

فن المسرح في لبنان

بقلم اظوان ملقح

اذا اردنا ، اذن ، ان نعتبر المسرح فنا فاعلا تعدى فعاليته سائر الفنون ويمكنه بالتالي ان يسهم في تطوير المجتمعات بنقلها من حالة التملل والضياع الى حالة الوعي الذاتي ومن ثم الى حالة الوعي الجماعي ، علينا ان ندرسه كفن احتفالي ليس الذي فيه الا امكانية فعل قد يشارك الجمهور في مضمونه او لا يشارك بالاستناد الى مقدار النضج الانساني والفني والتقني عند رجال المسرح الذين يترجمون هذا الئدس مشاهد وحالات يعج بالحياة .

ومن هنا ينطلق اقتناعي بان نشأة المسرح الفعلية تعود الى عشر سنوات خلت واعتبرها المرحلة الحديثة لان الانفتاح على اقرب قبل المرحلة كان انفتاحا على الادب المسرحي اما بعد ١٩٦٠ فيبدأ هذا الانفتاح يتوجه نحو الفن المسرحي كفن قائم بذاته له تقنيته ومبادئه ومفاهيمه الخاصة . وقد فوي هذا الانجاه عن طريق سرعة المواصلات من جهة وكثرة اقبال الاجيال الجديدة خاصة على استطلاع احداث الحركات المسرحية في العالم من خلال الاسفار او من خلال المطالعات . ثم ان هذه المرحلة تميزت بوجود متخصصين في الفن المسرحي منصرفين اليه انصرافا شبه كامل فتميز بالتالي المخرج عن الممثل وظاهر الاخراج كفن فاصبح الجهد منصبا على خلال العمل المسرحي المتكامل وليس على اجادة الخطابة واللقاء كما كانت الحال قبل هذه المرحلة وطوال مئة سنة . وقد برزت في الوقت نفسه حاجة جديدة على صعيدي الحياة والفكر هي حاجة التعبير عن مواقف انسانية من الموت والحياة والفرد والمجتمع والقدر والله والجنس وسائر المشكلات التي يعانها الانسان الحديث . فاذا بالمسرح يظهر مواقف متضاربة احيانا ولكنها منفتحة في الثورة على الاشكال والمضامين اترائدة التي كان يستقر فيها المسرح القديم رافضة ان تظل مجرد اعياد للتسليية ومناسبات للوعظ والارشاد .

ان تحرر المسرح العربي عامة واللبناني بوجه خاص من هذه الخطيية ، وضعه وجه لوجه امام مسؤولياته الجديدة ، وامام التيارات الحديثة للمسرح كفن خشبي متكامل .

ولقد استطاع لبنان ، بفضل اللقاء عدد من الظروف والاضاع السياسية والحضارية ، ان يصبح مختبرا ممتازا لهذه المرحلة الجديدة التي يمر بها المسرح العربي .

فطبيعته المنفتحة على مختلف التيارات واتصاله الدائم بالعالم الخارجي ، واعتماد النشاطات الثقافية فيه على المبادرات الشخصية

لن أبحث في الادب المسرحي لانني اعتبر ان المسرحية المكتوبة لا يكتمل الخلق فيها الا اذا تناوتها مخرج وممثلون فيجسدوا الشخصيات وبعثوا الحياة من حالات ومواقف كانتا تقلد الواقع في حين انها في الحقيقة تصعد هذا الواقع . ثم ان الفعل المسرحي يفترض وجود مشاهدين يجتمعون في مكان واحد يشاركون انفعاليا وفكريا أهل الخشبية من جهة ، كما تنعقد بينهم ، من جهة اخرى ، وفي الوقت نفسه ، روابط غير مرئية تشد بعضهم الى بعض : انه تفاعل جماعي لا يحصل بين قارئ وحده وكتاب .

واني لا اذكر ان باحثا عربيا تناول في كلامه عن المسرح العربي ، منذ نشأته في اواسط القرن التاسع عشر ، المسرح من حيث هو فن الخشبية ، مدارسه ومخرجيه ، انماءاته وجماليته ومثليه ، انما قصر اهتمامه على الادب المسرحي او الاسباب التي حالت دون وجود مسرح عربي قبل ١٨٥٠ .

