العدد(1414) السنة السادسة -الاثنين (19) كانون الثاني 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

حاجتنا إلى منتدى المسرح

عبد الخالق كيطان

لن نأتي بجديد اذا ما تحدثنا عن الخدمة الجليلة التي قدمها (منتدى المسرح) للمسرح العراقي طوال أكثر من خمسة وعشرين عاماً مضت حتى ساعة انهيار الديكتاتورية وما تعرض له المنتدى وغيره من دوائر الدولة الى عبث وتخريب...

منتدى المسرح هو المكان الوحيد على حد علمي الذي استطاع أن يؤسس علاقة جدلية وحميمية بين المسرحي العراقي وجمهوره، من دون أن نجحد ما قدمه مسرح بغداد وفرقة الفن الحديث في هذا الصدد..

طوال سنوات عمر المنتدى تعرفنا على تجارب الاتجاهات المسرحية المختلفة.. وهي تجارب أكاد أجزم بأن غالبيتها كانت تقدم خطاباً جمالياً متقدماً، وفي الوقت ذاته أسست إلى حد ما ما يمكن تسميته بمسرح الرفض في زمن تكميم الأفواه والعقول.. تجارب لمخرجين وممثلين وكتاب وتقنيين من مختلف الأجيال العراقية، ومن مختلف المدن أيضاً حتى صار المنتدى محراباً للمسرحيين الحالمين بأفق الحرية.. وبالرغم من أن دائرة السينما والمسرح كانت أحياناً تقصي عروضاً بعينها إلى بناية المنتدى للتقليل من شأننا، على أن هذا لم يمنع تلك العروض من التوهج هنا وهناك تحديداً..كما استطاع المنتدى أن ينتج جمهوراً خاصاً يعرف الآن بجمهور منتدى المسرح حصراً.

استثمر المخرجون فضاءات المنتدى العديدة، مثل ساحل النهر، الحديقة الخلفية، غرف الطابق الثاني والقاعة الرئيسة، كذلك غرف القاعة الثانية وملحقاتها (التي أصبحت كافتريا فيما بعد) ولم يدخروا وسعاً وهم ينقبون في كل يوم عن خفايا المكان وما يمكن أن تمنحه تلك الخفايا من رؤى وصور.. وإذا ما أردنا استذكار تلك العروض فإننا حتماً سنغفل عن ذكر كثيرين قدموا على المنتدى أجمل أحلامهم المسرحية..

ومنتدى المسرح كان مكانه دائرة السينما والمسرح ذاتها في الصالحية لكن تم الاتفاق على أن تكون بناية شارع الرشيد مقراً للمنتدى منذ أواسط الثمانينيات، والمكان عبارة عن بيت بغدادي من الطراز القديم يمتاز بفضاءاته وغرفه العديدة وكذلك موقعه الستراتيجي ما أهله ليكون بسرعة مكاناً للمسرحيين الشباب على وجه الخصوص، ولقد أطلق عليه فيما بعد منتدى المسرح التجريبي بسبب تنوع التجارب وميلها الواضح إلى التجريب المسرحي.

إن فضاءاً مثل فضاء منتدى المسرح نجد ما يشبهه في الكثير من دول العالم... ولقد اطلع المسرحيون العراقيون على فضاءات مشابهة في القاهرة وتونس وبيروت وغيرها ضمن مشاركاتهم في مهرجانات المسرح التي تقام في تلك العواصم، كما كنت قد شاهدت عرضاً مسرحياً في أستراليا ذكرني ومن معي من الأصدقاء بمنتدى المسرح على الفور...أجد هذه الملاحظة ضرورية حقاً ونحن نتحدث في هذه الورقة عن حاجة مسرحنا العراقي إلى المنتدى.

إن المحاولات التي يبذلها الأصدقاء في دائرة السينما والمسرح من أجل إعادة الحياة إلى هذا المرفق الحضاري هي محاولات جادة حتماً ولا أعتقد أن ثمة بيننا من لا يباركها، لكنها وللأسف الشديد محاولات تصطدم بفهم ساذج لدور المسرح في حياة الشعوب تبديه الجهات المسؤولة عن إعادة الحياة للمنتدى، كما تصطدم بروتينات قاتلة ما ضيق من فرص إعماره أو الأمل بأن نرى الحياة تدب إليه من جديد.

