المسرح وتأثير البنى المجاورة

د.فاضل خليل

من المؤكد ان الشكل الحالي للمسرح، لم يكن في بداياته، قديما، مثلما هو عليه الآن، فالمسرح ومنذ نشأته قد مر باشكال، ومضامين متنوعة ومتعددة، شانه في ذلك شأن الكثير من البنى الابداعية، سواء في الثقافة او العلوم وفي بقية المعارف الأخرى التي تعرفنا عليها ودخلناها بدراية. فلجميعها بداياتها الثابتة. والمتحولة، ولكل منها استمراريتها في العطاء وخدمة الانسانية، وفيها جميعا عمق التأثير الذي رسخها كواحدة من البنى الابداعية المعتمدة في تاريخنا وحضارتنا. لكنها جميعا وبلا استثناء، انطلقت من شكل بدائي كما المسرح. محور حديثنا. الذي انطلق من مجموعة اشكال بدائية قريبة من المسرح في شكله الاخير، الذي مر عبر مراحله المتلاحقة منذ النشأة وخلالها، وحتى اليوم، حيث استقر عليه من شكل ومضمون يمكن ان يكون بنية قائمة بذاتها ومعتمدة. اتفقوا في كون المسرح اب الفنون وانطلقوا في اتفاقهم من كونه يجاور بنى اخرى كثيرة في تكوينه، منها: الأدب في التأليف، والتشكيل في الالوان والسينوغرافيا والتشكيل الحركي، والميزانسين، ومن بقية المكونات وعلى رأسها، الأساطير والحكايات البدائية البسيطة التي ابتدعتها مخيلة الانسان ومنذ القدم. وما صاحبها من فعاليات كان يقوم بها امام عائلته التي يشرح لها الكيفية التي مكنته من اكتشاف مكامن القوة والضعف في الحيوانات التي اضطر لاصطيادها سعيا من أجل البقاء والمعيشة كغذاء او التي استفاد من جلدها وفروها كملبس وخلافه. وكان من الحيوانات، المفترس والشرس، كما كان من بينها الاليف الذي اعتنى به ورباه سبيلا للافادة من منتجاتها الغذائية وكواحدة من وسائل التسلية البدائية، وغيرها.، فتمكن من الانقضاض على الشرس منها بواسطة الاسلحة البدائية التي كان يصنعها بنفسه من الحصى وبقايا اخشاب الاشجار. وتنوعت الاسلحة فكان لكل مقتلة سلاحها. تماما كما البدايات الشعرية الاولى التي ابتدعتها الدراما الاغريقية والتي قنن لها أرسطو في كتابه الشهير [فن الشعر]، وما سبقها من فعاليات تمثيلية ابتدعها الممثل الواحد، كما في تجربة [ثيسبس] وعربته الجوالة التي كان يطوف بها القرى والمدن والاماكن لتقديم عروضه الانفرادية ذات الممثل الواحد والتي يطلق عليها اليوم عروض [المونودراما MONO DRAMA] أو مسرحيات الممثل الواحد [ONE MAN SHOW أو MONO ACTORE] وهي ما تم الاتفاق على تسميتها فيما بعد المونودراما. وتبع ذلك الكثير من التطورات، سواء على النص أو على طريقة التمثيل، وقسم من هذا التطور شمل شكل المسرح في شكل الخشبة ومعمارها وصولا الى المسرح الاليزابثي المفتوح الجوانب، وما تبعه من خشبة المسرح العلبة، الذي نطلق عليه ايضا [العلبة الايطالية] الذي يستخدم حتى يومنا هذا، مع الكثير من التطوير الذي طرأ ويطرأ كل يوم حسب نوع المسرحية وحسب اجتهاد المخرجين، وحسب اضافات التكنلوجيا التي تتطور كل يوم. فالثورة الصناعية اعطته الكثير من التميز، ولان المسرح وشكله يتأثران بالتحولات وقوانين التطور الاجتماعية، فهو يتكيف تبعاً لتلك المتغيرات .ونتيجة لذلك تبلورت تدريجياً مهمة المسرح. فمن تجاربه في عصر النهضة ظهر المسرح المرسوم، ومن عقلانية طروحاته في القرن الثامن عشر ونظرية الحكمة للقرن التاسع عشر ظهر (مسرح التشبيه)، ومن ذاتية ونسبية القرن العشرين ظهر المسرح التعبيري. ومن هنا انطلقت الحاجة لضرورة انفراد المخرج من اجل التوحيد وصولا الى ما طاله من تطورات رقمية وليزرية وماشابه ذلك، وما تبعها من تنوع الفضاءآت خارج مؤسسة المسرح وداخلها. وأعني بخارجها الاستغلال الرشيد للاماكن، كالعروض التي تقدم في الشوارع والمعامل والمقاهي، وفي الفضاءآت المتعددة وما يصحبها من التشكيل في حركة الممثل، ومن فنون التنسيق للفضاءآت المختلفة.