لذا فانني سأترك الادب المسرحي جانبا وأبحث بلمحة سريعة في المسرح العربي بصورة عامة واللبناني بصورة خاصة من حيث هو كتابة بالحركة والايقاع ، من حيث هو تعبير مجسد مرئي عن الحسالات والمشاعر . وهنا لا بد لي من شكر المسؤولين في اتحاد الكتاب اللبنانيين اذ اختاروا رجل مسرح عضوا بينهم مقتنعين بان الانسان يستطيع ان يكتب بغير الكلمة .

بدأ المسرح العربي ، حسب اقتناعي ، منذ عشر سنوات فقط ، اذ وقف واحد واثنان في كل بلد من بعض البلدان العربية ، في الوقت نفسه تقريبا ، ودون ان يتواعدوا مع انهم بدأوا كأنهم متواعدون وقرروا التعبير عن انفسهم من على الخشبية رافضين مئة سنة وصل خلالها المسرح العربي في جميع الاقطار العربية ، وخاصة في مصر ، الى حالة نزاع . فمنذ أوائل الستينات فقط بدأ المسرح العربي من سوريا ولبنان الى مصر ونونس والجزائر والمغرب يعتبر العمل المسرحي وحدة فنية تعود المسؤولية فيه الى مخرج حرك على الخشبية ممثلين انطلاقا من نص عبر هو عن ابعاده في اطار مدروس . وأنفد عودنا المسرح قبل الستينات وطوال قرن كامل مرتجلة غايتها سرد قصة معزوسة او مسلية قوامها ممثل موهوب تخبو موهبته في ترداد نفسه من مسرحية الى اخرى ، لا تشد عناصرها وحدة متماسكة مدروسة . وهذا ، على ما اعتقد ، هو السبب الذي جعل الباحثين وحتى الان يهتمون فقط بالنص من حيث هو ادب وتعبير بالكلمة ، تشوه مسرحته ، في اكثر الاحيان ، الابعاد التي يرمي اليها .

الإبداع في إطار الإصانة نفسها متشعبة ومتباينة ، تشعب الاتجاهات الفكرية ، وتباين المستويات في الجمهور .

من هنا انطلقت هذه المرحلة الانتقالية الى حركة متعددة الاتجاهات وظهرت التيارات المسرحية المختلفة التي يمكن أن نوجزها في خمسة :

- ١ - التيار التقليدي
- ٢ - التيار الشكلي
- ٣ - التيار السياسي
- ٤ - التيار الانرجالي
- ٥ - التيار التجريبي

ولا بد هنا من الإشارة الى ان هذه التيارات الخمسة كلها لا تخلو من التقليد لهذه او لتلك من المدارس المسرحية في العالم الحديث . واذا كنا اطلقنا على التيار الاول اسم التيار التقليدي فلانه استمرار لما كان قبل الستينات . ولانه لم يحمل اي جديد الى جمهوره . ولم يستطع ان يتحرر من سطوة الكلمة والتركيز على القصة واعتماد التسلية كهدف اخير للعمل المسرحي . ان هذا المسرح التقليدي الذي يسميه اصحابه مسرحا شعبيا بحجة انه يتوجه الى الطبقات الشعبية ، هو في اكثره مسرح كوميدي ، لا تتخطى الكوميديا فيه مرحلة التهريج اللهم الا ما يظهر فيه احيانا من انتقادات اجتماعية او سياسية شخصية لها الصفة الآتية العابرة . ولا يزال هذا المسرح مبنيا على الممثل الاساسي - النجم المسرحي - الذي تقوم عليه مهمة الاضحاك والتسلية ونادى به عملية الانعقاد ، فيملا المسرح بحضوره ولا يكاد يقادر الخشبة حتى يعتكف فيها فراغا نفلا بنوء تحته ممثلون نانويون .

