دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	عرض الدوريات الاجنبية : الدوريات الانجليزية
المصدر:	فصول
الناشر:	الهيئة المصرية العامة للكتاب
المؤلف الرئيسي:	غزول، فريال جبوري
المجلد/العدد:	مج 2, ع 3
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1982
الشهر:	ابريل - يونيو
الصفحات:	259 - 263
رقم MD:	353876
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الادباء البريطانيون ، المسرح السياسي، المسرح البريطاني ، النقد الادبي ، الطقوس ، المسرحية الانجليزية ، الادباء الانجليز، الدراسات الادبية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/353876

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

عرض الدوريات الأجنبية

أ الدوريات الإنجليزية

فريال جبوري غزول

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك نحوين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي : السياسي والطقوسي . وهذان النحوان بالرغم من اختلافهما الظاهري إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية ففي المسرح السياسي كما في المسرح الطقوسي يكون للعرض دوراً نفسياً معبئاً موعياً ، أو منفساً مطهراً . وقد اخترنا مقالين لكل نحو من دوريات نقدية مختلفة .

المسرح السياسي

(أ) في بريطانيا

اخترنا من مجلة تحمل عنوان "الفصلية النقدية" الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أستاذ الدراما في جامعة مانشستر ميك مارتن : «البحث عن شكل في المسرحيات الجديدة»[١] ويتميز المقال ببساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال لخلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها . ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل .

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية . وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجها إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح . أما الآن وقد ترسخ المسرح اليساري فقد صار يهتم بالشكل الفني ولا يكتفي برسالته السياسية .

١ ـ أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان "عالم مجنون يا أسيادي لباري كيف"[٢] وعنوانها مستعار من كوميديا لتوماس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ ـ ١٦٢٧) . وهي مسرحية تجعل الجمهور يشارك ضاحكاً ساخراً من التباين الاجتماعي . وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي . وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل "إليزابيث" المرأة الارستقراطية وصاحب شركة وابنته "جانيت" التي انتابتها رغبة العمل الاجتماعي ، ومدير في قسم الامن (سكوتلند يارد) . وفي الجانب الآخر نجد عائلة سبرايتلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي . ويصور المؤلف التناقض الكائن في تصرفات هذه الشخصيات ، فصاحب الشركة يود أن ينال لقبًا ارستقراطيًا ومع هذا يتصرف كالمراهق في ملاحقته للفتيات . أما في الجانب الآخر فهناك الملاكم "بيل" الذي لا يدخل حلبة الصراع اطلاقًا لأنه يتفق مع منافسيه مسبقاً على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباراة فيحتفظان بمقدم المباراة . وهذه التناقضات تضحك وتقابل مابين الجانبين . وينجح المؤلف في اقناع الجمهور ـ كما يقول كاتب المقال ـ بأن صاحب الشركة منافق وأن عائلة الملاكم مغلوب على أمرها . ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية ممتعة إلا أنها غير مُقنِعة فهي لا تحمل الجمهور على التعميم بأن كل مديري الشركات منافقون ، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سببيا بين بؤس عائلة الملاكم ونفاق صاحب الشركة . ويبدو البؤس والنفاق متجاورين ونابعين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية ، أي أن المعركة بين الغالبين والمغلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبقي .

٢ ـ اما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي "مهن" للمؤلف تريفور جريفيث[٣] . والمسرحية تصور الوقائع التي مرّ بها العمال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الانتاج . والمسرحية تركز على مجين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين : كابالك و"جرامشي" فالأول يمثل الاتحاد العمالي الدولي وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرفض الجماهيري إلى ثورة شاملة . وهو يتميز بالانهازية السياسية بعكس "جرامشي" الذي يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كابالك . ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمناظرة سجالية . وتمثل الشخصيتان المجابهين سياسيين تنقصها الحيوية والتشخيصية مع العلم أن شخصية "جرامشي" تسمح بالكشف عن أبعاد درامية وإنسانية ولكن تطغى عليها صورة "كابالك" الذي

تحول من محرض إلى ثورى ـ مضاد التزاما بالخط السوفيتى الرسمى الحديد بعد الانتفاضة فى إيطاليا. وهكذا تبقى الأفكار السياسية الخطيرة الى ينطوى عليها الحدل نظرية وبعيدة عن تجربة المشاهد.