باختصار فان المسرح الذي نعرفه اليوم مثلما مر باشكال عديدة، كذلك أفاد من مضامين أكثر. مضامين امتازت بالتنوع، ومن مناشئ ثقافية عديدة، اضافة الى الأفادة من مختلف الموضوعات المهمة والبسيطة. ولهذه المضامين حكايتها المختلفة ولها بداياتها التي هي غير البدايات الحالية. فلطالما كانت بدايات المسرح من المونودراما، ومن ثم، استثمار الملاحم الشعرية، والسير والحكايات الشعبية والأساطير وما تبعها من فنون ادبية اخرى. فهي اذن، ووفق تلك البدايات البنيوية المتاخمة، والمتجاورة بشكل اساسي مع المسرح بواسطة الشعر والأسطورة والحكايات الشعبية وغيرها. فلقد عرف المسرح الشعر، من اعتبارات الولادة الأساسية للدراما عند اليونان، والتي تميزت بالأشعار الملحمية في ثلاثيات الشعراء الكبار، [اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس] والملاهي وفق ابتداعات [ارستوفانيس] التي قنن لها أرسطو كذلك في كتابه (فن الشعر) واعتباراته لها على انها محاكاة للطبيعة. وقسم الشعر فيها الى ثلاثة اقسام هي:

ا× شعر الملاحم.
ب× شعر المآسي.
ج× شعر الملاهي.

وهو بهذا التقسيم يكون [ارسطو] قد استبعد، الشعر الغنائي انطلاقا من ان الشعر الغنائي يدخل ضمن فنون الموسيقى باعتباره وثيق الصلة بفنون اخرى لصيقة له مثل: [اللغة، والايقاع، والأوزان، والبحور، والتفعيلة، والقافية، والايقاع... وما يتبعها]. وحسب ما ورد من تعريف للشعر عند [ابن خلدون] باعتباره « كلاما مفصلاً قطعا قطعا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات [.....] بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رؤيا وقافية، ويسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بافادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده، واذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء «(١).

على ان نعرف بأن الموسيقى دخلت بالتدريج ضمن البنى المجاورة التي افادت المسرح كثيرا فيما بعد وخلال سني تطوره. لو تمعنا بما مر به المسرح من تعداد للبنى الواردة لوجدناها جميعا تدخل ضمن [فن الدراما]، ابتداءا من: (الشعر ، الاسطورة ، الملاحم ، المأساة ، الملهاة ، اللغة ، الوزن ، البحور ، التفعيلة ، الايقاع] ويتبعها الكثير من البنى، كما في: الرواية، والتشكيل، والفوتوغراف، والفلسفة، وعلم النفس، وفن العمارة، والتراث، والموروث، واللون، والمكان، والزمان، والضوء، والظلام، والكتلة، و.... أخرى ، وما سيتبع لاحقا عند سير البحث حتى نهاياته، ستتوالى البنى المجاورة القريبة من المسرح والبعيدة عنه، والتي كان لها فضل المساهمة في بلورته وايصاله الى الشكل الحالي الذي نعرفه اليوم.

المصادر:
من موقع ويكيبديا، الموسوعة الحرة.

