المسرح والمجتمع وسلطة الكلام

د. محمد سيف
باريس

ان أفلاطون يعتبر هوميروس "المعلم الأصلي وزعيما للمجموعة الجميلة من الشعراء التراجيديين". ولقد استعار منه كل من اسخيلوس ، سوفوكلس ويوربيديس العديد من المواضيع الدرامية ، لأنهم وبكل بساطة كانوا يتغنون ببعض المقاطع البارزة من الألیادة والأوديسة لهوميروس. هذا بالإضافة إلى أن عرض مقاطع من الملحمة على المسرح جعل الفعل الذي يدور حول الحدث الوحيد ، كثيفا ومركزا.

وإذا كان أرسطو قد أولى أهمية كبيرة إلى وحدة الحدث، فإن هذا لم يأت أو يتكون لديه اعتباطيا وإنما قد لاحظ خيبة أمل الجمهور، في التراجيديات الخالية من وحدة الحدث.

الشعور بالوهم يعتبر ولادة المسرح لحظة مهمة وجوهرية في تاريخ البشرية. وقد شعر الإنسان بالوهم بفضل اللعب المسرحي. كان رد فعل الشاعر اليوناني "سلون Solonأمام أول عرض قدم من قبل الشاعر ثيسبيس في أثينا، بليغا وذا مغزى: حينما وجد نفسه لأول مرة في مواجهة مع الممثل، الذي يجسد صورة حقيقية. وقد اعتبر هذا الشاعر أن مثل هذا النوع من الكذب تدنيس لكل ما هو مقدس ومحرم، مما اضطر لترك المسرح، احتجاجا على هذا العمل الذي في تصوره غير لائق.

إن الوهم الذي كان لا يُعبر عنه من قبل إلا من خلال القص غير المباشر في الملحمة، قد وضع على المسرح فجأة، بحيث صار بالإمكان الاعتقاد ولو مؤقتا بواقعية وحقيقية الحدث المُمَثل. إن الشعور بالوهم هذا لا يحدث إلا ببطء. ويوجد مثالان يؤكدان ذلك.

أثناء عرض مسرحية "احتلال مدينة ميلّ"، نص تراجيدي ضائع للشاعر الإغريقي "فرينشوز" سابق للشاعر اسخيلوس، استحوذ الرعب على المتفرجين: عندما شاهدوا عرضا يجسد أحداثاً قديمة تعود إلى الوراء بعشر سنوات تقريبا، معتقدين أن ما يحدث أمامهم حقيقة وواقع معيش، وهذا ما يبرهن على ما أطلق عليه ستاندال فيما بعد في كتابه راسين وشكسبير" الوهم التام، الخالي من العيوب". وأثناء عرض مسرحية "ربات الإحسان المنعمات" لاسخيلوس، استولى الرعب على الجمهور أيضا، حينما شاهد على المسرح، ملاحقة آلهة الانتقام الإغريقية إلى أورستس، معتقدا أن ذلك حقيقة وواقع وليس وهما أو خيالا. لهذا السبب كانت آثينا تمنع تقديم الأحداث المعاصرة. إن سقوط الإمبراطورية الرومانية خلق للغرب كسرا سياسيا، لغويا، وثقافيا. فبعد الفوضى التي أصابت هذا العصر، باتت أهمية المسرح الفنية قليلة.

أما العروض المسرحية التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين فقد تدهورت شيئا فشيئا. السبب يعود في ذلك إلى الكنيسة التي عندما استولت على السلطة، كان من أول أعمالها تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي، واعتبار الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص والعاهرات، وغيرهم ممن ينبذهم المجتمع. ولكن على الرغم من سياسة النبذ والإقصاء الاجتماعي التي كانت تمارسها الكنيسة بحق رجال المسرح، لم تختف تماما عروض الرقص الصامت، وفرق الممثلين الجوالين.

مثلما نعرف أن هناك في القرن العاشر راهبة من سكسونيا تدعى "روزفيتا" كتبت عدة كوميديات. لهذا لا نستطيع أن نخلص إلى القول بأن العصور الوسطى كانت مظلمة حقا بالنسبة لتاريخ المسرح. من شعائر الديانة المسيحية إلى اللعب الدرامي إن الفضل في ميلاد الدراما من جديد في القرن التاسع والعاشر، لا يرجع إلى فرق الممثلين الجوالين ولا إلى الكاهنة روزفيتا، وإنما إلى سلطة الكنيسة نفسها التي قتلت المسرح وقضت عليه.

ففي لحظة ما، خلال القرن العاشر، أدخلت الكنيسة على طقوس قداس الفصح بعض الحوارات والاغاني التي كانت تمسرح المقاطع الأكثر شيوعا وانتشارا للإنجيل مثل، تصوير قيامة المسيح في أبسط صورة درامية، حيث كان يقوم أربعة كهنة أمام المخلصين بتقديم المشهد الذي يعلن فيه أحد الملائكة للنساء القديسات أمام قبر فارغ، انبعاث المسيح.