٣ ـ أما المسرحية الثالثة فهى مسرحية اليجورية عنوانها "الرومان فى بريطانيا" للمؤلف هوارد برينتن[٤] وفيها يقدم الأديب عالماً ماضياً ليوحى بالحاضر وعلى خشبة المسرح يتوالى عالمين : عالم الكلتيين Celts حين يغزوهم الرومان ثم السكسون ، وعالم شمال ايرلندا المعاصر. ويرى صاحب المقال أن البنية المسرحية صائبة فإن اقنع الماضى الجمهور بحق الكلتيين المغلوبين فبالضرورة يصبح حاضر أبنائهم (الايرلنديين المعاصرين) الموازى له مُقنِعًا. ومع هذا فقد فشل المؤلف، فى رأى صاحب المقال، لأنه يفتقد البراعة ؛ فالجزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتيين) تنقصه المهارة والصقل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة. ويبدو فيه وكأنه مُستخدَم لغاية ايديولوجية. وهكذا يبقى الجزء الأول فجاً لا يتم إلا فيما ندر عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعمق من قيمة الرسالة الإيديولوجية للنص المسرحى. وفى نهاية الجزء الأول يستبدل الجندى الرومانى بدلته ببدلة جندى بريطانى ويقمع هجوم ثائر كلتى يحاربه بالحجارة باستخدام رشاش. وفى الجزء الثانى من المسرحية الموازى للجزء الأول ينتقل المؤلف إلى شمال ايرلندة، وفيه تعليقات يقولها الجندى البريطانى تعيد ما قاله الجندى الرومانى فى الجزء الأول. ويرى صاحب المقال أن التوازى بين الجزء الأول والثانى يتم عبر التكرار لا عبر التماثل مما يثير شكوك المتفرج فى القضية. مع العلم أن التشابه بين الماضى والحاضر وارد، ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيحه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الاغتصابى عوضًا عن توثيق أوجه المأساة الإنسانية وصمود هوية المغلوبين فى الصراع.

٤ ـ أما المسرحية الرابعة فعنوانها يعنى "ملموس" أو "مهووس" وهى للمؤلف ستيفن لو[٥] وتجرى أحداثها فى ضاحية من ضواحى المدينة الإنجليزية نوتنجهام خلال مائة يوم : مايو ـ أغسطس ١٩٤٥ (أى بين يوم انتصار الحلفاء فى أوربا إلى يوم انتصارهم على اليابان)، وهى فترة تكتنفها هموم الماضى الحربية وتطلعات السلام المستقبلية وفيها يُركز المؤلف على ثلاث أخوات : جون العملية، وبيتى الرومانسية، و ساندرا الشخصية الرئيسية المصابة بالانفصام. وهى تحاول أن تتغلب على مأساة موت ابنها الصغير خلال غارة جوية فتتدعى بأنها حامل من أسير حرب إيطالى، ورد فعل الأختين يشير إلى تباين شخصيتيهما ؛ فجون العملية تقترح الاجهاض، و بيتى الرومانسية تقنع ساندرا بالاحتفاظ بالجنين مع أن الجنين وهم فى ذهن ساندرا المضطرب، التى تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حبلها لم يكن أكثر من حلم وخيال. ويرى صاحب المقال أن المؤلف ينجح فى جذب انتباهنا إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتقنية فتبدو الشخصيات معقدة، ومُقنِعَة، وليست واجهة لبث أفكار معينة، كما يتشابك العالم الخارجى مع عالم الأخوات الداخلى عبر التقارير الإذاعية وفى شخصية جونى الذى لم يخض الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل. وفى النهاية عندما تواجه ساندرا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتنتحر، ويقابل هذا الحدث الخاص، الحديث العام عن السلام وهكذا تختتم المسرحية بالمفارقة.