لقد استطاع مهرجان منتدى المسرح السنوي الذي كان يعقد في المنتدى أن يلم عنده العديد من التجارب وأن يؤسس لتقاليد جميلة وحميمية من مثيل جلسات النقد التي كانت تعقب العروض المسرحية مباشرة، وهو حوار نفتقده اليوم في مسرحنا بشدة، ولطالما ذكرني الأصدقاء بتلك الأيام وكيف كان حوار النقاد والمتفرجين من جهة والمخرجين ومنتجي العروض من الجهة الثانية يستمر لساعات بعد انتهاء العروض، وهي مظاهر كانت تسهم في اثارة الحركة المسرحية وتشجيع الحوار بين المسرحيين والنقاد والجمهور.. على العكس ما نراه اليوم عندما تتحول المقهى إلى حاضنة لتلك الحوارات المهمة... عودة الحياة لمنتدى المسرح صار مطلباً لأهل المسرح كي يعودوا هم بالتالي إلى انتاج ما يثير الجدل والحراك الثقافي وهو ما نحتاجه اليوم... وبسبب حاجتنا الماسة إلى المنتدى أدعو بصدق الجهات المعنية بالأمر إلى استعجال حسم الموضوع، وأدعو الأصدقاء المسرحيين إلى تكثيف جهودهم والضغط على من بيده الأمر لتحقيق هذا الهدف الوطني... والجمالي.

الاتجاهات الحديثة في فن المنظر المسرحي

سامي عبد الحميد

ليس هناك من اتجاه مفرد ومعروف جيدا في فن المنظر الحديث او في أي جانب من جوانب المسرح. وبدلاً من ذلك هناك نشاط تجريبي مهتاج وتطورت من خلاله العشرات من الاتجاهات الواضحة قليلاً او كثيراً مع مجموعة متشابكة من التأثيرات والتأثرات المعاكسة يصعب تحليلها. وتأصل الكثير من هذا النشاط في رد الفعل حيال الواقعية المزيفة تلك التي نراها في المناظر المرسومة على (الكنفاس) من استخدام القرن الاخير (التاسع عشر).

واليوم يصعب على الشخص ان يدافع عن تلك المناظر بابوابها المهلهلة وجدرانها المتهدلة وظلالها المرسومة بالالوان وابعادها الكاذبة واجنحتها وستائرها التي لا تقنع. وكان للثورة عليها اثارة كافية. ولكنها من البدائة والغرابة ثورة مشوشة ثورة ضد الواقعية وضد الاصطناع في الوقت ذاته ومساندوها ما زالوا يدافعون عن كل الامور غير المترابطة منطقياً وربما استناداً الى المبدأ العام ان أي تغير يقود الى التحسين. انها ادانة لاخطاء معاكسة وللاسباب نفسها، والاخطاء نفسها لاسباب معاكسة. انها شجب لكل محاولة لجعل المسرح واقعياً وباللحظة نفسها شكوى ما مبهرج وغير مقنع. ويسخر اولئك المتمردون من جدران الكنفاس المتهدلة بتفاصيلها المرسومة ولكنهم يحزنون لمحاولة بناء جدران اكثر اقناعاً وبتفاصيل حقيقية. وهم اذ ينشدون الغاء الاضاءة القدمية باعتبارها غير طبيعية فأنهم يدينون عبادة الواقعية التي اوجدها الراحل (ديفيد بيلاسكو) الذي كان من اوائل الذين الغوا الاضاءة القدمية. ويدينون المسرح داخل البنايات بالكامل باعتباره اصطناعيا إذ يدينون مسرح الاغريق المضاء بالشمس الطبيعية فأنهم يمتدحون الخلفية المعمارية لذلك المسرح باعتبارها ليست واقعية بل تجريد معبر عن العاطفة. وهم يشكون من ان استخدام الاضاءة الاصطناعية لتمثيل ضوء النهار هي ليست بيضاء بما فيه الكفاية وليست منتشرة بما فيه الكفاية لتكون مقنعة. ويشكون من ان مسرح الاطار هو ذو بعدان وغير طبيعي ويدينونه لواقعيته ويدافعون عن مسرح المنصة باعتباره اكثر مسرحياً. وباختصار فهم يكشفون باستمرار عن ذوق ممتاز ويمزجون دوافعهم بشكل مريع.

في محاولتهم تطوير نظرية مرضية عن فن المنظر، فقد تأثر التجريبيون، بالحركات المعاصرة للفنون الاخرى كذلك بالمؤثرات الاجتماعية التعليمية البارزة لهذا العصر، بما في ذلك تأثير الحربين العالميتين. لقد سقطت الواقعية في هوة كراهية الرسم، وفن النحت، وفن الموسيقى، وكذلك في المسرح، مما ادى الى ظهور انواع مختلفة من الاسلوبية والتجريد في جميع الفنون، مع ظهور مأثر الواقعية المفرطة بين الحين والاخر، كما في التفاصيل الواضحة التي تلتقطها كاميرات التصوير الفوتوغرافي او في افلام الرعب كما سميت من فناني الحرب.