طبعا لا يستطيع هذا المسرح التقليدي ان يرضي ضوح الطليعة المسرحية ولا تستطيع هذه الطليعة ان تستفيد من تجربته لانه ، اصلا ، ليس مبنيا على مدرسة مسرحية ذات قيمة ، ولم يقدم هو نفسه اية تطورات ، حتى ضمن اطاره . واذا صحت مقابله مبدئيا بما يسمى مسرح البولفار في أوروبا ، فانه لا يصح قياسه بما توصل اليه هذا المسرح من الوجة التقنية على الاول . واذا كنا نؤمن بان مهمة المسرح طرح قضايا الانسان المعاصر امام الجمهور ، وحت هذا الجمهور على ادراك مشاكله ومن ثم البحث عن حلها ، فان هذا المسرح التقليدي مقصر في هذا المجال .

الا انه استطاع بالمقابل ان يستفيد من الحركة المسرحية الجديدة التي نشأت في اوائل الستينات بانكسابه جمهورا نشأ عن رواج فكرة المسرح ، وكان من نتيجة ذلك عمليا ان غصت قاعاته باناس ينظفون سهرة مسلية ، فتحول الى مسرح دائم بعد ان كان مسرح مناسبات عابرة . يقابل هذا المسرح التقليدي ، ويشكل النقيض التام له ، المسرح الشكلي الذي كان اول مظهر للحركة المسرحية الجديدة . وتتصرف عناية المسرح الشكلي الى دراسة المظهر كشيء مفضل بذاته ، والعناية بالتديكور والملابس والاضاءة وحركات الممثلين وتوزيعهم على الخشبة ، في شكل مستقل عن مضمون المسرحية الانسانية او هدفها الاجتماعي . هكذا انفصلت الوسائل عن الغاية التي ينبغي ان ترتبط بها ، واصبحت نرى على الخشبة مسرحية لبرتولد برشت مثلا تقدم بنفس الشكل الذي تقدم به مسرحية لشكسبير او لبيرندلو . وكان المسرحية ليست الا مجموعة من الاشكال والالوان والحركات ترضي العين ، بالاضافة الى موسيقى واصوات ترضي الاذن .

اما الممثل فليس له في هذا المسرح الا دور شكلي ايضا . فالطوب منه ان يؤدي حركات معينة مدروسة ، وان يتنقل ضمن نقاط محددة ، من غير ان يكون لهذه الحركات او التنقلات مبرر نفسي ناتج عن تفاعل الممثل مع الدور او فهمه لابعاده الانسانية والاجتماعية .

بعيدا عن توجيه الدولة ، وشغف الفنانين اللبنانيين بالمغامرة والاكتشاف وطبيعة جمهوره المتعددة الاتجاهات ، ضمن رقعة صغيرة من الارض ، كل ذلك ، وغيره من الظروف التي تكون واقع الحضارة اللبنانية الحديثة جعل للمسرح في لبنان هذه الاهمية الاختيارية التي قد لا تظهر نتائجها في اعمال باهرة ، ولكنها تفعل فعلها في تهيئة التربة الصالحة لخلق مسرح اصيل .

وليس يمكن لهذه التجربة اللبنانية ان تؤتي ثمارها الحقيقية الا بالاتصال الدائم مع التجارب المسرحية في مختلف اقطار العالم العربي لان هذه التجربة وان تكن متميزة ببعض الخصائص الذاتية ، الا انه لا يمكن فصلها عن مجمل الحركة المسرحية في البلدان العربية الاخرى . وان هذا الاتصال بين المسرح اللبناني والمسرح العربي ، يفرض التفاعل وتبادل التجربة والحوار النظري لتحديد مفاهيم مسرحية جديدة خاصة بنا كشعوب ذات لغة واحدة وقضايا مشتركة ومصير واحد .

لكن ما هي التجربة اللبنانية ، ما اهتماماتها وما طبيعتها ، ما هي المراحل التي مرت بها ، والتيارات التي تفرعت عنها ؟ هذا ما نحاول عرضه الان بشيء من الاجاز .