٥ ـ أما المسرحية الخامسة فعنوانها "العوالم" وهى للمؤلف إدوارد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان «أوراق المناضلين»[٦] وفيها يوضح بوند نظريته، وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فرديته ويصبح نمطاً لعلاقات أكثر عمومية. وبوند من أهم المنظرين للمسرح المناضل فى بريطانيا، ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلانى فى الدرجة الأولى ؛ فالعالم فى تغير والتكنولوجيا الحديثة قد غيرت الحياة ولكن النسق الحياتى الذى يحكم العلاقات الاجتماعية فى بريطانيا لم يتغير فما زال مرتبطاً بمفاهيم إقطاعية كالسيطرة والإكراه، وللمجتمع البريطانى بنية سلطوية ترتكز على دعامتين : التضليل والقمع. ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التى تحكم المجتمع والوعى الذى يتميز به أفراد هذا المجتمع ويرى بوند إنه لابد من تعرية المجتمع وفضح لاعقلانيته بالإشارة إلى القمع والتضليل الكامنين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح الملحمى. وهو مصطلح مستعار من بريخت وفيه يُصوَّر الإنسان عبر دوره الطبقى فأعمال الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعى والسياسى الذى ينتمى له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العوالم قائلاً إنها لم تتجاوز الفردية بل طمستها فى صرامة العرض وهدفه السياسى. فالمسرحية تصور المواجهة فى إضراب عمالى بين الإدارة والعمال فى شركة مسماة ت. س. س. وتصوّر رد فعل الجانبين عند تدخل جماعة من الإرهابيين الذين يقومون بخطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأً) من أجل الدفاع عن حقوق العمال. وينجح المؤلف ـ كما يقول صاحب المقال ـ فى الكشف عن عنصر العنف فى تكتيك الإدارة التى تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم فى زمرة المجرمين. ولكن المؤلف يفشل فى إضفاء نبض الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التى يقدمها : فمثلاً مدير الشركة المخطوف لا يبدى الخوف المتوقع. وهناك حدث واحد فقط تتداخل فيه المواقف الايديولوجية بالانفعالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح

ويختم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسى مازال يبحث عن الشكل الملائم وإن هذه المسرحيات تجريبية فى أساسها. ومع أنه بوسع الناقد أن يعرف ما يجب تجنبه فى المسرح السياسى إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب تضمينه فى هذا المسرح. وهو اعتراف من صاحب المقال بقصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة.

(ب) فى الولايات المتحدة

لقد اخترنا مجلة تحمل عنوان "النص الاجتماعى" فى عددها الأول الصادر فى شتاء ١٩٧٩ وهى مجلة تصدر ثلاث مرات فى السنة عن جامعة وسكنسن الأمريكية. والمقال الذى نحن بصدد عرضه يحمل عنوان «سياسة المسرح ـ الضد» وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع فى قسم الدراسات العليا فى جامعة مدينة نيويورك.[٧] والمقال على عكس سابقه يطمح إلى التنظير ويبدأ بمقدمة فى نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طليعيتين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيتين، وهذه نقطة تحفظ أولية من جانبى كقارئة.

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسى ريموند وليمز Raymond Williams الذى قال بأن النقد الماركسى ليس مجرد إقحام الحتمية الاقتصادية فى الدراسات الثقافية. وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين : البعد الاجتماعى والبعد المادى ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كنقد للرأسمالية تبدأ بنقد المقولات Categories ومنها الثقافة. وعلى هذا فعلى النقد الماركسى أن يبدأ بتحطيم اليقين فى وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً. محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية المادية. وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير منعزل عما حوله، ويصبح عاملاً فعالاً فى تشكيل الوعى.

ويرى ريموند وليمز أنه لابد للنقد الماركسى من أن يكون سوسيولوجياً. وسوسيولوجية الدراما تقتضى دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية، والعلاقة بين المسرح والجمهور. ويدعو صاحب المقال إلى استنباط المقولات من منطق الأشياء التى تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واعٍ، ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعى ومستقل كخطوة تمهيدية قبل الدخول فى علاقة المسرح بالجمهور. وبناء على ذلك يقترح فصل المسرحية عن بقية النصوص ودمجها فى الظاهرة الاجتماعية المادية. كما أنه يقترح على المحلل الماركسى للدراما البدء بجمهور المسرح لا بنصه لأن ثبات النص وموتيفاته لا تكفى لمعرفة ما إذا كان النص رجعياً أو تقدمياً، واقعياً أو نقدياً وإنما تُكتشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير.