وفي المسرح، كانت الحركات التي وقفت ضد الواقعية قد اعتمدت التبسيط والرمزية، والاسلوبية، والشكلانية، والبلاستيكية، والتعبيرية، والتكعيبية، والتركيبية، والسوريالية. وتشمل تلك الاتجاهات خلط في الاصطلاحات بحيث لا يمكن اعتبارها حركات منفصلة ومتميزة. وبدقة اكثر، هي دوافع او اتجاهات تعمل احياناً بشكل متفرد وتعمل احيان اخرى مجتمعة بتجمعيات مختلفة، واحياناً اخرى باهداف متقاطعة، وعند تفسيرها بشكل واسع نجدها تغطي اكثر التجارب اهمية في فن المنظر للقرن العشرين. ولكي نفهمها بشكل مناسب يجب ان نولي اهتماماً اولاً للتطورات الاكثر حداثة في الواقعية نفسها.

الواقعية في فن المنظر

كما افترضنا سلفاً، فقد بدأت الواقعية في وقت مبكر جداً نتيجة للدافع العرضي باتجاه الادهاش او التأثير. وظل ذلك الدافع سبباً لظهورها وبقائها لفترة طويلة من الزمن. وتبدل الدافع بعد ذلك نحو افتراض المكان وتصويره بشكل مقنع ومنسجم. وعندما تحققت واقعية اكثر في بعض عناصر الانتاج المسرحي تناقضت العناصر الاخرى بشكل غير مستحب على انها غير حقيقية وغير مقنعة. وظهر منذ ذلك النقد مبكراً ايضاً، وظهرت اولى اشارات له في كوميديات (ارستوفانيس). وفي العهد الاليزابيثي، حيث سخر من الواقعية المرسومة تلك التي استخدمت في المسارح العامة وخصوصاً تلك التي قام بها اولئك الذين شاهدوا المناظر المضخمة في مسرحيات القصور وفي دور الاوبرا الايطالية. وجاءت السخرية من المنظر الايطالي المرسوم بناءً على عدم اتساقه مع الممثل الذي يتحرك حياً على خشبة المسرح خلال القرن الثامن عشر امام خلفية مرسومة ومضاءة باضاءة فقيرة. لم يكن التحدي عظيماً، ولكن عندما حل القرن التاسع عشر وتقلصت الحافة الامامية لخشبة المسرح وتحسنت الاضاءة المسرحية واتضحت معالم المنظر المرسوم تزايد عدم الاقتناع واصبح النقد الموجه له اكثر قسوة. وقد دعى مدراء المسارح المتعبين النجارين والرسامين لمواجهة ذلك النقد ولم يفعل اولئك اكثر مما عرفوا كيف يفعلوه فقد بنوا مناظر اكثر فخامة ورسموها باعتناء اكثر، وتلاعبوا بالمنظور وربما ازالوه تماماً. واستخدموا المنظر الصندوقي بدلاً من الاجنحة والستائر التي كانت مستخدمة للمناظر الداخلية واستخدموا الملحقات الحقيقية بدلاً من تلك المصنوعة والمرسومة. ومع ذلك ظل النقاد غير مقنعين.

ثم جاء الوقت الذي ظهر فيه الميكانيكية التي بدأ في اوروبا باستبدال آليات المسرح القديمة بآليات اخرى حديثة اكثر علمية. وتطورت خشبة الى قاعدة هايدروليكية اخرى منزلقة زاخرى دواره واستخدمت السايكوراما والمنظر المجسم ونظام الاضاءة الاكثر حداثة. وبرغم تكيف تلك الوسائط لاغراض غير الواقعية فلابد من الاقرار بشيوع استخدامها كوسائط لاظهار الواقعية. وقد ظهر المسرح المصعد –الذي يصعد ويهبط– لغرض نقل المناظر الكبيرة التي تستخدم في الاوبرا ولغرض تبديلها بين مشهد واخر من دون تأخير. وظهرت السايكلوراما كرد فعل ضد الستارة الخلفية المرسومة دلالة للسماء والافق. ولكن كل تلك الميكانيكية لم ترض المتمردون حيث ادعوا ان المسرح ظل غير واقعي. وعند هذه النقطة حدث التغير في النظرة الى الواقعية، حيث قال بعضهم: «دعونا نلغي جميع المحاولات التي تبغي تصوير الخلفية المنظرية واقعياً ولنعد الى عامل التمسرح الصريح ذلك الذي كان مستخدماً في العهود القديمة». وقال اخرون: «اذا كان لابد للمسرح من ان يكون مصطنعاً اذ دعونا نوفر معاناتنا لجعله اكثر واقعية»، وهكذا اشتبك الاتجاهان – الواقعي واللاواقعي، وحاول كل منهما تصحيح خطأ الاخر.