المخرج البولوني جوزيف شاينا والجحيم النازي

يعد جوزيف شاينا من المخرجين المسرحيين البولونديين الواسعي الشهرة والمعروفين على نطاق أوربا وأمريكا، فعمله المسرحي المسمى» ذكريات» أثار انطباعات غير متوقعة في مهرجان «البينياليه « في مدينة البندقية عام ١٩٨٠. أما في المهرجانات المقامة في «ادينبورج ونانسي»» وكذلك في بولونيا فإنه برز بعرضه المسرحي (ربليكا) وقدمه كتشكيل مسرحي ديناميكي. وافتتح مهرجان المسرح العالمي في فرنسا عام ١٩٧٤ بعرض (دانتي) ـ المستوحى من الكوميديا الالهية. لقد أجبرت عروضه المسرحية التي قدمت في مدينة (اسين) – في إطار الاحتفالات الخاصة ببولونيا – أحد النقاد الألمان على أن يعترف بشاينا كفنان عبقري ومخرج ومؤلف يمتلك مواهب فنية خاصة ومتعددة.

بعد هذا قام شاينا برحلة فنية مع فرقته لمختلف البلدان كألمانيا الغربية، هولندا، البرتغال، أمريكا وغيرها.

أ. أ. جروجيتسكي

ترجمة: د. فاضل سوداني

وفي كل مكان كان يلاقي نجاحا واسعا واعترافا بفنه، بالرغم من أن هذه التقويمات لم تكن على درجة واحدة، بل كانت متضاربة ومتناقضة، وهذا شيء طبيعي يفرضه مسرح شاينا ذاته، الذي هو في أحيان كثيرة يثير الكثير من النقاش، والفنان المسرحي، المبدع والحقيقي يكون مشاكسا ابداعيا وفكريا.

و بالرغم من أن فن شاينا المسرحي قد تعرض لمختلف الانتقادات المتضاربة في بلده نتيجة لهيمنة الفكر الشمولي، إلا أنه لا يمكن لأي إنسان ذي بصيرة أن ينكر حقيقة مهمة، هي أن عروضه المسرحية،عروض متفردة في جماليتها ونوعيتها، ومسرحه يختلف عن باقي مسارح العالم اختلافا جوهريا.

الشيء المعروف لدى الجميع أن جوزيف شاينا – الذي ولد عام ١٩٢٢ – كان في بداية حياته الفنية فنانا تشكيليا قبل أن يحترف الفن المسرحي. ومن أجل أن نفهم ابداعه الفني بشكل متكامل يكون لزاما علينا أن نستعرض بعض التواريخ المهمة في حياته العامة.

أثناء الاحتلال الهتلري لبولونيا اعتقل شاينا في معسكر الاعتقال المرعب (أوشفيتسم) وعايش كل الجحيم والتعذيب الجسدي والنفسي الذي مورس سواء في هذا المعسكر أو في معسكر «بوخنفالد»، وبسب محاولة هروب فاشلة من هذا الجحيم حكم عليه بالموت وبأعجوبة « مازال ينذهل لها شاينا ذاته» لم ينفذ به حكم الإعدام. إلا أن جحيم «أوشفيتسم» ترك تأثيره وما زال على كل اهتمامات وحياة ووعي شاينا وأعماله الفنية، وهذا واضح في عروضه المسرحية حيث تحول هذا الجحيم لديه إلى رمز مجازي للعالم المعاصر وأوحي بانهيار الحضارة وكذلك تبدى رمزا للخراب والخوف.