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسى الماركسى لا يقدم نصوصاً يتكىء عليها الجمهور ، ويسترخى ، كما يحدث فى المسرح البورجوازى التقليدى ، وإنما يقدم ما يسميه بالنص ـ المضاد أى مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إيماناً منه بأن فى هذا التجديد كسر لهيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة .

ويستطرد صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيتين طليعيتين عرضتا فى نيويورك فى ربيع ١٩٧٨ واحداهما تحمل عنوان "الكلب الاشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بتمثيلها فرقة مابوف ماينز Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة " Cops وقد قامت بتمثيلها فرقة العرض Performance Group .

١ ـ فى المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحى على درجة من الأهمية فالمسرح الراديكالى يحاول احتواء المسرح فى الحياة وبذلك يلغى مواضعات المكان المحدد الذى يُعرف بخشبة المسرح والذى يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحى الطليعى المعروف بالمسرح الحى living Theater أن يدعو الجمهور إلى المساهمة فى العرض المسرحى ولكن دعوته لم تنجح .

لقد عُرضت مسرحية "الكلب الأشعث" فى مكان واسع بحيث لا يمكن تتبعها خلال نظرة عابرة . وعلى المتفرج أن يحرك رأسه وعينيه فى اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وبهذا يتخلص المسرح من كونه سلعة ثقافية تُقدم للزبون . وهذا المشاهد يمر فى تجربة تراكمية لا استعراضية ، قد يجمع هو بين خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أى ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة سوقية إلى شهادة .

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاغية ، تغطى فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها غيمة وعلى حافتها يقف الممثلون وخلفهم واجهة مذياع ضخم تنم عن نظام تقنى وتطغى أبعاد السجادة وواجهة المذياع على الجمهور وتساهمان فى عملية تسطيح لحركات الممثلين ، كما أن النطق يطلع من مكبرات صوتية موضوعة فى خزانات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور .

وفى القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأة ، بشكل يوحى بأنها ستبتلع الجمهور ، حتى تختفى باتجاه اليسار . وحركة السجادة مهمة فى رأى صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبقى الشعور بالقلق حتى بعد اختفائها . وتخلق حركة السجادة أزمة وعى تتمثل فى الشعور بالضياع ، ضياع الشمولية . وابتداء من تلك اللحظة تقوم المسرحية بخلق توتر الجمع بين الجزئيات فى اشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة توقعات وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التى يتم عليها التمثيل إلى جزر مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر فى المعدات يقابله تبعثر فى الضوء والصوت والحركة والنطق يتحدى مبدأ التنسيق . وكل حركة مسرحية توحى بشىء ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية وتكامل وبنية . وكل ممثل فيها يمثل نمطاً ، له وقفاته وحركاته المميزة وهناك منافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة .

ويرى صاحب المقال أن فى هذه المسرحية هدما للوحدة الوهمية التى تفرضها السلطة والأخلاقيات المزيفة التى تدعو لها . ومع ان المسرحية تفتقد إلى الترابط النظرى إلا أنه يتم فيها ترابط عمل : ترابط الظرف بالمحل . وبناء على ذلك يرى صاحب المقال ان المسرحية ليست طويلة بالرغم من ان عرضها يستمر لمدة أربع ساعات . وليست صعبة بالرغم من أنها تفتقد إلى الوحدة لانها تتميز بكثافة حقيقية : كثافة النسيج المسرحى . وهكذا تعبر المسرحية عن رفض لمنطق القوة الغاشمة . وجماليات النفوذ والسلطة ومزاعم وحدة واستمرارية النظام السائد . ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعى وصيرورتها الثورية أى عندما تصبح المسرحية ممارسة ثورية إبداعية أو ما يسميه الماركسيون براكسيس praxis بفعل الجمهور .