وعلى العموم فان فنان الواقعي الحديث اكثر وضوحاً واكثر تماسكاً من اللاواقعي، اذ ظل هذا الاخير مجرباً يتقافز بين هذه الطريقة الجديدة وتلك يعرف الواقعي ما يريد، وهدفه ان تكون الدراما (مرآة الحياة)»، تعكسها كما هي او كما يراها. وغرض المنظر المسرحي بالنسبة له تصوير الخلفية فاذا كانت لغرفة فيجب ان يكون المنظر مشابهاً لها وبدلاً من محاكاتها بوساطة الرسم بالالوان فانه يحاول بناءها بمتانة وبعمق وفي تفاصيل التأثيث لكي تبدو الغرفة حقيقية. وهو يعرف من الناحية العملية ان شيئاً من الخداع يبقى موجوداً بل ويكون ضرورياً احياناً اذ يصنع الاشياء لتبدو حقيقية وهي في الواقع المسرحي ليست كذلك. وهكذا ظل الايهام والانسجام والكمال واحداً من اهدافه.

كثيرة هي التهم الموجهة للواقعية ولكن اهمها هي محاولة تشتيت انتباه المتفرج وابعاده عن الممثل وتخريب الايهام بالواقع بالجمع بين الممثل الحي والمنظر المصطنع، وما ينتج عن ذلك من تخريب المسافة الجمالية. وتسري التهمة الاولى على واقعية الخلفية المنظرية اكثر مما تسري على الملحقات المسرحية والفعل الدرامي، وخصوصاً عند المبالغة في تفاصيل تلك الخلفية. وعندما تكون بارزة الى حد ان يجذب انتباه المتفرج مع ان تلك التفاصيل قد لا تكون ضرورية. وتقول التهمة الثانية ان الواقعية تضعف الايهام عند المقارنة بين الخلفية المصنوعة والملحقات الحقيقية. وهنا يحدث الخطأ في عدم التمييز بين ايهام الخيال وايهام الخداع. ويبقى المخرج المسرحي في امان حين يحاول اثارة الايهام الناتج عن الخيال حيث يعمل الافتراض عمله وحيث تقبل العناصر الواقعية على انها رموز وليس فيها من الخداع شيئاً. ولكن ما ان تكثر العناصر الواقعية بتفاصيلها غير الضرورية حتى يظهر الخداع وتتوضح المقارنة بين ما هو واقعي وما هو غير واقعي، وهو امر غير مستحب. وحيث لا يمكن للمحاكاة ان تتطابق مع الواقع عندها تصبح العملية برمتها بلا جدوى ويبقى عدم الرضى قائماً.

وفي السينما يصبح تحقيق الواقعية التمثيلية ضرورياً ويعرف المتفرجون كم يكلف ذلك وما هو مقدار المرونة حيث يمكن تحريك الكاميرا الى أي مكان لتصوير الاحداث في مواقعها وبغض النظر عن تسلسلها وعن كمية الوقت الذي ينقضي في تغير تلك الاماكن. فقد شاهد المتفرجون كيفية اعادة بناء قصر فرساي او بناية مجلس الشيوخ في واشنطن وبشكل مضبوط داخل احد ستوديوهات هوليوود، وبدت البنايات وكانهما حقيقيتان عند تصويرهما. وطبيعي ان يتوقع رواد السينما ذلك الكمال المطلوب ولا يأخذهم العجب ولا يصرف انتباههم عن الممثلين كما يحدث في المسرح.

ومن بين العناصر التي يقع عليها الخداع – خداع النظر– وما يحدث الاربكاك لدى رواد المسرح هو (المنظور) –الابعاد الثلاثة– المصطنع وما يتبعه من تظليل مصطنع خصوصاً ذلك الذي ينتج عن الرسم بالالوان سواء في الخلفية المنظرية ام في المواد المجسمة خصوصاً في حالة تزينها، حيث تبقى المحاكاة بلا حياة كما يحدث مع الاشجار والشجيرات والحيوانات والقوارب والبواخر والقطارات وما شابه مما يصّنع للاغرض المسرحية، وخصوصاً عند تحريكها. وهذا ما يحدث ايضاً عند تمثيل الشمس والقمر والنجوم والفيضان والزوابع وحرائق الغابات وما شابه ما يدعو الجمهور الى المقارنة بين الواقع في الحياة والواقع على المسرح.

اما التهمة الثالثة الموجهة للواقعية فهي انها تخاطر بالمسافة الجمالية –وهذا يسري على تمثيل الممثلين اكثر من سريانه على المنظر، وخصوصاً عندما يندمج المتفرجون في الحدث ويفقدون احساسهم بالانفصال الضروري للتذوق ويصبح الموقف الجمالي في خطر.