بدأ المسرح اللبناني الحديث في اوائل الستينات بمثابة تقليد لتقنيات المسرح الاوروبي وتولد عن هذا التقليد حركة مسرحية سجلت خطوة مهمة في طريق التحرر من سطوة الكلمة وخطابية الانقاء . فتوجه الفنانون الى الخشبة كفن مستقل عن ادب الكتابة ومضوا يبحثون عن طرق جديدة لتعبير المسرحي ، ويولون الاخراج وتدريب الممثل ، اهمية اولى في هذا المجال التعبيري الجديد .

كانت هذه هي الخطوة السلية الاولى التي لا بد منها كانت بمثابة مرحلة انتقالية لتبحث عن اشكال جديدة ، اذ لم يكن ممكنا التحرر الخطابي السابق الا بتقليد جديد يضعنا في اتصال مع تطور المسرح العالمي .

ولكن الامر لم يكن سهلا . فقد كنا امام تراث حضاري مثقل بمفاهيم وعادات فكرية وفنية يشكل اكثرها عائقا في طريق تطور المسرح ونموه في اتجاهه الجديد . فهناك مشكلة اللغة ، ومشكلة الجمهور ، ومشكلة ايجاد الممثل ، ومشكلة المؤلف المسرحي ، ومشكلة التقاليد الاجتماعية التي تنظر الى المسرح كمكان للهو الفسد للاخلاق . وكان على الرواد الاول ان يشقوا طريقهم بين هذه الصعوبات كلها ، وان يبدعوا ويتطوروا ، ويكملوا بحثهم وتفتيشهم لاكتشاف الاشكال الجديدة الملائمة ، وسط ظروف اقتصادية واجتماعية صعبة . ولم يكن ذلك ممكنا الا بتمن تضحيات كثيرة كانت في اكثر الاحيان مرهقة الى حد لا يطاق .

ومع ذلك استطاع رجال المسرح ان يجتازوا هذه المرحلة الانتقالية بحلول تفاوت قيمتها واستطاعوا ان يحددوا لانفسهم وجمهورهم بعض المفاهيم المسرحية ، من خلال حركة اطلقوها بين رجال الفكر والادب والفن ، فحدثوا هذه المشاركة المطلوبة ، واصبحت نرى الكتاب والصحفيين والنقاد والرسامين والنحاتين يعقدون الحلقات ويقيمون الندوات يتداولون فيها شؤون المسرح الجديد ومشاكله وتنعكس هذه المناقشات على صفحات الجرائد والمجلات ، وتصل الى الجمهور عبر وسائل الاعلام المختلفة فاذا بانطلق المسرحي يتجاوز جدران الاختصاصات الضيقة وينطلق الى الجمهور الواسع . ووضحت المنديات الخاصة والعامية تتداول في شؤون اللغة الفصحى والعامية وايتهما افضل للمسرح وتناقش في قيمة الترجمة والاقتباس ، ومشكلة التأليف ، كما تطرح نظريات الاخراج الحديثة للمناقشة ، كل ذلك في اطار البحث عن طريق جديدة لمسرح لبناني اصيل ، شعر الجميع بانه في مرحلة التكوين بانتظار ولادته وتطوره .

وسرعان ما تبين ان الطريق لا يمكن ان تكون واحدة ، وان سبل

فليس له الا شان ثانوي جدا ، باعتبارها نتيجة لا نقطة انطلاق لتقديم العمل المسرحي . وليس ضروريا ان يكون النص من خلق انسان واحد، بل من الممكن أن يوجد او يتحول او تتغير جميع معالمه بواسطة حالات يمر فيها الممثلون ، فيأتي الحوار بمثابة افراز صوتي لهذه الحالات النفسية . والطريقة العملية للوصول الى ذلك ، هي اتخاذ فكسرة معينة وطرحها على الممثلين ودعوتهم الى الارتجال ضمن نطاق هذه الفكرة . فتلتقط هذه الارتجالات وتسجل ثم تجمع وتناقش في حفلة تأليف جماعية يشترك فيها المخرج والمؤلف اذا كان هناك مؤلف معين - وبقية الممثلين حتى يستوى النص المسرحي على هذا الاساس .

