.

كذلك هناك الكثير من المفاهيم المسرحية مازالت تتعثر في تجاربها ومحأولاتها ذلك أنها تعتمد المفهوم السلبي الشائع كمحرك أساسي لمحأولاتها ألا وهو مفهوم (العرض المسرحي) ذلك المفهوم (السلعي) والذي يعني بالضرورة وجود الندرة في مادة مسرحية معينة وإشباع في مادة أخرى، إلى جانب اللهاث وراء الموضة أو الصرخة الجديدة تماماً مثلما هي موجات الأزياء والأغاني والإيديولوجيات المرحلية.

وهكذا حتى تصبح كل الجهود المسرحية زيف ومراءاة في المشاعر والأفكار، تغيّب حرية التعبير ويغيب الكشف لينتج لنا فناً استهلاكياً في مادته الجمالية والمعرفية ويعد هكذا نوع من الفنون منحدراً خطراً بل سخرية لاذعة للعقل البشري الذي لابد وأن يوجه نحو الكشف والتطور والحركة والتجديد. ومن خلال كل ذلك يتبين لنا أن نلغي كيف يمكن لنا أن نحيي طقوسنا المعاصرة (طقس الآن/ اللحظة الراهنة) ونوشمه في تاريخ الفن وشماً بارزاً لا يتصدع. أي من خلال أن نسقط المفهوم السلعي للعرض وأن نفهم جيداً أساليب ومناهج العصر (وسائل الاتصال الجمالية والمعرفية) لنتمكن من تجأوزها ونسفها أو الانطلاق منها نحو رؤية متفردة، كذلك علينا أن نعي مادية العصر وإشكالياته المتعددة (الاجتماعية والإيديولوجية) وعياً حقيقياً إلى جانب دراسة الفرد (المتلقي- المشاهد) حضارياً بما يشمل إرثه الحضاري من علوم وديانات وفنون. وبذلك نستطيع أن نفجر طقساً يعتمد طواطم العصر (رموزه، همهماته، رقصه، غنائه، قصائده) وحياته الحقيقية وصيغه الجمالية والمعرفية ،بحرية فنية متمردة، حتى نكون شهود العصر حقاً (عصر الطوطم التكنولوجي، الرقص، الهستيريا، الشيزوفرينيا، عصر الباراسايكولوجيا، عصر موت اللغة والسرد، عصر الضوء واللون واللعب الدموي، عصر الأفكار الغائمة والنتائج الغامضة) هذه وغيرها رموز وخصوصيات عصرنا والتي باتت تجتاحنا وتثير الرعب فينا كما هو الطوطم بالنسبة للجماعات البدائية، علينا أن نبتعد عن تلك الروح المنطقية المعقلنة قسرياً في عصر يخلو من المنطقية. إن مشكلتنا المعاصرة ليست هي الأشكال والسطوح ومظاهر الأشياء كما يدعي بعضهم إنما هي مشكلة سيطرة العلوم وتفاسيرها لكل شيء حتى بات مفضوحاً تماماً. إن عصرنا هو عصر التفسير حقاً فقد انتهك كل شيء وفقد الروحي والوجداني فينا وعلى الفن أن يناضل من أجل أن يعيد بناء ما تهدم وذلك من خلال إحياء طقوس العصر (تطهير العقل من أورام المعرفة الهندسية والفيزيائية والسياسية والاقتصادية). إن تاريخ الوعي في تأزم وهاهو يقف على حافة الهأوية فقد تم كشف الكثير وعلى الفن أن يعد للأشياء عذريتها الأولى، عليه أن يحفر عكس تيار الوعي وينبش تحت الأنقاض ويكشف عما غاب واختفى، ويطهره ويهذبه وفق صياغات أكثر فعالية ومستقبلية عصرية ليكون مؤثراً فنياً وليكشف لنا أخيراً أين نقف في هذا المد الحضاري، وما علينا أن نضيف ذلك كله يأتي عندما نتجه نحو فن الحقيقة الروحية والوجدانية، فن الجوهر والعمق، فن الطقس. إنما أدعيه مقدمة عامة نحو تأسيس طقس العصر بعد أن ضجت مسارحنا بالعروض الاستهلاكية على صعيد المسرح الملتزم والمسرح التجاري، حيث لم نرتشف من المسرح سوى ماء فج ولا نأكل منه إلا طعاماً مهضوماً سلفاً.