في مثل هذا الواقع المرعب كان شاينا يبحث عن الحقيقة والأمل وعن الإيمان بالإنسان، لذا فإنه دائما يحب أن يؤكد «كنت تحت رحمة الموت، لذا لم أعرف الحياة فقط».بعد الحرب العالمية الثانية تخرج شاينا في أكاديمية الفنون في مدينة كراكوف وحصل على دبلوم من قسم الكرافيك (الحفر) ودبلوم آخر من قسم الديكور المسرحي. وفي عام ١٩٥٤ أصبح مدرسا في الأكاديمية ذاتها. ومنذ عام ١٩٧٢ عمل بروفيسورا في أكاديمية الفنون في وارسو. أن صعوده المسرحي بدأ كمصمم للديكور، وأعماله الأولى ولدت في مدينة(أوبله) عام ١٩٥٣ حيث التقى في ذلك الوقت بمخرجين شباب مثل كريستينا سكوشانكا وآنجى كراسوفسكي، إذ كانا يشرفان على المسرح الشعبي في «خوتا الجديدة» في هذه المدينة الجديدة التي تقع قرب مدينة كراكوف، عمل هؤلاء الشباب على تأسيس مسرح جديد إذ كانوا يمتلكون الطموح الكبير من أجل تحقيق إبداع مسرحي متميز ومثير، ومنذ البداية ارتبط شاينا بهم وأصبح معروفا كمصمم بارز للديكور من خلال أفكاره الجديدة والغريبة وغير المطروقة في هذا المجال.

إن أهم أعماله السينوغرافية في هذه المرحلة هي: ديكور مسرحية «الأميرة توراندوت لكارلوغوتسي» و«الرجال والفئران» لشتاينبك و«الكولونيل» لفرانتيس فرخيل، و«أسماء السلطة لجيرزي بروشكيفيج»، «حالة حصار» لكامو، «الليلة الثانية عشرة» و«حلم ليلة صيف» لشكسبير و«رومولوس العظيم» لدورينمارت: «الأورستيا» لاسخيلوس «الأسلاف» لادم ميتسكينفج وغيرها. وقد ترك شاينا في هذه الفترة تأثيرا فعالا على الشكل الفني للعروض المسرحية خالقا بذلك – من خلال مزج وتشويه المواد المختلفة – واقعا جديدا على خشبة المسرح، واقعا محاصرا بقوانين منطقه الخاص.

إن نشاط شاينا امتد إلى خارج مدينة خوتا الجديدة، ففي الوقت ذاته كان يصمم الديكورات لعروض مسرحية مختلفة، مثل مسرحية الراهبة والمجنون، و«المزرعة الصغيرة» لستانسلاف فيتكيفج ومسرحية «ليونس ولينا» لجورج بوشنر في المسرح الدرامي في العاصمة وأرسو ومسرحية «الكوميديا غير الآلهية» لكراشينسكي في «المسرح الجديد» في مدينة لودز وفرانك الخامس لفردريش دورينمات في مسرح«ستانسلاف» فيسبيانسكي» ومسرحيات أخرى في مدينة كراكوف وغيرها.

وربما تعتبر مسرحية «أكروبوليس» لستانسلاف فيسبيانسكي» عام ١٩٧٢ من أهم أعمال جوزيف شاينا المسرحية التي قدمت في مسرح جيرزي غروتوفسكي في مدينة «اوبله»، وذلك لأن شاينا ذاته يؤكد «كمعد للنص وللعرض المسرحي قائلا: «استطعت من خلالها ولأول مرة أن أمتلك الإمكانية للتعبير عن أفكاري ومشاعري التي تراكمت خلال معايشة تجربة الجحيم الذي عشته في معسكرات النازية. في الحقيقة أردت من خلال هذا العرض المسرحي التعبير عن هموم إنسان ما تحول إلى «رقم» منذ ولادته حتى موته.. بمعنى آخر منذ الصباح الباكر حتى منتصف الليل. فعلى خشبة المسرح تكدست الأنابيب والعربات اليدوية وأحواض السباحة «بانيو» وغيرها، لأن السجناء هم وحدهم الذين يشيدون معسكراتهم، أي يشيدون قبورهم، أما ملابسهم، فصممها من الخرق البالية والأكياس نصف المحروقة، بحيث تكون أرجلهم وأيديهم متحررة لأهميتها في مساعدتهم أثناء العمل، وكانوا يعتمرون قبعاتهم بشكل معين من أجل إبراز وجوههم التي يجب أن تبدو كالأقنعة، والأقراص الخشبية الضخمة المربوطة بأرجلهم تعيق خطواتهم الثقيلة عندما يتجولون في هذا القن اللابشري. كل هذا يعرض بشكل مشوه وقميء من أجل أن أكشف عن المعنى اللاإنساني لهذه «الرؤية» المخيفة التي هي نتيجة لتجربة شخصية معيشة».

