«تطوُّر الشخصيَّة النَّمَطيَّة في عروض محمد صبحي المَسْرحيَّة»

"دراسة تحليليَّة نَقْديَّة"

سلمى يسري فرج أبوحسن

باحثة ماجستير– كلية التربية النوعية قسم الاعلام التربوي– جامعة طنطا

أ. م. د/ لبلبة فتحي خليفة

أستاذ المسرح المساعد بقسم الاعلام التربوي

كلية التربية النوعية– جامعة طنطا

أ. م. د/ إبراهيم أحمد محمد حسن حجاج

أستاذ النقد والدراما المساعد بقسم الدراسات المسرحية بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

د/ سالي جمال فيشا

مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوى

كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

المستخلص:

عنوان البحث: تطور لشخصية النمطية في عروض محمد صبحي المسرحية دراسة تحليلية نقدية.

هدف البحث: يهدف البحث إلى تفسير التناقض الناتج عن انتقال صبحي بالشخصية النمطية من شخصية تتصف بالبساطة تقترن بالأسلوب الكوميدي، إلى شخصية عميقة جادة تقترن بالأسلوب التراجيدي، مما يستدعي اختلاف وتنوع أساليب الأداء التمثيلي من المعايشة إلى التغريب، وعليه تختلف أساليب الأداء التمثيلي من المعايشة إلى التغريب، مما يترتب عليه اختلاف أساليب الإخراج تبعًا لتطور الشخصية النمطية، وهذا ما سوف تتبعه الباحثة من خلال الكشف عن المضمون من خلال استخدام صبحي للشخصية النمطية كتقنية في الإخراج.

منهج البحث:

استخدمت الباحثة المنهج السيموطيقي الذي يبحث في علم المعنى والدلالة، لما له من أهمية في موضوع الدراسة الحالية وذلك لأن الشخصية النمطية هي دلالة عن الأقنعة المختلفة التي تجسد الأدوار المجتمعية كما أنها لها دلالة عن العصر حيث كانت في العصور القديمة تدل على الشخصيات الثانوية، ولكنها في العصر الحالي تدل على البطل الشعبي.

عينة البحث:

تعتمد الباحثة في هذه الدراسة على مسرحية (أنا والنحلة والدبور) والتي تعتمد بشكل أساسي على الشخصية النمطية والتي تعتمد على الدلالات في توصيل الرسالة للجمهور.

وتوصل البحث إلى عدة نتائج أهمها:

- لم يسعَ صبحي لتقديم قضايا جُزئية تخص فئة بعينها وإنما سعى لتقديم قضية الإنسان الأساسية.
- ارتبط القناع بالشخصية النمطية سواء في التراجيديا او الكوميديا على مر العصور.
- الصورة النمطية في بداية تشكلها تكون صورة ذهنية بمعنى المرحلة الأولى في تكوين الصورة النمطية هي وجود صورة ذهنية كأساس وكأرضية ينطلق منها لممارسة عملية التنميط.
- الصورة النمطية تتأثر بعدد من العوامل المتعددة والمتفاعلة، ولها وظائف إيجابية وأخرى سلبية تؤديها، وذلك حسب اتجاهها.

الكلمات المفتاحية : شخصية – نمطية – عروض.

Mohammed Sobhi's Stereotypical personality development in theatrical performances

Abstract:

The objective of the Research: The research aims to explain the contradiction resulting from subhi's transition with the stereotypical character from a character characterized by simplicity combimed with the comedic style, to a deep, serious character combined with the tragic

style, which calls for difference and diversity of methods if acting performance from coexistence to alienation, and accordingly the methods of acting performance differ from coexistence to alienation which results in different directing methods depending on the development of the stereotypical character, and this is what the researcher will follow by revealing the content through Sobhi's use of the stereotypical character as a directing technique.

Research Methodology: The researcher used the semiotic approach, which investgates the science of meaning and connotation, because of its importance in the subject of the current study, because the stereotypical is an indication of the different masks that embody the roles. It also has an indication of the era, as in ancient times it referred to secondary characters but in the current era, it denotes the popular hero.

The research sample: In this study, the researcher relies on two plays (Ana we alNahla we alDabour), which is mainly based on the stereotypical character, which relies on connotations to convey the message to the audience.

The research several results, the most important of which are:

- Sobhi didn't seek to present partial issues related to a specific group, but rather sought to present the basic human issue.
- The mask has been associated with the stereotypical character, whether in tragedy, throughout the ages.

The stereotype, at the beginning of its formation, is a mental image in the sense of the first stage in the formation of the image stereotyping is the presence of a mental image as a basis and a ground from which to practice the stereotyping process.

Key Words : personality - Stereotype- performances.

مقدمة:

المسرح مرآة صادقة تعكس واقع المجتمع؛ فقد ارتبط فَنُّ المسرح منذ نشأته بالتعبير عن النفس البشرية وتصوير أحوال المجتمع الذي يُوجَد فيه، والكشف عن العوامل المُؤثِّرة فيه، مستهدفًا من وراء ذلك الإسهام بدور فعَّال في خلق وعي قومي وإنساني عام بقضايا الحياة من أجل استعادة التوازن في الأزمات. لذا؛ فقد لجأ الكثير من روَّاد المسرح العربي إلى استخدام التقنُّع كعنصرٍ أساسيٍّ في العمل الدرامي لعرض قضاياهم من خلال الشخصية النمطية.

وقد ارتبطت الشخصيَّة النَّمَطيَّة في الأدب المسرحي بالعديد من الشخصيات التي قد تعبِّر عن مهنة بعينها أو طبقة اجتماعية خاصة، ولقد أحسن المُؤلِّفون المسرحيون استغلال تلك النمطية والثبات لهذه المِهَن وسماتها المختلفة لتدعيم عملية الضحك وخلق الكوميديا.

وكانت الشخصية النمطية قديمًا شخصية ثانوية غير محورية، إلا أنها مرت بعدة تغُّيرات خلال فترات تاريخية متعاقبة، حتى أصبحت الشخصية النمطية هي البطل ومُجسِّدة لكل الأدوار في المجتمع المصري.

وقد ارتبط ظهور الشخصية النمطية بالمسرح الكوميدي المصري في "كوميديا المُحبِّظين"، التي تأثرت بشكل كبير بالكوميديا دي لارتي التي اعتمدت على المُزْحة والتهريج. (فيليب سادجروف، ص١٧).

اعتمد صبحي في أعماله على تطوُّر الشخصية النمطية التي غلفها برسائل هادفة، يستطيع من خلالها أن يصل بالجمهور إلى المتعة الفكرية (شكلًا ومضمونًا)، فهو يُحمِّلها بالرموز الواضحة التي لا تصل إلى حَدِّ السطحية، ويستطيع من خلالها أن يوصِّل رسالته إلى الجمهور على اختلاف مستوياته.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

تسعى الدراسة لتفسير التناقض الناتج عن انتقال صبحي بالشخصية النمطية من شخصية تتصف بالبساطة تقترن بالأسلوب الكوميدي، إلى شخصية عميقة جادَّة تقترن بالأسلوب التراجيدي.

ومما سبق يمكن صياغة مشكلة الدراسة في التساؤل الرئيس الآتي:

– ما تطوُّراتُ الشخصية النمطية في عروض محمد صبحي؟ وكيف أسهمت تقنيات التمثيل وأساليب الإخراج في إبراز تلك التطورات وتحديد أهدافها؟

ومما سبق يمكن صياغة مشكلة الدراسة في التساؤلات الآتية:

- ما الشخصيَّةُ النمطيَّة؟
- ما سماتُ الشخصية النمطية عند صبحي؟
- ما تقنياتُ الأداء التمثيلي التابع لتطوُّر الشخصية النمطية؟
- ما أساليبُ الإخراج المختلفة التابعة لتطوُّر الشخصية النمطية؟
- كيف وظَّف محمد صبحي الشخصية النمطية كتقنية للكشف عن المضمون من خلال الشكل؟
- ما أسبابُ تداخل أساليب الإخراج والتمثيل في عروض محمد صبحي؟

الأهداف:

- التعرُّف على الشخصية النمطية.
- التعرُّف على سمات الشخصية النمطية عند صبحي.
- التعرُّف على تقنيات الأداء التمثيلي التابع لتطور الشخصية النمطية.
- التعرُّف على أساليب الإخراج المختلفة التابعة لتطور الشخصية النمطية.
- الكشف عن طُرُق توظيف محمد صبحي الشخصية النمطية كتقنية للكشف عن المضمون من خلال الشكل.
- الكشف عن أسباب تداخل أساليب الإخراج والتمثيل في عروض محمد صبحي.

عيِّنة الدراسة:

تتمثل في مسرحية من إحدى المسرحيات التي قام صبحي بإخراجها وشارك في التمثيل بها، وهي مسرحية (أنا والنحلة والدبور) التي عُرضت سنة ٢٠١٩.

منهج الدراسة:

استخدمت الباحثة المنهج السيموطيقي الذي يبحث في علم المعنى والدلالة؛ لما له من أهمية في موضوع الدراسة الحالية وذلك لأن الشخصية النمطية هي دلالة عن الأقنعة المختلفة التي تجسد الأدوار المجتمعية، كما أنها لها دلالة عن العصر حيث كانت في العصور القديمة تدل على الشخصيات الثانوية، ولكنها في العصر الحالي تدل على البطل الشعبي.

مصطلحات الدراسة:

مفهوم الشخصية النمطية:

قبل أن نقف على تعريف الشخصية النمطية لا بد لنا أن نتعرَّف أولًا على مفهوم الشخصية. ورد في المعجم المسرحي بأنها: "كلمة فرنسية مأخوذة من اللاتينيَّة التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع" (ماري إلياس & حنان قصاب حسن،١٩٩٧).

النَّمَطُ لغةً:

هو ضربٌ من البُسُط، والجمع: أنماط. والنمط من العلم والمتاع وكل شيء: نوعٌ منه، والجمع: أنماط ونِمَاط والنَّسَبُ إليه: أنماطيّ ونَمَطيّ. (لويس معلوف، ٢٠١٩، ٨٣٩).

والنمط: جماعة من الناس أمرهم واحد؛ والنمط هو الطريقة. يُقال: الزم هذا النمط؛ أي هذا الطريق. (ابن منظور، ١٩٩٤، ٤٩).

ويُعرِّفه (شاكر مصطفي سليم،١٩٨١،٧٢٧) بأنه: "نوع من الإلزام النفسي يتحول مع الزمن إلى إلزام اجتماعي، وهذا يتم عبر تراكم سلوك الجماعة الذي ينعكس على سلوك أفرادها، بمعنى أن الجماعة تمر بعملية تنميط مستمرة عبر طقوسها الاجتماعية والثقافية".

وعلى هذا فإن مفهوم النمط هو مجموعة من الأفكار والفعاليات والأشياء المادية التي تتجمَّع بأسلوب منطقي وتترابط بطريقة معينة لا يمكن تمييزها باعتبارها أجزاء مُكوِّنات، بل تبدو كُتلًا ذات طراز عام متناسق (محمد شحاتة ربيع ،٢٠١٣).

والنمطية في معناها الشامل:

تواتر الحدوث؛ أي تكرار الواقع على وتيرة واحدة بنفس النحو دون تغيير جذري أو تجديد ملحوظ؛ أي نظام وانتظام وطراز له صفات مُحدَّدة (سمير محمد حسين، ٢٠٠٣، ٣٥).