إن التمثيل الذي كان يستخدم في تمثيل هذا النوع من المشاهد والمسرحيات الصغيرة يتبع مجرى الأناشيد والاغاني التطوافية المحددة والمعروفة، في جميع الكنائس. لهذا نجد أن هيمنة اللغة اللاتينية، والشعائرية، على الحوار في مثل هذه الطقوس، قد وسع من حجم الهوة التي حدثت ما بين فضاء الكنيسة المقدس والفضاء الدنيوي للحياة. وعلى هذا الأساس، يوجد شرطان سيكونان فيما بعد ضروريين لتحديد مفهوم المسرح الذي حل محل الطقس: تكيف اللغة الفرنسية وجعلها دنيوية بعد تحريرها من كل ما هو مقدس.

ورغم كل القيود الدينية، فقد قام أحد المؤلفين الفرنسيين المجهولين في نهاية القرن الثاني عشر، بتطعيم طقوس القداس في عيد الميلاد وفي غيره من الأعياد المقدسة بشيء من التمثيل الدرامي، وذلك من خلال قصة آدم وحواء.

هذه القصة التي تكشف طبيعة البشر من خلال تصويرها "إبليس" وهو يلعب بمكر على غرور حواء وخيلائها، وقصة نوح التي ما لبثت أن اكتسبت شيئا من الفكاهة ومزيدا من المتعة بتصويرها زوجة نوح وقد رفضت صعود السفينة حتى يسمح لها أن تصطحب معها جميع المثرثرات من عجائز البلد.

ولقد حافظ المسرح الأوربي دائما على هذا الحنين إلى هذه الفضاءات المقدسة التي خرجت من أزقة الكنيسة وأروقتها. وقد وجد ملارميه، الذي يرى في الطقوس الدينية نموذجا للمسرح، في المقدس "إحكاماً وتنسيقاً درامياً نادراً"، مثلما يذكر ذلك في واحد من مقاطع كتابه "هديان" الذي جمع فيه "ملارميه" العديد من النصوص المختلفة من نقد، مقالات وأشياء أخرى.

إن النصوص التي كونتها الكنيسة سمحت، بموجبه، بمشاركة جمالية وميتا فيزيقية ما بين المخلصين والمحتفلين. ويوجد العديد من مخرجي القرن العشرين الذين أرادوا أن يؤسسوا بين الجمهور والممثلين علاقة من هذا النوع والطبيعة، وأن علاقة كهذه أمست فاضلة (طوباوية)، منذ اللحظة التي صار فيها المحتفلون ممثلين ومشاركين في العروض.

إن مسرحة التطبيقات الاجتماعية دفعت، في لحظات الاحتفالات الدنيوية والشعائر الدينية، إلى تجديد المسرح، بشكل متواز مع الطقس. ومثال على ذلك، كان مسرح القرون الوسطى يلجأ، مثلما كان يفعل المسرح الإغريقي القديم، إلى الغناء، الموسيقى والرقص اكثر مما كان يلجأ إلى الإلقاء.

إن الكثير من الشعراء والمؤلفين الدراميين كانوا أنفسهم موسيقيين، على سبيل المثال، ارنول كريبان، الذي يدين له المسرح بالكثير من العروض الموسيقية، مثل: كتاب آلام المسيح، آدم وحواء. إنه يعتبر الكاتب الدرامي الفرنسي الأكثر قدما، فهو مؤلف "لعب مورق، روبن وماريون ولولا ظهور الأوبرا في القرن السابع عشر لما انفصل المسرح عن فنون الموسيقى.

إن الاحتفالات الأميرية الباذخة قديمةٌ جدا، وقد وصفها القديس كريكوري دي تور منذ القرن السادس، بأنها عروض باذخة يقوم بها أغنياء المجتمع وأكابره لتأكيد سلطتهم. أثناء ذلك، تصبح المدينة بأكملها مسرحا: من بوابة الدخول إلى مركز المدينة. الشوارع التي تستعيرها الاستعراضات مزينة بديكورات باهظة؛ المنصّات مزروعة في مفارق الطرق تقدم عليها لوحات حية، وأحيانا صامتة؛ وكذلك فوق العربات المتحركة في الأماكن التي يتوقف فيها الموكب. وقد خرجت جميع الاحتفالات الشعبية، من معطف أعياد زحل عند الرومان، مثل كرنفال المجانين، الذي كان يحتوي بالمقابل على عناصر مسرحية. وقد استعار شكسبير شخصية المجنون والمهرج لتغذية الكثير من مشاهده بالمتعة والانشراح، مثلما كانت شعوب القرون الوسطى تولي التهريج أهمية خاصة. هذه هي جذور الفارس الهزلي. الخطب المضحكة، التي تحاكي ساخرة وبطريقة مبالغ فيها المواعظ المنطوقة من فوق المنابر، والحماقات، التي تستثمر الخدعة والمزاح، كانت تطغى على مناخ وأجواء الأعياد الشعبية. يعتبر المسرح في القرون الوسطى شيئا سياسيا، وذلك لاشتراك الجميع به، مثلما كان عند الإغريق. إن بناء المنصة (إن الكلمة ستكون فيما بعد مرادفة لـ"المسرح") عبأت النجار، البناء والخ. وإن تنفيذ الأزياء استوجب عمل النساجين، الجوخ والخياطين. وإن أكبر الرسامين قد اشتركوا في رسم الديكور.