بعد هذا العرض المسرحي بدأ شاينا يعمل بشكل مستقل، فمنذ عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٦٦ عمل كمدير ومشرف فني للمسرح الشعبي في خوتا الجديدة، فلم يعد مصمما للديكور فقط بل أصبح مخرجا للعروض المسرحية، أي مخرجاً – رساماً. يؤكد شاينا « تحتل أفكار الرسام في نشاطي الإخراجي والديكوري المكانة المركزية، حيث أنني استوعب الصورة المسرحية كوحدة من الإنارة والأصوات، والفضاء المسرحي، أما المواد – الأكسسوار – فإنها تخدم الديكور، فمثلا الأسرة القديمة تتحول في مسرحية «المفتش العام» إلى بيوت سكن لشخصيات المدينة المهمة، وصحون التواليت القديمة تستخدم بدلا من الكراسي الفخمة وهكذا حتى أستطيع الوصول إلى ترتيب جديد للفضاء المسرحي».

أن مسرحية المفتش العام لجوجول بالرغم من كونها العمل الإخراجي الأول لشاينا على مسرح خوتا الجديد إلا أنه احتل مكانة خاصة من النقد وشغل النقاد بحيث طرح عليهم أسئلة مهمة عن القيم الفنية الجديدة في الفن المسرحي.

بعد ذلك قام شاينا بإعداد وإخراج «دون كيخوت» لسيرفانتيس برؤية بصرية مدهشة وكذلك رواية «القلعة» لكافكا حيث حققها بوسائل مسرحية بسيطة من أجل أن يؤكد الاختلاف بينها وبين عرض «دون كيخوت» ثم أخرج مسرحية «ميستيريا بوف» لماياكوفسكي ومسرحية «الحقل المجدب» لقادوش خولوي. ومن خلال هذه المسرحيات كان شاينا دائما يحاول التعبير عن الجحيم الذي عاشه في معسكرات النازية، مستخدما رموزا ذات قيمة تعبيرية شاعرية، ووسائل أخرى حقيقية كانت تستخدم في هذه المعسكرات، كملابس السجناء المتميزة، والخرق وغيرها.. إن رؤية الفنان تمتزج بالماضي دائما. هذا الواقع المرعب. حتى يستطيع التعبير عن جحيم العصر.

منذ عام ١٩٦٦ وحتى عام ١٩٧١ أصبح شاينا مخرجا ومصمما في مسرح» ستاري» في مدينة كراكوف.

وفي الوقت ذاته كان يعمل في مسارح أخرى، لذا فإنه أخرج في هذه الفترة مسرحية «هم» و«النهضة الجديدة» لستانسلاف بيتكيفج ومسرحية»الحمام» لماياكوفسكي في مدينة «كاتوفتسا»وفي مسرح ستانسلاف فيسبيانسكي أخرج مسرحية «الغبار المشتعل» لشون أوكيسي ومسرحية «أحداث نوفمبر» لارنست بريل، وفي وارسو في مسرح «أتونيوم» أخرج «موت الكمثرة» لفيفولد فاندروسكي وأعمالا مسرحية كثيرة في محافظات أخرى.