الشخصية النمطية:

"ويمكن تعريف هذا النوع من الشخصية على أنها النموذج الشائع العام والأكثر انتشارًا من غيره من أنماط الشخصية الأخرى في مجتمعٍ مُعيَّن؛ حيث يميز هذا النموذج ذلك المجتمع عن غيره من المجتمعات الأخرى ويعطيه طابَعه الخاص" (Allport, 1950, P. 172).

التعريف الاجرائي:

الشخصية النمطية في مسرح محمد صبحي:

"هي شخصية أساسية تتطوَّر بتطوُّر الأحداث، مغلفة بقيَم فكرية مُحمَّلة بالرموز التي يسهُل فهمها، تتعامل بطريقة سطحية ثم تتطور لتصبح شخصية أساسية محملة بالأفكار".

أولًا: الإطار النظري

الكوميديا:

كلمة كوميديا مُشتقَّة من الكلمة اليونانية Komos، وهي أيضًا المَلْهَاة التي تعني: المَرَح الصاخب في موكب الاحتفال بالإله ديونيسوس. (طارق سيد أحمد الخليفي ٢٠٠٨، ص ١٧١).

تعود نشأة الكوميديا عند الإغريق إلى عصور قديمة جدًّا، وكانت تُعرف باسم الملهاة، وكانت بداية هذا الفن عند الاحتفال بأعياد الإله ديونيسوس، وهو إله الخمر والخِصْب عند الإغريق.

(Jeffrey Rusten, "The Birth of Comedy", Retrieved 20/3/2024).

وهو معناها الحالي نفسه في الآداب الأوربية الحديثة فقد كان أول ظهوره في القرن السابع عشر، وقُصد بها حبكة تضمُّ شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة في عرض متشابك من المفارقات والمتناقضات والمفاجآت التي تكشف عن طبائع الناس، وعادات المجتمع، ونقائص الحياة، بطريقة نقدية ساخرة ودُعابة مُحببة، وتنتهي نهاية سعيدة.

ومن تقنيَّات الكوميديا:

المبالغة: المبالغة من التقنيَّات المُهمَّة التي استخدمها معظم الممثلين: وهي أن تتحدث عن أشياء صغيرة كما لو كانت كبيرة، ولابد أن تكون المبالغة ممنهجة، وهذا الأسلوب نجده حينما يمتدح الممثل الكوميدي الشخصية التي يمثلها بإلقاء الشعر البطولي الذي يصف فيه بطولاته المزيفة.

التكرار: يأخذ التكرار عددًا من الأوجه، منها التكرار في الكلمة والحركة والموقف.

النكتة: يلجأ بعض الممثلين الكوميديّين إلى استخدام النكتة لإضحاك الجمهور، ولا يخلو عرض من العروض الكوميدية إلا وكانت هناك نكتة، والنكتة كلام يثير الضحك حينما يُقال بطريقة معينة، ويشمل على تناقضات في الأحداث وكسر للتوقعات.

التناقض: حينما يسمع السامع مقطعين من الكلام يعاكس أحدهما الآخر، أو يشاهد المشاهد حركتين تعاكس إحداهما الأخرى أو موقفين يعاكس أحدهما الآخر، أو شخصين يتعاكسان في شكلهما أو في سلوكهما.. عند ذلك يحدث الضحك.

التهكُّم: ومنها ما يؤدي إلى قلب الأحداث، وهذا النوع من التهكُّم نشاهده في الكثير من المسرحيات المصرية عندما يتحول السيد إلى خادم والخادم إلى سيد، وكذلك في بعض من مسرحيات شكسبير.

التورية: يُقصد بالتورية القول الذي يُخفي قائله مَقْصِدًا آخر غير المقصد الظاهر.

اللفظ: لقد اتفق مُنظِّرو الكوميديا أن الضحك المنبعث من اللفظ هو عنصر مهم لتوليد الضحك لدى المُتلقِّي. وقد قسَّم (محمد حمدي إبراهيم) اللفظ إلى سبعة أقسام، هي: التشابه أي بوساطة الألفاظ المتشابهة، والترادُف أي بوساطة لفظين مختلفين لهما مدلول واحد، والثرثرة الحمقاء أي بوساطة التكرار المُمِلّ لعددٍ من الكلمات أو الجمل، والتلاعُب بالألفاظ عن طريق الزيادة والنقصان، ومن التصغير، وقلب الألفاظ سواء بالصوت أو بالإيماءة ومن شكل الكلمة؛ أي باستخدام أساليب لغوية مضحكة سواء في النحو أو تركيب الكلام. (كريم خنجر، تقنيات الممثل الكوميدي، ٢٠١٤).

وعلى الرغم من التطور الواضح الذي مرت به الكوميديا منذ عصر الإغريق القدامى حتى العصر الحاضر، فإن مفهومها ووسيلتها ظلا قريبين من المفهوم القديم وإن اختلفت وتغيرت السبل، فمن عصر الإغريق القدامى نجد (الكوميديا الاجتماعية) و(كوميديا الشخصيات)، ومن العصور التالية نجد ما يُسمَّى بـ (كوميديا المواقف) و(كوميديا الفن) و(الفرصة)... إلخ. (محمد الخطيب ٢٠١٤، ص ١٤٥).

الكوميديا الاجتماعية: وفيها تتم السخرية من التقاليد الاجتماعية؛ لذا تُسمَّى كوميديا السلوك أو الكوميديا الاجتماعية التي تخصُّ بناء المجتمع.. فهي تصور نقائص اجتماعية موجودة، مثل: النمَّام، والوصولي، والمغرور.

كوميديا الشخصيات: عندما تكون السخرية مركَّزة على شخصيات معينة يكون الإنتاج كوميديا شخصية.. فهي تهتم بالشخصيات نفسها بشكلٍ أعمَق من مجرد تصوير نواحي النقص أو لوازمها الاجتماعية (هبة محمد عفت، ص ٣٩).

كوميديا المواقف: وهي الأصعب، ولكنها الأنجح حيث تعتمد كليًّا على المؤلف وقدرته على ابتكار الأحداث بطريقة مثيرة للضحك؛ نتيجة سوء الفهم وتباين المواقف بين الأبطال في ظروف معاكسة يبتكرها بذكاء دون وضع الاعتبار لنجومية الممثلين، والتي نجاحها يكون مرهونًا بابتكار المواقف الطريفة والمفارقات التي يخرج منها الضحك بتلقائية؛ ولذا فهي لا تعتمد على أداء

الممثل بقدر ما تعتمد على المواقف المضحكة التي يوضع بها الممثل. (هشام جمال الدين حسن، ٢٠١٨، ص ٢٥).

كوميديا الفن: نوعٌ من الملهاة الشعبية يكون الحوار فيها عفوَ الخاطر، كما يكون الممثلون مُقنَّعين. وقد اشتهرت في القرن السادس عشر، ودُعيَت بالكوميديا المُرتجلَة.

الكوميديا التراجيدية: أيُّ عملٍ أدبيّ يجمع بين التراجيديا (المأساة) والكوميديا (المَلْهَاة) ويصور حادثة ذات فعل مشترك بينهما. أو المسرحيات التي توهم اتجاهًا نحو الكارثة، لكنها تتحول إلى نهاية سعيدة مغرمة. وتُعدُّ "تاجر البندقية" من هذا النوع. (محمد التونجي، ١٩٩٩، ص ٧٣١).

وعلى الرغم من تباين هذه الأنماط جميعًا، واختلاف عصورها، فإن مغزى الكوميديا موجود في كل منها بشكلٍ أو بآخر وإن اختلفت نسبة الجدِّية والجودة الفنية. (محمد الخطيب، مرجع سابق، ص ١٤٦).

والكوميديا هي النظرة المعاكسة للتراجيديا، فالإنسان قد ينظر إلى الحياة وهو في حاجة شديدة إلى الفهم، هذه هي النظرة التراجيدية، وقد يتخذ من الحياة موقفًا عقليًّا يضحك فيه على حماقات البشر، وهي النظرة الكوميدية فهي احتفال بالحياة وبقدرة الإنسان على الاستمرار وعلى تخطِّي الصراعات، وذلك من شأنه أن يُحدث التوفيق في النهاية التي توصف عادةً بأنها نهاية سعيدة (ماجدة مراد، ٢٠٠٤، ص ٩٩).

فالكوميديا تتجه إلى عقل المشاهد لكي يُعيد صياغة تفكيره ويطوره تجاه قضية ما، وقد تكون نظرة الكاتب السخرية أو التهكُّم أو المرح وترمي الشخصيات بالغرور أو الزيف أو التناقض، والمُتلقِّي يضحك من هذه السلبيَّات ويفكر في كيفية التخلص منها (عبد الرحيم درويش، ٢٠٠٥، ص٣٣).

ويرى "أحمد صقر": إن بناء الكوميديا الدرامي يشتمل على فكرة رئيسة تمهد لها الأحداث من أجل خلق مواقف فكاهية، وكانت هذه الفكرة من البساطة بحيث يمكن تلخيصها في عدة سطور.

مما سبق نستطيع القول إن البناء الدراميّ التراجيديّ غالبًا ما يتطلَّب من الكاتب البحث عن هيكل متكامل من حيث المعنى والشكل، وهو ما يأتي مختلفًا مع الكوميديا التي يبحث كاتبها عن الفكرة الجديدة المبتكرة (أحمد صقر، مرجع سابق، ص٢٠).

ويقول أرسطو: المأساة هي "محاكاة فعل نبيل تامّ، لها طول معلوم، بلغة مزوَّدة بألوان من التزيُّن، يختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف؛ فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" (أحمد شرجي، ٢٠١٣، ص ١١٣).

وهو ما يؤكد أن المأساة تأتي مختلفةً عن الملهاة، حيث عرَّفها أرسطو بأنها: "محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهَزْليّ، الذي هو قسم من القبيح"، بقوله: "الهَزْليّ نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر" (بشرى سعيدي، ٢٠١٧، ص ٦٧).

الكوميديا دي لارتي

الكوميديا ديلارتي بنت عصر النهضة والقرن السابع عشر، عالَم الخيال الآهِل بالشخصيات الطرفية، المُشبَّعة بالحياة رغم تقليديَّتها، والإعلام النادرين المنتمين إلى القديم والزَّاهِين كالملابس التي كانوا يرتدونها.

قالت جورج صاند: "ليست الكوميديا ديلارتي دراسة عن الغريب المتنافر والظرفي... بل هي أيضًا تصوير للشخصيات الحقيقية التي جري اقتفاء أثرها من الماضي البعيد وجلبها إلى الوقت الحاضر، في تراث متواصل من الظرف الخيالي الذي هو في جوهره جاد، ويمكن القول إنه حزين مثل كل هجاء يُعرِّي فقر البشر الروحي" (بيير لوي دو شارتر، ١٩٩١، ص٦).

الكوميديا دي لارتي ويُطلق عليها كذلك (الكوميديا الإيطالية Italienne Comedie) و(كوميديا الارتجال Commedia all imporoviso)، نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر، مع بداية تشكُّل الفرَق المسرحية سنة ١٥٢٨. (بيير لوي دو شارتر، مرجع سابق، ص ٣٢).

ويقوم الأداء في *الكوميديا دي لارتي* على فَنِّ الارتجال؛ أي تقديم مَشاهِد دون استناد إلى نصّ متكامل مُعدّ مسبقًا، وكانت الشخصيات النمطية تُسمى أقنعة ويُعد كل قناع دورًا يؤديه الممثل، وكانت الأقنعة في ملامحها مضحكة تُحيل إلى شخصيات مختلفة من أنحاء مختلفة من إيطاليا، ويتكلم كل قناع لهجةً مختلفةً عن باقي الأقنعة التي تُحيلنا إلى الإقليم الأصلي الذي ينحدر منه، ولكل قناع كذلك تصرُّف مختلف عن غيره، ومميزات لطباع سكان ذلك الإقليم. (جوليان هلتون، ٢٠٠٠، ص ١١٧).