قراءة مورفولوجية لمسرحية (طير السعد)

د. محمد حسين حبيب

مهدت مسرحية (طير السعد) التي كتبها واخرجها (قاسم محمد) عام ١٩٧٠م لانطلاقة ناضجة لمسرح الطفل في العراق ، وهي (مسرحية اسطورية للاطفال) بحسب اشارة مؤلفها الذي من الواضح انه استلهمها من احد روافد الادب الروسي ذات الجذور الشرقية القديمة ، لكننا لم نجد المسوغات الواضحة لتوصيف هذه المسرحية بالاسطورية، بل وجدناها هي اقرب الى(الحكاية الخرافية) من الاسطورة لما حوته في متنها الحكائي من احداث درامية متكونة من « مجموعة من الموضوعات المختلفة يجتمع بعضها الى بعض مكونا سلاسلاً صغيرة من الموضوعات ويمكننا ان نطلق على هذه السلاسل لفظ الحوادث ، ومن مجموعة الحوادث تتكون الحكاية الخرافية « (١) وانها – اي الحكاية الخرافية – لاترتبط بشخصيات علوية الهية أو ارواح قادمة من العالم الاخر على طريقة الاحداث الاسطورية المعروفة ، لذا وجدنا ان مسرحية طير السعد – وعبر هذه الاختلافات الموجزة – حري ان نصفها بالحكاية الخرافية عوضا عن الاسطورية.

ولقد قادنا ذلك الجذر الروسي لهذه المسرحية الى قراءتها مورفولوجيا(دراسة الشكل) وبحسب منهج فلاديمير بروب الذي درس مجموعة من الحكايات الخرافية الروسية وصلت الى المئة حكاية ، حدد فيها بروب « العناصر الثابته والعناصر المتغيرة.. ويخلص الى انه برغم تغير شخوص القصة الا ان وظائفهم محددة وثابتة .. ويقوده رصد وتحليل هذه القصص الى تحديد الحد الاقصى من الوظائف المشتركة باحدى وثلاثين وظيفة»(٢) اعتمدنا في قراءتنا هذه لمسرحية طير السعد بهدف الكشف عن هذه الوظائف المحددة والثابتة وهي على النقيض من الشخصيات وأوصافها المتحولة والتي لايمكن حصرها ابدا.

ولقد جاء هذا التشكل الوظائفي لمسرحية (طير السعد) بحسب الاتي:

١- وظيفة الغياب أو الرحيل: يتحتم تحقق هذه الوظيفة بمغادرة أو غياب احد افراد العائلة ولسبب ما وفي اشكال غياب أو رحيل متنوع ومختلف ، ولقد تحققت هذه الوظيفة في المسرحية لمرتين .. الأولى رحلة مروان الطويلة والانتقالية من مكان الى اخر بهدف الوصول الى طير السعد واجتيازه البلدان البعيدة . والثانية.. غياب الصياد عن بيته غيابا مؤقتا لجلبه سمكة لزوجته المريضة ، مع ملاحظة ان بروب يؤكد تحقق تمظهر واحد لغياب لا على تكرار وظيفة الغياب على شخصياته وبالتالي يكون غياب مروان هو الغياب الرئيس الذي يعنيه بروب .

٢- وظيفة التحريم أو المنع : وتتحقق هذه الوظيفة بصيغة الامر، حين يحرم طائر النور تكرار الشخص الذي ينتظره عن شجرة التفاح الذهبي في حالة وقوع فشل الامساك به ، فيجب ان يكون هناك شخص اخر يبدأ المحأولة من جديد . والتحقق الثاني لهذه الوظيفة ايضا وبصيغة الامر بذاتها حين يحذر(الديو) ويمنع مروان من الالتفات الى اليمين أو اليسار وهو يجتاز بستان الملك افروم محأولا الوصول الى قفص طير السعد .

٣- وظيفة الخرق أو الانتهاك : وتتحقق عندما نجح مروان بالامساك بطير السعد أول مرة واصراره مع نفسه على اخذ القفص الذهبي بالرغم من تحذير الايل له. فينتهك بذلك التحذير ليُقبض عليه من حرس الملك افروم والمرة الثانية حين يأخذ مروان لجام الحصان الذهبي بالرغم من تحذير الايل له ايضا فيقبض عليه جنود الملك افروم ايضا .

٤- وظيفة الاستخبار أو السؤال: (البحث عن خلاص المدينة من مرضها) تحققت حيث استخبار الصياد عن الشجرة أولا ثم احالته الى طائر النور والذي على يديه يكون شفاء المدينة وناسها .

٥- وظيفة الاطلاع أو بيان الاخبار: وتحققت مع الصياد حينما بانت له حكاية طير السعد التي بسببها تحول الى طائر من نور بعد ان كان طيرا من لحم ودم . ومع مروان حين عرف حب الاميرة هيلانه للملك افروم مما سهل له الوصول الى الحصان الذهبي مرة ثانية .

