عبد الناصر حسو

مفردات العرض المسرحي

عروض مسرحية

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٠

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

μ

كان من المفترض أن يكون أي عرض مسرحي حدثاً ثقافياً مفتوحاً يتجاوز حيز الخشبة والصالة، وتسكن حواراته ونقاشاته على صدر صفحات الجرائد والمجلات، وفي مقاهي الثقافة، والسهرات، إلا أن هذا الأمر لم يحدث، على الأقل في السنوات الأخيرة، رغم أن بعض العروض حققت هذه الإمكانية إلى حدما.

العرض المسرحي، هو حالة ثقافية، يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته على الخشبة، فضلاً عن عناصر العرض الأخرى، مثل السينوغرافيا: الديكور والإضاءة والأزياء.. والماكياج، والدراماتورج، ولايمكن أن تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها، ويتفاعل معها كونه شريكاً أساسياً في العملية الإبداعية، لذلك نلاحظ أن نجاح أي عرض مسرحي يعتمد أساساً على قراءة المخرج للنص وتقاطعها مع الواقع الراهن، ومقولته واختياره للمواضيع التي تلامس الواقع، (بمعنى قراءة المرحلة)، واعتماده على النص المسرحي، فلا يمكن لأحد أن يقول إن مسرحية «هاملت» ليست مسرحية ناجحة، لكن من السهل القول إن عرض «هاملت»، للمخرج الفلاني هو عرض باهت لم يحقق شروط النجاح، أو أنه عرض ليس بالمستوى المطلوب، إذاً نجاح وفشل أي عرض مسرحي هو مسؤولية المخرج بالدرجة الأولى.

لذلك يمكن القول إن تاريخ الحركة المسرحية في سورية، هو تاريخ العرض المسرحي أولاً، ومن ثم هو تاريخ النصوص المسرحية (النصوص المحلية) أخيراً هو مجمل الفعاليات والنشاطات والدراسات النقدية، والأبحاث

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

النظرية، وعندما استغنى المخرج في ما بعد عن النصوص المسرحية، راح يكتب النص بنفسه على الخشبة تحت مسميات عديدة، انطلاقاً من تقديم النص للعرض وليس للنشر، حتى أن القارئ لا يجد متعة فيه، كون العديد من المواقف يتم تجسيدها على الخشبة دون كتابتها، أي أنها مكتوبة في ذهن المخرج. وكان من الصعب التحدث عن النص المسرحي المحلي في هذه الحالة طالما لم يتم نشره بعد، أو أنه نص أجنبي مترجم من لغة أخرى، ولا يدخل في إطار تاريخ المسرح السوري إلا من خلال عرضه، لذلك، يبقى الحديث يدور عن مناقشة آراء المخرج التي تكون من صلب الموضوع.

منذ سنوات والمسرح السوري يبحث عن حلول للخروج من الأزمة التي طالت المسرح وكل مجالات الحياة، وكان الأمل معقوداً على جيل من المسرحيين الشباب الذين أحدثوا قطيعة مع الماضي لأسباب قد تكون مبررة وقد لا تكون. فهل يستطيع هذا الجيل أن ينقل المسرح إلى بر الأمان، ليتخلص من أزمته؟

حدثت القطيعة في إطار التغييرات الجديدة التي شملت العالم كله بعد انهيار المنظومة الاشتراكية وظهور مفاهيم جديدة مثل العولمة وصراع الحضارات والتلاقح الثقافي، ومنظمات الدفاع عن حقوق الإنسان... ورغم ذلك كان الجيل يتعثر في تجربتين وينجح في تجربة واحدة، لكنه لم يشكل ظاهرة مسرحية، إنما ظلت تجاربه متفرقة هنا وهناك، تحكمها حماسة الشباب أحياناً، ومعظم الأحيان يسودها التسرع، وعندما وجد الجيل الجديد نفسه في التجارب الشخصية للتعبير عن همومه وإرهاصاته ومشاكله دون الاهتمام بقضايا الإنسانية الكبرى، ظلت مشاكله وهمومه في إطار الذاتية، وهو ما أدى إلى تجسيد «الأنا» الشخصية دون أن يطال «الهو» الاجتماعي.

أصبح المخرج هو المعد والمؤلف والسينوغرافي، ومعظم الأحيان هو الممثل أيضاً، ويخشى أن يتحول ذات يوم إلى متلق أيضاً، وبذلك أفرزت

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

هذه المرحلة ظاهرة المخرج المؤلف، أو ما يسمى بـ «هيمنة المخرج» على الحالة المسرحية.

المتابع للحركة المسرحية، يلاحظ من دون صعوبة سيطرة هذا النوع من المخرجين على حالة العروض المسرحية التي هي بالضرورة نصوص معدة، أو مقتبسة، تشكل غالبية العروض، وهذا يؤثر سلباً على الكتابة المسرحية من حيث القيمة والأهمية، مما يؤدي إلى تراجعها.

هذا الكتاب يتضمن مجموعة مقالات ومقاربات، ترصد فعاليات العروض المسرحية التي عرضت على خشبات المسارح في دمشق، وهي قراءة ثقافية أقرب إلى الدراماتورجية، لكنها لاتدّعي الدراماتورجية، إنما تسعى إلى الاقتراب من وجهة نظر المسرح في شكله المتطور.

أقول إنها قراءة، أو متابعة للعروض المسرحية، قد لا تشمل المقاربة الشاملة، لأنها تتعامل مع الفن المسرحي الذي تكون سمته الأساسية، النسبية، والاحتمالية، والتأويلية، والتعددية في وجهات النظر، خاصة إذا عرفنا أن العرض المسرحي هو قراءة واحدة (قراءة مرحلة تاريخية) من مجموعة قراءات للنص المسرحي، من المفترض أن تكون قراءة مرحلة أيضاً، وتالياً، فالكتابة عن العرض المسرحي هي أيضاً قراءة محتملة من عديد القراءات التي يمكن للمتابع أن يجدها من خلال التفسيرات والتأويلات للنص المسرحي.

الفعالية النقدية أو الكتابة عن العروض المسرحية هي فعل واع، من المفترض أن يكون وراءها عقل يمتلك أدواته المعرفية ووسائله التعبيرية، كما أن الكتابة الإخراجية هي أيضاً فعل واع، بعكس الكتابة في الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، من هنا أجد أن الكتابة في مجال المسرح، تتطلب محاكاة عقلية واعية، تستند إلى أسس علمية، ومنهجية.

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أجمع بين عدد كبير من العروض المسرحية المتفاوتة الاتجاهات، ومختلفة الأجيال، فضلاً عن رأي بعض

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

المخرجين في عروضهم وتعاملهم مع أدواتهم المعرفية والتعبيرية، لتقديم صورة بانورامية واضحة وشاملة عن تاريخ العروض المسرحية التي قدمت في سورية من واقع التجربة المعاشة، لزرع بذور التطوير والتغيير والتواصل مع الأجيال القادمة عبر إعادة بناء مجتمع مفترض أو متخيل.

مازال المسرح في سورية أداة تنوير وتطوير للمجتمع، وليس له هوية، فهوية المسرح تحتاج إلى نصوص ترصد واقع الحياة والبيئة المحلية مع تراكم زمني لهذه النصوص، ومعظم الأعمال المسرحية، إن لم نقل جميعها مجزأة في ظل وجود مؤسسة لا تدرك أهمية المسرح والعروض المسرحية وفي ظل غياب الأرشيف الذي يحفظ الذاكرة التراكمية للأعمال المسرحية من التلف.

وا ٍذا كان الفرد بحاجة إلى التواصل مع محيطه الاجتماعي والإنساني، كونه يعيش في هذه المرحلة في جزر منعزلة، فالعرض المسرحي، هو أداة هذا التواصل بامتياز في ظل العولمة التي تداهمنا في بيوتنا وحياتنا وتحل ضيفاً ثقيلاً ليس علينا فحسب، بل على مستقبلنا أيضاً، وا ٍذا كانت العولمة في أحد جوانبها السلبية تسعى للقضاء على الهوية والخصوصية المحلية لأي أمة، فمن المؤكد أنها في جانبها الإيجابي، تساهم في انتشار المسرح، وتبادل الخبرات، من خلال التثاقف والحوار الثقافي المستمر بين الثقافات والحضارات المتعددة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الدراماتورجية ..حررت الكتابة المسرحية من الأطر القواعدية

الدراماتورجية مفهوم نقدي استخدمه غوتهلد لسينغ الألماني في القرن الثامن عشر لأول مرة في كتابه «دراماتورجية هامبورغ» للتخلص من هيمنة الكلاسيكية الفرنسية التي كانت منتشرة آنذاك في الثقافة الألمانية، وخصوصاً في المسرح، وبهذه العملية، حرر لسينغ المسرح الألماني من الهيمنة الفرنسية، معتمداً في ذلك بشكل أساسي على الذوق الألماني، والروح القومية الألمانية، وتالياً حاول أن يربط العلاقات الدرامية المتشابكة في النصوص المسرحية بالبيئة الألمانية، لأنه كان على علاقة قوية مع المحيط الذي يعيش فيه ليس ثقافياً فحسب، بل اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ونفسياً ..

لكن أصل الكلمة، يعود إلى الفعل اليوناني، بمعنى «يؤلف» كما جاء في المعجم المسرحي، واتخذت الكلمة دلالات حديثة مثل إعداد النص إلى العرض، قر اءة النص، كتابة النص، تحليل النص في الفترة التي كان النص فيها مركز الثقل في العملية الإبداعية.

استخدم لسينغ الدراماتوجية، من وجهة نظر المتفرج الذي يعد العنصر الأهم في العملية المسرحية، إلا أن المفهوم لم ينتشر في أوروبا، بل ظل محصوراً في ألمانيا، رغم أن الفرنسيين حاولوا استخدامه، وخاصة من كان له علاقة بالتنوير أمثال فولتير ودينس ديدرو، إلا أن غوته وفاغنر كرسا المفهوم في ألمانيا حتى أتى دوق ماينغن وطور تجربة الدراماتورجيا، فأدى هذا التطور إلى التأثير في المسرح العالمي، وطرح من خلاله علاقة مختلفة مع العرض المسرحي، وتمخض من المفهوم ولادة المخرج المسرحي فيما بعد.

نظراً لارتباط العملية المسرحية بالمؤسسة منذ أيام اليونان، كان لابد من وجود شخص يمتلك ذهنية دراماتورجية أو فريق عمل ينظم العملية المسرحية، وأطلق عليه صفة الدراماتورج، مهمته كتابة النص، وتحليله، قراءته من وجهة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

نظر المتفرج الجديد، وبذلك تحررت الكتابة المسرحية من إطار القواعد والأعراف الكلاسيكية القديمة، وتالياً طرحت علاقة مختلفة مع الواقع، وقدمت أسلوباً مغايراً عما كان عليه بين النص والعرض من حيث التعامل معهما بما يتضمن استنباط أعراف وتقاليد جديدة متلائمة مع العصر والبيئة التي يعيش فيها المخرج والمتفرج معاً .

تطورت الكتابة المسرحية باتجاه كسر القواعد والقوالب الجاهزة، واستنبطت معايير جديدة بعد ظهور المخرج كوظيفة مستقلة في إنتاج العرض المسرحي، وأصبح عملياً مؤلف العرض، وهذا ما أدى إلى تغييرات على مستوى الخشبة و البناء المعماري للمسرح، وطريقة الأداء، وأصبح للمفهوم أكثر من مدلول واحد.

المخرج يضيف وجهة نظره إلى وجهة نظر الدراماتورج الذي بدوره قد أضاف وجهة نظر المتفرج إلى العملية كونه ينتمي إلى المتفرج، ويدرك تماماً نبض الشارع وماذا يريد! حيث حلل وعدّل وجهة نظر الكاتب، وتنصهر وجهات النظر هذه في بوتقة واحدة يتبناها المخرج، وتظهر نتائجه في العرض.

فالدراماتورجية تغطي كل جوانب المسرح بما فيه كتابة النص، وتحضيره ودراسة تاريخ المسرح والنقد وسيرورته والأزياء والفضاء الدرامي، وظروف إنتاج النص والعرض كلاً في زمنه، وليكون على اطلاع بالرؤى المتعددة التي أخرجت هذا النص من قبل.

وأهمية بريخت في هذا المجال جاءت في صياغة العرض كدراماتورج بعد أن عمل مع ماكس راينهارت، وبيسكاتور من وجهة نظر البيئة الاجتماعية، وبنى عليها نصوصه المسرحية فيما بعد، أي أنه طبق العمل الدراماتورجي على نصوصه المسرحية، وعلى أسلوب العمل مع الممثل، وأسلوب التعامل مع المتفرج عندما وضع نظرية المسرح الملحمي، وطالما أن بريخت المخرج، لم يكن وحيداً في العرض، كان عليه أن يستفيد من وجهات نظر العاملين معه

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

(فريق العمل، مصمم الديكور، مصمم الإضاءة، مصمم الأزياء المؤلف الموسيقي..) ليتمكن من إنتاج عرض، يشد المتفرج إليه ويؤثر فيه.

ضمن سلسلة المتغيرات التي مست العملية المسرحية بما فيها المتفرج، تكو ّن رأي موحد بين المخرج والدراماتورج، لكن من الضروري أن يتوحد الرأيان في العرض، وا ٍلا لحدث خلل في عدم إيصال الفكرة أو المقولة للمتفرج الذي دفع ثمن البطاقة أولاً، وأهدر وقتاً لحضور العرض ثانياً .

طالما أن العرض نص جديد يوازي النص الأصلي، ويتضمنه من خلال رؤية دراماتورجية ورؤية إخراجية، فمن الضروري أن يرتبط العرض بالزمان والمكان والفضاء الثقافي والبيئة الاجتماعية والظروف التاريخية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي أفرزها العرض، كون العرض يقدم لمتفرج معين، في فترة معينة، وفي مكان محدد، وضمن أطر وأعراف وشيفرات (كودات) تلك الفترة يعرفها المتفرج جيداً، وتالياً فالمتفرج هو طرف مشارك ومنتج للعملية الإبداعية، والعرض كان يتضمن أسئلة تؤرق الدراماتورج قبل أن تؤرق المتفرج والمجتمع عامة، وتثير هذه الأسئلة حول الحياة والفن والمجتمع وحتى أنه يحدد مكانة الفرد لتحفيز الذاكرة الإنسانية والبحث عن أجوبة قد لايلتقي بها.

الدراماتورج يقدم رؤية أو قراءة متكاملة ومنسجمة مع المجتمع للمشروع الثقافي قبل المشروع المسرحي، آخذاً بعين الاعتبار النص وزمن إنتاجه، والعرض وزمن إنتاجه أيضاً، ومع تطور العلوم الإنسانية، وخصوصية في مجال الثقافة والفن والأدب، وظهور مفهوم تعددية القراءات أو وجهات النظر للنص الواحد، كان على فريق العمل، أن يختار وجهة نظر متكاملة، أعدها الدراماتورج، وتبناها المخرج وجسدها الممثلون بمساعدة مفردات العرض المسرحي، إلا أن هذه القراءات ووجهات النظر لا تأتي عشوائياً، ولا تأتي من

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

فراغ، فوجهة النظر تعتمد على المعرفة بالأشكال المسرحية، والأعراف والتقاليد، إضافة إلى معرفة المجتمع معرفة حقيقية بهذه الأعراف والتقاليد.

تعددت مهام الدراماتورج في الفترة الأخيرة، فلم يكتف بتحضير العرض فقط، بل نراه أحياناً مشاوراً لصالح مؤسسة مسرحية، أو لصالح فرقة خاصة (ظهر هذا الاتفاق في بعض الفرق الخاصة في سورية) كونه يمتلك إمكانيات تعديل النص، وقراءته، وا ٍعداد البروشور، أو تقديم مادة ثقافية وتاريخية لمساعدة الممثل في فهم الشخصية والدور الذي يؤديه، وأحياناً يقوم على أرشفة العرض، وتوثيقه حتى يكون جزءاً من ريبرتوار المسرح أو الموسم المسرحي، ويصدر كراساً يرافق العرض أينما ذهب، حيث يجمع الدراسات النقدية والمتابعات الصحفية التي تكتب حول العرض، والدراسات التي كتبت حول النص، لتكون مادة في أرشيف الفرقة.

إن العمل على النص يتطلب دراسة البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية، وكشف المستور من النص، أو ما لم يقله النص صراحة، وربط الكاتب بعصره، وما يمكن أن يقدمه في عصره، بعد ذلك يطرح احتمالات أشكال العرض وأسلوبه، طالما النص قابل لقراءات متعددة.

الدراماتورج ناقد متمرس قبل البدء بالمشروع، ودارس لتاريخ المسرح والعرض المسرحي، ويملك رؤية جمالية للمشهد البصري، وصاحب فكر عميق، بعد أن ينتهي عمله مع النص يتحول إلى مشارك، يتعامل مع الممثل من خلال المادة الثقافية التي قدمها له، ينمي ثقافته، ويقترح الاحتمالات الأيديولوجية والجمالية والفنية للعرض، فهو الذي يعرض الحكاية، ويفكك شيفرات النص، ويوجه المتفرج إلى المدلول الذي رغب المخرج أن يظهره، ثم يعيد صياغة الحكاية من جديد بناء على جمهور معين، ثم يجري مونتاجاً، ويقترح شكل أداء الممثل ونوعية العرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الداماتورج يعمل ما بين الرؤية الأيديولوجية، والرؤية الجمالية في محاولة لتفسير الشكل والفضاء الدرامي بمتطلبات المضمون، ويختار النص الذي يحتوي على لحظات المعاصرة، ويسلط الأضواء على واقعنا المعاصر ومن خلال هذه المعاصرة الموجودة في النص، كأن يجد فيه أسئلة تقلق المجتمع، أو تفسيرات جديدة تناسب الواقع، أو يعيد تفسير النص بشكل مغاير انطلاقاً من اللحظة الراهنة، بمعنى أنه يقوم بعملية التأويل ويقدم قراءة للمرحلة التاريخية.

وإذا كانت مهمة المسرح هي إثارة الأسئلة والشكوك، فمن الضروري أن تنطلق الرؤية من تلك اللحظة، ولا يتناسى الدراماتورج القيمة الجمالية الفنية مع اختلافات في الشكل، وطرح الأساليب السردية بلغة متفاوتة الوضوح.

بعد اختياره للنص، وقراءاته له وتحليله وتحضيره للعرض، يتحاور مع المخرج أولاً، ثم مع السينوغرافي . إن وجد . أو مع مصممي الديكور، والأزياء والإضاءة، والمؤلف الموسيقي.. ويقترح نوع العرض وشكل أداء الممثلين، وأسلوب تقديم الديكور والأزياء والإضاءة والانسجام في الألوان مع بعضها، يبدأ في تحليل النص وتفسيره والكتابة على الخشبة للممثل، حيث يشارك المخرج في رؤيته ثم يقرر مع المخرج أسلوباً ومقولة.

من المفترض أن تتلاشى كل وجهات النظر الفردية في القراءة الجمالية للنص، وهذه ليست إشارة إلى ديكتاتورية المخرج بقدر ما هي السعي وراء تكاملية العرض، وإن وجدت هي ديكتاتورية الجمال، حيث يفسح المجال للاجتهادات الشخصية التي تدفع العمل باتجاه تكاملية العرض وحيويته وحضوره اللافت.

مما سبق، نلاحظ عدم وجود الدراماتورج في المسرح السوري إلا فيما ندر، ويعود السبب إلى القائمين على المؤسسة المسرحية، الذين لايقتنعون به، معتبرين أن المخرج هو درامي، ويستطيع أن يحل مكانه، كون الدراماتورجية مهنة وافدة إلينا، وكأن مهنة الإخراج أو المسرح برمته غير وافدة على ثقافتنا،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كذلك يعود عدم وجود هذه المهنة إلى المخرج الذي لايقتنع أيضاً بها، ولايترك لأحد مشاركته رؤيته الفنية والأيديولوجية، خاصة عندما تستنهض الديكتاتورية الفنية في داخله، وأغلب الأحيان يخاف المخرج من الدراماتورج ولسينوغراف اللذين يشاركانه رؤيته، وبالتالي يعتقد أنهما يضيقان دائرة إبداعه.

نستنتج، أن الدراماتورج والسينوغراف (من يهتم بالمناظر البصرية) يهددان عمل المخرج، أم أنهما يقلصان دوره في العملية المسرحية، إلا أن حقيقة الأمر، هي أن الدراماتورج هو من ساهم في ظهور مهنة المخرج كوظيفة، وهو الذي يكمل رؤية المخرج ويحقق له عرضاً متكاملاً قدر الإمكان.

اعترف المسرح السوري منذ البدايات بالمعد، أو بعملية الإعداد المسرحي الذي لم تكن له علاقة بالعرض المسرحي، وبعد أن تم تكريس الظاهرة المسرحية اقتحم المعد خشبة المسرح وهذا المعدّ أحياناً تكرار لا لزوم له، وبعد عودة الموفدين من المخرجين من أكاديميات مصر والشرق والغرب بمختلف اختصاصاتهم، أصبح المعد مخرجاً، أو كاتباً أو ناقداً، وبالتالي اقترب من الخشبة، بمعنى أنه كان يدرك أصول الكتابة للعرض المسرحي، وكان على علم بالتقنيات والرؤى الفنية، وبنفس القدر على دراية بالأنواع والأجناس والمذاهب المسرحية، لكنه ظل يمارس الإعداد فقط، دون الخوض في التجربة الدراماتورجية، بمعنى آخر تنتهي مهمته بعد الانتهاء من إعداد النص.

وقد يكون هذا سبباً من الأسباب التي أدت إلى أن يرتد الجمهور عن المسرح، وفي الوقت نفسه، كان سبباً في تقديم عروض هزيلة تنسى بعد انتهاء العرض مباشرة، فلم تتشكل ظاهرة المسرح السوري ضمن خطة استراتيجية حتى الآن، إذا استثنينا بعض التجارب الفردية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

فمثلاً بات المخرج يبحث عن نص مؤلف من شخصيتين لسهولة جمع الممثلين، وهذا لا يشكل لدى المخرج هاجساً إبداعياً أو فنياً، ولا يمكن النهوض بالمسرح السوري بمثل هذه التجارب الهزيلة، فوجود الدراماتورج ضروري كونه يطرح أسئلة قبل البدء بعملية الاختيار، مثلاً هل يصلح هذا النص لهذا الجمهور وفي هذه الفترة الزمنية؟، ما هي الخيوط التي تربط النص بالواقع؟ هل تحتوي المسرحيةعلى لحظات المعاصرة، هل تستطيع أن تقدم منظوراً مستقبلياً على مستوى الفن والثقافة؟

يستخدم هذا المفهوم في المسارح التي لها تقاليد مسرحية عريقة، وبات المفهوم يأخذ دلالات عديدة، وقد دخل في حرفية الممثل والعرض والمذاهب المسرحية واختص بعصر ما، أو بمسرح ما، أو بمسرحية ما.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عودة الأسطوري بلبوس الراهن
كاليغولا.. البحث عن لحظة الحلم في لغة الجسد

قدم المسرح القومي مسرحية «كاليغولا» للمخرج جهاد سعد على صالة الحمراء ضمن الموسم المسرحي للعام ١٩٩٦. وسبق لجهاد سعد أن قدمها ضمن مهرجان دمشق العاشر للفنون المسرحية في العام ١٩٨٦ وعرضت عدة مرات على خشبات دمشق، وخارج سورية، وآخر مرة عرضت في مهرجان قرطاج المسرحي لدورة عام ١٩٩٥، وحازت على جائزة أفضل إخراج.

كتب الفرنسي ألبير كامو مسرحية «كاليغولا» قبل الحرب العالمية الثانية، وتحديداً في عام ١٩٣٨، الفترة التي كان يسيطر عليها أجواء التشاؤم والعبث والعدمية واللاعقلانية، ظهرت تيارات وقوى سياسية وفكرية وفنية على الساحة الأوروبية، مثل: النازية والفاشية، والشيوعية كقوى سياسية متناقضة، الدادائية والسريالية والوجودية كتيارات فنية، واستلمت تلك القوى السياسية زمام السلطة في بلدانها، و أصبحت تهدد العالم وتوزع شرورها وتنفث سمومها.

استلهم المخرج جهاد سعد روح العصر الروماني في شخصية كاليغولا، وحاول مزجها مع روح المجتمع العربي، مستعيناً بالأفكار العامة لنص ألبير كامو، ومتناولاً الأحداث والمواقف الدرامية التي تخدمه في العرض، وبذلك نكون أمام ثلاث أزمنة تاريخية، زمن الأحداث، أي زمن الأمبرطور الروماني كاليغولا (٤١.١٢) ميلادية، زمن كتابة النص، أي نهاية الثلاثينيات (قبل الحرب العالمية الثانية) في فرنسا، وفترة التسعينيات في سورية، زمن المخرج والمتفرج معاً .

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

لذلك لجأ المخرج إلى تكثيف العرض واختزاله عبر مراحله الثلاث، ومن ثم إلى تعديل النص، وتحويله إلى حركات وإشارات بعد أن أخضعها إلى منجزه المعرفي والإبداعي، وكأنه يعيد المسرح إلى طقسه الأسطوري، وما لم يستطع تحويله إلى إشارات، ترجمه إلى لغة الموسيقى الحية من خلال الإيقاعات السريعة، بحيث اختزل العرض إلى أقل من ساعة ونصف ساعة.

فالنص ذريعة للإخراج، مادة أولية، يفجرها المخرج من خلال جسد الممثل، وتكون قراءته قراءة جديدة للنص وللواقع معاً، وكثف ثلاث فترات زمنية، جسدها على الخشبة، وهذه ليست عملية سهلة، بل تتطلب من المخرج رؤية حياتية وفكرية، وأسلوبية معينة كي يضيف رؤى جديدة إلى النص، رؤى عربية تنضاف إلى مجموعة رؤى عالمية، ضمن سيرورة النص.

يبحث كاليغولا عن المستحيل، عن اللامعقول، للحصول على القمر، وعندما يستحيل امتلاك القمر، يحاول بجنون السيطرة على رعاياه، ومن خلال جنونه، يوضح سخف الحياة، من هنا تأتي لامعقولية الحياة في العرض وكأنه يريد الارتقاء إلى مصاف الآلهة (الخلود)، وهنا تبدأ مأساته، مأساة الوصول إلى القمر، من السهل الحصول على كل شيء دنيوي لشخص مثل كاليغولا، المال، العشيقات، سفك الدماء، القتل، لكن الوصول إلى القمر، أو الخلود أمر مستحيل، وإذا حصل، فمن خلال الشعر والفن، وبشكل مجازي، إنه يحب الشعر، لكن هل هو شاعر؟ هنا تكمن المفارقة، القصائد يغذيها الدم، الرومانسية الشعرية مقابل القسوة والدم، والموت، يا للمفارقة.

كاليغولا الشخص الوحيد الذي يملك الحرية، وحريته مرتبطة بالحكم المطلق (الطاغية، المستبد، المتسلط، خالي الضمير والأخلاق)، كما يرى هو نفسه، لكن في منهج هيغل، فهو ليس حراً كونه عبداً لشهوة الحكم المطلق، الاغتصاب الجنسي، الحقد، القتل والموت. ترى هل هو حر؟ ولكننا نعرف بالنتيجة أن كاليغولا لم يكن حراً في يوم ما، بل كان عبداً لشهواته ورغباته، وهنا ينكسر حلمه، مثلهمثل الرعية، ليصبح مجنوناً طالما لا يستطيع أن يكون حراً،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

يبحث عن الحقيقة التي كانت مجسدة بطائر النسر المعلق على خلفية الخشبة والصالة، والذي يعلو ويعلو وكأنه يسيطر على الحياة، إنه رمز الخلود والسمو. فالعرض المسرحي يبحث عن الحقيقة أو يسعى للوصول إلى الحقيقة، لكن أية حقيقة؟ حقيقتنا نحن كمتفرجين، أم حقيقة كاليغولا، أم الاثنين معاً؟.

يريد أن تعود أخته إلى الحياة من جديد بعد موتها، فهو إذ يبحث عن حلم انكسر لحظة موت أخته، يبكي كطفل صغير بين أحضان كايزونيا «خديجة غانم» يريد أن يغير نظام الأشياء، أن يكون له أثر فعال في نظام العالم، يقتل بجنون، ويمارس اللواطة، وهي صفة جديدة أضافها المخرج إلى شخصيته، وهي تتلاءم مع هكذا شخصية.

المشاهد والأحداث متلاحقة، سريعة بحيث لا تترك مجالاً للمتفرج أن يشرد أو يفكر في شيء ما، فالمتفرج عينه لاتفارق المشهد لايسعه أن يتنفس الصعداء إلا ويصطدم بحدث آخر، أكثر قسوة، فالقسوة والإشارات الجنسية، والرقصة/ الاحتفال تضع المتفرج في مواجهة المرآة، مرآته هو، يندهش، ويطلق صفرة طويلة، بل يصطدم بقسوة الحياة، وقسوة كاليغولا.

الشخصية المحورية في العرض، هي شخصية كاليغولا (جهاد سعد)، كل شيء لديه يتحول إلى ركة وا إشارة وا يماءة ولغة بصرية.. إلخ، ولا تعتمد الشخصية على الحوار، فالحوار مطية للوصول إلى المشاهد البصرية والحالات النفسية وكشف ما يختلج داخل الشخصية، الشخصيات الأخرى ثانوية ليست لديها مساحة لتفصح عن نفسها إلا في حدود علاقاتها مع كاليغولا، وا ضاءة شخصيته، هناك شيريا زعيم المعارضة (زياد سعد)، والشاعر سيبيون (توفيق اسكندر) وهاتان الشخصيتان لديهما مساحة يلعبان فيها نوعاً ما، لكن في حدود ارتباطهما بالشخصية المحورية، فالشخصيات الأخرى من دون استثناء، مرتبطة بالشخصية المحورية، وتدور في فلكها، لذلك لجأ المخرج إلى أفعال الشخصيات

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وحركاتها وردة أفعالها. فالكلام لا يوجه المشهد، بل حاضر فيه، ويتحول إلى حركات مختزلة، وخاضعة تحت تصرف الممثل، أو يتحول إلى لغة أخرى.

حاول المخرج أن يملأ المنصة بأجساد الممثلين، لتشكيل كتل تنبعث منها إضاءات تنطق في الفضاء، ورغم ذلك بقيت مساحة الخشبة فارغة، على حساب العرض، وهي المساحة التي تغيب فيها الأفعال الجانبية. فقد مارس كاليغولا السلطة المطلقة من خلال عملية القتل، ومارس الجنون أيضاً بطريقة جميلة من خلال جسده وحركاته السريعة، ولم يهدأ لحظة واحدة، وهذا ما أتعبه كثيراً لسد الفراغ المتروك على المنصة.

لقد تحول الجسد إلى حكاية تروى عن حلم في زمن غابر، بواسطة لغة الجسد الأكثر صدقية وحضوراً والأقوى تشكلاً للكتل المبعثرة على المنصة، وظهر هذا من خلال الرقصة الاحتفالية، رقصة الانتصار بعد الغزوات أو مولوية عربية إسلامية حول رمز مقدس، وربما هذا لايتلاءم مع الروح الرومانية إلا إذا اعتبرنا أن إنجاز العرض كان لصالح الجمهور العربي كونه قدم في أكثر من بلد عربي، لكن مهما كانت الرقصة الاحتفالية، فنتيجتها تجسد روح الإنسان للتوحد بالروح المطلقة. فالفعل المسرحي تم إرجاعه إلى طقس بدائي ضمن محاكاة تراجيدية، مشاهد القتل والدم والقسوة، وا إرجاع فعل الموت إلى عملية جنسية، وروحية من خلال الرقص، وهذا الأسلوب يذكرنا بمسرح آرتو وآرائه.

يشيع كاليغولا أخباراً كاذبة عن مرضه، كي يكشف محبة الناس له، لكنه يهدم كل شيء ويخسر نفسه تدريجياً إلى أن يأتي مشهد قتله، ثم رجوعه ثانية، هل كان كاليغولا موجوداً داخل كل واحد فينا، مهيمناً عليهم بعد موته، أم أن رجوعه هو رجوع الطاغية بأسلوب آخر، أم أن هذا الرجوع مرتبط بفكرة البعث التي آمن بها كاليغولا في الديانة الفرعونية القديمة؟ علماً أن الديانة الفرعونية، انتشرت في عهد كاليغولا في روما، وهو أحد الأباطرة الرومان الذين اعتنقوها.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

العرض المسرحي هو منتج الأفعال والإشارات، والإشارة تأخذ دلالة معينة في استخدام الممثل للمكان، أو تعامله مع الديكور أو مع الشريك.. فمنتج الإشارة الحقيقي، هو الممثل (الذي يكتب تاريخ العرض بجسده) في تعامله مع عناصر العرض الأخرى، وحاول المخرج أن يختزل الإشارات أو يختصرها، بحيث لا يشوش المتفرج، فجنونه يبرر حركاته الجنسية والمشاركة في الاحتفال والمسابقة.

كان الديكور بسيطاً لا ينتمي إلى أي حقبة زمنية، ولا يمكن للمتفرج أن يتعرف على المكان ما لم ير ممثلاً يؤدي دوراً ما على الخشبة، وفي الوقت نفسه لم يكن هذا الديكور معيقاً لحركات الممثلين، وخاصة الممرات التي تؤدي إلى داخل القصر أو خارجه، والممر الرئيس الذي يؤدي إلى الساحة العامة وسط صالة المتفرجين (الجسر) على شكل لسان الذي تحدث عليه مشاهد القتل الأكثر دموية.

أسلوبية العمل فرضت نفسها على المخرج وعلى مصمم الديكور، في استغلال المنصة، واللسان الممدود عبر صالة المتفرجين، وتحولت المنصة إلى أماكن متعددة (ساحة عامة، ساحة للرقص، للقتل، قصر كاليغولا..) وقد استدل المتفرج على الأمكنة المتعددة من خلال تعامل الممثل مع الآخر، أو من خلال أفعالهم وحركاتهم. فالمكان متحول ومتغير، ومتبدل، يأخذ هويته، أو خصوصيته من خلال تعامل الممثل معه،وليس من الاكسسوارت الموجودة عليه.

العرض، رؤية، قراءة إخراجية نتيجتها الخروج بحلول تشكيلية وجمالية، وبصرية تتناغم مع رؤية المخرج، وتنسجم مع الخط العام للمسرحية والممثلين، وتقديمها في عرض ممتع يقدم للمتفرج المتعة والفائدة معاً، وهو احتفال أو موقف بصري، أو مسرحي مليء بالقسوة والقتل، وهذا ما يذكرنا بالمسرح الروماني، ومسرح آرتو، يرافقه إيقاعات صاخبة وسريعة جداً .

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

لا شك أن جهاد سعد قدم عرضاً نموذجياً أمتع المتفرج رغم قسوته في زمن القسوة، وفي زمن قلة العروض، والأزمة التي طالت المسرح، لكن هل حقق العرض المتعة والفائدة؟ لابد أن نحيل هذا السؤال إلى شباك التذاكر الذي يعطينا إحصائية تقريبية عن عدد المتفرجين الذين حضروا العرض. لكن أعتقد أن العرض حقق هذه المعادلة التي تكون أحياناً من الصعوبة البت في أمرها، قضية شائكة، فهو عرض جماهيري، عرض استمر على مدى أكثر من عشرين يوماً، وامتلأت الصالة، خلالها، بالمتفرجين، كون كاليغولا شخصية إشكالية ذات بعد إنساني، تحتمل قراءته وفق احتياجات كل عصر،وكأن كل واحد منا يحمل كاليغولا في داخله.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

مونودراما «مسخ» مقتبسة من كافكا

بين لغة الرواية وارتجالات المسرح.. مساحة التعبير

قدم الفنان نمر سلمون مسرحية «المسخ» عن قصة للكاتب فرانتس كافكا «التحول»من إعداده وا إخراجه وتمثيله لمدة يومين في صالة مسرح الحمراء بدمشق، و«المسخ» مونودراما، أداها الفنان نمر سلمون، وقد رافقه بالعزف الحي بالكمان الموسيقي، مروان أبو جهجاه. المنصة خالية من الديكور، أما الإضاءة فقد استعملت لتحديد المكان وتسليطها على الممثل والموسيقي الذي يعزف على المنصة، وا إذا كنا مضطرين أن نسمي الأشياء بمسمياتها فهو مسرح فقير، بمعنى اقتصادي، لكنه غني بدلالاته، وعميق بأفكاره.

بين لغتين:

من خلال الجملة الأولى التي نطق بها الممثل نمر سلمون، نلاحظ أنه يصر على توصيل العلاقة بين المنصة والحالة المسرحية بشكل استفزازي، أو ربما بشكل عدائي، يقول: «إذا قلتم لي مساء الخير، لن أرد عليكم»، وفي تقديمه المكتوب لهذا العمل يصر أيضاً على هذه العدوانية، حيث نجد أنه يختتم كلمته التي كانت بعنوان «ثرثرة المخرج»، بجملة استفزازية، «أكرهكم حتى إشعار آخر»، وما يريده الممثل من هذه العلاقة التواصلية بين الصالة والمنصة، هي علاقة ندية، ممثل يقابله ممثل، وكأنه يقول أنا أتفرج عليكم وأنتم تمثلون، وتظهر هذه العلاقة من خلال المشهد الأخير، عندما يجلس في الصالة وهو يمثل أو يروي حادثة، وكأنه يلغي الحدود الفاصلة بين الخشبة والصالة، ونتيجة هذه العلاقة، هي إدهاش وجذب وا إثارة أسئلة حول العرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تعتمد مسرحية «المسخ» على الموسيقى المرافقة للعرض، حيث يشرح الممثل ظروف العرض، ويحدد المكان وتسلط بقعة ضوئية في صدر المنصة، حيث يقف الأب كفزاعة ويقرأ الجرائد دائماً، ثم تسلط بقعة أخرى على يمين الصالة، حيث تقف الأخت عازفة الكمان التي تنشد دائماً، وعلى يسار الصالة سلطت بقعة ضوئية أخرى على الأم وهي تسعل كلما تكلمت، هذا ما شرحه الممثل للمتفرج ومن ثم قلد الشخصيات الواقفة في البقع الضوئية أداء وحركة، وبذلك كان يكرس الحالة المسرحية، وكأن لسان حاله يقول أنا أمثل، أنا ألعب، أنا أؤدي دوراً .

وسأحاول أن أفرق بين مستويات العرض من خلال اللغة والأداء، فحين كان يمثل دور شخصية غريغوري كان يتكلم العربية الفصحى، لكن الأمر جاء مختلفاً، وعندما كان يروي على لسان الشخصية (غريغوري) أو على لسانه هو كممثل، فعندها يتكلم العامية.

هكذا تتالت المشاهد والمواقف بين التمثيل والتعليق على الحدث والرواية، وفي هذه الحالة اعتمد الممثل بشكل أساسي على الارتجال، وعندما كان يتدخل ليعطي جواباً على سؤال مفترض يدور في ذهن المتفرج كان يقول: ما استخدمنا الديكور لظروف مادية.. بس منشان انتو تتخيلوا الديكور.. لذلك طلب الممثل من المتفرج في بداية العرض أن يتخيل الديكور، فهو يحفز المتفرج ويصدمه بتلك العلاقة التواصلية الاستفزازية التي تكلمنا عنها في البداية. وأحياناً كان يطرح سؤالاً على المتفرج ويجيب عليه باللهجة العامية يقول: وبيجوز تقولو هادا صرصور أشلون عم بيحكي؟ لكنه لا يجد جواباً لهذا السؤال فيرد على نفسه: أنا حر ياأخي، مع إشارة من يده ترفع إلى رأسه. وقد كثرت هذه الإشارات في المسرحية فيقطع التمثيل أو يوقف المشهد ويطرح سؤالاً اعتقد أنه يدور في ذهن المتفرج، يقول: بيجوز تقولوا شلون بيحسن الصرصور يحمي صورة حبيبته، لكنه يجيب على هذا السؤال بشكل مغاير، إذ يؤدي فعل التسلق ويتسلق الجدار فعلاً كي يحمي الصورة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حركة الخشبة

اللهجة المحلية والممثل، الراوي الذي يعتمد على الارتجال، في هذين العنصرين المتلازمين والمرتبطين معاً لم يفترقا عنه خلال العرض، وتظهر موهبة واعية تريد أن تقول.

منذ أن عرف«غريغوري» نفسه وهو يعمل في شركة مبيعات كعامل، يستيقظ صباحاً في الساعة السادسة إلا ربعاً يغسل وجهه ثم يتناول قهوته ثم يرتدي ملابسه ويركض ليلحق قطار السابعة، وينتقل مسرعاً من قطار إلى آخر حتى يصل إلى مكتب مدير الشركة، ومن مكتب إلى آخر، يأخذ الفواتير ويعود بالطريقة نفسها إلى العملاء في المدينة، ويتجول حتى المساء ثم يعود إلى المنزل متعباً، يسلم «مساء الخير» ولا أحد يرد السلام، هذه هي قصة حياة غريغوري الذي لايعرف الراحة، ويعيل العائلة التي أثقلت كاهلها الديون.

وخلالها يرتجل الممثل ويتكلم اللهجة العامية، عندما يوضح موقفاً أو يعلق على العائلة، وهو يرتدي بذلة بيضاء من أخمص قدميه إلى الرقبة، ويتدخل الحل لإخراجي ويبرر لنفسه دراماياً كي يغير ملابسه، فيقترح على العائلة تغيير الأماكن، إشارة إلى تحسن أوضاعهم، أو بعدما يطرأ شيء ما في حياتهم، حيث ينقل غريغوري الأب ثم يخلع قميصه الأبيض وينقل والدته على ظهره، وفي منتصف الطريق يأخذ قسطاً من الراحة، ويخلع بنطاله أيضاً ، وهكذا يغير ملابسه وتظهر تحتها أزياء بنية اللون، لكن العائلة لا تريد ترك أماكنها، فيعود كل إلى مكانه، ويدخل الموسيقي ويعزف كما تعزف أخته نشازاً، وتسلط بقعة الضوء على الموسيقي وتبقى المنصة مظلمة.

فجأة تسلط الإضاءة على غريغوري وهو نائم في سريره، السرير عبارة عن ثلاث قطع اسفنجية على شكل علب، مرتفع عن الأرض، يستيقظ غريغوري على غير عادته متأخراً في الساعة السابعة والنصف، ويشعر أنه أصبح صرصوراً، في بداية الأمر يعتقد أن الأمر كله حلم، لكن يتأكد من نفسه عندما يجد مكتبه وسريره والطاولة والساعة، يجد أشياء ملموسة حوله، فيتأكد أنه أصبح صرصوراً .

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

لقد تحول غريغوري إلى صرصور، يا للعار، يعتقد الأب أنه مريض، فيرسل الأخت لإحضار الطبيب، ويدق الباب، يرتعد غريغوري خوفاً ويكون القادم مدير الشركة لأنه تأخر عن العمل، ويؤنب الأب على التأخر في سداد دينه، لكن عندما يفتح الباب على غريغوري الصرصور يتعامل الأب معه بقسوة، لأنه كان المصدر المادي الوحيد للعائلة، وتستغرب الأم، ثم تشهق، أما الأخت فتحاول أن تتواصل معه إنسانياً، فتغلق الباب عليه، الوحيد الذي تعامل معه بحنان، هو حبيبته التي لا يعرفها، فقط قص صورتها من المجلة وعلقها على جدار غرفته إذ كانت تبتسم له دائماً، وتستمر قصة الصرصور . الإنسان، وكيف يتجول في الغرفة، وكيف ينظر إليه، ويتخلى الأب عن وقفته ويعمل في شركة، وتعمل الأم في الحياكة، ورغم ذلك لم تستطع العائلة توفير مصروف المنزل بعد أن فرت الخادمة الأولى ولم تتحمل الثانية، وأجّرت الغرفة لثلاثة أشخاص، فتنازل الأب عن كبريائه، ولم تعد الأم تسعل، أما الأخت فقد تحسن عزفها ولم تغني أبداً، وهكذا دخل ثلاثة رجال المنزل وسحبت كل الأشياء من غرفة غريغوري، وفكر أن يحافظ على صورة حبيبته الوحيدة التي تضحك له، فتسلق الجدار واقفاً على صورتها يحرسها. يمرض غريغوري بضربة تفاحة، ويخجل الأب أن يستدعي طبيباً .

يهرس الصرصور تحت أقدام أحد المستأجرين في الغرفة، ثم يرمى في سلة المهملات، لقد كان يتمنى أن يقيم له والده جنازة تليق به، وكان يتمنى أن تموت والدته أو والده أو أخته ليقدم لهم محبته عن طريق الاعتناء بجنازتهم أو يموت هو، وها هو ميت ولم يقدم أحد خدمة له كما لم يدفنه أحد.

معنى التحول

قدم الممثل نمر سلمون عرضاً يعتمد بشكل أساسي على الأداء تمثيلاً ورواية وجسّد كل المواقف التي تتطلب تجسيداً، من خلال الارتجال، وهذا كله ضمن مواقف درامية في إطار الكوميديا السوداء.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

فالعرض يحدد موقف الإنسان من العالم، الإنسان الذي تحول فيه إلى آلة ثم إلى صرصور، ثم إلى حشرة تداس كل لحظة، فالإنسان الذي يقدم كل شيء لن يأخذ شيئاً، بل سيرمى في سلة المهملات، لذلك ليس هناك شيء يستحق الإنسان أن يضحي من أجله يقول هذا المسرحي في منشوره: «أخي الإنسان إذا ما رأيت صرصوراً يسرح فتوقف وفكر ملياً قبل أن تدوس عليه، فقد يكون أخاً لك أو أباً، بل قد يكون أنت، فتفكر ملياً قبل أن تدوسه».

إنه سحق لإنسانية الإنسان في زمن الآلة البرجوازية الساحقة الذي لا يكون للإنسان فيه قيمة تستحق ذكرها، بل هو صرصور يداس في كل لحظة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

«ميديا» مانويل جيجي: حلول تشكيلية مبتكرة

منذ عدة سنوات، وعروض تخرج طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية محط أنظار جميع المهتمين بالمسرح من المخرجين والممثلين والنقاد والمتابعين وغيرهم.

يعود السبب في ذلك إلى أدائهم المتميز واختيار المواضيع التي تناسب المجتمع وعدد الطلبة الذين يفرضون أنفسهم على المخرج، والبحث الدائم عن فضاءات جديدة للعرض والعلاقة التواصلية بين الخشبة والصالة.. إضافة إلى هذا، فالعرض حصيلة سنوات دراسة الطالب في المعهد، لذلك من المفروض أن يكون العرض حدثاً أو لقاءً فنياً في الساحة الثقافية في الوقت الذي نفتقد فيه إلى العروض المتميزة نوعاً ما.

كان عرض تخرج طلاب هذه السنة (١٩٩٥) كعروض سابقيه، لم يخل من الميزات الإيجابية سواء في التعامل مع النص أو مع الممثلين أو على مستوى شكل الخشبة..

تخلص المخرج المشرف مانويل جيجي من إطار العلبة الإيطالية وانطلق باحثاً عن فضاءات وأماكن جديدة أكثر ملاءمة للخصوصية المحلية، أماكن لم يرتدها متفرجو المسرح، ولم يتعودوا عليها، وتم اختيار مكان العرض في الباحة الخلفية للمعهد (مسرح المعهد المكشوف) وكان الوقت متأخراً، ورغم ذلك حاول الممثلون الطلبة أن يتركوا العنان لحناجرهم، لكن دون فائدة، لأن العرض في الهواء الطلق، وهذا يتطلب جهداً كبيراً من الممثلين من إمكانيات حركية وصوتية مختلفة. لذلك حدثت إرباكات في أداء الممثلين وخاصة في بعض اللحظات التي يرتفع فيها صوت المطرب القادم من فندق شيراتون.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الإطار العام للعرض، اسطورة ميديا التي تناولها كثيرون من كتاب المسرح، وميديا هي التي ساعدت جيسون للحصول على الفروة الذهبية بعد أن قتلت أخاها وقطعته إلى أجزاء صغيرة ورمت الأشلاء في البحر ليصعب على والدها جمعها ثانية، ولإنقاذ جيسون من مواجهة والدها، وقد حاول المخرج المشرف الاعتماد على نص جان أنوي «ميديا» الذي يختلف عن الأسطورة كثيراً، وهذا يفترض أن يكون المتفرج ليس ملماً بالأسطورة فحسب، بل بزمن كتابة مسرحية «ميديا» لأنوي عام ٩٤٦ أيضاً، كي يتابع العرض، وا ٍلا لتشتت ذهنه.

يهجر جيسون ميديا، وينتقل إلى مغامرة أخرى، لكن لا كما فعل (دون جوان) إنما هرباً من ميديا إلى الأبد، طمعاً في الملكية والبطولة، يحاول أن ينسى اسمها ويهدد ألا تطلق الأمهات اسم ميديا على بناتهن، لكن يبدو أن ميديا قابعة في داخله تتحداه، ولايمكن التخلص منها، وهذه ميزة مانويل جيجي في معظم عروضه، حيث يبقى الأثر السلبي أو الايجابي في نفس البطل في إشارة إلى راهنية الفكرة، «لقد اقترن إسمانا إلى الأبد، ولايستطيع أحد أن ينسى ميديا وجيسون»، عندما تنتحر ميديا، تظهر لنا شخصية أخرى على المنصة، هل هي وجه من أوجه ميديا الساحرة أم شبحها الذي لايفارق جيسون أبد الدهر؟ أم هي إمرأة من هذا الزمن تثأر لنفسها؟ نلاحظ أن معظم شخصيات المخرج في عروض أخرى، لها تواجد وتغلغل بين الناس إذ يجرد المخرج شخصياته من المكان والزمان، ويجعلها شخصية إنسانية/ كونية، ومن هنا أيضاً نلاحظ عنصر المعاصرة في عروضه، فالشخصية سلبية كانت أم إيجابية، فهي تعيش في حياتنا، وتستمر مع الوجود الإنساني، بمعنى ديمومة الشخصيات التي يتناولها المخرج جيجي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تتكرر عبارة (أنا رجل) على لسان جيسون، من هنا نلاحظ تأثير ميديا عليه، يحاول أن يكرس رجولته ليس بالكلام فقط، بل بالفعل أيضاً، إنه يريد أن يتحرر من أسرها، من قيودها، ومن سحرها، يريد البطولة وكأن ابنة كريون ليست قوية بقوة ميديا، إنها مجرد إمرأة رغم أنها ابنة ملك لاتستطيع أن تتحداه مثل ميديا التي تقول:

إنك مثل آبائك وأجدادك، دائماً تملكون الحقيقة، المرأة هي الضحية والرجل هو الأقوى، دائماً يملك الحقيقة، يسن القوانين، يتهم كريون (وائل رمضان) ميديا: أنت غريبة عنا، اذهبي إلى قوقازك.. يبدو أن هناك تلميح إلى الصراع بين الشرق والغرب.

نعم ميديا غريبة، لكن بأفعالها وتصرفاتها، إنها تصر على التحدي، تريد أن تنسف مقولة المجتمع الذكوري القائم على أن المرأة مطيعة، وخاضعة، وخانعة، أقل مستوى من الرجل، مهما كان موقعها، رغم أنها ابنة ملك، لذلك تقف نداً للملك كريون العجوز، وتتحدى جيسون جالب الجزة الذهبية وجهاً لوجه، لكنها تدرك تماماً ضعفه.

وأخيراً عندما ترى أن لا فائدة من الكلام، تلجأ إلى السحر، تثأر لنفسها وكرامتها وبني جنسها، ترسل صندوقاً مع ابنتها (فورا جيجي) إلى ابنة كريون في ليلة الزفاف، يحتوي على ثوب مسموم، ثم تقتل ابنتها بالسم وتنتحر.

حاول المخرج المشرف أن يقول إن العرض لعبة تمثيلية (كسر الإيهام) وقد كانت هذه اللعبة مرتبطة بتغيير ملابس الممثل الذي أدى دور جيسون أمام المجمهور، وكذلك يبدأ العرض بإشارة رمي الحجارة في حوض الماء بدلاً من الجرس أو إطفاء الأنوار.. تبدأ مسرحية ميديا بصراخ من أحد الممثلين ينادي رافي، الإسم الحقيقي للممثل، الذي يغازل فتاة ما وسط حوض الماء حيث تقوم الأخيرة بخلع قميص رافي في إشارة إلى دلالة جنسية، ويرتدي رافي زي

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

جيسون، ويدخل اللعبة المسرحية، وكأنه يحدد بداية ونهاية العرض حيث يدخن سيكارة في نهاية العرض ويغير ملابسه ثم ينادي الجنود هيا لنبني عالماً جديداً يحوينا.