وقد دأب الممثلون على ارتداء الأقنعة التي تجسِّد شخصياتٍ معينة، وتعتمد على الكوميديا لاجتذاب الجمهور عبر حبكات متفق على أُسُسها، وإن تم الارتجال في الحوار والتفاصيل.

ويحكى آدم داريوس بإعجاب عن المهارات التي يمتلكها مُؤدُّو (الكوميديا دي لارتي) بالضرورة، والتي تتراوح بين الإيماء والأكروبات وعزف عدد من الآلات الموسيقية، فضلًا عن سرعة البديهة للاستجابة إلى تعليمات المتفرجين والرد عليها. ويشيد الكاتب أيضًا بكون ممثلي هذا الطِّراز المسرحي هم أنفسهم، مُؤلِّفين حتى ولو لم يحتفظوا إلا بهياكل من نصوص مكتوبة فقط. كما يشير إلى أن رجالًا ظلوا يمثلون أدوار النساء في كُلٍّ من إنجلترا وفرنسا حتى عام ١٧٦٢، لكن النساء شاركن قبل هذا التاريخ بمائتَيْ سنةٍ في (الكوميديا دي لارتي). والمثال الأجلَى لذلك يتجسد في إيزابيلَّا أندريني (١٥٦٢ – ١٦٠٤) وزوجها فرانشيسكو.

(http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=4426)

الكوميديا الشعبيَّة

نشأت الكوميديا الشعبية المعروفة باسم الأتللاني في المدن حول نابولي، ولكنها انتقلت مبكرةً إلى روما، وكانت في بادئ الأمر مُرتجَلةً من بعض الهواة، أما المحترفون الذين تبعوهم فإنهم احتفظوا بحماية كرامتهم تحت القناع (وكان هذا امتيازًا فريدًا)، وكانت الأتللاني تُمثَّل (على الأقل في البداية) على امتداد الخيش والممثلون يظهرون في شخصيات بقيت رمزًا لصفات ثابتة.. وكانت الأتللاني مسرحية هزلية مُنحطَّة ووضيعة، محشوَّة بالمغالطات ولا رباط بين كلماتها، نرى فيها لغوَ القول والضرب بالعِصِيّ، ونسمع رنَّة الغازات في البطن، وما شابه ذلك يتخلل غالبًا

نكتة للانتقاد السياسي، وما جاء عهد سيسرون حتى ذهبت شهرتها، ومع ذلك احتفظ لها الأباطرة بما تبقَّى لها من الحرية. (ر. بينار، ٢٠١٨، ص ١٧).

ثانيًا التراجيديا:

يُعرِّفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل جادّ كامل ذي حجم معين، في لغة مُنمَّقة تختلف في طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النَّفْس) عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات." (محمد الخطيب، ٢٠١٤، ص ١٤٨).

وفي تعريف أرسطو للمأساة يقول: هي محاكاة أي حَدَث يثير انفعال الألم، (وغالبًا ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخصًا ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات.

وكانت المأساة في فرنسا إبان القرن السابع عشر؛ وبخاصةٍ في المسرحيات التي كتبها راسين وكورنيّ، كانت تلتزم بالوحدات الكلاسيكية الثلاث؛ وهي: وحدة الزمن، ووحدة المكان، ووحدة الحَدَث. وهو ما يتعارض مع المأساة في الأدب الإنجليزي، كما في مسرحيات شيكسبير.

ولم يعُد للمأساة بمفهومها التقليدي وجودٌ في الوقت الحاضر. فالمأساة عند إبسن تعالج في الغالب مشكلاتٍ اجتماعيَّةً وسياسيَّة. ومن أشهر كُتَّاب المأساة في العصر الحديث: تشيكوف، وسترندنبرج، ويوجين أونيل، وماكسويل أندرسون. (أحمد حسن الزيات، ٢٠٢٢، ص ١٦٢).

ويُعرِّف أرسطو التراجيديا – على أنها محاكاة لفعل كامل في ذاته، له طول مُعيَّن – ليوضح أن لهذا الطول بدايةً ووسطًا، ونهاية. والبداية لا تأتى عقب شيء يتحتَّم تقديمه، ولكن يتحتم أن يعقُبَها شيءٌ والوسط يعقب بالضرورة شيئًا سابقًا ويعقبه بالضرورة شيءٌ آخر، والنهاية تعقب بالحتمية شيئًا آخر، ولكن لا يعقبها بالضرورة شيء..

ويجب أن تكون الحبكة واحدة، ولا يعنى التوحُّد أن تتضمن بطلًا واحدًا بكل أفعاله. لأن الفرد – أو البطل الواحد – تقع له في غضون حياته أفعالٌ لا حصر لها؛ وكما أن بعضها لا

علاقة له بالبعض الآخر، فإنه لا يمكن ضغطها كلها في فعل واحد. (إبراهيم حمادة، ٢٠١٩، ص ٢٨).

يُعدُّ كتاب فَنّ الشعر لأرسطو من الإرهاصات الأولى التي شكَّلت نظرية الاتصال الأدبي من خلال نظريتيه: "المحاكاة"، و"التطهير"، "فنظرية المحاكاة تقوم على تمثُّل المبدع للآخر واستحضاره إيَّاه... ويتضح هذا في مفهوم الشعر عند أرسطو، فهو ينحصر في المحاكاة؛ أي: تمثُّل أفعال الناس من خيرٍ أو شرّ، بحيث تكون مرتبة الأشياء على نحوٍ يعطيها طابَع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولُّد بعضها من بعض، والشعرُ الحقُّ عند أرسطو يتجلَّى في المأساة والملحمة والملهاة، والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرِّق ما بين الشعر والنثر" (عبد الرحمن بدوي، ١٩٥٣، ص ١٤٤٧).

فعند لسينج أن جوهر الشعر هو الفعل؛ والمسرحية هي خير تحقيق للفعل؛ وصورة الفعل هي الوحدة. ولهذا فوحدة الفعل شرط لا مندوحةَ عنه، ووفقًا لوحدة الفعل تدور وحدتا الزمان والمكان: فالوحدة فيهما ليست مطلقة ، بل متوقفة على أحوال وحدة الفعل، وإذن فوحداتهما ثانويتان. وبهذا قضى لسينج Lessing على فكرة الوحدات الزائفة التي فرضها النقَّاد الفرنسيون في القرن السابع عشر (عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص ٢٢).

أساليب الإخراج المسرحي المعاصرة والحديثة:

ستانسلافسكي:

قسطنطين ستانسلافسكي (١٨٦٣– ١٩٣٨): ممثل ومخرج مسرحي ظهر في روسيا، اقترن اسمه بالمدرسة الواقعيَّة التي تعتمد على معايشة الممثل لدوره عن طريق الاستعانة بالمشاعر والأحاسيس الداخلية، وذلك من خلال الاستعانة "بالذاكرة الانفعالية"، عن طريق تذكُّر الممثل المواقف المشابهة التي حدثت في حياته فعليًّا ليعيدها ويستحضرها في مواقف التمثيل المماثلة، بحيث يشعر المتفرج بصدق ما يرى أمامه. "والممثل في مسرح ستانسلافسكي مُطالَب بأن يعيش مع الشخصية وأن يدرس معالمها وأن يُحلِّل كل ما يتعلق بهذه الشخصية، وأن يحرِّر الأحاسيس والمشاعر وردود أفعالها في عملية التقمُّص والاندماج" (محمود جمال الدين، ٢٠٢٠، ص٥).

ركز ستانسلافسكى في صياغة منهجه على الأداء التمثيلي، بل أعطى الممثل دورًا متقدمًا وبارزًا، عن باقي عناصر التعبير في التجربة الإخراجية، فقد آمَن بأن الممثل بقدراته الصوتية والحركية والوجدانية، هو القلب النابض للنَّصّ الدرامي، ويمثل حضوره الحيّ المباشر في مواجهة المتفرج، جوهر تجربة العرض المسرحي.

وقد مرَّ ستانسلافسكي خلال صياغة منهجه التمثيلي بمرحلتين أساسيتين:

المرحلة الأولى: التي رأى فيها أن ينطلق الممثل نحو بناء دوره المسرحي عن طريق تحديد السمات الداخلية للشخصية المُصوَّرة التي يؤديها الممثل، حتى يصل إلى الملامح الخارجية للدور؛ بمعنى أن ينطلق الممثل نحو تحديد عاطفة الشخصية وبنائها الوجداني، ثم يطوِّر هذه الأبنية الداخلية؛ حتى يصل إلى رد الفعل الجسماني الخارجي، أو الملامح الخارجية للشخصية، كيف تمشى، كيف تجلس، الإيماءات المصاحبة، وغيرها من الملامح الخارجية للشخصية.

أما **المرحلة الثانية:** فقد قام ستانسلافسكي بتعديل اعتقاده السابق، وذلك بأن يبدأ الممثل من الملامح الخارجية للدور، ثم يقوم بتحليل الشخصية عن طريق الفعل الجسدي، وهو ما أسماه التحليل بالحركات الجسديَّة physical action analysis. وتنهض هذه الطريقة، على تحديد الملامح الخارجية للدور المسرحي، مثل حركة الجسد والسلوك الإيمائي للشخصية المُصوَّرة على خشبة المسرح، ثم استخدام هذه الملامح كمُثِير للطاقة الداخلية الانفعالية والعاطفية (محمود أبو دومة، ٢٠٠٥، ص ٢٨).

ساعدت الظروف ستانسلافسكي لكي يكتشف الواقعية بمفهومها الداخلي؛ نتيجةً لاهتمام العالم بالدراسات النفسية في فترة ما قبل القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والواقعية السيكولوجية كمصطلح ارتبط باسم ستانسلافسكي ولم يكن في الأصل فرضًا لنظرية بعينها، وإنما جاء انتشاره نتيجةً طبيعيَّةً لحصيلة تجارب عملية، خلص إليها ستانسلافسكي بعد مشوار طويل في مجال الإخراج والتمثيل (المسرح، ١٩٨١، ص ١٤).

وعلى الممثل الذي يقوم بالتدريب على دوره أن يسأل نفسه باستمرار لماذا يقوم بكذا وكذا حركة، فإذا كانت تلك الحركة لا تنبع عن إيمان داخلي يوقف حدوثها وبطريقة لا يمكن لحركة

أخرى أن تؤديها عندئذ يجب أن تُهمل هذه الحركة. وقد تعددت تقسيمات الحركة، فمن حيث طبيعة الدافع تم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام؛ هي:

١- الحركة الاضطراريَّة: وهي التي يفرضها المؤلف في النص المسرحي.

٢- الحركة الانعكاسيَّة: وهي التي يفرضها الشعور الذى يدفع الشخصية.

٣- الحركة التِّقنيَّة: وهي التي يفرضها المخرج لخلق الجوِّ والطبيعة. وقد تكون الحركة الاضطرارية انعكاسية أو تقنية (يحيى سليم البشتاوي، ٢٠١٤، ص ٩٣).

بريخت:

يُعدُّ برتولد بريخت من المخرجين الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي؛ وهو ما جعله يتبنَّى فلسفته التغييرية في المسرح، وذلك بمعارضته للتوجُّه الأرسطي الذي يرتهن إلى الواقعية الكلاسيكية الهادفة إلى تحقُّق التطهير النفسي والانفعالي الداعي إلى الاندماج.