٦- وظيفة الخداع : كثيرا ما تحققت وفي مواقف عدة منها : أ-خداع الديو لطير السعد والقبض عليه لتسليمه الى افروم الملك . ب- خداع طير السعد للديو لتخليص نفسه من القفص . ج- خداع مروان للاشخاص الذين يلتصقون بالديك السحري . د- خداع نعمان ورضوان الامبراطور المريض (محأولة تنكشف) .

٧- وظيفة التواطؤ العفوي : وتستند هذه الوظيفة الى وقوع الضحية في الفخ مما يجعلها تساعد المعتدي على الوصول الى غايته من دون الانتباه الى ذلك. وتحققت هنا لمرة واحدة وهي المرة التي اعاد فيها طير السعد جلب الفاكهة الى الديو بناءً على طلبه فوقع الطير في الفخ المرسوم له .

٨- وظيفة الاعتداء أو الاساءة / الضرر أو الحرمان: وتحققت أولا في القبض على مروان مرتين من جنود الملك افروم (اعتداء غير فاعل) ، وثانيا في سرقة الطير والقفص من نعمان ورضوان في اثناء غفوة نوم قصيرة لمروان في استراحة بعد عودته من رحلته الطويلة قبيل نهاية احداث المسرحية (اعتداء فاعل) بحسب بروب .

٩-وظيفة التوسط أو الوساطة أو رجاء المساعدة: وتحققت ثلاث مرات: أ- مساعدة الايل لمروان في رحلته الطويلة . ب- مساعدة مروان الملك افروم على الزواج من الاميرة هيلانه. ج- وأيضا ترتبط هذه الوظيفة بأختفاء شخصية ما وأثر اختفاءها في الحدث نفسه مثل اختفاء طير السعد نفسه.

١٠- وظيفة بداية الفعل المضاد أو العمل المضاد : وتتحدد هذه الوظيفة في قبول البطل مهمته وهنا تحققت في قبول مروان لمهمته في البحث عن طير السعد .

١١- وظيفة الانطلاق أو المغادرة / عمل الواجب الأول : وهذه الوظيفة تمهد لظهور شخصية (المانح) بحسب بروب، الذي هو طير السعد. وقد تحققت مع انطلاق مروان وتبنيه واجبه الأول في رحلته .

بعد هذه الوظيفة الحادية عشرة تجدر الاشارة وبحسب بروب الى ان هذه الوظائف الاحدى عشرة غير قابلة للأنقسام وانها وظائف غير متماثلة ، وبأعتقاد بروب ان ذلك يوصلنا الى الوحدات الصغرى ضمن الوحدة الكلية للحكاية ، وان الغاية من هذه التقسيمات هي وضع الاساس المورفولوجي للحكاية الخرافية . فضلا عن ان هذه الوظائف يكمل بعضها بعضا بحسب ضرورة منطقية وفنية وعندها يؤكد بروب ان اية وظيفة لا تتعارض مع الاخرى وكل هذه الوظائف تنتمي الى المحور نفسه لا الى محأور عدة .

ومن المهم الاشارة هنا إلى عدم إلزام الحكاية بضرورة توفر احدى وثلاثين وظيفة فيها ، لكن هذه الوظائف الإحدى عشرة يعدها بروب وظائف عامة ثابتة التوفر .

على ضوء ما تقدم يمكننا متابعة تحقق بقية الوظائف في سرد (طير السعد) سنجد ان الكثير متحقق فعلا مثال ذلك: وظيفة الاختبار / وظيفة ردة فعل البطل / وظيفة تسلم الاداة السحرية / وظيفة البحث / وظيفة الصراع / وظيفة العلامة / وظيفة الانتصار / وظيفة تقويم الإساءة / .. إلى جانب الوظائف المتبقية الأخر وهي : المطالب الكاذبة / القيام بعمل صعب / الإنجاز / التعرف / كشف البطل المزيف / ظهور البطل في هيئة جديدة / معاقبة البطل المزيف / زواج البطل من الأميرة وارتقاء العرش / .. بأستثناء هذه الأخيرة وهي الوظيفة الوحيدة التي لم تتحقق ، فالذي تزوج هو الملك افروم لا البطل . أما الوظائف الثلاثون كلها متحققة بجدارة في مسرحية (طير السعد) العراقية . www. mhhabeeb.com الموقع الالكتروني للكاتب.

١ – ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ب ت ، ص ٤٥
٢ – عبد العزيز حموده ، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٣٢ – الكويت ، ١٩٩٨م.