الأدوار كانت تمثل من قبل البرجوازيين وطلبة المدينة، وفي بعض الأحيان تمثل من قبل النبلاء. إن الفصل ما بين الممثلين والعرض لم يظهر إلا في القرن الخامس عشر، عندما اصبح ممثلو مسرحيات الأسرار الدينية محترفين، وانضموا تحت سقف "جمعية". إن مسرح القرون الوسطى لم يدم طويلا، لأنه لم يحقق العمل المكثف الذي بواسطته يتم تمرير المواد السردية الموجودة في الإنجيل إلى شكل درامي، مثلما فعل الكتاب في الإغريق القديمة. وهذا بلا شك ليس بالسبب الوحيد، فهنالك مظاهر، اجتماعية وفنية، كانت سببا أيضا، وخاصة فيما يتعلق بالانفصال بين الدنيوي والمقدس، الذي حدث في المجتمع الغربي في عصر النهضة، واكتشاف نماذج أخرى قديمة. إن الرامايانا في الواقع كانت دائما حيوية جدا سواء في الهند أو في آسيا الجنوبية- الشرقية. وإن المسرح الذي خرج منها، ولد من ملحمة دينية مثل مسرحيات آلام المسيح الأوربية. إن ملحمة راما، التي يعود تاريخها السنسكريتي إلى القرن الأول، وفي نسختها الهندية للقرن الخامس عشر، كانت مع المهابارتا، تعتبران إحدى اقدم الأشعار الدينية الهندية. إن هذا النص السردي، الذي تعتبر فيه جميع الشخصيات تجسيداً للآلهة؛ كان الملك راما واحدا من التناسخات العديدة لثاني اكبر الآلهة الهندية فيشنو، ويمتلك تعاليم أخلاقية وروحية. وقد وظف دراميا باكرا. وبمقدار ما انتشرت الملحمة عبر الهند، ومن ثم بآسيا ، ؛ إن الرامايانا أعطت ولادات عديدة للكثير من النسخ. كل بلد أدخل خصوصيته الثقافية عليها وكيفها لشكل مسرحي مختلف (مسرح خيال الظل، مسرح الأقنعة، الأوبرا، مسرح الدمى، الرقص). ويجمع هذا المسرح حوله الجماهير، في كل مكان، على طول ساعات العرض وذلك لمتابعة مختلف الفصول، مثلما في مسرح القرون الوسطى الأوربي. ولكن جمهور هذا النوع من العروض، ما زال قريبا من الطقس، أي انه لم يفقد حماسه الديني، على عكس جمهور المسرح الأوربي. إن غياب المسرح العربي مسألة معقدة تشبه إلى حد كبير مسألة غياب الملحمة في الصين. على الرغم من التأثير الكبير الذي مارسه التفكير الإغريقي على العالم العربي ظل المسرح غائبا ومغيبا. علما، إن المسلمين أنفسهم الذين نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوربا، وذلك بفضل ترجماتهم لأفلاطون وارسطو عن اللاتينية. ولكن كيف يحدث انهم لم يترجموا لا اسخيلوس، ولا سوفكليس ولا يوربيديس؟ أو أن يبتكروا شكلا مسرحيا خاصا بهم ؟ إن الحجة التي تحاول دائماً أن تجيب عن حالة الغياب هذه. هي حظر التصوير، والعرض التجسيدي، في الدين الإسلامي. وعندما استمع ابن رشد، لأقاصيص أحد التجار العرب العائدين للتو من مدينة "كانتون" الواقعة بالصين، لم يصدق أو يأخذ بها مأخذ الجد.

