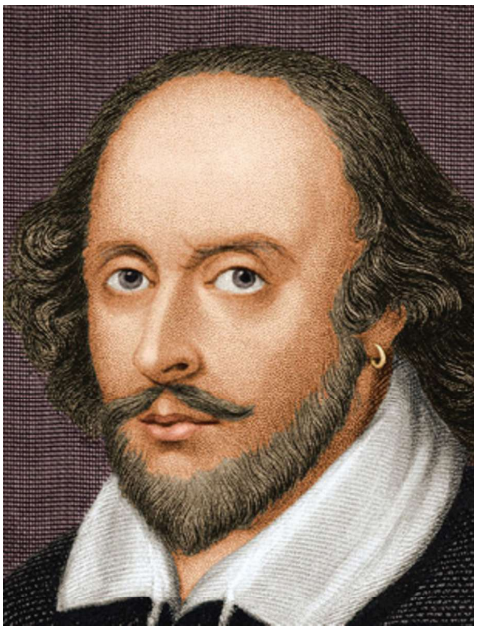


المسرح

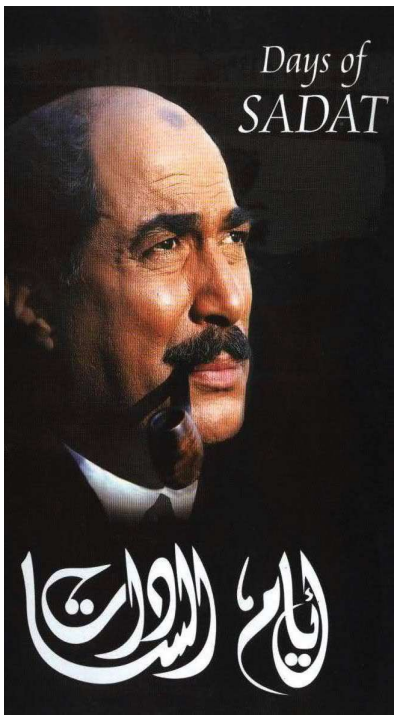
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

ملف العدد

التمثيل وأساليب تعلمه

تجربتي
الممثل.. وصناعة التلقائية
مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد"[1]

أ.د. علاء قوقة

قام الباحث بالمشاركة في بطولة العرض المسرحي "تحت التهديد"، من تأليف الكاتب/ محمد أبو العلا السلاموني، ومن إخراج/ محمد متولي، ومن إنتاج مسرح الهناجر وذلك في نوفمبر 2008. وقدم هذا العرض لمدة ما يقرب من 55 ليلة عرض على فترات، وتمت المشاركة به في المهرجان القومي للمسرح المصري في عام 2009 وحصل فيه على جائزة أفضل ممثل دور أول رجال. حاول الباحث في هذا العرض –كممثل– أن يطبق حرفية خاصة بتلقائية الأداء التمثيلي، ليس عن طريق ما يطلق عليه أسلوب المعايشة الوجدانية، أو ما يطلق عليه خطأً أسلوب "التقمص"، الذي يتناسب مع مفهوم "التلقائية" المعروف، ولكن عن طريق انتهاج أسلوب "الصنعة الفنية"، بمعنى التقنية التمثيلية التي تعتمد على مهارة الممثل في إيهام المتفرج بأن ما يراه حقيقة خاصة أن الشخصية التي قام بها في هذا العرض تعد شخصية صعبة لكونها تحمل سمات نفسية في عرض "سيكودراما" باعتراف النقاد، على سبيل المثال الناقد مؤمن خليفة، الذي يقول: "تكشف المسرحية عن القهر وما يؤدي إليه من مشاكل نفسية تطارد من يتعرض له طوال حياته وقد تصل به إلى حافة الجنون"[2]، وكذلك لويس جريس الذي يؤكد انتماء النص إلى السيكودراما، قائلا "ويعيش حالة جسدها المؤلف فيما يطلق عليه اسم الدراما السيكولوجية أو السيكودراما"[3]،

وهو رأى مخرج العرض نفسه/ محمد متولي، حيث يقول في برنامج العرض "مسرحية تحت التهديد تنتمي لمسرحيات السيكودراما التي يسعى فيها المؤلف إلى الغوص في أعماق النفس البشرية في محاولة لفك طلاسمها"[4]. وفي هذه الورقة يقدم الباحث خلاصة هذه التجربة كممثل لهذه النوعية من الشخصيات، محاولا تحليل وتشريح التقنيات التي اتبعها في

هذا الدور، شارحا لها وكان مدخل الباحث/ الممثل هو دراسته وتحليله لنص المسرحية، والذي جاء على النحو التالي:

تدور فكرة المسرحية حول مفهوم العقاب والجريمة من خلال مثّال معروف ومشهور كان منذ صغره يعاقب دون أن يقترف أى جرم، كان مضطهدا دوما، سواءً من أساتذته في المدرسة الذين يشيرون بأصابع الاتهام إليه دوما ويعاقبونه على جرم لم يقترفه مرورا بزوجة أبيه التي كانت تترصده وتتسبب في عقابه من والده، وانتهاءً بزوجته التي أبلغت عنه الشرطة لاتهامه بالقتل لأحد الأشخاص المجهولين في متحفه وشهدت ضده في المحكمة، وتسببت في عقابه بعشر سنوات أشغالا شاقة، قضاها في مرحلة شبابه وتفوقه في مجال عمله. يعود من السجن بعد قضاء المدة ليقرر أن يحبس نفسه حتى ينهي مشروعا بعمل تماثيل ثلاثة لأعضاء المحكمة التي حكمت عليه بهذه العقوبة الظالمة لكي يعطي لنفسه الفرصة للدفاع عن نفسه وقول ما لم يقله أثناء المحاكمة السابقة. تنتهي هذه المحاكمة الخيالية أيضا بالعقوبة نفسها، مما يدفع بطلنا إلى اللجوء إلى ما كان يصنعه دوما كلما عوقب؛ وهو أن يقترف جريمة مقابل هذا العقاب، كانت الجريمة في السابق تناظر الجريمة، أما في هذه الحالة فيدفع بالزوجة إلى أن تنتحر ولكننا نكتشف في النهاية أن الشخصية التي قتلت في السابق، والتي قضى عنها حكما بعشر سنوات، ما هي إلا تمثال شمع كان أحد منجزاته الفنية.

وقد بدأ المؤلف مسرحيته من آخر يوم في السنة التي قضاها في متحفه لتنفيذ المشروع الخاص بتماثيل أعضاء المحكمة (القاضى- المحامي- النائب) ومن خلال اجترار الماضى تتكشف لنا تاريخ الشخصيات والأحداث السابقة، حدثا وراء حدث، في إطار من التعبيرية التي تتخللها لحظات خيالية، ثم نصدم بالنهاية التي بها الكثير من العبثية عبثية عقاب الفنان وعبثية موت زوجته. نصدم بأن الجثة التي عوقب من أجلها لم تكن جثة، بل تمثالا من الشمع.

ويتمثل ذلك في الصراع بين البطل وزوجته، والذي يهاجم فيه دوما المثّال زوجته وهي تدافع عن نفسها طوال الوقت، فهي تحبه وتندم على

أنه عوقب هذا العقاب، وتشفق عليه –على حد قولها–، ولكنه لا يقبل ذلك مطلقا. ومن الناحية الأخرى هو أيضا يحبها، ويتمنى أن يكتشف من هذه المحاكمة الخيالية –التي دبر لها– براءتها حتى يستطيع أن يكمل حياته بطريقة طبيعية، ولكن الشك دخل في عقله ولن يفارقه إلا بأن تفارق هي الحياة دون أن يقتلها، وكأنه يدفع بها إلى الموت دون أن يشار إليه بأنه القاتل. كما أن هناك صراعا داخل المثّال؛ هل هي بريئة أم مذنبة؟ يحبها ويكرهها في الوقت ذاته، وكونه شخصية غير عادية، فإن هذا الصراع الداخلي يبدو بارزا من هذه الوجهة . هناك هواجس مستمرة تدفعه إلى تصورات مخيفة ومجنونة في بعض الأحيان بين شكه فيها والتماس العذر لها وبين حبه لها وحرصه على عقابها لما فعلت. يقول المثّال في نهاية المسرحية: داخلنا يقتل خارجنا.. يقتلنا.

لم يكن البناء الدرامي لهذه المسرحية بناءً تقليديا، نظرا لأنها تمثل نوعا من السيكودراما (كما وصفها بعض المحللين) "حيث تميل المسرحية إلى السيكودراما التي يتأمل المؤلف من خلالها ما بداخل الشخصيات، حيث نشاهد على خشبة المسرح ما هو مستتر في النفس البشرية"[5]. "تنتمي المسرحية للدراما النفسية السيكودراما، وهو نوع يهدف إلى الكشف عما هو كامن في خلجات النفس الإنسانية بما تحمله من تناقضات"[6]. كما وصفها بعضهم –ولا أدري كيف؟– بأنها ثرثرة مسرحية! "ليتحول العرض إلى ثرثرة بين الرجل وزوجته، مع تكرار الحوارات، وترادف معناها»[7]، ولكن من وجهة نظري إنها دراما لها مواصفات خاصة، فهي من حيث البناء العام للمسرح مسرحية تعبيرية، ومن هذا المنطلق نجد توافقا مع الحالة العامة للمسرح، من وجود شخصية محورية تبحث عن الخلاص والكاريكاتورية الموجودة في شخصيات المحكمة والحالات المسرحية المتنوعة بين الصراخ والبكاء والعنف والرؤية الذاتية للعالم من خلال نفسه (البطل المحوري) المهزومة والمونولوجات الطويلة في بعض الأحيان، والحوار «التلغرافي» السريع في أحيان أخرى، كما يمكن أن نجد بعض المشاهد الفانتازية (مشهد المحاكمة) فتخيل حركة التماثيل