وكما أن سحب السجادة فى الجزء الأول من المسرحية محا الفاصل بين البداية والنهاية وهدم التتابع ، ففى الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تطالب روز أسيادها بأن يعترفوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب بالتسليم والإقرار وليس بالثورة ، أى أن المسرحية فى آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذى مهدت لممارسته خلال العرض وتستبدله بالتماس يمثل فكراً جاهزاً ، ويعلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الاشعث راديكالية إلا إنها فى آخر الأمر تؤثر مسرحيتها على راديكاليتها .

٢ ـ أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التى تنتهى بحسم التبعثر والتفكك بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث فى مسرحية الشرطة بلا أى رابط وكأنها كلها اعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شىء ، وفى آخر ربع ساعة من العرض يحدث عنف غير متوقع ، ولا يتم على مغزى . والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يجدوا وحدة فى المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات فى رأى صاحب المقال .

وأحداث المسرحية تدور فى مطعم شعبى أمريكى ، فيدخل الممثلون وينفضون المطر عن ملابسهم ويطلبون الأكل ثم يأكلون ويشربون وينصرفون . وهذا المطعم يمثل « محطة » بالنسبة للمارة وفيه تُسمع تذمرات وحوارات وطلبات وفترات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران لبضع دقائق وهو أمر صاعق وفجائى كحريق يشب فى بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . وتبدو المسرحية كامتداد لما يحدث فى الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادى يوميًا ، إلا أن وعى الجمهور يتبلور بعد حضور المسرحية ، أى أن المسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعى السياسى .

ويختتم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملاً حتى لا يمكن استخدامه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث فى الفنون الأخرى حيث يرضى الفنانون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المختلفة .

ويبدو لى تعقيباً على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهول من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحريف واحتواء وتوظيف كل نزعة ثورية وإنجاز ففى خدمة اغراضها قد أدى إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيئة أو خامة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور فى تشكيلها أى يساهموا فى ممارسة ابداعية ثورية تصعّد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تبقى المادة المسرحية غير المتكاملة عصية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لى من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية فى المسرح اليسارى ما زالت تنصب على المضمون الثورى بينما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثورى فى المسرح السياسى .

المسرح الطقوسى

أما المسرح الطقوسى فيبدو الاهتمام به عبر مقالين ، أحدهما يرى فى مسرحية لشكسبير تعبيراً عن ظاهرة طقوسية والآخر يتعامل مع جماليات وبويطيقا العرض وهما يشيران إلى الناقد وعالم الانثربولوجيا فكتور ترنر Victor Turner الذى تركت بحوثه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله ليفى ـ شتروس Lévi-Strauss على الأساطير والقصص .

(أ) النص المسرحى والظاهرة الطقوسية

فى فصلية تحمل عنوان "الدراما المقارنة" وفى عددها الصادر فى خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان « الحلم والظاهرة الطقوسية فى حلم ليلة صيف » كتبته فلورنس فولك من جامعة برنستون وهى مخرجة وممثلة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح الشكسبيرى .[٨] وفى هذا المقال تتعرض صاحبته بالتحليل والتشريح لكوميديا

شكسبير حلم ليلة صيف[٩] وهى تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كمحوّل كما أن شكسبير فى مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كسر من الأسرار .

وفى بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الضيقة التى تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هى الأصح ، فمنذ البداية تواجه هرميا والدها ودوق أثينا بحبها وترفض أن تتزوج الرجل الذى اختاره والدها لها فتقول : «ياليت والدى يرى بعينى» ويرد عليها الدوق : «بل من المستحسن أن تنظر عيناك بحكمة والدك» . ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد مقومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما ايجيوس أبو هرميا فيريد أن يزوجها من ديمتريوس وهذا الأخير يريدها ولا يريد صديقتها هيلينا التى تحبه حباً لا نظير له . تقرر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك فى الغابة يلحق بهما ديمتريوس وتلحق به هيلينا . وفى الغابة يعيش اوبيرون ملك الجن وزوجته . وبعد أن يسمع اوبيرون بحب هيلينا لديمتريوس وصد الأخير لها يقرر أن يضع فى عينيه عصيراً سحرياً يجعله يعشقها ، ولكن يُوضع العصير خطأً فى عينى ليساندر ثم ديمتريوس فيصبح الأثنان واقعين فى غرام هيلينا . وأخيرا فى نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا ، ويبقى ديمتريوس عاشقاً هيلينا وهكذا تنتهى الدراما بزواج العشاق ونهايتهم السعيدة .