أدى دور ميديا طالبتان (فدوى سليمان، نسيم علوان) معاً على خشبة المسرح وهما تشبهان بعضهما كثيراً حتى خيل للمتفرجين أنهما توءم. وهي فكرة جميلة وجديدة في عروضنا المسرحية أن تجسد ممثلتان دوراً واحداً على المنصة، وقد ظهرت الممثلتان معاً دون فصل في شخصية ميديا إلا في ما ندر وهذا يتطلب من الطالبتين جهداً إضافياً وتوحداً في الحركات والأحاسيس وملامح الوجه (فرح، حزن، غضب..) رغم اختلاف أداء الممثلتين صوتياً وحركياً .

أدى دور جيسون رافي وهبة الذي يبحث عن شيء ما في داخله، عن شيء يقلقه دائماً، هاجس الابتعاد عن ميديا، دائم الحركة كالمجنون بحركاته وملامح وجهه وصوته الأجش الذي سيطر على المواقف، لكن كان من المفروض أن يأمر ميديا طالما تحرر مبدئياً من سحرها، ومن موقف أنه رجل، لكن يبدو أنه لم يتحرر بعد من قيودها وسحرها، وهذا ما كان يظهر في حركاته عندما يحتد النقاش بينه وبين ميديا وخاصة فترات التردد أو الصمت.

المنصة أقرب إلى المنصة اليونانية القديمة، لكن المخرج المشرف، بدّل أماكن المتفرجين، أي غيّر من العلاقة التواصلية بين المرسل والمتلقي. المدرجات التي كانت مخصصة للجمهور، وجدناها في العرض منصة يتم عليها التمثيل، بحيث كان المتفرج تحت والعرض فوق على المدرجات وتغيير هذه العلاقة التواصلية سمح للممثلين أن يجولوا على المدرجات الواسعة ويطلقوا الحرية لحركاتهم وتشكيلاتهم الفنية، وانحصر المتفرجون في منطقة ضيقة إلى حد ما.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

على المنصة، قصر وباب مزخرف وأعمدة منتصبة على المداخل ورسومات توحي بالجو الأسطوري، أما الإضاءة فكانت مزيجاً من الألوان حيث أعطت مشهداً بصرياً متميزاً في غاية الجمال، وساعدت المتفرج في فهم الموقف الدرامي وتمرير الزمن، وفاصل الغناء أدته (تالار دكرمنجيان) في بداية العرض الذي ينذر بالكارثة، أقرب إلى الصوت الأوبرالي أو الكنائسي، وفي نهاية العرض أيضاً، انسجمت مع أداء الممثلين وموضوع المسرحية، وشكّل الأداء الغنائي للمتفرج متعة إضافية قد تفوق متعة الممثلين وأوجد المخرج حلاً تشكيلياً إضافة إلى المؤثرات السمعية والبصرية.

حاول المخرج أن يقرأ شكل المنصة اليونانية وأسطورة ميديا قراءة جديدة في الفضاء المسرحي وحل حوض الماء المقدس الذي يفصل المتفرج عن الخشبة محل الإله.أليس المسرح فناً مقدساً والصالة معبداً لكشف خبايا الصدور؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كسور.. مشاهد بصرية وصمت شفاف

للمرة الأولى، يقدم المخرج غسان مسعود – بعد تجارب مسرحية عديدة في المعهد العالي للفنون المسرحية – عرضاً للمسرح القومي على خشبة مسرح الحمراء، تحت عنوان «كسور» من إعداد المخرج نفسه، لقد أعاد المخرج صياغة مسرحية «الشقيقات الثلاث» لتشيخوف، صياغة جديدة، تناسب البيئة المحلية وروح العصر والمتفرج مع بعض التغييرات في مهنة الشخصيات، وحذف البعض الآخر ضمن أجواء محلية دمشقية، أميناً لأجواء تشيخوف، لكن ميزة نصوص تشيخوف، أنها تبقى حية في كل زمان ومكان من خلال الحالات الإنسانية التي تكون متشابهة في كل بقاع العالم.

قد يتبادر إلى ذهن المتفرج، أي دمشق تلك التي تحلم الشقيقات الثلاث بالعودة إليها؟ أهي دمشق الحاضر، أم دمشق الحلم والذكرى والخيال، وبالتالي التخلي عن حاضر المنطقة التي يعشن فيها؟ وبنفس المستوى، هل الأحداث تجري في دمشق ذاتها؟ وما هي البلدة التي تبعد عن دمشق هذه المسافة الطويلة، ولا تستطيع الشقيقات العودة إليها؟، قد يذكرنا هذا العرض بأهل المدن الذين يعيشون في الريف مضطرين للعمل في فترة سبعينيات القرن الماضي، وليكن مثلاً مدينة الثورة على سد الفرات، أو مشاريع على الساحل السور ي، أو منطقة نائية بعيدة جداً عن العاصمة.

لو تجاهلنا هذه الاحتمالات التي قد تثير أسئلة أمام المتفرج، والتي تبحث عن أجوبة، وتفتح أفقاً واسعاً للخيال، ودخلنا إلى العرض، نلاحظ البروشور الذي يعتبر الوثيقة التاريخية الوحيدة الباقية بعد العرض، أن المخرج لم ينوه فيه

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

إلى نص تشيخوف على البروشور، علماً أنه يقدم في بداية كل عرض (ليلة) أسماء المشاركين في العرض من تأليف وا ٍخراج وتمثيل كالمسلسلات الإذاعية، ثم يهدي عمله إلى روح تشيخوف.

يمكننا أن نتناول العرض من خلال العنوان الذي يلخص مضمون العرض عادة، والذي يوحي إلى حالة نفسية إنسانية متصدعة، وهي حالة كسور في شكلها الروحي والمعنوي، وليس في شكلها المادي الملموس، وقد تكون هذه دعوة من المخرج في محاولة أخيرة لترميم هذه الكسور والتصدعات الناتجة عن حالة العزلة الاجتماعية والنفسية التي وجدت فيها الشخصيات، حيث يطرح المخرج حالات ومواقف سردية حياتية تتكشف فيها اللغة المعبرة، والتي تحمل دلالات متعددة تتكشف فيها طبيعة الشخصيات وسلوكها ومواقفها دون أي فعل يستحق، رافضاً الحاضر الذي لا يلبي احتياجات الشخصية وحالماً بالمستقبل، ضمن علاقة الآن/ هنا.

يتناول العرض، حياة أسرة دمشقية، انتقلت إلى إحدى البلدات بسبب ظروف عمل الأب الذي توفي قبل سنوات حيث يعيش الأخ الوحيد رامي عبد المنعم عمايري مع شقيقاته الثلاث، حالة من الملل والسكون القاتل والخواء الروحي ورتابة الأيام التي تمضي بسرعة، ورغم ذلك تنتظر الشخصيات حدثاً ينقذها من هذا الركود، وعندما يأتي الحدث، يستنهض الماضي بثقله، ويخيم على الأسرة مما يؤدي إلى انهيارها، قد يكون الحدث رسالة قادمة بالنسبة لأنجيلا الأخت الصغرى، أو استلام الأخ وظيفة أستاذ جامعي أو رغبة جامحة في العودة إلى دمشق مدينة الذكريات إلخ.. فالأمور تسير كما تشتهي الرياح، لا كما تشتهي الشخصيات، والمصائر يحددها الآخر الغائب/ القادم الجديد الذي يهد أركان العائلة، وتتحرك حياة العائلة بوصول مهندس جديد من دمشق إلى البلدة، كان يعمل مع الأب، وتتجدد الرغبة المكبوتة في نفس الأخت الكبرى والصغرى وما يرتبط بهما، رغبة الحب، ويتم كشف طبائع الشخصيات التي تعاني من الوحدة والملل في هذه البلدة الجميلة، دائمة الخضار، وذات الهواء النقي، كما وصفها المهندس الجديد عاصم، سيف الدين سبيعي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

التخلي عن الحاضر يعني العيش في الماضي والذكرى والخيال، والشخصيات بمعناها العميق هي شخصيات معزولة، تعيش حالة عزلة روحية، وتعتبر أن الحاضر فترة انتقالية للعودة إلى الحلم المفقود (دمشق)، يعالج المخرج الفترة الانتقالية لحياة هذه العائلة، التي تتطلع نحو الأفضل بأسلوب رومانسي، حيث لكل شخصية قصة خاصة بها تفصلها عن المجتمع الذي يحيط بها، وتعيش عزلتها، «نورا»تعيش زواجاً تعيساً، و«أنجيلا» فقدت القدرة على الكلام من كثرة الانتظار ومازالت مستمرة في انتظارها، لذلك لجأت إلى العزف على آلة البيانو، لغة المشاعر لتعبر عما يجيش في نفسها.. وهكذا نلاحظ أن الشخصيات تعاني من حالة القطيعة، وفقدان التواصل، أو كما يقول المثل الشائع «كل يغني على ليلاه»، ولا أحد يستمع للآخر، وكل شخصية تلقي مونولوجها الداخلي الخاص بها، ثم تتشرنق حول نفسها في عزلة روحية من حالات الحب الأحادي الجانب، والرفض من الجهة الأخرى ضمن ثنائية غير متوافقة، الأخت الكبرى تحب عاصم المهندس، وعاصم يحب نورا الأخت الوسطى المتزوجة من المدرس إبراهيم الذي يحبها كثيراً، ومروان صديق العائلة يحب الأخت الصغرى أنجيلا التي تحب بدورها شاباً تنتظر منه رسالة، ورامي يحب زوجته حلا التي تحب شاباً يدعى ملحم، والعم الذي كان يحب فتاة أيام شبابه، فتزوجت شقيق العم (الأب)، وهكذا تتشابك العلاقات، ولا يمكن أن تتقاطع وتبقى الشخصيات في عزلتها دون فعل أي شيء، فقط رفض الحاضر في الوقت الذي تتحول فيه الشخصيات إلى شخوص تتحرك في المنزل الكبير والواسع مرتبطة بالمكان المرفوض، والدعوة إلى الحلم والشرخ ما بين الواقع والحلم، وما بين الداخل والخارج.

شبكة من العلاقات المتعددة، يدفعها المخرج من خلال العائلة نحو الحدث الذي يبنى على أساس الكشف عن الجوهر الداخلي للطباع والصفات الإنسانية، لذا فجوهر الصراع الداخلي، يكمن في الوضع العصيب الذي تعاني منه الشخصيات التي سيطرت عليها تفاهة الواقع الاجتماعي، والأحداث اليومية بأسلوب تعليمي أو تلقيني حول الحديث عن المثقف ودوره وعجزه بطريقة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

خطابية تنظيرية، تكسر الحالة الرومانسية الشفيفة مع تنامي روح السخرية من الواقع والشخصيات.

لا يتوانى ساعي البريد الذي امتهن الغناء أن يغني في أية لحظة، أو ربما ينتظر من يطلب منه أغنية، فهو يسخر بطريقة كوميدية، وعندما يشعر أن أحداً لا يستمع إليه، يحمل نفسه ويمضي إلى عمله، يردد دائماً ما قاله له صديقه المحامي، فالشخصية مستلبة الإرادة، عاجزة عن إنتاج فكر مستقل، لاترى إلا من خلال عيون المحامي، وهذا هو حال مروان الذي يكرر جملته ليصبغ العرض بروح الفكاهة منذ بدايته: «صديقي بطرس الذي يلدغ بحرفي الشين والسين» وا إبراهيم الذي يمدح نفسه في كل مناسبة فيما قاله مدير المدرسة عنه، فكل شخصية تتعكز على الأخرى، لإعطاء مصداقية للحديث، وهذا ناتج عن شرخ في النفس، وتصدع في الروح، وكسر أو صدأ في القلب، أي عدم الثقة بالنفس، بمعنى عدم الثقة بنفسها، لذلك فالشخصيات عاجزة عن أي فعل، والكلام هنا، عابر لا يمكن تعويضه عن فعل درامي.

هناك صراع درامي بالمعنى الحقيقي، هو صراع داخلي، إلا أن أحداثاً جديدة تدفع المسرحية إلى النهاية، بل تدفع العائلة إلى مصيرها المحتوم، الشخصيات راكدة، ثابتة، لا تتحول، بل تكشف عن سلوكها وطبائعها، وهي حالات وعذابات تتحملها الشخصية في الوقت الذي ينذرنا الحريق بكارثة كبيرة حلت بالناس، ومبيناً تفاهة العالم الخارجي والداخلي دون اتخاذ أي موقف.

اعتمد المخرج مع مهندس الديكور على المكان الثابت، هو بيت الشقيقات الثلاث، حيث قسم المخرج المنصة إلى قسمين، أمامي وخلفي، تفصل بينهما واجهة شفافة أنيقة ومؤطرة، يمكن من خلالها رؤية العالم الخارجي الذي يمثله عمق الخشبة، فالمتفرج داخل المنزل الأرستقراطي الأنيق أي بمعنى أنه داخل اللعبة المسرحية، حيث آلة البيانو الحقيقية، تعزف عليها الأخت الصغرى، والطاولة في منتصف الصالون، ومجموعة من الكراسي المتحركة التي تأخذ

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أوضاعاً مختلفة، والمقعد على يسار المتفرج حيث يجلس العم وقد سيطر الماضي على الحدث ومسه بشكل مباشر، أما عمق الخشبة حيث الممر الطويل المؤدي إلى العالم الخارجي، والورود الجميلة والنظافة والخضار ظاهرياً، فهو عالم متفسخ، هو عالم الرياء والكذب، فالشخصيات فيه في حركة دائمة، وسرعة عجيبة، يقابلها العالم الداخلي حيث يسيطر عليه الثبات والسكون والصمت القاتل، إنه ديكور واقعي ينقل الواقع إلى حيز الخشبة.

ساهمت الإضاءة إلى حد كبير في ترسيخ الحلم الجميل غير المحقق، ولعبتدوراً دراميا أثناء الحريق، حيث إضاءة الداخل تنذر بالحريق الذي أوشك أن يبتلع العائلة كلها. وحلت الموسيقى الحية مكان الأخت الصغرى التي تعبر عن مكنوناتها بالموسيقى المعبرة عن الروح المتصدعة، تحلم الشخصيات بالحب الحقيقي الذي بات مكسوراً، وتطمح أن يرمم ما تبقى منه قبل فوات الأوان.

شخصيات متشرذمة تتشرنق داخل نفسها دون القيام بأي فعل سوى الثرثرة والحلم الذي يكون مفقوداً، والثنائيات غير المتجانسة في حالة صراع داخلي تعبر عن الملل، وتكشف تدريجياً حالة اللااستقرار بعد قدوم المهندس الجديد. لا شك أن المجموعة قدمت عرضاً مسرحياً كنا نحلم به منذ سنوات، وأعادت الروح والبسمة لعشاق المسرح.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

مشهد واحد بين صمت الكلام وعنبر رقم ٦

طال انتظار جمهور المسرح لرؤية الأعمال المسرحية الجديدة، وفجأة يعرض المخرج ماهر صليبي مسرحية «صمت الكلام» المقتبسة من قصة تشيخوف «عنبر رقم ٦» من إعداد محمد عبود وماهر صليبي، وهي المسرحية التي سبق أن شاهدها الجمهور في الموسم الماضي بشكل آخر، كما أنها عرضت منذ سنوات على خشبات دمشق بصياغة أخرى من إخراج جواد الأسدي.

تبادر إلى ذهن جمهور المسرح أنه سيرى عرضاً جديداً، وربما مختلفاً، عما قدمه في الموسم الماضي، وخاصة أنها عرضت في مهرجان قرطاج المسرحي في تونس، ولابد أن هناك تغييرات أو إضافات طرأت على العرض.. لكن الإضافات أو التغييرات لم تتعد حركة أو ردة فعل أو جملة، لتعميق الموقف الكوميدي لدى بعض الشخصيات، ولم تطاول تلك التغيرات بنية العرض التقنية والفنية والفكرية، بل كانت تعميقاً لبعض الحالات والمواقف الدرامية، وتشويقاً لجذب المشاهد وا ٍضفاء صبغة حياتية على بعض المشاهد التي كانت تخلو منها.

يحاول المخرج أن يشد انتباه المشاهد منذ اللحظة الأولى عندما يجر الحارس نزيلاً جديداً إلى العنبر، وهو المهووس بالأوسمة، فالحركة سريعة تتماشى مع حركاته الجنونية، لأنه انتقل إلى مجتمع جديد هو مجتمع المجانين، ثم يستكين وينسجم مع المجتمع الجديد (نزلاء العنبر) بعد أن يجد العلاقات الحميمة في العنبر، والدفء الإنساني الذي افتقده في الخارج خصوصاً من الشاعر (إيفان)، وبين اللحظة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

والأخرى ير اوده حلم الخروج من العنبر، لكن الحارس نيكيتا يعيده إلى العنبر بنظرة أو زمجرة، فلكل شخصية في العنبر ميزتها ورغبتها وأحلامها في الحياة، التاجر (بسام ناصر) الذي يخرج من العنبر بأمر من الحارس متى شاء، يريد إعادة تجارته، يجمع بعض النقود من الشحادة، ويأخذ منه نيكيتا الحارس، والفلاح الأكول (منصور نصر)لايعرف شيئاً سوى الأكل، فيظل جائعاً وخائفاً من شيء ما، والموسيقي الذي يفكر أنه كان علماً من أعلام الموسيقى مازال يتمسك برغبته الجامحة، والمهووس بالأوسمة (مهند قطيش) الذي ينتظر وساماً من القيصر سيعيد أمجاده من جديد، يرغب في الخروج ليتسلم وسامه.. لكن الشاعر (إيفان) الذي يعاني من جنون الاضطهاد، هو أكثرهم وعياً، ورغم ذلك ينتابه شعور الخوف، لذلك نجده أحياناً طفلاً صغيراً ومدللاً مع الدكتور المشرف على العنبر، وأحياناً مدافعاً عن رأيه في الحياة والفكر بشراسة، مما يدفع الدكتور للتورط والدخول في الجدل الفلسفي معه، عندما يطلب منه أن يتناقشا معاً، وينقل الدكتور له ما يجري في الخارج، وأحياناً نجده إنساناً مملوءاً بالمشاعر الإنسانية يتصرف مع زملائه كأب أو أخ حنون، يحضن المريض ويقدم الطعام للأكول، ويتحول إلى مجنون يهجم على الحارس ويشتمه، وأحياناً أخرى نجده مثقفاً، ذكياً يدافع عن آرائه بشراسة، ولا يخاف أحداً، حتى أنه يتحدى الدكتور، ومن ميزاته أنه يقتنع بالمنطق والعقل، وعندما يتحدث إليه الدكتور رداً على سؤاله: لماذا لا تخرجني من هنا؟ يحاول الدكتور أن يقنعه، فيشرح له الوضع، إذا خرجت من العنبر فسيعيدونك إليه ثانية.. وأنه لن يجد مكاناً آخر أكثر دفئاً وأماناً من هذا المكان، وتتوضح علاقة الداخل بالخارج من خلال الدكتور، وطرح مفاهيم الألم والخلود والحرية وغيرها.. إلا أن هذه العلاقة تطرح إشكالية جديدة، هي موقف المجتمع والسلطة الرسمية اللذين يجبران أفرادهما على الخضوع لسلطة القانون والأعراف الاجتماعية، وموقف إيفان الرافض لتلك الأعراف والقوانين.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يحلم المهووس بالأوسمة ويؤدي تحية عسكرية للحارس الذي يلقي وساماً على صدره كلما رآه، ينتج عن ذلك موقف كوميدي، وأيضاً حركات إيفان السريعة، ونقاشه مع الدكتور والجو الذي يضفيه التاجر، وهكذا يتحول العنبر إلى فوضى منظمة كأشياء مبعثرة ضمن غرفة مهملة.

ومن العنبر إلى غرفة الدكتور التي وراء العنبر مباشرة، وما يجري في داخلها من أحاديث ونقاشات حادة بين الدكتور وموظف البريد وبين الحين والآخر تدخل الخادمة (رائفة أحمد) لتكسر الملل في الغرفة، ورغم ذلك نشعر أن الحياة انتهت في الغرفة علماً أن الحديث يدور حول الفلسفة والحياة، فالمشهد بحاجة إلى حيوية أكثر ومدة زمنية أقصر، وهو من المشاهد المملة رغم محاولات الدكتور وموظف البريد والخادمة لرفع سوية المشهد، لكن يبدو أن المناخ العام، وبناء المشهد هبطا بالإيقاع، وأفقداه الحيوية رغم وجود الصدق.

يبحث الدكتور عن صديق في الخارج، فيلتقي الشاعر إيفان في الداخل (داخل العنبر)، يتحول إيفان إلى ند قوي له لدرجة أنه يخترق ثقافته ومنطقه، وبذلك يصادقه الدكتور،ويتأثر بأفكاره أيضاً . جلجامش كان يبحث عن ند قوي فالتقى انكيدو وأصبحا صديقين . يتحدث إيفان عن الحياة والألم والشعور الإنساني والقسوة، ويعارض الدكتور أكثر الأحيان، لذلك يشد الدكتور على يده ويتخذه صديقاً له لأن الخارج تافه ولا جديد تحت الأرض سوى إيفان.. في لحظة من لحظات سعادة الدكتور يأتي إليه صديقاً وليس طبيباً، ويتحدثان ساعات طويلة، يشي الحارس به لدى الطبيب الشاب (سيف سبيعي)، ويرفع الأخير تقريراً بأن الدكتور مجنون.

يقدم الدكتور استقالته، ويقنعه موظف البريد بأن يسافر في رحلة، ويستلم الطبيب الشاب القسم ويفرض هيمنته، يلغي القرارات القديمة، ويضع نظاماً جديداً للعنبر، وتتدهور حالة الحارس أكثر، وينفجر غاضباً في موجة هستيرية، وعندما يموت المهووس بالأوسمة يكون الطبيب الشاب في منزله، وترفع شاهدة القبر إلى سقف المسرح.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بعد عودة الدكتور من السفر نجده في المكتب مع خادمته التي تشتكي القلة، وغرفته الخاصة لم تتعرض إلى أي تغيير، إنها تشبه المكتب تماماً، الطاولة والكراسي والأيقونة، ولو أراد المخرج أن يقول إنه كان في غرفته الخاصة لكان عليه أن يغير في الغرفة، أو أن يضيف أو يحذف أو يحدث أي تغيير، لكن لم تكن غرفته لتوجب علينا أن نطرح سؤالاً: لماذا أعاد الدكتور إلى المكتب بعد أن قدم استقالته خصوصاً أن عودته أدت به إلى العنبر بحيلة اختلقها زميله الطبيب الشاب عندما طلب منه أن يشخص حالة نزيل في العنبر رقم ٦.

أجاد الممثلون أدوارهم بصدق ومحبة وخصوصاً الفنان أبو القاسم الذي عرف سر مهنة الطب، فكان طبيباً وإنساناً معاً، لكن القوانين كانت تعوقه كإنسان، (لوكان الأمر بيدي لأخرجتك).. يلجأ إلى العقل والمنطق إيماناً منه بأن النزلاء ليسوا مجانين، لكن المعالجة لن تتم بهذه الطريقة، فالإنسان يتغلب على الطبيب وينحشر في العنبر. أما الطبيب الشاب، فقد كان يكذب في كل حركة وفي أي تصرف رغم أن ظهوره كان قليلاً على الخشبة، حاول أن يؤدي دوره بشكل جميل رغم أنه يشترك للمرة الأولى في عرض للمسرح القومي، وإيفان الشاعر أدى الدور طلال نصرالدين بصدق من خلال حركاته وتصرفاته، وأقنع المشاهد بأنه مجنون وذكي وجنونه من شدة ذكائه.

ينحو العرض نحو المشاهد التلفزيونية كتقنية، نظام المشاهد وتزامن مشهدين معاً، مشهد يجري في مقدمة الخشبة (غرفة الدكتور) ومشهد حواري، ومشهد حركي يجري في خلفية الخشبة حيث الممر الذي يمر عليه الناس، وأحياناً يخطف المشهد الخلفي أنظار المشاهد الأخرى، لكن لحسن الحظ أن المشهد الخلفي قصير جداً، وأنه لايشتمل على حوار، مما يؤدي إلى عدم تداخل الأصوات، ولو كان ذلك لتشتت ذهن المشاهد، وضاعت عليه أهمية المشاهد الأمامية والخلفية.

حاول المخرج أن يجعل العرض معاصراً من خلال الاسقاطات الراهنة بشكل سريع وعابر، يقول الدكتور عندما يسأله الشاعر عما يجري في الخارج: دائماً لدينا فرق موسيقية زائرة وفرق رياضية ويزداد عدد المطربين يومياً، أما الصحف فلاتحوي غير السخافات، (هكذا هي الحياة في الخارج).

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أخيراً رغم أن العرض من إنتاج نادي المسرح الذي يريد لعروضه أن تكون أقرب ما يكون إلى التجريب من قريب أو بعيد، إلا أننا لم نجد عناصر تجريبية لا في النص ولا في الإخراج ولا في الأداء.. رغم أن الحلول الإخراجية كانت بسيطة أحياناً وأخرى درامية في غاية الروعة، وأن رؤية المخرج كانت موجهة إلى الموضوع أكثر وهذا لا يعني أنه تخلى عن العناصر الفنية (الديكور والأزياء والإضاءة بتلويناتها)، فاستخدم أغلب المدارس الإخراجية، محاولاً الاستفادة من كل مدرسة في عمله. مثلاً استخدام الماء في العرض بشكل حقيقي، أما الضربة التي يتلقاها النزيل الجديد (مهند) توحي أنها ضربة حقيقية على أذنيه، بينما الضربة التي تلقاها الدكتور في نهاية العرض، هي ضربة وهمية، شرطية، وأيضاً عملية الاغتصاب توحي وكأنها حقيقة وهناك الرمزية وغيرها.. لقد جمع المخرج بين هذه المدارس وأخرج عملاً بحجم صمت الكلام الذي يبدو كبداية طيبة للمخرج.

شهادة من المخرج قال:

اختار القصص الإنسانية المؤثرة التي تترك انطباعاً عند المشاهد عندما يخرج من المسرح ويسأل نفسه أو يثير فيه الشكوك، من هذا المنطلق اختار النصوص ولست متمسكاً بالنص المحلي، ربما أعمل على نص عربي أو أجنبي، لكن من الضروري أن يتضمن موضوعاً إنسانياً صالحاً لكل زمان ومكان.

صمت الكلام عرض مأخوذ عن قصة تشيخوف (عنبر رقم ٦) وهو عمل إنساني وعميق وجدير بأن يقف المرء عنده، كانت القصة هاجسي أيام الدراسة، حاولت أن أقرب العمل من المشاهد السوري واعتمدت على القيمة الإنسانية فيها وسأؤكد على هذه القيمة في أعمالي التالية إن كان النص محلياً أو معداً عن القصص.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تخاريف مشاهد كاريكاتورية للمواقف الراهنة

لأن العرض المسرحي، هو استجابة حية لجمهور متفاعل، حاول المخرج المسرحي ماهر صليبي، أن يستفيد من الفنون الأخرى والتقنيات الجديدة، فلجأ إلى التلفزيون باعتباره الأكثر انتشاراً في وقتنا الحاضر، ومستفيداً إلى أبعد حد من تقنياته في عروضه المسرحية، وهذا ليس بالجديد على المشهد المسرحي، فقد لاحظنا في السنين العشر الأخيرة، هيمنة تقنيات التلفزيون على العروض المسرحية، مثل تزامن مشهدين معاً، أو تقطيع المشاهد، واللعب بالإضاءة.

بهذه التقنيات، وعلى هذه الصورة، قدم المخرج ماهر صليبي عرضاً مسرحياً بعنوان «تخاريف» استقاه من قصص قصيرة لعدد من الكتاب الشباب،(كوليت بهنا، وعبد المجيد حيدر وماهر صليبي) مستفيداً من هذه التقنيات ضمن حالات، أو لوحات سريعة أحياناً، وأخرى طويلة منفصلة عن بعضها ضمن قالب كاريكاتوري ساخر، وبذلك تشعبت الخطوط الدرامية، وكثرت الموضوعات التي أراد أن يعالجها، مما يتطلب من المشاهد جهداً إضافياً للفهم والتركيز، وبدأ العرض متجهاً نحو التجريب المسرحي.

يتناول العرض المظاهر الزائفة للمجتمع كظاهرة المطربين، وترييف المدينة، والصرعات الوافدة من الخارج.. وليطرح بالمقابل الدفء الإنساني والحب الضائع من خلال قصة شاب وفتاة يحتفلان كل سنة مرة واحدة بعيد التعارف، قد يتبادر إلى ذهن المشاهد للوهلة الأولى أن العرض برمته، هو قصة مختلقة أو متخيلة بين «جميل» و«سلمى» عندما يلتقيان في مأوى العجزة، وأن المشاهد الأخرى، هي مشاهد استراحة للمتفرج والممثل معاً أو ربط المشاهد

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ببعضها، وخصوصاً اللوحات التي كانت تعتمد على الحركة، والتي تخلو من الحوارات.. فالهارب يقطع الخشبة مرات عدة، ويلاحقه رجال يرتدون أزياء سوداء، ونظارات سوداء أيضاً، ويتكرر المشهد أكثر من مرة، حين يدخل الهارب في كل مرة من جهة إلى الخشبة ضمن مفارقات مضحكة، أقرب إلى المغامرات مبيناً غباء الرجلين في محاولة للإشارة إلى أن كل إنسان ملاحق، وكذلك تدريبات الموسيقى، ومشاهد البحث عن الهارب، والأمسية الموسيقية، والموعد، والاحتفال بعيلاد ميلاد العاشقين أو تقديم الورود وغيرها من اللوحات..

تستمر في المقابل قصة «جميل» و«سلمى» اللذين كذبا كذبة وصدقاها، ضمن لعبة مسرحية، فيطرح كل منهما أحلامه غير المحققة، ويسردان قصة حياتهما، ويتحدثان عن همومهما، ليجددا شبابهما، في إشارة إلى معنى الحب الحقيقي.

يتوقع المتفرج أن العرض قد أوشك على نهايته، وفجأة تتهافت المشاهد الأخرى، ويشد انتباه المتفرج بناء المسلة (الصرح الحضاري) على الخشبة في بداية كل لوحة أو مشهد لينهار في نهاية العرض، ويطرح المخرج قضايا راهنة عدة بأسلوب السخرية. مثلاً الموسيقي الذي يتلقى الكثير من باقات الورود بعد الأمسية الموسيقية، ولا يوجد قطعة خبز يأكلها، وتلك الممثلة المسرحية التي انقطعت سنين عديدة عن التمثيل بعد أن كانت نجمة المسارح، فتحولت إلى موظفة في المطبخ وهي تتحدث عن ماضيها المشرق، والمطرب الذي سجل أعلى الأرقام القياسية في بيع أغانيه، وأعلى سعر يتقاضى في الحفلات، علماً أنه لا يملك صوتاً ولا كلمات ضمن مواقف كوميدية، والمعجبات يتراكضن إليه ليوقع على أيدين وأرجلهن، في إشارة إلى السخرية المرة، وعندما تكتمل المسلة تنهار بخدعة مسرحية تلفت انتباه المتفرج الذي يتوقع أن كل شيء انهار، مع نهاية العرض، لكن المخرج يستوقف المتفرجين، ويعرض مشهد الخاتمة، عندما

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يكمم فم الشاعر الذي ألقى قصيدة طويلة، وهو عملياً إسكات صوت المثقف، هذه هي أمور حياتية تلامس المتفرج بشكل مباشر.

لابد أن المخرج طرح مجموعة قضايا إنسانية راهنة، ويحاول إعادة بناء الواقع ويكشف الزيف والكذب والمفارقات الإنسانية من خلال لغة الجسد والحوار. إن هذا الجسد قد يشكل أداة التعبير الأولى في العرض، ليس حركة وتكيلاً، إنما تعبيراً أيضاً، والتعبير الجسدي هو الأكثر صدقاً من الحوار، وهو نقل للفكر والانفعالات والعواطف على المستوى الداخلي وعلى المستوى الذهني عبر اكتشاف لغة الجسد المتعددة.

كونشيرتو بين الواقع والتساؤل

عدة مواقف إنسانية اجتمعت تحت عنوان مستمد من عالم الموسيقى «كونشيرتو» يعبر عن الحالة العامة للشخصيات التي تكون مرجعيتها الواقع الحياتي، هذا الواقع المتحيز والمتبدل دائماً في ظل الظروف الراهنة، إلا أن ما يربط هذه الحالات ببعضها هو العنوان ذاته، إضافة إلى رزق الله وعطاالله، ومن خلال الشخصيتين يمكن للمتفرج أن يطرح عدة تساؤلات أو يسلط الضوء على بعض الموضوعات الاجتماعية محورها الحب، الضياع، الانكسار، ثم سقوط الجسر الذي يعبر فوقه الناس، إشارة إلى سقوط التواصل بين ما كان وما سيكون، وربما السقوط في النفس الواحدة، مازال المعلم يشكو من معدته كلما أقبل على طعام العشاء في نفس الفترة الزمنية من النهار، وتلك المرأة التي أضاعت ابنها جلال، فأضاعت مستقبلها، وراحت تتسكع في الشوارع باحثة عنه.

حول الكتابة المسرحية المشتركة، تحدث الكاتب **موفق مسعود:**

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

التجربة المسرحية المشتركة عموماً يجب أن يكون هناك شيء من الهواجس المشتركة أيضاً، وبحكم عملي في المسرح، إضافة إلى كوني قاصاً، هناك الكثير من العوالم القصصية، أصرت علي أنها تريد أن تبوح،ولم تفسح له المجال في الحدود العامة للقصة، وهذا ما دفعني إلى التواطؤ مع الخشبة عبر علاقتي بالمسرح وعلاقتي بالمخرج ماهر صليبي كمخرج وصديق، إلى دفع هذه الشخصيات إلى منصة الاعتراف المؤلم والبوح الذي يضع الشخصيات على حافة الندم والنسيان والرغبة في قول ما لايقال، لذلك كان وضع الشخصية المسرحية بيني وبين المخرج خصوصية بالغة التعقيد، فذاكرتها تشتعل في عوالمي القصصية، وحاضرها يمور في تلك المساحة بيني وبين المخرج،أما مستقبلها فينحو باتجاه هاوية سوداء سوف نعترف معاً أنا والمخرج بأن المآل الحتمي لن تصالح مع قسوة الحياة الراهنة بجدارة كائن مصر على الاستمرار في شروط بالغة التعسف،وتودي بنا، إما إلى إمكانية حضورنا ككائنات حجرية فاقدة القدرة على الحب، وا ٍما إلى الجنون البهي، ذلك الجنون الذي يشبه طفولتنا بقدر ما يتفارق مع انتمائنا إلى هذا العالم، عالم الكبار.

وعندما سألته لماذا لم تستمرا معاً في تجربة الإخراج المشتركة قال: هناك فوارق ومساحات في مشروع الكتابة النصية.

يبدو أن تجربة الإخراج المشترك صعبة في المسرح، لكن هناك صيغة تعاون فني وصاحب المشروع هو المخرج الذي يفرض كل شيء على الكادر ويوقع العرض باسمه، لم يحدث أن أخرج أثنان عملاً في المسرح، بل هناك تجارب إخراج جماعي، فالأمر ببساطة أن هناك من يقود العمل، ويسمى بالمخرج. من يحمل مشروعاً مسرحياً يمكن أن يكون لديه شريك أيضاً يحمل مشروعاً مسرحياً في أغلب الأحيان لايصب المشروعان في بوتقة واحدة، من هذا المنطلق أرى أن عملية التجربة المشتركة في الإخراج هي عملية صعبة إلى

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حد ما إن لم نقل مستحيلة، وبناءً على اختيار النص تبدأ العملية إن كانت فردية أو مشتركة.

تحدث المخرج **ماهر صليبي** حول مقولة العرض انطلاقاً من النص، وفيما إذا كان هناك ملامح مشتركة في تجاربه المسرحية ومشروعه الثقافي قال:

إن فكرة النص هي مكملة مما بدأته في عرض تخاريف، هناك فكرة أو لوحات منفصلة تنتهي بفلاش، فأحببت هذه التجربة، بينما في هذا العرض، هناك مجموعة قصص قصيرة ترتبط ببعضها من خلال شخصيتين وبنفس الوقت يكون هناك هم واحد للشخصيات، والحكايات التي لها علاقة بالأحلام والانكسارات هي التي تؤثر فينا دائماً، وتمثل الأحلام وا نكسارها وتهدمها.

إن أهم ما في العمل الفني هو أن يمارس الفنان مهنته بصدق، وأعتبر أن من يعمل في المسرح في ظل هذه الظروف هم أناس علينا أن نرفع قبعاتنا لهم وننحني أمامهم باحترام، لأنهم يؤدون أدوارهم بكل محبة.

الفنان **ماهر هريش** مصمم الإضاءة: كيف قرأ النص؟ قال:

اعتمدت الإضاءة في هذا العرض على تحديد أماكن، وخلق أماكن، وبهذا فقد كانت مكملة للديكور وأحياناً حلت مكانها خاصة في الممرات، وقد بنيت في هيكلها على التقطيع الذي استمد ماهيته من النص بعد قراءته، واعتمد على مبدأ اللوحات وعبر رؤية المخرج الذي اعتمد أسلوبية المونتاج في ترتيب المشاهد واللوحات.

وكان الهدف الأساسي الذي اعتمدته، هو كيفية تحويل الجو القاسي أحياناً والذي فرضه الديكور، إلى جو حالم وشاعري في مشاهد الحب والرومانسية، وانطلاقاً من هذا، فقد كانت الإضاءة جمالية في وظيفتها بالدرجة الأولى، والتي جاءت عبر اختيار اللون المناسب والزوايا المناسبة التي استطعت عبرها أن أعزل الخطوط القاسية للديكور، بمعنى آخر، إن الإضاءة في عرض كونشيرتو، لم تحمل في مضمونها أية دلالات درامية، غير ما هو مطلوب

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

منها، فالجو واقعي وطبيعي، وتالياً لم تحمل بعداً درامياً، بل كانت وظيفتها الأساسية، تهيئة الجو المناسب والواقعي للوحات.

الفنان جهاد عبدو الذي عمل منذ تخرجه في المسرح سألناه ما الذي يغريك بالعمل في المسرح؟ قال:

جئت إلى العرض لأنني ممثل أجيد العزف على آلة الكمان، وهكذا تمت كتابة الدور أيضاً، ولا شيء يغريني في العمل في المسرح في ظل هذه الشروط غير الصحية.

عملت في هذا العرض كي يكون لي تواجد مسرحي متواتر، أستطيع من خلاله اختبار قدراتي للوقوف أمام الجمهور والتواصل معهم بأدوات جديدة، ثم إن هذا العرض لم يأخذ من وقتي الكثير السبب الذي من أجله لا يغامر كثير من الممثلين العمل في المسرح ضمن رحلة طويلة قد تمتد أشهراً ليرى النور.

الفنان محمد حداقي تناول علاقته مع النص من جهة، ومن جهة أخرى علاقته مع المخرج في تجسيد الدور قال:

في البداية، اتفق المخرج معي على أن النص مشروع عرض، وبناء عليه، قرأت النص، وطالما أن النص مشروع مقترح، فكان علينا أن نجرب نوعاً مختلفاً في أداء الممثل والإخراج والإضاءة.

الشخصية واضحة بالنسبة لرجل يأتي إلى المدينة، تعرفت على نوعية الرجل، صفاته الفيزيولوجية والنفسية، لكن كيف يمكن تجسيد أفكار النص أدائياً على الخشبة، جربنا عدة طرق وبأساليب مختلفة، لدينا مجموعة إشارات مرتبطة بالحياة ينتجها الممثل ضمن حالة ما أو موقف ما، حاولنا أن نعيد صياغة هذه المفردات في الجسد، ليس بشكل قسري، إنما حركياً وبشكل عفوي، فقد كانت الحركة مختلفة ولها مدلولات مختلفة في الحياة ضمن إطار الشخصية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بعد أسبوع توقفنا، بدأنا نشذب الحركات بحيث تكون أكثر عفوية ومختلفة عما هو سائد بنفس الوقت، عندها شعرت بعفوية الحركة أو الحالة كلها.

وأخيراً بدأنا العمل على مكانة الشخصية في العرض وعلاقاتها مع الآخرين، وخاصة التعامل مع صديقه الآخر، حتى توصلنا إلى الصيغة النهائية للعرض مع المرتجل.

خلال هذه الفترة، لم يكن ماهر صليبي مخرجاً يفرض علي حركة، بل كنت مشاركاً في بناء الشخصية، وأعتبر أن هذا كان مختبراً لنا نحن الأثنين.

لم أكن أحب النص منذ القراءة الأولى كونه لا يتضمن على قصة كلاسيكية ولاتتضمن عناصر وأجواء تغري الممثل، النص عبارة عن مجموعة حالات من الحياة تم تجميعها بشكل غريب، لكن الآن أجد نفسي أكثر المدافعين عن هذا النوع من العرض، وهذا ما ولد لدي الثقة بالنفس وطاقة حيوية أكثر في حال الخرو ج من إطار السائد.

الفنان علاء الزعبي أجاب عندما سألته لماذا يعمل في المسرح؟ قال:

منذ تخرجي عام ٢٠٠١ بعرض كلاسيك للمخرج جهاد سعد وأنا أعمل في المسرح، كان أول عمل مسرحي لي بعد التخرج (الرهان) للمخرجة نائلة الأطرش، أنا أحب العمل في المسرح، لكن إغراءات التلفزيون المادية والمعنوية هي التي تجعل مني العمل في التلفزيون علماً أن العمل في التلفزيون لا يفسح المجال لحرية الممثل وحركته لأن الزمن ضروري ومهم بالنسبة لمخرج التلفزيون.

بينما العمل في المسرح موضوع مختلف، هناك عدة أشهر من البروفات ومجال واسع للبحث والاجتهاد وعمل الخيال عن الدور، وهذا يعطي مجالاً واسعاً للحرية ومساحة للتعبير من خلاله.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حول تجربة المخرج ماهر صليبي كان لنا معه اللقاء التالي:

تجربة كونشيرتو تقاطعت مع تجربة تخاريف في الشكل المطروح وأسلوب الإخراج وحتى في المواضيع المعالجة، هل تريد الاستمرار في هذا الشكل أم مازلت تبحث عن شكل ملائم؟

لقد كان بين التجربتين اللتين ذكرتهما تجربة (الرقصة الأخيرة)، وربما في هذا النوع من المسرح تجسدت بعض الأفكار وبالطبع هذا النوع ليس سهلاً، فالمسرح الحديث يقدم نفسه ضمن حكاية تجسد على الخشبة وتروي قصص الناس بشكل مؤثر وبلهجة محلية، حاولت أن يكون الحدث حياتياً حيوياً إن لم أقدم مجموعة هموم للإنسان تمس روح مشاهدنا من الأعماق، لذلك رأيت الأنسب هذا النوع المسرحي.

مجموعة قصص مترابطة أو وجدت الترابط بينها دراماياً أو سينوغرافياً، وقدمت فكرة الانكسار والانهيارات التي تلاحقنا، فوجدت هذه الطريقة للكتابة، ومن ثم الإخراج، لكن إن وجدت نصاً له حكاية واحدة، ويقدم لي مجموعة من الهموم الإنسانية، فلن أتردد في إخراجها مباشرة، وأنا لست متمسكاً بهذا النوع من النصوص، وأخيراً قد تنجح التجربة وقد تفشل.

فكرة النص هي فكرة مكملة لما بدأته في تخاريف، بدأت قصة لوحات منفصلة تنتهي بفلاش، وأحببت أن تكون حكاية فيها مجموعة من القصص القصيرة يكون فيها رابط هو من خلال رزق الله، وعطاالله رجلا الأمن، بالوقت نفسه لديهما هم واحد، جميع الشخصيات والحكايات التي لها علاقة بالأحلام المطلوبة دائماً تمثل الأحلام وا نكساراتها، وتهدماتها، هذه الفكرة الأساسية للنص، بدأت مع الكاتب موفق مسعود، نبحث عن هدفنا التي ذكرته في البداية، حتى توصلنا إلى هذه الصيغة، قرأت أكثر من عشرين قصة قصيرة حتى توصلنا إلى هذه القصص الخمس المتشابهة في العرض والتي تجمعها روح واحدة على اختلاف طريقة الأداء على الخشبة، وهذا طبيعي حتى في أساس

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كونشيرتو الموسيقى، حركة بطيئة وحركة سريعة، هناك توجد شخصية صولو تعزف، والشخصيات الأخرى تكمل العزف معها، وهذا تناول الهم الحياتي الإنساني الذي نراه يومياً عند الناس الأكثر قرباً منا.

وحول موقع الديكور والإضاءة والموسيقا والأزياء في عروضه أجاب المخرج صليبي:

أنا أعتبر أن هذه العناصر أساسية في العرض وا ن كانت على حساب الحكاية، أرغب أن تفتح هذه العناصر حواراً مع المتفرج من جهة، ومع بعضها من جهة أخرى، وبالنسبة لتعاملي مع المصممين يقرأ الجميع النص، ثم نتحاور، أحب سماع الاقتراحات قد تقدم لي جديداً، لا أقيد المصمم برؤيتي لأن هذا يعيق العمل. بعد الحوارات الطويلة نصل إلى صيغة نهائية مشتركة، لكن في بعض التجارب قد اضطر في النهاية أن أقدم اقتراحاً ونتبناه.

بناء على ما سبق على المخرج أن يكون ملماً بكل العناصر المسرحية وعندما أتدخل في عمل أحدهم يكون هذا لصالح العمل الدرامي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كوميديا التطهير
نور العيون وكوميديا الموقف

تطور مفهوم الإعداد تطوراً ملحوظاً، وخرج من مفهومه الكلاسيكي كونه لم يقتصر على إعداد النص من رواية أو مسرحية، بل اتخذ طابعاً جديداً، يمكننا القول إنه تعاون فني بين المعد والمخرج لإنتاج عرض مسرحي مثمر.

وقد أثمر هذا التعاون بين المعد جوان جان، والمخرج الدكتور عجاج سليم في «نور العيون»، المقتبسة من مسرحية «أعمل عملي مغمض العينين»، للكاتب التركي خلدون طانر، ترجمة عبدالقادر عبداللي. الكاتب خلدون طانر بريختي المنهج، وأحد تلامذته في تركيا بأسلوب حديث مراعياً طبيعة المجتمع والبيئة والأعراف التركية، لذلك يمكن القول إنه المهتم بالقضايا السياسية الكبرى.

حافظ المعد على القيمة الفكرية في المسرحية أثناء نقله إلى البيئة السورية، بحيث يصعب على المتفرج تصديق أنها تنتمي إلى بيئة أخرى غير السورية مع الاحتفاظ بالخلفية السياسية للعرض ونقلها إلى الأحداث التاريخية المعاصرة منذ عام ١٩٢٠، معركة ميسلون.

يتناول العرض تاريخ وحياة صديقين ولدا في يوم واحد ويعيشان في حي واحد أيضاً هما نور ورامي، المترافقان معاً والمتناقضان دائماً في السلوك والتصرفات.. فالأول طيب القلب، ذكي وطني لايكذب، بينما الثاني انتهازي يرتكب أخطاء وينسبها إلى نور دائماً، والشخصيات الأخرى تدور في فلك هاتين الشخصيتين.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يستشهد والد نور في معركة ميسلون مع يوسف العظمة، وتموت والدته بعد فترة من استشهاد والده، ولما يزل نور صغيراً، يبدو أنه يعاني من أزمة ما أو عقدة ما خلال رحلته مع صديقه رامي الذي يجره إلى مواقف هو في غنى عنها، ثم تتأزم هذه العقدة، وتتضخم حتى يصبح مجنوناً في نهاية العرض.

إذا كان وجود الأول مرتبطاً بالآخر كالثنائية المحفوظة في الذاكرة الشعبية من خيال الظل (كراكوز وعيواظ) أو الثنائيات التي قدمها التلفزيون (غوار وحسني) أو غيرهما من الشخصيات في السينما الغربية لإنتاج كوميديا الموقف،فنور ورامي انطلاقاً من موقف فكري مختلفان عن الثنائيات التي كانت تنتج كوميديا الموقف، بل هذه الثنائية تحرض وتستفز المتفرج لاتخاذ موقف ما، فيتحتم على المتفرج أن يفصل الشخصيتين عن سياقهما التاريخي ويتعامل معهما ضمن المعطيات الفكرية والفنية للواقع الاجتماعي الذي كان سائداً إبان الاحتلال الفرنسي ثم الاستقلال.

العرض يترك المجال للمتفرج في أن يختار موقفاً ، لكن في الحقيقة يستفز المتفرج من انتهازية رامي، وسلبية نور المسلوب الإرادة في الوقت نفسه، وكأن المخرج يضع اللوم على الظروف التي عاشت فيها الشخصيتان: نور ذكي لكنه لايستخدم ذكاءه، بل ينقاد بشكل أعمى وراء صديقه رامي، كونه يثق به، وتتوضح هذه الحالة في مشهد الحديقة عندما يترك نور حبيبته مع رامي الذي يخون هذه الثقة ليس في هذا المشهد وحده، بل في غالبية المشاهد، وتتجلى هذه الخيانة في مشهد جنسي على السرير عندما يفاجأ نور بهذا الموقف مع زوجته، فيستخدم القوة دون الذكاء وقد يبدو هذا رد فعل إنساني صحيحاً في لحظته ورامي انتهازيو لايفوته فرصة إلا ويستفيد منها.

اعتمد المخرج على الخلفية التاريخية السياسية من خلال الرزنامة التي كانت موجودة في الزاوية اليمنى للمتفرج، والممثلون يقلبون أوراقها كبديل عن الراوي، لكن في الوقت نفسه استخدم الراوي في بداية العرض حيث تروي المجموعة أحداثاً، ثم دفع بممثل إلى الخشبة ليروي للمتفرج الأحداث السياسية

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

قبل نهاية العرض، علماً بأن الراوي قد استهلك كثيراً في المسرح، وقد كان استخدامه بالطريقة نفسها في جميع العروض المسرحية التي اعتمدت على الراوي، وبالتالي تعدد الرواة في العرض، يشكل عبئاً على المتفرج الذي يجهد ذهنه في اكتشافه، ثلاثة أساليب في استخدام الرواة. إذاً هنا عدة رواة استخدمها المخرج لكسر رتابة المشاهد أو للتنوع وكسر جمود الراوي الواحد.

النص فرض أسلوباً محدداً على المخرج أو أن المخرج هو الذي اختار هذا النص ليطبق أسلوبه الإخراجي عليه الذي يعتمد بشكل أساسي على الأغاني الدرامية والرقصات بين المشاهد، كما أنه تعامل مع الممثلين دون مبالغة في الأداء والحركات الكوميدية محافظاً على الأداء الداخلي للشخصيات، حتى أصبح الرقص والغناء من بنية العرض.

مشاهد متعددة وشخصيات كثيرة بحيث يؤدي كل ممثل عدة أدوار يسهل الدخول مع الشخصية والخروج منها عن طريق استبدال الأزياء وأحياناً التنوع في الأداء، ومشكلة النص الذي يعتمد على أن يقدم ممثل واحد عدة أدوار، هي مشكلة عويصة فلايستطيع الممثل أن يؤدي دوراً مميزاً، ولا يمكن للمتفرج أن يميز الشخصية عن الأخرى، وتلتبس الأمور عليه وبالتالي يجد نفسه خارج الصالة.

اجتهد الممثلون في أداء أدوارهم، وقدموا جهوداً لاسيما نضال سيجري الذي قدم شخصية الانتهازي بوسائله وأساليبه البهلوانية كلها، وفادي صبيح الذي أدى دور نور الطيب والذكي معاً .. لكنه لم يتصرف كما يجب عندما يكتشف خيانة رامي في كل مرة، كونه يتفاعل مع ردة الفعل، وقد كانت ردات أفعاله في معظم المواقف سلبية جداً، وهذه تستفز المتفرج، ولعل أكثر الممثلين الذين برزوا في تقديم أنفسهم على الخشبة هو جمال العلي، ولاسيما في دور الضابط، بل خطف انتباه المتفرج، حتى يشك أحد في أنه كان فعلاً ضابطاً من خلال أدائه الكوميدي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ظهرت أسيمة يوسف كممثلة مسرحية من خلال أدوارها المتعددة، وأثبتت جدارتها في أدوار التلميذة والمذيعة والمتسابقة..