وقد زعم هذا التاجر انه شاهد عرضا فيه بعضُ الأشخاص، يضعون أقنعة على الوجوه أو ماكياجا، ويعبرون من خلال الإشارات الجسدية والإلقاء أمام جمهور في ديكور يجسد حادثة خيالية. لقد كان من غير المعقول بالنسبة لابن رشد الذي يعتبر واحدا من أكبر قراء ذلك العصر وأكبر المعلقين على الفلسفة الإغريقية و(خاصة أرسطو)، بأن يكون هنالك أشخاص من الجنون والإلحاد بحيث ينافسون الرب، في خلق الصور. في الحقيقة، لا يوجد في الدين الإسلامي، تمثيل طقسي يمكن مقارنته بالاحتفالات الشعائرية الإغريقية القديمة أو القرون الوسطى الأوربية، وكذلك إن المسرح لا يمكن أن يولد من الطقس فقط مثلما في أي مكان آخر.

إن الشكل الإسلامي الوحيد، ولد في القرن السابع بإيران من قبل الشيعة، ولا يزال يقدم حتى اليوم، وهو التعزية، وهي طقوس مسرحية كانت ومازالت تمارس في البلاد العربية والإسلامية جمعاء تقريبا مثلما توجد في إيران بمثابة مسرح فعال للغاية، وهو المسرح الإسلامي الوحيد، ويسمى "التعزية ". إن هذا المسرح يتأسس على موت أوائل شهداء الإسلام ويمثل من قبل أناس القرية، لسكان القرية، في وقت محدد من أوقات السنة.

لقد منع هذا المسرح من قبل شاه إيران مثلما منع في اغلب البلدان العربية ومن ضمنها العراق الذي هو مصدر التعزية ومكان واقعتها، بحجة أنها لا تتماشى مع لغة العصر وتصوره وفقا للأصول الغربية التي كان الشاه مولعا بها ومتمسكا بتلابيبها، ومع ذلك استمرت تمثل سرا في ثلاثمائة أو أربعمائة قرية في آن واحد، مثل قداس أو احتفال.

كان العرض يجري ويمثل، بطريقة شعبية بسيطة جدا، وكان مؤثرا جدا، لان الجمهور كان يعيش حالة تكرار "العرض" بشكل حقيقي. انه كان ملماً ببعض الأشياء التي وقعت منذ قرون والتي أصبحت بمجرد بفعل الإعادة حاضرة من جديد.

إن فعل الاستشهاد، في هذا العرض، يقع أمام أعينهم من جديد وهم يبكون مثلما رأينا حديثا بكاء سكان أهالي بغداد بعد قصف طائرات التحالف. إن المسرح كان موجودا بين الناس أنفسهم وفي داخلهم، انه حاضر في شكل منمنم ومزخرف جدا، ولكن في مضمون واقعي تماما. لقد كان العرض واقعا، وحياة موازية. كانت حياة الماضي، حاضرة، هنا، متشاطرة من جديد مع جميع سكان القرية. لقد كان الناس يتأثرون بعمق عند المشاهدة، كانوا يعرفون المعنى الذي أعاد إحياء هذا العرض والذي بدونه كان سيتحول إلى عقيدة، وإيمان وفكرة مجردة. غير أن الأمر هنا يتعلق بحقيقة إيمانهم اكثر مما يتعلق بشيء آخر.

أما فيما يتعلق بالمسرح الدنيوي، فلا يوجد إلا نموذج تعبيري واحد في العالم العربي، وهو القرقوز أو مسرح خيال الظل الذي اكتسب اسمه من شخصيته الرئيسية. إن هذا الشكل، الذي لا يلجأ إلى الممثل، قد ولد في مصر وتركيا في القرن الثامن.

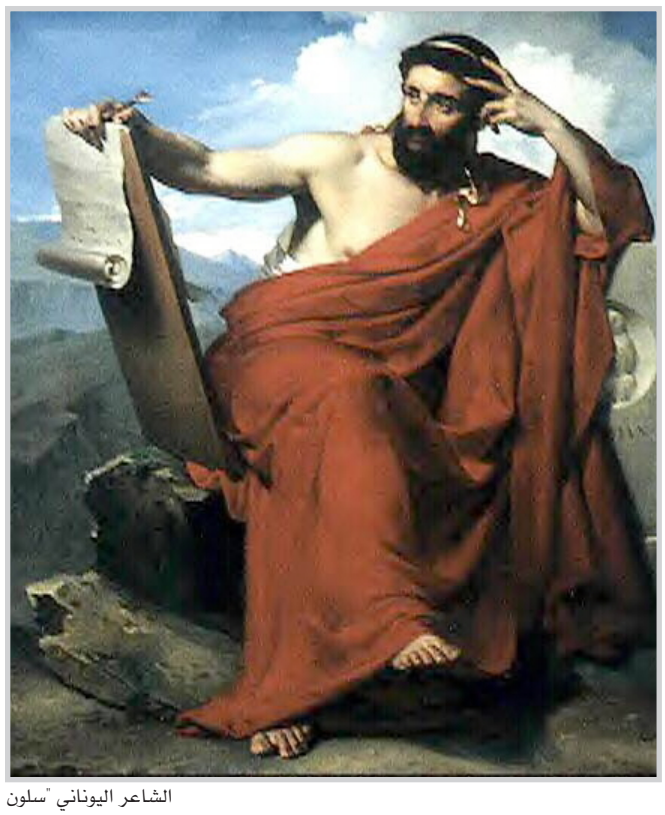
لقد اعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة ١٨٤٩ بداية لتاريخ المسرح العربي وفاتحة عهد جديد بعدما كان المسرح من قبل مقتصرا على مظاهر وهيئات شبه مسرحية، مثل: التعزية، خيال الظل، فن الحكائين والحكواتية وأرباب المساخر وإلى آخره من المظاهر التي لم تأخذ شكل المسرح الأوربي حتى مجيء عام ١٨٤٩، الذي أسس فيه النقاش فرقته وقدم من خلالها مسرحية "البخيل" لموليير بعدما ترجمها وأعدها.