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام :

أثينا ـــــ الغابة ـــــ أثينا

وهذا التقسيم يوازى ما يحدث فى طقوس الانتقال ويعرّف قاموس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلى :

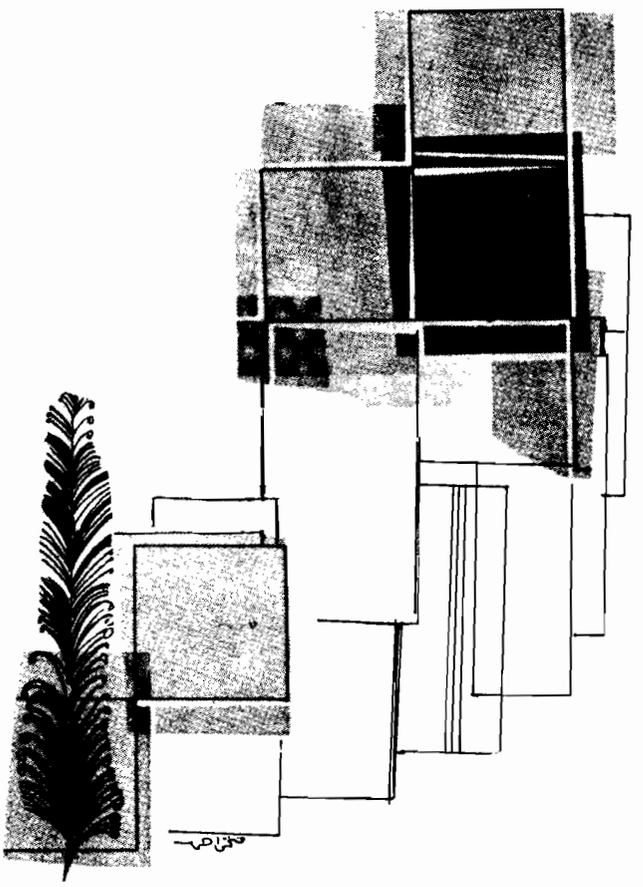
«يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) تميز عملية الانتقال (الأساسية) فى حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التى توفر مكانة معينة والإعلان عن ابتداء مكانة أخرى مختلفة ، توفر للفرد الدعم العاطفى وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه» .

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دارسة فكتور ترنر لثلاثية طقوس الأنتقال فى زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يترك الفرد قريته إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية متجدداً ، منتقلاً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى ترنر أن هذه الثلاثية المرتبطة فى الأذهان بالطقوس البدائية لها ما يقابلها فى كل المجتمعات ، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها :

١ ـ البنية Structure ويقصد بها النمط المجرد الراسخ للنظام الاجتماعى المبنى على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند ترنر مغاير لمفهومه عند البنيويين .
٢ ـ الجماعية Communitas ويقصد بها مجموع مؤقت وعفوى من الأفراد فى ظروف لا تقليدية وهى تمثل النظير العكسى للبنية وفيها يحصل الإنتقال والتحول وبعد المرور فى هذه المرحلة الجماعية يرجع الفرد إلى مجتمع البنية .
٣ ـ المجتمعية societas وهى تمثل ما يحصل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعية ، أى هى حصيلة تفاعل البنية بالجماعية وجدليتها .[١١]

ويرى ترنر أن البنية تتحجر بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتنفيس فتتم مرحلة الجماعية لتُرجع إليها ديناميتها وقد ربط ترنر بين ما سماه بالبنية والبنية ـ المضادة (أى لا بنية الجماعية) ليفسر إيقاع المجتمعات بما فيها من مد وجزر ، من نزعات محافظة وانتفاضات ثورية .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذى قدمه ترنر فتقابل بين الإطار النظرى والمسرحية :



١ ـ المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسى وقانونى ، تحكمها الأعراف والتقاليد ؛ فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تفتقد المرونة وتتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعية لتجدد ذاتها . ويبدو لنا فى هذه المرحلة دوق أثينا بالرجل التاريخى المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يفرضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدها يتبع الخط نفسه ، وهما يهددان هرميا ويفرضان عليها طاعة الأب وإلا حُكم عليها بالموت أو الرهبنة . ولا يبقى إلا الهروب حلاً لهرميا وحبيبها .