اتجه بريخت في مسرحه إلى نظرية التغريب التي تعتمد على كسر كل ما هو طبيعي ومألوف، بحيث لا يجعل المشاهد يندمج في الأحداث.

ويقوم "التكنيك التغريبي" على تحرير الخشبة من الطبيعية المفرطة، وفسح المجال للخيال والتعبير الخلَّاق. وقد عرَّف بريخت من خلال كتابه "نظرية المسرح الملحمي" مفهوم "التكنيك التغريبي"، قائلًا: "إن هدف التكنيك ذي التأثير التغريبي يتلخَّص في الإيحاء للمُشاهِد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الأحداث المصورة، أما الوسائل فتكون فنية (برتولد بريخت، ١٩٨٠، ص ١٢٩).

ومن المبادئ التي تقوم عليها نظرية التغريب لدى بريخت:

الإبعاد أو التغريب، أو الانسلاب alienation هي التقنية التي ابتدعها اصطلاحيًّا كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المَسْرحَة... وهي كمصطلح تعني اغتراب الاغتراب، أو نفيه، عزله، سلبه غرابته وشذوذه كحالة إنسانية عامة... والتغريب يسعى للتأكيد على فصل الشخصية عن المُؤدِّي

بوساطة سلسلة من العوائق، أو الوقفات التي تثير دهشة المتفرج، وتنير عقله بدلًا من إثارة خوفه وشحن وجدانه. (صالح سعد، أكتوبر ٢٠٠١، ع ٢٧٤، ص ١٧٤-١٧٥).

ينبغي على الممثلين أن يكونوا على دراية بأنفسهم وعلاقتهم مع الشخصيات الأخرى على خشبة المسرح، فلا يمكن تحقيق العرض إذا لم يفهم الممثل ما يتم عرضه.

(David Barnett, January 15, 2015, p. 121).

ويبني الممثل الشخصية منتقلًا من إشارة إلى إشارة، ومقايسًا نفسه بالنسبة إلى الشخصية المُصوَّرة، مفتشًا في كل مشهد، وفي كل عبارة يتعيَّن عليه تلفُّظها أو سماعها خلال مجرى الحدث، وكل ما يتطابق أو يتعارض مع طبيعة هذه الشخصية، يتعين عليه أن يطبع جيدًا في ذاكرته هذه العملية التدريجية للدراسة؛ ليتمكن في النتيجة أن يعرض على المُشاهِد مجمل الطريق المعقَّد لتطوُر هذه الشخصية (برتولد بريخت، مرجع سابق، ص ١٤٧).

يرى بريخت أنه يجب التمثيل بشكلٍ يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحًا، وبشكلٍ يجعل التمثيل يشير إلى الإمكانات الأخرى، ويقدم وجهًا واحدًا فقط من الأوجه الممكنة (نفس المرجع، ص ١٣١ - ١٣٢).

كان بريخت يأمل بالطبع أن يرى جمهوره المنفصل الانتقادي الفكر، الحقائقَ كما يراها هي، وقد أغضب ذلك الشيوعيين الذين أصروا على ضرورة أن يكون الجمهور غير ناقد، وألَّا يرى إلا ما يراه الحزب (جلال الشرقاوي، ٢٠١٢، ص٢١٧).

وهكذا نلاحظ اختلاف مسرح بريخت عن كل ما هو مألوف "الاختلاف يمثل وسيلة منتجة لإثارة الجمهور: إنه استفزازي للمتفرجين لأنه (على الأقل) يتم تقديم عنصرين مختلفين لهم، وعليهم أن يجعلوا من التناقض مفهومًا" (David Barnett, op. cit p. 114).

مايرهولد (١٨٧٤ – ١٩٤٠):

وُلِد بمدينة بنزا الروسية، انضمَّ إلى فرقة موسكو الفنية (١٨٩٨)، ترأَّس عام ١٩٠٢ جمعية الدراما الجديدة، تأثر بالمذهب الرمزي والانطباعي، ارتبط مفهومه عن الأَسْلبَة بالتعميم والرمز. (فسيفولود مايرهولد، ١٩٧٩، ص ٦).

لقد اعتمد مايرهولد في عروضه المسرحية على مسرح بلا ستائر أمامية، وبلا أضواء للمقدمة، ومقدمة خشبة مسرح بارزة، بالإضافة إلى التكوينات الجسدية، وأسلوب أداء يقترب من السرد الملحمي، الخالي من الانفعالات الحادة، إذ لا يؤدي الممثل الشخصية بكل تفاصيلها ولكنه يعطيها بعض الملامح المميزة، بطريقة اللحن الدالّ كما في الأوبرا، واعتمد على الحركة التي تشبه الرقص، والتعبير الجسدي، الذي يبرز الطبيعة النَّحْتيَّة للجسد الإنساني، كما ألغى مايرهولد الديكور الذي ينزع إلى الزخرفة والتزيين، كما استعان بالأثاث الحقيقي، كما عَمِد إلى استخدام المصدر الضوئي الواحد؛ حتى يعطى من خلال الصورة فرصة واسعة لخيال المتفرج، فضلًا عن استخدام الأكروبات والبانتومايم ليقترب بالمسرح من نشأته الشعبية الصرفة، وجذوره الاحتفالية. (محمود أبو دومة، ١٩٩٨، ص ٣٠).

ومايرهولد هو صاحب نظرية الميكانيكية الحيوية، ففي معجم المسرح جاء تعريف البيوميكانيك بوصفها: "دراسة الآليَّة المطبقة على الجسم البشري.. وقد استعمل مايرهولد هذا التعبير ليصف أسلوبًا لتدريب الممثل يرتكز إلى تنفيذ فوري للمَهمَّات التي أُمليت عليه من قِبل المؤلف والمخرج" (باتريس بافيس، ٢٠١٥، ص٩٩).

جروتوفسكي:

(جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski، ١١ أغسطس ١٩٣٣ – ١٤ يناير ١٩٩٩) هو مُخرج ومُنظِّر ومُدرِّب مسرحي بولوني، صاحب نظرية "المسرح الفقير "Poor Theatre، ومؤسس المُختبَر المسرحي Theatre Laboratory. وُلِد في مدينة رزيشوف Rzeszow وتُوفِّي في وارسو.

درس التمثيل في كراكاو وموسكو وبكين، لكنه سرعان ما تحول إلى الإخراج المسرحي، وكان أول أعماله في عام ١٩٥٧ "الكراسي The Chairs ليوجين يونسكو". وبعد ذلك بسنتين أسَّس مع صديقه لودفيك فلاشنLudwik Flaszen المختبر المسرحي الذي دُعي آنذاك "مسرح ١٣ صفًّا" 13 Rows Theatre of في مدينة أبوله Opole، ثم نقلاه عام ١٩٦٥ إلى مدينة فروكلاف Wroclaw حيث أصبح مركزًا للأبحاث في فن التمثيل، إلى جانب الوجود الدائم للفرقة المسرحية التي قامت بجولات عروض في الدنمارك والسويد والنرويج، كما شاركت في مهرجان مسرح الأمم في باريس عام ١٩٦٧.

(http://theatermaga.blogspot.com/2014/08/blog-post.html#.XTQUZ-gzaM8)

أطلق على مسرحه اسم المسرح الفقير في مواجهة ما أسماه المسرح الغني، وهو يعني المسرح الشامل دون ماكياج أو مناظر أو أزياء أو موسيقى أو مؤثرات صوتية أو ضوئية بل وحتى دون نص مسرحي، مستندًا إلى تأليف الممثلين للسيناريو المسرحي ارتجالًا كما هو الحال في الكوميديا ديلَّارتي..

منهجه لا يهدف إلى تلقين الممثل طائفةً من الإرشادات أو القواعد، وإنما إلى تنبيهه إلى مجموعة من التوجيهات والأسانيد؛ لمساعدته على النضج الذي يصل إليه عن طريق التوتر البالغ والتجرُّد المطلق والعري الداخلي.

يرفض جروتوفسكي الماكياج ويعتمد الممثل عنده على التعبير بقَسَمات وجهه. إن الممثل على خشبة المسرح يتصرف تصرفًا تلقائيًّا في تناوله للأثاث أو الإكسسوارات، تمامًا كما يفعل الطفل، فأرضية المسرح تصبح بحرًا أو منضدة أو ظهر مقعد أو زنزانة، وهكذا.. يؤمن بأن التخلص من الموسيقى – مسجلة كانت أو حيَّة – يجعل من العرض نَغَمًا موسيقيًّا بأصوات الممثلين التي تُوزَّع توزيعًا يتسم بالانسجام.

لقد جعل جروتوفسكى الفقر مَثَلَه الأعلى.. لقد استغنى مُمثِّلوه عن كل شيء عدا أجسادهم، لديهم الآلة الإنسانية والوقت اللانهائي، فليس غريبًا إذن أن يشعروا بأنهم أغنى مسرح في العالم.

يقول جروتوفسكي: "مسرحنا مسرح متقشِّف، ليس به سوى متفرجين وممثلين، وكل ما عدا ذلك من عناصر مرئيَّة كالعناصر التشكيليَّة والأزياء والماكياج... إلخ يقدمها جسم الممثل.. وكل ما هو سمعي وموسيقي يقدمه صوت الممثل... هذا لا يعني أننا نحتقر الأدب لكننا لا نجد فيه الجانب الخلَّاق للمسرح (جلال الشرقاوي، ٢٠١٢، ص ٣٤٤ – ٣٤٦).

ثانيًا: الإطار التطبيقي:

- **أولًا:** يهتم البحث بالكشف عن تطوُّر الشخصية النمطية من خلال انتقالها بين تقنيَّات الأداء التمثيلي الكوميدية والتراجيدية.
- **ثانيًا:** يقوم البحث بتتبُّع أساليب الإخراج ومدى تنوُّع أساليب الإخراج حسب تطور الشخصية النمطية، وارتباط هذه الأساليب بمدى تطوُّر الشخصية من شخصيةٍ سطحيَّةٍ إلى شخصيَّة محمَّلة بالأفكار.

تحليل مسرحية "أنا والنحلة والدَّبُّور"

تنتمي مسرحية "أنا والنحلة والدبور" إلى لمسرحيات الكوميديا الاجتماعية، فكما ذكرنا سابقًا أن الكوميديا الاجتماعية هي مسرحيات تقوم على السخرية من التقاليد الاجتماعية فتصور نقائص اجتماعية موجودة، وتقوم بتضخيم أمورها بهدف الاشمئزاز من هذا السلوك.

فهذه المسرحية تقوم على فكرة شديدة البساطة وبالغة العمق في الوقت نفسه، فقضيتها قضية من أهم القضايا الاجتماعية وهي "الذُّكُوريَّة أو المجتمع الذُّكُوري" وغلبة فكرة "الثقافة الذكورية"، وما يزرعه الأب من ثقافة في أولاده تجعل الابن الذَّكَر له الحق في التحكُّم في أخته وكيف عليها طاعته دون مناقشته؛ مما ينشأ عنه جيل ذكوري يتعامل مع زوجته بمبدأ "سِي السيِّد" وأنه الآمر الناهي في البيت ولا يحق لزوجته التحدُّث معه في أمور حياتهم، وأن ما تفعله لا يعنيه ولا يأبى بتعبها أو يقدِّر ما تفعله من أجله وأجل أولاده.