ومما لا شك فيه ان طريقة الارتجال هي من انجح الطسرق لتدريب الممثلين ، وقد اعطت نتائج ملموسة في هذا المضمار . بل هي في اواقع مدرسة للمخرج والمؤلف والممثل في آن واحد ، اذا مورست كتمارين مسرحية ، واختبارات عملية للمسرح . وقد ساعدت من جهة أخرى على تقوية الاتجاه المسرحي الحقيقي للمسرح ، افسد الاتجاه الذي ينظر الى الخلق على الخشبة كعملية خلق كاملة . فالخرج والممثل لم يعودا مجرد جسر من المؤلف الى الجمهور لكنهما - وخاصة المخرج - يقدمان وجهة نظر معينة معبرا عنها بالاخراج وطريقة الاداء .

الا ان هذه الجدوى على صعيد التمارين المسرحية يقابلها عدد من الثغرات اذا اعتمدت طريقة الارتجال دائما كاسلوب لتقديم المسرحيات الى الجمهور . اي اذا انتقل الارتجال من طور الاعداد الى طور الانتاج . ففي هذه الحالة يتعرض العمل المسرحي لمجرد الصدفة لانه تبين ان الممثل لا يستطيع دائما ان يرتجل . او لا يستطيع ان يرتجل دائما شيئا ذا قيمة بل لا بد له من ان يمر في حالات خاصة لا تتوافر له في كل حين . واذا توافرت له في وقت معين فانها لا تتوافر في الوقت نفسه لرفيقه الذي يشاركه في التأليف الجماعي . وهكذا قد تبقى المسرحية سنوات وسنوات في طور هذا الارتجال دون ان يصدر عن الممثلين مجتمعين شيء مهم يصلح تقديمه للجمهور . اصف الى ذلك ان الامر يتوقف على قدرة الممثل على العطاء الفكري . او على التعبير بالكلام عن احساسه وتفكيره . اذ ليس ضروريا ان يكون كل ممثل ناجح قادرا على التفكير في مستوى الخلق ، او على التعبير بالكلام عن افكاره في هذا المستوى فللتمثيل الناجح شروط تختلف في اكثر الاحيان عن شروط التأليف الجيد .

وخلاصة القول ان التأليف ، ككل عمل فني ، يجب ان تكون له وحدة عضوية لا يمكن ان يكفلها الا المؤلف الواحد . فكل خلق ينبغي ان يكون مسؤولا عنه انسان واحد في آخر المطاف هو الفنان المبدع ، واذا تعدد المبدعون المشاركون في الخلق الفني الواحد قام التنافر بين الاساليب ، والتضارب في وجهات النظر ، وتم التباعد بين الشكل المتعدد الالوان والمضمون الذي ينبغي ان يرتكز على فكرة اساسية واحدة .

في سبيل هذا التأليف العضوي بين الشكل والمضمون قام التيار الاختياري في لبنان . فما هو هذا التيار وما هي نظريته الى العمل المسرحي ؟

الواقع اننا اذا استثنينا المسرح التقليدي الذي يسميه اصحابه المسرح الشعبي ، نرى ان جميع التيارات المسرحية الاخرى في لبنان تعتمد على شيء من الاختبار والتجريب . الا ان التيار الاختياري يختلف عنها في انه يعتمد التجريب كوسيلة علمية للاكتشاف على

لقد قابل الجمهور هذا الاغراق في الشكل ، بدهشة اولى اذ رأى نفسه امام مسرح لم يألوه واسلوب يختلف تماما عما تعودت في المسرح التقليدي . الا انه لم يلبث ان رأى في هذا النمط الشكلي شيئا لا يمكنه ان يتجاوز معه ، لفقدان نقاط المشاركة الانسانية الشعورية او العقلية مع هذا المسرح الشكلي ، وسرعان ما حصل الانقطاع بينه وبين الجمهور ، وكانت ردة فعل اصحاب هذا المسرح باصدار مفاهيم خاصة عن الجمهور تصل الى حد القول بالفناء دور الجمهور كعنصر فاعل في المسرحية وان العمل الفني قادر على الاستغناء عن هذه المشاركة كعملية مكتفية بذاتها .