٢ ـ المرحلة الثانية أو الجماعية وفيها يكون للغابة التى يهرب إليها العاشقان جو الانتقال والممكن والحلم ، وفيها تبتعد الشخصيات عن جمود وعقم المرحلة الأولى ليشتركوا فى سيولة وتدفق وديناميه هذه المرحلة ، فهناك ارتداد من التاريخى إلى الخرافى . وفى هذه المرحلة تصبح الفوضى الإبداعية نقطة الانطلاق لخلق انسجام لاحق ، وحتى اللغة فى هذه المرحلة تكتسب غنائية . وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان فى عنصر التكثيف الذى تفتقده الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحول وهو غرض المسرحية . وفى هذه المرحلة الفوضوية المتميزة بالبنية ـ المضادة والعبثية يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الحقيقى للحب . وفى الفجر تنتهى المرحلة الثانية وينتهى الحلم .

٣ ـ المرحلة الثالثة وهى مرحلة المجتمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعية وهى تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفى هذه المرحلة حسم لثنائية البنية والبنية ـ المضادة المُمَيَزَة للجَماعية وهى تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلاقاً للطاقات الإبداعية للاوعى المتمثلة فى الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعقم .

ومما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لعبة الخيال لكى لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو بمصطلحات ترنر من البنية إلى الجماعية إلى المجتمعية ظاهرة لولبية لها وظيفة التصحيح والتطهير .

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

فى مجلة تحمل اسماً غريباً : الشيرنجا : بوبطيقا الشعوب والتى تصدر عن جامعة بوسطن مرتين فى السنة مقال بعنوان « جماليات العرض » (خريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شيشنر وهو رئيس تحرير سابق لـ مجلة الدراما ومخرج لفرقة مسرحية فى نيويورك اسمها « فرقة العرض » وقد أشار إليها المقال الثانى الذى عرضناه فى معالجته لمسرحية الشرطة ، وله كتابات عديدة عن المسرح .(١٢) أما اسم المجلة « الشيرنجا » فمأخوذ من لغة الشعوب الاسترالية ويدل على لوح يستخدم فى الاحتفالات الطقوسية .

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض فى التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان فى مرحلة الصيد والتجميع أى ماقبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لعروض احتفالية فى كهوف مزينة وهى تشبه ما يُعرف بالكرنفالات ، وهى الأصول الأولى للعروض المسرحية . ويرى بناءً على ذلك أن المسرح كمكان مخصص للعروض المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد فى بلاد اليونان . ويرى النمط المسرحى كما يلى : تجمع يتلوه عرض ، ثم تشتت وهذا النمط يتواجد فى المدن بشكل عادى ، فمثلاً عندما يحدث حادث نرى العابرين يتجمعون حول المكان ويتساءلون عما حدث ، ثم يتفرقون وهو شبيه بما يحدث فى قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تنسيقاً . وفى المسرح نلاحظ نفس النمط الدرامى للحادث على قارعة الطريق وفى المحكمة ، ولكنه يحصل بشكل فنى .

وهناك نمط آخر من الدراما التى تتواجد بشكل عادى وهو المسيرة . ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالحج حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف فى أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة ومن أشكالها المسيرة السياسية والجنائزية والاستعراض العسكرى ، والمسيرة عكس الحدث الدرامى ، لأنها مدروسة تعرف متى وأين ستنتهى . ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامى والمسيرة هما دعامتا المسرح .