ومقابل هذه التهم قدم الواقعيون حججاً عديدة خلال دفاعهم. وفي المقام الاول اشاروا الى ان التزامهم، ولفترة طويلة، بمبدأ التمثيل التصويري للمكان يدعوهم الى الصدق والى تحقيق الواقعية بشكل كامل بدلاً من انصاف الحلول. وادعوا ان الابتعاد عن الواقعية في المنظر يؤدي الى ابعاد العديد من المسرحيات الممتازة والمتعة التي كتبت باسلوب واقعي ولكي تنتج واقعية ايضاً بحيث لا يمكن انتاجها باسلوب المسرحيات الاغريقية او الاليزابيثية او الصينية. وقد اصروا على ان اللاواقعية قد تكون اكثر الهاءً وارباكاً للمتفرجين. كما ادعوا ان الواقعية اذا ما اصبحت ثانوية في تأثيرها وبشكل مناسب فستكون اقل اقحاماً من التعبيرية او الاسلوبية وذلك لانها اكثر شبيهاً للحياة التي اعتدنا عليها.

ويبدو ان هناك شيئاً من الصدق في هذه الحجج وخصوصاً الاخيرة منها، حيث ان المنظر الواقعي يتناسب مع المسرحية الواقعية تناسباً طردياً لانه اكثر اقناعاً من غيره. وينطبق ذلك كثيراً على الفيلم السينمائي حيث لا يعترض الجمهور على التفاصيل الواقعية التي تصورها الكاميرا. ولا يصدر الاعتراض الا عندما يظهر التزييف وعندما تستدعي التفاصيل الواقعية صرف النظر عن الممثلين. ولعل من اهم الاسباب التي تدعو الى استخدام الواقعية في الفيلم السينمائي اكثر من استخدامها في الصورة المسرحية ومن غير فقدان للمسافة الجمالية، هو ان المتفرج في السينما لا ينس انه يرى صورة – وربما صورة جد حقيقية للواقع ولكنها ليست الواقع نفسه، بينما في المسرح تركز العين على الممثلين الاحياء مقابل خلفيتهم الجامدة. اما على الشاشة فالكاميرا هي التي تصنع التركيز.

ومن الناحية النفسية، هناك فرق مهم يفسر لماذا يصبح الموقف الجمالي في زاوية حرجة ومن الصعب خلق التوازن في المسرح وان السيئة العظمى للواقعة على المسرح، كما تبدو لي، هي الجهد المستمر لتحقيق الكمال من دون اخذ الصلة بالموضوع بنظر الاعتبار. واذا ما فحصنا الاعتراضات على الواقعية نجد ان معظمها اعتمد على الاخطاء.

التنظيم الاخير اسلحة النقّاد. وعندما يكون تأثير الواجهة واقعياً مبسطاً وتكون اهمية الخلفية ثانوية ينجح المخرج في تركيز انتباه المتفرجين على الممثلين وبذلك يشبه الرسام الذي يرسم الشخوص الرئيسة بدقة واقعية ويهمل الخلفية تماماً او يدلل عليها بخطوط خفيفة.

وتتنوع استخدامات الواقعية المبسطة اكثر مما يحدث مع اية طريقة اخرى من طرائق عن المنظر المسرحي. ويمكن ايضاً اضافتها الى الاساليب الاخرى حيث لا يمكن تميزها بسهولة. وتقترب الواقعية المبسطة احياناً من الرمزية لان وظيفتها الرئيسة افتراض المكان او الجو في لحظة ما وحيث يتم الكثير من الاختزال او الاسلبة مما قد يؤدي احياناً الى تزييف المكان وتخريب الجو النفسي.

غربة المسرح وسكونية العقل العربي

د. فاضل سوداني

المثقفون والفنانون يقتلون على قارعة الطريق

لم يقتصر تأثير الفكر البرشتي في المسرح العربي . المشرقي ، وإنما كان له تأثيره في المغرب العربي أيضا فبرزت الكثير من الأسماء الجزائر مثلا مثل عبد الرحمن ولد كاكي ومصطفى كاتب وعبد القادر علوله وكاتب ياسين ومحمد بن قطاف ، سليمان بن عيسى، زياني شريف عياد وغيرهم .

ومن المتأثرين ببرشت أيضا الروائي والمؤلف المسرحي كاتب ياسين الذي وساهم في الدفاع عن قضية شعبة أمام القارئ الفرنسي والاوروبي من خلال رواياته الشهيرة مثل رواية» نجمة « وغيرها وكذلك مسرحياته كمسرحية :الاجداد يزدادون شراسة. ومسرحية مسحوق الذكاء . والجثة المطوقة ، التي تناقش عنها مع برشت عند زيارة البرلين انسامبل الى باريس عام ١٩٥٥. وبعد التحرير أصبحت نظرته كوسموبولوتية (عالمية) وبدأ في الكتابة التي تخدم نضال الانسان عموما كما في مسرحية « الرجل ذو الحذاء المطاطي « التي كتبها عن نضال الشعب الفيتنامي انذاك و (محمد خذ حقيبتك وارحل) .حاول دائما اعتماد منهج الكتابة عن مشاكل لمجتمع الجزائري وخاصة قدرية التخلف المتأتي من التزمت الديني السلفي وأثره في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال .

وقد افاد كاتب ياسين من المسرح البرشتي ، لانه يعد برشت فنانا ديالكتيكيا واعطى اهمية كبيرة لاستخدامه في المسرح الجزائري والمسرح العربي لكن بشئ من الحذر ، وكان يؤكد على عدم الافادة من مفهوم التغريب في ظروف الجزائر ،(لان الجمهور في بلادنا . خلافا للجمهور البرجوازي الالماني الذي صاغ برخت هذا المبدأ من اجله . لم يتشوه بعادة الاندماج Empathy مع الحدث او الشخصية . ان هذة العدة لاتشكل خطورة بالنسبة لنا .ولهذا فنحن نحذفها من قائمة افادتنا من مسرح برشت الملحمي)

وبالرغم من اهمية عنصر التغريب في المفاهيم البرشتية وتكيفها لتنسجم مع الكثير من الثقافات والمسارح لمختلف البلدان ، إلا ان اطروحة كاتب ياسين وحذره من استخدام التغريب البرشتي كمنهج تفكيك للمجتمع والثقافة الراسمالية ، لها اهميتها في الوقت الحاضر بالذات عند ما تحتم الضرورة اعادة صياغة المفاهيم المسرحية الجديدة للمسرح العربي .

ويعد المؤلف والمخرج المسرحي عبدالقادر علولة واحداً من أهم المخرجين العرب والجزائريين الذين عملوا على تكييف أفكار برشت وانجازات المسرح الملحمي للجمهور الجزائري من خلال ربطها مع المخزون الهائل من التراث والثقافة الشعبية العربية عموما . معتمدا على أهم وسائل التوصيل التي تحقق العلاقة الفعالة بين الفنان والمشاهد . ولهذا فانه يبحث في التراث الجزائري والعربي عن تلك الاشكال الـ(ما قبل) المسرحية او الدرامية وربطها بمفاهيم المسرح الملحمي لتكيفها حتى تنسجم مع متطلبات عرض مسرحي لجمهور ومجتمع ليس اوروبيا .

وتحقيقا لهذا الهدف قام علولة باحلال الكورال بدلا من الراوي البرشتي . الشرقي الجذور اصلا ، حيث يمكننا ان نجدها في التراث الشعبي العربي وتراث المغرب العربي بالتحديد .

و يمكن حتى يومنا هذا مصادفة الكورال في اسواق الجزائر والمغرب العربي الشعبية وهو يقص على الجمهور حكاياتة التاريخية او المعاصرة مازجا اياها ببعض المشاكل السياسية التي تثير جماهير السوق ..

وبهذا فان الممثل في مسرحيات هذا المخرج اصبح كورالا ووظيفته « كراوية « اصبحت اكثر تأثيرا ، عندما امتزجت بتقنية التجربة العالمية ، بحيث اصبح الكورال يؤدي الدور الاساسي في الحدث.واصبح العرض المسرحي سرديا وبهذا فانه اقترب من المسرح الملحمي البرختي. فيقوم الراوي (الكورال) بكسر مجرى الاحداث ليس في النص فحسب (ان المخرج هو الذي يكتب مسرحياته عادة) وانما في الاداء والعرض . ولهذا فان الممثلين هم رواة اوكورالين ، اضافة الى كونهم يؤدون اكثر من دور.

ومن اجل التأكيد على كسر الايهام في الحدث والاداء ، فان علولة يمزج في عروضه بين ماهو واقعي وماهو رمزي واحيانا خيالي (فنتازي) ، بحيث يتم التأكيد للجمهور بأنهم في مسرح وان هناك ممثلين على الخشبة يروون حكايةما .

وبغية الوصول الى تغريب الحدث والشخصية فان المخرج الجزائري يعمد الى خلق تلك المسافة بين الممثل والشخصية باستخدام صيغة الشخص الثالث والأغاني كما هو الحال لدى برخت . أي ان الممثل يمثل الشخصية ويستعرضها بشكل مبدع وليس بشكل ميكانيكي.وبهذا فان الجمهور يمتلك تصوره عن الشخصية.

عمل علولة على تحقيق مسرح «الحلقة» شكلاً وأداء وإنتاجية وفرجة ، بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية، في البيئة التي يتعامل معها، وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية.

وفي محاضرة لعبد القادر علولة ألقاها في برلين سنة١٩٨٧ في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح، شرح تجربته التي اوصلته الى شكل مسرحي غير ارسطوطاليسي بسبب محدوديته و(يتميز بالتكرار الممل للفضاء ما يخلق العرض المسرحي الساكن ، او يكون هنالك طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحول المسرح إلى بيانات سياسية فكان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا) .