أما الديكور، فقد كان شرطياً ذا مستويات متعددة لايختلف عن ديكور عرض الغول.. فالأماكن متعددة يحددها الممثل من خلال تعامله مع المكان، فنتعرف على ساحة عامة، غرفة شيخ الكتاب، حديقة وغرفة نوم نور، مكتب موظف، ورغم ذلك كان الديكور بسيطاً شبه دائري تجري الأحداث في الأسفل والأعلى دون تحديد للمستويات، إنما لإظهار إمكانيات الممثل فقط، بينما كانت الأزياء كثيرة تختلط فيها الأزياء التاريخية مع العصرية وأحياناً تدل على مكانة الشخصية الدينية والاجتماعية كون العرض يغطي مساحة زمنية طويلة.

وأخيراً التابع والمتبوع شخصيات بلا ملامح، وبالتالي فهما مرفوضان من قبل المتفرج كونهما ينتميان إلى فترة زمنية، وفي الوقت نفسه من إنتاج الظروف الخاطئة التي مرت عليهما.

«نور العيون» بين المخرج ومفردات العرض

يتطلب تقديم أي عرض مسرحي مشاركة مجموعة فنانين وفنيين في إخراج هذا العرض من حيز الوجود بالنية إلى حيز الوجود بالفعل، من مخرج وممثل ومصمم ديكور وتقني إضاءة ومصمم أزياء وموسيقي ومصمم حركات وأغان، ويحرص هؤلاء على نقل (ترجمة) النص المكتوب إلى الخشبة وتحويله إلى إشارات بصرية وسمعية، ومن هنا يمكننا القول إن العرض المسرحي نتاج عمل جماعي.

يقوم المخرج(الذي يعدّ مؤلفاً ثانياً) بتوزيع النص على هؤلاء الفنانين والفنيين، وبالتالي يقدم هؤلاء مقترحاتهم بعد الإطلاع على النص وقراءته قراءة معمقة، كل حسب اختصاصه، وقد تكون هذه المقترحات متعارضة فيما بينها أو

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

قد لا تخدم العرض فنياً من وجهة المخرج، لذلك من الضروري تنظيم هذه المقترحات والآراء في خط واحد من قبل المخرج أو الدراماتورج إن وجد، نظراً لاختلاف وجهات نظر كل واحد منهم.

وعلى المخرج أن يكون ملماً بكافة العناصر الفنية، أو أن يكون لديه تصور عام، لأنه صاحب رؤية، ومن الضروري أن يتحاور مع هؤلاء ذوي الاختصاصات المتعددة ليقرب وجهات النظر، ويدفع العمل برمته باتجاه التكامل الفني، وهذا يحيلنا إلى أن العرض هو عمل مفتوح يتواصل مع مجموعة نصوص مختلفة ومنجزة على الخشبة لإنتاج عرض مسرحي.

في هذا الإطار، لاحظت أنه من المفيد أن أتناول عرضاً نموذجياً حقق الشروط التي يجب توافرها في العرض، وقد وقع الاختيار على عرض (نور العيون) لفرقة المسرح القومي الذي عُرض في آذار ونيسان من العام ٢٠٠١، إعداد جوان جان، إخراج الدكتور عجاج سليم لتوفر هذه الشروط بغض النظر عما إذا كان العرض قد حقق شرطه الإبداعي أم لا.

تدور مهمتي هنا حول كيفية التعامل مع المادة المكتوبة وتحويلها إلى عرض بصري وسمعي من قبل ذوي الخبرات المتعددة، وماذا أضاف كل واحد منهم إلى العرض من نصوص منجزة، رغم أن المصمم في بداية العمل، قد يكون مقيداً بمقترحات وتصورات النص والمخرج، لكن غالباً ما يتخلى عنها ويبتكر أشياء غير موجودة دون مراعاة تصور المناخ العام، وعلاقة الممثل بالفضاء وتعامل المخرج مع الخشبة.

لقد حققت (نور العيون) هذه الشروط لتوفير جميع المختصين فيها، من معدّ ومخرج ومصمم ديكور وأزياء وتقني الإضاءة ومؤلف موسيقي وكاتب الأغاني ومصمم الأفيش والرقص والحركات والإكسسوارات، وقد طرحت سؤالاً

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

واحداً على جميع المشتركين: كيف قرأت النص لتحويله إلى حركات ومشاهد بصرية وكتل ديكورية على الخشبة، وما مدى استعداد مخرج العرض للتحاور؟.

جوان جان -معدّ النص

عندما قرأت مسرحية «أعمل عملي مغمض العينين» للكاتب التركي خلدون طانر من ترجمة عبداللطيف عبداللي، للمرة الأولى، لم يدر في خلدي أنني بعد أيام قليلة سأتولى إعدادها لصالح المسرح القومي بدمشق بإخراج د.عجاج سليم، وخلال الأسبوع الذي يفصل بين قراءتي الأولى لها واقتراح د. عجاج سليم، بإعدادها من قبلي كان جوابي لأكثر من مخرج مسرحي صديق يسألني عن نص جيد قرأته مؤخراً يستحق التقديم على خشبة المسرح هو: عليك بـ «أعمل عملي مغمض العينين».

عندما عرض علي د. سليم إعداد هذه المسرحية كي يقوم بإخراجها، لابد أنه كان يدرك أنه من غير المجدي تقديمها بصيغتها كما هي، وكان لابد لي هنا من قراءة ثانية وثالثة مختلفة عن القراءة الأولى، قراءة تدخل إلى عمق النص وتسبر أغواره وتدرس شخصياته وتستكشف مكامن القوة والضعف فيه، وكانت الحصيلة نتائج أهمها:

١- هذا العمل قابل شكلاً ومضموناً إلى تحويل بيئته التركية إلى بيئة سورية خالصة، خاصة أنه يعج بشخصيات شديدة التشابه مع شخصيات يمكن أن تنتمي إلى بيئتنا، فالشخصيتان الأساسيتان على سبيل المثال، لابد وأن كل واحد منا قد شاهد أو سمع بأناس شديدي الشبه بهما، بل ربما رأى الكثيرون أنفسهم في واحد منهما بشكل كامل أو جزئي.

٢- يعتمد النص التركي بشكل كبير على عنصر السرد من قبل شخصيتي الراوي وبائع الجرائد، حيث يحمل أحدهما على عاتقه مهمة تقديم الخلفية التاريخية وربطها بالحدث الدرامي، بينما يتولى الآخر تقديم العديد من الأحداث الدرامية التي تشرح العديد من الأمور وتقدم الكثير من المعلومات

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وجد كاتبها أن تقديمها بشكل درامي/ تمثيلي لافائدة منه، وفي عملي على هاتين الشخصيتين رأيت أنه من الأفضل تنحية الشخصية التي تسرد أحداثاً درامية جانباً لأن تقديم الأحداث الدرامية مسرحياً بواسطة راو يعد وسيلة ضعيفة وسهلة من وسائل إيصال الحدث الدرامي إلى الجمهور، واستبدلت بعض ما يقدمه ويشرحه الراوي من أحداث بمشاهد حوارية بين الشخصيات، في الوقت الذي استغنيت فيه عن الأحداث التي رأيتها أقل أهمية من غيرها والتي لم يعد لها مكان في النص الجديد.

أما بالنسبة لعنصر الحدث التاريخي، فقد وجدت أنه يأخذ في النص التركي حيزاً متعاظماً بتركيزه على تفاصيل بسيطة، وعندما قمت باستبدال الخط التاريخي التركي بخط تاريخي له علاقة بتاريخ سورية، اعتمدت على أهم الأحداث التي مرت بين عامي ١٩٢٠، ١٩٤٨، دون الالتفات إلى التفاصيل الصغيرة، وأدخلت هذه الأحداث التاريخية في نسيج العمل، وحاولت ربطها مع مجرياته،وبذلك تقلص النص كثيراً من الجانب التاريخي عما كان عليه في النص التركي، وحين جاء وقت نقل النص الجديد (السوري) إلى خشبة المسرح، كان الإخراج متناغماً مع هذا التوجه الأمر الذي أدى إلى تحجيم أكثر للجانب التاريخي وتقديم ما بقي منه عبر أكثر من شكل (مجموعة/فرد. ناطق/ غير ناطق)، أي الاعتماد على التكثيف قدر الإمكان كي لايشكل الجانب التاريخي أي تأثير على مجرى الحدث الدرامي الذي يبقى هو الأهم.

٣- كان من الواضح وجود لمسة كوميدية في النص التركي سواء على صعيد طبائع الشخصيات أو المفارقات والمواقف، لكن المشكلة كانت في طبيعة الحوار الذي لاتكفي مقاربته بالعامية للخروج بنتائج كوميدية معقولة، فكان لابد من إعادة نظر شاملة بتركيبة الحوار وتقديم روح نكتة سورية صرفة، خاصة، وأن لكل لغة من اللغات طبيعة معينة خاصة بها، فالكلمات التي تضحك

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

التركي قد لاتعني شيئاً للسوري وبالعكس، وأعتقد أن العمل على هذا المنحى قد أدى إلى نتائج معقولة جداً خاصة على صعيد كوميديا «شر البلية ما يضحك»، والواقع أن النتيجة النهائية في هذا الإطار كانت أكثر مما هو متوقع حينما كانت الصالة تضج بالضحك عشرات المرات في مدة لاتتجاوز الساعة والربع، وهذا الأمر لم يكن ليتحقق بهذا الشكل لولا حرص المخرج وا ٍدراكه لأهمية الجانب الكوميدي وا ٍبراز روح السخرية المر ّة، وأيضاً لولا جهود كل الممثلين في العمل (محمد حداقي، نضال سيجري، فادي صبيح، إياد أبو الشامات، محمد خير جراح، جمال العلي، أسيمة يوسف،ميرال ديراركيليان، معتز أفغاني، معتز ملاطيةلي، يوسف المقبل، سوسن ميخائيل، فادي الحموي، أمجد طعمة..)، وتفهمهم الصحيح لشخصياتهم وا ٍغنائهم لها رغم وجود اختلافات في طبيعة على كل ممثل على شخصيته، أو بالأحرى شخصياته ذلك أن العديد من الممثلين قاموا بأداء أكثر من دور نظراً لوجود عدد كبير من الشخصيات في المسرحية.

٤ـحفل النص التركي بالعديد من المشاهد المطو ّلة والمملة والمكررة التي لاطائل من ورائها، فكان لابد من العمل على حذفها كي يتمتع العرض بالرشاقة والسلاسة المطلوبتين، ومن جهة أخرى حفل النص التركي بالعديد من المشاهد الهامة، ولكنها بحاجة إلى إعادة صياغة جذرية كي تتناسب مع النص الجديد، وهذا ما تم بالفعل، بنفس الوقت الذي تمت فيه إضافة مشاهد عديدة وجدتها ضرورية في سياق العمل.

عندما بدأت الكتابة كنت على اتصال مستمر مع المخرج مطلعاً إياه على كل خطوة أخطوها، حيث لم تتم كتابة العمل كاملاً ومن ثم تسليمه إلى المخر ج، بل كنت أعمد إلى كتابة ثلاثة أو أربعة مشاهد وأطلع المخرج عليها ويدور بيننا نقاش مطول حولها، ومن ثم اعتمادها كما تم الاتفاق عليها للانتقال إلى مشاهد

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

جديدة، وهكذا، وكانت ثمرة هذه النقاشات ووجهات النظر أن خرج العمل بصيغة انعكست إيجابياً على العديد من المقالات النقدية التي أشادت بالعمل.

إن تبادل الرأي هذا لم ينقطع مع نهاية كتابة النص، وبدء البروفات، بل استمر أثناء البروفات وحتى في أيام العرض، ودون مبالغة أقول حتى اليوم الأخير.

د، عجاج سليم/ مخرج العرض:

عندما قرأت مسرحية «أعمل عملي مغمض العينين» للمرة الأولى، وجدت فيها الكثير من الأحداث والشخصيات والوقائع المتشابهة مع حياتنا، لذلك شدني النص بأسلوب كتابته وهو أسلوب مسرحي صرف، وبطريقة تقطيع المشاهد، والنص للكاتب التركي خلدون طانر الذي يعد من أهم الكتاب المسرحيين في العالم الثالث، ويمتاز بسمعة طيبة في أوروبا، وهو متأثر بأسلوب بريشت الملحمي، وقدم صيغة خاصة من المسرح الملحمي الشعبي بخصوصيته التركية والشرقية، إضافة للمواضيع التي يتناولها والتي هي قريبة من الناس في الشرق عامة.

لاحظت أن تقنية الكتابة في النص على شكل لوحات ملحمية بريشتية، وهذا ما عزز قناعتي به أكثر، علاوة على أن نص خلدون طانر يمتاز بالدراما الحقيقية والفعل المسرحي، لأنه يكتب النص من داخل الخشبة، وشعرت أنه يتحدث عن أي بلد في العالم الثالث، ويفضل أن يقدم النص على الخشبة بنفس الإحساس حيال الأعمال الكبيرة من منطلق إدراك المخرج لطبيعة العمل المسرحي ورسالته والرغبة بالتواصل مع الجمهور، إضافة إلى معرفته بطبيعة الجمهور وإيقاع العصر، كانت هذه الأمور سبب إعجابي بالنص، فأردت أن أعمل على النص الذي فرض نفسه علي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كانت لدي معرفة سابقة بجوان جان عندما كنت في لجنة تقييم مشروع تخرجه في المعهد العالي للفنون المسرحية، مسر حية «ذهب مع الريح»، الذي كان راسخاً في ذاكرتي، ورأيت أنه يمكن أن يقوم بهذه المهمة، وهذا ما حصل.

خلقت أنا وجوان جواً ديمقراطياً، نناقش فيه كل شيء حتى تم التوصل إلى الصيغة النهائية، ووجدت أن التعامل مع جوان يريحني كثيراً، فهو متابع ومناقش ومستمع جيد، وأعتقد أن هذه الميزة نادرة عند الكتاب الذين يتعصبون للنص دائماً .

ألغى جوان كمعد بعض المشاهد من النص الأصلي، وتوصلت معه إلى طريقة عمل تعتمد على اعتبار أن الناتج النهائي سيكون على الخشبة، وفيما بعد أشركنا الممثل وأتحنا له مجالاً للارتجال بما يتناسب وطروحات العمل، في الوقت الذي كان فيه جوان يحضر البروفات حتى يوم الافتتاح.

أعتقد أن هذه الطريقة هي التي أوصلت للناس إحساساً بأن النص لكاتب سوري، وليس معداً عن نص أجنبي، وهنا أقدّر جوان على تعامله بروح منفتحة وقبوله للملاحظات وموافقته عليها رغم عدم قناعته ببعضها، وأعتبر هذه الصيغة هي مقدمة ناجحة للقبول والإقبال الجماهيري على العرض على مستويات ثقافية مختلفة، وبالنسبة لي كمدير مسرح قومي أعتبره أسلوباً ناجعاً وأتمنى من المخرجين أن يتعاملوا بهذه الصيغة، لأن الممثل والمعد وكل العناصر الفنية أساسية للعمل.

أثناء البروفة الأولى أخبرت الممثلين أن المجال مفتوح للاقتراحات، وهذا يعني أنهم مدعوون، لأن يلعبوا دوراً فعالاً في العمل، وأنا كمخرج للعمل أحدد الجنس المسرحي وأسلوب الإخراج، وبالتالي هذا يخلق حالة انسجام بين عناصر العرض المسرحي.

طلبت من الممثلين باستثناء الممثلين الأربعة الذين يؤدون الشخصيتين الرئيسيتين: نور ورامي (بالتناوب) أن لا يعتمدوا مبدأ معايشة الشخصية، لأنني

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

سأقدم ما أريد إيصاله إلى المتفرج بشكل كامل، وهذا أسلوب مستخدم في المسرح الشرقي والمسرح الملحمي، فالممثل يقف على مسافة واضحة من الشخصية لأن معظم الأدوار في المسرحية تم اختيار الرداء المناسب لها، ولأسلوب نمط أدائها، بينما يجب على الممثلين الذين سيؤدون شخصيتي نور ورامي أن يعتمدوا على مبدأ المعايشة، لأنه يصل إلى بناء الشخصية، وبناء النص وطبيعة الأدوار الكثيرة التي يؤديها كل ممثل، فالمشهد الذي كان زمنه عشر دقائق على سبيل المثال، اختصرناه إلى أقل من ذلك بشكل مكثف وذي دلالات حياتية، وينبغي على الممثل أن يؤدي دوره خلال فترة زمنية بسيطة كي يبدأ بدور ثان، وكان هذا الأمر يلعب دوراً في نجاح الممثل ومدى تدربه على التقاط النمط والشخصية وحماسته وطزاجته وألا يكون تقليدياً ومكرراً، مثلاً جمال العلي في دور الضابط، ترك مسافة بين الدور والشخصية، فهو لايعيش الشخصية لأنها غير موجودة بأبعادها المتعارف عليها، لكنه كان متحمساً للدور وأعطاه الكثير،وهذا ما فعلته مع كل الممثلين وفي كل لحظة.

إن هذا الأسلوب الذي يعتمد على الممثل لايتحمل الحيادية أبداً، ويفترض من النص حالة حماس كما يتطلب جهوداً كثيرة. والذين كانوا يحضرون البروفات شعروا أن هناك عرضاً آخر داخل الكواليس من خلال السرعة وا ٍحضار الإكسسوارات وتبديل المشاهد والدخول في الدور وغير ذلك، هناك سبب لنجاح العمل هو انسجام المجموعة مع بعضها، وأي خلل في العلاقة بين الممثلين كان سيظهر بشكل واضح أثناء الأداء.

وضعنا الممثل في هذا العمل في ظرف يكون فيه مسؤولاً لا بشكل كامل عن دور أداء وحركة، وهذا يساعد الممثل في أدائه للشخصية ونيل ثقة مدير العمل وهو يتعلق بأسلوب كل مخرج وا ٍدارته لممثليه وعمله.

كان الحفاظ على وتيرة الإيقاع ضرورياً في عرض (نور العيون) الذي لاتتجاوز مدته ٧٥ دقيقة يقدم فيها عدد كبير من المشاهد وعشرات الشخصيات،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وا ذا زادت مدة العرض في كل يوم تكون مدة العرض في الأيام الأخيرة ساعة ونصف وهذا يعني سقوط العرض وترهل الإيقاع.

علاقة العناصر الفنية مع بعضها البعض هي علاقة انسجام وتكامل، وأنا أطبق هذه القاعدة طالما نحن في زمن الاختصاصات، أنا شخصياً أؤمن بالتخصص، إذ على المخرج أن يستفيد من الرؤية الفنية والإبداعية الموجودة عند كافة المشاركين في العرض، وعندما أقدم النص للفنانين أترك المبادرة لهم، لأن يقدم كل واحد فهم رؤيته الخاصة،وا ذا شعرت بابتعادهم عن الفكرة فيما بعد، أحاول تقريب وجهات النظر من خلال التحاور للوصول إلى رؤية نهائية يحكمها نموذج العمل في النهاية، وهذه مسألة ليست سهلة، بل تحتاج إلى وقت وبتصوري هي قاعدة ذهبية، وأثبتت جدواها دائماً .

بعد أن أحدد أسلوب العمل، أتردد في اختيار المجموعة الفنية وكافة العاملين الذين يشكلون أسرة العمل التي من الضروري أن تكون متفاهمة ومتحابة، وأحياناً أتنازل وأختار ممثلاً أقل موهبة، لكن العلاقة تبقى ودية وقائمة على الاحترام والثقة ولا أستطيع أن أتعامل مع ممثل لا أحبه.

د. هنود سعيد/ مصمم الديكور:

النص هو حالة من التطور الزمني السريع، يفترض مشاهد كثيرة، وبالتالي أمكنة عديدة للأحداث التي تجري على الخشبة، ولا يمكن تجسيد ذلك حتى في أكثر المسارح العالمية تقنية.

إن تقطيع النص بصرياً يناسب التلفزيون أو السينما، ذلك لجأت في (نور العيون) إلى الإيحاء بالدائرة غير المكتملة، واستخدمت الكتلة الثقيلة وفتحاتها المختلفة لإثارة أزمنة وأمكنة مختلفة.

طلب مني تصميم وتنفيذ الماكيت لإطلاع الزملاء مصممي الأزياء والأفيش والماكياج والإضاءة عليهكي يكون العرض منسجماً سينوغرافياً، لكن لم يتسن لي

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كمهندس للديكور الإطلاع على تصاميم الزملاء المرافقة، ربما لضيق الوقت أو لكثرة التعديلات التي حصلت على أفكار الماكيت والمخططات.

كان لدينا في العرض مستشاران اثنان مهمتهما تقييم التصاميم المقدمة من قبل المختصين، لذلك فقد الديكور منذ بدء البروفات وحتى العرض ثلاثة أرباع مكوناته تحول من واقعي معاصر إلى رمزي تجريدي يوحي بالفكرة.

كان الديكور كتلة نصف دائرية بعرض ١,٥متر، ومرتفعة عن الأرض ١٢٠ سم يتوسطها رامب نصف دائري، بدايته أمام الجمهور، يوجد فيه فتحات للخروج والدخول والسقوط والصيد والاختباء، من اليمين درج ومن اليسار رامب للتزحلق.

الخلفية هي قمة جبل قاسيون مع سماء ذات نجوم، أما القوس الدائري، فهو أولاً جزء من عجلة زمنية دوارة تتناسب مع الزمن السريع المتتالي للأحداث التي تظهر منها تواريخ متعاقبة، درج يوحي بالصعود السريع، ورامب يتزحلق عليه الصاعد سريعاً أي الوصولي، أو الانتهازي، أما الرامب الداخلي فهو حلبة الأحداث، ومكان الكتاب حيث يتلقى الأولاد الدروس التعليمية، ومنبر خطابي، وجبهة عسكرية، ومؤسسة حكومية، وحلبة مظاهرات، انتخابات وصراعات عنيفة ومؤلمة، يرتقي فيها الوصولي على حساب الكوادر الفعالة إلى مركز الأحداث، ثم تطفأ الإضاءة على دمعة تكاد تفر من عيون الجمهور على الرغم من أن العمل هو كوميديا، لكن في النهاية تكاد تسقط الدموع أسفاً على حالة هي أشبه بالواقع.

الديكور في العرض هو محصلة لرؤيا بصرية واسعة تضم الكتل الثابتة وألوانها وتضم الأزياء والإضاءة والصوت والخدع والإعلان والأفيش وحتى كتل الممثلين وتشكيلاتهم في الفراغ وكل ذلك يسمى سينوغرافيا العرض المسرحي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عندما شاهد المخرج الأفكار الأولية (الكروكي) للديكور،أبدى إعجابه بالفكرة خاصة أن خلفية الديكور مثلت تسلسل الحضارات التي مرت على بلدنا بدءاً من العصر الحجري، وبيوت الطين إلى أثار أفاميلةتدمر وبصرى وانتهاء بأبراج المرجة الشاهقة الارتفاع حيث يظهر البرلمان في الوسط كصورة مائلة متداعية تأكلها النيران من الأسفل، أما كراسي الكتب وطاولاته، فهي تيجان الأعمدة من بصرى وتدمر وأفاميا، ونصف الدائرة غير المكتملة، أكملتها بالرسم على الأرض على شكل (دعسة) دولاب سيارة.

في الجلسة الثانية حيث اكتمل الماكيت، أثار أحد المستشارين فكرة التناظر إذ اعتبرها عيباً أو تخلفاً في الفن التشكيلي، وكان قرار المخرج هو إزالة الإحساس بالدولاب (فهي فكرة مباشرة وكلاسيكية).

ارتأى المنفذ أن يقترح على المخرج أن الخلفية كثيرة الأشكال وواقعية، والواقعية لاتتماشى مع الموضة، وتسمى بالمصطلح الشعبي «تعجيق». أما الألوان المتدرجة التي جسدتها والتي توحي مسرحياً في الحالة التصاعدية وتنتهي بمزيج براق من الذهبي والفضي تمت تسميتها بأنها تشويش لعين الناظر عن رؤية جسد الممثل، ونظراً لأن ديمقراطية العمل المطبقة على الديكور أقرت أن اللون الكحلي هو لون معاصر وهو حالة راقية (مودرن) فقد توكلنا على الله وكان ذلك.

أما عن ارتفاع الكتلة الدائرية عن الأرض، فقد كانت تكفي هندسياً للأمور التالية: تشكيل مجموعة مستويات متناسقة على المنصة وتسمح للجمهور برؤية الممثل الأول والأخير إن توقف، وتسمح أيضاً للممثل حركياً بالانتقال داخل الكتلة والخروج من إحدى فتحاتها من دون عناء، وتسمح لمهندس الإضاءة بتركيب بروجكتوراته أسفل التشكيل الخشبي لإعطاء فكرة الإضاءة، وتسمح بتركيب جهاز الدخان وتمديداته واستخداماته.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أحد نجوم المسرحية جاء مبكراً ذات مرة وصعد إلى الخشبة مسرعاً قبل أن ينتهي النجارون من تثبيتها بشكل جيد، فاهتزت الأخشاب وخشي الممثل من السقوط وارتجف خوفاً وأرهق نفسياً، فأعلن المخرج على إثرها اجتماعاً طارئاً وتقرر تخفيض ارتفاع الكتلة الخشبية نحو ٢٠ سم أي درجة واحدة من الدرج، وبالتالي إعادة بناء الكتلة من جديد خشباً وحديداً وا لغاء الإضاءة السفلية وجهاز الدخان وفتحات خروج الممثلين.

إن ما يميز نور العيون كعمل من وراء الكواليس هو أن المشاركين كانوا صبورين ويصرون على الاستمرار إلى النهاية.

وأخيراً اكتفينا بالقبل والزهور التي وصلتنا في الافتتاح، واعتبرنا أنفسنا من الناجحين، فقد غمرتنا الزهور وأكاليل الغار، إنها أجور تعب أشهر خمسة من البروفات، لكن الولادة تمت، والنتيجة حمداً لله على سلامة الأم.

رعد خلف/ مؤلف الموسيقا:

عادة يطلعني المخرج المسرحي على النص في البداية، أقرأ النص أولاً ثم أفكر بالمقترح المسرحي كما هو الحال عند مصمم الديكور والأزياء والإضاءة.

بالنسبة لي، أحاول أن أبدأ بالموسيقا في لحظة توزيع النص وقراءته مع الممثلين، لسبب بسيط هو أن أقرأ النص وأكتشف خفاياه ثم أقترح على المخرج بعض الاقتراحات الموسيقية قبل أن يفرض علي لواذ موسيقياً معيناً أو أسلوباً يريده المخرج لكي أخلق لغة مشتركة أو أحقق تواصلاً فكرياً ووجدانياً بيني وبين المخرج دون كلام.

هكذا كان تعاملي مع المخرج عجاج سليم في مسرحية نور العيون. استلمت النص منذ البداية وعملت على الموسيقا التي ستكون من نسيج العرض قبل البروفات (أود أن أشير هنا إلى أن هناك أعمالاً ألفت فيها الموسيقا قبل بداية العمل، وأعمالاً اعتمدت فيها الموسيقا جزءاً من حركة الممثلين)

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كانت موسيقا (نور العيون) عبارة عن فاصل للدخول والخروج من المشهد، وحاولت ألا تكون الموسيقا تصويرية، وخاصة بين المشاهد، بل اعتمدت على أن تكون عبارة عن فاصل بين مشهدين أو رابطاً يربط المشاهد ببعضها، أو أن تكون فعلاً درامياً أو لغة متممة للغة المسرحية.

أنا من النوع الذي يضع الموسيقا ويعدّل فيها مرات عديدة حتى أصل إلى صيغة أخيرة، ثم أقدمها للمخرج، وبعد ذلك أتحول إلى ديكتاتور في التعامل مع نصي الموسيقي نوعاً ما.

قدمت في (نور العيون) موسيقا فقرات غنائية داخل العمل (لا أحب إقحام الموسيقا في العرض)، ونور العيون هو نص معد بشكل جيد من قبل جوان جان، فاقترحت فكرة تقديم أغان، وكان الاقتراح مشتركاً بيني وبين المخرج، فكتب كلمات الأغاني معن خليفة، وكانت منسجمة مع روح النص، ورسمت بعض التشكيلات الحركية حسب موسيقاها.

كانت الأغاني تصويرية تعبيرية، إن كان من ناحية الآلات أم من ناحية الشكل داخل العمل، وكان من الممكن أن تغنيها فتاة، لكن يبدو أن الأمور تغيرت.

فكتوريا عوض/ مصممة الأزياء:

في البداية قرأت النص ووجدت فيه أفكاراً واضحة تميز الشخصيتين الأساسيتين نور ورامي، هذه كانت نظرة أولى للنص.

لقد شدني الغطاء الخارجي للنص ككل، والفترة الزمنية التي كانت تجري فيها الأحداث، وتتابعها.وأعتقد أن هذه الفترة كانت غنية بالأحداث والمواقف من معاناة وجروح تركت آثارها فينا، هذه هي حضارتنا، وهذا هو تاريخ بلدنا.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أخذت فكرة الأزياء من كوني مازلت أعيش في دمشق، وعندما أرى الزي الشامي القديم أشعر بنشوة وأحبه كثيراً، فنوعية القماش مازالت مستمرة وخاصة اللباس الشامي القديم مثلاً (القنباز والصاية والبروكار..) هذه الأزياء مازالت موجودة بقوة حتى اليوم، وهذا دليل على أن القديم جميل وفعال، ويبدو من هذه المواد كم كان الإنسان الشامي يملك الذوق والفن والنوعية الجيدة، هذا الغطاء الخارجي للنص كان موجوداً في الزي الشامي القديم وتدرجه إلى وقتنا الحالي. استخدمت كل هذه المواد في العرض مع مواكبة التغييرات التي طرأت خلال الأزمنة والأوضاع بالنسبة للبطلين في حالتهما النفسية والاجتماعية، وكان هذا واضحاً في العرض، فاللباس يدل على الحالة النفسية كإظهار انتهازية رامي وسذاجة نور.

كانت حواراتي مع المخرج لاتتعدى حدود التوضيح لفكرته التي سيظهرها في العرض، كنا نتحاور دائماً ونجري النقاشات بين مصمم الديكور والأزياء لنعمل معاً، وكان التعديل يتم من الطرفين بالاتفاق لنقدم شيئاً ليس بعيداً عن العين، ولكي تكون العين مرتاحة بنفس الوقت وهي ترى الألوان، خاصة أن المشاهد كانت سريعة، وتبديل الأزياء كان سريعاً ومتكرراً جداً .

يتألف العرض من العديد من المشاهد، وفي كل مشهد كان هناك تبديل أو إضافة معينة، وهذا يتطلب أرضية ديكور بلون واحد ليستقبل كل الألوان التي تقف عليها الشخصيات والكتل، كما يتطلب تقنية عالية في تنفيذ الأزياء ليتمكن الممثل من تبديلها بأقل وقت ممكن.

بعد بروفة الإضاءة، كان هناك تعديل في الأزياء لنصل إلى حالة مقنعة، مثلاً اللون المقصب ألغيناه كي تناسب الأزياء والإضاءة، واللون الذي كان الضوء موجهاً إليه مباشرة كنا نلعب عليه بالإضاءة لتظهر الأزياء ومكان وقوف الممثل على الخشبة بطريقة سليمة، وقد كان الممثلون متعاونين جداً، لأن تبديل الأزياء والديكور في هذا العمل كان متعباً جداً .

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

نصرالله سفر/ مصمم الإضاءة:

عادة أطلب النص من المخرج، لأن العديد من المخرجين يعتمدون على سيناريو، وأحياناً يكتب النص أثناء البروفات من خلال فكرة رئيسية، أو حادثة، هناك العديد من المخرجين يعتمدون على السيناريو وعلى النص، بينما نص (نور العيون) من إعداد جوان جان، إخراج عجاج سليم يعتمد على مسرحية «أعمل عملي مغمض العينين» طبعاً قرأت نص الإعداد وتحدثت مع المخرج حول تصميم الإضاءة.

لايكفي أن أقرأ نص الإعداد فقط، لأقوم بتصميم الإضاءة اعتماداً عليه، لذا كان من الضروري أن أحضر البروفات، لأن الإضاءة تبنى أثناء البروفات قبل النهائية والمشاهد شبه جاهزة مع المخرج وعناصره والحوارات المشهدية، وهو على وشك البدء بتركيب الديكور مع جاهزية الأزياء حتى يستوعب مصمم الإضاءة مستوى البروفات النهائية، وعلى أساسها يقدم تصحيحه النهائي أو اقتراحه للإضاءة، ثم تبدأ عملية تركيب الإضاءة خلال مدة قصيرة، ويتم إجراء بروفات الإضاءة، وتبدأ هذه البروفة بين المخرج والمصمم مصحوبة ببعض التعديلات أو وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر مصمم الإضاءة.

هناك نوع من المخرجين يبدون وجهة نظرهم دون التدخل في عمل مصمم الإضاءة، وهناك نوع آخر لايبدون أي وجهة نظر، فيتركون مصمم الإضاءة يعمل بنفسه، ونوع ثالث، لايتركون للمصمم سوى الحيز الفني الصغير فقط، وينطلقون من وجهة نظر ديكتاتورية بحتة وهؤلاء قلة.

بعد انتهاء الملاحظات ووصول البروفة إلى النهاية نبدأ برسم المشاهد واختيار الألوان وحركة الممثل ونوع الإضاءة، ثم نبدأ بعملية التنفيذ، أثناء العمل تتم عملية البرمجة والتخزين على كومبيوتر الإضاءة، هذا في حال وجود منفذ الإضاءة، وفي حال كان المصمم هو المنفذ، فلاحاجة للتخزين، وفي جميع الأحوال يتم إجراء بعض التغييرات المناسبة أثناء الأيام الأولى للعرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أما العلاقة ما بين الإضاءة والديكور والأزياء، فهي علاقة مهمة في مرحلة التصميم، وأكثر أهمية عند التنفيذ بين الإضاءة والصوت. عادة يكون هناك جلسات مشتركة بين مصممي الإضاءة والأزياء والديكور لتحديد الألوان، وهذه العلاقة مهمة لانسجام الألوان مع بعضها.

يشرح مصمم الأزياء وظيفة الأزياء وألوانها دورها في المشهد وفي العرض بشكل عام، وكذلك يشرح مصمم الديكور عمليات تبديل الديكور ومعالجة الكتل والإكسسوارات وبالتالي يأتي دور الإضاءة في النهاية لتأخذ وظيفتها على الخشبة، وأحياناً تقترح الإضاءة الألوان على المشهد.

مهندس الديكور يركب الديكور والكواليس وكل السواتر لتي لها علاقة بالكواليس والمسرح، ويجب أن يكون مصمم الإضاءة على علم بتركيب أجهزة الإضاءة وأخذ زواياها من المكان الصحيح.

المخرج عادة يكون لديه فكرة عامة رئيسية عن الإضاءة، ويتم توليفها بالتعاون مع المصمم والتحاور معه بهدف الوصول إلى الصيغة التي ترضي طموح المصمم، وتساعد الإضاءة المخرج على أن يوصل فكرته إذا كانت الفكرة لها علاقة بالضوء. والإضاءة تبرز جماليات المشهد ووظيفته الزمنية وغير ذلك مما يريده المخرج.

أتصور أن دور الإضاءة في المسرح مهم على صعيد إبراز جماليات المسرح وإضاءة الممثل، وبنفس الوقت تترك إحساساً لدى المتفرج أن عينه مرتاحة ومستمتعة، وخصوصاً أن الإضاءة تطورت تطوراً كبيراً، وهناك قفزات في عالم الإضاءة يمكن من خلالها أن نستغني عن أي شيء في المسرح لصالحها.

أسامة دويعر/ مصمم الأفيش:

أعتقد أن إنشاء فكرة الإعلان المسرحي (الأفيش، البوستر) تنطلق من القراءات الأولى، وهي ليست مجرد قراءة بالقدر الذي تعتمد فيه على الخلفية الثقافية والفكرية للمصمم بإيصال هذه الفكرة عبر أدوات تعبيرية بسيطة وفنية، يمكن قراءتها من قبل الجميع.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ويعتبر الملصق الرقم الأصعب في مجموع المعادلات الفنية (إذا جاز التعبير) لأنه يسلط الضوء على فكرة فنية لها علاقة بالحدث الدرامي للنص إن كان مسرحياً أو سينمائياً أو تشكيلياً ..

وينبغي أن يكون هذا الضوء واضحاً وساطعاً من أجل ترجمة معطيات العمل الفني، ويمكن تحميله دلالات ورموزاً خاصة، وليس بالضرورة أن يكون معبراً تعبيراً مباشراً عن أحداث العمل كي لايكشف أوراقه منذ البداية، وعندما أريد تكوين فكرة ما أريد أن أعرف فيما إذا كان الشكل يتناسب مع الصورة التي كونتها عنه، وأريد أيضاً أن أرى كيف يتناغم مع المعنى.

إنه أمر لايصدق حين تعرف إلى أي حد تخيلت الفكرة على هذه الحال.

طبعاً علينا ألا نسيء استخدام ما يجب أن يضيء حياة الفكرة،إن أشياء كثيرة تنزل بثقلها علي وتمنع الضوء من الدخول، وما أمتلكه هو بالنسبة لي نافذة تفتح على مجمل الأحداث الدرامية لنص، وأريد أن تبقى مفتوحة، ولا يمكن للإنسان أن يفرض فكره على أحد، إذا لم تكن هناك علاقة بين الرسم الذي يعرضه عليه وعاداته البصرية، والشيء الذي يهمني هو إعطاء صورة لايتوقعها الناس وتكون قوية بحيث لايمكن رفضها.

بعد قراءة النص وتسجيل عدة ملاحظات لتكوين الانطباع الأولي (وهذا الانطباع بتقديري هو الذي يشكل شرارة الفكرة)، قمت بتطويره وبلورته حتى وصل إلى قمة النضوج.

إضافة إلى ذلك هناك أهمية الحضور المتعدد لمجموعة من البروفات التي تساعد على تكوين حالة وطقس خاص بالعمل يجعلني أعرف أين أبحث عن المفتاح، وتكوين صورة انطباعية تشكل المادة الأساسية للمناقشة.. وهي تأخذ أبعادها من خلال الحالة العامة لتكوين الرؤية التي سوف أعمل عليها.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وفي تناول العلاقة بين المصمم والمخرج، فإن لكل منهما الكمية ذاتها من الطاقة، كل منهما أيضاً يصب هذه الطاقة بطريقة ما، باتجاه ما، وأنا أصب كل أفكاري في اتجاه الرسم وتوصيل الفكرة فنياً، لخدمة الض دراماياً .

وملصق مسرحية (نور العيون) من الملصقات المهمة التي صممتها في الفترة الأخيرة، بقراءة جديدة وتكوين جديد مختلف عن مجمل الأعمال السابقة، لكن للأسف فقد ٧٠% من قيمته الفنية نتيجة الفرز والطباعة التي أثرت سلباً على قيمته.

من هنا تنبع صعوبة المعادلة بالتعامل مع البوستر من حيث الألوان وأمور الفرز والطباعة، وللخبرة هنا دور مهم في ترجمة المعطيات اللونية وا عطاء أبعادها البصرية على الفضاء الأبيض.

بالنسبة للبروشور، فهو لايقل أهمية عن البوستر ويأخذ نفس الدرجة وخاصة في معالجة الخلفية، وهو يعتمد على فكرة الإخراج الفني أكثر مما يعتمد على الفكرة الأساسية للنص، ويحوي الكثير من المعطيات التي ينبغي إشراكها في الفكرةلكنه يأخذ أبعاداً شمولية وا نسانية، لأنه يمكن الاحتفاظ به في جيب الصدر، ويتناوله أي شخص يحضر العمل، ويعتبر المفتاح الذي يفتح عقل وقلب كل مشاهد، أما البوستر يبقى للأسف معلقاً في مكانه ويعلوه الغبار، وينتهي بمجرد انتهاء العرض، لكنه يثير القلق بصورة عميقة لإجبار المشاهدين على طرح التساؤلات.

معن خليفة/ كاتب كلمات الأغاني:

كانت تجربتي الأولى في مسرحية «مات ثلاث مرات» حيث فكرت في الشخصية التي أداها رفيق سبيعي في تلك المسرحية ثم في مضمونها، متضمنة رؤية المخرج، وأخيراً في نوع كلمات الأغاني التي تناسب العرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عر ّفتني هذه المرحلة بالناس وبأنني أكتب كلمات الأغاني بشكل مغاير، ثم جاءت المرحلة التالية، وأخذت فيها فرصتي مع المخرج رياض عصمت، والموسيقي رعد خلف حيث مزجت في الأغاني النوع الشعبي والنقد الاجتماعي والنوع الرومانسي لصوت الفنانة نورا رحال.

ركزت على النوع الشعبي حتى وصلت إلى عرض (نور العيون). كانت الفكرة الأساسية في (نور العيون) صناعة أغان تحمل الروح الوطنية والشعبية والانتقاد السياسي، لكن بأسلوب رومانسي وبتضافر عدة جهود مع رعد خلف من خلال تجربة كبيرة كهذه ومع المخرج عجاج سليم الذي تعاملت معه في مهرجان المحبة، حيث الثقة كبيرة في التعامل معه.

وافق المخرج على هذا النوع الذي اقترحته عليه، وبالتالي على كل ما كتبته للعرض، وخير دليل على ذلك الأغنية الختامية «كتر الحكي».

وأرىنأ هذا المفهوم يجب أن يكر ّس في صناعة مفهوم غنائي سوري، أصر على كلمة صناعة، إذ يجب الخروج من ثوب الرحابنة، وأيضاً الخروج من مفهوم المسرح الجامد للوصول إلى حالة المسرح الشعبي الذي تكون فيه الأغنية جزءاً من طبيعة العمل المسرحي وليست مقحمة كما نلاحظ في بعض التجارب.

لا بد من التفكير بهذه الأعمال المكلفة إنتاجياً، لكن في الوقت نفسه تجتذب عدداً كبيراً من المتفرجين وتعطي دعماً للحركة المسرحية السورية.

في (نور العيون) قرأت النص المعد وتحاورت مع المخرج والمعد والموسيقي، وكنت أحضر البروفات حتى توصلت إلى الصيغة النهائية لكتابة الأغاني. ويمكن للأغنية أن تفتح مجالاً للمخرج بحيث يبني بعض المشاهد السينوغرافية عليها، وهذا ما حصل فعلاً مع عرض (كسور) للمخرج غسان مسعود، وعرض (نور العيون).

معتز ملاطية لي/ مصمم الرقص والحركة:

جلست مع المخرج عجاج سليم طويلاً، كنا نتحاور ونتناقش حول فكرة النص، كان للمخرج رؤية خاصة، وفي بروفات القراءة، قررنا إيجاد بعض اللوحات الحركية الضخمة لتشكل لوحات ربط أساسية بين المشاهد (مثال مشهد ضرب البرلمان).

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بدأنا البروفات الفعلية بأسلوب العمل المتضمن لوحات كثيرة وكل لوحة تستغرق مدتها ٣ دقائق.

لقد أعاق تنفيذ اللوحات (كما تصورناها)دور ي نور ورامي، وخاصة أثناء الدخول إلى خشبة المسرح والخروج منها، وكان من المستحيل تقديمها على الخشبة، علاوة على الزمن الطويل للعرض، مما يضاعف مشاهد العرض ويهبط إيقاعه، لذلك لجأت إلى تنفيذ بعض اللوحات القصيرة مثل مشهد رقصة الممثلة سوسن ميخائيل، واللوحات هي وصلات لمشاهد رئيسية وتمهيد لمشاهد لاحقة مثل مشهد الحديقة، وهذا يتطلب جواً خاصاً، إذ ترقص الممثلة لنفسها، ولهذه الرقصة أسلوب ضمن حالة جمالية، وقد كان المشهد أشبه بالكوميديا في حالة تجل، وبنفس الوقت تقليد لرقصات الباليه بطريقة مضحكة.

صممت الكثير من الرقصات والحركات للمسرح القومي. هناك أعمال راقصة وحركية في مسرحية «الأقوى»، إذ صممت الحركة للممثلين، لكل عمل متطلبات خاصة، فهناك رقص استعراضي نابع من طبيعة العمل، ومسرحية (نور العيون) لها أسلوب حركي خاص، الممثل يؤدي رقصات من خلال لغة الجسد، مثلاً في مسرحية «تخاريف» كان مشهد الرقص بين ثناء دبسي وعبد الرحمن أبو القاسم من طبيعة العمل وحالة الممثل، وهذه عادة تكون من المشاهد الصعبة لأن الممثل يؤدي دور راقص محترف، وأحياناً يؤدي الممثل دور راقص ضمن حدود حركية، بينما توجد أعمال لاتتطلب الرقص، إنما مجرد حركات بحيث تتصرف الشخصية كردود أفعال.

الحركة بحاجة إلى تدريب خاص، يقوم بالإشراف عليه المخرج والمدرب، ونلاحظ أن هناك أعمالاً لاتتحمل الرقص، ورغم ذلك يقحم المخرج الرقص عليها لإغناء العرض المسرحي، وفي الحقيقة هذا الرقص لايضيف شيئاً إلى العرض المسرحي لأن الحوار فكرة، والحالة شعور ثم تأتي الحركة الراقصة لتكملها.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

موسى هزيم/ مصمم الإكسسوارات:

قرأت النص الأصلي والنص المعد، وكان من الضروري أن أحضر البروفات، وأتابع سير الأحداث مع مراقبة كل مشهد، وتصورت ما يناسب كل المشاهد من أدوات مساعدة وا ٍكسسوارات بعد متابعتي لمعظم البروفات وما يجري فيها من اجتهادات وفق رؤية المخرج الفنية.

كان لزاماً علي باستمرار إضافة إكسسوارات وحذف أخرى وذلك بالتشاور مع المخرج وحسب مستجدات البروفات.

بعد قراءتي للنص وحضور البروفات وصلت إلى صيغة لصنع الإكسسوارات التي تمت الموافقة عليها من حيث الشكل والحجم واللون، مع دراسة تطابقها مع أسلوب العرض، واللجوء إلى المبالغة، إذا كانت مطلوبة، أو إظهار الإكسسوارات بطريقة كوميدية أو ربطها بمرحلة تاريخية معينة حيث أن لكل عصر وبيئة مفردات وأدوات وا ٍكسسوارات.

وبالاتفاق مع مهندس الديكور، صممت الإكسسوارات لتكون منسجمة مع مفردات العرض المسرحي ومكملة لكل مشهد من مشاهد العرض، وبنفس الوقت سهلة الحركة، كالكراسي الحجرية والمكتب الخفيف.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الحركة... الرقص الدرامي

استجلبت الثقافة العربية في القرن التاسع عشر فناً وافداً من الغرب هو الفن المسرحي، إلا أن رواد المسرح العربي (النقاش، القباني، صنوع)، أدركوا منذ اللحظة الأولى بأن الوافد الغريب بصيغته الأرسطية وشكله الإيطالي وأسلوبه الفرنسي لا يلائم الذوق العام في البلدان العربية، فأدخلوا تعديلات حتى بات العرض يحمل سمات الثقافة العربية ومقومات البيئة المحلية الراهنة، وأطلق عليه فيما بعد خصوصية المسرح العربي، إلا أن هذا الغريب الوافد بدأ في ثقافتنا وبيئتنا، موسيقياً وغنائياً ليلائم الذوق العام آنذاك.

والدارس لتاريخ المسرح العربي يلاحظ من دون صعوبة أن الفترات التي تعثر وتراجع فيها هذا المسرح كان تابعاً للمسرح الغربي نصاً وعرضاً (أي بمعنى أن النص كان مترجماً والشكل كان تقليداً للغرب) هذا، وفضلاً عن القاعدة الجماهيرية، والمؤسسات الراعية، وحماس المسرحيين أنفسهم لهذا الفن، بينما مراحل الازدهار والانتعاش التي مر بها هذا المسرح بمعناه الخلق والإبداع المسرحي، عندما كان يقترب من البيئة و الخصوصية المحلية، ويحاكي الأشكال الموروثة من التراث والثقافة العربية، بما يتماشى واحتياجات المجتمع العربي إليه، وبالتالي ندرك أهمية ظهور الكاتب المحلي الذي يدرك مشاكل المجتمع والعلاقات الاجتماعية، ويمتلك رؤية حياتية قبل أن يمتلك رؤية فنية، ونستنتج من ذلك، أن المسرح العربي كان يتواصل مع الآخر الغربي، ويعتمد على الموروث الثقافي المحلي والراهن من خلال الشكل الفني الذي يلائم ذوق المتفرج العربي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ومن دون شك، فقد كان المناخ الثقافي آنذاك بحاجة إلى هذا النوع الفني الجديد، حتى أصبح المسرح حاجة اجتماعية إنسانية تلبي احتياجات المجتمع، وتتالت العروض والاتجاهات والمدارس المسرحية، وظهرت تجلياتها بشكل واضح على الساحة الثقافية.

وضمن منطق القيمة المهيمنة، التي تحدّث عنها جاكبسون، تتبوأ العناصر الثانوية مركز الصدارة في حقبة تاريخية ما، بعد أن كانت ثانوية أو هامشية في بنية النص في حقبة مضى، فتتحول القيمة إلى بؤر تجذب العناصر الأخرى إليها، وطالما أن الرقص كان من بنية العرض المسرحي منذ اليونان ولم يكن له إلا دور ثانوي، فتبوأ هذا العنصر مركز الصدارة في القرن السابع عشر، وأثبت حضوره بشكل واضح في عروض تلك الأيام، حتى استقل عن المسر ح، وبات يشكل فناً أطلق عليه فيما بعد فن الباليه، ثم تطور هذا الفن وشق طريقه، ليطلق عليه عدة أسماء، الرقص التعبيري، والمسرح الحركي، والرقص المعاصر، لإعطاء الأولوية للحركة ولغة الجسد وا يماءاته.

منذ سنوات باتت الساحة الثقافية بحاجة ماسة إلى أشكال فنية تعبر عن مكنونات واحتياجات الإنسان العربي مستفيداً من الأشكال التعبيرية السائدة في العالم، فظهر المسرح الراقص التعبيري الذي رافق العرض المسرحي، حتى استقل عنه أيضاً، والملاحظ للحركة المسرحية في التسعينيات، سيجد أن غالبية العروض التي قدمت في تلك الفترة كان الرقص فيها يشكل هاجس المخرج، إما رقصاً درامياً لا يشذ عن بنية العرض، أو رقصاً بمثابة ترف فكري، يثير بعض الشهوات، وفي غالبية العروض التي اعتمدت على الاحتفالية والشعبية كان الرقص يتم ضمن حفلات الأعراس، والأعياد، والمناسبات، حتى أن بعض المخرجين يقحمون رقصات وأغان إلى العرض بمجرد أنهم يحبون هذا النوع فقط، ولا يهم إن كان العرض يتطلب ذلك أم لا.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

واتخذ الرقص التعبيري (يعتمد الرقص على الجسد والموسيقى، وللجسد حضور في العروض الدرامية والاستعراضية والراقصة وحتى في المصارعة والمبارزة، وبالتالي يشكل قيمة إنسانية واجتماعية وثقافية مهمة كونه حامل المقولة الفكرية) لنفسه منحى قد يكون مغايراً إلا أنه يرفد الحركة المسرحية بمعناها العام، وقدمت الفرق الراقصة عروضاً مستقلة، على رغم أننا لم نؤسس للأوبرا عروضاً بعد مضي أكثر من ثلاثة قرون على ظهور هذا الفن في الغرب، كوننا لم نستسغه، وتالياً ظل بعيداً عن الفضاءات الثقافية العربية رغم افتتاح دار الأوبرا التي كنا ننتظرها منذ سنوات في سورية.