ونطقها واجترار حوار بينهم وبين الشخصيات الرئيسية يجعلنا نشعر بهذه اللحظة التخيلية أو الخيالية. كما نجد في هذه المسرحية روح بيراندييللو فنحن لا نستطيع أن نؤكد إذا ما كانت الزوجة فعلا مذنبة أم لا؟! لا نستطيع أن نجزم هل كانت هناك علاقة بينها وبين المحامي أم لا؟! كما لا نستطيع أن نصدق الزوجة في دفاعها عن نفسها حتى نهاية المسرحية، بل قد يعتقد البعض أن الزوجة هي التي قتلت هذا الرجل وسارعت باتهام زوجها لكي تتخلص من العقاب. «فهل تكفر عن ذنب ما ارتكبته أو لعلها القاتل الحقيقي؟ وإذا لم تكن القاتل، فهي السبب في دخول زوجها السجن بقصد أو دون قصد»[8]. والمفاجأة بأن الجثة الأولى لم تكن جثة حقيقية، وإنما تمثال من الشمع، رغم أنها أقرب إلى مسرح العبث إلا أنها تعكس روحا من بيراندييللو وأسلوبه في عدم اكتشاف الحقيقة، نظرا لأنها نسبية دائما؛ فكل شخص يرى ما يريد أن يراه، ويسمع ما يريد أن يسمعه، وبالتالي يظن ويعتقد ما يريد أن يظن ويعتقد، وبالتالي ونظرا لأن هذه المسرحية لها بناء له طبيعة خاصة، فنحن لا نستطيع أن نستخرج من هذه المسرحية نقطة الهجوم (point of attack) ولا نستطيع أن نتابع التصاعد الدرامي، وبالتالي فإن النهاية لا تعطينا "مورال moral" معين نستطيع أن نقوله أو نكتبه في جملة، بل نجد هناك ما يمكن أن يطلق عليه الأثر الجمالي، والذي هو مرتبط بجملته الأخيرة (داخلنا يقتل خارجنا.. يقتلنا)، وهو ما يتفق ومبادئ المذهب التعبيري. وأما بالنسبة

محمد أبو العلا السلاموني

للغة الحوار فقد اختار المؤلف اللغة العربية البسيطة والمعبرة في الوقت نفسه، حتى يعكس نوعا من الرقي في حوار المسرحية، وفي الوقت نفسه يستطيع الجميع فهم تعبيراته التي تحمل جملا في طياتها شحنات شعورية كبيرة ومؤثرة خاصة في المونولوجات الطويلة، التي تعكس عذابات وتصورات البطل أو كل أوهامه -كما كانت تصفها الزوجة- وعلى جانب آخر، كانت الحوارات السريعة مؤثرة أيضا في خلق إيقاع سريع في معظم لحظات المسرحية.

شخصية المثّال:

يمكننا تحليل شخصية المثّال عن طريق تحليل أبعاد هذه الشخصية الأربعة على النحو التالي:

أ- البعد المادي:

- عمره حوالي 45 عاما.
- قوي الذراعين (من طبيعة عمله كمثّال) وقد يكون قوي البنيان أيضا.
- شعره طويل وكذا لحيته، لعدم اهتمامه بشكله نظرا لانغماسه في مشروعه الذي يملك عليه تفكيره، والذي لا يجد الوقت ولا إرادة الاهتمام بشكله الخارجي وهندامه.
- ليس به أي دلائل على مرض عضوي، فهو في كامل لياقته.

ب- البعد الاجتماعي:

- أصوله من طبقة دنيا، ولكنه انتمى بعد كبره ونجاحه في مهنته كفنان إلى الطبقة المتوسطة المثقفة.
- ميسور الحال (بدليل أنه لديه متحف وفيللا... يكسب من فنه/ ناجح).
- ليست له أنشطة سياسية رغم وجود أفكار خاصة لديه قد تكون سببا في ترصده وتلفيق هذه التهمة له، والتي تبين في النهاية أنها كانت محض كذبة أدت به إلى السجن عشر سنوات.
- غير مرتبط بالدين من أي وجه من الوجوه، رغم أصوله الريفية.
- متزوج ولا يعول، وهو قاصد ألا يعول لعدم تبنيه فكرة (الإنجاب) نظرا لوجود أفكار حول الطفولة المعذبة في المجتمع، وخوفا من مصير أبنائه من بعده.

ج- البعد الثقافي:

- مستوى تعليمه عالٍ، حيث إنه تخرج في الغالب من إحدى كليات الفنون الجميلة تأسيا بمدرس الرسم (الوحيد الذي كان يعطف عليه).
- مستواه الثقافي، له أفكار خاصة ورؤىً في المجتمع تختلف عن مثيله من الفنانين.

د- البعد النفسي:

- منطوٍ (منعزل) معقد نفسيا، نظرا لما رآه من صغره من مدرسيه ومن العمدة والناظر وزوجة أبيه والسجان.. إلخ، كما اكتملت عقدته بشكه الدائم في زوجته.
- عصبي، ينفعل لأتفه الأسباب.
- حنون جدا، يتمزق قلبه لرؤية الفقراء ويشفق عليهم، ويرى أن صفات الحنو والإشفاق لا بد أن تكون من صفات الفنان.
- صبور، يؤكد ذلك صبره على السجن وما رآه فيه من ناحية، وصبره سنة كاملة يحبس نفسه فيها لإكمال مشروعه، وقد يكون ذلك منبعه الأساسي صبره الدائم على العقاب الذي كان يقع عليه مرات ومرات فيما مضى.
- ساخر دوما، يسخر مما يحدث حوله سواء على المستوى الاجتماعي أو الفني أو السياسي.
- حرمانه من أمه مبكرا، وحلول زوجة أبيه القاسية مكانها، أثر في نفسه سلبا وحفر حفرة عميقة في أغوار نفسه.
- يشعر دوما بالاضطهاد من الآخرين ممن حوله (وقد يكون محقا في ذلك).
- يشعر بظلم المجتمع له في مراحل عمره المختلفة.
- يقابل دوما شعوره بالظلم من العقاب

الذي وقع عليه باقتراف جريمة في منتهى الذكاء لكي ينتقم لنفسه، وفي الوقت نفسه لا يعرف أحد مرتكبها.