إن المسرح يجمع كل الفرق والطوائف، انه لا يستطيع أن يكون فعالا من غير التحاق الفرق الاجتماعية به. إن المسرح الأوربي يعتمد جميع أنواع اللعب، على نظام متفق عليه: هو أن الجمهور يعرف جيدا بأن ما يحدث على المسرح ليس حقيقيا، ولكنه مع ذلك يتصرف من خلال عامل الاعتقاد، وكأن العرض الذي يشاهده حقيقة وواقع؛ أما بالنسبة للممثلين، فهم يتصرفون، من داخل هذا الاتفاق، كما لو أن هدفهم ينحصر في خداع الجمهور.

إن ما يبحث عنه المتفرج حينما يتردد على المسرح، هو الضحك والانفعال. إن الضحك لحظة ابتهاجية: إن الجمهور يسخر من الشخصية التي تجسد بنوع من الانتصار المُتخيل، القوى الشريرة.

أما المتعة التراجيدية، فهي اكثر تعقيدا. إن القديس أوغسطس، في الكتاب الثالث لاعترافاته، يندهش من شعوره بالمتعة أيام شباب، في عرض تراجيدي:" ولكن ما هو هذا الدافع الذي يجعل الأشخاص يركضون بهذا القدر من الحماس، يريدون أن يشعروا بالحزن بمشاهدتهم أشياء مأتمية وتراجيدية، ومع ذلك فهم لا يحبذون العذاب؟ إن المشاهدين يودون الإحساس بالألم؛ وإن هذا الألم هو سعادتهم." إنها " متعة الراحة بعد البكاء" التي تحدث عنها راسين في مسرحية "بيرنيس"، التي هو ممتن منها كثيرا، لأنها "تراجيديا شرفتها الكثير من الدموع"، وهذا يبدو متناقضا.

إن المتعة التراجيدية تراهن على ظاهرة التطهير. فنحن محتاجون جميعا، مثلما بيّنه أرسطو، للبرهنة على مشاعر وانفعالات قوية- خوف، شفقة ...- التي تترافق، في الحياة، مع الاضطرابات والعذابات. المتفرج يشعر ا عند مشاهدته التراجيديا بالانفعالات القوية دون أن يصيبه الوجع، وهكذا ينتزع المتعة، من خلال "التفريغ" عن أحزانه.



الشاعر اليوناني "سلون

مسرحية ذاكرة الحرمان : محاولة تجريب مسرحي لم ترق لمستوى الطموح !

قاسم ماضي

لا نعرف ونحن في خضم مشاهدتنا للعرض المسرحي الذي قدم مؤخراً على قاعة خشبة مكتبة هنري فورد والذي يحمل عنوان (ذاكرة الحرمان) وهو من تأليف وإخراج ماجد أحمد لا نعرف لماذا إستحضرت ذاكرتنا مقولة أريك بنتلي ومفادها (أن الجملة التي يرسلها هنريك أبسن كثيراً ما تؤدي إربع أو خمس وظائف في وقت واحد) فهي تلقي شعاعاً من الضوء على شخصية المتكلم وعلى شخصية المخاطب وعلى شخصية المتكلم عنه وتنهي الموضوع ، ثم هي بعد ذلك تحمل لجمهور المشاهدين معنى يختلف عن المعنى الذي تحمله أشخاص المسرحية.