وقبل استشهاده كتب علولة فكرة لمسرحيته الجديدة والمفروض ان ينجزها كتابة واخراجا وعرضها مع فنانين وممثلين من مختلف البلدان في برلين و البلدان الاوروبية ويتم هذا ضمن المشروع المسرحي العالمي (يوتوبيا ٩٣) الذي تشرف عليه د. ليس العماري ولكن اغتيال علولة بعد الفطور الرمضاني من قبل القوى الظلامية ، وهومتجه لالقاء محاضرة في مساء ١٠ ادار / ١٩٩٤ حال دون ذلك . (وبالمناسبة فقد اغتيل الكثير من الفنانين الجزائرين الآخرين والفنانين العراقيين ، وهذا يدلل على أهمية فكرهم ومسرحهم في التأثير في الجمهور).

وفي عام ٢٠٠٠ حاولنا من جديد انا والدكتورة لميس وكتبت أنا تصورا لنص مسرحي وإخراجي تأسيسا على فكرة علولة ، ولكن المشروع تعثر بسبب التمويل .

ويمكننا ان نستنتج بان علولة كان صاحب مشروع مسرحي انساني الهدف منه ان يصل به الى العالمية، وتعد مسرحيته الاجواد من اهم التجارب في تطبيق مفاهيمه حول المزج بين البرشتية والتراث الشعبي . ونعود الى السؤال الاول هل هنالك ضرورة لبرشت الان ؟ صحيح أن ما انجزه برشت في التغريب هدف الى تفكيك استغلال النظام والمجتمع الراسمالي فقط ، لكن الموت لم يمهله ان يضع اسس المسرح الديالكتيكي الذي فكر به في آخر حياته . ومن بعده قام احد مريديه واعني هاينر موللر بتطوير التغريب وتطبيقه على الكشف عن ميكانيزم الاستغلال في المجتمع الاشتراكي.

وهذه قضية جوهرية تهم المجتمع العربي في كيفية فهم اسس تفكيك المجتمع الذي كان يطمح ان يكون اشتراكيا.ويبقى السؤال قائما هل هنالك ضرورة لمفاهيم برشت في المسرح العربي ؟

ولكن بالتأكيد فان حداثتنا تحتم ضرورة التهجين والتفاعل بين الفكر المسرحي الغربي و الهوية الذاتية ، وفي ذات الوقت الاختلاف في جوهريهما ، يتم هذا من خلال التزام (النقد المزدوج) أي نقد المفاهيم الفكرية والجمالية الغربية والاوروبية المهيمنة وفي ذات الوقت الاختلاف معها ، وايضا نقد الهوية الذاتية المتعصبة للماضي والسكونية وهذا يعني الادماج الحداثي بين خصوصية الهوية والحداثة الاوربية.

وبالتاكيد فان هذا المزج يخلق سؤالا معاصرا وتكنيكا فرجويا مهما في المسرح العربي .و لا يتم هذا الا بقبول فكر وثقافة الاخر. (وهناك كتاب مهم بهذا الخصوص وللباحث المغربي الدكتور خالد الامين)

ومن الاسباب التي تدعو الى التشائم هي القول ان ازمة المسرح مرتبطة بازمة الثقافة والفكر والعقل العربي ، و هذه قضية معقدة اضافة الى تشتت المسرح بين تاكيد هويته وهيمنة المفاهيم المسرحية الغربية ، واذا لا يكون هنالك تفاعل بينهما فان المسرح العربي بمضامينه وأشكاله الحالية سيحقق موته حتما .

أما مستقبله فيكمن في خلق لغة النص والعرض البصريتين وإكتشاف أسرارها سوية مع المتفرج المتفاعل ، وطبيعة الاسئلة التي ترفض الاجوبة الجاهزة و تحفز على المعالجة الانسانية الحقيقية لمشكلة الانسان و يبدأ خلق هذه الاسئلة التي لا تستقيم إلا من خلال اللغة البصرية منذ البذرة الاولى لكتابة النص ، بمعنى ألا يكتب المؤلف نصه بلغة أدبية وينتظر المخرج ويتكل عليه ليحول نصه الى أنساق بصرية في العرض . ولكن أي نص بصري هذا الذي من المفترض أن ينبئنا بمستقبل العرض البصري ويؤثر في البصر والبصيرة ؟؟

النص الأدبي والنص البصري

لقد حدد تاريخ المسرح العلاقة بين المؤلف والمخرج اوبين النص . العرض والمتفرج على الشكل التالي:

ان يكون النص والعرض خطابا (سياسيا وايدلوجيا تعليميا مباشرا في الكثير من الاحيان) ووسيلة توصيل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج أي ان النص ومكونات فضاء العرض هما وسيط بين المؤلف. المخرج وبين المتفرج : فتكون المعادلة أكثر تكثيفا حيث تتحول من علاقة المؤلف بالنص باعتباره خطابا لبث افكاره (النص كوسيط) الى علاقة جديدة بين النص (الذي يكون بالضرورة بصريا) ككيان بصري إبداعي مستقل وبين المتفرج (الذي يجب ان يمتلك القدرة على ان يكون متفاعلا حتى يفهم بصريات النص . العرض) :

. مؤلف له القدرة على الكتابة المسرحية البصرية سيؤدي الى كتابة نص بصري ومخرج يمتلك رؤية و تداعي بصري ينفذها من خلال ممثل قادر ومدرب على كيفية استخدام الذاكرة المطلقة لجسده كممثل اضافة الى استخدام ذاكرته لكونه انسانا سينتج حتما عرضا بصريا .

. إضافة إلى تقديم هذا النص و العرض البصري أمام متفرج مهموم بالاسئلة وليس بالاجوبة الجاهزة سيتحول من متفرج هامشي الى متفرج متفاعل .

من خلال هذا نتوصل الى نص بصري وعرض بصري وجمهور متفاعل بدلا من النص الادبي والعرض التقليدي والمتفرج الهامشي . إذن المتفرج المتفاعل هو الذي يبحث عن اللذة الفكرية لبصريا ت النص والعرض ليس لأجل الحصول على الاجوبة وانما من خلال البحث في الاسئلة المصيرية التي يمنحها النص والعرض ، اذن النص والعرض البصري هما اللذان يخلقان متفرجا متفاعلا .

ولهذا فاننا يمكن ان ندعو النص المسرحي غير البصري ، بالنص الادبي المغلق لانه النص الذي يتحدث بالوسائل الادبية عن كل شئ حد الثرثرة ، و يقدم الاجوبة والحلول والنتائج الشافية و الجاهزة لمختلف المشاكل، ومثل هذا النص الادبي السردي المغلق على ذاته لا يكتب بلغة مسرحية بصرية، و لا يتعامل مع فضاء العرض البصري، وانما يتعامل مع فضاء الادب وإلتباساته السردية ويمنع أي تأويل بصري ظاهراتي ،ولايعني إطلاقا بميتافيزيقيا الخيال البصري .

ولهذا السبب أصبحت المشاهدة ولذة المسرح الان معقدة لدرجة كبيرة ، بل أدى الى امتناع قطاع كبير من الجمهور المتفاعل والمتعاضد عن ارتياد المسرح . اذن تقوم مشكلة المسرح على كونه مسرحا أدبيا و سرديا وسايكولوجيا .

برشت

بيت اهلنا

عرض مسرحي ضعيف وسط جمهور نجفي حساس

قيس عيدان

قدم على احد مسارح مدينة النجف الاشرف مؤخراً عرض مسرحي يحمل عنوان «بيت اهلنا» تأليف واخراج خضير ابو العباس، وتمثيل انعام الربيعي وصلاح مونيكا وابو العباس، وكان هذا العمل مدعوماً من فريق الاعمار التابع للسفارة الامريكية في بغداد. ما يلفت الانتباه ان مدينة النجف المقدسة يندر ان يقدم فيها عرض مسرحي شعبي وكان طاقم العمل يشعر بالمجازفة والخوف من عدم حضور الجمهور الى المسرحية..غير ان الذي حصل كان مفاجئاً للجميع حيث غصت القاعة بالحضور بل ان اكثر من نصف الجمهور كان من النساء.. وبسبب ازدياد عدد الحضور اضطرت ادارة المسرح الى دعوة الجمهور الى الجلوس ارضاً او الوقوف على جانبي المسرح.

اشار النقاد الى ان العمل مضموناً كان ضعيفاً بلغته العامية التي كانت حافلة بلوازم المسرح التجاري القديم والرؤى فصلاً عن اللعبة، ان حضوراً لافتاً مثل جمهور النجف كان ينبغي لصانعي المسرحية الارتفاع بالمضمون والفكرة والحوار الى المستوى الذي يستحقه الجمهور.. بخاصة اذا عرفنا ان النخبة من هذا الجمهور هي التي كانت حاضرة، خرج الجمهور بعد نهاية العرض ناقماً على المستوى المتدني الذي قدمته المسرحية.. وكان مفاجأة لهم ان يقدم عرضاً مسرحياً لايمتلك المواصفات المطلوبة.

يجب الاشارة الى الجهود الكبيرة التي بذلها فريق الاعمار في انجاح كرنفال مسرحي مثل هذا وعلى الفرق المسرحية التفكير بشكل جاد وهي تقف على مسارح النجف الاشرف حيث يوجد جمهور ذكي وحساس ومتعطش للفن الاصيل المبدع.