ثم يدخل صاحب المقال فى توضيح علاقة شكل المسرح المعمارى بالدور الذى يقوم به فى ثقافة ما فمثلاً المسرح الإغريقى كان يتميز بوجود المذبح الشعائرى فى وسطه وانفتاحه على المدينة وذلك لدوره الدينى وعلاقته الحميمة بالمدينة ـ الدولة اما المسرح ذو الستارة والمنغلق الذى واكب الرأسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعة يحاول أن يجتذب الجمهور لها . ولهذا يركز على الديكور والملابس المسرحية . ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والطليعى يتميزان بدورهما المُحَوِّل أى أنهما يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذى اعتدنا عليه فهو يقوم بالمحاكاة .

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور ترنر وبصورة خاصة كتابه : الدراما والميدان والمجاز(١٣) وفيه يثبت ترنر أن أى دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامى) تتكون من أربع مراحل :

١ ـ صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى درجة .
٢ ـ الأزمة ثم يعقبه .
٣ ـ محاولة رأب الصدع بالنصيحة أو التوسط وينتهى .
٤ ـ إما بإعادة التكامل أو الإنفصال .

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل النمطية تتواجد فى الدراما المسرحية كما تتواجد فى الدراما الاجتماعية ، وهى عالمية لا تقتصر على ثقافة معينة ، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يحتوى على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع ترنر فى النقطة التالية : يرى ترنر أن العنصر الدرامى يقبع فى الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن فى عنصر التحول ، والتحول يتم فى المسرح على ثلاثة مستويات : فى الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكيّفون نفسهم للدور وكذلك عند الجمهور الذى يتغير إما تغيراً مؤقتاً (فى الدراما الترفيهية) أو تغيراً باقياً (فى الدراما الطقوسية) . ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات ، ففى الدراما الفنية تشمل الجمهور أما فى الدراما الاجتماعية فهى تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط . كما أن التغيرات فى الدراما الطقوسية تكون فى المكانة أو المنزلة أما التغيرات فى الدراما الفنية فتكون فى الرؤية أو الوعى .

ويعزو صاحب المقال الغموض فى المسرح المعاصر إلى مزجه بين المسرح الفنى والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث فى الاخبار المتلفزة والممسرحة . ويرى أن تزايد الإرهاب يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى محنة الإرهابيين أى القيام بعرض درامى وهذا مشير خطير إلى فشل وعجز وسائل التوصيل العادية .

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية العملية من الحل الذى يقترحه كمخرج لفرقة طليعية ويصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة ، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية ، واشتراك المتفرج اشتراكاً حقيقياً فى المسرحية بتوفير أحداث كثيرة يختار ما يبدو له لمتابعتها فيمكنه مثلاً أن يركز على ممثل وهو يرتدى زيّه أو متابعة حدث معين أو مراقبة المتفرجين المتداخلين فى جلساتهم مع الممثلين . ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المتفرج على أن لا ينساق بل يختار إيديولوجياً ووجدانياً وعقلياً . ويصر صاحب المقال على دور المخرج فى استغلال وتوظيف البيئة والمحيط لأغراض فنية بدلاً من المطالبة بصالة مسرحية تقليدية .

لو تأملنا المقالين السابقين المتعلقين بالمسرح الطقوسى لوجدنا أنهما محاولتان لربط المسرح الإليزابيثى والطليعى بالأنماط الدرامية الجوهرية عند الإنسان .

ويبدو لى من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات فى المسرح الغربى تمر فى مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يدفعها إلى البحث والتجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأنماط من العالم الثالث .

« هوامش

(١) Mick Martin, «The Search for a Form»: Recently Published Plays,» Critical Quarterly XXIII: 4 (Winter 1981) PP. 49-57.

(٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenton, The Romans in Britain.

(٥) Stephen Lowe, Touched.

(٦) Edward Bond, The World, with the Activists Papers.

(٧) Michael E. Brown, «The Politics of Anti—Theatre,» Social Text 1: 1 (Winter 1979) PP. 157-168.

(٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream,» Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP. 263-279.

(٩) William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream.

(١٠) محمد عاطف غيث . قاموس علم الإجتماع (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩) ص ٣٨٩ .

(١١) للمزيد من التفاصيل راجع :

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schechner, «Towards a Poetics of Performance,» Alcheringa: Ethno-Poetics II: 2 (Autumn 1976) PP. 42-64.

(١٣) Victor Turner, Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).