وقبل أن نتحدث عن المسرحية لا بُدَّ لنا أولًا من التعرُّف إلى شخصيات المسرحية.

(الجَدّ: دسوقي، الأب: طارق، الأم: إنصاف، صديق دسوقي: الدكتور مفيد، الابن: سيف، الابنة: هبة، زوجة مفيد: تفيدة، مسعد: مساعد الدكتور مفيد، الشغَّالة: شاهندة).

أولًا: الأداء التمثيلي التابع للشخصيات النمطية وتطوُّرها:

تطورت الشخصيات النمطية الكوميدية من خلال مسرحية أنا والنحلة والدبور، وتمتعت الشخصيات بخفة الدم والكثير من المواقف المضحكة، منها ما تولد نتيجة التناقض في بعض الحوار مثل المشهد عندما دخل (طارق) للبيت فأسرعت (إنصاف) إليه لتستقبله بكل بهجة وتوضح مدى سعادتها بقدومه وفي نفس الوقت تسأله ما الذي جاء به مبكرًا بطريقة ضيق فيها تناقض مضحك.

إنصاف: طارق.

طـارق: نعم!

إنصاف: حمدلله ع السلامة يا حبيبي.

طـارق: الله يسلمك.

الأم: أنا فرحانة أوي انك جيت (بابتسامة).. إنت ايه اللي جابك بدري (باستياء)؟!

كذلك في المشهد الذي جاء دسوقي بصديقه الدكتور مفيد ليستعين به في خطته على ابنه فيشرح له وهو يبكي كيف شُلَّت إنصاف، على النقيض بينما هو يتحدث ويشرح للدكتور مفيد، إنصاف خلفه تتحرك على قدميها وليس بها أي شيء، فيسخر منه الدكتور مفيد ويقول له إن المشكلة في عينه هو، وليس في إنصاف.

دسوقي: صديقي حبيبي أنا هكلِّمك دلوقتِ مش كصديق، كطبيب مُخّ وأعصاب، أنا في مصيبة فعلًا (يبكي).. إنصاف.. إنصاف عارفها؟

الدكتور مفيد: عارف إنصاف.

دسوقي: مِرَات ابني طارق.

مفيد: عارفهم وفي الشقة اللي جنبي.

دسوقي: أيوة.. إنصاف وقعت من طولها كل ما اوقفها تقع.. أوقفها تقع.. رجليها مش حاسَّة بيها أنا تشخيصي للموضوع إنها جالها شَلَل نصفي مؤقت.

مفيد: (بصدمة) إنصاف!! شَلَل نصفي.. (يجلس مصدومًا يواسي دسوقي) لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله!

دسوقي (يبكي): مِرَات ابني اتشلِّت اتشلِّت.. اتشلِّت...

(يستمر في قول اتشلت حتى تمر إنصاف وهي تحمل الغسيل أمام مفيد فيُذهل)

دسوقي: شوفت انت اتصدمت ازاي! أومَّال أنا اعمل إيه.. أنا جايبك عشان تقولّي إيه هو سبب الشلل النصفي اللي حصل لإنصاف.

مفيد (بسخرية): واضحاااه.. استجماتيزم أو مايَّة بيضة.

دسوقي: ده انت دكتور سَكَّة بصراحة، إيش دخل الاستجماتيزم والماية البيضة في الشَّلَل!

مفيد: إنت اللي عندك استجماتيزم أو مايَّة بيضة.. إنت مبقِتش تشوف ماهي ماشية تتنطَّط قُدَّامك زي العفريتة اهي.

دسوقي: إنت شايفها ماشية؟

مفيد: أه.

دسوقي: هتتشَلّ بعد شويَّة.

ونتيجة لهذا التناقض في المشهد بين شلل إنصاف ورؤيتها وهي تمشي مع الحديث عن الشلل؛ ينتج عنه مفارقة كوميدية مضحكة نتيجة هذا التناقض.

كما تؤدي المفارقة الكوميدية التي تنتج عن سوء الفهم إلى الضحك، مثل المفارقة التي حدثت عند دخول دسوقي بيت ابنه طارق وتعبيره عن فرحته وسعادته بسعادتهم به، فيسمع (ابنه

طارق وزوجته إنصاف) وهما يتشاجران ويذمَّان الشخص الذي دخل بيتهم وحدث لهم هذا بسببه دون قصد منهم.

دسـوقي: يـا سـلاااام.. يـا سـلاااام.. ببقـا سـعيد لمَّـا اخـش علـى ابنـي فـي بيتـه وألاقـيهم كلهـم فرحانين.. ومهللين بلقائي.

طـارق: (يتحدث إلى إنصاف داخل الحجرة) تحملي مين يا هانم.. مين السبب في عذاباتك؟

إنصاف: شوف انت بقا.. شوف مين دخل البيت واتسبِّب في النكد اللي احنا فيه.

فيقوم بالخروج من المنزل بطريقة كوميدية ليخرج النكد.

دسوقي: وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. امشي يا نكد.. امشي يا نكد.. (ويخرج).

أيضًـا عنـدما جلـس دسـوقي فـي الطشـت وحـاول سـيف أن يخبـره بـذلك، ولكـن حـدث توريـة للكلمة حيث فهمها جده بمعنى مغاير مما أثار الضحك.

دسوقي: بس أنا مبسوط ان أبوكم غيَّرلُكم الأنتريه.. التاني كان قِتِم ده مريح.

سـيف: جدو ده طشت.

دسوقي: جدو ده طشت! أنا طشت! ايه داه (مستدركًا)! فعلًا.. جدو يجلس القرفصاء في الطشت.

وكذلك عندما يقول طارق لوالده دسوقي على أولاده: أولاد مين! مستنكرًا حديث والده عن ضرورة عدم الشِّجَار أمام أولاده.

دسوقي: ولادكم بيلقُطوا منكم.

طـارق: ولاد! ولاد مين (مستنكرًا).

دسوقي: هُمَّا طلعوا مش ولادكوا! يلَّا يا ولاد يلَّا على دار الأيتام يلَّا يا ولاد.. يلَّا.

كذلك عند حديث صبحي مع مستشفى الأمراض العقلية، فيظن طارق أنه يتحدث مع الترزي ويطلب منه قمصانه.

دسوقي: ابعتلي قميص بسرعة.. بس يبقى واسع.

طـارق: على مقاسي يا بابا.

دسوقي: هاظبَّطك هاظبَّطك.. لأ.. تلت قمصان.. أربع قمصان.

طـارق: أنا قولتله تلاتة كفاية.

ونجد أن صبحي يستخدم وسائله لكسر الاندماج على غرار بريخت في وسط الموقف الجاد مما ينتج عنه مفارقة كوميدية غرضها عدم الاندماج والتوحد مع إنصاف في هذا المشهد التالي ذكره، حتى لا تستسلم المرأة لهذا النموذج الضعيف، فغرض صبحي من هذه المسرحية عامةً هي القضاء على الصورة الذكورية السائدة في المجتمع، وبيان كيان المرأة فلا يريدها ضعيفة مستسلمة أمام هذا المجتمع الذكوري.

إنصاف: طبعًا حضرتك لازم تبقَى في صفه، لأنك أبوه.. ثانيًا لأنك راجل.

دسوقي: (بتأثُّر دون قصد) لا يا بنتي أنا مش راجل.. إييه (مستدركًا ما قاله) أنا مش راضي.. مش راضي ع اللي بيحصل.

والتلاعب بالألفاظ من أكثر المفارقات المضحكة، التي تُنتج الكثير من الضحك مثل ما حدث عند شجار (طارق مع إنصاف)، وفهم الأب أن الكلام موجه إليه وتأثره به، وردَّ الأب على ابنه في تلاعُب باللفظ مقصود منه، يولد عنه الضحك.

طارق (لإنصاف): أنا مش عايز أسمع ولا كلمة.

دسوقي: (بانكسار) أنا آسف يابني.

طـارق: لأ مش انت طبعًا يا بابا هو أنا اتجنِّنت.

دسوقي: آه يا حقير يا ملعون!

طـارق: أنا يا بابا!

دسوقي: لا يابني هو أنا اتجنّنت.. أنا بقول للشيطان أصله وَزّني قالّي قوم ارزعه قلمين أنا مرضتش.

وتنتج من هنا المفارقة عن طريق التلاعب بالألفاظ مما ينتج عنها الضحك.

ووظَّف صبحي بعض النِّكات التي تثير الضحك وينتج الضحك نتيجة جدية الحدث وكسر هذه الجدية بمفارقة كوميدية غير متوقعة مما يثير الضحك، مثل هذا المشهد الذي تتحدث فيه الطفلة بلغة غير لائقة بسِنِّها فتتحدث وكأنها امرأة عَجُوز، ونصيحة (جدِّها) دسوقي الجادَّة لها التي يختمها بقفشة كوميدية غير متوقعة تثير الضحك وتعمل على تخفيف جدية المشهد.

ســـيف: دي طنط تفيدة وجوزها الدكتور مفيد بيحبُّونا خالص.

هـــــبة: مش مسألة حب.. ده عشان يا حرام محرومة من الخلفة.

دسوقي: (بفزع) إنتي يا وليَّة.. إاييه.. يا هبة.. سيف.. إوعوا تجيبوا ولا تفتحوا السيرة دي قدامهم كده تحرجوهم.. ربنا مأرادش ان يبقى ليهم أطفال حلوين زيّكم عشان طلاقهم يبقى سهل.

أيضًا عندما أراد دسوقي أن يُصلح بين إنصاف وطارق وتخفيف الاحتداد بينهما، فطلب من إنصاف أن تنادي عليه بدلع حتى يُصلح بينهما.

إنصاف: طاارق.

دسوقي: فعلًا ولا منادي عبُّود.. طاارق (يقلدها بصوت خشن).. معقولة!

لأ كده رومانسية طاريق.

إنصاف: طاريق.

طـارق: إيه ده فيه إيه؟

دسوقي: لأ بتقولّك عشان وانت مسافر طاريق مسدود.

كما ينتج من *الثرثرة الحمقاء* الكثير من الضحك، مثل ما حدث في هذه المسرحية من ثرثرة حمقاء بسيطة لمسعد مساعد الدكتور مفيد الذي هو في الوقت نفسه مريض يُعالج عنده، فيُصدر همهمات بسيطة فيترجمها مفيد بالكثير من الكلام؛ مما يجعل دسوقي يقلده ويقوم بنفس الحركة ويشرح لمفيد ماذا قال له، مما ينتج عنها الكثير من الضحك.

مسـعد: (لمفيد) عايز حاجهمم هاا (ويشاور بيده خلفه).

دسوقي (باستغراب): إيه ده إيه.. إيه اللي فهمته ده؟ قالّك إيه؟!

الدكتور مفيد: بيقولّي الأستاذ دسوقي خد مني البالطو والشنطة يعني عِدَّة الشغل.. أنا اشتغل بإيه؟ أروح أجيب طلبات البيت ولّا انزل في العيادة أقابل المرضى ازاي من غير بالطو؟!.. الراجل بيسألني مِضَّايق، وأنا ع لحم بطني بقالي تلت أيام أنزل أمِدّ إيدي واشحت ولّا اعمل إيه بس؟! حرام عليكم.. حرام عليكم.. حرام عليكم.

دسوقي (باستغراب): كل ده في هو هو هو هو!

مفـــيد: دانا اختصرت.

دسوقي: (لمسعد) ادا دااه.