الرقص التعبيري فضلاً عن أنه حاجة اجتماعية وفنية وجمالية يتطلبها المناخ الثقافي في سوريا راهناً، إلا أن جذوره تمتد إلى التاريخ القديم للمنطقة ابتداءً من الأطير ومروراً بالرقصات الدينية وانتهاءً بما نشاهده الآن، وقد تأسست فرق مسرحية راقصة، مستقلة تقدم عروضاً تعبيرية، وحركية راقصة. فضلاً عن وجود المعهد العالي للفنون المسرحية للرقص التعبيري، أي أننا مقبلون على عروض راقصة في المستقبل القريب، إضافة إلى مشاركة القطاع الخاص في هذا النوع من المسرح التي تشكلت في الفترة الأخيرة.

من هنا نلحظ أن الرقص التعبيري هو جزء من الدراما الموسيقية، فهما لا ينفصلان عن بعضهما، وعنصر هام من عناصر البنية الأساسية للعرض المسرحي، والرقص بمفهومه الشعبي يقدم المتعة، ويثير العواطف والشهوات، رغم أن المسرح الياباني يعتمد هذا النوع من الرقص الذي يثير الشهوات، لذلك تم حذره ومنعه مراراً، وهذا النوع ليس مجال الدراما، لكنه أصبح أداة تعبير مثالية تعبر عن المكنون الداخلي للإنسان، وبالعودة إلى تاريخ الرقص كمفهوم، فإنه يمتد إلى ما قبل ظهور المسرح بكثير، إذ ارتبط بالأسطورة، بل ارتبط بوجود الإنسان الذي كان عاجزاً عن التعبير عن نفسه، وإفصاح ما في داخله، بالكلام، فاستخدم الرقص بدلاً عن الحديث بالأسلوب الجمالي، وحين عجز اللسان عن التعبير عما يجيش في الصدر، بدأت الأجساد تنطق لتعبر عما

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تريده، فأسكتت أساليب التعبير الأخرى، وانطلقت الأجساد حرة للرقص الإيقاعي في الفضاء، لتعبر عن رؤية العالم الداخلي للراقص، بكل تفصيلاته وانفعالاته، ورغباته، وعلاقاته بالآخر الفرد والمجتمع، وماتريده الأجساد أن تفعله وتعبر عنه في أداء مختلف الحالات الشعورية والفكرية كالفرح والغضب و المتعة النفسية، بصيغ ودلالات متعددة، وحتى تحول هذا الجسد إلى مادة ثقافية لإنتاج صيغة حضارية، تتماشى مع الصيغ الأخرى، وتتماهى في الوقت نفسه مع الوسائل التعبيرية الأخرى مثل الغناء والموسيقى والمسرح.

يذكر صاحب كتاب(تاريخ المسرح لثلاثة آلاف عام) بأن الرقص من أقدم الوسائل التعبيرية التي كان الإنسان يعبر بها عن انفعالاته، والحركة الموزونة هي الوسيلة العميقة في التعبير عن مشاعره، وطالما أن كل شيء إيقاعي، فمن الضروري أن تكون الحركة الراقصة إيقاعية أيضاً، لذلك فالرقص هو جوهر الشعر، وهو الناقل الحقيقي لكل الطاقات الإنسانية، وكان يتواصل مع الطبيعة، ومع الإنسان، ومع الآلهة عن طريق الرقص، الوسيلة التعبيرية، وتالياً كانت الأفعال راقصة تبعث المسرة في الروح، بينما يحدد في مكان آخر من كتابه، بأن الإنسان البدائي كان يرقص توحداً مع الإله بدافع المسرة، فكان يتحدث بلغة الرقص، إلا أن الرقص الذي يترافق مع الموسيقى، الرقص الإيقاعي ينطوي على بذور مسرحية، يتم في دور العبادة، وفي تحديد علاقة الرقص بالراقص، ويسعى من خلاله التوحد مع الآلهة والالتصاق بهم عبر العودة إلى الأصول الأولى لفن الرقص.

فالدراما لم تنشأ من الرقص، وا ِن راح البعض يعتقدون عكس ذلك، إنما نشأت من التزاوج بين الكلمة الموزونة وبين الحركة الراقصة بوصفها يلحق القول بالفعل، وا ِذا كان الرقص هو أصل الفنون، ومنه تفرعت أنواع فنية، فليس غريباً أنه الوسيلة التعبيرية الأولى لدى الإنسان البدائي، إذ تمظهرت في نوعين أساسيين، الرقص العادي بدافع المسرة والمتعة، والرقص الدرامي الذي يشتمل الفعل فيه على فعل مسرحي له عقدة ويمثل شخصية، فالجسم يؤدي/ يروي

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

قصة، أو يعيد ذكرى قصة خيالية أو واقعية، وتالياً يعيد الراقص أحداث القصة إن كانت الأحداث صيداً أو حرباً أو انتصاراً،أو هزيمة، فيظهر كيف دافع ووصل إلى الهدف، رغم أنه هو نفسه الراقص/ المحارب، إلا أن الظرف والزمن متغيران، ومختلفان، فضلاً عن المكان والظروف بمعنى الواقع المعاش في اللحظة الراهنة. فالفعل الدرامي يتألف من الرقص والموسيقى، والرقص الدرامي يقترب من المسرحية عندما يقوم الراقص برقصة يمثل شخصية ما، وهذا الفعل ينطوي على فعل ذي عقدة وليس مجرد فعل حركة جسدية، إنه الشخص الذي يرقص ابتهاجاً لحالة ما، صادراً عن مجرد غريزة، فإن رقصه لا يقترب من الدراما، لكن إذا كان الرقص معبراً عن انتصاره في معركة، مبيناً كيف رأى عدوه، واصطدم به وحاربه، كان هذا الرقص شديد الاقتراب من المسرحية، فالممثل يجد بديلاً فوق متعته بالحركة الإيقاعية من التعبير بالفعل الإيمائي عن شيء ما وقع له أو تخيله، واتخذ شخصية في ما بعد، يكون قد أدى مشهداً مسرحياً متكاملاً .

هناك فرق بين الرقص الذي يكون مجرد تنفيس عن عاطفة مكبوتة يبعث إثارة شهوة ما، وبين الرقص بطريقة إيمائية لاستعادة ذكرى حادثة ما، وثمة نوع من الرقص الحربي، قد يصلح للانتقال من الرقص العام البدائي إلى ذلك النطاق الذي نلاحظ فيه نشأة المسرحية بوصفها شيئاً لها كيانها الكامل.

ومع العروض الأولى في أثينا، كانت الحركة الإيقاعية التي تؤديها الجوقة جزءاً أساسياً من البنية الدرامية للعرض المسرحي، وبالتالي كان الرقص يرافق الأناشيد التي تعبر عن الرأي العام لمجتمع أثينا، والمشاهد الراقصة كانت تؤديها الجوقة بين مشهد وآخر بهدف إفساح المجال للممثل بتبديل ثيابه، وقناعه، والانتقال من دور إلى آخر.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

للرقص أهمية كبيرة في الدراما المسرحية كونه وسيلة من وسائل التعبير الأكثر صدقاً، وما كان للكلام يمكن إخفاؤه لايمكن للرقص إلا إفساحه للآخر، وانتقل الرقص إلى البنية الدرامية للعرض، الأقرب إلى المواقف الإيمائية الإيقاعية، بهدف إبراز الطبائع والأهواء والرغبات منها إلى حركات رقص حقيقية، ويختلف نمط الرقص من عرض إلى آخر تبعاً لاختلاف العروض، فلكل نوع مسرحي رقص خاص به، فمثلاً الرقص التراجيدي، الرقص الساخر، الرقص الكوميدي، الخلاعي الذي لم يتجرأ أحد أن يؤديه خارج أسوار الخشبة. إذ كان للرقص مهمة إبراز مساوئ بعض الشخصيات بطريقة كوميدية ساخرة ضمن أسلوب كاريكاتيري.

لقد تقلص دور الحركة الراقصة والرقص في المسرح مع ابتعاد المسرح عن العلاقة بالطقس ومع تزايد أهمية وهيمنة النص اللغوي كما ورد في المعجم المسرحي، وظهر في هذه الفترة عروض راقصة منفصلة عن العرض المسرحي، له أعرافه الخاصة، فظهر الباليه كفن منفصل ومتصل بالمسرح.

وفي العصر الحديث فرضت نظرية فاغنر في الدراما الموسيقية كعرض مسرحي، والرقص كعنصر جوهري يتكامل مع عناصر العرض الجوهرية الأخرى لتكون الثالوث المشهور، حركة، موسيقى، وتشكيل. إما أن يكون الرقص في مكانه من العرض المسرحي معادلاً تعبيرياً لا بديل له، ولا مناص من تقديمه للتعبير عن المضمون الإنساني الذي اختير له، لأنه لا توجد وسيلة أخرى أصلح للتعبير عن هذا المضمون، وإما أن يستغني عنه نهائياً لأنه في هذه الحالة سيكون نوعاً من التزيد الذي يفسد العرض.

إن الرقص لغة تجريدية قادرة بذاتها على التعبير الرمزي عن كافة العواطف، والصراعات الداخلية والخارجية، ولقد كان لغة التعبير الإنساني قبل أن يكتشف الإنسان اللغة، لايمكن كتابة الرقص إلا ضمن إشارات ورموز، إلا أن بإمكان المرء قراءة الحالة والتعبير عنها بصدق ودقة، ولايمكن لأحد أن يسبر أغوار النفس البشرية بوضوح أكثر من الحركة الراقصة، كون الكلام يخفي

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ورائه معلومات كاذبة، بعكس الحركة والرقص، وعندما يفرد الموسيقى للرقص لحظة خاصة في العرض، فمعنى هذا أنه لم يجد وسيلة أخرى للتعبير عن هذه اللحظة غير الرقص.

أصبح للرقص متخصصين، فمصمم الرقص، أو الكوريغراف هو مخرج الرقص، والذي درس لغة الحركة في كل أبعادها ومدلولاتها، سواء في الرقص الشعبي أو الكلاسيكي، أو الكاريكاتوري، والنص الأساسي للرقص هو الموسيقى التي توحي للمصمم تشخيصه للحركة، وتفاصيلها الداخلية والخارجية.

واختلفت الأمور بين الرقص الدرامي، والرقص الحديث الذي يرى في الانفعالات أنها قصدية وتنتمي إلى ذاتية الراقص، في الوقت الذي كثرت الفرق الراقصة في سوريا، على خلفية الاهتمام به، ومواكبة مايجري في العالم، والتأثير الحقيقي في المتفرج، هو التعبير بالجسد، والحركات الراقصة مدروسة إذ لكل حركة معناها عند المتفرج من خلال عقد ضمني بينه وبين الراقص منتج المعنى.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

رحلة جسد: لحظة جمالية هاربة تكشف البوح الجسدي

الرقص التعبيري فن قديم، رافق المسرح منذ بداياته الأولى، وهو من أقدم الوسائل التعبيرية عند الإنسان حيث يعبر بها عن انفعالاته و انطباعاته مع إيقاع موسيقي موزون.

نشأت الدراما المسرحية من التزاوج بين الرقص التعبيري والكلمة المموسقة كما هو واضح في المصادر المسرحية، فكانت الحركة الراقصة، وتالياً تحولت وتبدلت هذه الحركة إلى نوع مسرحي راقص في مسارح العالم جميعها، إلا أن للرقص كما لكل فن خصوصيته المحلية، وهويته البيئية، هذه الخصوصية، افتقدناها في عرض «رحلة جسد» الذي قدمه نادي المسرح في مديرية المسارح والموسيقى، للمخرج ومصمم الرقص لاوند هاجو على مسرح القباني، مما أثار هذا النوع حافزاً لدى البعض في تقديم عروض مسرحية راقصة تعتمد بشكل أساسي على راقصين وراقصات خاصة بعد إنشاء قسم الرقص التعبيري في المعهد العالي للفنون الدرامية في دمشق، والذي سيرفدنا بطلابه بعد سنة، وتالياً أثار العرض جدلاً لدى البعض الآخر بأن هذا العرض بحاجة إلى مخرج مسرحي يفهم دلالات الرقص التعبيري كون الحركات والرقصات درامية تمثيلية، ولأن لاوند هاجو راقص قبل أن يكون مخرجاً، وهذه هي التجربة الثانية في مديرية المسارح والموسيقى للفنان لاوند هاجو بعد أن حصد العديد من الجوائز الدولية في الرقص التعبيري، وشارك في العديد من المسلسلات واللوحات الراقصة، وكان آخرها الجائزة الأولى في اليابان منذ أشهر.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تناول العرض مجموعة مواضيع منفصلة عن بعضها من حيث المضمون، ومتواصلة من حيث اكتشاف مهارات الجسد فنياً، وكأنها رحلة في مجاهيل الجسد الهارب، واكتشاف مكامن الجسد ما لم يستطع الممثل اكتشافه حتى الآن، أربعة راقصين: شابين، وفتاتين، يمثلون نماذج بشرية في نهاية أعمارهم وكل واحد يقوم بفعل ما يستندون بجانب الجدار، ينتظرون شيئاً ما، ثم يتوجهون باتجاه الشمس يطلبون الحرية والسلام والأمان ضمن إيقاع موسيقي متحرك ومع كل تغير في المقطع الموسيقي يتغير الموضوع ويتحول أحد إلى راقص بعد أن يرمي ما أثقل ظهره والدخول في شخصية أخرى من خلال رقص يعبر عن انفعالاته والكشف عن شخصيته ضمن علامات البوح الجسدي والوئام والتآلف الإنساني مع الواقع حيث يمثلون لحظة هاربة من الزمن بعد أن يخرجوا من الساعة دلالة على أنهم خارج الزمن الإنساني كجزء من خلفية الخشبة، هل هو الزمن العربي الهارب أم الزمن البشري المنفلت من عقال الساعة، وقد تكون دعوة إلى احتضان الكائن البشري الذي لا يجد سبيلاً للخلاص الفردي من القهر، ليس قهر الزمن وحده، بل من قهر الإنسان، تنزف فتاة بعد صرخة قد تعادل صدى إغلاق باب نورا في مسرحية «بيت الدمية» لابسن التي أيقظت أوروبا من رقادها وتركت الباب مفتوحاً، وهذه الصرخة قد تترك باب الفضول مفتوحاً لرؤية الآخر، أو للتحاور مع الآخر، تؤدي الفتاة ما يطلب منها رغم أنها تمارس القهر على الآخرين.

هكذا تكثر المواضيع بعدد المقطوعات الموسيقية، فالرسام الذي يحمل ريشة، ويقف أمام لوحاته، يريد أن يلّون العالم حسب مزاجه، حيث ضربات الريشة على الجدران من خلال تقنية الإضاءة، وطالما أن الرقص لغة عالمية قد يفهمها أي شخص من بلد آخر، فالموضوع يخرج من إطاره المحلي، إلا أن المجموعة قدمت رقصات ذات طابع شرقي بحت، رقصات هندية، وغربية وعربية..ألخ ضمن توليفة موسيقية راقصة وأداء أخاذ يدهش المتفرج لكثرة دلالاته.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

رغم بساطة الديكور وغنى دلالاته إلا أنه كان تجسيداً لفكرة العرض من الناحية الفنية والفكرية، ساعة، كبيرة، يخرج منها الراقصون ويتآمرون عليها يحاولون تغيير مسار حركتها، إما سرعة أو بطئاً، لكنها تقف صامدة في وجه الأعاصير وتمنح إشاراتها كلما اقترب منها راقص.

إن هذه العروض بطبيعة الحال تعتمد على الإضاءة وتقنياتها وألوانها، فضلاً عن مهارة الراقصين، فكانت الإضاءة عنصراً أساسياً ساحراً جذبت الراقصين والمتفرجين معاً، خاصة مساهمتها في الحالات النفسية والإحباطات الفكرية تدرجاً من اللون الأحمر داخل إطار الزمن إلى اللون الأزرق للحلم البشري، إضافة إلى إضاءة البراميل التي كانت أكثرها إيماء، لقد أضافت سحرية الإضاءة لمسة إبداع من خلال جماليتها وحضورها على الخشبة، الفنان يرش ألواناً بريشته على اللوحة، ليصبغ العالم برؤيته وتظهر لمساته الفنية على الجدران، فهل يتقبل المتفرج رؤيته؟.

حركات إيمائية، راقصة لإعادة صياغة حالة اجتماعية جديدة تتناسب مع العصر الذي نعيش فيه، لاشك أن المتفرج استمتع، لكن هل يستطيع أن يفك شيفرات العرض وردود أفعاله، خاصة ليس هناك اتفاق مبرم بينهما كنوع مسرحي جديد، فالحركة قد تفقد معناها إن لم ترافقها مفردات العرض، وقد تكون لها دلالات متعددة ضمن نظام الإشارات والأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة، وقد تكون دلالة مستعارة من التراث الشرقي أو العالمي إلى البيئة المحلية.

أمازلنا بحاجة إلى هكذا عروض، لتأسيس رؤية بصرية في المسرح؟.

لما حكت الأجساد... سكتت الألسن

في متابعة للمشروع الذي تبناه مصمم الرقص (الكوريغراف) لاوند هاجو للرقص الحديث، قدم عرضاً راقصاً بعنوان(تمرد عقل) على صالة الحمراء بعد عدة عروض متميزة قدمها في مواسم سابقة، مع مجموعة من الراقصين والراقصات على إيقاع موسيقى شرقية أحياناً وغالبية الأحيان على إيقاعات

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

غربية ترافقها أغان مختلفة، مستفيداً من تراث المنطقة مع تلاوينه الإيقاعية والثقافية، ومضيفاً إليها مساهمات الغرب في هذا المجال، وفي الوقت ذاته محاولاً إيجاد حلول ومشاهد بصرية بطريقة جمالية، معتبراً أن الرقص وسيلة صادقة لإيصال فكرة ما بطريقة جمالية إلى المتفرجين الذين احتشدوا أمام صالة الحمراء في مشهد لم تشهده الصالة منذ سنوات.

عندما نطقت الأجساد على خشبة المسرح، سكتت الألسن، وأفسحت المجال للموسيقا أن تنطق هي الأخرى لغتها في محاولة لرسم مشاهد بصرية معبرة بمساعدة الإضاءة التي كانت تضيف لمسة جمالية، لتمنح دلالات جديدة إلى الديكور الذي يضج حيوية لمساعدة الأجساد المتحركة.

فالعرض مؤلف من رقص درامي ورقص حديث لايخلو من اكروبات رياضية لإظهار رشاقة الجسد (جسد الرجل والمرأة معاً بعيداً عن العري والابتذال) إذ يختلف مفهوم الدراما الراقصة عن الرقص الحديث، فالراقص يتقصد إظهار حركات وأحاسيس ومشاعر ذاتية في الرقص الحديث، وهذا الذي يقوم بالفعل الواعي الراقص من دون محاكاة، حيث يتضمن حركات باليه(يهبط الراقص من سقف الخشبة، يعتلي حبلاً يقف في الهواء، وبعض الحركات التي تصب في خانة الرقص الرياضي) إلا أن الدرامية الراقصة كانت تتجلى في صورة إمرأة حبلى وهي تؤدي حركات في زاوية الخشبة وتجتمع المجموعة حولها كفعل متمرد للعقل البشري.

لوحات مترابطة من خلال الرقص، وقد تؤلف قصة، لكنها لاتحاكي قصة بعينها، وخيمة سيرك وسط المسرح، يخرج الراقص منها، حيث تتشظى الخيمة إلى أجزاء كأجنحة طيور يود الطيران دون جدوى، تتناثر الريش على الخشبة مشكلة لوحات جمالية متقابلة مما توحي بالحالة المتشرذمة لأي مجموعة تود الاتحاد، ومنحوتات تنتشر على جانبي الخشبة كأشلاء إنسانية يؤدي الراقص بجانبها رقصة أو حركة إيقاعية قد تكون توسلاً أو استجداء في لقطة حوار ما بين الجماد وما بين الحياة ضمن حركة دينامية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ديكور شفاف يعبر عن حالة الراقص يرتقي إلى مستوى الإبداع مع إضافة لمسة سحرية من الإضاءة الدرامية بألوانها وتنوعاتها، وبقعها الضوئية التي تسلط على المنحوتة، وأخرى على الراقص بحيث تحجز الأشياء الأخرى على الخشبة، وثالثة لإظهار جمالية الراقص والمنحوتة..

نعمان جود الفنان مصمم الديكور أضاف لمسات جديدة إلى العرض من خلال تناسق الكتل المتحركة مع الأجساد المتحركة، حتى أنه وضع الديكور في خدمة الراقص، بحيث ينسجم ويتكامل مع الأجساد المتمردة والمنفلتة من قيودها، ولم يكن مصمم الإضاءة(بسام حميدي) أقل إبداعاً في إضاءته الدرامية التي كانت تكشف المستور من حالات الراقص والجسد، وإظهار جماليات الجسد وإيقاعه المتناغم مع الموسيقى، وعنف المتخيل الذي أطلق العنان للهواجس والتداعيات الداخلية بمهارة فائقة في تزاوج الروح مع الجسد لإنتاج حركة أو إيقاع جمالي.

فالجسد يتوق إلى محاورة الذات في الموضوع لمعرفة ما إذا كانا منسجمين أو متناقضين في حالة انسجام، وما تستكين إليه الحالة عن طريق الإضاءة وألوانها، والجسد وإيقاعاته الروحية والمادية، بما يناسب الديكور الذي اتخذ أشكالاً وألواناً متنوعة، مما أعطى دلالات قد لايرغب الراقص في إيصالها إلى روح المتفرج التواقة، والمتوحدة مع الآخر.

الرقص لغة عالمية، إلا أن دلالات الواقع والخصوصية المحلية التي تحيل المتفرج إلى واقع آخر، قد تكون غائبة في عملية التواصل، وكأن اتفاقاً ضمنياً لم يبرم بعد بين المتفرج وبين العروض الراقصة في سوريا، ويعود هذا إلى ندرة هذه العروض، رغم تخرج عدد من المعهد العالي للرقص التعبيري، ورفد الحركة الفنية بكوادرها الأكاديمية والفنية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

لغة الجسد بوصفها أداة للتعبير
حكايات صامتة ترويها الأجساد

استأنفت فرقة المختبر المسرحي في سورية عروضها بعد غياب طويل، فقدمت مسرحية «حكايا الجسد»من سيناريو وا ٍخراج وليد قوتلي، رصدت ريعها لمنظمة قرى الأطفال، وسبق للمخرج أن قدمها تحت عنوان «من دون تعليق» مع بعض التعديلات.

يعتبر عرض «حكايا الجسد» من العروض الفريدة والمتميزة في المسرح السوري، وفرادة التجربة تأتي من روح المغامرة التي قدمها المخرج وليد قوتلي، والاعتماد على الحركة، فلكل حركة روحها، وحركة الروح هي الجسد.

هذه الحركة مترجمة إلى لغة الجسد والإضاءة والموسيقى، يجسدها الممثل بأفعال وردات أفعال على خشبة المسرح، وما لم يستطع الممثل أن يترجمه إلى حركة، عولج بالإضاءة والموسيقى اللتين تخدمان الحدث الدرامي. فكل شيء في العرض يتكلم بدلاً عن الممثل. ويتألف العرض من عدة مشاهد حركية متتالية يؤديها الممثل بجسده، وبذلك يكتشف جسده وحركاته وتعابير وجهه، ويظهر ما هو خفي من مشاعره ويعبر عن ذاته بصدق.

شارك في العرض آنا ملاطيه لي، ولويز عبدالكريم، وزكي كورديللو، ونبيل حلواني، وصمم الإضاءة الفنان نصرالله سفر، وقدم الموسيقى طاهر ماملللي.

الممثل ينفذ الاقتراح والمخرج يراقب الحركة وجماليتها وانسجامها مع خط الفعل، في المشهد الأول يجسد الممثل حالة شعورية إنسانية وهي حالة الضحك المكتوم، أربع حالات لأربعة ممثلين، وكل واحد يعبر عن وضعه بطريقة مختلفة حسب أدواته المعرفية والثقافية والنفسية والجسدية.

تنتقل عدوى الضحك إلى المتفرج، وهذا بدوره يعكسه على الخشبة ثانية، وهكذا تصبح الصالة مرآة الخشبة وبالعكس، فالحركة لا يمكن أن تكذب أو تخفي ما يدور في ذهن الممثل، ويطول الضحك، ويتململ المتفرج في مقعده، ويأخذ أوضاعاً مختلفة، كما يفعل الممثل، وتتكرر الحركة والأفعال وينساق المتفرج مع الممثل ليعبر عن وضعه الإنساني وعن موقفه حيال العالم.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الممثل والكرسي

في المشهد الثاني يرتاح الممثل، ويريح جسده، ويخفف من توتر المتفرج ومن مللـه، فكل واحد يلعب بالكرة بطريقة مختلفة، لإظهار خصوصية كل ممثل.أما مشهد الصراع على الكرسي، فكان متعباً للممثل والمتفرج معاً، يتخذ الممثل وضعيات مختلفة تحت الكرسي، فوق الكرسي، بجانب الكرسي..فالحركة قاسية وعنيفة والفعل مبتور، والكرسي جزء من الممثل، والصراع أزلي مع الكراسي.

كان مشهد الرقص بين الرجل والمرأة غريزياً بدائياً سريع الإيقاع، فالصراع بين الرجل والمرأة، يؤدي إلى حوار ضمن منطق الصراع على أساس التفاوض، إنه حوار/ صراع قديم، الرجل يحب التملك، والمرأة لاتتصاع لرغبته بسهولة، ويصبح الصراع أزلياً، والحركات قاسية، أقرب إلى العنف، بل عنيفة للسيطرة.

في مشهد الصراع مع الذات، يحاول كل ممثل أن ينسى همومه، ويتصارع مع نفسه بحركات عصبية، وقد سيطرت الكوميديا على المشهد. أما في مشهد الخطبة، فكل ممثل يريد أن يظهر للضوء، وتبدأ الانزياحات، وتمارس القوة، ويبدأ فعل الإقصاء، تتسارع الحركات ويبدأ الصراع من جديد، وهذا المشهد يعتمد على استجابة الممثل للموقف وحركته السريعة، لكن نبيل حلواني، لم يستطع مجاراة الآخرين كونه بطيء الحركة، ثقيل الجسم، بعكس آنا التي أدت المشاهد بشكل لافت لاستيعاب الموقف، وقد ساعدتها في ذلك ليونتها واستجابتها السريعة، أما مشهد (الفيتو) المضاف إلى العرض حديثاً، يصرخ كل ممثل «في تو» في إشارة إلى السخرية من مجلس الأمن ومن قراراته، ومن يستخدم الكلمة ضد الباطل، لكن الآخرين يشكلون خيالات تدل على وحشية العالم وقسوة المجتمع الدولي على الخلفية المضيئة للخشبة، ويختتم العرض بمشهد الخوف من خلال المؤثرات الصوتية والموسيقى وأداء الممثل مع صوت الانهيارات وردات فعل الممثل، ثم رقصة الموت الأخيرة أو هي رقصة صوفية، في دوامة الحياة والموت.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يدخل هذا العرض في إطار المسرح التجريبي الذي يكشف لغة الجسد، ولغة الجسد تنطوي على دلالة مهمة لقيمة السيناريو الذي ترجمت كل أفعاله وأحداثه إلى حركة أو إضاءة أو موسيقى، يؤثر الإيقاع على حيوية العرض، وتغيره، وهذا يتطلب ممثلاً يمتلك ليونة الجسد، وحضور البداهة الذهنية، فضلاً عن خضوعه لتدريب مستمر.

المسرح خلا من الديكور تماماً، أربعة كراس يلعب الممثلون معها وعليها ومن خلالها، وستارة خلفية تتلون حسب الموقف والحالة، ترتسم عليها خيالات توحي بالفعل المسرحي كما في مشهد الفيتو، وقد تضافر جهد المخرج مع جهود الفنيين لإنتاج عرض مسرحي، ونذكر هنا الجهد الذي بذلته الممثلة والراقصة آنا ملاطيه لي بشكل خاص لإظهار جمالية لغة الجسد مع بعض الممثلين الآخرين، ولا شك في أن المخرج وليد قوتلي، قدم لنا مشهداً بصرياً لخدمة لغة الجسد أو اكتشاف مناطق الجسد التي لم يحاول الممثل اكتشافها، وأسهم في تأسيس هذا النوع المسرحي، وربما تفتح تجربته آفاقاً وتثير أسئلة بين رجال المسرح كي يفكروا في جسد الممثل غير المكتشف بشكل دقيق.

عين القمر والمغامرة البصرية

بعد غياب سنوات عاد المخرج وليد قوتلي بعرض مسرحي بعنوان «عين القمر» بعد تقديمه عرض «لغة الجسد» أو «بدون تعليق»، على خشبات دمشق، الملاحظ أن كل عرض جديد لهذا المخرج يثير جدلاً حول مفهومه للمسرح دوره في تنمية الذوق، وهو المخرج المتجدد والمجرب دائماً لأشكال ومضامين جديدة. إذ ارتبطت فرقة المختبر المسرحي باسمه رغم مضي أكثر من ربع قرن على تأسيس الفرقة، ثمة مغامرة على عدة مستويات تلف العرض، فهو الذي بدأ منذ سنوات بعرض مسرحية حركية، والآن يمسرح قصائد لشعراء عرب وأجانب، ويكاد يندر هذا الأسلوب في المسرح السوري إن لم نقل في

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

المسرح العربي، يحاول من خلال هذا العرض أن يكسر النمط التقليدي الذي كان يعتمد على الحبكة والصراع والشخصيات بالمعنى الكلاسيكي، ويستعيض عنه بمعادل حركي، فاستخدم تقنية الإضاءة وحرفية الممثل الذي ينتج دلالات صراعية، وحالات مسرحية.

المغامرة التي يخوضها المخرج في مسرحة الشعر كون الشعر لا يتضمن الدرامية، هي التي قادته إلى اكتشاف مجاهيل الحركة والجسد، فالعرض لا يعتمد على الشخصيات كي يتمكن الممثل العمل فيها، فلا شخصية ولا تاريخها، ولا ملامحها، فقط يتحرك أمامنا ممثلون يؤدون حركات ويلقون شعراً، حتى الممثلين غالبيتهم من الهواة الذين تنقصهم حرفية المهنة، وبالتالي يحاول المخرج أن يكتشف مواهب، وأن يصنع ممثلاً، وأن يجد صيغة ومعادلاً حركياً ليس لإلقاء الشعر فحسب، بل لإيجاد صيغة حدود الصراع، وهذا بحد ذاته متعة، وهي متعة الاكتشاف لدى المخرج والممثل معاً، فالشخصية من دون ملامح، إذاً هي ليست شخصية، بل ممثل.

مما سبق يمكننا أن نطلق على التجربة، مغامرة بامتياز، الممثل يؤدي دوراً غير واضح الملامح، إنه ممثل حقيقي يلقي شعراً حركياً ويؤدي حركات مسرحية، والعرض هو مسرح حركي يعتمد على حالات ومواقف، وينتج حركات تناسب الحالة الشعرية التي تتموضع فيها الشخصية، لاشك أن العرض أثار جدلاً بين أوساط المسرحيين، كونه يتجه باتجاه المشهدية البصرية والحلول الحركية، وقوة الصراع التي تتجلى في معادلة الأنا والأخر.

مجموعة قصائد مختارة لشعراء عرب وأجانب، تتحاور مع الآخر بصفته الأميركي، فالحالة هي صراع أو حوار، وما بين الحالتين، توسل واستجداء وتحد وتعنت واستهزاء، وفي هذه الحالات ومن خلالها، يبرز الصراع وتتجلى قوة الحبكة الدرامية غير التقليدية ليس في القصائد، بل في إلقاء القصائد، أي في

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الأداء التمثيلي. ومشهد الافتتاح هو نشيد الجوقة، أو ترنيمة الافتتاح على خلفية موسيقى شرقية تتحول إلى موسيقى غربية في إيقاعها وترنيماتها وسرعتها. حالة العنف الداخلي جسدت على شاشة خيال الظل بأشكال وأبعاد متعددة، وفي معناها الأعم هي حالة الأمة العربية، حالة العنف والتخبط والصراخ، إذ يظهر خيال الممثل بأعداد مختلفة وأحجام متنوعة على شاشتين من اليمين واليسار، كتقنية للإضاءة لا تقل أهمية عن حرفية الممثل في العرض، فالحالة المسرحية هي المعنية أكثر من التفاصيل التي تخص الممثل، الشخصيات/تجاوزاً، توجد شخصيات بالمعنى الدرامي، أي لا تاريخ للشخصية ولا حاضر لها . فالشخصية هي الممثل الذي اتخذ لنفسه حركة مسرحية ضمن إلقاء مقطع من القصيدة، تتواشج مع حركة الممثلين الآخرين لتؤلف ترنيمة غنائية، فمثلاً في التفاصيل الصغيرة لدى الممثل، يلقي مقطعاً كإنسان آلي (أدهم الهجري) وتتناسب حركته مع الحالة التي ينتجها كدلالة في المشاهد الأولى، ثم يتخذ الممثل حالة أخرى، وثالثة.. وهكذا تكون الحالة لدى الممثل وليد الدبس أيضاً، المفكر التائه، يردد السلام، وهو متعلق بالحبل، حبل الأمل، أو حبل المشنقة، وحالة الممثلة (فيلدا سمور) الفتاة المهتمة بدلالها وغنجها، وذلك الممثل الشاب الذي يلقي مقطعاً من القصيدة عن العنف والقتل وهو يبتسم، وكأن العنف جزء من حياته ظاهرياً، إلا أن الحالة التي تظهر على الشاشة هي حالة التمزق والقهر، وكذلك الممثل داخل الدولاب، الذي يرمز إلى دورة الحياة، وكأنه نطفة تتشكل داخل رحم العنف، وذاك الذي يقبع في الحفرة، أو الذي يرتمي على حبال كقضبان حديدية في السجن، وهكذا تتعدد الحالات وتتنوع، من خلال الحالات الفردية، وتتواشج حالات ثنائية أيضاً، شاب وفتاة يظهران من كل فتحة تحت الخشبة، وهما يلقيان القصائد في حالات متعددة، وتعابير منسجمة، الحركة ترافق الشعر عند أدهم الهجري، ووليد الدبس وفيلدا سمور، ومازن جباعي، والرقص على إيقاع الحركات، فالرقص ليس رقصاً بدافع المتعة، إنما هي حركة مسرحية إيقاعية

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

على أنغام الإلقاء الشعري، تتضمن حالة الممثل وعملياً تتضمن حالة المتفرج، ونشيد الخاتمة أو ترنيمة الخاتمة أشبه بترنيمة الجوقة، أصوات غنائية نسائية، تليها أصوات رجال مكملة لطبيعة الحياة والتحاور مع الأخر المتجسد في نيويورك في توحيد صف مناهض للعولمة الشريرة، حالة حضارية، مكملة أو تحدث قطيعة، هكذا لا تهدأ الخشبة حتى في حالات الصمت، حيث الحركة في الخلف توحي بالمؤامرات والهزائم، حركة دائبة، ودولاب الزمن لا يهدأ في المكان دون تقدم، وكأن الأمة العربية تراوح في مكانها على مستوى الفعل الحضاري، والتراكم الثقافي، تنتظر أملاً ينقذها من هذا الركام، أو العنف المتخيل.

تحدث المخرج وليد القوتلي عن العرض فقال:

أولاً المسرح الذي أقدمه ليس مسرحاً إيمائياً، بل هو مسرح التعبير الجسدي قد يكون مع الكلمة أو من دونها، أعتقد أن الجسد غني جداً ويعبر بالإشارة والحركة. والوجه له أبعاد أكبر مما تستوعبه الكلمة. الكلمة معناها واضح وصريح، بينما الحركة الجسدية وتعبير الجسد مليء بالإشارات والرموز والألغاز، وبالتالي يخلق عند المتلقي حالة جمالية خاصة إذا كان الممثل يمتلك الليونة الكافية والسيطرة الجيدة على أدواته وجهازه العضلي.

وثانياً هناك معان كثيرة في أي حركة أو إشارة تلهب مخيلة المتفرج وتجعله مشاركاً في العمل المسرحي،و عصرنا هو عصر المشاهدة أكثر مما هو عصر السمع، الصورة البصرية بدأت تدخل في كل شيءو أصبحت تنمو بصورة كبيرة جداً . ولا يمكن أن نقدم مسرحاً عبارة عن كلمة، فالمسرح العربي اقتصر على الثرثرة دون أي متعة بصرية، غالباً ما تكون خطابية لا تلهب الخيال ولا تتطلب من المتفرج أن يعمل تفكيره، وبالتالي لا يتفاعل معه.

* كيف استطعت أن تجمع بين النص الشعري والمسرحي والموسيقي في «عين القمر»، ثم لماذا اخترت النصوص التي تتحدث عن مدينةنيويورك تحديداً؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بعد الحادي عشر من أيلول شعرنا جميعاً في عالمنا العربي بالغبن والغطرسة والفاشية الجديدة التي استغلت هذا الحدث لتقصف وتنتقم من شعوبنا في المنطقة وتعطي المجال لإسرائيل بأن تقتل وتضرب وتهدم، لذلك رأيت أنني معني بكل ما يجري عندنا في هذه المنطقة، ورأيت أن أميز بين المدني الأمريكي والسلطة الغاشمة التي لا تضم إلا القهر والقمع والكراهية، وبين الثقافة الأمريكية التي نحترمها ونعتز فنا على أعلامها سواء في الرواية أو المسرح أو السينما. وليس صحيحاً أننا نكره أمريكا لمجرد أن بوش يرفع هذا الشعار، بالتالي بحثت عمن كتب عن نيويورك القاسية.. نيوريوك المدينة وليس الثقافة، فوجدت أن لوركا زار نيويورك عام ١٩٢٩ وكتب عنها، وكذلك أدونيس كتب قصيدة «قبر من أجل نيويورك» ومحمود درويش له قصيدة «الخطبة ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض»، وأمجد ناصر له قصيدة بعنوان «قصيدة مؤجلة إلى نيويورك» وألن غينسبيرغ له قصيدة «عواء» التي كتبها عن هذه المدينة المتبجحة العنيفة، وقد لاقت صدى جيداً في ستينات القرن الماضي. وبالتالي جمعت هذه القصائد واستطعت أن أقدم منها عرضاً مسرحياً اعتمد على لغة الجسد وتعبير الجسد. وكانت سينوغرافيا العرض مبنية أفقياً وعامودياً بحيث ملأت خشبة المسرح بكل أبعادها، حتى من تحت أرضية المسرح يخرج الممثل ويصل إلى قرب سقف المسرح بواسطة الحبال. فكان هناك عرض بصري بالدرجة الأولى ولم اعتمد الخطابة في الشعر. وكنت بتوجيهاتي للممثلين أن يتكلموا وكأنهم يتكلمون مع إنسان حميم دون بهرجة أو خطابة. واعتمد الممثل على القدرات الصوتية غير الاستعراضية التي تخرج بعفوية وتصل إلى المتلقي. وكان يرافق الكلمة تعبير جسدي وإشارة وإيماءة وحركة مستمرة ومن هنا جاء نجاح العرض.

«العائلة توت».. نص محبوك دراماياً

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ليست هذه هي المرة الأولى التي تأتي فيها فرقة مسرحية من اللاذقية لتقديم عروضها على خشبات المسارح في دمشق، بل سبق أن قدمت فرقة المسرح القومي، عرض «الممثل»، للمخرج لؤي شانا، وقبل ذلك بأكثر من سنة، قدمت فرقة المسرح القومي عرض «موت موظف» للمخرج نفسه، وهاهي فرقة أخرى تحل ضيفة على خشبات دمشق بدعوة من نقابة الفنانين، للمخرج حسين عباس، وهي التجربة الإخراجية الأولى له مع عرض «العائلة توت»..

الجدير ذكره هنا أن مسرحية «العائلة توت» عرضت أكثر من مرة على خشبات المسارح في سورية، يبدو أنها المسرحية الأكثر شهرة للكاتب اسطيفان أوركيني، وأنها أغرت مخيلة العديد من المخرجين لسحرها وغنى شخصياتها وراهنيتها، وربما ارتقت إلى مستوى المسرحيات الشهيرة في عدد عروضها والرؤى الإخراجية التي تناولها المخرجون.

لدى العائلة توت ابن يخدم في الجبهة، فيرسل إلى أهله خبراً بأن قائده سيحل ضيفاً عليهم مدة خمسة عشر يوماً، وتتم إجراءات استقبال القائد، وما أن يصل القائد إلى منزل العائلة توت حتى تتغير أحوال العائلة، ويفرض القائد وجوده العسكري ومزاجه الصارم على المنزل، حتى أنه يأمرهم وكأنهم جنود عنده، إلا أنه يلاقي عناداً من الأب نفسه الذي يعمل مطفىء حرائق في البلدة الصغيرة،، لكن زوجة توت وابنته تحاولان إقناع الأب مرة بالتوبيخ وأخرى بالرجاء، وثالثة بالنكتة كي يتقبل الأمر من القائد كون ابنهما يخدم تحت إمرته في الجبهة، وعندما يجد القائد نفسه من دون عمل، أو أن العائلة من دون عمل، يأمرهم بأن يعملوا شيئاً مفيداً، ويضرب مثالاً بأن جنوده عندما لايجدون عملاً، يقطع أزرار بنطاله ومعطفه وينادي على الجنود كي يعلقوها من جديد.

من هنا فالقائد لا يحب أن يجد أحداً من دون عمل، وتأتي الزوجة بقطاعة الكرتون (لصنع علب كرتون)، ويبدأ القائد مع العائلة العمل عليها، إلا أنه قبل ذلك

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يكون قد فرض نفسه كقائد على المنزل تماماً عندما ينكس خوذة الأب الذي يعمل مسؤول الإطفاء في البلدة، في إشارة إلى إخضاعه تحت إمرته أيضاً .

لايطول الأمر كثيراً حتى يخرج توت عن وقاره، ويصاب بمس في عقله، ويعرض على طبيب نفساني، لكن الطبيب يجد أنه معافى تماماً، فيعود ثانية إلى القائد وأوامره، عندما تنتهي الزيارة، ويخرج القائد تثلج صدر توت، وما أن تبدأ العائلة بتنظيف الصالة من الفوضى التي خلفها القائد خلفه حتى يعود ثانية ويعلن أن كل الطرقات والجسور المؤدية إلى الجبهة قد دمرت، ولا يمكن العودة إليها الآن، عندئذ يعود إلى العمل، فيأخذه توت غاضباً إلى القطاعة ويقطعه إلى أجزاء متساوية، ثم يخرج دون أي تأثير عليه.

حاول المخرج أن يصبغ عرضه بعناصر من البيئة المحلية ليقربها من المتفرجين،مثلاً قطاعة لصنع الكرتون كحدث مجسد على الخشبة، وإضافة بعض الكلمات المحلية الغريبة عن بيئة النص، مثل شرب المتة وغيرها، إلا أن هذه العملية ليست لها علاقة بالبيئة، إن لم تكن البيئة في الروح . روح العرض والمخرج والممثلين . وفي العلاقات بين الشخصيات، فروح العرض هي روح محلية نابعة من روح المخرج وتكوينه، ومن ثم روح الممثلين.

لاشك في أن أداء الممثلين كان متبايناً فيما بينهم، إلا أن الحالة المسرحية كانت مسيطرة على الجو العام، وإن كان هناك حالات تجديدية،«دور القائد» في تعامله مع الدور.. وربما يعود هذا إلى المعادل البصري في الواقع، فالشخصية غير مستقرة، يفرض نفسه (الجو العسكري) على المنزل، بينما توت الممثل الذي أدى دور الأب، قدم دوراً متقناً منذ اللحظة الأولى التي يفرح فيها عند سماع نبأ زيارة القائد إليه مروراً بحالة الرفض الضمني، وذهابه إلى الطبيب النفساني، وانتهاء بمشهد الوداع والقتل، يؤدي دوراً من الداخل بمشاركة الأحاسيس، والنابع من إيمانه العميق بالشخصية، إلا أنه كان يبالغ أحياناً في تعبه وكأنه مريض وليس متعباً .

وساعي البريد أقرب إلى المجنون، يقرأ الرسائل قبل تسليمها إلى أصحابها، يختار الخبر (الرسالة) التي تفرح الناس عادة، وعندما جاءت رسالة تعلن أن ابن توت قد استشهد، يكتم الموضوع، ولا يخبر أحداً، لقد حاول الممثل أن يقدم دوراً جميلاً من خلال هذه الشخصية التي تملك مفاتيح كثيرة لتحريك

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

العرض المسرحي، الطبيب النفساني ليس طبيباً، بل جلاد قاس من خلال حركته وحواره، وتعامله مع المريض، لإنتاج كوميديا ساخرة لكنه يقع في مطب الاستسهال، يبدو أنه هو نفسه في أزمة نفسية، حيث تتضح أزمته في نهاية المشهد.

كان العرض طويلاً يمكن أن يختصر منه، حتى أننا شعرنا بوجود عدة نهايات، لاسيما في مشهد معالجة توت عند الطبيب، أو مشهد وداع القائد، إلا أن المخرج أصر أن ينهي العرض في مشهد القتل، كما هو موجود في النص الأصلي.وبهذا المعنى يتحدد مغزى المسرحية، وتتوضح دلالاتها، وا إشاراتها، فلكل نهاية معنى مختلف عن النهاية الأخرى، فعملياً مات القائد عندما تقطعت الجسور التي تصل إلى الجبهة كون القائد لا يستطيع أن يفرض وجوده العسكري على أحد بعد ذلك، لأن مبرر وجوده وقوته، نابع من مكانته كقائد.

إن حاولنا أن ننظر بشمولية إلى العرض، فنلاحظ أن إنساناً عسكرياً، قائداً حل ضيفاً على عائلة في مكان ما، وراح يسيطر على المكان تدريجياً وكل ما فيه من أثاث وأدوات إنتاج، وقوى بشرية وقوى عاملة، وفرض نفسه ومكانته عليهم، بدأ يضايق أصحاب المنزل الذين قدموا تنازلات تلو التنازلات حتى أصبحوا مقيدين لايتحكمون في أنفسهم.

إن هذه الحالة تحيلنا إلى الاستعمار الذي يسيطر على خيرات البلدان، وخير مثال الصهاينة الذين يعيثون في أرضفلسطين خراباً فساداً .

قدم المخرج مع المجموعة جهداً متميزاً في إنتاج عرض مسرحي معتمداً على قوة النص الدرامية وراهنية الفكرة، وقوة الحكاية المسبوكة بشكل جيد، إضافة إلى جهود الممثلين والفنيين، ولا سيما جهد مصمم الإضاءة الذي كان يغير حالة العرض النفسية عند القائد، من إضاءة حمراء في حالة هيجان، إلى إضاءة صفراء عادية في حالة الاسترخاء.. بينما كان الديكور واقعياً، صالون منزل وكراسي وقطاعة الكرتون الحقيقية، حيث قسمت الخشبة إلى مقدمة تجري عليها المشاهد التي تكون خارج منزل العائلة توت.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حمام بغدادي.. هشاشة الإنسان

في كل عرض مسرحي جديد، يتفاءل المرء بأن الحركة المسرحية تتطور، أو يصاب المرء بالخيبة واليأس، ونادراً ما يجد عرضاً يشفي غليله، وبالتالي لايشكل حركة مسرحية بكل المقاييس، ويبدو أن التغييرات التي طالت المنطقة كانت لهاالأثر الكبير على الفن المسرحي من حيث تعامل المخرج معها، لذلك نقول مع الروائي كازنتزاكي في روايته «المسيح يصلب من جديد»، «لا جدوى يا يسوع، لا جدوى يا يسوع»، لكن لماذا لا جدوى! ورغم ذلك نضم صوتنا إلى أصوات أكثر المتفائلين بجدوى المسرح، ونطرح سؤالاً : كيف السبيل للخلاص من هذا الفضاء العائم للمسرح الراهن؟.

إن ما يؤكده الواقع المسرحي الراهن، أن الفعاليات المسرحية في تراجع مستمر، ليس في سورية فحسب، بل في الوطن العربي كله، وهذا مانشهده من خلال بعض المهرجانات، وأيام الثقافة المسرحية، ونشاطات الجهات الرسمية المنتجة للعروض المسرحية، وليس خافياً على المتابع، أن الحركة المسرحية مازالت تبحث عن منتج وممول وشركات إنتاج في معظم الدول العربية، وأن أهمية المسرح تأتي في آخر سلم وزارات الثقافة العربية.

في دمشق تراجعت الحركة المسرحية تراجعاً ملحوظاً في السنوات الأخيرة، ليس في إنتاج العروض فحسب، بل في نشر الثقافة المسرحية (صاً، ونقداً، ودراسة، وبحثاً)، يضاف إليها غياب الأبحاث الجادة والمعمقة، بينما الصحف لا تفرد صفحاتها لأي نشاط مسرحي إلا نادراً، وخير مثال ظاهر للعيان، هو غياب مهرجان ربيع الطفل الثالث، عن الصحف اليومية والأسبوعية، وا ِن أفردت زاوية أو صفحة فهي متابعة صحفية لتغطية البياض المتروك في الصفحة. في ظل هذا الوضع المتردي، حاولت بعض الفرق الخاصة أن تستفيد من هذا الغياب، ودخلت في سباق ماراثوني، لتقديم أعمالها للأطفال، في شهري كانون الثاني وشباط، وهي فترة سبات شتوي بالنسبة للأعمال التلفزيونية.

مفردات العمل المسرحي – م٧

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الفنان يحاول استيعاب واقعه السياسي في تأسيس رؤيته الفكرية من خلال أسس جمالية معتمداً على إيصال أفكاره ومنجزه الإبداعي ومشروعاته المستقبلية ببناء الأحداث والشخصيات المسرحية التي لاتبتعد عن الراهن بحيث تنسجم هذه الرؤية مع مقولته الفكرية والفنية في تناغم مع عناصره الأخرى.

لايختلف اثنان أن المخرج جواد الأسدي من المخرجين الذين يقدمون منجزهم المسرحي ضمن هذا الإطار معتمداً على وعيه السياسي والاجتماعي والفكري عبر وسائل فنية، وقد شكلت هذه الرؤية مقياساً لكل عروضه التي قدمها ووقف منها موقف الناقد بكل ما يحيط به، وتالياً كانت خياراته في اختيار مواضيعه وكادره المسرحي دقيقة ليشارك معه في مشروعه، وخلق صور مسرحية تحاكي الواقع السياسي، ونتيجة لهذه الرؤية ابتعد عن العروض التقليدية باحثاً عن خطاب جديد يجعله يعبر عن تمرده على الأشكال والمواضيع، والخطاب السائد والكسول، معتبراً أن العرض المسرحي ساحة معركة يقاتل الممثل عليها.

منذ نهاية السبعينيات حين وصوله إلى دمشق، وحتى التسعينيات، قدم الأسدي عروضاً مسرحية في صالات دمشق، كانت البداية مع المسرح العمالي، متجولاً فيما بعد بين عواصم عربية وأوروبية، عارضاً مشروعه المسرحي، ورؤيته الفكرية والفنية للجمهور، وبعد غياب سنوات طويلة عن خشبة المسرح السوري، عاد الأسدي ليعرض «حمام بغدادي»من تأليفه وإخراجه، وتمثيل الفنانين فايز قزق ونضال سيجري، ليتقاسم مع المتفرج السوري «خبز الألفة والجدل المسرحي الحر» في صالة الحمراء بدمشق.

يضع المخرج الحقائق التي سيتم الكشف عنها على الخشبة أمام المتفرج، ويختار فضاءً شعبياً هو الحمام، ليطرح من خلاله حكايته. بداية، نحاول الاقتراب من العرض من خلال العنوان الذي يعد مفتاحاً أساسياً للدخول إليه، قد لا يجد المتفرج أية خصوصية لحمام بغدادي، إلا أن الكلمة تحمل في طياتها دلالات عديدة..

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حمام في المفهوم الشعبي العام، يوحي بالغسيل والتنظيف من الأوساخ بالمعنى المادي، والتطهير من الأدران بالمعنى النفسي، وترافقها حالة التعري ليس من الثياب فحسب، بل التعري من الأفكار والأخلاق، وفضح المستور، ووضع الشخصيات أمام المرآة، لتعكس الصورة للجمهور عارية، وكل ما يتعلق بالتعري والمستور يجري في الحمام، ومع سرد كل حادثة، أو إعادة سردها تسقط ورقة من أوراق التوت.