والمعروف أن التأليف المسرحي يزداد شدة وتأثيراً مع تقدم بناء الحدث حتى تتوج بآخر ضربة تجسد حل الحبكة ، والشيء المؤسف الذي قدمه الفنان ماجد أحمد في تأليفه مسرحية (ذاكرة الحرمان) والتي تدور أحداثها في بيت الشاب بعد أن يدخل إليه الرجل هاربا ومطاردا من أشباح الليل ، الرجل لا يعرف الى أي بيت هو يدخل ، ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية التي فشل المؤلف بنسج لغة متميزة لشخصياتها مفتقرا إلى العمق و مستخدماً اللغة العامية التي تميل في أغلب الأحيان إلى الثرثرة التي تتجلى في الحوار الطويل والكثير للشخصيات وخاصة في حوارات (الإبن غير الشرعي) دون أن نشعر بأن ذلك العنصر استفاد في تعزيز طاقة النص المسرحي أو في دفع عجلة أحداثه ، وقد عرف أيضاً من قبل بعض العناصر التي عملت مع فريق العمل أن المسرحية المذكورة لم تكن مخطوطة ضمن ما يسمى بالنص ليتسنى للممثلين معرفة محتواها الدرامي والفكري ، وإنما هي مجموعة صور وأفكار في مخيلة المؤلف والمخرج حاول تجسيدها على خشبة المسرح دون أن يتمكن من إنتهاج آلية درامية ناجحة يمكنه من خلالها صهر أفكاره ورؤيته عبر قالب درامي تتضح من خلاله معالم الرؤية الدرامية وفق منظورها المرئي ، الأمر الذي يكشف عن إنعدام الحس الجمالي في ميدان الكتابة المسرحية لدى المؤلف والمخرج المذكور فهو ليس من أولئك الذين مارسوا الكتابة المسرحية ماضياً وفي الحاضر بدأت محاولاته البسيطة التي تحتاج الكثير من الدربة والمران وهضم قوانين اللعبة الدرامية المسرحية تحديدا ، ولا ريب في أن الجميع تواق لمشاهدة أعمال مسرحية ذات نكهة جديدة وعبق فني تتساوق من خلاله مع ما وصلت إليه مختبرات التجريب المسرحي الحديثة ، فضلاً عن الوعي المسرحي ومتطلباته .. ويبدو أن جماعة الباب التي تضم أكثر أعضائها من خريجي الفنون المسرحية -بغداد يبدو أنها تعيش أزمة فكرية ذاتية متزامنة مع أزمة الأفكار والتجمعات في مهجرنا التي لا يهمها سوى الحصول على الأموال ولا تستطيع الخروج من فضائها التقليدي إلى فضاء الحركة الرحبة والتغيير بل هي عاجزة عن أن تكون لديها لغة مسرحية تواكب عصرنا الحالي وأن يكون لها خطاب يطلق في الإتجاه الصحيح بما يحمله من جدية وإهتمام بقضايا المواطن العراقي المغترب أم المتواجد داخل أسوار الوطن الجريح ، وكما يقال (من ليست له خصوصية كيف يمكن أن يقال عنه مجرب ومبتكر) وخلاصة القول من حكاية(ذاكرة الحرمان) أن الجميع للمجهول ولا تعلقوا دنس (ذكرى) على رمح الفاجعة التي حلت بنا . تلك هي الفكرة الفلسفية للعمل المسرحي بيد أن تقنيات النص لم تكن بالمستوى الذي يمكنه تجسيد تلك الفكرة فالرجال المدججون بالسلاح القادمون إلينا هم من يقتادنا ، وأنت أيها الإنسان العراقي تبقى مرمياً حيث أنت ! وهنا صورة أخرى مختلفة كلياً عن الصورة الأولى وهنا ومنذ الوهلة الأولى بقي المخرج حبيس أجوائه المناطقية منطلقاً من الجنوب العراقي ومكتفياً ببعض الصور الرئيسية التي لم تستطع شد إنتباه المشاهد ، أما المعالجة الإخراجية فقد إتجه المخرج في هذا العرض إلى التجريد الذي زاد هنا من تعقيد خيوط الرؤية الفنية حيث وظف عنصر التجريد بشكل غير متكافئ بالشكل الذي يساهم في حل رموز الصور التي ظلت بعيدة عن مساحة التأويل وخلق أبعاد جديدة لدى المتفرج ، وكما هو معروف أن مهمة المخرج اليوم تفرض عليه تبني أسلوب فني معين لبناء معالجته الإخراجية وتلك مسألة مرهونة بمستوى الثقافة والوعي والذائقة الجمالية والمعرفة ، في حين تعكس لنا الأعمال التي سبق وأن قدمتها الفرقة المذكورة إنعداماً لتلك المعايير الجوهرية فمجملها لم يتخط حاجز الهواية ، إذا ما علمنا أن أعضاء الفرقة يميلون إلى الإستسهال والتبسيط ما يجعل أهدافها منسجمة مع طريقة تعاطي المخرج مع العروض التي يقدمها للفرقة المذكورة ، وفيما يتعلق بتوظيف عناصر الشكل المسرحي للعرض فيمكن القول أن مفردات الديكور ، والإضاءة ظلت فاقدة لديناميكيتها وظلت ثابتة دون توظيف فني يذكر وظل النص هو سيد الموقف وسط حركة بطيئة للممثلين الأمر الذي خلق جواً من الرتابة. (ذاكرة الحرمان) يعد العرض السادس لجماعة فرقة الباب التي تأسست هنا في ديربون –ميشيغن حيث إعتمد مخرجها القادم من كندا على زج العناصر الهاوية للمسرح فضلاً عن بعض العناصر من خريجي معاهد الفنون الجميلة على الرغم من الفترة القياسية التي قدمت خلالها الأعمال الستة وهي (مسرحية الباب والجدار ، أحلام المواطن شدهان ، ومن يأخذنا إلى المدينة ، بين البعد والقرب تجلي ، مدار التراب ، وأخيراً ذاكرة الحرمان) إلا أن المستوى الفني المطروح عبر تلك العروض ظل يراوح مكانه ما جعل العروض فقيرة لأي عنصر من عناصر التميز الفني.