الا ان هذا المسرح الشكلي استطاع ، بالرغم من الانقطاع بينه وبين الجمهور الواسع ، ان يقدم للحركة المسرحية الجديدة عددا من الفوائد الإيجابية . فهو منطلق اصلا من مفهوم مسرحي يأخذ بعين الاعتبار عملية الخلق على الخشبة نفسها . كما استطاع ان يبين ان هناك شيئا غير الكلمة الأدبية وحدها ، وان دور المخرج ليس مجرد ناقل للنص من دفات الكتب الى مسامع الجمهور ، بل يقوم بسدور ابداعي هام انطلاقا من النص ومما يتجاوز النص في اكثر الاحيان .

يختلف التيار السياسي عن التيار الشكلي في المسرح اللبناني بانه ادراك أهمية الجمهور كقطب اخر هو مصدر الابداع المسرحي وغايته . وقد انطلق هذا المسرح من مبدأ الالتزام السياسي والعقائدي بالقضايا الشعبية . وبدأ بترجمات تيرتولدبرشت ليصل الى مسرحيات الفت واخرجت على النمط البرشتي . وقد كان من فضل هذا المسرح انه طرح بصورة جديدة فكرة التليد والاصالة في معالجة القضايا الشعبية . وفكرة ارتباط العمل المسرحي بالجمهور فضلا عن انه طرح على بساط البحث مجمل النظريات التي ينادي بها برشت في ما يسميه المسرح التعليمي . وهنسا يمكن التساؤل هل ان المسرح السياسي التعليمي هو مجرد دعوة الى الالتزام ام انه يحمل ايضا مبادئ مدرسة جديدة في تقنية الاخراج ومبادئه الفنية ؟

وبالرغم من اجابة برشت الواضحة بانه يعتمد مسرحا جديدا كل الجودة ، وان مدرسته تتناول المضمون والشكل الملائم له ، فسان التساؤل يبقى واردا اذ ان عددا من المبادئ الفنية الجديدة التي اعلنها ، كالابتعاد والفناء الانفعال ، ومحاربة الاتحاد مع الدور ، لا تزال اما غير واضحة ، واما غير واضح الفرق بينها وبين المبادئ المألوفة في تاريخ المسرح قبل برشت .

ولكن يمكن القول هنا ، على هامش المسرح البرشتي ، ان العقلانية الصارمة التي تبلغ ذروتها عنده في محاربة الانفعال والسعي الى الفائه قد تكون مرحلة ملائمة للجمهور الاوروبي الذي تتجاوز طبيعته مع الرودة التعليمية التي يعنفها برشت ، ولكنها لا تنسجم مع طبيعة شعبنا ، هذه الطبيعة الشعورية التي لا تستطيع ان تفصل عوامل الانفعال حتى عن مجالات الاقتناع العقلي .

وجملة القول في المسرح السياسي عندنا انه فتح بابا جديدا . واذا كان هذا المسرح في بدايته متأثرا بمدرسة برشت ، الا انه يحمل امكانيات التطور وليس مستغربا ان يصل الى يوم يعنى فيه بالتجارب الجديدة فيكشف اشكالا اخرى يكون من شأنها ان تسهم في بناء المسرح اللبناني الاصيل .