هنا، في هذا الحمام الشعبي الذي يشبه جميع الحمامات في المدن العربية، يلتقي الشقيقان، مجيد، وحمود، بعد فترة انقطاع طويلة عن بعضهما، ومن خلال الثرثرة الكلامية التي تحمل في طياتها مأساة الإنسان العراقي وهشاشته، وانكساراته، نكتشف أن مجيد يحلم بأن يكون موسيقياً أو مغنياً، لكن الأمر ينتهي به إلى أن يصبح سائقاً على خط عمان بغداد، ثم يبدأ الحديث عن النساء وعلاقاته المشبوهة بهن، وهذا ما يقوده إلى العمل مع الاحتلال الأميركي، وتبرير عمله، بعكس حمود الساذج الذي يعترف في لحظة صفاء، بتورطه في التعامل مع النظام السابق، عندما كان سائق باص، حيث كان ينقل السجناء إلى منطقة صحراوية لإعدامهم رمياً بالرصاص، ثم ينقل الجثث إلى منطقة أخرى بعيدة في عمق الصحراء، ويرميها في حفرة كبيرة بأمر من الجنود، ويعترف أول مرة . هذه ميزة الحمام . أنه أجبر على المشاركة في قتل السجناء وسط ثرثرات وبذاءات الجنود.. ثم يعود ليغسل الباص من الدماء العالقة عليه، هكذا استمر في عمله علّه يعيل أسرته ووالدته العجوز، إلى أن طرده الجنود من دون مقابل، شريطة أن لا يتفوه بكلمة حول هذه الأحداث، وهاهو ينتظر حتى يسقط النظام في بغداد ليستريح من هذا الحمل الذي أثقل كاهله، ويفشي بسره، ويتحدث إلى أخيه مجيد معترفاً له بأعمال مشينة ارتكبها، في لحظة البوح والمكاشفة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بينما نلاحظ كلمة بغداد في العنوان، تشير إلى أن الأحداث تجري فيها من قبل وحتى الآن، وأن المدينة وسط حمام دماء لم ينته بعد، ولا يعرف أحد متى ستنتهي هذه الأحداث الساخنة، كانت الأحداث في ظل النظام السابق دموية، وفي ظل الاحتلال أكثر دموية، لكن مجيد يعلن هو الآخر صراحة أنه يتعامل مع الاحتلال، وأن ضميره وضعه في المرحاض وصب عليه الماء، ويطلب من حمود أن يتعامل معه ومع الاحتلال، لينقذه من الفقر، مجيد سائق على طريق بغداد عمان، ينقل البضائع والعراقيين الذين سيأتون إلى بغداد للمشاركة في الانتخابات، ولعل الإشارة الأكثر عبثية قدوم مرشح كان يعيش في الخارج، وقد لا يعرف بغداد أبداً، ويسعى مجيد أن ينقله إلى بغداد قبل إجراء الانتخابات ليفوز بحفنة من الدولارات، لكن المرشح يموت في الطريق، أو ربما أن المرشح غير موجود في الأساس، ويضطر مجيد العبور على الحاجز العسكري، فيفاجأ بأن جثة المرشح ملغومة، وتنفجر حين تحاول المجندة الأميركية تفتيشها، ويتشوه مجيد أو بالاحرى يفقد بصره، وهنا يحدث تطور في الشخصية.

بغداد، هي مدينة الألم والألق منذ سنوات طويلة، تدعو مهاجرها إلى وليمة قد لا تكون بحجم ولائم السلاطين، ويضطر حمود إلى السفر مع مجيد لنقل المرشح الذي يحمل الكثير من الدولارات، والدبابات وسط الانفجارات والقصف العشوائي، إلا أن الحلم ينكسر بموت المرشح في الطريق، ولا يسمح له بالوصول إلى بغداد بعد التفتيش، فيضطر حمود ثانية إلى الافتراق عن أخيه بعد أن تصر المجندة الأميركية على تفتيش الجثة، فتنفجر الجثة، ويقضي على المجندة.وباعتبار حمود رجلاً طيباً، يرى في هذه العملية انتهاكاً لحرمة الميت، فيفترقان ثانية ضمن أجواء الانفجارات ويعود مجيد من السجن منهوك القوى، فاقد البصر، متمنياً أن يضع رأسه في حضن أمه، عسى أن تغفر له

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أخطاءه، ومجيد الانتهازي واللامبالي والذي يرتكب كل الموبقات، يرتاد أماكن العهر، يقترب من شخصية اوديب، عندما يفقد البصيرة، يرى الأشياء على حقيقتها، وعندما تعود إليه البصيرة يفقد البصر، لكن البصيرة، مختلفة هنا، بعيدة عن رؤية وحكمة أوديب، إنه الاعتراف بالذنب.

إذا كان مجيد ضحية الاحتلال، فحمود هو أيضاً ضحية النظام السابق، أي لافرق بين الحقبتين. العراقي أصبح هشاً، وفاقداً، ومنكسراً، وضحية، خلال هذه السنوات الطويلة.

قدم المخرج رؤية تجريبية من خلال التعامل مع الخشبة والصالة، فهو لا يدين أحداً، كما أنه لا يتعاطف مع أحد، إنما يجعل المتفرج يتعاطف مع الإنسان أياً كان موقعه، وهذا ما يؤكد مقولة العرض، الإنسان ضحية بعد أن فقد الرؤية والحكمة.

لكن هل كان العرض شريط أخبار يعرض على الفضائيات، أم أنه كان مأساة الإنسان الذي فقد البوصلة أو حاول التحايل على الحياة ليعيش في ظل الأوضاع المأساوية، فالتعري والتطهير والشعور بالذنب بعد سنوات القهر هو سمة الشخصيات التي كادت أن توصل المتفرج إلى حافة الهاوية، وإذا كان الممثل يؤدي دوره بصدق من خلال نقل الوقائع، أو التحدث مع الشخصيات فهل أضاف المخرج جديداً إلى سجله الإبداعي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

«العميان» عجز وجودي أم تحديد مواقع الشخصيات

في إطار تفعيل النشاط المسرحي لفرقة المعهد العالي للفنون المسرحية، قدمت الفرقة، عرض «العميان» للكاتب المسرحي موريس ميترلنك من إخراج حسن عويتي على المسرح الدائري، بعد ركود طال زمناً، والمفترض أن تكون فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية رافداً مهماً من روافد الحركة المسرحية في سورية. وانطلاقاً من هذا نلاحظ أن الفرقة غابت تماماً عن الساحة فترة طويلة، ولم تعد تنتج عروضاً، وتالياً لم توظف هذه الخبرات الأكاديمية في إنتاج وتطوير الحركة المسرحية في سورية.

الملاحظ أن العرض المسرحي «أي عرض كان» هو رؤية ذاتية أو قراءة خاصة ومعاصرة من عدة قراءات للنص المسرحي من قبل المخرج، والمقال الصحفي أو النقدي أيضاً قراءة ذاتية أو رؤية شخصية تقترب من المنهجية العلمية، لفهم العرض ومقاربته إلى ذهن المتفرج من خلال أدوات معرفية، معتمداً على مرجعية دلالية عامة هي الواقع اليومي. فهل المقال النقدي يرتقي إلى مستوى قراءة العرض، أم هو متخلف عنها، أم أنه يسبق قراءة المخرج أشواطاً؟.

يتناول العرض مجموعة عميان قادهم كاهن من المهاجع ذات يوم مشمس من أيام الخريف إلى منطقة قريبة من البحر، ثم تركهم وذهب إلى مكان ما لا أحد يعرف إلى أين! (هل يمكن أن ننتظر..أن نقول كي نخرج من عتمتنا؟..الشمس ليست بعيدة عنا وأمواج البحر تلامس أقدامنا) وطالما أن المجموعة عميان، فلايعرفون عن الكاهن شيئاً، وإذا كان الكاهن راعي القطيع قد ذهب، أو ضاع، أو مات كما يظهر في العرض، فما هو مصير القطيع الذي يشير بكل معانيه إلى الشعب المتخبط في بحر الظلمات، وعندما يتلمس أحد العميان الطريق الصحيح، ألم يجد متعة خاصة تضاهي متع الحياة في

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الاكتشاف؟ وعندما يتأخر الكاهن عنهم يسيطر القلق والخوف عليهم حتى أنهم يفقدون الصبر وهم ينتظرون مصيرهم الأسود، إلا أن أحدهم يلامس وجه ميت بينهم، فيدركون في ما بعد أنه الكاهن، وهنا تفقد المجموعة الأمل وتالياً سيواجهون المصير، العميان هم مجموعة شخصيات ليسوا أشخاصاً لهم ملامح محددة، ولا لهم ماض، ولا أسماء، إنهم أفكار تتصارع وتتصادم في محاولة إلى رمزية النص والعرض.

في بداية العرض، ترتفع أصوات عكاكيز تدق بالأرض، ثم تظهر مجموعة عميان، رجالاً ونساءً على شاشة خيال الظل يتلمسون الطريق بأيديهم، ويدقون العكاكيز بالأرض على إيقاع الموسيقى لإبراز جمالية خيال الظل، ثم يدخلون الخشبة من تحت الشاشة كخفافيش الليل أو الجراد باحثين عن شيء ما، ويصعدون السلالم (سقالة) في حركة دائبة كخلية النحل دون أن يشعر المتفرج بهذا الانتشار، ثم يجلسون على السلالم كيفما اتفقوا على درجات متفاوتة الارتفاعات.

بينما الحوار يشير إلى أنهم منتشرون في غابة ما حيث يسند أحدهم ظهره إلى جذع شجرة، وآخر يجلس على أوراق يابسة، وثالث يصطدم بشيء ما.. يبدو أن المخرج يحاول منذ البداية أن يصبغ عرضه بالتجريبية، وما يراه المتفرج أمامه على الخشبة لا ينطبق على ما يسمعه من حوارات الممثلين، لكنه يتغاضى عن ذلك كون الشخصيات عمياناً لا يشاهدون شيئاً إلا من خلال أحاسيسهم.

الجملة الأولى تفرض على العميان حالة الخوف والقلق، لأنها ذات نبرة انفعالية، تساؤلية مبهمة، ويسيطر الخوف من المصير تدريجياً كلما تأخر الكاهن في الوقت الذي تقدم النساء تراتيل وصلوات جماعية.

الحوار هنا ليس درامياً، إنما يتم على شكل سؤال وجواب وهذا مايزيد القلق ويتخلل الحوار دمدمة جماعية تعكس الحالة النفسية التي سيطرت على المجموعة، وتالياً قد يكون الحوار وجودياً للبحث عن أنفسهم أو تحديد مواقعهم

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أو أنه حوار استغاثة لإنقاذهم من الوقوع في الصمت، وأحياناً يتحول الحوار إلى حوار داخلي (مونولوج) يعبر عن قلق الشخصيات وخوفها وعجزها الوجودي، إنهم مجموعة في حالة قطيع بالضرورة.

إلا أن الشخصيات غير فاعلة، بل مشلولة الحركة والفعل، وبذلك ينتقل الحدث إلى داخل الشخصيات، ولا علاقة لها بالحدث أصلاً إلا من الداخل، وحتى الشخصية الرئيسية لا وجود لها في العرض.

المؤثرات الصوتية تلعب دوراً بارزاً في وصف حالة العميان، أصوات مرعبة من الصعب تحديد هويتها ودلالاتها كأصوات العاصفة، وأصوات الطائرات، ودقات الساعة التي تشير إلى الثانية عشرة، وكل هذه الأصوات كانت تساهم في تكريس حالة الخوف والذعر لدى العميان، إلا أن المؤثرات الصوتية الأكثر أهمية هي وقع خطوات رجل قادم من بعيد مما يعيد الأمل للعميان، لكن هذه الخطوات لا تقترب، بل تظل بعيدة ثم تنقطع، وتعود حالة الخوف من جديد إلى للعميان حتى يصرخ أحدهم مذعوراً بأن أحداً قد مات، بعد أن يتلمس وجهه، تتفقد المجموعة نفسها من خلال الأصوات للتأكد من أن الجميع مازالوا موجودين، ويتبين في ما بعد أن الكاهن هو الميت.

الأصوات غير معروفة، فيما إذا كانت أصوات رعد أم طائرات أم أصواتاً أخرى، كان من الأفضل أن يوضح المخرج مصدر الأصوات ودلالتها من خلال الحوار أو الإضاءة أو الموسيقى أو غيرها، لكن الأصوات بقيت غامضة مما زاد في التشويش، تشويشاً .

المخرج يرفض حالة الإنسان العاجز أمام مصيره، وكأنه يريد فعل شيء لتتجاوز الشخصيات عجزها الوجودي أمام الأحداث التي نعيشها في الواقع الراهن، وكيف نواجه مصيرنا ونحن عاجزون عن أداء أي فعل. نقتبس كلمة المخرج من البروشور حيث يقول: «هل يكفي أن ننتظر، أن نرغب، أن نقول، كي نخرج من عتمتنا؟»

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

من هنا، يبدو أن العميان ليسوا عمياناً، إنما العمى مجازي، لذلك فهم ينتظرون كالعميان أحداً يقودهم إلى الطريق، إلى الحياة، إلى الشمس إلى الأمل والخلاص، وبموت الراعي الكاهن ستموت المجموعة لا محالة.

لكن العرض دراما رمزية كونه يفتقد إلى الحركة الخارجية والفعل، فهو حالة جمود قاتلة، نشأت مع الموقف المفروض عليهم في ظل غياب المؤثر الدرامي، لذا فهو حالة عجز نعانيها جميعاً إزاء الأحداث الجارية، وهذا بحد ذاته مغامرة غير مضمونة النتائج، تعتمد بالدرجة الأولى على رؤية المخرج وتجسيد الممثلين لأدوارهم، ثم يعتمد على المتفرج وحالته النفسية وتقبله للعرض.

كان الديكور كتلة صماء معقدة منصوبة على الخشبة لدرجة أن لا أحد يستطيع تحريكها وعلى شكل سلالم عديدة (سقالة)، تتسلق الشخصيات عليها كخلية نحل، ضائعة في المتاهة، بينما الإضاءة كانت تعبر عن الحالة النفسية للشخصيات، وفي الوقت نفسه كان لها دور في تحديد الزمن، إضاءة الليل زرقاء، وإضاءة النهار صفراء، فهل يدرك العميان لون الإضاءة، وهل يميزون الليل من النهار؟ والأزياء كانت عصرية تماماً مع زيادة المبالغة التي تعبر عن وضعية الشخصيات، إلا أن أحذية بعض الشخصيات التي شاهدناها أمامنا كبيرة وبعضها يرتدي أحذية البروفات.

إذا كان العرض ينتمي إلى المسرح التجريبي بمعنى الغموض، فلا أعتقد أن الغموض هو سمة المسرح التجريبي بقدر ما هو الوضوح والتجديد في عناصر العرض من أبرز سمات التجريب.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الأيام الحلوة: تصدع الذاكرة الإنسانية

فوق قمة كثبان رملية، نصفها الأسفل مدفون في الرمل تظهر منها النصف الأعلى، تقف وداد (الفنانة مها الصالح) على خشبة المسرح، وتلقي حوارها الأشبه بمونولوج، بحضور زوجها وجدي، (الفنان جهاد الزغبي)، في مسرحية «الأيام الحلوة»، للكاتب صموئيل بيكيت، صياغة الدكتورة خالدة سعيد، إخراج مها الصالح على مسرح القباني.

تطل وداد من القمة أو تغرق في رمل الصحراء، الأمر سيان، فهي قعيدة الحركة محكومة ضمن مساحة ضيقة، بل ليست هناك مساحة للحركة، تستجمع شتات ذكرياتها وهي تغوص في كل لحظة في الرمل، وتفقد الذاكرة في كل حوار رغم تغذيتها بين الحين والآخر بالإكسسوارات الموجودة في محفظتها، إذا كان هناك حواراً، وتدرك عجزها ولا تعترف بالزمن، لكنها تستعيد بهجتها رغم أنه لم يبق لديها سوى الكلام لكل أشكال الفعل ورداته، وبالتالي فالتجربة كلها تحديات على مستوى الإخراج والتمثيل وأسلوب الطرح وحتى دعوة المتفرج إلى عرض لا ينتمي إليه، أو لا يعنيه من قريب أو بعيد.

الذاكرة تزداد تصدعاً، وتفقد بريقها من خلال المؤثرات الصوتية، لكن وجدي وحده يمنحها اللاخوف رغم أنه قليل الكلام، أو صامت، وصمته هو حضوره الطاغي في المشهد، في غالبية الأحيان بعكس وداد، وكل واحد يعيش عزلته، وعندما يحاول وجدي اقتحام عزلتها على مستوى الكلام المنطوق، تأمره بالوقوف عن التدخل، وفي كل لحظة يسحب نفسه باتجاه الظل هارباً من الشمس.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الحياة نوم ثم استيقاظ ونوم، وذاكرة مترهلة في طريقها إلى الزوال، ولا شيء سوى ذلك في زمن التسارع.. وهكذا تمضي الحياة الإنسانية.. ما بين النوم واليقظة، ذاكرة مشتتة وغارقة في الخرف، تمد يدها إلى الذاكرة، الحقيبة التي تضم أشياء متفرقة من حياتها أشياء يومية تافهة(مرآة، فرشاة أسنان، نظارات، أحمر الشفاه، مبرد للأظافر..)، كل ليلة تتوقع أنها لن تستيقظ، وتعتبرها مكسباً حياتياً، إن استيقظت، حيث تقول: نهار جميل، أي نهار مادامت الشمس الحارقة تقتل كل شيء فوق الكثبان الرملية، لدرجة يشعر المتفرج أنه في صحراء الربع الخالي حيث الحرارة والموات، إن هذا المكان، هو النعش بعينه، الانتقال من مستوى الفعل إلى مستوى الكلام غير النافذ، لاسيما الإضاءة التي تشتد تدريجياً وتخفت تدريجياً في بداية ونهاية كل مرحلة، حتى النمل يرى بوساطة العدسة المكبرة، ربما ليس هناك نمل، إلا أنها تحاول أن تقنع نفسها بأن الحياة مازالت موجودة بين الرمال، وأن الأجناس البشرية مرت من هنا منذ زمن، بينما فرشاة الأسنان تكشف عن نخر أو مرض في الأسنان، وهي من دلالات العجز، لكنها لاتهتم به، فالحياة تمضي وهي تتمسك بالحياة، لكنها تمضي مع الحياة، وتغرق في الرمال.

هكذا ليست لدينا حكاية بالمعنى التقليدي، وا ٍن حاولت المخرجة أن تحبك الحكاية والجمل المنطوقة غير مترابطة مع بعضها، لو أسقطنا الجملة ووضعنا بدلاً عنها أي جملة أخرى، فلايتغير المعنى، وهذا المعنى ضامر وغير موجود، أي أن الجملة الساقطة لاتخدم العرض، ولا تخدم اللحظة والمواقف إلا في إطار السياق العام للعرض.

إذا كان العرض هو نص مفتوح قابل للتأويلات المتعددة والمختلفة، فالجملة الواحدة في بناء العرض والإشارات العديدة لها تأويلات كثيرة ومتناقضة، كون العرض مبني على إشارات غير مترابطة، مفككة، وكل إشارة تدل على شيء مغاير، حتى الديكور يحتمل عدة تأويلات، قد يكون كثباناً رملية كون الممثلة تغرق فيها أو قد يكون وحول حضارة أوروبا ومستنقعها في زمن

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

اللاتواصل الإنساني، وفي المشهد الثاني لايظهر منها سوى الرأس كما هو في معظم نصوص بيكيت، وقد يكون بركاناً خامداً، وقد تكون الكرة الأرضية غير قابلة للحياة رغم إصرارها «باللأيام الحلوة».

الأمس كاليوم، واليوم مثل الغد، والإنسان يجتر ذاكرته لا لشيء إلا ليقضي نهاره كيفما اقتضى الأمر، الشخصية تغرق في الخرف إلى حدود مسح الذاكرة الإنسانية من الوجود كون الذاكرة هي الوعاء الذي يجعل الإنسان يستمر في الحياة.

الحقيبة في العرض هي الذاكرة اليومية، تتعامل معها الممثلة، فرشاة أسنان، أدوية، مقويات، منشطات، مسدس قديم، مظلة، مرآة، نظارات، وعدسة وأشياء يومية لا يمكن أن تفيد الإنسان، حتى أن لديها أدوات زينة، وتبرج، ومبرد للأظافر، إلا أن المسدس أداة قتل دون استخدام، ويظهر بين الحين والآخر رغبة في القتل والانتحار.

لاجدوى من الحياة، عبث كل شيء يمضي إلى اللاشيء، وفي هذه اللحظة تكمن المغامرة، مغامرة قد تكون جميلة، وبحاجة إلى تجارب، وا ِن لم تمس شعور المتفرج ملامسة مباشرة، إنما هي تطرح تساؤلات أكثر حول الوضع الإنساني، ضمن الأحداث اللامجدية، تطرح تساؤلات حول الوجود الإنساني، لكن العرض لايقدم جرعات أو حلولاً، بل يثير أسئلة في المتفرج، ومن هنا تمس هذه المغامرة شعور المتفرج بشكل غير مباشر، لأنه غير مفكر فيه.

المكان هو اللامكان في فضاء غير محدد المعالم، والزمان طويل بطول الزمن الإنساني، أي أنه منفلت من الزمن، خارج دائرة الزمن، فكل لحظة تمضي، تعتبر لحظة من الماضي، مثلاً تقول: «يدي تعرق»، وبعد عدة جمل تكرر الجملة مغذياً بدلالة مغايرة، «في الماضي كانت يدي تعرق»، واللعب على الزمن الهارب. وهكذا كل ما مضى بات يسقط في خانة الماضي، والبحث عن سبل جديدة للاستمرار.. ففي بداية المشهد الأول تصلي، لكن في المشهد الثاني تقول: «كنت أصلي في ما مضى»، فالزمن متقطع، مفكك، لاعلاقة له

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بما يليه وما يسبقه، لاسيما بعد الأزمات، والهزائم والكوارث، وهو عاجز عن أداء أي فعل إيجابي أو سلبي، فالانتحار لفعأيضاً وا إن كان فعلاً سلبياً، لذلك فالشخصية لاتستطيع الإقدام عليه.

أما الفنان جهاد الزغبي، فهو يتحرك كالرخويات، يحبو، يتسلق قمة الكثبان رغبة في امتلاكها، أو قتلها، معبراً عن وجوده الإنساني، عندما تحرض وداد القيام به، لكن المحاولة تفشل، فهو قليل الكلام وا إن تكلم، فلايضيف شيئاً أكثر من كلمتين، فقد استكان لوضعه الإنساني. التواصل مقطوع بين الشخصيتين..يقرأ وجدي إعلاناً في جريدة، بينما هي تتحدث في موضوع آخر، كل شخصية لها مونولوجها، همها كما يقول المثل، حديث الطرشان، لا أحد يسمع الآخر إلا في حدود السؤال والجواب، وغالباً أجوبة وجدي تكون على شكل إشارات وا إيماءات، من هنا تأتي صعوبة أداء وجدي الذي يعبر من الداخل، ولاسيما في المشهد الأخير، حيث يرتدي بذلة رسمية، ويبدو أنه يستعد لاحتفال ليلة الزواج وهو يحبو دون كلام، لكنه يقع وعينه عليها، وداد تتذكر أيام الحب والشباب في إشارة إلى العجز الجنسي وهو يتلمس شاربيه فقط في نفس الوقت.

وجدي يقف في النصف الأسفل من القمة حيث لايظهر سوى أجزاء من جسمه، إلا إذا تطلب الأمر، ويؤدي أفعالاً رغم أن مساحة الحركة لديه واردة، إنه الصراع من أجل الحياة. والحياة محكومة بشروط، كما الحركة هي الثبات، وفي الثبات حركة الجاذبية التي تقيد الحالة الإنسانية عامة، بناء على هذا، قدم الفنان جهاد الزغبي دوراً جميلاً يسجل له تاريخ العرض المسرحي في الذاكرة.

لقد أثار العرض أسئلة إزاء ما نحن فيه، أسئلة وجودية عن موقع الإنسان ورؤيته إلى الأحداث، كما أنه أثار جدلاً حول نص بيكيت، ولمن يجب أن يتوجه العرض، لمجتمعنا، أم لمجتمع عانى الكثير من الحروب والانقسامات، ودفع ضريبة عزلته وانهياره؟.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

خواطر: البوح على بوابة القبر

كانت خشبة المسرح ومازالت مكاناً لكشف الحقائق وبوح الأسرار التي تجيش في الصدور، وعرض وقائع وأحداث وقعت أو ستقع في المستقبل، والشخصيات التي تعتلي الخشبة تعبر عن تداعيات ومخبوءات ورغبات غير محققة لتشكل عرضاً مسرحياً بعنوان «خواطر»من تأليف وا ٍخراج مأمون الخطيب على مسرح القباني، لمعالجة موضوعة المرأة في المجتمع من جانب علاقتها بالرجل.

العرضالمسرحي أقرب إلى مونودر اما اجتماعية، تتناول ثلاث شخصيات نسائية (رنا جمول، لينا حوارنة، إيفلين حسن)، كل واحدة تبوح ما في صدرها من هواجس وعواطف خلال زيارتهن للقبور في أولى أيام العيد، ثلاث قصص منفصلة عن بعضها تماماً، لكنها متصلة من حيث الموضوع الذي يتناول حالتهن، تؤديها ثلاث شخصيات على الخشبة، تسترجع في ذاكرتها لحظات الفرح والمرارة والقهر، لذا يمكننا القول إنها ثلاث مونودرامات مستقلة، اجتمعت في إطار خواطر مسرحية، مدة كل واحدة تتجاوز ربع ساعة، إلا أن المخرج استخدم فن المونتاج كتقنية سينمائية لربط المونولوج بمونولوج آخر بما يشكل مادة للعرض قد تكون الدرامية فيها عنصراً بسيطاً .

وا ٍن ظل النص هو الأساس في أي عرض، كونه يحتوي على إشارات ورموز ودلالات، ولغات متعددة، والكلمة ليست هي وحدها اللغة، إنما هناك لغة الديكور ولغة الموسيقى ولغة الأزياء والمؤثرات الصوتية والبصرية.

منذ البداية يعلن العرض عن نفسه بأن ما يجري على الخشبة هو تمثيل، وبالتالي يكسر الإيهام، لأن الشخصيات تدخل الخشبة وكل واحدة تجر وراءها كتلة ديكور على شكل تابوت مختلف الشواهد على إيقاع موسيقى صاخبة وكأنهن مدعوات لوليمة. تلقي الشخصية الأولى (أم غازي) مونولوجها أمام التابوت، نكتشف فيما بعد أن الميت هو زوجها أبو غازي الذي كان يعمل في فنزويلا، وحوار الشخصية لايخلو من السلاسة والطرافة لتعبر عن نفسها ومكانتها في الحياة حيث تسند حوارها إلى الأمثال والحكم، فهي إمرأة حكيمة قضت حياتها منتظرة زوجها لتبوح له عن أحاسيسها وعواطفها تجاهه، عندما يأتي إليها الزوج في بعض

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الإجازات، كان يتحجج بأن إجازته قصيرة وعليه أن ينهي بعض أعماله بسرعة، فتؤجل الزوجة عواطفها لزيارة أخرى، إلى أن توفي واستقر في القبر، وهاهي تبوح الآن بما يجيش في صدرها.

تروي المرأة وحدتها وكيفية تربية أولادها الذين تحولوا عنها بعد وفاة زوجها خوفاً من زوجاتهم، وهكذا تقدم المرأة شكواها لزوجها من الزوج نفسه ومن الأولاد ومن الوضع الاجتماعي ضمن إطار الفكاهة بعيداً عن البكائية والسوداوية، لكن فجأة تقرر أنها ستتزوج من رجل ما، لأنها وجدت نفسها وحيدة بعد أن عاشت على أمل اللقاء بزوجها، وقرار الزواج هو بحث عن زوج لتبوح له عن عواطفها وأحاسيسها تجاه أي رجل تجدها مناسباً، فالمرأة تبحث عملياً عمن يبدد وحدتها ويسمع شكواها وهمومها.

والشخصية الثانية التي تزور قبراً ثانياً هي إبنة الميت غير المتزوجة وهي شخصية عصبية غاضبة ترتدي الثياب السوداء بعكس الشخصية الأولى، جاءت إلى زيارة قبر والدها بعد سنوات عديدة قاطعة مسافة ثلاثمائة كيلومتر، كانت تتمنى أن تمرض كي لاتزوره، كما كانت في الأعياد الماضية، إلا أن هذا العيد لم تستجب أمنيتها، لذلك قادتها قدماها إلى قبر أبيها.

تتحدث الشخصية عن وضعها عندما كانت صغيرة، وكيف لاقت الظلم والعذاب من والدها وأخوتها، فهربت منهم بعد أن توفي والدها إلى منطقة بعيدة، وانتهى كل شيء بالنسبة إليها، وهي مثال التضحية التي تتوحد مع قاتلها، لذلك هي تشبه والدها، بل كل الذين تصادفهم يشبهون والدها، وفي نهاية حوارها تتمنى أن يأتي رجل لتخدمه وتغسل قدميه كما كانت تفعل لوالدها، وستبقى طوال حياتها تخدم الرجل، لكن الرجل لم يأت بعد، وتصاب الفتاة بمس في عقلها، وهي أيضاً تبحث عن رجل، وتتقاطع مع الأولى في موضوعة عدم وجود الرجل في حياتها.

أما الشخصية الثالثة أو النموذج الثالث الذي تناوله العرض، هي الفتاة التي تزور قبر صديقها، جاءت لتبوح بالكلام الذي لم تتجرأ يوماً على البوح به أمامه، فتروي علاقتها بشاب تزوجته وهربت معه منذ اللحظة الأولى التي وقع عينه عليها، وقد وجدت فيه الرجل الحضاري المميز والمدافع عن حقوق المرأة وتحريرها من قيد الرجال، ومرت علاقتهما بمراحل متعددة إلى أن وقعت الفتاة في حبه، وهنا تغير الرجل ومارس سلطته عليها، فأصدر قراراته الجائرة،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

واستخدم القسر والمنع والزجر إلى أن وصلت معه إلى الضرب في الوقت الذي كان يحتقر كل من يضرب المرأة، أصبح متخلفاً أكثر من المتخلفين، وهو الذي يحمل شهادة، ويتحدث عن الفن والأدب والسياسة والتحرر، وهاهي الفتاة التي تعمل في التمثيل تقبره متمنية الخلاص من أسره، لأن شبحه يسيطر على حياتها في الحلم واليقظة.

ثلاثة نماذج مختلفة لثلاث شخصيات نسائية عانين الظلم والقهر من الرجل ومن المجتمع ومن الأهل حتى أصبحت حياتهن جحيماً مع كل مايدور حولهن، فوجدت الثلاث أن أفضل مكان للبوح فيه هو يوم العيد على المقبرة، البوح لمن كان سبباً للقمع لهن.

العرض هو حالات إنسانية لكشف مكنونات النفس البشرية والبوح بما يجيش في الصدور، لذا كان الأداء متفاوتاً فيما بين الممثلات الثلاث، وهو يميل إلى العفوية الصادقة التي تصدر عن إنسانة مقهورة، وأخرى تبحث عن لحظات الفرح والزواج عند الممثلة رنا جمول بينما الأداء الغاضب والعصبي عند الممثلة لينا حوارنة هذا ما برر لها سرعة في الحركات والحوارات، وقدمت الممثلة إيفلين حسن الدور بكل بساطتها وتعاملها مع الصديق، وكيفية استخدام الأغراض من الألعاب التي تساعدها في الحركة وملء الفراغ على الخشبة.

كان الديكور تجريدياً بسيطاً، حيث انتصب في نهاية الخشبة شجرة يابسة، تذكرنا بالقحط وعدم الخصوبة والامتداد النسائي للجذور، وثلاث كتل كأنها أحصنة سهل الحركة تجرها النساء من الرسن، ليسهل توجيهها وتحريكها، استخدمت شواهد لقبور، والإضاءة التي حاولت أن تلعب دوراً درامياً في تقطيع المكان والمشاهد وتنوع الأمكنة، لم تستطع أن توضح تماماً دورها رغم الإشارة الواضحة لإضاءة القبر الثالث التي تختلف عن القبرين الآخرين، وهي احتضان الرجل للمرأة، وعموماً كانت الإضاءة تقوم بتقطيع الأمكنة وتسليط الضوء على الأحداث أو الشخصيات وتحجب الإضاءة عن الأماكن الأخرى التي تكون الشخصية فيها غائبة. بينما الموسيقى كانت صاخبة لا تتلاءم وجو العرض، وربما كانت للتنبيه وكسر الإيهام عند المتفرج، والأزياء هي أزياء عصرية اعتمد المخرج على الحالة النفسية للشخصيات تبعاً لألوان الأزياء، فاللون الأسود ترتديه الفتاة الغاضبة، والألوان الزاهية للعجوز التي ستتزوج، واللون المختلط للفتاة الثالثة، ولم تكن للمؤثرات الصوتية أي دور مهم.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الأقوى..قصيدة تعبيرية وأداء عفوي

«الأقوى» ليس ملاكماً، ولا هو مصار ع يطلب المبارزة في ساحة عامة، إنما هو عرض مسرحي أعدّ ه المخرج مأمون الخطيب من نصوص الكاتب أوغست سترندبرغ وأضاف إلى النص الأصلي عدة مواقف ليعزز بها وجهة نظره.

يعالج العرض العلاقة بين الزوجة والعشيقة معتمداً على الحالات النفسية من خلال تحليل سلوك المرأتين وتصرفاتهما والاتهامات التي توجهها الزوجة للعشيقة. تلتقي الزوجة بالعشيقة في بار تجتمعان على طاولة واحدة وتضعان باقة الورود في كأس واحدة، يفترض أن يكون البار تابعاً للمسرح ويستعدان للاحتفال بعيد ميلاد الرجل الذي اختار واحدة من تلك المرأتين لتكون زوجة له في ما مضى.

منذ اللحظة الأولى تتخذ الزوجة موقفاً عدائياً من العشيقة قبل أن تجتمعا على طاولة واحدة وجهاً لوجه، نكتشف فيما بعد أن هذه العلاقة العدائية تتحول إلى علاقة حب ووئام ومودة بين المرأتين، بعد أن تصب الزوجة كيلاً من الاتهامات تجد نفسها عاجزة مهزوزة أمام العشيقة، ورغم أنها حاولت كثيراً أن تتمالك نفسها من الخارج، لكنها تنهار من الداخل وتتحدث عن أحلامها المحطمة وا ٍحباطاتها المتتالية.

يبدو أن الزوجة كانت تتوق إلى هذا اللقاء لتشعر العشيقة بأنها لاتشكل شيئاً في حياة زوجها، وبأنه قدم لها الكثير من الخدمات ورشحها لأدو ار مسرحية في الوقت الذي كانت فيه العشيقة مجرد هاوية، لكنها تتورط في حوارها وتضعف إلى أن تعترف بأنها خسرت كل شيء بعد الزواج، فأذعنت لطلبات زوجها، وتخلت عن التمثيل والفن، وبالتالي تخلت عن شخصيتها في سبيل الحفاظ على زوجها واضعة اللوم على العشيقة التي كانت تتشبه بها وتتصرف مثلها، ورغم ذلك لم تستطع أن تحافظ عليه كما يجب.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الحوار أشبه ما يكون بمونولوج داخلي يصلح أن يكون مونودراما في بعض المواقف التي ينعدم فيها الاتصال (الحوار الداخلي)، وفجأة تجد الزوجة نفسها في بحر متلاطم الأفكار ضمن مشاهد انفعالية تقترب من ثرثرة كلامية في الوقت الذي تغيب فيه عفوية الأداء والاعتماد على الحالات الخارجية لتكشف للمتفرج علاقتها بزوجها.

وجود العشيقة، يمنح القوة للزوجة ويدفعها نحو أفعال درامية ذات تأثير قوي، وأحياناً باهتة غير مبررة عندما لاتتجاوب العشيقة معها، وبالتالي تمتزج أحاسيس الزوجة بالحقد والحب معاً، ومادامت العشيقة إمرأة مقهورة وضحية، فهي تمسد شعرها بيديها كحالة إنسانية مفعمة بالحيوية والنشاط وتلعب الزوجة سوزان صالح على الحالات النفسية من الداخل حتى تلتقط خيوط الشخصية. أما العشيقة لينا حوارنة الصامتة دائماً على الخشبة، فتبدو مهمتها صعبة جداً لأنها لاتستطيع أن تعبر عن ذاتها إلا بالانفعالات وردات الفعل دون أن تتفوه بكلمة واحدة، ورغم ذلك تتحاور مع الزوجة حواراً داخلياً أحياناً، لكن يبدو أن أدواتها التعبيرية قليلة حتى بدت ردات أفعالها متشابهة فهي تدخن وتنكمش على نفسها أو تشرب من الكأس أو تدير وجهها وكأنها ارتكبت خطيئة.

الديكور، كان تعبيرياً أقرب إلى الواقعية رغم بساطته، وهو عبارة عن كافتيريا تحوي طاولات وكراس عليها كاسات وباقتا ورد، أما الأبجورات التي تسمح للشمس بالدخول إلى الداخل، فكانت توحي بالبار، إضافة إلى بعض الاكسسوارات المستخدمة ولعل أكثرها فاعلية لعبة المرآة التي تعكس داخل المرأتين.

بينما الإضاءة الدرامية التي كانت تلعب دوراً أساسياً في تعميق الحالة النفسية لدى الشخصيتين ولم تكن أقل فاعلية من الديكور، بل كانت تنسجم مع عناصر العرض وتحدث شرخاً في نفسية الشخصيتين ولاسيما أنها قادمة من طرفي الخشبة وتتقاطع على وجه الشخصيتين.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حاول المخرج أن يقدم في المشهد الأول أداء تعبيرياً، فقدم لنا الرجل ببدلته الرسمية، وكأنه يؤدي أحد أدواره في المسرح كونه ممثلاً، وتخلع المرأتان الرداء الأول ثم الثاني حتى تظهر شخصيته الأساسية التي ستقدم الشراب وقد يكون استحضاراً للشخصيات التي أداه في المسرحيات القديمة. لم يحاول المخرج أن يستفيد من الخشبة، بل استخدم مساحة ضيقة تدور فيها الأحداث حول الطاولة، تاركاً مساحة فارغة في العمق علماً أنها شخصية صامتة، كان من الممكن أن تستفيد من هذه المساحة الواسعة لتعبر عن ذاتها أكثر، ويبدو أن التركيز كان على شخصية الزوجة أكثر من الاهتمام بالشخصية الصامتة، لذا كانت ردود الأفعال متشابهة.

لاشك أن المجموعة قدمت عرضاً متميزاً كقصيدة شعرية شفافة تنساب بهدوء بطريقة عفوية أحياناً، وداخلية (رغم العرض كان يبتعد عن العفوية في بعض الأحيان بسبب اللغة الفصحى) لايستند إلى المقولات الجاهزة والقوالب الجامدة في التمثيل، بل تناول موضوعاً بسيطاً في غاية الأهمية هو الصراع بين الزوجة والعشيقة على الرجل الذي يبدو أنه الأقوى في العرض رغم غيابه النسبي عن الخشبة كونه يؤثر في حياة الشخصيتين بشكل مرعب.

تحدث المخرج مأمون الخطيب حول تجربته في مسرحيتي «الأقوى» و«خواطر».

إذ قال، أردت أن أظهر حضور الرجل الطاغي في حياة هؤلاء النسوة حتى في الممات، لمن تلجأ المرأة عندما تكون لديها مشكلة حقيقية؟ هي تبوح للرجل غير الموجود والمتجسد على الخشبة بشواهد قبور، لكن هل يسمعه من في القبر؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

مشكلة المرأة مع الرجل مشكلة أزلية إن كان الرجل أباً أو زوجاً أو حبيباً، بينما في عرض «الأقوى»، فمشكلة المرأة من نوع آخر، هي الحب، يتبارى إمرأتان على حب رجل واحد(زوجة، حبيبة) ويلتقيان في بار أثناء عيد ميلاده، في أكثر الأحيان يكون الصمت أكثر بلاغة من الكلام ما بين الزوجة والحبيبة، وأرى أن الحب بالأفعال وليس بالأقوال.

يتعامل الخطيب مع الممثل على منهج الارتجال الكامل في بداية البروفة ثم يحاول تثبيت هذا الارتجال في العرض، وهي بمعنى «كتابة النص على الخشبة خاصة عندما تعاملت مع الممثلة رنا جمول، بينما مع الآخرين كان يبحث عن التفاصيل الصغيرة والدقيقة النفسية والجسدية حتى يتم الاتفاق على رؤية مشتركة للوصول إلى مرحلة العرض».

ثم اعتماد أشكال القبول تناسب حالة كل شخصية، ففي «خواطر» كان القبر الذي تزوره المرأة عبارة عن هرم، بينما القبر الذي تزوره الابنة عبارة عن شكل فتحة زنزانة، لكن القبر الذي تزوره الفتاة، كان يشكل تعبيراً ذكورياً، بحيث يحتضن الرجل المرأة، بينما الشجرة كانت يابسة تدل على القحط وعقم الحالة على امتداد النسوة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

«معطف» غوغول بين القصة والمسرحية والعرض

عرض معطف غوغول الذي قدمه المسرح القومي في دمشق من إعداد جوان جان، وإخراج سلمان صيموعة مقتبس عن قصة بنفس العنوان للكاتب الروسي نيقولاي غوغول، وهي القصة الواقعية الأكثر شهرة في العالم، إذ يمثل البطل أكاكي أكاكيفيتش نموذج الموظف البسيط والدؤوب في عمله، وهو في الوقت نفسه محط سخرية زملائه في العمل، وفي البداية يسخر الموظفون من معطف أكاكي البالي الذي لايقاوم البرد، ثم تتسع دائرة السخرية في ما بعد لتشمل شخصية الموظف البسيط حتى بعد أن يشتري معطفاً جديداً .

العرض المسرحي هو عرض متكامل في جميع عناصره، كاللوحة التشكيلية، وأي إضافة إلى العرض تعتبر زائدة لا مبرر لها إن لم تخدمه فكرياً وجمالياً، كما أن إهمال شخصية أو عنصر من عناصر العرض يعتبر خللاً درامياً . وهنا نتساءل ما هو مبرر وجود شخصية غوغول . كاتب القصة الأصلية . في العرض إن لم يضف شيئاً؟ ولماذا يلقن غوغول مقولة العرض للمتفرج طالما يستطيع هذا الأخير أن يفهمها ضمن سياق العرض؟.

للوهلة الأولى يتوقع المتفرج أن غوغول يكتب مسرحية المعطف، وهو يتجول في الصالة ويردد: أكاكي أكاكيفيتش، وكأنه في أزمة أو في مخاض فكري، فهو يكتب المشاهد ويدفع بها إلى الفرقة، كما يبدو من المشاهد، ثم تعرضها المجموعة المتواجدة على الخشبة، خاصة أنه يظهر في المشاهد كمراقب ويرافق العرض منذ اللحظة الأولى، وعندما تتأزم الشخصية الرئيسية، يبحث غوغول عن طريق لخروجها من المأزق، وهنا يتدخل للمرة الأولى ويصر على تغيير نهاية القصة الأصلية دون فائدة. لكننا لم نجد على الخشبة إلا

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

غوغول وهو يلقن المتفرج مقولة العرض دون حدوث أي تغيير في مسار الشخصية.

حاول المخرج أن يضبط الإيقاع ويضيف دينامية على العرض من خلال إضافته لشخصية غوغول (محمد الحريري) على النص المعد، لكن محاولاته ذهبت أدراج الرياح، وأحدثت شرخاً في العرض مما سبب هبوطاً في الإيقاع، خاصة في مشاهد غوغول الذي يتحرك ببطء . متصنعاً شخصية المفكر . دون تعابير وانفعالات تملأ الصمت القاتل.

مهما يكن، فإن هذا الأسلوب متبع في الرواية أكثر مما هو متبع في العروض المسرحية، رغم أن استخدام سعدالله ونوس له في مسرحية «الاغتصاب». وقد نستحضر هنا إلى ذاكرة القارئ/المتفر ج رواية «ضباب» للكاتب الأسباني أونامونو الذي استخدم هذه التقنية في روايته عندما يتقابل الكاتب مع بطله، فيتمرد البطل عليه ويطلب حريته، وا ٍطلاق سراحه من الرواية، لكن الكاتب لا يجرؤ على ذلك خوفاً من أن يقتله بطله، فيبقيه بين دفتي الرواية.

معاطف عديدة تتكوم في زاوية الخشبة بعد أن يرتسم خيال معطف على شاشة حمراء في خلفية الخشبة، لكن ما دلالة اللون الأحمر هذا؟ أينما توجهت الشخصيات يظهر خيال المعطف، ويبدو أن الخوف والرعب من المعطف قد جعل الشخصيات في أزمة مما يدفعها، لأن تتوحد في كتلة واحدة متضامنة غير متجانسة تقاوم البرد وتوحي بالشتاء الروسي القارس، ثم يختفي خيال المعطف نهائياً عن العرض ويحل مكانه معطف أكاكي البالي الذي يجلب له اللوم حتى يستبدله بمعطف جديد.

حشر المخرج شخصياته في معطف أسود كبير ودفعهم إلى الخشبة في المشهد الأخير، وحاولت كل شخصية الخروج من المعطف بطريقتها، أو أن

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تتخلص من ماضيها الأسود، فيتم تمزيق المعطف. لكن ماذا خرج منه؟ شخصيات مهزوزة تبحث عن نهاية لمصيرها ولا تستطيع المقاومة هل خرج الكتاب من المعطف أم نحن المتفرجون؟.

تبدأ السخرية من أكاكي في المكتب من قبل صديقيه، وعندما ينتقل إلى منزله، تتذمر خادمته من تصرفاته التي تحول الغرفة إلى مكان ثان للعمل، وتعطف عليه وتطلب منه أن يتوجه من فوره إلى الخياط لترقيع المعطف.

ينتقل أكاكي إلى محل الخياطة، لكن الخياط لا يجد فائدة من ترقيعه، ويقترح عليه أن يخيط له معطفاً جديداً، وتتم المساومة من قبل الخياط، وينجح بإقناع أكاكي بتفصيل معطف جديد. وفي الحفلة التي يقيمها زملاؤه على شرف المعطف الجديد، يشرب أكاكي الفودكا ثم يسقط في الشارع غائباً عن الوعي، فيدبر له زملاؤه مقلباً ويسرقون المعطف الجديد، ويبدأ أكاكي بتقديم سلسلة من الشكاوى دون نتيجة تذكر، مما يعمق عنصر السخرية، وهنا يسيطر الإيقاع البطيء على المشاهد، فيبحث المتفرج عن الزمن الضائع.

الملاحظ أن أكاكي (محمد مصطفى) يحمل هماً أكبر من المعطف الذي يرتديه، فمنذ اللحظ الأولى تسيطر الهموم عليه، فهو قليل الكلام، بطيء الحركة في جميع مشاهده، ويقدم الشخصية دون تلوين في الأداء، رغم انتقاله إلى أماكن متعددة، ذلك أن المكان يفرض على الإنسان إيقاعاً وحركة وسلوكاً . وفي العرض لم يختلف إيقاع الممثل وتوتره بين المكتب والمنزل والاحتفال. وعادة عندما يكون الإنسان في منزله يتصرف بحرية تختلف عما في الشارع أو في المكتب.

لكل فعل درامي زمنه وا يقاعه الحركي، وعندما تطول الفترة الزمنية للفعل أو تقصر يموت الفعل ويهبط الإيقاع، ويقع العرض برمته في مطب الملل. فالزمن والإيقاع هما اللذان يحددان أهمية الفعل الدرامي وحركيته وديناميته وا يقاعه، وخاصة إذا كان العرض ينتمي إلى هذا النوع المسرحي الذي يكشف

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

خفايا النفوس عن طريق السخرية اللاذعة، وعندما نعلم أن الصمت في غالبية الأحيان أكثر إفصاحاً من الكلام، ندرك عندئذ أهمية الانفعالات والحركات ولغة الجسد والتعبير عن مكنونات النفس الإنسانية بلغة أخرى.وإذا تحول الصمت في العرض إلى سكون وموات دون وجود للتعابير والانفعالات النفسية فيتحول العرض إلى زمن ضائع، ويقتل الفعل الدرامي، ويبدو أن إقحام شخصية غوغول ساعد في ترسيخ الإيقاع البطيء في هذا العرض، لذلك كان عنصر التشويق طفيفاً، إلا من خلال متابعة الأحداث.

لم تكن السخرية من المعطف فحسب، بل من الشخصية نفسها، فعندما يشتري أكاكي معطفاً جديداً تزداد السخرية أكثر، وهذا يدل على وجود عيب . خلل درامي في شخصية الموظف الذي لا يتمالك نفسه أمام الجنرال والمفتش والحارس أثناء حديثه عن سرقة معطفه الجديد، فهو يتكلم بطريقة تثير الشفقة والسخرية معاً .

لا شك أن المخرج حاول أن يجعل من وجود أكاكي استمراراً في الحياة من خلال الموظف الشاب الذي كان يتعاطف معه منذ بداية العرض، بشكل خاص عندما يشتري هذا معطفاً شبيهاً بمعطف أكاكي المسروق في مشهد هو في الواقع خارج التسلسل الزمني لبقية المشاهد، وهنا ينتهي دور أكاكي بعد أن حل مكانه الموظف الشاب، ولابد أن هذه الشخصية تعيش حتى زمن العرض.

كانت الخشبة خالية من الديكور، ما عدا الستائر السوداء المحيطة بالخشبة من الجانبين، والشاشة التي تحولت إلى الحمراء بفعل الإضاءة في خلفية الخشبة، أما الكتل الخشبية المتحركة التي شكلت أماكن متعددة من خلال تعامل الممثل معها، فكانت تدل على مكان العمل أو الاحتفال أو المنزل أو الشارع، والإضاءة كانت خفيفة وضعيفة، فقامت إلى حد ما بعزل الشخصيات

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

على الخشبة، كما كانت في الوقت نفسه حيادية، ولم تظهر كوامن ودوافع الشخصية نفسياً .

أما الراقصات اللواتي يظهرن بين الحين والأخر في مشاهد الموظف فلا مبرر دراامياً لوجودهن، إذا تتحول الإضاءة إلى الأزرق، لون الحلم، وينتفي الزمان والمكان، وتبدأ الموسيقا العالية والتراتيل مما جعل مشاهد الراقصات مشاهد محض تزيينية. والموسيقا كانت عالية جداً مما أعاق في معظم الأحيان متابعة الحوار، وأدى إلى هبوط الإيقاع عند الممثل.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بحر الزمن الضائع: بين المشهدية البصرية وحيوية المكان

«بحر الزمن الضائع» عرض مسرحي معد عن قصة الكاتب الشهير غارسيا ماركيز من إعداد موفق مسعود إخراج سليمان صيموعة، يتناول العرض عدة موضوعات إنسانية ويرصد مصير شخصيات شاءت الظروف أن تعيش في بلدة يحيطها البحر ضمن أجواء ماركيزية، يقتاتون من موارد البحر، بلدة صغيرة نائية بعيدة عن الحضارة مازالت محافظة على العفوية والبراءة والبكر وتسود فيها المقايضة بدلاً عن القطع النقدية، فيحولها هربرت الأميركاني إلى خراب، بهدف سيطرته عليها وتحويله إلى دولارات.

منذ اللحظة الأولى يبدو أن إشكالية المكان تفرض نفسها على الجو العام حيث يضيق المكان بالشخصيات التي لاتريد الرحيل إلى اليابسة، ولاترحل، أمنيات إنسانية صغيرة تطرحها بعض الشخصيات بأن تدفن في اليابسة، لكنها غير محققة، هنا يحدث العنصر الدرامي.