- ذكي ذكاءً خارقا، بدليل أن جميع الجرائم التي اقترفها انتقاما للعقاب السابق لم يكتشف أنه مقترفها (حَرْق زوجة أبيه، موت زوجته.. إلخ)، وبدليل ما رأيناه عندما دفع زوجته إلى الانتحار –إذا تصورنا أنه مدبر من قبل– نجد أنه ينبئ عن هذا الذكاء الخارق.
- يمكن أن نقول إنه شخصية لا تنسى حقها أبدا، وذلك ما كان يدفعه للانتقام. قد يصبر، ولكنه بعد ذلك يلدغ كالثعبان.

حيث يخرج المتفرج من العرض محملا بمشاعر الشفقة على الزوجة، التي يظن أنها مظلومة، كما يشعر بالشفقة أيضا على الزوج الذي قضى عشر سنوات من عمره مسجونا لا لشيء سوى أنه فنان ناجح، له آراء في المجتمع، قد يقولها وقد ينفذها في أعماله الفنية، لا لشيء سوى أنه متميز عن الآخرين. كما يخرج المتفرج شاعرا بالأسى على ما آل إليه حال هذين الزوجين اللذين تم دفعهما إلى هذا المصير. وفي ثنايا هذه المشاعر هناك رسائل مهمة تهيب بالمتفرج ألا يظلم أحدا تفاديا للانتقام.

وفي المسرحية توجد مفارقة درامية تتمثل في أن نتيجة المحاكمة الثانية المتخيلة، والتي هي من صنع المثّال، والتي قضى سنة كاملة يصنع في تماثيل أعضائها، قد انتهت بنتيجة المحاكمة الحقيقية نفسها التي جرت منذ 11 عاما،

وهي الحكم بعشر سنوات من الأشغال الشاقة. لقد انطلق مؤلف النص من مبدأ رفض نظرة المجتمع للفنان، والاتهام الموجه له دوما وتجريم وتحريم مهنته، وأبدى وجهة نظر مع إنسانية هذا الفنان وإشفاقه على الفقراء وعطفه عليهم. كما وجه أصابع الاتهام إلى المجتمع الذي يعاقب الفنان على جرم لم يقترفه، وعلى تدني المجتمع وظلمه للبشر، وقام بتوجيه إنذار إلى هذا المجتمع بأن من يُظلم بهذا الشكل لا شك سيتوجه إلى العدوانية والعنف لأخذ حقه أو الانتقام بأي شكل. «لقد

أضرم النحات النار في الأتيلييه بعد انتحار زوجته"[9]. وهناك تفسير آخر مفاده أن الإنسان بشكل عام –وليس الفنان فقط– واقع تحت التهديد في العالم الثالث خصوصا «.... لتصبح الجريمة أكثر غموضا وتبتعد تماما عن الطبيعة البوليسية لهذه الأعمال، وتصبح قضية فلسفية عن الإنسان في عالمنا الثالث، الذي يحاكم على جرائم لم يرتكبها، ويعيش طوال حياته تحت التهديد»[10]. يرى الناقد/ محمد زهدي أن المثّال عندما أقدم على إضرام النار في المتحف كان ذلك تدميرا وانتقاما من المجتمع الذي به هذه الرموز للعدالة «وبذلك يكون الفنان قد نصب محاكمة لجلاديه الذين حاكموه على جريمة وهمية لم يرتكبها وهي هنا فنه ويحكم عليهم بالدمار والخراب بإحراقه للأتيلييه" [11]. كما يرى المؤلف أن من حق أي إنسان أن يفعل ما يريد ويقول ما يريد بحرية ما لم يضر الآخرين، فأفكار المثّال هي التي كانت السبب في تدبير هذه الجريمة، التي ظهر في النهاية التي كتبها أنه ليس هناك جريمة قد وقعت في الأساس، "ويشير المؤلف في إرشادية إلى أن الجثة التي وجدت

في الأتيلييه للقتيل ربما تكون تمثالا من الشمع في إشارة إلى طبيعة فن النحات وأن ذنبه أو جرمه هو فنه في إشارة ذات دلالة بليغة"[12].

لقد ربط المؤلف بين الموهبة الفنية وضرورة العقاب من المجتمع على هذه الموهبة في جملة واضحة على لسان المثّال تبين هذه العلاقة الحتمية بين كلا الطرفين الفنان والمجتمع؛ يقول المثّال: «منذ وعيت بموهبتي الفنية وأنا أنتظر العقاب.. وكأنما أمارس شيئا محرما، ورغم أنه لا وجود لجريمة ارتكبتها بالفعل، فإن هناك ما كان يوحي إليَّ بأن ثمة خطأ يقع على عاتقي بطريقة مجهولة»[13].

كما عبر المؤلف عن تناقض المجتمع عبر كلمات المثال التي يقول فيها: «ذلك أن عالمكم هذا عالم مباح فيه الموت والعذاب، القاتل طليق، والمتهم بريء، والقانون هراء.. هراء»[14]. يوعز المؤلف إلى أهمية أن يعرف الفنان أن دوره أن يتحمل وجهة نظر المجتمع في الفن لأنه قدر لا بد أن يحمله في رقبته «ربما هناك خطأ ما يتراءى في أفعالنا نحن الفنانين المساكين، ورغم أنه ليس خطأنا إلا أن علينا أن نحمله في أعناقنا وننوء به حتى القبر»[15].