ينطلق المسرح الارتجالي من النظريات والتجارب التي قامت بها جوان ليتل وود ومن بعض الحركات المسرحية الحديثة التي ترفض الشكل التقليدي للمسرح الذي يسيطر عليه نص معين . وقد انتقلت تأثيرات هذا المسرح الارتجالي من اوربا واميركا الى لبنان فسي اواخر الستينات . وبدأ انصاره يجرون التجارب لخلق مسرحيات جديدة ، تعتمد على الممثل كمنظرة بداية لولادة المسرحية . اما النص

فن المسرح في لبنان

تابع المنشور على الصفحة - ٣٦ -

اشمل ما يمكن ان يكون ، وعلى اعق ما يمكن ان يتوصل . افصد بذلك ان الاختبار في التيار الاختباري لا يتوقف على التفتيش المهني عن اشكال جديدة . بل يقصد اول ما يقصد الى اكتشاف المعطيات الاجتماعية والتاريخية والنفسية للبيئة التي يعيش فيها ، ثم يسعى من ضمن هذه المعطيات الى ايجاد الاشكال الفنية الملائمة لها . ومن هنا يتوجه اهتمامه الى البحث في العمارة المسرحية كمكان ملائم لتبليغ المحتوى ، وفي الاخراج كوسيلة ممكنة لاتصال اعق مع الجمهور وفي طرق الاداء كاساليب مؤتية للتعبير عن الرسالة الاجتماعية التي يؤديها المسرحي الى مجتمعه وبيئته .

وخلاصة القول ان اتاليف ، ككل عمل فني ، يجب ان تكون له وحدة عضوية لا يمكن ان يكفلها الا المؤلف الواحد .

فكل خلق ينبغي ان يكون مسؤولا عنه انسان واحد في اخر المطاف هو الفنان المبدع واذا تعدد المبدعون المشاركون في الخلق الفني الواحد قام اتنافر بين الاساليب ، والتضارب في وجهات النظر ، وتم التباعد بين اتشكل التعدد الالوان والمضمون الذي ينبغي ان يرتكز على فكرة اساسية واحدة .

في سبيل هذا التاليف العضوي بين الشكل والمضمون قام التيار الاختباري في لبنان . فما هو هذا التيار وما هي نظرنه الى العمل المسرحي ؟

الواقع اننا اذا استثنينا المسرح التقليدي الذي يسميه اصحابه المسرح الشعبي ، نرى ان جميع التيارات المسرحية الاخرى في لبنان تعتمد على شيء من الاختبار والتجريب ، الا ان التيار الاختباري يختلف عنها في انه يعتمد التجريب كوسيلة علمية للاكتشاف على اشمل ما يمكن ان يكون . وعلى اعق ما يمكن ان يتوصل . افصد بذلك ان الاختبار في التيار الاختباري لا يتوقف على التفتيش المهني عن اشكال جديدة . بل يقصد اول ما يقصد الى اكتشاف المعطيات الاجتماعية والتاريخية والنفسية للبيئة التي يعيش فيها ، ثم يسعى من ضمن هذه المعطيات الى ايجاد الاشكال الفنية الملائمة لها . ومن هنا يتوجه اهتمامه الى البحث في العمارة المسرحية كمكان ملائم لتبليغ المحتوى ، وفي الاخراج كوسيلة ممكنة لاتصال اعق مع الجمهور ، وفي طرق الاداء كاساليب مؤتية للتعبير عن الرسالة الاجتماعية التي يؤديها المسرحي الى مجتمعه وبيئته .

والواقع ان هذا التيار يستطيع ان يستوعب التيارات الاخرى ضمن نطاق التفتيش عن الاصاله التي يسمي اليها . فهو يتسع للارتجال كوسيلة ممكنة من وسائل اعداد الممثل وتهيئته نفسيا للاتحاد مع النصر : كما يتسع للتيار اتشكلي كوسيلة لتمارين جسد الممثل واكسابه ما يتطلبه الدور من خفة ومرونة ، كما يتسع لمبادئ المسرح السياسي وطرفه . كل ذلك في سبيل الاختبار والتمرين والاعداد . الا ان الغاية القصوى التي يفرصها التيار الاختباري على نفسه هي التوصل الى الاصاله العميقة ، الاصاله الحقيقية التي تضع الفنان في اتصال لصيق بروحية جمهوره ، وحاجات هذا الجمهور ، وتمكنه من التعبير عنها بعمق وصدق . ولا شك ان التيار الاختباري في المسرح هو تيار عالمي بلغ ذروته مع غروتوفسكي ، الا ان الطرق التي يعتمد عليها غروتوفسكي نفسه مستمدة من اصول شرقية عريقة هي اصول الطريقة الصوفية التي ترمي الى الاتحاد المطلق بين الانسان والطبيعة والذات القصوى اي الله . والتمارين التي يخضع لها غروتوفسكي ممثليه ، هي نمازين الصوفيين على الصعيدين الجسدي

والنفسى .