رائحة الورد تفوح من البحر تشمها بيترا الغجرية، وتدرك أنها ستموت قريباً وتتحقق نبوءتها وهي حالة التنبؤ التي يتميز بها سكان القرية الهادئة، بينما الكاهن يعتبرها رائحة الرب، ودون ماكسيميو يفسرها كما يريد ويستشهد بكتاب الرمل، إلا أنه يمكن أن يغير تفسيره حسب المكان والشخصيات، ويبدو أن توبياس أكثر الشخصيات صدقاً مادام يمثل براءة المكان، فيدرك بحسه العفوي أن خللاً سيحصل في البلدة دون أن يعلن، شخصيات تتنبأ بدمار البلدة، ويحصل تماماً عندما يأتي الأميركي هربرت. لكن الجميل في الشخصيات ولاسيما بيترا تقرر موتها عندما تريد الموت، وتموت فعلاً، يشيعها رجال البلدة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ضمن مشهد بصري جميل، وتحل فيه الإضاءة والموسيقى مكان الحوار، وفجأة يقتحم هربرت الرجل الغريب الخشبة حاملاً معه حقيبة من المال ليستولي على البلدة ضمن علاقات اجتماعية اقتصادية للقضاء على البراءة والعفوية، ويوزع النقود على البعض مقابل خدمات بسيطة لامعنى لها كأن يجلب أحدهم خبراً بأنه ضاع حذاؤه وآخر يجمع القواقع، وهكذا حتى يصبحون أعوانه، فيقرر جاكوب أحد أعمدة البلدة أن يتمرن على الشطرنج، ويغلب هربرت لأنه بحاجة إلى المال إلا أنه يخسر منزله ويتحمس دون ماكسيميو للعب معه كي يستعيد منزل جاكوب، فيخسر منزله أيضاً ، ويطلبه للمبارزة، لكن هربرت يتغلب عليه في مبارزة غير شريفة ويستولي على البلدة التي هجرها أهلها إلى مكان آخر، هربرت يفشل في الحصول على الطعام في الوقت الذي يملك الكثير من النقود، ويدعوه توبياس إلى رحلة بحرية في محاولة للسيطرة على البحار أيضاً، طالما يعرف توبياس أعماق البحار يأخذه إلى الأعماق ويغرقه هناك في البحر، ثم يعود إلى زوجته في محاولة للبحث عن البراءة والعفوية من جديد، لأنه الوحيد الذي استمر في البلدة.

قدم المخرج مجتمعاً بدائياً يتعرض لرياح العلاقات المادية القادمة من المجتمع الرأسمالي من خلال رؤية إخراجية بسيطة وحلول بصرية، مما تحفّز خيال المتفرج وتولّد فيه أسئلة في مشهدية مسرحية بأسلوب واقعي، ففي مشهد تشييع جنازة بيترا قدم حلولاً بصرية حيث تحمل الشخصيات الشموع وترافقها إلى مثواها الأخير، وكذلك مشهد الرحلة البحرية بين هربرت وتوبياس في الأعماق مستخدماً حلولاً سينوغرافية ولوحة خلفية توحي بالبحر، وكذلك مشاهد دون ماكسيميو عندما يغضب وتتحول الإضاءة إلى لون أخضر، ومشاهد الرقص على الطاولة الدوارة التي توحي بالزمن إلا أن أكثر المشاهد حيوية عندما يحلم توبياس بقبلة من سارة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

شخصيات تمثل نماذج يمكن إرجاعها إلى الراهن من خلال إشارة أو دلالات صغيرة، فمثلاً الكاهن الذي يجمع المال لبناء بيت الرب، وهربرت الرجل الغريب الذي استولى على البلدة، وهجّر أهلها، وهناك إشارات واضحة للصهيونية من خلال هربرت، ومن خلال سارة، إلا أن مشروع هربرت يفشل أخيراً ويغرق في البحر، وكأن المخرج يبشر بنهاية الاستيطان.

قدم العرض ثنائيات متناقضة، سارة تحب الكاهن/ الفضيلة/ الرذيلة، كذلك ثنائية بيترا الغجرية وجاكوب، وكل شخصية تنتمي إلى طرفي المجتمع، جاكوب من الأعيان أحب بيترا الغجرية وظل يحبها رغم أنها لم تنجب، وكذلك توبياس وزوجته اللذان يستمران في البلدة رغم هجرة الجميع.

إذا كان هناك صراع بين هربرت والبلدة، فهو صراع غير متكافئ، يجد هربرت سهولة في الانتصار، وعندما يفشل أخيراً فإن فشله لايعود إلى مقاومة الأهالي، بل إلى بدائيتهم وسذاجتهم غير المقصودة.

اجتهد الممثلون وقدموا عرضاً جميلاً، فمثلاً بسام لطفي الذي غاب عن المسرح سنوات طويلة، عاد إليه من جديد بدور جاكوب، ليثبت أنه مازال يملك الكثير من خلال خبرته الطويلة، فقدم الدور بصدق مع مراعاة التنويع في الأمكنة والمواقف، الفنان وليد الدبس قدم دور توبياس المتقدم عن كوميديا ديلارتي بحركاته وتصرفاته وحيويته التي أضافها إلى المشاهد. بينما ياسر عبداللطيف الذي أدى دور هربرت، فقد جعل المتفرج يحبس أنفاسه لحظة دخوله إلى الخشبة، إلا أنه تحول فيما بعد إلى ممثل يؤدي دوراً دون الاهتمام بالمواقف والاستماع إلى الآخر بشكل جيد مما أظهر أنه يحفظ الدور فقط، وأنجي اليوسف التي غابت عن الخشبة عدة سنوات، قدمت دورها بنوع من التفاعل، لكن بعد ذلك تحولت إلى التصنع ضمن إيقاع واحد دون التلون في الصوت والنبرة والمواقف.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كانت الخشبة فارغة من الديكور عدا بعض القطع المتحركة (الكراسي، الطاولة..) التي تحدد المكان، لكن المكان بشكل عام يتحدد من خلال تعامل الممثل معه، إلا أن الستائر السوداء التي تحيط بالخشبة من جميع الجهات توحي بالزمن الضائع، ووقوع الكارثة، لكن المخرج اعتمد على الإضاءة وتلويناتها وتدرجاتها في تعميق الحالة الدرامية وتفعيل الحدث المسرحي أكثر من اعتماده على الديكور، لذا كانت للإضاءة مكانة رئيسية في العرض وتحولت في بعض المشاهد إلى كاميرا لنقل الانفعالات على وجوه الشخصيات، دون ماكسيميو، والحل الإخراجي عن طريق الإضاءة في رحلة البحر، الأزياء تدل بشكل عام على مكانة الشخصية وقد تكون هوية العرض لاسيما عند الكاهن وهربرت وسارة..بينما ثياب بيترا لاتدل على الشخصية الغجرية أكثر من الأكسسوارات الشخصية التي علقت على رقبتها وفي يديها.

عموماً كانت الأزياء تعلن عن صاحبها بشكل أو بآخر..ولاننسى دور الموسيقى التي كانت من وحي أميركا اللاتينية والتي عمقت في بعض المشاهد حالة درامية.

أخيراً حاولت المجموعة أن تقدم عملاً يشد المتفرج إليه ويليق بالمسرح القومي رغم بعض المشاهد التي غابت عنها الحيوية وشدة الإيقاع.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بيت برناردا آلبا (نساء لوركا).. المرأة تجسيد للإنسان المقهور

إذا كانت المرأة تجسد أبلغ تعبير عن الإنسان المقهور في المجتمعات، فكيف إذا أتيحت لها الفرصة أن تحكم بنات جنسها بقبضة حديدية؟.

اختار المخرج منصور السلطي مسرحية «بيت برناردا آلبا» للكاتب غارثيا لوركا التي تتناول قضية المجتمع سواء المرأة أو الرجل. منذ سنوات قدمت المخرجة نائلة الأطرش هذه المسرحية كمشروع تخرج لطلاب قسم التمثيل في خان أسعد باشا.

حاول المخرج منصور السلطي أن يقدمها فيما بعد برؤية جديدة وظلت المسرحية ضمن ملفات المخرج حتى هذا العام، وهذا يؤكد أن المسرحية أغرت خيال الكثير من المخرجين ولاندري فيما بعد إذا حاول آخرون أن يعرضها في المحافظات.

في ظل غياب الرجل، تنصب برناردا نفسها بديلاً عنه في الحفاظ على العادات والموروث الاجتماعي السائد، وتحكم العائلة بقبضة حديدية حفاظاً على شرف العائلة وسمعتها، لكن الشرف يهدر، والسمعة تلوكها ألسنة الجيران، وتظل برناردا مستمرة في تحكمها، بعد انتحار صغرى بناتها أديلا. في عرض «بيت برناردا آلبا»، تعلن آلبا الحداد لمدة ثماني سنوات بعد موت الأب، وتغلق المنافذ والأبواب ولاتسمح بمرور نور الشمس إلى داخل أسوار البيت الذي يشبه القصر/ السجن، وبالتالي تلغي إنسانية الإنسان بحجة الموروث السائد.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يبدأ العرض برقصة تعبر عن البيئة الإسبانية بروح عربية، والرقصة عبارة عن حلم البنات والانعتاق نحو الحرية والتهرب من سلطة السجن الاجتماعي (سلطة برناردا) التي تمسك بصولجان وهي قادمة من الكنيسة.

الواضح في هذا العرض أن المخرج اعتمد على أسلوب معاناة الممثل دون الزخرفة بعناصر مسرحية أخرى، لكن الأداء كان متفاوتاً من ممثلة إلى أخرى، ولا يمكننا أن نميز الشخصيات عن بعضها ولاسيما التمييز بين ماجدالينا ومارتيريو التي اختلفت عنها في ما بعد، بعد سرقة الصورة. وهذا الاختلاف كان في الشخصية وليس في الأداء الممثلةجلوس بنات برناردا على الكر اسي في مجلس العزاء، ثبات يوحي إلى حركة الجاذبية الأرضية، بينما أداء انجوستياس مجد ظاظا حاولت أن تقدم أداء واقعياً يرتقي إلى مستوى الواقع، لكن عدم الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة أدى إلى الملل، ومرت الشخصية دون أي تأثير على المتفرج، لاسيما أنها شخصية غنية بمدلولاتها الاجتماعية والإنسانية وكذلك شخصية أديلا رغدة شعراني/ فلم تحاول أيضاً أن تستفيد من غنى الشخصية المكتوبة وبرناردا أمل عمران، ظهرت في بداية العرض كإمرأة متسلطة تحمل صولجاناً، هذا الصولجان بدا عكازاً تستند عليه أثناء انتحار أديلا، لكنها سرعان ما تستعيد قوتها ويصبح الصولجان سلطة اجتماعية ، وفي النصف الأخير من العرض بدأت تتحرك بعد سرقة الصورة وارتفع الإيقاع بشكل عام، مما منحت عمقاً لسلطتها، والجدة ماجدة كان من المفترض أن تحرك هذا الجو المأتمي، لكنها ظهرت على الخشبة مرتين كونها خارج دائرة الحداد والزمن، فارتدت ثياب العرس وتريد الزواج، وإذا كانت حركاتها توحي بالعجوز في الثمانين، فنبرة صوتها توحي بالعشرين ضمن الأداء الواقعي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

استخدمت الموسيقى استخداماً مزدوجاً بتأثير متعاكس حسب المواقف حيث نتجت عنه عدة دلالات لنغمة واحدة، فالمشاهد البصرية غير مكتملة وا ٍن كانت الرؤية من الشخصية الأكثر كلاماً وشعبية هي حنان شقير التي عملت منذ سنوات طويلة في منزل برناردا، وهي كاتمة أسرارها، تكنس قذارة بيت آلبا وتعرف كل شيء عنها، وهذا ما منحها حق التحدث مع برناردا وتوبيخ البنات، لكن برناردا تأمرها بالسكوت عندما تجد نفسها في موقع الضعيف، وهذا يحيلنا إلى إدعاء ديمقراطي زائف، وهي شخصية غنية..

الملاحظ أن الأفعال تتم في الخارج وتسرد داخل المسرح، إلا أن أكثر المشاهد قوة هو مشهد الخاتمة حيث تقف برناردا وسط بناتها بعد لحظات إنسانية تختلي بنفسها ثم تستعيد قوتها، وهكذا كانت الرقصة الأخيرة ملخصاً لمقولة العرض، وهي رقصة تتصارع فيها برناردا مع بناتها، صراع أديلا ووالدتها موسيقياً في محاولة الانفلات من القيود الاجتماعية السائدة.

إذا كان اهتمام المخرج منصباً على الجوانب الفكرية، فهذا لايعني أنه يهمل الجوانب البصرية التي يكون لها تأثير كبير على المتفرج، نجد أن استخدامات الإضاءة كانت إبداعية وحلت محل الديكور الذي أحالنا إلى المنزل الإسباني،وا ٍلا فعلى المتفرج أن يقرأ النص ويختار لمنطقه الأيديولوجي نهاية تتوافق معه.

رغم صغر مساحة القباني، فقد كان الديكور واقعياً، يوحي إلى قصر كثير النوافذ المغلقة،والإضاءة شكل مشهداً سينوغرافياً على الخشبة حيث الشخصيات شبه ثابتة والإضاءة التي تنفذ من النوافذ تشكل نوافذ على الخشبة، طاولة وعدة كراسي توضعت بأشكال متعددة وماكينة الخياطة للتعبير على واقعية الحدث في المشهد، بينما تفاوت الأداء، وكون العرض يعتمد على أداء الممثلات اللواتي يحملن الفعل والحدث، مما يدفعن أديلا باتجاه الموت كحدث متخيل على الخشبة.

حول هذا العرض أجريت لقاءً مع المخرج منصور عبد الرحمن (السلطي)

* ما الغاية من تقديم هذا النص في هذا الوقت تحديداً؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

– إن اختيار أي نص لتقديمه على الخشبة، يستلزم الكثير من التأني، فلابد لهذا النص أن يحمل جاذبية كبيرة للفنانين الذين سيؤدون فيه أدواراً، وكما يجب أن يكون مادة درامية محكمة لعرض جذاب، وهذه الجاذبية يملكها عاملان أساسيان، الأول عامل فكري، والثاني، عامل فني إبداعي، وهل هناك نص أكثر جاذبية من نصوص فيدريكو غارثيا لوركا! حيث قدم لنا حياته كأنصع الأمثلة للإنسان والمشارك بفاعلية ضمن نشاطات ترتقي بمجتمعه.

إن هذا النص يمنحنا مساحة كبيرة لتأمل النفس البشرية كيف تتفاعل مع ظروف قاهرة، وتالياً يمنحنا فرصة لتقديم الشخصيات بأقرب ما تكون للحياة في محاولة جادة لخلق روح إنسانية على الخشبة تمتع المشاهد وتدخله في حالة من المحاكاة تساهم في تفاصيل خبرته في الحياة من خلال هذه التجربة التي يعايشها وبعيداً عن تلقين الأفكار للمتفرج وبوسائل وأداء تدعي الفنية الإبداعية، وتفتقر للصدق ولا تلبث أن تتحول إلى قوالب جاهزة تنتقل من عرض إلى آخر، وتبعد الممثل عن منابع الإبداع التي تميزه كما تبعد بالمتفرج عن المسرح برمته.

* كيف تعاملت مع الفنانين والفنيين في هذا العرض؟

– النص يتطلب أسلوبية عمله، كونه ينتمي إلى المسرح الواقعي، وفيه يصبح التعامل مع الممثل خاصية العمل الدرامي، وهذا يستدعي من كل فنان أن يعمل لتوظيفه في ذاكرته لخدمة العرض، وأن ننبش الأحلام والطموحات التي تنسجم أحياناً مع الممثل أو تتعارض معه، مثلاً برناردا لن تكون حلم أو طموح الممثلة أمل عمران، لكنها يجب أن تكون من لحم ودم وتؤدي بصدق الفعل اليومي، وا نتاج علاقات منطقية ومقنعة ضمن ظرف معطى.

بالنسبة لعناصر العرض، فالديكور يتحول إلى مكان واقعي قد تشي قراءاته عمودياً ببعض الأفكار، وبقدر ما كانت النافذة واقعية بقدر ما تحرض الفعل.

هكذا تم التعامل مع الأزياء والموسيقا والماكياج، قد نوفق في التعامل مع عنصر أكثر من الآخر، وهذا يتوقف على نشاط وفاعلية الفنان نفسه.

* لماذا هذا الأسلوب الفني (مدرسة المعاناة)؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

– هو انتماء بدأت به منذ أن كنت طالباً في المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد وجدت أن هذا الأسلوب الفني هو الذي يستطيع أن يعبر عني، ويكون أكثر تأثيراً في الجمهور، لأنه لا يعتمد على المعلومة، فحسب بل على الإدراك والخبرة الإنسانية.

أعتقد أن المحاكاة هي واحدة من المفاهيم الكبرى في حياة البشر، ويستطيع المتفرج أن يحاور العمل الفني من داخله، وكأنه واحد من الشخصيات.

* يعني أن الممثل هو سيد العرض المسرحي؟

– لا شك بأن الممثل هو خاصية العمل، وأهم عنصر، والعناصر الأخرى تخلق ذلك التكامل، لذلك فالممثل نواة في هذه العروض، وا ٍذا لم تكن خصبة فلايمكن أن تنتج عرضاً، وهذا الممثل يجب أن يكون ممارساً لعمله وليس ممثلاً مع وقف التنفيذ.

* الملاحظ أن حالة الرواية كانت مهيمنة على العرض، والأفعال الكبرى تجري خارج الخشبة، كيف تفسر ذلك؟

– أنا لست مع الحالة السردية، والصراع في النص هو بين السائد والموروث وسلطته القوية، وبين الشخصيات التي تعيش في هذا المكان، السائد لايمكن تجسيده، بل يعبر عن نفسه من خلال شخصيات خاضعة له.

الحدث الأول هو وفاة الأب الذي يستدعي استحضار فاعلية السائد من خلال شخصية الأم التي تفرض حداداً لا طاقة لبناتها به، وهذا الحداد الذي يوجهن خارج نطاق الحياة ويدخلهن في موات الفعل وا ٍلغاء الزمن، لذلك فالشخصيات ليست سردية،، إنما منفصلة، والسائد يأخذ دور القدر وما يدلل على ذلك صراع الفتيات على الشاب الوحيد المناسب لمشروع زواج، وكأن صراعاً في غاية القسوة وتصاعداً بشكل دراماتيكي أودى بحياة أديلا وجعل الأخرى في مكان القاتلة، وأدخل البقية إلى حالة من اليأس، ولا ننسى الجدة التي مازالت على قيد الحياة، وقد وصلت إلى كل النتائج، وتأثير هذا السائد عليها، فأصبحت

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

خارجة وليس لديها شيء تخسره حتى ذهب بها الكاتب هنا إلى حدود الخرف، ونراها ناكصة نحو الطفولة تريد الزواج وا ٍنجاب الأطفال، كيف نستطيع التعبير عن الحرية بطريقة أكثر بلاغة من عزل الإنسان عن طبيعته.

* كان التشابه بين إميليا وماجداليا واضحاً من حيث الأداء، أليس من الأفضل لو اندمجتا بشخصية واحدة؟

البنات تحمل الكثير من الاختلاف، بناء على معطيات من النص، نعرف أن السائد يستطيع الحفر بالشخصية أكثر أو نجد تأثيره قوياً عندما تكون الشخصية أكبر عمراً، وطالما أديلا صغرى الأخوات، فهي الأكثر ترشيحاً للتمرد، بينما ماجداليا، وأنجوستياس حصلت على المال جعلها في موقع أقوى في ظل السائد، هنا يدخل دور المال في العلاقات الاجتماعية، لذلك أعتقد أن الشخصيات تتشابه بخضوعها لنفس الظرف الموضوعي، لكن انفعالها بالظرف يختلف.وا ٍذا بدا شيء من التشابه، فقد يكون مرد ذلك عوامل كثيرة أبعدت الشخصية عن خصوصيتها.

* في البداية تميز العرض بإيقاع بطيء حتى بدا مملاً، ثم ارتفع هذا الإيقاع في النصف الثاني من العرض، إلى ماتعزو هذه الحالة؟

– هناك حدث مفاجئ في بداية العرض يرتضي حالة من العزلة، والشخصيات في حالة البحث عن وسائل التعامل مع هذه العزلة، إن كانت رفضاً أو خضوعاً، وهذا لايمكن أن يبدو بإيقاعات سريعة، الشخصيات في حالة البحث عن الفعل، وبالتالي يتجلى بأفعال تنم عن القلق والقهر والضعف إلى أن تطغى على بعض الشخصيات سلوكيات تبدو بأنها دخلت حالة الفعل أو التفاعل مع العزلة المفروضة، لذلك يبدو الإيقاع قد تحرك باتجاه ما يكون مشدوداً في الفصل الثاني.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بيت الدمى: اختيار ناجح في حركة المسرح التجريبي

بعد غياب سنوات عديدة يعود المخرج هشام كفارنة إلى المسرح في عمله الجديد، «بيت الدمى»من تأليفه وإخراجه على مسرح القباني، وفيه يفاجئ المخرج مشاهده منذ اللحظة الأولى، بمشهد التعاويذ حيث ترتفع أصوات النساء وتمتزج برائحة البخور وسط المسرح، رجل متشح بالسواد يقترب ببطء شديد، ويردد كلمات عن أمه التي كانت تحيك جواربًا للغريب، وكأنه في محراب يقدس الطقوس والتراتيل، ثم لوحة تأفف الرجل من صراخ الأطفال، تبدأ الأغاني، ثم يهاجر من ضيق العيش، ويدخل السجن.. ويعود كل إلى دوره الذي أسند إليه منذ البداية.

يقدم العرض لوحات تحمل أسماء الشخصيات مثل هنية وسعدي، إلا أن واقع العرض يناقض الأسماء (هنية ليست هنيئة، وسعدي غير سعيد)، من هنا تدور أحداث العرض حول عائلة مؤلفة من الزوج سعدي والزوجة هنية اللذين يعيشان في كوخ صغير يخلو من الأثاث باستثناء بعض الحاجيات الضرورية، أبريق ماء، كرسي، طشت للغسيل، مهد الطفل الصغير (الدمية)والدمية الأخرى على كنبة صغيرة.

مجموعة مشاهد مستقلة عن بعضها البعض، إلا أنها مرتبطة بالأسماء التي تؤلف عائلة (هنية، غير هنية، وسعدي، غير سعيد) من خلال هذا التناقض مع طبيعة اسماء الشخصيات، يبرز موضوع المرأة كإشكالية قديمة في المسرح عامة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كان من المفروض أن تكون الدمى الصغيرة أطفالاً للعائلة، لكن للأسف لا أطفال لهم، تقوم الزوجة بتربية الدمى، هنا يتدخل اللعب المسرحي وتبدع الممثلة خديجة غانم في دورها، حيث تلعب في الفضاء،أو أن النص أفسح لها إمكانات هائلة من اللعب، فتتعامل مع الدمى وكأنها أولادها، وتؤمن لها (لهم) كل وسائل الراحة، فالمريض بحاجة إلى الدواء، والدمية الأخرى بحاجة إلى الطعام، وتلعب الممثلة كأنها تسمع صراخ الدمى،وتحاول تهدئتهم في الوقت الذي يدخل فيه الزوج (سعدي) تيسير إدريس البيت عائداً من العمل، ولايتوانى عن أن يتهم زوجته بالتقصير وعدم الاعتناء به وبثيابه وأناقته، لأنه دائماً عرضة لسخرية زملائه، فتطيع الزوجة وتشتكي لوضعها في الوقت الذي ينهرها الزوج بإسكات نباح الكلاب (دلالة على الدمى).

يستعد الزوج للسفر إلى خارج البلاد للعمل بعدما ضاقت به الأحوال،وهنا يتدخل المخرج ليستخدم أسلوبية (الفلاش باك) في تقطيع المشاهد، فتروي الزوجة الحادثة ومن ثم تمثل على الخشبة، وتصل الزوجة إلى درجة الانفجار، وتلقي كل ما في داخلها في مشهد مسرحي بصري يعتمد على مهارة الممثلة وخبرتها التمثيلية وتعابيرها وحركاتها وحوارها ضمن رؤية إخراجية ذات دلالات اجتماعية، وأخيراً تتبرع الزوجة بأساورها وبيع بعض أثاث منزلها كي يتمكن الزوج من شراء بطاقة السفر، ولاتتردد لحظة واحدة في إقناع زوجها بالعدول عن فكرة السفر من خلال إيمانها بأن الأمور ستتحسن واقتراحات كثيرة توحي باهتمام الزوجة بمصلحة عائلتها. لكن الزوج أبى أن يعدل، فدودة السفر تنخر عظامه..تنهال الأخبار ضمن لقطات سريعة ومقتضبة، ويزداد قلق الزوجة، فتستدين مبلغ ٢٠٠ دولار من أحد أقربائه، ثم مئة دولار من الآخر، ثم خمسين دولاراً من الثالث.. وهكذا حتى تذوب هنية وتعود إلى تربية الدمى والسهر عليهم، وفي الوقت نفسه تنتظر عودة زوجها، وفي لحظة سهو يدخل الزوج فيغمر البيت لحظات فرح ليقدم بعدها مبرراته في عدم التوفيق، ثم يتهمها بعدم أمانتها ويريد قتلها.. تتوالى الأحداث والموقف يجر الموقف، ويدعو الزوج زوجته إلى أحد المطاعم ضمن مواقف كوميدية، وهناك يقتل رجلاً ضخماً ويدخل السجن إلا أن الزوجة تريد أن توكل القضية لمحام، فيأتي المحامي مع

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

أم وسيم المرأة التي تبحث عن رجل، وبدلاً من أن يدافع عن قضية زوجها، يتهمه بالإجرام ويحثها على الطلاق منه، وأخيراً يحتال المحامي عليها، عندما يخرج الزوج من السجن ترمي الزوجة هنية الدمى لتبدأ حياتها من جديد، وبذلك يربط المخرج المشهد الأخير بالمشهد الأول ليؤكد أن الحياة دائرية لولبية ولايمكن للإنسان أن يغير أي شيء في الظروف السوداوية التي تعيش فيها الشخصيات ولابد من أن يستفيد كل شخص من تجاربه، إلا أن المرأة غير قادرة على فعل أي شيء، وبالتالي تكون هذه النظرة قاصرة عن قضية المرأة.

استخدم المخرج ممثلتين لدور واحد (الزوجة) وهذه التقنية ليست جديدة على المسرح السوري، لكنه لم يحدد ملامح كل شخصية، فبقيت ملامح كل واحدة غامضة، قامت بدور هنية خديجة غانم ومجد ظاظا، لكن المخرج أفسح مساحة كبيرة لخديجة فعبرت عن أحاسيسها بحراكها وا إيماءاتها بصدق، خصوصاً لجهة التعامل مع الدمى وكأنها أولادها، وفي الوقت نفسه وفر مساحة صغيرة لمجد ظاظا التي أدت دورها بشكل مذهل وخصوصاً في مشهد المحامي وكأنها تتعامل مع محام حقيقي من خلال أفعالها الصغيرة: ملامح الوجه، الحركات، الإشارات . النابعة من يقلها وا إحساسها بالمسؤولية.

تيسير إدريس لعب دور شخصية سعدي بمهارة فائقة من خلال الدخول والخروج وحضوره المميز على الخشبة وا إحساسه بالدور وتمكنه من المشهد ثم أغانيه الجميلة،أما دور المحامي، فكان من نصيب أمجد حسين الذي أضاف على الدراما مواقف ساخرة لافتة ليكشف عن موهبة قادرة على الإضحاك والكوميديا، وأدت دور أم وسيم (نهاد عاصي) المرأة المتصابية والمتجملة بانتظار رجل ينشلها من وحدتها.

بيت الدمى مشهد بصري مميز وعميق يرتقي إلى مستوى اللغة الحركية والمشهدية في المسرح التجريبي الذي مازال يبحث عن أسسه وقوانينه للخروج من خلال الترهل الفكري والأسلوبي، إلا أن القيمة الفكرية للعرض لم تكن بمستوى عناصره.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الموت والعذراء: أداء شاعري وإحساس داخلي شفيف

بدأت الحيوية والدفء يتسربان إلى خشبة المسرح القومي في دمشق بعد غياب طويل، ودبت الحركة في أروقة الصالات، ارتفع ستار الكواليس ليكشف من خلفه مرآة كبيرة، قد تكون مكسرة، نرى أنفسنا فيها، شظايا أو أشلاء، أو وجوهاً متعددة، ثم نلملم هذه الوجوه المتعددة ونطلقها على خشبة المسرح علّنا نتعظ مما يعرض علينا.

الأشباح تقتحم مضجع باولينا منذ خمسة عشر عاماً، والعدالة ليست مساومة ولا تنازلاً، إنما هي المطالبة والمتابعة والسعي إليها بكل السبل، هذه الأفكار طرحها عرض «الموت والعذراء» للكاتب التشيلي أرييل دورفمان من إعداد وإخراج هشام كفارنة، وهو جديد المسرح القومي بعد مونودراما «عالم صغير» يبدو أن هناك عروضاً تنتظر دورها في القريب العاجل، فإلى متى؟

هل المخرج أن يقدم عرضاً مميزاً يتناسب مع راهنية الفكرة في العالم حيث ازداد الطغاة باطراد في العقدين الأخيرين مع تغيير في المفاهيم والقيم، ولم تستطع منظمات حقوق الإنسان أن تفعل شيئاً إزاء هذه المواقف اللاإنسانية.

استوحى أرييل دورفمان عنوان مسرحيته من رباعية شوبرت الوترية بالعنوان نفسه، وهي قصيدة مغناة من تأليف ماتياس كلاوديوس، بينما استقى تيمتها الأساسية من خبر في صحيفة، يحكي قصة رجل أنقذ حياة شخص انقلبت سيارته في الطريق العام، وكادت تودي بحياته، وأثناء دعوة الرجل للغريب ضيفاً إلى منزله، تحدث المفاجأة، وهما يتحدثان، تميز الزوجة نبرة صوت الضيف، وتكتشف أنها هي نبرة السجان الذي عذّبها واغتصبها في

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

السجن قبل سنوات، وعند ذلك تقرر سجنه في المنزل، وا ٍخضاعه لمحاكمة شخصية، تنتزع منه اعترافاً كاملاً بالجريمة، ثم تحكم عليه بالموت. وقد حصلت عروض هذه المسرحية على العديد من الجوائز المسرحية منذ كتابتها عام ١٩٩١.

لابد من أن للعرض مرجعية واقعية تعود إلى واقعنا العربي، ودون شك، فإن العرض يتقاطع أو يشير من قريب أوبعيد إلى الصراع العربي الفلسطيني مع العدو الصهيوني الذي يعد مغتصباً للحقوق الفلسطينية، وهنا يثير العرض جملة أسئلة في ذهن المتفرج باعتبار أن العمل الفني لايطرح أجوبة، بل يثير تساؤلات: هل يتوجب علينا أن نسامح العدو/الجلاد بعد أن يعترف بجرائمه وتالياً يتطهر ويرفع عن كاهلنا ثقل سنوات الظلم والحيف، أم يتطلب منا أن نغذي حقدنا حتى لا ننسى جرائمه، ونثأر لأنفسنا، أم نترك الأمر كله للعدالة والقانون والمحاكمة؟.

جيراردو الذي تعطلت سيارته في ليلة ماطرة على طريق عام، ينقذه الدكتور ميراندو، ويود أن يهنئه على تعيينه محققاً في قضايا التعذيب في البلاد، أثناء وصوله إلى منزل جيراردو، حيث زوجته التي نامت على الظلم خمسة عشر عاماً، والليلة ستتعرف على جلادها الذي حضر مع زوجها إلى المنزل، لكن عملياً يتم تعيين جيراردو على القضايا الخاسرة وسيدافع عنها وبذلك لايحقق شيئاً من العدالة المنشودة، كون معظم الذين تعذبوا ودخلوا السجون ماتوا أو رحلوا، أو أن ملفاتهم أتلفت، كما تقول زوجته، وبالتالي هي قضية خاسرمنذ البداية، وتحر ّ ض الزوجة أن تدافع عن حقوق الذين مازالوا أحياء.

زوجة مغتصبة منذ خمسة عشر عاماً، وفجأة يدخل المغتصب إلى منزلها ليهنئ زوجها المحامي الذي ترأس لجنة تحقيق القضايا في الجرائم الإنسانية، إلا أنها تتعرف على صوته وحركاته، فتربطه بكرسي وتبدأ بتعذيبه حتى يأتي الزوج وهو بين شك ويقين، يعترض على تصرفات زوجته، ويحيل هذه المهمة إلى القانون والمحاكمة، لكن أخيراً يعترف الرجل (الدكتور ميراندو)

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بأنه هو الذي اغتصبها، لأنه لم يتمالك نفسه أمام جمالها، ويخرج الدكتور وتتطهر الزوجة وبإمكانها أن تسمع وتستمتع برباعية «الموت والعذراء» لشوبرت..

في اللحظة الأولى نلاحظ أن هناك حالة عجز من خلال جلوس الزوجة على كرسي متحرك، والعجز ليس فيزيولوجياً، إنما عجز نفسي، أو إعاقة نفسية، لاسيما عندما تتقدم الشخصية بكرسيها، وتتبعها مباشرة بجملة «لا أحد يفكر في الحب» وهذه الجملة تزيل بعض الشكوك عند المتفرج بأن عجزها نفسي، وعندما يدخل الزوج جيراردو، تنهض الزوجة واقفة على قدميها، وتالياً تتولد حالة التشويق والبحث عن اللغز أو ما يجري بعد ذلك.

ورغم أن دخول الدكتور ميراندو لايغير شيئاً في حال الشخصيات، إلا أن بعد ذلك وعندما يصر الزوج على أن ينام الدكتور في المنزل، تتسرب الشكوك في نفس الزوجة، لاسيما أن النوم نفسه أمر غير وارد. وكذلك المبرر الذي دفع الدكتور للقدوم إلى المنزل لم يكن قوياً .

تشد الزوجة وثاق الدكتور بكرسيها المتحرك وتريد منه الاعتراف بجريمته، ومع دخول السكرتير، لم يتغير شيء في الحالة الدرامية، وبالتالي لم يبن على دخوله مواقف أو تطور في الأحداث، فدخوله وعدم دخول لايغير شيئاً، وعندما يعترف الدكتور بجريمته، تفك الزوجة وثاقه ويمضي في حال سبيله بعد أن تسامحه الزوجة.

الملاحظ أن العجز يطول الشخصيات الثلاث، باولينا، وميراندو، وجيراردو، كما قلنا سابقاً العجز هنا نفسي، والكرسي يأخذ دلالات، حيث يتحول ميراندو إلى سجين مقيد بالكرسي، لكن إذا كان ميراندو عاجزاً في البداية، فلا أعتقد أنه استمر في عجزه، إلا أنه يصبح قوياً وهو الذي يقود الموقف، وبالتالي هو مركز ثقل المشهد، والأنظار تتوجه إليه، ولاسيما عندما يوجه حديثه إلى جيراردو الذي يصبح عاجزاً تماماً، وأخيراً يعبر جيراردو عن عجزه المشلول

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ويجلس على الكرسي، فتتناوب الشخصيات الثلاث الجلوس على الكرسي وهن في حالة عجز نفسي.لعل الكرسي المتحرك كان حلاً إخراجياً يربط الشخصيات مع بعضها، خلال العرض مع اختلاف في المصائر، ومبررات العجز.

كان الأداء قوياً ونديا ً فيما بين الممثلين، ومتفاوتاً لدى الممثل الواحد، فمثلاً تمتلك باولينا (مي سكاف) إحساساً صادقاً، وتشعر بالكلمة التي تنطقها، فقد قدمت شخصية باولينا، بشكل جميل ومن الداخل، الإحساس الداخلي، واعتمدت على بعض الحركات التي لها علاقة بالفعل الدرامي، إلا أن حوارها كان هامساً في بعض المواقف حيث لا يمكن سماع صوتها في المواقف التي تتطلب الحزم، ولا أعتقد أن الهمس مقبول على الخشبة، ومثال، الصوت الداخلي للممثل دائماً يقال بصوت عال حتى يسمع متفرج جالس على آخر كرسي، بينما (فايز قزق) كان جميلاً في أدائه الهادئ، ورشيقاً في حركاته وتنقلاته على الخشبة، فهو فنان مسرحي يشعر بالكلمة، ويتعامل مع الشخصية من الإحساس الداخلي، إلا أن المشكلة أيضاً في صوته ذي التون الواحد. وهذه مسؤولية العين المراقبة في الصالة (المخرج)، وزيناتي قدسيةقدم دوراً جميلاً وواقعياً ينبع من الصدق، حتى تراءى للمتفرج في بعض اللحظات أنه شرير وهو الذي اغتصب المرأة فعلاً، وأحياناً كان ودوداً وأخرى مدعياً حيث أفعاله تكذب إدعاءاته.

العرض ينتمي إلى المدرسة الواقعية من حيث الأداء ومن حيث الديكور والأكسسوارات، فالديكور يمثل صالون منزل جيرارد و: طاولة في منتصف الخشبة عليها جميع أصناف المشروبات وبار إلى جانب المسرح وفي الجانب الآخر هاتف معطل، كان من الأفضل عدم وجوده طالما لا يستخدم في العرض إلا ضمن ديكور المنزل، أو إذا كان يشير إلى الفساد، وبالتالي لايمكن الاتصال بالعالم الخارجي، وصوفا بجانبها آلة غيتار، وحتى آلة التسجيل كانت حقيقية لتسجيل اعترافات الدكتور..

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

استخدام الديكور كان واقعياً، وله وظيفة واحدة في الحياة وفي المسرح، وحتى المسدس وصوت الطلقة، وا ٍن كانت الطلقة غير حقيقية.. هناك اكسسوار في المسرح يستخدم لأجل قضية ما كما يتم استخدامه في الحياة، لكن الكرسي المتحرك كما قلنا كان له استخدام دلالي، ويشير إلى حالة العجز، والإضاءة كانت مترافقة مع الممثل لرصد حالاته النفسية، بينما الموسيقى تساعد الممثلين لإيصال فكرة المشهد والعرض، والأزياء لاتنتمي إلى مجتمع معين وبيئة معينة كونها أزياء حديثة إلا إذا اعتبرنا أنها أزياء أجنبية.

زمن الحدث هو زمن العرض، تجري الأحداث بعد منتصف الليل، وتنتهي قبل الصباح، حاول المخرج أن يقدم عرضاً متماسكاً قوياً، معتمداً في ذلك على قوة الحبكة وراهنية الفكرة، ومن ثم معتمداً على ممثلين نجوماً على خشبات المسارح ضمن رؤية المخرج المتكاملة، فهو عرض جميل رغم أنه استخدم اللغة الفصحى التي قلما يستخدمها المخرجون هذه الأيام في العروض المسرحية، وقد يكون بادرة لبداية موسم مسرحي جديد.

حول هذا العرض أجرينا لقاءً مع المخرج هشام كفارنة.

* من الطبيعي أن مرجعية النص مختلفة عن مرجعية العرض، وبالتالي يتعرض النص للإعداد، ولابد أن هناك أسباباً جعلتك تختار هذا النص، ما هو السبب؟

– في بداية الأمر، اخترت نصاً آخر، وبدأت العمل عليه، أعتقد أنه نص مهم هو «ديانا والمثال» لبراندياللو، والنص يتحدث عن فلسفة الفن وارتباطه بالحياة.

في الفترة التي فكرت فيها بالبروفات، وتوزيع الأدوار، شهدت المنطقة أحداثاً غاية في الأهمية، ومنها تصاعد الانتفاضة، وخاصة استشراس شارون، والاجتياح الذي حصل للمناطق الفلسطينية، والمجزرة التي ارتكبت في جنين، وأمام هذا الأمر/ الكارثة، شعرت أنه من غير المعقول أن نبقى كمسرحيين،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

نتعاطى مع الأمور ومع الأفكار التي لاتشكل تقاطعات حية مع الأحداث في المنطقة، شعرت خلال قراءاتي للاجتياحات وللموقف الفلسطيني، والسلطة الفلسطينية إلى أي مدى كان خيار المساومة والتفاوض وتقديم المزيد من التنازلات خياراً عاجزاً ومشلولاً وأوصل معتنقيه إلى طريق مسدود.

«الموت والعذراء» وبشكل غير مباشر نهائياً ربما يحقق هذا التقاطع، نحن أمام معادلة من ثلاثة أطراف، الجلاد، الضحية، المفاوض، تكاد تقرأ هذه المحاكاة وتلمس التأكيد فيهوهذه ما وجهت كل إحداثيات العرض نحوه، وا ٍلى تكريس هذه المقولة، القانون الأعزل لايجدي، العدالة تصبح كلمة جوفاء بلا أي معنى ولا لون ولا طعم إن لم تتوفر السبل المؤدية إلى تحقيقها، وأمام تجاهل الطرف المفاوض للحقوق المشروعة سيصل وبشكل حتمي إلى حالة العجز.

*عملية الإعداد تتضمن ضمنياً تحليل الشخصيات وا ٍسقاط بعض المواقف من النص، وا ٍبراز بعض الخطوط الدرامية، كيف تعاملت مع النص أثناء الإعداد؟

قمت بإضافة بعض الخطوط والشخصيات سواء بالإعداد أو بالإخراج، مثلاً كرست مسألة الكرسي، وضمن إعداد الشخصية والحوارات والخذلان الذي فوجيء فيه بخيانة زوجها لها، والأمر كالتالي لم تبح باسمه، وهذه لها علاقة بالمبدأ، والخرو ج عن العهد، وشكل عندها أزمة نفسية أوصلتها إلى مرض هو شلل هيستيري، وهو عبارة عن تعطيل في وظيفة جزء من أعضاء جسمها، وناتج من منشأ نفسي، ومن خصائص الأعضاء عندما تتعرض المصابة إلى تأثير محفز ما يمكن أن يستعيد العضو وظيفته، والاستثارة، هي وجود الجلاد في البيت وحضوره بصوته ورائحته وعباراته.

عملت على تخليص النص الأساسي من الإجراءات والأحداث والأفعال التي تنتقل في الاتجاه البوليسي مع التركيز على كل ما يؤكد حضوره الاجتماعي والنفسي والإنساني، وكان هذا بإعادة ترتيب مشهدي بالاتجاه نحو الاختزال والتكثيف، والعمل على تحقيق شاعرية اللحظة رغم بؤسها ورغم تدفق

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الألم، والتأكيد على مسألة اللامفر من البحث في المفردات الذاتية ونبش القوة الكامنة والسعي لالتماس ضوء مايلوح في الأفق رغم كل كابوسية الواقع وجسامة العذابات.

في المشهد الأخير، باولينا ليست لديها القوة لفعل أي شيء، وهي تعرف تماماً أن جيراردیو عاجز عن اتخاذ أي إجراء، ماذا عليها أن تفعل، هل تسامح الجلاد؟

لم يبق أمامها أي خيار بعد كل المحاولات التي قامت بها لشحذ همة الزوج من خلال وضع كافة الحقائق أمام عينيه، وتقديم كافة الأدلة والثبوتات وا إصرار جيراردیو على المراوحة في نفس الموقف والعزف الباهت على نفس الوتر المرتبط بضرورة التسامح والمغفرة، وبعد محاولتها للاعتماد على القوة التي تفقد الكثير من مقوماتها دون مؤازرة الزوج الذي يعتبر أقرب الناس إليها وأكثرهم معرفة بآلامها.

بعد كل هذا لم يكن أمامها إلا أن تطلق سراح الجلاد، مصرة على أنه مذنب رغم كل إدعاءاته، ولهذا فإنها بقيت مصرة على اتهامه، مجيبة على خطابه ومرافعته التي تحدث فيها عن الحب والمغفرة ومرددة الاستهلال في بداية العرض «لا أحد يفكر بالحب» باحثة عن مفردة ذاتية كانت قد غابت عنا، لاجئة إلى الغيتار، وربما يشكل لها خطوة جديدة في البحث عن الأمل.

* كيف تعاملت مع الممثلين؟

– لم أدخل التدريبات إلا بعد أن وضعت الخطوط الرئيسية، خطة إخراجية واضحة، وبعد تحليل عميق للنص المعد، وعملياً بدأت الخطة منذ اللحظات الأولى للعمل على إعداد النص مع وجود التصورات الأولية لعناصر العرض مع فريق العمل، أخذت الخطة تتبلور أكثر، وهذا ناتج عن المساهمة الحيوية والفعالة لكافة الزملاء المشاركين بحيث كانت تتم مناقشة الملامح والتصورات بشكل مثمر يؤدي بطبيعة الحال إلى الوصول إلى رؤى أكثر وضوحاً

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وأكثر انسجاماً لتصبح في نهاية المطاف متبناة من قبل الجميع، ويصبح العمل في الفترة المتأخرة للاهتمام بالتشذيب والتهذيب والوصول إلى أنضج الحالات من وجهة نظرنا، وقد أخذت صياغتها النهائية مع العروض الأولى.

* من الواضح أن العرض هو عرض الممثل دون استعراض المخرج للعناصر الفنية الأخرى، أو كأن هذه العناصر غير موجودة في المشهد، ماذا تقول حول هذا؟

– أؤمن بأن الممثل، هو الأثمن والأغلى في العرض المسرحي، لذلك فالمهمة الرئيسية كانت لي كمخرج هي في العمل مع الممثلين للوصول إلى عمق الشخصيات وا لى توضيح العلاقة بين الشخصيات والدخول إلى عوالمها ودرس مخططاتها البيانية، وضبط نبضاتها وتحفيز طاقات الممثلين كي تبدو شخصياتهم أكثر إقناعاً، وجمالية وا متاعاً، وهذا لا يعني إهمال أي عنصر من عناصر العرض التي سعيت إليها لأن تكون حاضرة بشكل متلائم مع البنية العامة للعرض، وأن لا يكون وجودها نافراً، بحيث لا تكون حاضرة لحضورها، إنما يجب أن تكون مسخّرة ومنسجمة مع كل لحظة من لحظات التطور والتوتر الدرامي، كنت مصراً بأنه لم يكن هناك أي داع لاستعراض العضلات وا قحام الحلول كي ترضي «أنا» المخرج على حساب الحالة المسرحية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عرض «شوكولا» نبش في المسكوت عنه
بروفة لمسرحة الصورة في المرحلة النهائية

طالما نعترف بأن تغييرات جرت في العالم على المستوى السياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي، وشملت كافة الأشكال التعبيرية والفنية، فيجب أن نعترف أيضاً أن هذه التغييرات لم تكن بعيدة عن الفن المسرحي برمته ابتداء من الكتابة المسرحية (النص المسرحي)وانتهاء بالعناصر الفنية، كالتمثيل والإضاءة والديكور والأزياء وبنية العرض الكلاسيكية، مما أدى إلى إنتاج عرض جديد بمقياس مختلف تماماً .

كانت نتيجة ذلك أن لمسنا تراجعاً في إنتاج نصوص مسرحية، وتالياً تغييراً في بنية العرض الكلاسيكية التي كانت تتضمن الحكاية التقليدية، والحبكة المحكمة، والشخصيات والصراع القوي، وتقدماً في الصورة الفنية واللوحة السينوغرافية التي أصبحت ميزة هذا العصر على حساب المحتوى الفكري، مما أفرز في هذه المرحلة «مسرح الصورة» الذي يعتمد على الديكور والإضاءة والأزياء وانسجامها مع لغة الجسد والحالات الإنسانية، وبالتالي أطلق عليه المسرح اللاأرسطي حسب رأي الناقد عادل قره جولي، وهذا لايعني أن العرض ينتمي إلى المسرح الملحمي أو العبثي أو السريالي.. إنما مسرح نابع من الخصوصية الذاتية، يطرح مشاكل المجتمع وتطلعاته وهمومه وآلامه وأحلامه بكل إشكالياته وتناقضاته، لكن الصورة الفنية في المسرح تبقى لوحة تشكيلية مؤطرة على الخشبة ما لم تكن مقرونة ببنية درامية تسعى إلى الصدق والحيوية وملامسة الحياة اليومية.

فالبنية تنبع من ذاتية الكاتب ورؤيته للحياة، لذا بدأت ظاهرة المخرج المؤلف، أو مايسمى مسرح المخرج تنتشر بشكل سريع لعدم وجود نصوص تلامس الواقع، باعتبار المخرج هو الأجدر على تجسيد أفكاره ورؤاه على الخشبة، إلا أن البعض رأوا أن المؤلف قدم رؤيته بالحد الأقصى من خلال

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

نصه،والأفضل أن يتبنى مخرج ما هذه الرؤية ويطورها لتصبح عرضاً مسرحياً، فعندما يصبح المخرج كاتباً هذا يعني أن رؤيتين اجتمعتا في رؤية واحدة، مسرح المخرج ينبع من رؤية أحادية، وبالتالي لايمكن للمخرج أن يتحرر من النص الذي كتبه، رغم أن أدواته المعرفية مختلفة عن أدوات المؤلف، ومن النادر أن تلتقي موهبتا الكتابة والإخراج في شخص واحد حسب رأي ناقد أميركي، ولابد أن عنصراً يهيمن على الآخر.

لو تجاوزنا ظاهرة المخرج المؤلف، وأوكلنا المهمة إلى الدراماتورغ الذي يرافق العروض المسرحية، نلحظ أن وجوده ضرورة إبداعية ودرامية في مثل هذه الأعمال كونه ينظم الأفكار ويقدم مبررات وجود حدث أو موقف أو شخصية أو يعمل على ترتيب تسلسل المشاهد أو غيرها، ضمن وعاء كبير هو النص المسرحي المعد للعرض،بلغة درامية مرنة وسلسة وحيوية، بعيدة عن لغة الشعارات وخطاب التكلس السائد، معتمداً على لغة تسبر أعماق النفس البشرية، وتكشف المستور، وتظهر جماليات الفن والحياة، وتختار ما يناسب الراهن، من خلال جسد الممثل الذي يفضح صاحبه، ويكشف عيوب مجتمعه.

انطلاقاً مما سبق، نحاول هنا قراءة تجربة عرض «شوكولا» من تأليف وإخراج رغدة شعراني التي قدمت على خشبة مسرح الحمراء بدمشق، حيث راعت المخرجة التطورات والتغييرات التي حدثت في سيرورة التجربة منذ العرض الأول وحتى الندوة الحوارية لمناقشة العرض.

إذا كان العرض المسرحي رؤية ذاتية للعناصر، كما أفصح بعض الممثلين، فالكتابة عن العرض أيضاً رؤية ذاتية تتماشى مع العرض، أو ربما هي قراءة واحدة من عدة قراءات محتملة.

العرض يفتقد إلى بنية الحكاية التي تكون ضرورية لمتابعة المتفرج، أي هو مجموعة مونودرامات، تتخذ شكل التجاور والتحاور، لتنضوي تحت مسميات عدة، حالات إنسانية، طموحات، رغبات، هموم حياتية، نبش في مناطق ومواقف كان محرماً البوح بها والتحدث عنها، وفي اللامفكر فيه بصوت عال، إلا أن هذا اللامفكر فيه لم يكن منظماً، فالأفكار تدفقت دفعة واحدة، أخرجت عرضاً بالشكل الذي شاهدناه، وهذه النوعية من النصوص المكتوبة للعرض مباشرة، تتحمل شخصيات كثيرة ومواقف متعددة، بمعنى أنها نصوص مفتوحة لامنتهية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

استفادت المخرجة من التقنيات العلمية الحديثة، واعتمدت على لياقة الممثلين، وحركيتهم الدينامية، فضلاً عن استفادتها من التقنيات العلمية الحديثة كالتصوير بجانبيه الحي، بمعنى البث المباشر، واللقطات الأرشيفية، حيث نصبت شاشة كبيرة في خلفية الخشبة، ومن خلال آلة التصوير أسقطت حركات الممثلين عليها، وثبتتها أيضاً بالصورة الأرشيفية حتى أصبح الممثل مؤدياً ومتفرجاً في آن دون أن يقيّم ما يراه على الشاشة كون ما يعرض أمامه خارج سيطرته.

تناولت المخرجة اللامفكر فيه من أحداث مدهشة وغريبة أحياناً، وطرحت موضوعة الجنس والمخدرات والكراهية والحب والموت والشذوذ التي تلامس شباب اليوم مباشرة، وهذه مواضيع جديرة بالاهتمام والمناقشة، كونها جريئة وتعرض أول مرة على خشبة المسرح في سورية، وهذا بحد ذاته انقلاب على النمط المسرحي السائد، وقدمت ممثلين (رغم تفاوت الأداء فيما بينهم) بشكل مختلف نوعاً ما، حيث وجدنا الممثل الراقص والاستعراضي والمغني، فضلاً عن التمثيل، باحثة عن مساحات يمكن اللعب فيها، ولكسر القيود الاجتماعية. والعرض يلقي الضوء على عدة مواضيع تصور واقع الجيل الجديد، وتضافر جهود الممثلين وحركاتهم منسجمة مع الجانب البصري على الشاشة، ورغم البهرجة فقد كان الممثل في بؤرة الحدث.