هذا هو بشكل موجز التحليل الكيفي لنص المسرحية، وفي الآتي يتم تقديم تحليل لعناصر العرض للمسرحية مع التركيز على تقنيات الأداء التمثيلي.

الرؤية الإخراجية والأداء التمثيلي في "تحت التهديد":

وصف بداية المسرحية والمنظر المسرحي:

يظلم المسرح مع سماع موسيقى تبدأ بـ 3 دقات عميقة تشبه دقات المسرح ثم الموسيقى التي تمتلئ بالإحساس وبالشجن والغموض في الوقت نفسه وتنسحب مع بداية إضاءة المسرح، حيث نجد المثّال راقدا على أريكة لونها نبيذى، وحوله التماثيل الثلاثة التي صنعها، بينما تهبط الزوجة من الدور العلوى حاملة معها صينية عليها طعام الإفطار للمثّال، كما نجد أن المنظر به على اليمين (يمين المتفرج) دلو معدني قديم به ماء كما توجد بعض التماثيل القديمة ملقاة كيفما اتفق، كما يوجد في الثلث الأيمن كرسي معدني منجد بلون الأريكة نفسها (الشيزلونج) التماثيل مصنوعة بطريقة غير واقعية، وملونه باللون النحاسي الأحمر(لون أقنعة الممثلين نفسها فيما بعد) كما توجد قطعة أثاث بها رفوف يضع بها المثال أدوات النحت وفوطة الوجه، وأمام الأريكة يوجد طقطوقة عليها بعض أدوات عمله وكؤوس خمر وزجاجة خمر، وفي الخلفية نجد شرائح من الشيفون تملأ مساحة المسرح في العمق كما توجد تماثيل قديمة، ورغم أن المخرج قد صرح بأن المسرحية تنتمي إلى السيكودراما، إلا أنه قد انتهج الأسلوب التعبيري في إخراجه للعرض، ويؤكد ذلك كيفيات استخدامه للإضاءة والموسيقى والأداء التمثيلي، وكذا المنظر المسرحي، الذي به التماثيل المجوفة من الداخل وستائر الشيفون في الخلفية وعلى الأجناب. "تلك التماثيل المخوخة التي ترمز إلى العدالة الصماء المخوخة"[16].

اعتمد المخرج في رؤيته الإخراجية على تغيير الجو العام للإضاءة تبعا لحالات معينة كلما حدث تغير في الحالة الدرامية، قام بعمل تغيير في الإضاءة، وهذا له علاقة بالأسلوب من جهة، ومن جهة أخرى لأن سياق المسرحية يفرض تغييرات مستمرة.

- إجرائيا قام المخرج باستخدام (فرشاة إضاءة) حمراء للحظات المحتدمة بينهما وفرشاة زرقاء للحظات الرقيقة أو اللحظات الانتقالية بين الواقع والحلم مثل الانتقال إلى المحكمة المتخيل، ومثل اللحظة التي يقبلها الفنان في جبهتها مع دخول الموسيقى.
- قام بعمل (سبوتات) مركزة لعزل مناطق تمثيل معينة في لحظات معينة (وهو ما ينتمي إلى الأسلوب التعبيري) مثل اللحظة التي يتذكر فيها أمه؛ فيقول "أمي... أمي كانت قد ماتت" عزل المثال في بؤرة ضوئية، وكذلك عندما أعلن القاضي "الحكم بعد المداولة".
- عندما يتم الانتقال الإخراجي بين اللحظة الواقعية واللحظة الخيالية في تواجد شخصيات المحكمة أو تحرك التماثيل ونطقها، كان يقوم بتكثيف وتركيز الإضاءة في الأمام باللون الأزرق (لون يوحي بالخيال) وتجهيز خلفية المشهد لدخول الممثلين الذين سيحلون محل التماثيل أو يتواجدون بجوارها تعبيرا عنها مع جملة الفنان "فلتنعقد المحكمة (يضعون أقنعة من لون التماثيل نفسها).
- استخدام الشريط المسجل لعرض بعض أفكار الشخصية الداخلية، مثل قول المثّال "سأظل أقوى من جوعي.. ولن أعطيك الأمان مطلقا"، وكذلك عندما عبر عن رؤيته للعالم فيقول "ذلك أن عالمكم هذا عالم مباح فيه الموت والعذاب القاتل طليق والمتهم بريء والقانون هراء" ويختم ذلك التصور الصوتي للعرض بجملة النهاية.
- تأكيد المخرج على بعض العبارات عن طريق تسجيلها play back لخلق تأثير درامي قوي للحظة مثل (ولكنكِ أوقعتِ زوجكِ في التهمة) وكأنها صادرة من الزوج نفسه لأنها تعبر عن وجهه نظره.
- النهاية للمقطوعة الموسيقية الشبيهة بدقات مسرحية، ولكن لإنهاء الحالة مع سقوط البطل على إيقاع هذه الدقات وكأنها دقات النهاية، وهذه المقطوعة مع مقطوعة البداية تشكل قوسا دراميا تقع بينه فعاليات الأحداث.