هكذا يتلقى التيار الاختباري مع حضارة شعبنا وتراثنا التاريخي والروحي ، وبامكان هذا التيار اذا تعمق اكثر فاكتر في اصوله الشرقية ، ان يبرز من نافذة المسرح كوجه اصيل لفنوننا العربية ، وهو المهيا لان يولد المسرح العربي المتميز .

الا ان الخطورة فيه هي خطورة الاكتفاء ، اي الووفوف عند مرحلة التجريب من اجل التجريب ، فيفقد في اتشكل دون التوصل الى المضمون .

تلك كانت لمحة عن اهم التيارات المسرحية في لبنان . ولا تزال الحركة في بدايتها . تلك البداية التي فيل انها لن تعمر طويلا اذا دخل المسرح الى لبنان - كما دخل الى معظم البلدان العربية - بعد انتشار السينما والتلفزيون ووسائل الاعلام السريعة . وقد كان الخطر على هذه البداية من طغيان السهولة والسرعة عليها من وسائل التعبير الاخرى . الا ان المسرح اللبناني ، على غرار اي مسرح عربي آخر ، استطاع ان يتجاوز مراحل هذا الخطر بكثير من الكفاءة وبشمن كثير من التضحيات . ولقد تم ذلك عن طريق التوصل الى مشاركة الجمهور ، وجعل الجمهور يعي حاجته الى هذا الفن . وقد اتبنت تجارب التاريخ ان الفن الذي يبنى على حاجات الجمهور لا يمكن ان تقضي عليه الالصاعب والازمات . ان فدره المسرح اللبناني والمسرح العربي على الاستمرار قائمة على نجاحه في تغطية هذه الحاجة الجماهيرية وتقويتها ، وتطوير حركتها ، وقد تم ذلك حتى الان بفضل مخرجين استطاعوا ان يخلقوا من حولهم حركة مسرحية اصيلة قائمة على فهم المسرح على انه خلق على الخشبة وليس مجرد كلمة شعرية او قصة تتوالى حوادثها . ان هؤلاء المخرجين الذين عني بعضهم بالتاليف او بالتمثيل يشكلون الرواد الاول الذين قام على اكتافهم المسرح العربي الحديث ، وعليهم وعلى اخلافهم من الاجيال اتطالعه ، يتوقف مستقبل المسرح وهو الفن الذي انتظره شعبنا طويلا وينتظر منه في المستقبل تعبيراً عميقاً وقويماً عن جميع ما يعاناه الانسان العربي .

انطوان ملتقى

بيروت

((دار الاداب تقدم))

مؤلفات كولن ولسون

- | | | |
|------------------------------------|-----------------------------|-----|
| الشك | ترجمة يوسف شرور ووعمر يمق | ٥٠٠ |
| ضباع في سوهو | ترجمة يوسف شرور ووعمر يمق | ٤٠٠ |
| طقوس في الظلام | ترجمة فاروق محمد يوسف | ٧٥٠ |
| القفص الزجاجي | ترجمة سامي خشبة | ٦٠٠ |
| اللامنتمي | ترجمة أنيس زكي حسن | ٥٠٠ |
| مابعد اللامنتمي | ترجمة يوسف شرور ووسمير كتاب | ٤٥٠ |
| سقوط الحضارة | ترجمة انيس زكي حسن | ٦٥٠ |
| رحلة نحو البداية | ترجمة سامي خشبة | ٩٠٠ |
| المعقول واللامعقول في الادب الحديث | | |
| | ترجمة أنيس زكي حسن | ٥٥٠ |
| اصول الدافع الجنسي | ترجمة شرور ووسمير كتاب | ٦٥٠ |