إذا اعتبرنا أن العرض بروفة في مرحلتها النهائية، فقد كان اللعب في مواقف اللامفكر فيه سيد المشهد من خلال إمكانيات الممثلين في التعبير عن صدق مواقفهم وحركاتهم الجريئة في رصد واقع الشباب وطموحاتهم اللامتناهية، ورغم مشهد البداية (الأغنية) الذي كان بمثابة بطاقة محبة إلى الشام (دمشق)، إلا أنها لم تكن ذي فائدة، بينما كاتب الأغنية حاول التهرب منها واعتبر أن المخرجة أشركته في الورطة، فالأغنية إذا كانت تلخص مقولة العرض، فقد فضحت صاحبها حيث الرسالة التي أرسلها إلى فتاته، لاعلاقة لها بالشام التي تعمدت أن تطأ الكلمات أو تعمد إرسالها إلى كعب الفتاة هي كشف المستور في الشام مدينة مفتوحة كما العرض.

تصر المخرجة بأن تدخل ساحات النفس البشرية التي لم يعتد أحد الدخول إليها باختيار المدهش في الحياة واللامفكر في المواقف والمستور والمخفي والمظلم في شخصية كل إنسان، ضاربة عرض الحائط بالرقابة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الاجتماعية لجذب عدد كبير من الجمهور وإبهارهم، خاصة لو دققنا في أسماء الممثلين والتعريف بهم، نلاحظ أن معظمهم يمارسون مهناً لايحبونها، فالمدخن لايحب التدخين رغم ذلك يدخن، والممثل لايحب التمثيل لكنه يمثل، وهكذا.. فمن خلال هذا التعريف يمكن الخوض في ثنايا العرض أكثر، ويمكن تبرير ممارساتهم اللامحببة تحت غطاء الكراهية طالما يعيشون في ظل زيف مجتمع متمسك بالعادات والتقاليد. فالأغنية الأجنبية هي سخرية من الشباب المتغرب وعرض الأزياء يشكل اهتمام شباب اليوم وشيبه، والصراحة في المواقف علقم يودي بصاحبه إلى خارج المجتمع، والأغنية الأخيرة (العربية) لايمكن إلا أن تكون سخرية ليس من الواقع بل من السلطة التي تروج هذه الثقافة، هذا على المستوى الفكري، بينما على المستوى الفني، نجد أن المخرجة حشدت كل أدواتها وإمكانياتها ومعرفتها في إنتاج هذا العرض دفعة واحدة، وقد يكون هذا مبرراً باعتباره العمل الأول لها، حتى أنها نقلت واقع الشباب الممثلين في داخل الكواليس أثناء استراحتهم، وهذا يدعم قولنا الذي أوردناه في الأعلى، بأنها تفكر في المناطق التي لم يفكر فيها أحد، أو عرضها على الخشبة لتبرر حيوية العمل والتصاقه بطموحات الشباب.

تجربة «شوكولا» تستحق الاهتمام والمتابعة، وتستفز المسرحي بأن لايقف كسولاً ولا يتحجج بالمؤسسات الرسمية أو غيرها، بل ليتابع بنفسه.

لأول مرة مذ سنوات، كانت صالة الحمراء وممراتها مزدحمة بالجمهور، مشهد يعيد إلى الأذهان عرض «ساعي بريد نيرودا»، ويبعث التفاؤل في النفس، بأن المسرح السوري مازال يجدد نفسه من خلال شبابه الواعد، بعد ارتفاع أصوات بوأد المسرح.

لكن هل شكل هذا الاختيار بنية اجتماعية معتادة لكسر النمط السائد والمهيمن، وإنتاج نمط جديد يتواكب مع هذا العصر الذي يلهث وراء الجديد؟ ربما تطل الأفكار والأشكال ذات يوم برأسها من النافذة الفكرية وتشذب نفسها لتكون مستقبلاً زاخراً بالأمل.

هل يمكن أن تستمر التجربة لتكون حافزاً لتجارب أخرى تعيد ألق المسرح السوري؟ ربما نجد الجواب عند المسرحيين أنفسهم في القريب العاجل.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

فوضى.. نساء مأزومات على الخشبة

يقف المرء حائراً أمام تصفيق الجمهور الذي احتشد في صالة الحمراء لمشاهدة العرض المسرحي «فوضى»نص وإخراج عبد المنعم عمايري، لذا لا بد لنا من أن نطرح سؤالاً كمدخل أساسي لتناول العرض، هل التصفيق هو مقياس نجاح العرض، أو للجهد المبذول؟

يبرز هنا أيضاً أهمية السؤال القديم المتجدد، هل يجب على الفن أن يهبط إلى مستوى الجمهور أم أن مهمته الارتقاء بذوق الجمهور؟ يبدو أن السؤال ليس بريئاً، وينال من ذوق الجمهور الذي من أجله أنتج هذا العرض أو ذاك، وقد يبدي سخطه وإزعاجه من السؤال، لكن لا يهم، لأن هناك الكثير من العروض تشكل نقطة خلاف بين النقاد ورجال المسرح والجمهور، والأمثلة كثيرة في تاريخ المسرح السوري، فإذا كان المخرج يضع الجمهور مقياساً لنجاح العرض، فإن ذلك إجحاف بحق الفن المسرحي، ومن الأفضل أن لا يعتبر الجمهور حكماً، بل يؤخذ دوره بعين الاعتبار في العملية الإبداعية، لأن الجمهور قد لا يعرف قواعد اللعبة المسرحية وتقاليدها الفنية، أوقد يعجب بممثل أو حركة ارتجالية على الخشبة أو غيرها من الفقشات الضاحكة، وبنفس الوقت يقيس عرضه على مقاس الأكاديمية الفنية، فلابد أن للأكاديمية قوالب جاهزة أو مقاييس تحدد العملية الفنية، وتجعل الجمهور في منأى عن العرض المسرحي وعن ديناميته.

عنوان العرض «فوضى» يحيلنا إلى الفوضى الذي نعيش فيه، فوضى الأيام، وفوضى الأفكار، وفوضى الحياة، يعني أن المخرج حدد منذ البداية مرجعية العرض، وهو الواقع، وإذا كان القصد هو فوضى فني ينتظم على الخشبة عبر شخصيات من الواقع، فهذا يعني أن الفوضى في المسرح، فوضى

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

منظمة ضمن شرطية المسرح واستراتيجية العنوان الذي يرتبط بالأحداث، ومن الفوضى تنتظم حياة ست نساء كالمومياء مقنعات، يجلسن في مقدمة الخشبة في انتظار دخول الجمهور، لتروي كل واحدة حكايتها ضمن مونودرامات، ترتبط ببعضها لتشكل عرضاً يتناول حياتهن في هذا المنزل الذي أصبح ماخوراً، وجوه متعددة لشخصيات نسائية مقهورة.

نلاحظ على مستوى الخيال، أن الصورة هي سريالية، ترسمها الشخصيات من خلال الكلام، وتنتمي إلى حلم الشخصية دائماً، الموجه إلى المتفرج، لأن غالبية المشاهد تروى كلامياً، وكأننا في إذاعة، وإذا كان المخرج يستخدم هذه التقنية لإظهار حياة الشخصيات الثرثارة، فكان يمكن أن يجعل الكلام غير مفهوم لسرعته، وإحساسه بلا جدوى الكلام، ورغم ذلك هناك بعض المشاهد تروى بلغة الجسد، كالرقص والاستعراض، والصمت.

إذا كانت الحكاية تفتقر إلى البنية الدرامية الكلاسيكية، فالديكور أيضاً لا ينسجم مع الصور الخيالية (السريالية) التي تنتجها الشخصيات، فاللوحة السينوغرافية تشكل لوحة تشكيلية، لكنها تبتعد عن العرض نوعاً ما رغم جماليتها. البوابة الخشبية الكبيرة والعالية جداً والتي تفتح إلى الداخل، تنتمي إلى عقود سابقة بحيث تظهر الشخصية صغيرة الحجم أمامها (قزم) وأمام المجتمع، ستائر سوداء، بحجم السواد الذي يغطي المأساة، تحيط بالخشبة من كل الجهات تستخدم كخلفية للمشاهد، وتالياً يكون المتفرج جزءاً من العرض طالما داخل الباب الخشبي الكبير، وهو ضمن اللعبة المسرحية، لعبة الإيهام، إلا أن كسر الإيهام يتم عبر الحركات الشبيهة بالرقص، يعني إعادة صياغة واقع مرئي على الخشبة، وهذا الواقع المحاكي يتكون من مجموعة معطيات فنية، فالديكور الواقعي يستخدم بشكل غير واقعي، ثلاث نوافذ على يمين البوابة، ومثلها على اليسار، بعدد نساء العرض، وبحرة في وسط الباحة في إشارة إلى البيت القديم المغلق المنافذ من كل الجهات إلى الداخل، جمالية العمارة، وموسيقاها المنسجم مع الديكور، وإذا

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

كانت الحكايات مفتوحة على الخيال، وتنتج صوراً سريالية، فالديكور كان مغلقاً باتجاه الداخل، ويظهر لنا مجتمعاً نسائياً في غاية الانحلال الخلقي في ظل غياب الرجل، أو هروبه من حياتهن.

صاحبة البيت امرأة قوية خبرت تجارب الحياة، يموت خطيبها قبل ليلة العرس، يستويها أبو اصطيف الذي يقاتل من أجلها، ليحظى بها، وكأنه أبو زيد الهلالي الذي يقتل بسيفه (شنتيانة) أربعين رجلاً، تتكوم الجثث في الساحة، يلملم أحدهم أحشاءه من الأرض بعد ضربة (شنتيانة) من أبو اصطيف. الهاربة من القرية، وقد خدعها عشيقها بين حقل الذرة، تجد لها مكاناً آمناً في هذا المنزل، وتحلم أن والدها يذبحها، وتنبت الذرة على جسدها إلى أن تتحول العرانيس إلى أطفالها يشويها والدها، وتلاحقه العرانيس منادية ماما.

النموذج الأكثر وضوحاً في لعبة الأحلام تلك الحالمة التي ستصدر ديوان شعر، تبحث عن مجد، وعن رجل خاب أملها، تتحول إلى مرشدة اجتماعية تحل مشاكل الناس، ولا تعرف كيف تحل مشكلتها، وهي الصورة الساخرة من اللواتي يظهرن على الفضائيات لحل مشاكل الشباب والنساء، ترد على الأسئلة في برنامجها التلفزيوني، وتتكلم بلباقة المذيعة. الجاجة (خديجة) التي كان يحملها الأمير نايف تحت إبطه في الملعب، تغير شكلها واسمها ونفسيتها، حتى أنها تختار برج العذراء لنفسها بدلاً عن برجها الأصلي، رغم أنها ليست عذراء، فتخلع شعرها، حتى أن والدها لا يعرفها، ترقص الديسكو وتنادي والدها الذي يصطاد السمك دون أن يعرفها، حتى أن سمكة تؤنبه. أيضاً أتت إلى المنزل بعد فشل محاولاتها في العثور على رجل، هذه صور سريالية أنتجتها مخيلة الشخصيات بامتياز، لكن حقيقة الأمر أن المخرج هو الذي أنتجها.

صاحبة المنزل سهّلت أمور نساء كثيرات كنّ يسكنّ في المنزل منذ زمن بعيد، ومن لا ترضى بالزبون القادم، تجبرها بالقوة، ويقع فعل الجنس على الخشبة، إلا أن الخرساء أكثر النساء تعبيراً عن جسدها، وقد تشكل ثنائياً مع صاحبة المنزل، فالأولى خرساء، لكنها طليقة الحركة تعبر عن نفسها بلغة الجسد والحركة والرقص، بينما صاحبة المنزل مقعدة، تعبر عما يجيش في نفسها بالكلام السريع الذي يضفي عليه طابعاً كوميدياً، بالإيماءات وحركة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

اليدين. فاللغة تقوم مقام الحركة، والفعل يتجسد من خلال الرقص الاستعراضي للإيحاء بقصد إنتاج الصورة البصرية والأداء التمثيلي، إن كان الأداء صادقاً لدى بعض الشخصيات، خاصة (صاحبة المنزل، والهاربة من القرية، والحالمة التي ستصدر ديوان شعر) فقد كان هذا الأداء ضعيفاً لدى الرجل الوحيد.

التكرار في المواقف اختلاق لإنتاج الكوميديا، إلا أن المبالغة فيها تؤدي إلى الملل في غالبية الأحيان إذا لم يتمكن الممثل أن يجيد التكرار.

إن هذه الصور المتخيلة، هي وقائع لأحلام سريالية بعيدة عن المنطق، تشكل سخرية لاذعة، أو تأملاً عند المتفرج بعد أن يدفع المخرج هذه الصور إلى منتهى القسوة، فيقدم لنا شخصيات خصبة الخيال، وقد تكون غرائبية مع ملامسة الجزء الساخن من حياة المجتمع بحيث يفاجئ متفرجه ويصدمه بالواقع المرير.

الغرائبية والتكرار في المشاهد لانتزاع الضحكة أو التأمل في لا منطقية الصور التي تلطخ الذاكرة، تجعل العرض يميل إلى عرض سريالي خاصة مع عدم توافق البنية، وما يدور في المحيط، حيث في النهاية يجلس نفس النساء في مقدمة الخشبة (مانيكانات) لكن في حالة الإرهاق الجسدي والنفسي، وهي عملية دائرية، البداية هي النهاية.

الأزياء موحدة بين النساء، وهذا ما يشير إلى أن المنزل ماخور، إلا أن تحت الأزياء الموحدة هناك أزياء لإظهار مفاتن الجسد وإغراء الآخر، وكذلك فعل الجنس الذي وقع على الخشبة، وحكايات النساء الهاربات من العدالة والتقاليد السائدة، كل هذه الإشارات تعطي دلالة بأن المنزل هو ماخور اجتمعت فيه أولئك النسوة الهاربات من مناطق مختلفة.

التكرار هو تكرار الجمل وأحياناً تكرار الحالات، وإذا كان هذا بغرض إنتاج عنصر الكوميديا، فالجمهور قادم ليضحك على مأساة من خلال نكتة أو إيحاء بحالة ما، أو سرعة في التحدث، لكن هذا الجمهور قادم أولاً لرؤية المخرج، النجم التلفزيوني، وهذا لايقلل من قيمة العرض، بل إن أكثر الأحيان

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

النجم في العرض ضروري لاستقطاب الجمهور، ثم تبدأ لعبة المتعة والتعود على ارتياد المسرح.

نساء مأزومات في هذا المجتمع، إحداها تريد التخلص من الجنين الذي في بطنها، والأخرى يلاحقها أهلها للذبح، وثالثة تبحث عن رجل أو شهرة أو .. وهكذا قدمت المجموعة عرضاً ينتمي إلى رؤى شبابية قد يحمل في داخله بذرة مسرح جديد يواكب التجارب الحديثة، وحركة المجتمع المتغيرة باستمرار،(معظم الجمهور كان من الجيل الشاب) إلا أن جميع الشخصيات التي تتحرك على الخشبة هي نسخ من المخرج في طريقة الحركات، والأداء، وأدوات التعبير الفني، وحتى في أسلوب الحديث، من ناحية السرعة في الحديث، وأحياناً في نبرة الصوت، ويبدو أن هذه الطريقة أراحت الممثلات في البحث عن اقتراحات جديدة، هذا لايعني أن الممثلات لم يقدمن جهداً أو اقتراحات، ولا ننال من موهبتهن واجتهادهن في البحث عن أفضل السبل، إنما يبدو أن العرض يجب أن تقدم في موعدها المحدد، لذلك يمكن القول إننا وجدن المخرج بصيغ مختلفة على الخشبة، وهذا حال غالبية المخرجين الممثلين الذين يعملون في المسرح.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

العين والمخرز: ذاكرة فلكلورية في مشاهد بصرية مركبة

قدم المسرح القومي مسرحية «العين والمخرز» المقتبسة عن مسرحية سليمان الحلبي للكاتب المسرحي ألفريد فرج، من إعداد وإخراج الدكتور تامر العربيد في صالة الحمراء بدمشق.

يمكننا أن ندخل إلى العمل من خلال العنوان الذي يلخص مقولة العرض، وهو عنوان واضح وصريح، نستشف من خلاله الصراع بين العين والمخرز وما يرمز إليهما. يذكرنا هذا العنوان بالمثل القائل: العين لاتقاوم المخرز، لكن للمخرج تامر العربيد رأياً آخر، يقدمه للمشاهد من خلال عرضه المسرحي، ويحاول أن يغير بعض المفاهيم السائدة، بأن العين تقاوم المخرز وتتحداه وهذا في حد ذاته مغامرة.

المتابع لعروض المخرج تامر العربيد، يلاحظ أنه يختار نصوصاً عربية ذات بنية احتفالية، تتضمن موضوعات تاريخية، يمكن أن يضيف مشاهد، أو يحذف مشاهد من خلال عملية الإعداد الذي يركز على الخط الدرامي، يستخدم من خلال هذه النصوص، الفنون كافة(الفرجة البصرية) من أغان وألحان شعبية، ورقصات فلكلور ية ودينية.

يتناول العرض شخصية سليمان الحلبي البطل العربي الشجاع الذي قتل الجنرال كلبير في القاهرة، وتدور الأحداث الأخرى حول شخصيته من بعيد أو قريب.

نجد في العرض محوراً آخر، هو محور حداية الأعرج، وما بين المحورين يظهر محور الجنرال كليبر لكن بشكل أقل كثافة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يتعرض سليمان الحلبي لمضايقات كثيرة، مرة من قبل شيخ الأزهر الذي يصدر بحقه فتوى تتضمن طرده من الأراضي المصرية، كونه مشاغباً وخطراً، وزنديقاً. ومرة أخرى من قبل حداية الأعرج الذي يستولي على ميراث أخته حميدة، ومرة ثالثة، ينبذه زملاؤه.. هكذا يجد سليمان الحلبي نفسه وسط جبناء لايتجرؤون على التفوه باسم كليبر خوفاً من بطشه، فيهربون منه تجنباً لبطشه، لذلك يعلن سليمان الحلبي للمرة الأولى أمام زملائه أنه سيقتل كليبر، تصطك أوصال زملائه، والبعض ينعت تصرفه بالجنون.

يضع المخرج سليمان الحلبي وسط الأحداث مباشرة، حيث جبروت الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال كليبر، وفرض الضرائب على الناس، والممارسات القمعية التي يمارسها ضباط الجيش، والخوف الذي زرعه حداية الأعرج بين الأهالي، ناهيك عن وضع الشعب، ويمهد للشخصية بأغان فلكلورية في ساحة عامة، ورقصات شعبية، فيتحول سليمان الحلبي إلى ضمير الشعب بعد مقتل الجنرال كليبر.

يثقل المخرج كاهل الممثل الذي أدى دور سليمان الحلبي محمود خليلي، بقضية أخرى وهي تحقيق العدالة الاجتماعية بطريقته الخاصة، فيدافع عن الحق والعدالة من خلال حميدة التي حرمت من ميراث أبيها، واستولى عليه حداية الأعرج، ملك الجبال وقاطع الطرق، فيحاول سليمان الحلبي العنيد أن يسترد لها حقها من حداية الأعرج، وكاد ذلك أن يودي بحياته، قضية تؤدي إلى قضية أخرى العدالة الاجتماعية في مجتمع لايثق بهذه المفاهيم، ويبدو أنها أكثر خطورة من تحديه للجنرال كليبر، كونها قضية تمس أبناء مصر مباشرة.

يغامر المخرج بتقديم شخصية سليمان الحلبي برؤية جديدة، حيث يكسر الانطباع العام عن الشخصية لدى الجمهور، فيشعر بآلام الشعب، لكن المخرج قدمه على هيئة شخص متمرد منذ البداية، أشبه بالصعلوك الذي ينتقل من ناصية إلى شارع إلى جامع، يدافع عن العدالة ضد الظلم وقطاع الطرق وكليبر ذاته.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

رغم كل المحاولات، يصمم سليمان أن يقتل كليبر كونه يرغب في أن يمارس مهنة القضاة حسب وصية والدته قبل خروجه من دياره شمال سورية قرى عفرين. يقدم المخرج من خلال هذه الشخصية، حياة مجتمع القاهرة في تلك الفترة، حيث الفقر، وارتفاع الضرائب، وازدياد السرقات، وتفشي حال الجريمة، وانعدام الأمن والسلام، ويقدم من جهة أخرى حياة البذخ واللهو والخيانة لضباط الجيش الفرنسي.

تتداخل الخطوط الدرامية وتتشابك الأحداث، وتتلاحق المشاهد التي تتخللها ألحان موسيقية، ورقصات مولوية وأبواق افرنجية، وحفلات تنكرية في البلاط.. يتحول حداية الأعرج إلى جابي ضرائب بعد أن يتعرض للاعتقال من قبل ضباط الجيش، وتتحول حميدة إلى غانية ترقص في الحانات، ويتحول الجنرال كليبر إلى جثة هامة بخنجر من قبضة سليمان الحلبي الذي يفوز وحده بمحبة الجماهير، ويتحول إلى ضمير الشعب المصري.

يدفع المخرج مجموعة كبيرة من الممثلين والعازفين والراقصين إلى الخشبة، لتغطية العرض وا إضافة لمسة جمالية من خلال أشكال فرجة تعبر عن حياة المجتمع العربي، وتشعرنا بأهميته وقيمته ووجوده، لكن رغم هذا الحشد الكبير، بقيت الخشبة شبه خاوية وخصوصاً أثناء الحوارات المتلاحقة والمشاهد التي خلت من الحركة والفعل المسرحي، وتحولت الأحداث الصغيرة وردود الأفعال التي كان من الممكن أن تكون أفعالاً مسرحية إلى لغة كلامية منطوقة.

أدى دور سليمان الحلبي الممثل محمود الخليلي الذي يمتلك موهبة مسرحية من خلال أدائه وحركاته، وحضوره المميز على الخشبة، وأفعاله المسرحية، في مشهد قتل كليبر، وفي تعامله مع صانع الأقنعة، وبعض المشاهد الأخرى، وأدى دور الجنرال كليبر الممثل عبدالحكيم قطيفان الذي يتميز بحضور لافت وصوت جهوري، ولديه قدرات تعبيرية تؤهله لتقديم الأفضل للجمهور. لكن الممثل يوسف المقبل أدى دور حداية الأعرج من خلال الارتجال والمواقف الكوميدية الناتجة من استخدام اللهجة العامية في حواره، وحافظ على

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

استعمال الكلمات العامية بشكل ينزلق أحياناً إلى التهريجية، أما الممثل عبدالباري أبو الخير فقد أثبت جدارته كممثل موهوب، ويمتلك لغة مسرحية وإحساساً صادقاً رغم الدور الصغير الذي لعبه، وأما شيخ الأزهر، فأداه صبحي الرفاعي، فقد قيدت حركته سواء في الجامع أو أمام محرق البخور في حفلة المولوية، لذلك رأيناه من خلال صوته دون حركاته، وكأن المخرج قيده هكذا.

احتل الديكور النصف الأيسر للجمهور من الخشبة، حيث نصب جامع الأزهر، البارز والشاهد على الأحداث، يقابله في الجهة الأخرى للخشبة قرص دوار تجري عليه مشاهد الجنرال جميعها مرة، وأخرى حفلات الرقص في الحانة، وثالثة يرمز المكان إلى تجمع حرس حداية الأعرج.

استخدم المخرج في العرض الكثير من الآلات الموسيقية التي كانت تعزف على الخشبة من دفوف وناي وبوق وعود.. وقدم عرضاً مسرحياً يعتمد على الفرجة البصرية/السمعية المؤلفة من الفنون الشعبية، والإضاءة والديكور ليستكمل المشهدية البصرية على خشبة المسرح.

تامر عربيد يمسرح النصوص التاريخية ويحيي وسائل الفرجة العربية

في غالبية أعماله المسرحية يحاول المخرج تامر عربيد إنتقاء نصوص ذات صبغة عربية، هدفه إحداث تفاعل بين العرض والجمهور، واللافت في هذه العروض تركيزها على وسائل الفرجة الفلكلورية، الغناء، الرقص، والطقوس الاحتفالية التي تشكل مجتمعة الجذور الحقيقية للمسرح العربي، وتتحرر بالتالي من الاتجاهات الغربية التي يتلقفها البعض، إضافة إلى تركيزه واهتمامه بعروبة النص، ويعمل بجهد على الممثل ويعتبر أن غيابه مهما كان دوره ثانوياً سيؤدي إلى توقف العمل، وهذا يعني أن المسرح عمل جماعي بامتياز.

* المتابع لعروضك المسرحية يلاحظ أنك تعتمد على نصوص عربية ذات بنية احتفالية، ما السبب في ذلك؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

في مجمل عروضي التي قدمتها، اعتمدت على النص العربي، وهذا لم يأت مصادفة بقدر ما هو مقصود بحد ذاته، لأنني أريد أن أمد جسراً له علاقة بالناس الذين سأقدم لهم العرض، فأمر طبيعي أن أقدم هذه النصوص التي تلامس الأفكار وتمس المجتمع، وانطلق من الحالة التفاعلية بين العرض والجمهور.

السمة الغالبة في عروضي تتمثل في حالة الفرجة والمجاميع والمشهدية البصرية، والتشكيلات الفنية، وهذا الأمر سببه أن المسرح حالة حياة حقيقية، والحياة تتطلب أن يقدم الموقف الإنساني، والموقف الدرامي بشكله الأفضل الذي يتعلق بنا كعرب وبجمهور المسرح العربي.

المسرح بالنسبة لي هو حالة من التلون، تتطلب التنوع والإبهار والإدهاش، لأن المسرح بالأساس مجموعة من الطقوس الاحتفالية والغناء والرقص..إذا كان الحديث يدور عن خلق مسرح عربي، فلأعتقد أن نبدأ بالجذور العربية التي لها علاقة بحياة الناس، لأن المسرح يتحدث عن الناس، ولكي نكون صادقين في تقديم مسرح له علاقة بنا، يجب أن نميز خصوصيتنا، والوصول إلى رسم خريطة لمسرح عربي، لاتحد منه الاتجاهات الغربية أو المدارس الحديثة التي نتلقفها بشكلها الجاهز، علينا العودة إلى خصوصية المشاهد والكاتب والنص العربي بشكل عام.

وصل ماركيز إلى العالمية من خلال الخصوصية المحلية، وهذه الخصوصية مغرقة في تفاصيل الحياة المحلية، بعيداً عن الفردية والتعصب، لهذا السبب كان ماركيز عالمياً وإنسانياً.

نمتلك في مسرحنا العربي مقومات وسمات وخصوصية، يمكن أن نعود وننبش خباياها وما تتضمنه من طقوس وأفراح وأتراح تشكل بمجملها حياة الناس، أتوجه دائماً إلى ما له علاقة بالناس، ومن هنا تأتي هذه الصورة التي أصبحت مميزة لأعمالي التي تحفل بأعداد بشرية كبيرة والتي تعتمد حالة من الاحتفالية والفرجة، وتشترك فيها مجمل الفنون من غناء ورقص وديكور وإضاءات ذات ألوان وإيقاع مختلف، وكل هذا في سبيل خدمة المشهدية والفكرة الدرامية التي يحملها العرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

* لماذا اخترت نصوصاً للكاتب ألفريد فرج، وعملت على مسرحتها من جديد؟

ألفريد فرج هو الرائد الأول الذي قدم أعمالاً تستند إلى مادة تاريخية عن حياتنا كعرب، وأجد أعماله مادة للعرض وليس نصاً درامياً محدد المعالم يضعني أمام خيارات محددة، نصوص فرج تقدم لي سيناريو، وهذا يعطيني مساحات وفضاءات تجعلني أن أكو ّن حياة لبناء المشهد المسرحي مع الحفاظ على الفكرة الأساسية وتدعيمها، فالإعداد ليس حذفاً أو تقزيماً لأفكار النص، لأنني اعتمد على أفكار النص، يقوم الإعداد على أساس تقوية خط أو خطوط درامية متينة في النص، وا ٍلغاء ما لايخدم الفكرة الأساسية، أو إضافة ما يمكن أن يحمل وجهة نظري.

بهذا المعنى نصوص فرج تمتلك مقومات إضافية، وهذا الأمر يعود لرؤية خاصة فيما يتعلق بالنصوص، ويستهويني النص العربي والمحلي خاصة، واقتنع أنه لدينا خصوصية يجب ألا تكون مهمشة، وهذا يتطلب الكثير من البحث والجهد، وهذه المهمة تقع على عاتق رجال المسرح.

* كيف تفسر هذا الكم الهائل من المجاميع في معظم عروضك؟

أجمع في كل أعمالي جيلين، أو ثلاثة أجيال، لأنني أؤمن بأن أصحاب الخبرة والمعرفة والتجربة مع الهواة يملكون الطاقة والحيوية والحماس، وينتجون عملاً ذا قيمة عالية، من هنا يأتي حرصي على ممثلين لهم باع طويل في المسرح مع عدد من الهواة الطموحين لفن المسرح، لأن المسرح يحتاج إلى عشاق حقيقيين، وبصراحة من بقي يعمل في المسرح حتى الآن هم عشاقه، أما أكثر الأبناء العاقين للمسرح ،هجروه، لكن هذا لاينفي أن المسرح أرقى الفنون وأسماها، مهمة المخرج في هذه الحالة صعبة جداً، ولكني ألعب لعبة لها علاقة بالعرض، مثلاً أطلب من كل ممثل في المجموعة دوراً محدداً له علاقة بالعمل المسرحي، فكثير من الممثلين يشاركون في المشاهد الاحتفالية، وفي الغناء وفي التشكيلات والطقوس المرافقة، بمعنى أنني أسعى لخلق حالة عامة تجمع كل فريق العمل المسرحي في مشهد واحد.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عالم صغير و«الأنا» البطولية في دوامة التغريب

المونودراما، نوع مسرحي قديم أقرب إلى القصة القصيرة التي تتوفر فيها عناصر درامية، وربما أنها كانت نتاجاً من نتائج الترف الفكري المسرحي في العالم. تكتب لممثل معين، وتمثل أمام جمهور محدد، وهذا النوع ليس جديداً على المسرح السوري، وحضور المونودراما مازال محتشماً لصعوبته، كتابة وتمثيلاً، وربما تلقياً أيضاً، فالكثير مازال يعتبره مونولوجاً أحادي الخطاب، لايبرر وجوده إلا الجنون أو نرجسية الممثل في استعراض قدراته التعبيرية، لكن الحقيقة إن المونودراما هي مسرحية تتعدد فيها الأصوات والشخصيات، ويؤديها ممثل واحد، ونجاح أي عرض من هذا النوع يجب أن يتوافر فيه عناصر الحكاية والفرجة، وملامسة الجمهور، لكن إذا كان الهدف من عرضه هو الهروب من وجود عدد كبير من الممثلين الذين لايمكن للمخرج جمعهم في عرض واحد، فأعتقد أن الوضع غير مريح.

«عالم صغير» ليس عنواناً لبرنامج تلفزيوني، ولا عنوان كتاب يتناول حياة الكائنات الصغيرة في الطبيعة، إنما هو عنوان مسرحي ينتمي إلى مونودراما من تأليف وإخراج نوار بلبل، وتمثيل حسام الشاه، وبه افتتح المسرح القومي موسمه، وكلمة المخرج لها دلالة، فهي متروكة للمتفرج وعليه أن يملأ ما بين الفواصل والنقاط المتروكة، فالكلمة تعبر عن روح العرض المغامرة وتمنح الثقة إلى المتفرج.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يتناول العرض شخصية شعبية بكل تناقضتها وإشكالياتها بأفراحها وخيباتها، هي هموم مصلّح البسكليت كفرد من وجهة نظر الشباب، وتنحو باتجاه المغامرة التي قدمها المخرج والممثل معاً، وتدريجياً تعمم هذه الهموم الصغيرة والمواقف المتعددة حتى تطول كل من يعمل في هذه المهنة ومثيلها من المهن الشعبية، وفي ظل غياب الأخر (الممثل الآخر على الخشبة)، تصبح الدراجة شخصية نسائية تعويضاً عن غياب المرأة من حياة الشخصية، ويتعامل الممثل معها كأنثى، يبث فيها همومه ويبوح لها بأسراره، ويعبر من خلالها عن أفراحه وأحزانه..

يروي لنا الممثل عن حياة هذه الشخصية الشعبية، وكيفية زواجه أو البحث عن زوجة له، مبرراً برحلاته على الدراجة، وكيف استشار ممن أكثر منه خبرة وتجربة، فيقدم وجهة نظر أمه وزوجته، حول الزواج، ثم حول الطلاق، لكن الشخصية لا تخلو من لسذاجة أحياناً، وأخرى شخصية ساخرة، أو ذكية، أو ..من خلال التنويع في نبرة صوته وحركاته وحواره علماً أن الحوار هنا فقط لتوصيل الحكاية، وما دامت الشخصية هي شعبية تنتمي إلى بيئة شعبية، فمن المؤكد أن الحوار لا يخلو من الألفاظ السوقية التي يستخدمها أصحاب المهنة، مستخدماً أسلوب الردح من الزوجة مرة، ومن الوضع العام مرات، إلا أن الشيء العزيز على قلبها هو الدراجة الهوائية.

يجسد الممثل مواقف عديدة من خلال هذه الشخصية، ورغم أن الأداء كان واقعياً والحركات واضحة لا غموض فيها، والتصرفات أكثر جرأة، فالمبالغة والحركة المسرفة في الإشارات وحركة اليدين اللتين لا تهدآن طوال فترة العرض كانت مسيطرة على شخصية الممثل، وأحياناً حاول الممثل أن يجر الضحك من المتفرج، الضحك المجاني وغير المبرر كونه غير نابع من روح الموقف أو روح الحركة، وهذا كان يذكرنا بالمسرح التجاري، فمثلاً يرد على لسان الممثل، جوز عمتي، جوز خالتي، جوز القفل، جوز الهند، وهذا الاستجرار تكرر عدة مرات في مواقف متعددة، لكن أن تطلب العمل نوعاً من خفة الروح، أو إلقاء النكتة،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

فهذا مبرر جداً كون الممثل يمتلك هذه الخفة، والعمل لم يكن مملاً كي يستجر الضحك، وهذا ليس كوميديا وا ٍنما هي حالة حياتية تناقضية بكل إشكاليتها وسخريتها ودراميتها.

لا شك في أن الممثل حسام الشاه، أبدع في أداء الدور الذي لم يهدأ على الخشبة أبداً، فهو يمتلك صوتاً قوياً، وحضوراً درامياً، وا ٍيقاعاً سريعاً من المستحيل أن يشعر المتفرج بالملل، لكن القضية كانت في سرعة النطق التي يرشها دفعة واحدة.

لم يخل العرض من بعض الحركات والمواقف والحوارات التي توحي بالجنس، فالإيحاءات الجنسية تفرض نفسها بقوة من خلال تعامل الممثل مع الدراجة، لكن في الواقع لا علاقة لها بالجنس، إنما الموقف والحركة ونبرة صوت الممثل أوحت للمتفرج بهذه الإيحاءات، هناك العديد من الحوارات يوجهها الممثل إلى الدراجة، لكن في الحقيقة، يوجهها إلى المتفرج، ولم ينج من سخريته اللاذعة، وا ٍشاراته الواضحة، ولا سيما أن العرض كان بالعامية الحمصية، وبالتالي جسد الممثل هذه الشخصية بطريقة درامية حتى أنه أعاد إلى أذهان المتفرج صفات مصلح البسكليت وشتائمه.. دون الدخول في التصنيفات،و العرض ينتمي إلى المسرح الفقير الذي لايعتمد إلا على أداء الممثل ومن هنا تأتي صعوبة العمل، الخشبة خالية من الديكورات، والستائر السوداء تغطي خلف وجانبي الخشبة، والإكسسوارات أيضاً قليلة جداً سوى حبل الغسيل والثياب المنشورة، لكن الدراجة هي التي ساعدت الممثل ورافقته طوال العرض وهي جزء من الشخصية إن لم نقل أنها شخصية، وقد كانت الموسيقا في خدمة الممثل، تساعده في استحضار شخصية، أو موقف ما، وأحياناً كانت للتنبيه، وأغاني وديع الصافي جعلت المتفرج، الممثل في حالة نشوة عارمة.

مع غياب الديكور، فقد حلت الإضاءة محله، ولعبت دوراً مهماً في الإيحاءات بالحالات النفسية (فرح حزن، غضب..هيجان) وبالوقت نفسه رسمت حركة الممثل عندما كان يقود الدراجة بسرعة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

قدم المخرج والممثل موضوعاً بسيطاً في ظاهره، وعميقاً في باطنه بأسلوب الردح، وروح المغامرة التي تلف جيل الشباب، وأحياناً تتسرب كلمات سوقية إلى العرض لكسر الأنماط المسرحية، وكأن المسرح فعلاً يواجه أزمة، حتى أن العرض هو حالة إنسانية معممة لا يتناول مصلح البسكليتات فقط، بل ربما كشاش الحمام والفران والحداد، إن أي تجربة لابد من أن ترافقها روح المغامرة، وتتطلع إلى المستقبل بأشكال مستنبطة من الواقع تعبر عن روح مرحلة ما.

يبدو أن ظهور المونودراما له علاقة بأزمة المسرح من بعيد أو قريب، أيضاً له علاقة بالترف المسرحي في أوروبا، لكن في الحالتين، تكون المونودراما هي استعراض لقدرات الممثل الإبداعية في أداء تجسيد أدوار الشخصيات المتعددة. يتهم البعض أن المونودراما خطاب أحادي الجانب إلا أنها في الحقيقة هي نوع مسرحي متعدد الشخصيات ومتعدد الخطابات من خلال استحضار شخصيات أخرى على الخشبة، لكن من يؤدي دور هذه الشخصيات هو ممثل واحد فقط.

إن أي عرض مسرحي بما فيه المونودراما، يتطلب تضافر جهود مبدعين آخرين للوصول إلى عرض متكامل، ومونودراما «عالم صغير» أسقطت الديكور من عرضها، لذا لم نجد أي قطعة ديكور أو كتل ديكورية على الخشبة، إضافة إلى الاكسسوارات القليلة، لذلك فهذا النوع ينتمي إلى المسرح الفقير الذي نادى إليه غروتوفسكي، وهذا ما يصعّب مهمة الممثل أكثر، لأنه يتطلب منه أن يشكل قطعاً ديكورية بأدائه ومن خلال حواره وخياله الذي يفترض أن يوحي بالمكان والزمان والفضاء حيث يتخيل المتفرج هذا المكان الذي تجري فيه الأحداث، وبالتالي يتطلب منه عدم ترك أي مساحة فارغة على الخشبة، إضافة إلى حركته وإحساسه بالمكان والفضاء، وساعدت الإضاءة والموسيقا في ملء هذه المساحة حتى أن المتفرج لم يتخيل لحظة أن هناك فسحة أو مساحة فارغة على الخشبة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

وطالما أن المخرج هو الكاتب نفسه، فمن المتوقع أن تكون الرؤية أحادية في العرض، لذا حاولنا أن نلتقي بالمخرج والممثل والمتابع الدرامي (الدراماتورج) الذين كانوا وراء هذا العمل ..

تحدث المخرج والكاتب **نوار بلبل** عن مراحل التأليف وعلاقته بالممثل من وجهة نظر المخرج:

فكرة الشخصية تدور في الأصل حول جد زوجتي، حيث تحدثت عنه كثيراً، فوجدت أن الشخصية تحمل بذور الطرافة، ولديها عمق نفسي، وهي شخصية غنية بتفاصيلها وتركيبتها، وقد تجاوز الرجل الحقيقي سبعين سنة الآن، ومازال حتى اليوم يخرج كل يوم أحد على الدراجة الهوائية (البسكليت) مسافة ١٢٠ كيلو متر، فتحدثت زوجتي أن زوجته (جدتها) لديها مشكلة، فهو يعيش مع الدراجة الهوائية في محله (الدكان) ويقضي نهاره فيه، يعمل، وغالباً يأخذ الدارجات الهوائية معه إلى البيت لتصليحها، وبعد ذلك ينام.

أخذت هذه الفكرة المتعلقة بدراجته، ويبدو أنه مسكون فيها أسميتها أبو عبدو، وقد كان حسام الشاه على دراية بكل كلمة أكتبها، لكن الكتابة كانت باللهجة السورية الدارجة، وعندما قرأ الشاه قال لي يجب أن نحول هذا النص إلى لهجة حمصية لتحديد بيئة الشخصية وانتماءها، بعد أن أنجزت النص، اطلع والدي (فرحان بلبل)على المخطوط في بدايته باعتباره كاتباً مسرحياً، وقدم لي بعض الملاحظات التي لها علاقة بالتأليف المسرحي، فعدلت النص بناء على الملاحظات.

واستغرقت هذه العملية كتابة ست مرات حتى توصلت إلى الصيغة النهائية، وأصبح النص جاهزاً، وبعد أن قرأت أمام والدي قال لي: الآن أصبح جاهزاً يمكنك أن ترميه إلى الخشبة، وابدأ العمل عليه.

تدخل الممثل **حسام الشاه** هنا وقال: كنت أقرأ كل جملة كتبها نوار بلبل، وكان النص ليس غريباً عني، وبالتالي لم أجد بيني وبين النص حالة عشق،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

لأن نوار كان يكتب عن حالة أبو عبدو من خلال ما يعرفه عن حسام كوني أنا ونوار أصدقاء منذ زمن ولا أخفي أنني فوجئت، كيف يمكن لممثل أن يتخلى عن أنانيته ويكتب نصاً وشخصية من يؤديها على الخشبة، أعتقد أنه من الصعب أن أفعل هذا الشيء، وهذا ليس فداء أو تضحية للمشروع، ولكن الهدف هو الدخول في المشروع ذاته.

لم يكن ما قام به نوار عبارة عن تضحيات من أجل شريكه، بل هو خيار فني دقيق لأحدنا الذي يشبه فيزيولوجياً وروحياً أبو عبدو أكثر من الآخر.

عندما وجدنا أنفسنا أمام التجربة، كنا متشوقين لها كي نعلن عن أنفسنا كثنائي في العمل، وهذا يعني أنه لم يكن هناك مجال للمجاملات والصداقة أمام عمل احترافي، والتناقض الخلاق والطبيعة البشرية دفعتنا أن نكون ثنائياً، فمثلاً إيقاع المخرج سريع جداً وقراراته حازمة، أما أنا يبدو أن إيقاعي بطيء، وهذا ما خلق بيننا السالب والموجب الذي يدفع العمل للتحاور والتشاور بين الفنانين وبين الفنيين، ثم أخرجنا هذا العمل.

المهم في عرض مونودراما أن نوار بلبل لديه خبرة وتجربة في هذا المجال، وبالتالي سبقني، وقدم مونودراما إسماعيل هاملت، وبالتالي سبقني لفهم طبيعة عرض المونودراما، فكان مخرجاً جديراً ولديه إيمان مطلق على الرغم من أن تجربته الإخراجية الأولى، وأنه سيصل بنا وبالعرض إلى بر الأمان، إضافة إلى أنها كانت مغامرة غير معروفة النتائج، لأننا نعرف أن المونودراما، إما أنها تنجح، أو أنها تفشل، وتحديداً بقدرة الممثل وأدائه وصلت في البروفات إلى مراحل تساءلت فيها، هل ياترى سأستمر في العمل في مهنة التمثيل إن فشلت في عالم صغير أم أنها ستكون فاتحة خير لأعمال عديدة وأهمها مشروعي الطويل مع نوار.

من الممتع أن لا يدخل الإنسان في مغامرة بسيطة وأن تكون النهايات واضحة، ربما لا يغريني هذا الموضوع خاصة أنه لايحمل الشجاعة والقدرة على إثبات الذات.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

تحدث نوار بعد ذلك وقال: إن أي عرض لا يمكن أن يكون ملك لواحد، أي لا يمكن أن يقوم بجميع المهام فيه، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وسينوغرافيا.. فالعرض هو تضافر عدة جهود مع بعضها البعض، بمعنى يبدأ أولاً ما بين المخرج والممثل، وهذه العملية أقرب ما يكون بلعبة كرة القدم إن صح التعبير، حيث وجه لي كثير من النقاد والجمهور ملاحظة بأنني أرهقت الممثل، وكان الرد إن كان بإمكانه أن يقدم لي، فلماذا لا أطلب منه الكثير أي أنه طالما باستطاعته أن يقدم غداً عرضاً جميلاً ومميزاً فلماذا لا.

وكان هذا نتيجة البروفات التي استمرت خمسة أشهر عملياً، صراحة كان حسام يستطيع أن يتحمل كثيراً ويقدم كثيراً، وما وجدناه في العرض كان نتيجة عمل مستمر.

تحدث حسام الشاه وقال: منذ تخرجنا أنا ونوار بمشروع العرض من إخراج عوني كرومي، كان اهتمامي دائماً منصباً في البحث عن نفسي كممثل والغوص في قاع الشخصيات الشعبية، الشخصيات التي لم تأخذ حقها بعد على خشبات المسارح على الأقل في سورية، حقها في البحث العلمي الدقيق في عوالمها النفسية والجسدية وحقها عن تأثيرات البيئة في بنيتها، ربما لأنني أركب الدراجة الهوائية كأي طفل صغير وابن حارة شعبية، وربما لأنني أجد ذاتي في هؤلاء الناس الحقيقيين الذين مازالوا محافظين على طبيعتهم البكر، إضافة إلى تقاطعات عديدة وهائلة بيني وبين الشخصية والتي وجدت أنها تتقاطع مع جمهورنا أيضاً مثل عقد القهر والعزلة وعقد الحنين إلى الماضي، هذه التركيبة الكثيفة من الشخصيات البسيطة كما نتخيل للوهلة الأولى، وما تحملها من موروثات عديدة بالدين وسلوكيات اجتماعية وطبيعة العلاقات والتابوهات وحتى القذارات والطهارات.

نوار بلبل: تعاملت مع الممثل من منطلق العمل الإبداعي الخلاق واستطعت أن أكتشف جوانب دفينة كانت موجودة عند الممثل حسام وأعتقد أن أحداً لم يكتشفها على خشبات المسارح وربما في تجربة أخرى أكتشف جوانب لم أكتشفها حتى الآن.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

في بداية المشروع كنا صديقين، ولا يمكن أن يكتمل العرض بنا كصديقين فقط، نحن بحاجة إلى الموسيقي وإلى مصمم الإضاءة وإلى مدير الإنتاج وإلى مساعد المخرج وإلى.. كانت خياراتنا هم الناس الأقرب إلينا في الحياة، لم نذهب إلى مؤلف موسيقي مشهور، بل ذهبنا إلى صديق لنا هو محمد آل رشي وحتى مشرف الإنتاج الذي يتوقع الناس أن عمله خارج البناء الفني للعرض، كان من المفترض أن يكون صديقاً لنا في الحياة، ونتعامل مع صديق بمعنى المستوى العالي من التواصل بيننا، وبذلك اقتنعنا أننا سندخل البروفة والعرض ونحن واثقون من بعضنا دون أن يلفنا الخجل والمجاملات، أزلنا طبيعة العلاقة، ومهمة كل واحد حتى أنهم كانوا يقترحون علينا بعض المواقف ووصلنا إلى الصيغة المثلى للنهوض بالعمل المسرحي، علاوة على أن المشرف على الإنتاج بسام الطويل عمل معنا دراماتورج، وقدم قراءته للعرض ولم يترك البروفات، بل كان يقدم اقتراحاته.

بسام الطويل: القراءة أو الرؤية الدراماتورجية هي الرؤية التي تهتم بالجانب الفكري للعمل، وتلامس قراءة المخرج، لكن في النهاية هي قراءة متكاملة للوصول إلى الصيغة النهائية وفي هذه الحالة تدمج القراءتان في قراءة واحدة على الخشبة.

اعتبر أن هذه التجربة كانت امتحاناً بالنسبة لي، وأعادت الثقة بمعرفتي ومعلوماتي بأن المسرح هو فن جماعي ينطلق بداية من رؤية شخص لديه إصرار في العمل وكانت المجموعة كلها تحمل هذا الإحساس وهذه الرؤية بأن المسرح فن جماعي إنطلاقاً من هذا كانت الأمور واضحة تماماً .

هذا هو عملي الرابع بشكل احترافي مع المسرح القومي، لكن للمرة الأولى كنت أشعر أن هناك أشياء كثيرة علي مشاركة المجموعة فيها، فدخلت العمل ليس واجباً بل بإحساس داخلي بأن هذا العمل هو جزء مني لم أكن مشاركاً فقط، بل كنت ضمن العملية الإبداعية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

في بداية التجربة كنت صديقاً ثم مشاركاً وكنت أريد أن أعمل في المهنة التي أحببتها ودرستها وأعتقد أني قدمت مساحة للمشاركة مع المخرج و هذا ما جعلني أبحث واجتهد كي أكون فاعلاً، استلمت النص ومارست القراءة الدراماتورجية مع الفريق شعرت أنني أستطيع أن أوظف ما تعلمته نظرياً، لم أكن قد وظفت هذه المعرفة في أعمال سابقة ثم توصلنا إلى صيغة هذا النوع المسرحي الذي يسمى بالمونودراما كنا حريصين أن نقدم عرضاً في كل لحظة مشدوداً ومشوقاً للمتلقي، يتوقع البعض أن المونودراما عرض سهل يمكن لأي إنسان أن يعرضها، لكن عملياً هو فن من أصعب الفنون كونه يتعمد على ممثل واحد يستحضر الشخصيات وهذا يتطلب ممثلاً متمكناً وقادراً على السيطرة بانفعالاته وأحاسيسه.

عالم صغير ضم مجموعة من الأصدقاء في الحياة، قبل أن يكونوا أصدقاء في المسرح، وقدمت عرضاً أحبوه الناس وهذه لبنة بناء لعالم أظن أنه عالم كبير ودافيء.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عرض «انتظار».. قدرات الممثلين في كفة الميزان

عرض «انتظار» الذي قدم في مهرجان دمشق الثالث عشر للفنون المسرحية، هو في الأصل مسرحية «في انتظار غودو» للكاتب صموئيل بيكيت، الأكثر شهرة في مسرح العبث، حيث كانت فاتحة نصوص عبثية في خمسينيات القرن الماضي، بعد خروج العالم الغربي من الحرب العالمية الثانية مثقلاً بالجراح، والتي خلفت دماراً ليس مادياً فحسب، بل إنسانياً ونفسياً وروحياً .

إذاً، «في انتظار غودو» جاءت رداً على الحالة العبثية التي يعيشها الغرب، وتجاه كل القضايا والأحداث التي حدثت بعد الحرب، يمكن القول إنه مسرح لا أرسطي، بمعنى أنه مسرح اللامسرح، أي مسرح اللازمان واللامكان واللاشخصيات، ولا توجد حكاية أو حبكة مسرحية.