ومن ثم انطلقت مؤديا دور المثّال من منطلق تقني في محاولة لأداء شخصية معقدة في مسرحية سيكودراما دون الانخراط في أسلوب المعايشة الوجدانية والتقمص ولكن منتهجا أسلوب الصنعة الفنية محاولا تحقيق معادلة الإيهام بالصدق والتلقائية بشكل تقني خالص. وفي سبيل التوصل إلى هذه الازدواجية استعنت ببعض تقنيات الأداء التمثيلي الآتي ذكرها تفصيلا، وسوف تتم الإشارات لهذه التقنيات تباعا متضمنة بعض إلماحات الإخراج المتوافقة مع تقنيات الأداء التمثيلي،

وسوف تتم البداية بالجانب الشكلي الخارجي للشخصية على المسرح، اللحية الطويلة نسبيا دلالة على حبسه لنفسه مدة طويلة لكي ينتهي من عمل تماثيل لها دلالة نفسية على شخص غير مهتم بهندامه ووجهة نظر الآخرين في سلوكه، كما أن لها دلالة عمدية، نظرا لوجود خطوط الشيب في هذه اللحية، والشعر الطويل له أيضا دلالة على حبسه لنفسه لمدة طويلة وعدم الاهتمام بتمشيطه، كما أن الشعر الطويل يضفي سمة خاصة للفنان التشكيلي الذي لا يجد الوقت ولا التفكير في الهندام (قد يكون فنانا بوهيميا مثلا) "إذ نحن في أتيلييه أحد النحاتين البوهيميين مطلق اللحية هيبي الطلعة عبثي الحركة"[17]، هذه البوهيمية تأكدت من خلال ملابسه (القميص المفتوح– وجود سلسلة في رقبته و(الأنسيالات) المختلفة في معصميه كما أن باتساخها تعطي دلالة على عمله المستمر دون أن يجد الوقت لتغيير هذه الملابس، وكذلك الحال بالنسبة لارتداء البنتاكور (بنطلون قصير ولكن أطول من الشورت) فضفاض إلى حد ما باللون البيج وإيحاءاته، والقميص البيج أيضا والـ (تيشيرت) الأسود، والحذاء الخفيف (الاسبدرين) البيج أيضا والمتسخ بلون التماثيل هذا الحذاء الذي ينام به كأحد دلالات الشخصية المتفردة، والأكمام غير المهندمة (المهدلة) وغيرها من العناصر التي كشفت عن ملامح الأداء التمثيلي ذات الطابع التلقائي الذي اتخذته أسلوبا لأداء الشخصية، والذي تجلى في بعض السلوكيات مثل: غسل المثال وجهه في

> "الانقلاب الشعوري: وهي لحظة يتم فيها الانقلاب من شعور إلى شعور آخر دون تدريج لذلك كأحد الوسائل للتعبير عن شخصية غير سوية."

الدلو (الجردل) دلالة على تعوده على ذلك في مدة حبسه في السجن لمدة عشر سنوات، لم يستطع أن يتخلص من هذه العادة خصوصا أنه قام بحبس نفسه طواعية منذ خروجه من السجن، والتداخل بين جمل الممثلة بأصوات يبدو منها وجود شيء ما بداخله تعليقا أو إنكارا أو هربا، والتي انتهت بجملة "عندما كنت نموذجك المعبود" التي قالتها الزوجة، أو أن يلفت انتباهه شيء ما أثناء إلقائه للجملة فتغيير نبرات صوته وتعبيرات وجهه، دليلا على أن هناك ما لفت انتباهه (تقنية للتلقائية) عندما يقول "حتى أنهي مشروعي الذي حدثتك عنه"، بداية إصدار أصوات بحروف معينة، بينما الجملة القادمة تبدأ بحروف أخرى أو بداية اندفاع نحو انفعال معين، ثم تغيير الوجهة الانفعالية نحو شكل آخر قبل وعندما يقول: اخرجي أيتها الملعونة، وكذلك عندما كان يقول: هل يجب علي أن أقول لك إني أحبك وقلبي ميت؟ .. قطع الجملة عند وجود رد فعل يستدعي التوقف عن الجملة

> الجملة الاعتراضية وما بها من جماليات، تضفي روح التلقائية على الأداء.