مفـــيد: إنت قولتله إيه؟

دسـوقي: أبدًا.. قولتله ينزل العيادة تحت، يشوف الزباين حسب الأسبقية، ورتبهم، وخد الفيزيتا من كل واحد، ولو عوزت حاجة اتصل بالدكتور مفيد، لو مَردِّش عليك اتصل بيَّا أنا ادّيله التليفون بتاعي..

مفـــيد: بااسّ (يقاطعه بعصبية).

وكذلك الثرثرة الحمقاء لـ "تفيدة زوجة الدكتور مفيد" طوال ظهورها بالمسرحية ونطقها للفرنسية بطريقة خطأ مما ينتج عنها الضحك.

وينتج الضحك من تكرار الكلمات أو المواقف أو الحركات – مثل حركة تفيدة ومشيتها التي قال عنها دسوقي: نفسي أفهم هي ماشية مجنَّحة ليه – ، وتكون هذه الكلمة أو الحركة أو الموقف مرتبطًا بموضوع فكاهي معين، مثل تكرار جملة (نقلة نوعية) لصبحي لما تنص عليه هذه الكلمة من نقلة للأسوأ ترتبط بمواقف مضحكة، مثل النقلة النوعية التي كان سينقل بها دسوقي الدكتور مفيد عندما كان يريد أن يُخرجه من كلية الطب ليقف على عربة حَلَبِسَّة أمام الجامعة، من هنا ارتبطت هذه الكلمة بكوارث دسوقي مما يجعل المسرح يضجُّ بالضحك عند تكرار هذه الجملة.

لم يخلُ مسرح صبحي كأي مسرح كوميدي من المبالغة التي تؤدي إلى الضحك، مثل مشهد تعذيب إنصاف تحت مُسمَّى تدريبها على الشلل حتى لا يُكشف أمرهم أمام طارق وتنجح خطتهم (٣٩:٠٠).

وتأتي المبالغة في مشهد آخر عندما تمثل إنصاف إصابتها بالشلل على أطفالها فيوصيها دسوقي أنها يجب أن تكون قوية أمام أبنائها، ولا يجب أن تُظهر انكسارها حتى تكون طاقة إيجابية لأولادها، فتبالغ إنصاف في ردَّة فعلها بضحكتها أمام أبنائها، وكذلك أمام تفيدة مما يثير شكوك تفيدة حول مرضها وتسأل دسوقي عمَّا إذا كان مرضها وصل للمخ؛ مما يُحدث مفارقة كوميدية تُثير الضحك.

كذلك حركات دسوقي ومفيد وهما يشرحان لطارق حالة زوجته عند وصوله، فكانت حركاتٍ مُبالغًا فيها بصورة مضحكة (٥٥:٠٠).

ومن خلال هذا نجد أن الشخصيات قد تأثرت بسمات الكوميديا الشعبية المتمثلة في: المبالغة، التكرار، النكتة، التهكُّم (قلب الأحداث)، التورية، كوميديا اللفظ.

فقد اتَّبع صبحي أساليب الكوميديا في هذه المواقف، كما تمتعت الشخصيات بخفَّة الدم وسرعة البديهة، والتي تساعد على الارتجال الكوميدي تأثرًا بالكوميديا دي لارتي، والذي يساعد على جذب المشاهدين وكثرة الضحك، وتُعدُّ هذه من النوادر التي يعتمد فيها صبحي على

الارتجال، حيث اعترف صبحي بنفسه في أحد البرامج أن جميع الإفّيهات تكون مكتوبة، وليست مرتجلة وقت العرض.

وربما كانت شدة المأزق الموضوع فيه صبحي هو ما اضطره إلى الارتجال لعدم استطاعته أن يأخذ حريته على المسرح، كما تعودنا منه أن يكون بكامل طاقته على المسرح يتكلم بجسده وليس لسانه فقط، ولكنه كان موقفًا طريفًا أيضًا أدى إلى كثير من الضحك، وهو خروجه للمسرح دون أن يرتدي حزام بنطاله.

الأب: أنا حاسس يا بنتي.. أنا شايف اللي بيحصل في البيت ده قمة الإهانة.. إهانتكم لبعض قدَّام ولادكم.. معقولة؟! لأ.. أنا هقعد يومين بس لازم أبحث في سبب الدمار.. الدمار الحقيقة في حاجتين.. الدمار الأولاني.. إني مش عارف مين سَلَتْ مني حزام البنطلون.. لأ وفي يوم زَيّ ده بالذات.. مش عارف اتحرك ولا رايح ولا جاي ولا أقول الكلمتين اللي عايز أقولهم.. بس هتتحل.. هتتحل.

ولن أتعجب إذا كانت هذه خُدْعة مقصودة لصبحي مُتفقًا عليها من قبل وتكون مكتوبة كالعادة، ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن صبحي بارع في توظيف ارتجاله في خدمة الموضوع نفسه من خلال الكوميديا، دون الخروج عن النص المسرحي أو عن الإطار العام للمسرحية، فرَمَز بهذا الحزام الذي سُلِتَ منه – على حد تعبيره – إلى أن فيه دمارًا وإهانةً غلَّفها تحت سطح هذه الكوميديا، فوظَّف هذا الارتجال لخدمة المأساة المغلفة بغلاف الكوميديا، وأنه يحتاج إلى مساندة من أحد حتى يقدر على حل هذه المشكلة التي تتسبب في دمار الأسرة، ودمار ثقافة الجيل القادم (أطفالهم).

وقد وظَّفها صبحي عن طريق الدكتور مفيد عندما جاء به لينفذ خطته ضد ابنه فقال له:

الدكتور مفيد (باستياء): هاا نزلت العيادة قُلْت سلفوني حزام، خدت حزام مسعد...

فنلاحظ هنا كيفية توظيف صبحي لارتجالاته توظيفًا صحيحًا. فمن وجهة نظري أن صبحي برع في هذا وساعد على خدمة الجانب الكوميدي في المسرحية دون الخروج عن

الإطار؛ مما يجعل المسرحية أكثر متعةً وعمقًا يستطيع من خلالها توصيل الفكرة إلى الجمهور بصورة سلسة، وبجو ممتع شائق مبهج وليس كئيب أو مُملّ.

وقد فتح صبحي الستار على قمة الأزمة في المسرحية والتي من خلالها يتضح الإطار العام للمسرحية منذ مشهدها الأول، عندما تُفتح الستار وتكشف عن الابنة والابن (هبة وسيف) وهما يلعبان ويقومان بتجسيد أدوار أبويهم، فلعب الأطفال ما هو إلا محاكاة لوالديهم وهما الجانب التراجيدي في المسرحية الذي يوضح الأزمة وعقدة المسرحية، وما يفعله الطفلان ما هو إلا انعكاس لصورة أبويهما والمجتمع الذي يعيشان فيه (الصورة المأساوية للموروث الثقافي المنغرس في وجدان الأطفال)، فالرجل هو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة وزوجته مجرد دُمْية في منزله – مثل مسرحية أبسن "بيت الدمية" – أو ما نسميه نحن الآن في مجتمعنا بمبدأ "سي السيد وأمينة"، وكيف يربي الأب أولاده على تشويه صورة المرأة ويبني أسرته على أفكار مغلوطة.

وهو ما يوضح منذ البداية فكرة المسرحية "أمينة وسي السيد"، فيقول لها أخوها إنها يجب عليها أن تكنس وتمسح وهي تسمع كلامه لأنه "راجل البيت" ويقولها بكل فخر فواجب عليها طاعته، ويتضح من هذا الحوار أنها محاكاة لوالديهم.

سيف: إنتِ زعلتِ بجد ولَّا إيه! إحنا لازم نكمل اللعبة اللي بدأناها يا هبة أنا الأب وانتِ الأم.

بالإضافة إلى الصورة الموضوعة على الحائط فهي لرجل مفتول العضلات يأخذ مساحة كبيرة من اللوحة وخلفه على الهامش صورة امرأة ضعيفة مستكينة.

وتنقَّل محمد صبحي بين الأساليب الإخراجية المختلفة على حسب تحوُّل الشخصية النمطية، من شخصية كوميدية (مسطَّحة) إلى شخصية تراجيدية (محمَّلة بالأفكار).

لم يَخلُ إخراج صبحي من تأثره بمايرهولد الذي اعتمد على الموسيقى وحركات الجسد عوضًا عن الكلام، ويظهر ذلك عند دخوله بيتَ ابنه فبدلًا من السلام عليهم يدخل ببهجة موسيقاه ويعزف على آلته، فتعرفه (إنصاف) زوجة ابنه دون أن تفتح الباب بمجرد عزفه، وعندما يدخل يقوم بالرد عليها عن طريق عزفه.

ويظهر ذلك أيضًا عند شجار طارق وإنصاف أمام الأولاد ويقوم دسوقي بالتشويش عليهم، في محاولة منه لتنبيههم أن الأطفال يستمعون إليهم ويقلدونهم (الدقيقة ١٤:٢٥) ويتضح هذا جليًّا جدًّا، فقد استطاع صبحي أن يوظِّف عزفه توظيفًا صحيحًا ليصبح هذا العزف عوضًا عن حديثه ويتضح دون شرح. وقد برع صبحي في توصيل كلامه عبر عزفه حتى نلاحظ أنه عند محاكاته بالعزف لمشاجرة طارق يكون الصوت سميكًا، وعند توجيه عزفه لإنصاف يكون العزف أكثر رقَّةً وكأن أصواتهم هي التي تتحدث، وتأثر صبحي في ذلك تأثرًا واضحًا بمايرهولد.

كما تأثر أيضًا بنظرية الميكانيكية الحيوية لمايرهولد، ويتضح تأثر صبحي بهذا من خلال حركاته البهلوانية الخفيفة مثلما حدث في الدقيقة (٢٠:٤٣) في المسرحية، عندما يقفز على ظهر ابنه في محاولة منه لكَفِّ ابنه عن التشاجر مع زوجته، كذلك عند وقوفه بينهم يقوم بحركات مضحكة دون أن يتحدث.

تأثر صبحي في تحوُّله من الشخصية الكوميدية إلى الشخصية الجادة التراجيدية بستانسلافسكي، والحقيقة أن صبحي لا يعتمد على الفصل بين الكوميديا وكسر الإيهام والتراجيديا والاندماج، بل نجد أن مسرحه يضجُّ بالاثنين معًا: فهو يتأثر ببريخت ومايرهولد وستانسلافسكي، ويصنع منهم اندماجًا خاصًّا يتميز به مسرحه.

فقد عَمِد صبحي إلى استخدام الإضاءة البيضاء العادية – غالبًا – التي غرضها الإنارة فقط؛ لأن صبحي يركز على العرض وفكرة المسرحية نفسها وليس على جذب المشاهد عن طريق التلاعب بألوان الإضاءة، فهو يريد المشاهد مستيقظًا دائمًا يراقب الفكرة أمامه. متأثرًا في ذلك بمايرهولد الذي اعتمد على الإضاءة البيضاء للإنارة فقط، ولكن اختلف صبحي مع مايرهولد حيث استخدم صبحي الإضاءة في بعض المشاهد القليلة، منها مشهد رقص إنصاف وزوجها طارق، فقد عمد صبحي إلى استخدام الإضاءة الرومانسية والاندماج مع جمال المشهد، فكان غرض صبحي هنا اندماج المُشاهِد حتى يتوحَّد مع المشهد ويشعر المتفرج بجمال التفاهم بين الزوجين.

استخدم صبحي أيضًا الإضاءة الحمراء كبؤرة ضوئية يقع فيها ابنه طارق عندما أخبره بأنه سوف يقوم بدور إنصاف في المنزل.