عرضت هذه المسرحية لأول مرة في سورية ضمن فعاليات مهرجان دمشق العاشر المسرحي، للمسرح القومي من إخراج عماد عطواني بنفس الاسم، إلا أن المخرج وليد قوتلي اختارها لمهرجان دمشق المسرحي الثالث عشر، تحت عنوان «انتظار»، مع إضافة عنوان فرعي مربك للمخرج هو « اللعب مع بيكيت» ويبدو أن التفكير في العنوان دفع المخرج إلى أن يضع عنواناً فرعياً بعد تردد طويل خاصة أن المخرج دو ّن اسمه في خانة التأليف والإخراج، أي نسب المسرحية لنفسه، وهذا في حد ذاته إشكالية وقع فيها المخرج، رغم أن كل من له علاقة بالمسرح والثقافة، يدرك تماماً أن المسرحية لبيكيت، خاصة أن المخرج، جرد الشخصيات من أسمائها، ثم اختصر بعض المواقف و أضاف بعض المواقف بهدف المعاصرة والمحلية، مما سمح له بتغيير في المقولة، إلا أن المخرج يصر على التأليف فيقول «عندما أغير الموضوع والأفكار ينتج معي مقولة جديدة، وبذلك يعتبر هذا تأليفاً، نجد العديد من صياغات انتيغون، مثلاً جان أنوي، وبريخت، وغيرهما، وانطلاقاً من هذا فالمسرحية هي تأليف.. بينما «انتظار»هو عنوان أشمل من «في انتظار غودو»، كون الانتظار له هدف في العرض» لكن العنوان الفرعي هو اللعب مع بيكيت، كون المتشردان يلعبان مع السيد وخادمه، لذلك وضع المخرج عنوانين للعرض.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

بيكيت استقى أحداث مسرحيته من تجربته الشخصية عندما كان جندياً في كتيبة الاستطلاع في الحرب العالمية الثانية، وهو يستطلع جنود الألمان على تل مرتفع، حيث لم يزره أحد سوى إمرأة كل أسبوعين مرة واحدة، بهدف تقديم الطعام والرسائل إن كانت موجودة، دون التحدث معه بكلمة واحدة. و«انتظار» عنوان قد يكون مناسباً للحالة التي يعيش فيها الوطن العربي، بحيث يقضي الناس أيامهم في حالة انتظار دون فائدة، وهكذا حال الشخصيتين (المتشردين)، إنهما ينتظران «هو» الغائب/الحاضر في كل تفاصيل العرض، والمجهول بالنسبة للشخصيتين، قد يقدم لهما حلولاً أو لا يقدم شيئاً، لكن هذا الـ «هو»قد يكون أملاً أو خبراً في صحيفة، خاصة أن كومة الصحف شكلت فضاءً درامياً في خلفية الخشبة، وأن موزع الصحف يوزع إليهما جرائده يومياً، وفي كل مرة تصاب الشخصيتان بخيبة أمل، عندما لا يجدان حلاً أو خبراً يكسر انتظارهما، ويستمران في حالة انتظار المجهول غير المرئي، إلا أننا نلمس تجلياته من خلال صوت مراسله الذي يبث روح الأمل في الشخصيتين، ويحرضهما على الانتظار بعد خيبة أمل بأنه لا يأتي اليوم ربما غداً ..

«هو» لا يأتي، ومن خلال سياق العرض نلحظ أنه لن يأتي، لكنه يوعد بأنه سيأتي، لذا فاكتفى المخرج بفصلين، لكن العرض مؤلف من فصول عديدة لاتنتهي، وكل فصل يشكل يوماً كاملاً(بناء) يمتد إلى عدد أيام عمر الإنسان الذي قُدر له أن ينتظر، فالفصلان متشابهان في الأحداث، حيث لا شيء يحدث، وإذا كان هناك ثمة مكاناً، فهو مكان كوني (لامكان)، وأيضاً زمن لولبي متقدم ومتشابه حتى في التفاصيل، وتشير إخضرار الشجرة الحديدية إلى هذا الزمن اللولبي.

هكذا اختار المخرج أن يكون العرض مفتوحاً إلى ماقبل العرض وإلى مابعد العرض من خلال إشارة مرئية، هي وجود حذاء إحدى الشخصيتين تحت الشجرة منذ بداية العرض، ولون الحذاء يشير في المرة الأولى إلى الأصفر، وفي المرة الأخرى إلى الأحمر الدموي، إضافة إلى الثرثرة الكلامية التي توحي بأنهما كانا في نفس المكان قبل يوم أو شهر أو سنة في إشارة إلى الشك بكل ما يدور حولهما حتى يطال الشك إلى وجودهما وحضورهما إلى نفس المكان،

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ورغم ذلك يمنح المتشرد الثاني جرعة إسعافية لزميله الذي لايعجبه الانتظار «نحن ننتظر»، فيظلان في حالة انتظار.

يبدأ العرض بدخول بهلواني لإحدى الشخصيتين، يستكشف المكان، ثم يحاول خلع حذائه بحركات كوميدية، فالإنسان البدائي هو من يفضل المشي حافياً، بعكس المتحضر، فهي شخصية بدائية بكل حركاتها وتصرفاتها، وعندما ينظف أذنه بإصبعه، يمسحها بثيابه، إنها شخصية ساذجة من الزمن الغابر، وتبدأ لعبة قتل الزمن وملء الفراغ إلى حين موعد قدوم الـ «هو»، لكن هل «هو» قادم إلى هذا المكان وفي هذا الموعد تحديداً؟

إضاعة الوقت بهدف الانتظار، تورط الشخصيتين باستنفاذ جميع وسائل اللعب والثرثرات، إلى أن يدخل السيد وخادمه، وجود السيد وخادمه هو إنقاذ للشخصيتين من الحالة التي هما فيها، رغم أنهما لايقدمان شيئاً ذا فائدة. هنا تتعرف الشخصيان على وجوه القهر الإنساني، من خلال علاقة السيد مع خادمه الذي يتمسك بسيده، ويرسمه المخرج على شكل مثقف ببدلته الأنيقة وارتباطه كبوق لسيده أو لنظام لايمكن التخلي عن مكاسبه التي حصل عليها، وإن أراد السيد التخلي عنه، بكى بمرارة، ورغم ذلك يعامله معاملة الحيوان في الوقت الذي يتعامل مع الشخصيتين بأسلوب حضاري، وتنسى الشخصيتان مأساتهما (الانتظار)، الخادم مشدود بحبل من رقبته إلى سيده الذي يرتدي ثياب الإقطاعي، أو مدرب الحيوانات، وهو في جولة، ولا يتخلى عن كرباجه (السلطة)، وغليونه الذي يوحي إلى سلطته الرجولية أيضاً، لكن يد القدر قابض على الحالة البشرية، ولا أحد يفلت منها من خلال القمر المعلق في خلفية الخشبة، قمر لايشبه الأقمار، إنه قمر عبثي متخيل، يظهر منه أياد قدرية، كما الأيدي الممتدة من نهايات أغصان الشجرة يشبه الصحون اللاقطة في إشارة إلى وسائل الإعلام التي تروج الأكاذيب.

بعيد عن التفسيرات، فحركات المتشردين أثناء اللعب، هي بهدف تقطيع الوقت فضلاً عن توظيفها دراماياً، إنهما يلعبان حتى قدوم الـ «هو»، وهي ألعاب متفق عليها، مثلاً اللعب مع الدولاب، والدراجة الهوائية، حيث الشخصية توزع الجرائد، والشتائم، حتى اللعب مع السيد الذي أصبح أعمى وخادمه في المرة

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الثانية لدخولهما بعد مرور يوم أو شهر أو سنة، وظهور علامات الشيخوخة عليه، بينما الخادم مازال يرتدي (طقماً) ومرتبط بسيده، فالصورة إن بدت معكوسة لكنها بنفس العلاقة، والمتشردان في حالة انتظار، وحبل الغسيل المنشور عليه الصحف والثياب يشير إلى نشر الغسيل الوسخ على الحبال، كون العمل يرد على الحالة التشرذمية للوطن العربي والدجل الذي يوزعه الإعلام الغربي.

الصحف لاتقدم شيئاً، وصوت العقل غائب في كل المواقف، فهل من يسمع إلى صوت العقل، خاصة أن الخادم سنحت له فرصة التفكير، وكأنه بوق لسلطة ما، وتفكيره مرتبط بالقبعة، هل هو جزء من وسائل الإعلام أم..؟

رغم ما شاهدناه في هذا العرض الذي يختلف عن النص الأصلي نوعاً ما إلا أن الصيغة التي طرحها القوتلي كانت تناسب رؤيته وقدرات الممثلين الجسدية والحركية، فأثبت الممثل وليد الدبس أنه مازال يملك الكثير من القدرات الأدائية والحركية والجسدية التي تشبه إلى حد كبير كوميديا ديللارتي بعض أن استفاد من الشخصية وأضاف إليها حركاته وبلاهته الخارجية وطريقة أدائه ونبرة صوته، لكن ما يلفت الانتباه في شخصيته هو تعامله مع المتشرد الآخر كميل أبو صعب الذي بدا رشيقاً في حركاته الجسدية وردود أفعاله التي تثير البسمة والضحك. ولم يكن الممثل علي القاسم أقل رشاقة وصدقاً في الأداء منهما وخاصة عصبيته وتعامله مع المتشردين، والذي كان مرتبطاً بالسيد (تيسير إدريس) الذي كان يتحرك على الخشبة وكأنه يتحرك على أرضه.

أخيراً ثمة حالة إنسانية ينتظرنا أو ننتظرها في هذا الوضع المأزوم، ولا يمكن التعامل معها إلا بشكل ساخر كي نتمكن من الانتظار، هل يمكن لأحد أن يحمل إلينا خبراً يخرجنا من هذه الحالة حتى إن كان بخاً غير سعيدٍ ؟ هل ما يجري في العراق وفلسطين و.. هو حالة عنف مبرمجة؟

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

حول عرض «انتظار» أجريت لقاءً مع مخرج العمل، وليد القوتلي:

في العرض«انتظار» أو«لعب مع بيكيت» أثار المخرج جملة أسئلة حول قضية التعامل مع الشكل الفني والمواضيع التي تمس الحياة المسرحية بشكل عام، وهي فضح وكشف أكاذيب وسائل الإعلام الأمريكي وطرائقها في اللعب على أدمغة وعقول المتفرجين.

* ماذا عن عرض مسرحية «في انتظار غودو» أو اللعب مع بيكيت؟.

– العمل مقتبس من مسرحية «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت. أخذت من النص حالة الانتظار التي يعيشها الناس وهي حالة إنسانية عامة. فوجدت أن وضعنا في العالم العربي عبارة عن متفرجين غير مبالين غير فاعلين غير نشيطين، ننتظر الأحداث حتى تقع، ليس عندنا أي فاعلية حتى أننا لسنا أصحاب رأي أو فعل. وقد وجدت حالة الانتظار والمشاهدة عن بعد دون تفاعل، يمكن الاستفادة منها في مسرحية بيكيت فقدمت هذه الحالة بعد أن قمت بتغيير الفكرة الموجودة عند المؤلف وغيّرت الموضوع، فكانت الموسيقا ملتبسة يتخللها انفجارات لإطلاق نار.. والأبطال يفعلون ضمن هذا الجو ولا ينفعلون بما يجري حولهم مع أنهم يشعرون أن تلك التفجيرات تحدث على مقربة منهم. لكن موقفهم سلبي منها بينما يتابعون انتظارهم اللامعقول. قدمت العمل باللهجة العامية وغيّرت كثيراً من الحوارات والعبارات والأفعال وأحطت المسرح بكتلة صحف مع الشجرة المعروفة عند بيكيت والتي تكاد أن تكون يابسة. أنا جعلتها شجرة معدنية. والورق الذي نبت فيها في الفصل الثاني كان ورق صحف فكانت الكتلة الرئيسية هي الصحف والصعود والهبوط فوق الصحف وفي آخر الأرض يظهر البرد والرعد مترافقاً مع المطر المصنوع من قصاصات الصحف. فكان لها توجه فكري مختلف. وكذلك الأمر بالنسبة لتجسيد الشخصيات من قبل الممثلين. كانت هنالك حركة مستمرة وتعبير جسدي عالي المستوى.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

* ماعلاقة الموضوع بالواقع الذي نعيش فيه، ولماذا التأليف طالما أن النص لصموئيل بيكيت، وما دلالة العنوان؟

– بالنسبة للعنوان، أحياناً، المسرحية تختار المخرج، لكن بالنسبة لي، أنا أختار المسرحية لأنني أبحث عن المعاصرة والمحلية التي اعتبرها هلمة جداً للعمل الفني.. والمعاصرة موجودة بقوة في مجتمعاتنا العربية الآن، إننا ننتظر وننتظر.. الخ ولاشيء يحدث على صعيد حياتنا وآمالنا وتطلعاتنا، إنه انتظار سلبي، وبالتالي غير ذي قيمة، فالأحداث تجري من حولنا ونحن متفرجين بلهاء، وهذا ما جعلني أختار هذه المسرحية.

يمكن أن أختصر الموضوع عند بيكيت، حيث هناك شخصان ينتظران كائناً يدعى (غودو) وهو لا يأتي. بينما في العرض نجد حالة انتظار لكنه انتظار في بؤرة الانفجارات ودوي القنابل والرصاص، وكأنه في محيط الشخصين، يتوقفان لحظة ثم يعودان إلى طقوسهما المعتادة، كما أننا أمام المشهد الذي يجري حولنا سواء في فلسطين أو العراق أو لبنان.. هذا خلاف بين حالة انتظار وبين الانتظار ضمن معطيات حرب.

من هذه المقولة جرى تغيير كبير في النص واستعرت الكثير من حوارات بيكيت، خطبة سيد تشير بشكل مباشر إلى هذه الدماء التي تسفك من حولنا، فشبّه الشفق بسيل من الدم ينسكب في الأفق. وأنهى خطبته بانسداد ستارة كتيمة سوداء على كل المشهد وكذلك خطبة الخادم تشير إلى بوش والهمبرغر والنفط و«الدم قراطية». واعتقد أن هذا كان منسجماً مع السياق العام للعرض. فضلاً عن اللعب، كان هناك الدراجة والدولاب وحبل الجرائد والغسيل والجنازة..الخ، كتلة الجرائد التي تشكل ديكوراً يسكنان فيها ويلعبان بها، ويرتقيان إليها وكأنها تلة، لا يحاولان الاكتشاف عن فوقها.

هذه كلها عناصر تباين بين النص والعرض، وبالتالي فالعرض من حيث الموضوعوالحالة والفكرة والشخصيات يختلف اختلافاً جذرياً عن النص.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

* ما هي المعايير في اختيار الممثل لهكذا عرض؟

** الممثلان عند بيكيت لا يتمتعان بأي حيوية وفعالية، شخصيتان مستنفذتان فارغتان من الطاقة، وانتظارهما مجرد انتظار بليد. بينما في العرض، ممثلان يؤديان تعبيراً جسدياً، وأنا أومن أن العرض فرجة وتعبير جسدي وعناصر أخرى، المتفرج لا يريد حواراً في العرض إنما يريد فرجة وتعبيراً جسدياً وهما جزء أساسي في بنية العرض، المتفرج لا يأتي إلى المسرح ليستمع إلى ثرثرة الشخصيتين.

من هنا كان اختياري للممثلين، حيث يتمتعون بلياقة عالية ومرونة جسدية وحركة دائمة. لقد لاحظت التعبير الجسدي والحركة على الخشبة، إنها حركة مدروسة ومنسقة ولها مقاصد تعبيرية، فالإشارة والإيماءة والحركة الجسدية تعطي إيحاءات أكثر من الكلمة، وأحياناً لا يحدها تفسير بعينه وهي مفتوحة على تأويلات عديدة، توخينا في العرض كتلة الصحف التي لها عدد لا يحصى من التأويلات وكذلك الأقمشة والحذاء الذي يتبدل من أحمر إلى أخضر مغبر، سمعت تفسيرات متضاربة لكن جميعها تنم عن الاستمتاع.

* لحظات الصمت كانت طويلة نوعاً ما، ماالهدف منها؟

**لحظات الصمت تتخلل العرض بشكل مقصود لأهداف درامية، فمثلاً نسمع رشقة رصاص فيتجمد الممثلان لبرهة ثم يستأنفان نشاطهما، وهذا يثير تلؤ لات كثيرة لدى المتفرج، أهمها السلبية التي يواجهان بها الحدث، إنه حدث بلا تحول.

بينما صمت السيد فقد كان مقصوداً إلى حد الملل، إنها نوع من الاستفزاز التحريضي للمتفرج لكي يتساءل لماذا وما المطلوب، هناك إحالة إلى الصمت العام الذي يحيط بنا كمجتمع صامت إزاء كل الأحداث.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

* الديكور لا ينتمي إلى أي مذهب، ما علاقته بالموضوع؟

** إن كتلة الصحف متعمدة، والدائرة المعدنية هي قرص استقبال للمحطات الفضائية، فالإشارة واضحة إلى هيمنة وسائل الأعلام، لكن الشجرة هي أقرب إلى حالة القحط التي نعيشها. ومع ذلك فإن المتفرج لدية فسحة من التأويلات المختلفة وحتى الأزياء نجد فيها رقعاً من الصحف..

* هل أردت أن توضح مسألة الإعلام والدور الذي يلعبه في تشكيل وعي الناس؟.

– عموماً الميديا أصبحت تغسل الأدمغة في العالم كله، وتقدم الحقائق التي تريد هي أن تصل إلى الناس. مثلاً وسائل الإعلام الأمريكية تقول إننا ذهبنا لتحرير العراق ومنحه الديمقراطية، وبالتالي فإن المعلقين الذين أدركوا هذه اللعبة أخذوا يكتبون تعليقاتهم عن جمهورية الجثث الديمقراطية. أنا أدخلت هكذا تعابير ضمن سياق العمل المسرحي بحيث أن لا تكون مباشرة وفي نفس الوقت تقدم فلاشات حول هذه المسائل التي تحدث حولنا، ونحن مجبرون على أن نكون غير فعالين فيها. أدخلت الكثير من الجمل في العمل مثل هياكل عظمية تطقطق وتركنا بعض التعابير من دون تدخل وأتصور أن المتفرج لا يذهب إلى المسرح ليتلقي دروساً في السياسة أو في الأخلاق. المتفرج يذهب ليستمتع وأنا حاولت أن أخلق المتعة لأن الفن يقدم المتعة ومن خلال المتعة يمكن للإنسان أن يستخلص ما يريده. لذلك النقد الحديث يقول: إن المتلقي أو المتفرج مشارك ومنتج للعمل الفني ولو أن العمل الفني أنتجه الفنان، لكنه يكتمل عند المتلقي وهو يصبغ على العمل قيماً وأفكاراً من ثقافته وخبرته في الحياة واهتماماته، فيضيف إلى العمل الفني إضافات قد تكون غير موجودة فيه. العمل يجب أن يحرك مخيلة المشاهد وأن يصل إليه، أكدنا على تحقيق المتعة في العمل الفني واستطعنا أن نبني شيئاً من الأفكار المتناثرة هنا وهناك بحيث يستطيع المتلقي أن يستوعب توجهنا.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

* الملاحظ أنك تكتب النص انطلاقاً من الخشبة، لماذا لا تختار نصاً مكتوباً في الأساس؟

** الإخراج الحديث هو الخروج من أسر الأدب، فقد انفصل المسرح الحديث عن الأدب، وخاصة في مسرح اللامعقول، كون الإخراج يعتمد على التأليف على الخشبة، أي صنع العرض دون سلطة النص الأدبي، وهذا ما فعلته في عرض (انتظار) ومعظم العروض الأخرى، فالأهمية لم تكن هي الإخلاص لنص بيكيت، بل لتقديم عرض مسرحي ذو شكل فني مؤثر ومتألق، وهذا يرتبط بالواقع الذي نعيشه دون مباشرة أو تعليم أو تقديم خطابات للمتلقي.

لم نحمّل العرض أفكاراً عارية، إنما أفكاراً محسوسة دون إسهاب ودون مباشرة ودون أن تكون متنافرة، لذلك لم يشعر المتفرج بأنه يتلقى أفكاراً بأحاسيسه، ويبحث عميقاً عن تفسيره الخاص، لأننا لم نفرض تفسيراً معنياً عليه.

اعتبر أن المتلقي جزء من العمل الفني، وعليه أن يبحث عما يحتويه العمل، ليصبح شريكاً، منتجاً لأن له رأيه الخاص وموقفه الخاص ومتعته الخاصة..يرى الجرجاني أن البحث عن المعنى، كالبحث عن اللؤلؤ، أي أن ذلك يحتاج إلى مشقة وفعالية. الفن لا يتحمل الأسر ولا القيود، فالمسرح اليوناني أعيد إنتاجه على يد كبار الكتاب، حتى في السينما (أوديب ملكاً) وبذلك أخرج هؤلاء الفن المسرحي من القوالب ومن التعريفات الجاهزة والمسرح يتشكل ويكتمل على الخشبة وليس وراء الطاولة كون النص غالباً ذهني يكتب بعيداً عن الحياة وأحداثها ومجرياتها، ومهما حاول المؤلف أن يصور النوابض الأساسية في حياتنا، فيبقى مقصواً ولا يستطيع أن يعطيه حياة وحيوية وقدرة تعبيرية لما تفعله خشبة المسرح.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

«الدرس».. تفكيك اللغة ومطاردتها

أخيراً، وجد المخرج عبد الله كيلاني ضالته في مسرحية «الدرس» للكاتب يوجين يونسكو الذي يعد من رواد مسرح العبث، وهذه هي المسرحية الثانية التي كتبها يونسكو عام ١٩٥١ بعد «المغنية الصلعاء»، يقول الكاتب حول أداء هذه المسرحية «لا بد للأداء أن يكون عنيفاً فاجعاً، إذا كان النص هازلاً، ولا بد له من أن يكون هازلاً إذا كان النص عنيفاً فاجعاً».

يفتتح عرض«الدرس» الذي قدم ضمن عروض المسرح القومي على صالة القباني بموسيقى وإضاءة خفيفة على ساعة رملية توحي ببداية الدرس وبداية العرض، ويصر المخرج أن يكون العرض دائرياً متصاعداً من خلال عدة إشارات، مثل يبدأ العرض بجملة «هكذا نعيش في هذا العالم دائماً وأبداً» ويختتم بها، ثم دقات على الباب في بداية ونهاية العرض، في إشارة إلى أن الأحداث لم تنته بموت التلميذة، إنما هناك ضحية أخرى تنتظر دورها.

نلاحظ بداية، جرأة التلميذة التي ستأخذ الدرس أول مرة، وطلاقة لسانها، وبراءتها في التعامل مع الأستاذ والأشياء، بعكس الأستاذ الذي بدا مرتبكاً ومشتتاً، فالعلاقة هنا، علاقة إختلالية غير متوازنة، طالما الأستاذ (زيناتي قدسية) صاحب المنزل والسلطة، والتلميذة ضيفة وطالبة المعرفة، تتمحور حولها الأحداث، كان من المفترض أن يكون الأستاذ مركز الفعل، أي هو الآمر والناهي، والتلميذة تنفذ الأوامر فقط، من هنا تكون العلاقة غير متكافئة كون الأستاذ مغرم بها، ويتحول هذا الحق إلى حق للتلميذة، إلا أن الأمور تتغير تدريجياً وتتبادل الأدوار حتى يصبح الأستاذ جريئاً، والتلميذة مشلولة الفكر، مما

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ينعتها الأستاذ بالساذجة. فالإيحاءات الجنسية جعلت الأستاذ يتخلى عن موقعه مع دخول الخادمة لمنع أي فعل مشين(اغتصاب، قتل..)، يرافق هذا التحول حوار الطرشان بعد أن حدد الأستاذ هدفه بدقة، إذ يتكلم الأستاذ عن محاور الدمار والقتل والموت، بينما التلميذة تتحدث عن الحياة والبراءة والطفولة ومحاورها، وكأن هناك قطيعة بين ثنائية الحياة والموت، فالأول يدفع الأحداث باتجاه الموت، بينما التلميذة تتراءى لها جمالية الحياة فقط، ويكون الأداء عنيفاً والإيحاءات الجنسية تعطي للمشهد روح الفكاهة الذي محوره أحداث يومية كأن ترد التلميذة بأن باريس عاصمة فرنسا، وأن ١+١=٢ وغيرها من المعلومات البدهية والعامة، ورغم ذلك يجد الاستاذ أن أجوبتها دلالة على ذكائها، لينتقل الأستاذ في ما بعد إلى أمور أكثر تعقيداً مثل الحديث عن الذرة والإلكترون والفوتون، تجسد التلميذة، هذا المشهد حركياً، إذ تدور حول الأستاذ كدوران الفوتون حول النواة في حركة اهليليجية، والكلمات عصية على الفهم، وغير منطقية، فالأستاذ هو مركز الفعل، والتلميذة في حركة دائرية مستمرة، ومع تحول شديد في شخصية الأستاذ وهو يتحدث عن اللغة، مع مؤثرات صوتية ترافق هذا التحول، وتالياً يسيطر الأستاذ على التلميذة من خلال خطابه الذي يشبه خطاب حال الاتحاد في البيت الأبيض (خطاب بوش)، فالخطاب خال من الصدق والمصداقية ويتضمن الخداع والكذب، ويتم تفريغه من المضمون الدلالي والمعنوي، ورغم ذلك يوافق طاقمه السياسي عليه، فيتحول الأستاذ إلى إنسان عنيف يفقد إنسانيته في مشهد من أكثر المشاهد وحشية عندما يقف بين الخادمة والتلميذة ويلف شعريهما حول يديه، ويليه مشهد شد قدم التلميذة التي تحاول الإفلات منه، وهكذا تصل التلميذة إلى حالة فقدان التركيز (ألم الأسنان)، وهي بداية القطيعة مع الحياة، وكأنها تفقد في كل لحظة جزءاً منها في الوقت الذي يجعل الأستاذ أن تتقبل كل شيء بفعل العنف دون احتجاج منها، والسيطرة التامة على التلميذة، يبدأ العنف في الخطاب وينتهي بالقتل.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يفقد الأستاذ السيطرة على نفسه ويصبح أسير اللغة المجردة، فيبرر من خلال هذه اللغة بأنه لا وجود لماض، ولا لحاضر، ولا لمستقبل، ويفرّغ هذه المفاهيم من مضمونها تمهيداً للوصول إلى محور الموت بأحرف كبيرة لها دلالات ملموسة، مثل السكين، والقتل، والدفن.. وفي لحظة من أكثر اللحظات سخونة، يطعن التلميذة، إنه فعل القتل الذي يعد بمثابة فعل الاغتصاب غير الواعي كونه مازال تحت تأثير اللغة، وهذا الفعل غير الواعي يستدعي الخادمة أن تمنعه ثانية، إما تهرباً أوخوفاً أو تحذيراً، لكن هل يرتدع الأستاذ لما فعله؟.

إنها الجثة الأربعون، لكنه يبرر «إن الناس معتادون على مشاهدة الكثير»، في إشارة إلى أعمال العنف الذي غطت الفضائيات، إلا أن الباب يدق ثانية، والعنف سيبدأ مع ضحية جديدة، عندما تضاء الساعة الرملية، في إشارة إلى زمن لولبي متصاعد دون الوصول إلى نهاية المأساة.

في قراءة متأنية للعرض، نلاحظ عدم وجود حبكة أو تسلسل الأحداث، رغم أن العرض حاول المحافظة على الحكاية التقليدية، وتالياً فالمتعة لا تأتي من الحكاية، قد تأتي من أداء الممثلين، أو من اكتشاف بعض الدلالات وغناها، وأحياناً من الرؤية الإخراجية التي كانت تفتقر إلى الفرجة المسرحية نوعاً ما.

حاول المخرج أن يطرح رؤية معاصرة من خلال نص عبثي تم ترويضه على أرض عربية، دون النزوع إلى فذلكات العبث، وفانتازيا الدراما، وهي قراءة قد تكون أيديولوجية للواقع الراهن حيث العنف والخداع يسودان حياتنا، أو هي قراءة مرحلة لما يجري في العالم، لذلك لجأ المخرج إلى اللغة التي يمكن للإنسان أن يقدم رؤية تسيطر على حياتنا في الوقت الذي حظي المحافظون الجدد في البيت الأبيض بصدارة العالم، وعبثية مواقفهم التي تنحاز إلى محور الشر.

وقراءة الديكور، قد تختلف قليلاً عن القراءة الأيديولوجية في انحيازها إلى واقعية المشهد دون التورط في رموز النص العبثي، حيث قسمت الخشبة إلى مقدمة ومؤخرة، من خلال القاطع، يمثل الجزء الخلفي، المطبخ الذي يراقب

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

القسم الأمامي من خلال النوافذ التي أصبحت عيوناً مراقبة أو مربعات لتعليم التلميذة، إلا أن الأهمية تكمن في القسم الأمامي الذي يحتوي على تمثال في نهاية الخشبة، وفي الجهة المقابلة إلى الأمام ساعة رملية لبدء الدرس أو لبدء العرض، ثم طاولة وكرسي للاستعمال الوظيفي، وسطح الساعة يحتوي على ماء، يلجأ إليه الأستاذ لتبريد يديه عندما يلامس التلميذة وكأنه جدل جنسي محموم يريد إفراغه، أو تلويثه وكأس ماء للغرض نفسه، وهكذا، فآلة القتل (السكين) هي الأكثر حضوراً منذ بداية العرض، لكن أكثر العناصر المسرحية ابتكاراً ودهشة هي الإضاءة التي صممها بسام حميدي من خلال بقع ضوئية لإبراز جزء على حساب الآخر دون عزله، وقد توجت الإضاءة ابتكارها لأول مرة على مسارح سورية في مشهد القتل، إذ بدت الخلفية حمراء كخيوط الدم تتناثر على شاشة منصوبة في نهاية الخشبة من خلال اختراع مادة كيميائية لإنتاج فضاء يتناسب مع فعل القتل، بينما الموسيقى كانت تنبيهية في بعض المشاهد أو تعليقية على الأحداث في مشاهد أخرى، وقلما كانت درامية.

هل استطاع المخرج أن يضيف مشهداً بصرياً ينتمي إلى المشهد المسرحي من خلال نص كان طليعياً وتم إخضاعه لبيئة محلية، وا ٍخراج قد يفتقر إلى الفرجة في زمن الصورة المسرحية لنص يونسكو من إعداد موفق مسعود؟

وجد المخرج ضالته في الدرس لتكثيف هذا الواقع العبثي الذي يكتنف حياتنا، ويريد تعرية خطب الساسة من مضمونها لتتحول اللغة إلى فعل القتل الذي يمارس يومياً في الشرق الأوسط، وتحديداً في منطقتنا العربية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عشاء عيد ميلاد طويل

حل عرض «عشاء عيد ميلاد طويل» للكاتب ثورنتون وايلدر من ترجمة وإخراج سامر عمران ضيفاً على المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية.

يدخل عنوان العرض في إطار مفهوم الطقس المتكرر سنوياً، باعتبار أن عشاء عيد الميلاد يأتي كل سنة مرة واحدة، وفي يوم محدد، تمارسه أجيال متعاقبة بنفس الحركات والإشارات والإيماءات والتصرفات، حتى في طريقة الجلوس وحركة اليدين والحوارات المقتضبة التي تتم بهذه المناسبة، لذلك فالعرض طقس دوري متكرر.

الشخصيات متشابهة في الأزياء والحركات والتصرفات حتى يخال للمتفرج أنها كائنات مستنسخة عبر أجيال عديدة على خشبة المسرح. وطالما أن المخرج لم يستخدم الاكسسوارات في العرض واعتمد على قدرة الممثل ودقته في الحركات والإيماءات، فمن الضروري أن تكون الاكسسوارات متخيلة على نحو تجريدي، يتطلب من الممثل إيصال المعنى إلى المتفرج عبر أدواته التعبيرية كالجسد وحركة اليدين، وقد حرص المخرج على الاستعانة بأدوات فنية لمساعدة الممثل واستبدال الحوار بالإيماءة أو بالحركات المقيدة والمحددة، إضافة إلى الإضاءة والموسيقا والأزياء والديكور، فكل هذه العناصر ساعد الممثل في إيصال المعنى إلى المتفرج.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يتناول العرض مفهوم الزمن والفعل وعلاقتهما من خلال تكوين الجسد ودلالاته، فقد تم تجريد العرض من الزمان والمكان، وأصبح لاينتمي إلى بيئة معينة، وبنفس الوقت ينتمي إلى جميع البيئات كونه يعالج الحياة الإنسانية وتعاقب الأجيال، ومشكلة الزمن، فالعادات والطقوس لم تتبدل، والأفعال متوارثة عن الأجداد، والجيل الجديد نسخ فوتوغرافية عن الجيل القديم.

شخصيات ترحل عن الحياة وأخرى تدخل الحياة وتكرر ماقدمه الأقدمون من تجارب وأفعال، بل يعيدون العبارات حرفياً .الممثل يتحمل عبئاً كبيراً في العرض، وبالتالي يضاعف جهده للوصول إلى الفعل وا ٍنتاجه بمرافقة الموسيقا ضمن منهجية المخرج، فمثلاً استخدم المخرج مرور الزمن بكل أناقة وشفافية من دون الاعتماد على إطفاء الإضاءة، بل اعتمد على قدرات الممثلين أنفسهم وهم يصبغون أصداغ بعضهم بصباغ أبيض أمام المتفرج. ثم يقفلون أزرار المعاطف، وفي كل مرة يزداد الشيب بمرور الزمن حتى يصل إلى الحواجب، ثم ترحل الشخصية عن الحياة حاملة الكفن على كتفها وبهدوء يختار الممر الطويل الذي كانت إضاءته مغايرة تماماً . بينما النساء يفتحن أسفل التنانير لإطالتها كدلالة على مرور الزمن، فالأجيال لاتقدم سوى حالة واحدة هي الجلوس على مائدة عشاء عيد الميلاد في جو من سينوغرافيا منسجمة ومتناغمة مع رؤية المخرج الإبداعية، ويتخلل هذا الجو بعض الحوارات المكررة والمتوارثة عن الأجداد، وتنتهي الشخصية، إما رحيلاً عن الحياة، أو سفراً خارج المكان.

يجد الممثل نفسه في المتفرج (الصالة) الذي يعد مرآة العرض، والعملية هنا عكسية وتفاعلية، تنتقل العدوى من الممثل إلى المتفرج، ثم إلى الممثل من جديد ضمن حركة وحيدة لدرجة الملل، لكن الملل يحفز خيال المتفرج ويجعله متابعاً للسكون الذي يحمل في داخله حركة تشده إلى السكون بفعل الجاذبية الأرضية.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

هنا يتولد عنصر التشويق والمتعة لدى البعض كونه يقدم حالة الملل بطريقة حيوية، ومن خلال الأحاسيس التي تأخذ دوراً بارزاً في المعنى.

القادم إلى الخشبة مفعم بالنشاط والتفاؤل والحيوية، بينما الموجود عليها يعبر عن حالته السكونية الراكدة بالملل، ورغم ذلك تبقى الخشبة، المأوى الوحيد الذي يجمع الشخصيات لتمرير الزمن وا ٍنتاج أفعال مجددة، والشخصيات تختار لحظة الموت الاختياري متى شاءت، ثم تمضي إلى حتفها، إذ تحمل كفناً وتمضي عبر الممر الطويل المؤدي إلى الخارج بصمت.

عندما يقرر كارل أن يموت يتجه إلى الكفن، فتمنعه زوجته، يعود ثانية إلى الخشبة، وكذلك رودريغو يحمل كفناً ويتقدم بهدوء باتجاه الشخصيات، ويتحاور معها، ثم يخرج من الحياة دون ضجيج.

الخشبة هي الحياة، وغير ذلك هو الموت. الحياة في هذا المكان راكدة مأساوية، والشخصيات تعيش في الماضي رغم التطور المذهل الذي يجري في العالم، إلا أن الشخصيات لا يطالها التطور، وعندما يرفض الابن الوضع القائم، ويتمرد على العادات، ويثير شغباً، يرحل عن المكان إلى منطقة أخرى، لكن القيود تكبله هناك أيضاً، فلايجد مناصاً إلا بما فعله أجداده على مائدة العشاء في عيد الميلاد من حركات وا ٍيماءات ويخضع لمصيره، فينتظر كما كانت الأجيال السابقة.

رضيع يموت دون أن يمر بالمراحل الإنسانية، شاب يرحل عن الحياة، وكهل يلف نفسه بالكفن. المكان يتشح بالسواد من جميع جوانبه حيث الستائر السوداء تغطي الخشبة، والأزياء السوداء تلتف حول أجسام الممثلين. والرمل الخشن يفرش على أرضية الخشبة فيصدر صوتاً كلما تحرك الممثل، لذلك يساهم الرمل في تقييد حركة الممثل وفي فضح حركته عند إطفاء الإضاءة.

الديكور بسيط لدرجة أننا لم نجد سوى عجلة كبيرة مفرغة على شكل مائدة العشاء. يختار الممثل جزءاً منها ليتناول عشاءه، ويتخذ فيما بعد شكل ساعة أو دولاب الزمن في منتصف الخشبة، وهي تدور كآلة الزمن تسحق الإنسان أو

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

ترتقي به إلى سلم المجد. وكان الممثلين يضاعفون جهودهم في التعامل معها من أجل الارتقاء أو بحثاً عن فرصة. الديكور يتناسب مع حركات الممثلين التجريدية ومع طبيعة النص التجريدي الأقرب إلى النص التجريبي. ولعبت الإضاءة دوراً درامياً مهماً في تصعيد الفعل المسرحي مما شكل نوراً وظلاً طوال العرض، فإضاءة عالم الأحياء نور متكسر غير مستقر كون الحياة غيرة مستقرة.وا ٍضاءة عالم الأموات ظل ثابت وهادئ، وما بين الظل والنور حركة بسيطة، كما هي الحركة بين الحياة والموت. بينما الأزياء متشابهة، إذ يشمل اللون الأسود الأجيال السابقة واللاحقة.

الإيقاع الداخلي هادئ يدفع الممثل إلى أن يكون أكثر حيوية وحضوراً على الخشبة، وهذا يتطلب منه جهداً مضاعفاً، فيتورط المتفرج في اللعبة باختياره، ليتابع المشهدية البصرية والحلول السينوغرافية، وا ٍذا كانت الخشبة هي الحياة، وخارجها الموت، فالإنسان يدرك ما يفعله تماماً ويحضر العرض ولا يفلت من المصير المحتوم، كونه اختار الدخول إلى العرض واللعبة التي اقترحها المخرج مع الممثلين. لكن المخرج يفاجئ الجميع ويلف الكفن الأبيض حول كل من في الصالة وعلى الخشبة مع نهاية مشهد الخاتمة ويطوي صفحة من خلال الستار مشيراً إلى نهاية اللعبة.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

عشاء الوداع

كثر الحديث عن أهمية المسرح ودوره وتأثيره على المجتمعات كفعل إبداعي متعدد الجوانب، كما كثر الحديث عن النهضة المسرحية في الفترة الأخيرة، مما دفع بعض الممولين لإنشاء فرق مسرحية خاصة، حتى ازدادت الفرق والتجمعات وشملت نشاطها العروض المسرحية وغيرها من الحفلات والعروض الراقصة بعد أن لاحظت هذه الفرق ارتياد الجمهور للعروض المسرحية، فراحت تقدم عروضاً مسرحية وتضع برامج سنوية، لكن غالبية هذه الفرق والتجمعات توقفت بعد تقديم عرض أو عرضين في أحسن الأحوال، لأسباب عديدة أهمها عدم وجود ممول حقيقي يرى في المسرح مشروعاً فنياً طويل الأمد.وليس مشروعاً اقتصادياً .

يبدو أن الفرق والتجمعات المسرحية تأسست بدافع الحب لهذا الفن المسرحي أولاً، وثانياً حاولت أن تساهم في النهوض بالحركة المسرحية، وطرحت نفسها كفرق موازية للمسرح الرسمي، إن لم نقل أنها بديلة عنه، في الوقت الذي كان المسرح الرسمي يقدم عروضاً ضعيفة نوعاً ما، وبالتالي كان على هذه الفرق والتجمعات الاهتمام بالجانب الجمالي والفني للعرض، وبنفس الوقت ضاعفت جهودها من أجل استقطاب عدد كبير من المتفرجين، ووجدت ضالتها في عروض كوميدية ترسم البسمة أحياناً، وأخرى تنتزع الضحكة والقهقهة من حناجر المتفرجين، كون المتفرج بحاجة ماسة إلى الترفيه والتسلية وقليل من الفائدة بعد متاعب يوم عمل عصيب. وبعد أن مل هذا المتفرج من المسلسلات التلفزيونية التي تجتر نفسها في معظم الأحيان، لكن غياب المنهج

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

الواضح عن عروض هذه الفرق والتجمعات أدى إلى السقوط في أحضان المسرح التجاري أحياناً، وأخرى الاعتماد على الفقرات التي تعرض في حفلات التعارف، لكن قلة من الفرق أو العروض بالمعنى الصحيح حاولت أن تخط لنفسها منهجاً يهدف إلى استقطاب عدد كبير من المتفرجين، وفي الوقت نفسه الحفاظ على فنية العرض، ولكنها عانت من الناحية المادية وقلة صالات العرض، في الوقت الذي ترتفع أصوات بأن أي مكان يمكن أن يتحول إلى صالة عرض مسرحي ببعض التعديلات الطفيفة.

قدمت مجموعة من الفنانين المسرحيين عرض «عشاء الوداع» للكاتب أرتور شنيتسلر من ترجمة الدكتور نبيل حفار، وا ٍخراج الفنان بسام كوسا من خلال تجمع آداد المسرحي بمشاركة مجموعة من الفنانين المسرحيين المتميزين.

يتناول عرض «عشاء الوداع»، موضوعاً اجتماعياً بسيطاً بعيداً عن القضايا الكبرى، إلا أنه عميق في فكرته، كونه يسلط الضوء على جانب إنساني معين هو الغرائز البشرية ضمن إطار كوميدي خفيف، يعتمد على مفارقة المواقف، وأحياناً على طبائع الشخصيات، حيث تلعب الغرائز والرغبات دوراً بارزاً في سعادة الناس أو في تعاستهم.

تفتح الستارة على طاولتين متجاورتين، منفصلتين عن بعضهما البعض بفاصل وهمي، وضعت عليهما كافة أصناف الأطعمة الغالية الثمن، والمشروبات الفاخرة والفواكه النادرة استعداداً للاحتفال بالعشاء الأخير كما يبدو لنا في ما بعد.

شاب يرتدي ثياباً فاخرة، ويستمع إلى موسيقى كلاسيكية راقية، ينتمي إلى طبقة أرستقراطية، يبدو عليه أنه ينتظر أحداً على العشاء، يتحرك برومانسية وأناقة بجانب الطاولة، وفي مكان قريب منه وضعت آلة التسجيل التي تصدر موسيقى ناعمة، إلا أن المفارقة أن المسجلة تطلق موسيقى من ألحان شعبية محلية كالتي نسمعها يومياً، فيسرع الشاب كالبرق ليوقف المهزلة (آلة التسجيل) مع ضحكات تنطلق من الصالة، في إشارة إلى موقف كوميدي.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

إن العشاء هو محرك أساسي لجمع الشخصيات حول الطاولة وا ٍنتاج أفعال درامية وما يترتب عليها من ردات أفعال عنيفة ومواقف ساخرة، إذ يقرر الشاب أخيراً مصارحة فتاته التي كان يحبها لأنه سيتخلى عنها، كونه يحب الآن فتاة أخرى، فيستعين بصديقه ليساعده في هذه المهمة. وفي الطرف الأخر من الخشبة، حيث الطاولة الثانية التي تشبه الطاولة الأولى بأصناف المأكولات والمشروبات، فتاة تنتظر صديقها على العشاء لتصارحه بأنها ستتخلى عنه لأنها وجدت شاباً آخر تحبه.

إن هذا التقطيع في المشهدين المتشابهين على الخشبة، أو هذا التجاور الشرطي يذكرنا بالمشاهد التلفزيونية، وخاصة إذا علمنا أن مخرج العمل هو أحد نجوم التلفزيون والسينما.

يدخل الصديق الذي سيساعد الشاب في الخروج من محنته، ويبدو من هيئته أنه شحاد أو فقير، يرتدي ثياباً لاتتناسب مع ثياب الشاب، ويتصرف بحرية في الصالون، ويلثغ في كلامه، إلا أن علامة الاستفهام ترتسم على وجوه المتفرجين، لماذا هذا الفرق الشاسع بين الشاب وصديقه من الناحية الخارجية على الأقل؟ لكن رغم ذلك شكلا ثنائية متوالفة ومنسجمة في الأداء والحركة والإحساس، بعكس الثنائية الثانية على الطاولة الأخرى بعد أن جاءت الصديقة لتساعد الفتاة، ولم تحاول هذه الثنائية أن تفرض حضورها أو تفرض خصوصيتها النسائية على العرض المسرحي، وكأن العرض مبني على خصوصية الأولى، وهي حالة واحدة، وا ٍلا ما معنى الثنائية الثانية طالما لم تستطع أن تظهر خصوصيتها كأنثى، ولم تستطع الفتاة إثبات وجودها كفتاة عندما يتخلى الشاب عنها، والحركات ليست لها أية علاقة بخصوصية نسائية ليس في التفاصيل الصغيرة ولا في المستوى العام والخاص، إنما هي تابعة للثنائية الأولى، وبالتالي ليس لها أي مبرر درامي لوجودها، ورغم محاولات الشاب القادم إليهما في رفع سوية المشهد، إلا أنه بقي في حدود الدنيا.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

في جو من التوتر المرتقب، يدخل شاب وفتاة معاً من باب واحد يقع في نهاية الخشبة، حيث تتجه الفتاة إلى الطاولة الأولى، ويتجه الشاب إلى الطاولة الثانية حيث الفتاة وصديقها، وضمن مواقف كوميدية يتناوب الحوار على الطاولة الواحدة، يتابع نفس الحوار على الطاولة الثانية، تصرح الفتاة هذه المرة للشاب بأنها تحب شاباً آخر، وفي نفس اللحظة، يصارح الشاب الذي يجلس على الطاولة الثانية فتاته بأنه سيتخلى عنها، لأنه يحب فتاة أخرى، وهنا تبدأ المفارقة في المصارحة، وكأن المنتصر هو من يعلن أولاً عما في صدره، لكن الآخر لايتحمل عنف المصارحة، فيغضب الشاب ويثور، وفي الجهة الأخرى تغضب الفتاة وتنفعل وتصرخ، وكأن الثنائية الثانية تابعة للأولى.

الصراحة هنا علقم لايمكن لأحد القبول به، كونها ترتب على صاحبها نتائج غير محمودة، وبالتالي يظهر الزيف والرياء، لأن الإنسان لايقبل على نفسه إلا أن يكون فاعلاً ومؤثراً على الآخر.

هنا يمنتج المخرج مشهدين متزامنين بحيث يولد مفارقات كوميدية ساخرة، مما يدفع الأحداث إلى ذروتها، ليزيد في الأزمة، ويجعل المتفر ج متشوقاً، حيث ينقل بصره بسهولة دون تعب من مشهد إلى مشهد مواز له وغير مختلف عنه، إلى أن يدافع الشاب عن عجزه، وربما يدافع عن الإهانة التي لحقت به، بأنه كان يريد أن يتخلى عنها كونه على علاقة مع فتاة أخرى، ويسهر معها كل ليلة، فتنقلب الأمور وتثور الفتاة على الطاولة الأولى، ويتبادلان الأدوار، وبالتوازي يحصل نفس الشيء على الطاولة الثانية، عندما تعترف الفتاة وكأنها ترد الإهانة إلى الشاب بأنها على علاقة مع شاب آخر. وهكذا تتسع دائرة العنف حتى تشمل الطاولتين ضمن مواقف تراجيكوميدية، ويصل الموقف إلى حد القطيعة والتواصل معاً حيث الكلمات السوقية والتعبيرات الأخلاقية كالخداع والزيف والمكر والصدق، وغيرها.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

يبدو أن الحالتين هما حالة واحدة حتى يشك المتفرج أن الفتاة التي سيتخلى الشاب عنها هي الفتاة التي تنتظر الشاب على الطاولة الثانية. لاشك أن الحالتين متكاملتان نتعرف من خلالهما على تأثير المصيبة على الشاب ضمن خصوصيته كشاب، وعلى الفتاة ضمن خصوصيتها كأنثى، خاصة أن الزائرين يدخلان الخشبة معاً ومن باب واحد.

العرض هو استعراض لمهارات الممثل وحرفيته في التعامل مع الدور، وخاصة ثنائية الشاب وصديقه، وأدى دور الشاب الذي كان على الطاولة الأولى الفنان فايز قزق بمهارة عالية وحرفية الممثل القدير معتمداً في أدائه على الإحساس الداخلي الهادئ والمتزن في النصف الأول من العرض، إلا أنه طرأ تحول على شخصيته بعد أن تصارحه الفتاة بأنها تحب شاباً آخر، فيخرج عن هدوئه ويصبح غاضباً ثائراً، يزرع الخشبة ضجيجاً ويقتحم الطاولة بإحساس عفوي صادق، ورغم ذلك خطف صديقه (باسل خياط) أنظار المتفرجين منه، كونه كان يتواصل مع الصالة في بعض المواقف الكوميدية، لكن باسل خياط، قدم دوراً أقرب إلى الواقعية المتناغمة مع أداء فايز قزق، معتمداً على قوة الإحساس الداخلي رغم اعتماده على المظهر الخارجي والشخصية النمطية التي تثير الضحك لدى المتفرج.

بينما الثنائية الثانية (وفاء موصلي ومانيا نبواني) كانت خارج حدود العرض، لقد بالغت مانيا في أدائها، وكان الأمر عندها كوميديا فقط، وحتى عندما طرأ تحول على شخصيتها لم تحاول أن تستفيد منه في التعامل مع صديقها (قاسم ملحو)، لذلك اتصف الأداء عندها بالمبالغة في الحركات، وفي القسم الأول بالاستكانة لوضعها مع صديقتها، علماً أن الصراخ كان مسيطراً على أدائها، بينما كانت وفاء موصلي بلا حول ولاقوة، كونها لم ترسم لنفسها

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

شخصية ولم تستطع أن تتجاوز الدور. تميز أداء قاسم ملحو بطريقة ملحوظة من خلال لامبالاته مع الآخر والتقاطه لمفاتيح الشخصية، وأدى دوراً واقعياً حتى ظل محتفظاً بهدوئه طيلة العرض. كان التباين واضحاً في مستويات الأداء لكل شخصية حسب التقاط الممثل للدور وغياب الرؤية الإخراجية التي تنظم العرض وتجعله متكاملاً في الأداء.

يمكننا القول إن العرض ينتمي إلى جميع البيئات، كون الأحداث ممكنة الوقوع في أي بيئة وأي مرحلة تاريخيةوا إذا كان العرض فقيراً في الديكور سوى الطاولتين، فقد كانت الإضاءة أكثر فقراً ولم تستطع تعميق الحالة النفسية ولا الخطوط الدرامية للعرض، حتى أنها لم تفصل الطاولة عن الأخرى إلا في ما ندر، وكانت الأزياء عصرية تنتمي إلى الراهن زمن المخرج والمتفرج.

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com
www.alkottob.com

www.alkottob.com

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

٧

الصفحة

المقدمة ٥

الدراماتورجية ..حررت الكتابة المسرحية من الأطر القواعدية ٩

عودة الأسطوري بلبوس الراهن كاليغولا.. البحث عن لحظة

الحلم في لغة الجسد ١٦

مونودراما «مسخ» مقتبسة من كافكا

بين لغة الرواية وارتجالات المسرح.. مساحة التعبير ٢٢

«ميديا» مانويل جيجي: حلول تشكيلية مبتكرة ٢٧

كسور.. مشاهد بصرية وصمت شفاف ٣٢

مشهد واحد بين صمت الكلام وعنبر رقم ٦..... ٣٧

تخاريف مشاهد كاريكاتورية للمواقف الر اهنة ٤٢

كوميديا التطهير

نور العيون وكوميديا الموقف..... ٥١

الحركة... الرقص الدرامي ٧٥

رحلة جسد: لحظة جمالية هاربة تكشف البوح الجسدي..... ٨٢

لغة الجسد بوصفها أداة للتعبير

العائلة توت..... ٩٤

حمام بغدادي..... ٩٧

العميان عجز وجودي أم تحديد مواقع الشخصيات ١٠٢

PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com

www.alkottob.com

الصفحة

الأيام الحلوة ١٠٦
«معطف» غوغول بين القصة والمسرحية والعرض..... ١١٧
بحر الزمن الضائع: بين المشهدية البصرية وحيوية المكان..... ١٢٢
بيت برناردا آلبا (نساء لوركا).. المرأة تجسيد للإنسان المقهور..... ١٢٦
بيت الدمى: اختيار ناجح في حركة المسرح التجريبي ١٣٢
الموت والعذراء: أداء شعري وا ٍحساس داخلي شفيف ١٣٥
عرض «شوكولا» نبش في المسكوت عنه
بروفة لمسرحة الصورة في المرحلة النهائية..... ١٤٣
العين والمخرز: ذاكرة فلكلورية في مشاهد بصرية مركبة ١٥٢
عالم صغير و«الأنا» البطولية في دوامة التغريب..... ١٥٨
«الدرس».. تفكيك اللغة ومطاردتها..... ١٧٦
عشاء عيد ميلاد طويل ١٨٠
عشاء الوداع ١٨٤

الطبعة الأولى / ٢٠١٠
عدد النسخ المطبوعة ١٠٠٠ نسخة

www.alkottob.com
PDF created with pdfFactory trial version www.pdffactory.com