(عندما يضع يده على شعرها) عدم إتمام الجملة والانتقال إلى جملة أخرى بإحساس وانفعال آخر، وطابق صوتي مختلف، دلالة على أن عقله مزدحم بأفكار ذهنية ونفسية كثيرة، هذا من ناحية وهو أيضا تقنية من تقنيات إضفاء التلقائية على الأداء (انظر قوله "فالدجاج أفضل من الأطفال بمئات المرات" وما يليها(نتمنى أكلة دجاج واحدة)، كذلك عندما قال "لقد كانت الصيغة موحية تماما"، عدم إتمام كلمة (تماما)، وهناك موضع آخر عندما كان يقول "ماذا يملك الدفاع أن... لا يا سيدي... إنه لا يعرف شيئا عن القـ ... من الذي خول له.. إلخ. وهنا لا بد من أن يتم لفت الانتباه إلى أنه من المهم عند عمل هذه التقنية ألا تكون الجملة الأولى ناقصة المعنى بالنسبة للمتفرج، بل لا بد أن يكون هناك وسيلة لإتمام الجملة الأولى بطريقة أخرى غير نطقها، حتى لا تفقد التقنية هدفها، وهذا التكنيك يتطلب وعيا بكيفية الانتقال والتلوين في الجملة الثانية، رغم أنه لا يوجد قطع في الصوت ولا في النفس. تكرار نفس التقنية في مواقف أخرى حتى تبدو أنها سمة عامة للشخصية أو (لازمة) من (لزماته) عندما يقول "إن العالم دون دجاج شيء فظيع .. يا إلهي"، وكذلك عندما يقول "قذفت المدرسة بالحجارة وأصبت بعض المدرسين" وأيضا مثل قوله "وهم يستعيذون بالله... واعتقد أبي أن.." استحضار مواقف ماضية كما لو أنها واقع آني، ومن ثم التأثر بها، مثل(ومن حولي الجميع ينظرون تعذيبي) استخدام وسيلة البزنس المسرحي كأحد الأدوات للدلالة على مصداقية الشخصية والموقف مثل عملية رش "الاسبراي" على أحد التماثيل دلالة على اكتشافه منطقه في التمثال بها عيب ما ثم تغيير علب الاسبراي الفارغة بأخرى بديلة أثناء إلقائه للجمل، مما يبعث على المصداقية من ناحية والتلقائية من ناحية أخرى، الانتقال من حالة المرح ثم الانقلاب وإلقاء عبوة الاسبراي والانفعال التالي (وتغيير جو الإضاءة من قبل المخرج) أحد الوسائل في الإخراج التي تضع المتفرج في بؤرة الحدث عند جملة "كنت قد أصبحت شابا يافعا" وتغليف ذلك بالموسيقى المعبرة أو التصويرية، انقلاب الجو العام إلى الأحمر في الإضاءة عندما يقول "هيا حاولي أن تروضيني"، وهجومه عليها.. أداء الجمل أثناء الضحك، تكنيك مهم في إضفاء التلقائية، ولكن بشرط أن يكون تكنيك الضحك غير مزيف، بل لا بد أن يكون مقنعا، مثل كلامه الذي يتحدث فيه ويصف حالة القاضي والذبابة التي كانت لا تدعه يتابع القضية.. الوقف المعلق الذي يوحي بجملة لم تنته بعد

ويجب إتمامها، بينما يتم الانتقال إلى جملة أخرى بطبقة صوتية جديدة، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه قد تكون الجملة تامة في النص الأصلي، ولكن تطبيق هذا التكنيك له فوائد أيضا في إضفاء التلقائية للأداء مثل أداء جملة "كان ذا هيئة مهيبة... طوال الوقت كنت انظر إليه..." الجملة الاعتراضية وما بها من جماليات ، تضفي روح التلقائية على الأداء، مثل أداء جملة "حتى إن ممثل النيابة.. ذلك الرجل الخبيث... انظري.. ألا يبدو الخبث في عينيه؟ إنها حالة من حالات تداخل الجمل الاعتراضية المناورة؛ بمعنى أن يكون الاتجاه في التفكير نحو شيء ما، بينما هناك تفكير آخر يتم استدراكه مثل قوله "لا شيء... لا شيء.... فقط كل ما هنالك .... إلخ، وكذلك العنف المصنوع بدقة كما لو كان حقيقة، مثل شد شعرها دون إيذاء بالطبع، والتداخل بعبارات قد تكون غير واضحة ولكن وجودها ضروري في بعض الأحيان لعمل حالة إيقاعية تتكون من مزيج بين إيقاع كل شخصية؛ مثل قولها "لماذا تعقد الأمور؟ /تداخل/ لماذا لا تأخذ الأمور ببساطة؟ /تداخل/، هناك أيضا لحظة أخرى تم فيها هذا التداخل[18]، وهو ما تجلى على سبيل المثال في تصنيع جملة اعتراضية،

وفي هذه الحالة يتم أداء الجملة الخبرية كما لو أنها جملة اعتراضية، بما لها من جماليات تم الحديث عنها، مثل قوله "جريمة لا أعرف عنها شيئا"، وكذلك الدقة في إيقاع صينية الطعام من على (الطقطوقة) بشكل مقصود، ولكن دون كشف لقصدية هذا الفعل، وتكرار ذلك بشكل يومي بدقة عندما يقول المثّال جملة "أية عدالة"، فوقوع الصينية في هذه اللحظة بالذات له سببان رئيسيان:-

1- تكثيف لحظة الاعتراض على وجود عدالة، وتصعيد النقاش الحاد بينهما.

2- إضفاء المصداقية على اللحظة الدرامية، خصوصا بعد إعادة الزوجة تنسيق كل شيء فيما بعد.

- الانقلاب الشعوري: وهي لحظة يتم فيها الانقلاب من شعور إلى شعور آخر دون تدريج لذلك كأحد الوسائل للتعبير عن شخصية غير سوية مثل قوله "على الأقل حتى يبرر ما حدث لزوجة أبي فيما بعد". وأيضا الانقلاب مرة أخرى بعد الرقص والعودة للأداء المكثف، وكذلك بعدما قالت الزوجة "مشفقة عليك" هناك أيضا مواضع أخرى للتقنية نفسها، منها عندما قال وهو في قمة الأسى "لا أدري ..... ولكن هذا ليس كل شيء يا عزيزتي" وكذلك عندما كان يوحي لها بأنه يخنقها ثم الضحك وتركها لكي يرعبها.
- الرقص بعد جملة (مجنون.... ماذا تنتظرين من مجنون؟) تعبير عن النصر ولإغاظتها.
- الرقص الذي كان يتخذه كتعبير عن انتصاره، أحد السمات التي تم إضافتها إلى سمات الشخصية بعد جملة "لم يأت بعد".
- قطع جملة الزوجة في مواضع معينة حتى يعطي ذلك إيحاءً بعدم انتظاره لإنهاء فكرتها مثل قوله "لقد أبلغت عني.... قاطعا جملتها، وعندما كانت ستقول "ربما فعلا كان.....، وقاطعها قائلا "إذن لماذا شهدت ضدي؟"
- قطع جملة من بدايتها وليس من نهايتها، وذلك للتعبير عن تولد فكرة أهم من التي كان على وشك النطق بها، وهي إحدى

وسائل إضفاء التلقائية أيضا، مثل اللحظة التي كان قد بدأ قوله "فكيف إذن... (كان سيبدأ في فكرة ثم عدل عنها) ولكنه انتقل إلى الفكرة الأهم فقال: ثم ماذا يمنع أن يكون هذا الرجل قد اصطدم بقاعدة أحد التماثيل..... إلخ الجملة. هنا الفكرة الثانية أقوى وأهم من الأولى وكأنها خطرت له توًّا.