مقاربة نقدية في العرض الحلّي ... هاملت

بشار عليوي

أن ارتقاء حلم الاخراج المسرحي ، يؤرق كل المشتغلين في هذا الفن الصعب . فالاحتفائية التي نبديها بنص مسرحي ما ، قد تكون كافية ربما لتحقيق هذا الحلم وربما تكون غير كافية ، فتتوالد أسئلة تلقينا الواحد بعد الآخر كي تقترب أكثر من منطقة أشتغال منتجي العرض المسرحي .

وهنا التساؤل يطرح نفسه ، هل اننا بحاجة (راهناً) الى أعادة تقديم المنتج الصعب من شكسبير (هاملت) ليتماهى مع مدخلات هذا (الراهن) المعيش من قبلنا ؟ هذا ما حاول (جاهداً) عرض (هاملت) في مدينة الحلة الأجابة عليه . فالطلاسم هذه وغيرها ، حملناها مثقلين بأيجاد (مفك) لها ونحن نتابع (متلقين) عرض هاملت اخراج د. محمد حسين حبيب ضمن فعاليات بابل عاصمة العراق الثقافية ، من انتاج نقابة فناني بابل ومديرية النشاط المدرسي في مديرية تربية بابل في خطوة أخرى تعزز الخط الأبداعي الملتزم لهذه المديرية التي يرى كاتب السطور أنها (وزارة تربية) لوحدها عبر منجزها المتخم بالأنشطة.

النص

لا نأتي بجديد عندما نتحدث عن المتن الحكائي لمأساة هاملت امير الدانمارك والتي تعتبر من اغنى التجارب غزارة في اشتمالها لكل مدخلات الحياة التراتبية (الحب ، الثار ، الخيانة ، الغدر ، السلطة) وربما يكون ملصق (أكون أو لا أكون) هو من أشهر ما أشتمل عليه الملفوظ الحواري للدراما الانسانية . فالغائية التي ارادها شكسبير بهذا الملفوظ ، هو حث الانسان على المطالبة بحقه مهما كانت التضحية ، وهو جل ما ترتكز عليه غائية الدراما بكل اجناسها . انتقى مخرج العرض ترجمة (جبرا ابراهيم جبرا) بوصفها مرتكنة الى (شعرية) الحوار ليكون المتماهي والاقرب (حسب وصف المخرج) الى غائية الخطاب الهاملتي بوصفه ينتمي الى بيئة اوربية بحتة . لذا فان المتلقي قد اشكل عليه المتن الحواري للعرض لانتهاء المعنى من حيث تبدأ الحوارية . فقد كان هناك ، ضبط دقيق لمخارج الحروف وأحتفاء عالي باللغة وشاعريتها عبر الاشتغال كثيراً ضمن هذه المنطقة ، وهو ما تحتاجه (العدة) التنفيذية الرؤيوية لمخرجينا الذين ينشدون تقديم هكذا نصوص .

العرض

اختار المخرج قاعة صغيرة جداً بامكانيات متواضعة ، مكاناً افتراضياً لتقديم رؤيته التي تبناها . وهي مغامرة اخراجية بحد ذاتها تحسب له على اعتبار ان هذا النص وفق انثيالاته التي نعرفها ، يحتاج الى فضاء كبير ومساحة مكانية اوسع .

استخدم العرض (منظراً) كان في الكثير من حالاته ، ثابت المعنى قابلاً لعدد من التحولات المكانية التي خدمت في بعض منها انساق العرض التعبيرية فبات الممثل لصيقاً بالمكان بوصفه الدالة البارزة في جسد العرض والاكثر حضوراً دون باقي مكوناته وفق معطيات سيميولوجية العرض ككل .