أما بالنسبة إلى الموسيقى، فقد تأثر صبحي باستخدام ستانسلافسكي للموسيقى فكانت الموسيقى تخدم الحدث في المسرحية وتكشف المزيد من الأفكار ولم يستخدمها صبحي لكسر الإيهام مثلما كان يفعل بريخت، فعلى الرغم من عدم اعتماد صبحي على الموسيقى بشكل كبير فإنه وظَّفها توظيفًا مناسبًا للحدث، فنلاحظ عند دخول إنصاف في بداية المسرحية الموسيقى البهيجة التي تصاحبها، على العكس من موسيقى الصراع وكأن شيئًا كارثيًّا يحدث عند دخول طارق، وكذلك موسيقى الخوف والترقُّب في مشهد خوف إنصاف من الدكتور مفيد ودسوقي وهما يُمرِّنانها على الشلل بشكل كوميدي.

أرى أن صبحي قد برع كممثلٍ وكمخرجٍ ولم ينجُ ممثلوه من التأثر به، حيث نجد أننا عندما نشاهد المسرحية الكثيرَ من حركات صبحي التي تأثر بها الممثلون أثناء التدريب، وكأنهم جميعهم أصبحوا مدرسة واحدة وهي مدرسة محمد صبحي. فنرى في كل ممثل حركات جسد محمد صبحي، حتى الأطفال الصغار عندما أشاهد بعض حركاتهم أتخيل وكأن صبحي هو الذي يقف ويتحدث أمامي؛ فقد دربهم صبحي على استخدام جسدهم والتحدُّث به مثلما يفعل هو.

وبالطبع فإن القضية الأساسية في المسرحية هي مشكلة الذكورية، وتعريف المجتمع مدى أهمية المرأة في المجتمع وأهميتها بالنسبة إلى زوجها ويستنكر ما يمارسه الرجال من ظلم وقهر على النساء، كما يستنكر أيضًا ضعف الرجال وسيطرة النساء (دكتور مفيد وتفيدة)، فيوضح أن الحياة تقوم بالمشاركة وتضحية كُلٍّ منهم في سبيل إسعاد الآخر، وتقدير الدور الذي يقوم به كلاهما وعدم تحقير هذا الدور.

ولكن صبحي لا يقف عند فكرة معينة في مسرحه دون أن يذكر القضية التي تشغل باله ويتحدث عنها في الكثير من مسرحياته وهي قضية الوطن العربي، فعندما طلبت إنصاف من مفيد ألَّا يقوم بإخبار تفيدة عن موضوع شللها، أراد أن يوصل صبحي هنا نبذة مختصرة ووظفها توظيفًا صحيحًا في المسرحية.

مفيـــد: تفيدة لو عرفت الوطن العربي كله هيعرف.

دسوقي: مش مهم الوطن العربي كله مشلول مش مشكلة.. اقعد اقعد (بسخرية).

كذلك أراد أن يوصل نبذة عن القيَم والعادات التي يريدها في المجتمع وهو نظافة الشارع، وأنه عندما يكون شارعي نظيفًا سيصبح منزلي نظيفًا أيضًا.

دسوقي (بعصبية): مزبلة.. مزبلة.. زبالة زبالة مزبلة كتير.

طـارق: إوعى تقولّي ان البلكونة مش نضيفة أنا لسَّه ماسحها امبارح.

دسوقي: مبتكلمش عن البلكونة، أنا بتكلم ع الشارع كله زبالة كله زبالة.

طـــارق: هو انتوا عايزينّي كمان أنزل انضَّف الشارع؟!

دسوقي: ده واجب وطني، ماهو لمَّا الشارع بتاعك ينضف شقتك هتنضف.

كذلك لا يترك صبحي فرصةً للتحدث عن مصر إلَّا وتحدث عنها ولو بنبذة بسيطة ولكنها مؤثرة.

دسوقي: شاهندة! أنا مش عاجبني شغلك في البيت.

شاهندة: ليه بس يا أستاذ دسوقي طب دانا بمسك البيت حتة حتة وبنَضَّفها.

دسوقي: هو ده اللي مضايقني، البيت ده بيت محترم... والتراب اللي ع الأرض متشليهوش ده تراب مصر.. تراب مصر.. واللي يفرط في تراب مصر يبقى خاين يا شاهندة.. سيبي كل حاجة زَيّ ماهي.

وفي النهاية أرى أن صبحي بَرَع في توظيف مسرحة وتوصيل فكره بطريقة سَلِسَة مُبسَّطة بحيث يفهمها العالِم والبسيط، وأرى أنه وُفِّق في ذلك توفيقًا جيدًا جدًّا، ومع ذلك من ذلك أرى أنه على الرغم من كل هذه القيم والتعاليم التي قدمها صبحي في عرضه هذا فإنه وقع في خطأين

غير تربويين، وبما أن المسرح هو الأب والمعلم ورغم خبرة صبحي وبراعته لا أعرف كيف وقع في هذين الخطأين التربويين!

أولهما: هو تهديده للدكتور مفيد بأن يفضح سرَّه أمام زوجته ليجبره على مساعدته في تنفيذ خطته على ابنه طارق.

أما **الخطأ الثاني،** فهو السماح لحفيده باستغلاله وقبول الحفيد رِشْوةً مقابل سكوته وحفظ السر، وهذا خطأ تربوي فادح حيث أن القائم به هو طفل صغير يمكن أن يكون قدوةً لطفل آخر لا يقدر على التفريق بين الخطأ والصواب ولكنه شاهد هذه الفكرة في المسرحية وقام بتنفيذها؛ خاصة أن الطفل استطاع من خلال هذه الرِّشْوة أو (السَّبُّوبة اللي بعملها من جِدُّو) على حدِّ قوله أن يوفر لوالده مصروفه، فيظن الطفل أن هذا هو الصواب وأنه يفعل أي شيءٍ كهذا حتى يوفر لوالده ويرى نفسه في ذلك بطلًا، وكان ذلك خطأ تربويًّا لا يليق بمسرح صبحي التربوي الذي تعودنا عليه، ولكن المسرحية في مجملها أُخرِجت بشكلٍ جيد جدًّا وبحبكة جيدة، وبها الكثير من القيَم والأفكار الذهبية.

ومن خلال هذا التحليل البسيط لا بُدَّ لنا من الوقوف على الشخصية النمطية في المسرحية موضوع الدراسة:

أود أن أوضح في البداية أن الشخصية النمطية عند صبحي ليست نمطية بمعناها التقليدي القديم، وهو أن يقوم الممثل بأداء نفس الشخصية بنفس سماتها واسمها في جميع مسرحياته وأعماله الفنية، مثل علي الكسَّار وشخصية عثمان عبد الباسط وكذلك شخصية إسماعيل يس وغيرهم..

ولكن النمطية عند صبحي تكمن في الأداء وطريقة الوعظ، وكيف أن صبحي يأخذ على عاتقه دور الأب والمعلم والمرشد، فيوظِّف النمطية في مسرحياته عند طريق التوعية ونقل أفكاره بطريقة تربوية هادفة، وبصورة مبسطة لجميع المشاهدين من جميع الفئات.

وإذا نظرنا إلى شخصية صبحي في هذه المسرحية كشخصية نمطية فسنجد كيف تتحول هذه الشخصية من شخصية كوميدية إلى شخصية محملة بالأفكار، فشخصية صبحي في بادئ

المسرحية عبارة عن شخصية نمطية موجودة في حياتنا وهو الجد دسوقي الذي يذهب في زيارة لابنه، ويظن أن ابنه يعيش حياة سعيدة وينفذ القيَم والمبادئ التي وصَّى ابنه بها، ولكن على النقيض يجد أن ابنه يعيش على عكس توقعاته وعكس قيمه ومبادئه، يعامل زوجته وكأنها دُمْية ليس لها الحق في أي شيء.

ومن هنا تتحوَّل شخصية الجد دسوقي من النمطية الكوميدية المُسطَّحة، إلى شخصية مُحمَّلة بالأفكار تستخدم الحيَل الكوميدية ولكن بصورة واعية ووعظيَّة، وتحمل الكثير من الرسائل والقيَم المُباشِرة للجمهور.

أولًا: الشخصية النمطية واتِّباع الأسلوب الكوميدي:

نلاحظ عند صبحي في هذه المسرحية تداخلًا بين الشخصية النمطية المسطحة والشخصية التراجيدية المحملة بالأفكار، فنلاحظ منذ البداية عند زيارته لمنزل ابنه بشخصيته النمطية الجَدّ الحَنُون المُحبّ لأسرة ابنه يمزح ويهرج كثيرًا، فيحمل الكثير من عناصر البهجة وعزفه للموسيقى منذ مجيئه، وفي الوقت نفسه نلاحظ أن نفس هذا العزف تحول من مجرد الطُّرَف والدُّعابة مع أسرة ابنه إلى رسائل وقيَم، فيقوم بالعزف للاعتراض على ما يقوم به ابنه وزوجته أمام الأولاد، وتحول في لحظة من التمثيل الكوميدي إلى تراجيديا هادفة، مستخدمًا اللحن وتعبيراته الجسدية عوضًا عن الكلام، متأثرًا في ذلك بأسلوب "مايرهولد" الذي اعتمد على اللحن والحركة كما ذكرنا سابقًا ص١٥.

ويقوم بوعظ ابنه بطريقة جادَّة تتحول إلى كوميديا نتيجة لرد الفعل حينما ذكَّر ابنه بما وصَّاه به عند زواجه بوصية الشعراوي: "يا بُنيّ، هذه المرأة تركت الأب والأم والأخ والأخت وجاءت إليك لتكون لك أنت وحدك فكُنْ أنت لها كل هؤلاء".

ويستخدم بذلك أسلوب الوعظ المباشر الذي سرعان ما يحوِّله إلى كوميديا عن طريق حديثه بكل جدية وتأثر اعتقادًا منه أن ابنه يستمع إليه، فيجده لم يُلقِ له أي اهتمام وتركه وذهب فتنتج المفارقة الكوميدية من هذا.

وهكذا طوال المسرحية نجد الكثير من القيَم التي لا بُدَّ أن يقوم صبحي بدسِّها بأسلوب كوميدي جميل بحيث تصبح الكوميديا هادفة، ففي المسرحية يقوم صبحي بالكثير من المقالب في ابنه حتى يعلمه درسًا يتعظ من خلاله ويعلمه أهمية زوجته في حياته وأنه يجب عليه احترامها، وفي الوقت نفسه يقدم الكثير من الدروس ويوضح أهمية الزوجة في حياة الزوج وأن دورها لا يقلُّ أهميةً عنه بل ويزيد عليه، وفي الوقت نفسه يقدم العديد من المواعظ على لسانه، مثل:

- ماهو لمَّا الشارع بتاعك ينضف شقتك هتنضف.
- التراب اللي ع الأرض متشليهوش ده تراب مصر.. تراب مصر.. واللي يفرَّط في تراب مصر يبقى خاين يا شاهندة..

وفي جميع مسرحياته تقريبًا لا بد له وأن يتحدث عن شغله الشاغل وهو الوحدة العربية ولو بجمله بسيطة.

- الوطن العربي كله مشلول مش مشكلة..

ثانيًا: نقطة التحول الفعلية:

نقطة التحول الفعلية في المسرحية هي الخاتمة، فعندما عرف ابنه الحقيقة وعرف كل شيء قام صبحي بتقديم مواعظ مباشرة، وهي المغزى النهائي أو المُلَّخص للمسرحية متبعًا أسلوب بريخت التعليمي، ولم يقتصر صبحي على معارضة الأسلوب الذكوري وسيطرة الزوج على زوجته فقط، ولكنه اعترض أيضًا على النِّسْويَّة وسيطرة الزوجة على زوجها، ووضح أن لكُلٍّ منهما حقوقه وواجباته ولا ينبغي أن يطغى أحدهما على الآخر (١:٥٠:٠٠).