- الضحك الممزوج بالبكاء، تكنيك يجبر المتفرج على التصديق ويتأثر به تأثرا كبيرا، وقد تدفع العديد إلى البكاء، بينما هذه اللحظات يتم تنفيذها بشكل تكنيكي بحت، ويتم تكرارها بشكل يومي، مثل اللحظة التي يتهكم فيها على المدرس الذي يقول لزميله " كلما رأيت ذلك الولد أحسست بدافع عميق لإنزال العقاب به" بينما هو يضحك فإن ذلك يشعره في الوقت نفسه بالأسى الذي يبكيه، إنها لحظة مركبة.
- التعبير عن مظاهر غرابة سلوكياته، مثل نومه على الشيزلونج أثناء التحقيق مع الزوجة والعبث بشعره.
- التدفق الشعوري المتصاعد في جمل كان يعرف أنك ستنظرين إليّ كمن أجرم في حقي، وبالمثل أدرك أني سأفطن إلى إحساسك بالذنب نحوي، لقد أراد أن يحميك مني بأن يتزوجك، وبذلك تكونين تحت حمايته من تهديدي، لقد أرهبكِ في المحكمة ليشعرك أنه يفهم موقفكِ تماما فتثقين به حين يطلب يدك... .
- تكنيك البحث عن الكلمات لإتمام جملته هي إحدى الوسائل المهمة لتحقيق التلقائية والمصداقية إلى جوار التقنيات الأخرى، وكان ذلك في لحظات كثيرة على مدار العرض.
- الانضباط اللغوي للغة العربية التي لا يجب أن تكون عائقا للمتفرج العادي.
- وجود تناغم مع ممثلة شخصية الزوجة (أمل عبد الله) حتى لا يكون هناك تنافرا في طرق التمثيل، وقد بذلنا جهدا كبيرا من أجل تحقيق ذلك الهدف.
- الإيقاع السريع اللاهث في بعض الأحيان دون أن يفقد الوضوح في المعنى ودقة الألفاظ.

الهوامش

1. مسرحية من تأليف الكاتب المصري محمد أبو العلا السلاموني، قدم العرض على مسرح الهناجر في نوفمبر 2008، من إخراج: محمد متولي، وحصل عنه الباحث على جائزة أفضل ممثل دور أول رجال.
2. مؤمن خليفة– الهناجر.. ومأساة إنسان "تحت التهديد"– جريدة الأخبار– (يومية) دار أخبار اليوم– القاهرة– 3 ديسمبر 2008.
3. لويس جريس– تحت التهديد في الهناجر– مجلة صباح الخير– (أسبوعية) العدد 2761– 2 ديسمبر 2008– القاهرة– دار روزا ليوسف– ص69.
4. محمد متولي– بانفلت عرض تحت التهديد– مسرح الهناجر– وزارة الثقافة.
5. جرجس شكرى – الهناجر يبدأ تحت التهديد – مجلة الإذاعة والتليفزيون – (أسبوعية) العدد 3846 – 29 نوفمبر 2008 – القاهرة – ص56
6. رنا عبد القوى – تحت التهديد دراما نفسية وأسئلة مفتوحة – جريدة مسرحنا – (أسبوعية) العدد 80 – 19 يناير 2009 – القاهرة – وزارة الثقافة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ص19
7. كمال يونس – تحت التهديد الثرثرة الممسرحة

–http://bb.inanasite.net/viewtopic.php?f=20&t=19938&view=next

8. محمد السيد – «تحت التهديد» قتيل في مسرح الهناجر – القاهرة – مجلة أم الدنيا – العدد 20 – يناير 2009 – ص95.
9. محمد زهدي– تحت التهديد مباراة رائعة في التمثيل والإلقاء– نشرة المهرجان القومي للمسرح المصري– الدورة الرابعة– العدد الثامن– 8/7/2009 – ص2.
10. محمد السيد– مرجع سابق– ص94.
11. محمد زهدي– مرجع سابق– ص2.
12. محمد زهدي– مرجع سابق– ص3
13. محمد أبو العلا السلاموني– نص مسرحية "تحت التهديد":
14. محمد أبو العلا السلاموني– المرجع السابق.
15. محمد أبو العلا السلاموني– مرجع سابق.
16. محمد السيد– مرجع سابق– ص95.
17. أمين بكير– تحت التهديد والبحث عن الأمن المفقود– جريدة القاهرة– العدد 453– 30 ديسمبر 2008– القاهرة – ص14.
18. ملحوظة: هذا التداخل غير موجود بالنص، ولكنها كانت حيلة تم التوافق عليها بين الممثل والممثلة وأعجبت المخرج، فتم الاتفاق عليها.