افتتح العرض بمشهد الدخول الاحتفالي لجوقة المهرج في حركة راقصة مهدت لبناء استرخاء في آليات التلقي لدى الجمهور ، ثم توالت احداث العرض عبر انساقه التي يحكمها نص لم يقترب مخرج العرض من المنطقة الآستدلالية للمعنى و أنتاج قراءة ثانية ممكن ان نشاهد من خلالها (هاملت) آخر مغايراً لمجمل الرؤى الاخراجية التي سبقته داخل المشهد المسرحي العراقي ، لكننا نجد أن الفعل الآقتحامي الذي قام به المخرج بمعية كادر العمل بتقديمهم هذا النص ، هو محاولة ناجحة في جرأتهم بتصديهم له وتقديمه وهم البعيدون عن إلتماعات (المركز) بأنتمائهم الى المسرح العراقي الذي تمثله باقي مدن العراق الأخرى وللحلة السبق فيه.

كذلك مما تجدر الأشارة اليه ، أننا حلقنا بأتجاه الأجابة التي نريد والتي غلفت جاهزية تلقينا وهي (لماذا هاملت الان ؟) وهو ما لم يجب عليه العرض .

حاول المخرج عصرنة الاحداث عبر ادخال (الملك كلوديوس . علي محمد ابراهيم) وحرسه بلباس عصري من داخل صالة الجمهور ايحاءاً منه لاقتحام الاخر عنوة لحياتنا وهي(أي عصرنة أزياء الحرس)دلالة ظلت معطلة وغير فاعلة في جسد العرض بعد التحول السريع في ازيائهم ودخولهم اجواء المرحلة الزمنية لهاملت .

ومما يحسب للعرض ، حسن صناعة مشاهد (الطيف . الجنازة) عبر حضور اللقطة السينمائية بتكراريتها وايحائها الجمالي الفاعل داخل منظومة العرض البصرية ، وهنا نجد رغم جمالية الاستخدام وحسن هيئة الشكل السينوغرافي ، ان العرض وقع في تضاد قوي مابين ظلال (الكلاسيكية) التي غلفت جسد العرض بكليته ، و (الرقمية التقنية) التي لجأ اليها المخرج كي يفلت من ظلال هذه الكلاسيكية التي تحنط بها اداء الممثلين . فكثرت الحواريات السردية والوقفات الطويلة مما خلق رتابة في ايقاع العرض، لكن ما حفز تصاعدية الاداء العام للممثلين ، هو الحضور القوي لـ (ميثم كريم الشاكري . هاملت) الذي استطاع ان يطغى بادائه على باقي المؤدين و(علي حسن علون . بولونيوس) الذي كان بطل العرض بلا منازع ، وليس المؤدي (علي محمد ابراهيم . الملك كلوديوس) الذي اطلق عليه هذا اللقب احد الكتاب جزافاً ، حيث لم تسعفه مجموعة الحركات التي يكررها في كل عمل يشترك به والايقونة الجسدية / الصوتية الثابتة له.

اما (نور الهدى . اوفيليا) فيمكن القول ان حضورها على المسرح كان باعثاً للاستحسان الطيب من قبل المتلقين فيما كان اداء كل من (محسن الجيلاوي . روزنكرانتز / محمد المرعب . غلدنسترن) منمطاً وكان وجودهما عبئاً على العرض . لكن (حسن الغبيبي . الحفار / ثائر هادي جبارة . لايرتس) قد كانوا في احسن حالتهم الادائية ، وكذلك الحال مع (حسين العسكري . هوراشيو) .أما (غالب العميدي-الطيف) فقد أدى ماعليه من دور ، فيما كانت المنظومة الصوتية لـ(جنان ستار- الملكة غوترود) معطوبة بالكامل .

وقد حضرت بقوة ، التصاميم البصرية لأضاءة نورس محمد غازي والمنفذة من قبله ، فحلقنا عالياً مع مجمل الفعل الجمالي المتصاعد لهذه التصاميم التي يراها كاتب السطور أنها قد أقتربت كثيراً من التصاميم البصرية لعروض مسرحية عالمية شهدتها مهرجانات دولية ، وهذا من مكنونات التجربة الأبداعية لفنانينا العراقيين من الفنيين الذين لاتقل أهمية وجودهم عن أهمية وجود المخرج نفسه.

كذلك لابد من التنويه، أن دليل العرض ، قد حوى بيانات خطابية سردية لجهتي الأنتاج بالتماهي مع السردية التي وقع فيها العرض كان على المخرج الأنتباه لذلك كون قراءة العرض تبدأ من الدليل.

كذلك جعل أثنين من المؤدين يسبقون مؤدي(هاملت) في التحية التي تحولت الى جو أحتفائي مكمل لمجمل أحتفائية مقدمي هذا العرض بـ(هاملت).