- أنا كل قلقي على ولادكم.. وولاد غيركم .. إزاي هتقنعوهم يعني إيه راجل ويعني أيه سِتّ وبتسيبوهم يتفرجوا على تمثيليات وأفلام في التليفزيون بيقدموا أبشع صورة للمرأة في مصر.. بيقدموا المرأة يإما عاهرة يا تاجرة مُخدِّرات يا مدمنة يا مُنحلَّة.. هتلغوا الصورة دي من ذهنهم ازاي.. هيفهموا ازاي يعني إيه راجل ويعني إيه ست.. إحنا صحيح في مجتمع ذكوري.. بس لأ الست حققت انتصارات كبيرة

واتمكنت انها توصل لأعلى المراتب.. وزيرة ومستشارة وقاضية ومحامية ودكتورة ومهندسة ومعلمة.. بس ده مش من فراغ.. ده كان نتيجة كفاح طويل لرموز نسائية مُشرِّفة على مر العصور.. وصلوا لأعلى المراتب حكموا مصر.. حتشبسوت وكيلوباترا حكموا مصر وقادوا الجيوش وانتصروا وحققوا طفرة اقتصادية.. هدى شعراوي وصفية زغلول من رموز النضال النسائي والنضال الوطني، سميرة موسى.. أول امرأة تُحاضر في الجامعات المصرية وحصلت على الماجستير والدكتوراه في الإشعاع الذرّي وكانت نابغة، عشان كده لما سافرت أمريكا في رحلة علمية تم اغتيالها عن عمد للتخلص منها...

ويختم موعظته قائلًا:

– إذا كانت المرأة قد خرجت من ضلع آدم، فأنا وأنت وكل الرجال وكل النساء قد خرجنا من رَحِمها، فكُن قويًّا لاحتوائها لا لقهرها.. كُنْ عذبًا رقيقًا صادقًا صديقًا لا لامتلاكها، حينئذٍ ستمنحك صكًّا بحياتها ثمن.. كن فارسًا ستكون هي لك الحصن والوطن.

وبهذا يُنهي صبحي مسرحيته بمنولوج طويل يقدم فيه الكثير من الوعظ ويشرح فكرة المسرحية بصورة مباشرة، وبهذا تحولت شخصية صبحي النمطية من شخصية كوميدية سطحية إلى شخصية تراجيدية جادة مُحمَّلة بالقيَم والمواعظ والأفكار التي يقدمها للجمهور بصورة مباشرة.

عناصر العرض في المسرحية:

ركَّز صبحي على المضمون ولم يُولِ اهتمامًا كبيرًا بالإضاءة والديكور والمكياج، فقد اتَّبع صبحي الأسلوب الواقعي في أغلب عناصر العرض فمثلًا:

الديكور:

وهو العنصر المادي في المسرح ويمكن تغييره خلال العرض المسرحي. يشمل جميع العناصر المركبة التي يمكن نقلها وإعادة تركيبها، مثل قطع الأثاث واللوحات. يجب أن يحتوي على المُكوِّنات التي تتناسب مع طبيعة المسرحية.

استخدم صبحي الديكور الواقعي في أغلب مشاهد المسرحية، وهو ما تناسب مع طبيعة موضوع المسرحية التي تصف البيت المصري الطبيعي والأسرة المصرية بكل ما يحتويه منزلها؛ مما يجعل المُشاهد يتعايش مع الموضوع ويشعر بالأُلفة معه فيتعمَّد صبحي كسر هذه المعايشة عن طريق المبالغة؛ مما يجعل المشاهد يستنكر هذا الفعل ويعترض على ظلم الزوج لزوجته.

استخدم صبحي الرمز في اللوحة الموضوعة على الحائط فقط ولم يستخدم الرمز في الديكور إلا في هذه اللوحة فقط لخدمة موضوع المسرحية، وهي عبارة عن لوحة معلقة في منتصف المنظر المسرحي لرجل قوي مفتول العضلات وخلفه امرأة ضعيفة مستكينة، تأخذ صورة الرجل الحيِّز الأكبر من اللوحة ويتصدرها. أما المرأة فهي خلفه صغيرة مُهمَّشة تظهر ضعيفة مستكينة، وهذا يوضح ما تدور حوله أحداث المسرحية وهي النظرية الذكورية وسيطرة الفكر الذكوري على المرأة.

وبذلك فقد نجح صبحي في استخدام الديكور المناسب لموضوع المسرحية.

الإضاءة:

لم يهتم صبحي بالإضاءة بشكل كبير فقد استخدمها في الغالب للإنارة بالضوء الأبيض متأثرًا في ذلك ببريخت، ولقد تحدثنا من قبل في ذلك ص٢٧.

أما بالنسبة إلى المكياج والملابس والإكسسوار، فإنها تُستخدم في وصف الشخصيات أو الإشارة إلى حقبة تاريخية معينة.

فقد اتبع صبحي في استخدامها الأسلوب الواقعي ولم يهتم بها كثيرًا، فكانت الملابس واقعية وقد قام صبحي بتوظيفها توظيفًا واقعيًّا ولم يتلاعب بها، وكذلك الماكياج فقد كان هادئًا بسيطًا

في المنزل بينما عند دخولهم من الخارج بملابس الخروج كان أكثر وضوحًا، وبهذا فقد وظف صبحي الملابس والإكسسوار والمكياج توظيفًا واقعيًا وصبَّ اهتمامه على التلاعب بالنص والمضمون أكثر من الاهتمام بعناصر العرض الأخرى.

الموسيقى:

يتم استخدامها لخلق جو أو حالة مزاجية معينة. وقد استخدمها صبحي بطريقة واقعية تخدم الحدث الكوميدي أو الرومانسي أو التراجيدي، وهو ما سبق ذكره ص٢٧.

وقد وظَّف صبحي العزف والإيماءة في هذه المسرحية متأثرًا بمايرهولد في ذلك، وهو ما سبق شرحه ص٢٦.

قائمة المراجع

١. فيليب سادجروف (١٧٩٩-١٨٨٢). المسرح المصري في القرن التاسع عشر، ترجمة: أمين العيوطي. تقديم وتعليق: سيد علي إسماعيل: رؤية جديدة لمسرح يعقوب صنوع.
٢. ماري إلياس وحنان قصاب حسن (١٩٩٧). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان.
٣. لويس معلوف (٢٠١٩). المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط١٩، بيروت، المكتبة الكاثوليكية.
٤. ابن منظور (١٩٩٤). لسان العرب، م (٥)، ط٣، القاهرة، دار المعارف.
٥. شاكر مصطفي سليم (١٩٨١). قاموس الأنثروبولوجيا، ط١، الكويت، جامعة الكويت.
٦. محمد شحاتة ربيع (٢٠١٣). علم نفس الشخصية، عمان: دار المسرة للنشر والتوزيع/ بيروت، ط١.

٧. سمير محمد حسين (٢٠٠٣). التقنيات الخزفية بين النمطية والتحديث. بحوث في التربية النوعية، ع (٢).

8. Allport, G. W., The Role of Expectancy. in C. Hadley. (Ed). (1950). Tensions that cause wars. Urban, University of Illinois Press.

٩. طارق سيد أحمد الخليفي (٢٠٠٨). فن الكتابة الإذاعية والتليفزيونية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

10. (Jeffrey Rusten, "The Birth of Comedy", Retrieved 20/3/2024.)

١١. كريم خنجر، تقنيات الممثل الكوميدي، مجلة الفرجة، إصدارات المركز القومي للمسرح، ع ٢٠١٤، ٩ فبراير ٢٠١٥، تمت الزيارة في الثلاثاء ١٩ مارس ٢٠٢٤، ٣:١٩ p.m.

١٢. محمد الخطيب (٢٠١٤). المسرح الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع.

١٣. هبة محمد عفت (٢٠١٩). التسامح والدراما: نشر ثقافة التسامح بين الجمهور، العربي للنشر والتوزيع.

١٤. هشام جمال الدين حسن (٢٠١٨). نظم الإنتاج السينمائي، دار السحار للنشر والتوزيع، القاهرة، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة المصرية.

١٥. محمد التونجي (١٩٩٩). المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

١٦. محمد الخطيب (٢٠١٤). المسرح الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع.

١٧. ماجدة مراد (٢٠٠٤). شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، القاهرة: عالم الكتب.

١٨. عبد الرحيم درويش (٢٠٠٥). الدراما في الراديو والتليفزيون: المدخل الاجتماعي للدراما، دمياط: مكتبة نانسي.

١٩. أحمد صقر، مرجع سابق، ص٢٠.

٢٠. بيير لوي دو شارتر (١٩٩١). الكوميديا الإيطالية، ترجمة: ممدوح عدوان، علي كنعان، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ص٦.

٢١. بيير لوي دو شارتر، مرجع سابق، ص٣٢.

٢٢. جوليان هلتون (٢٠٠٠). نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص١١٧.

23. (http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=4426)

٢٤. ر. بينار ترجمة: أحمد كمال يونس(٢٠١٨). تاريخ المسرح، دار الكتب المصرية.

٢٥. محمد الخطيب (٢٠١٤) المسرح الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع.

٢٦. أحمد حسن الزيات، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين (٢٠٢٢). في أصول الأدب محاضرات ومقالات في الأدب العربي، دار الكتب العلمية.

٢٧. إبراهيم حمادة (٢٠١٩). كتاب أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

٢٨. عبد الرحمن بدوي (١٩٥٣). أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية.

٢٩. عبد الرحمن بدوي، نفس المرجع السابق.

٣٠. محمود جمال الدين (٢٠٢٠). قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، وكالة الصحافة العربية.

٣١. محمود أبو دومة (٢٠٠٥). تحولات المشهد المسرحي: الممثل والمخرج، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

٣٢. المجلس الأعلى للثقافة. لجنة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨١). ع ٧.

٣٣. يحيى سليم البشتاوي (٢٠١٤). منهجية الإخراج المسرحي، الأكاديميون للنشر والتوزيع.

٣٤. برتولد بريخت (١٩٨٠). نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان.

٣٥. صالح سعد (أكتوبر ٢٠٠١). الأنا – الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، ع ٢٧٤، الكويت.

36. David Barnett, Brecht in Practice: theatre, theory and Performance – , Methuen Drama (January 15, 2015) – p. 121.

٣٧. برتولد بريخت (١٩٨٠). مرجع سابق.

٣٨. برتولد بريخت، المرجع نفسه.

٣٩. جلال الشرقاوي (٢٠١٢). الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

40. David Barnett, Brecht in Practice: theatre, theory and Performance – op. cit, p. 114.

٤١. فسيفولد مايرهولد (١٩٧٩). في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، الفارابي.

٤٢. محمود عبد العزيز أبو دومة (١٩٩٨). اتجاهات الإخراج المعاصرة وتأثيرها على المسرح المصري في الفترة من ١٩٦٠– ١٩٩٥، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

٤٣. باتريس بافيس (٢٠١٥). معجم المسرح، ترجمة: ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.

44. http://theatermaga.blogspot.com/2014/08/blog-post.html#.XTQUZ-gzaM8

٤٥. جلال الشرقاوي، مرجع سابق.