شاينا

«فاوست»

كان إبداع شاينا المسرحي في حالة تطور مستمر، وخاصة في المسرحيات التي أخرجها في العاصمة وأرسو في السنوات الأخيرة، وفي مقدمتها مسرحية «فاوست» لجوته عام ١٩٧١ في المسرح البولوني. لقد حقق شاينا هذا العرض المسرحي من خلال رؤيته الشعرية الخاصة، باستخدامه وسائل فنية مختلفة بشكل جديد، كالديكور، الإنارة، الصور الغريبة، الألوان، الأشكال، الأقنعة، الدمى، الحركة البلاستيكية، الموسيقى الإلكترونية الحديثة، حتى أنه استخدم رائحة معينة كان لها تأثيرها على الجمهور، أما الممثلون في هذا العمل فقد احتلوا المرتبة الثانية، كانوا كمواد ثانوية لصورة بصرية بمعنى آخر كانوا كالأكسسوار. إن الجمهور المنذهل لم يكن في حالة تسمح له بأن يتمثل ويستوعب مقاطع معينة من نص جوته والتي كانت بطريقة ما موزعة على الأبطال، وذلك نتيجة كونه مندهشا ومأخوذا أو منهمكا بالرؤية البصرية التعبيرية لديناميكية هذا المسرح.

إن نص «فاوست» لجوته يعبر عن ضرورة تقبل جوهر الحياة للتأكيد على فعالية الإنسان ونشاطه في الحياة ولكن «فاوست» شاينا كان تعبيرا عن إحباط وهزيمة الإنسان في نضاله مع العالم المسحوق وهو بالتالي إحباط للحياة ذاتها، هذه الحياة التي تعتبر موتا مستمرا، ولا يمكن تقبلها كحياة، والذي يعيشها ويتقبلها، يمارس خطأ كبيرا ومحكوماً عليه بالآلام. ففاوست «بتمثيل بروتسلاف بافليك» إنسان كئيب ممزق دائما يلف رأسه بضماد. أما مختبره فيوحي بكهف او سجن مخيف، وتتراءى مصابيح كالتي تستخدم في غرف التشريح المعاصرة، ففي السقف علقت مجموعة من البروجكترات التي توحي أحيانا بأنها قمر صناعي يستخدمه فاوست ومفيستو في جولتهما حول العالم، أما الأرواح التي تزور فاوست فإنها أجساد مدماة في الحرب، أنها ضحايا معسكرات الاعتقال، أن «روح الأرض» صورت على شكل ملكة تعتمر فوق رأسها تاجا ذهبيا جالسة فوق عربة قديمة وكأنها مومياء. لقد استدعت صور هذا العرض المسرحي الكثير من الاستنتاجات المختلفة وأثارت خيال الجمهور. والميزة الأخرى هي أن كل موجودات خشبة المسرح في حركة مسرحية دائمة بما فيها الممثلون الذين نراهم يتقافزون على الأرض أو معلقون في السقف و يتدلون بالحبال الموصولة بين العوارض. ان ليلة السكر والعربدة المقامة في قبو أورباخ تذكرنا بلوحات بروغل، وقد أكد شاينا ذاته «بأن هذا هو عالم مقنع اختبر فيه الإنسان عذاب ورعب الفاشية، وبالنسبة لي فأن كل هذا يعتبر مثالا ضد العقلانية». وقد تم التعبير عن الحب بين فاوست ومارجريت من خلال صور فنية استعارية وتشكيلات إخراجية متنوعة.

في عام ١٩٧١ أصبح شاينا مديرا ومشرفا فنيا لمسرح «الاستديو» في وارسو، وأصبحت لديه كل الإمكانية لتحقيق أفكاره الفنية. وكبداية أخرج مسرحية «فيتكاتسي» . الإعداد الدرامي، الإخراج، الديكور وتصميم الحركة المسرحية لشاينا .. إن هذا العرض امتلك طموحا لكي يصبح جواز مرور لهذا المسرح الجديد في الحياة الثقافية البولونية وكذلك اعتبر كشهادة واعتراف بقدرة شاينا الفنية ذاتها. فقد حاول هذا العرض المسرحي الإجابة على الأسئلة المختلفة، مثل: هل الفن يمتلك ضرورته؟ وما الذي يعنيه اليوم؟ وغيرها من الأسئلة المهمة التي تتعلق بطبيعة الصراع بين المبدع والمجتمع، وهذه موضوعة مهمة ورئيسية في الأعمال الإبداعية لشاينا. وكتفسير لهذا العرض المسرحي يمكن أن نؤكد كلمات فيتكيفج «نريد التأكيد فقط على موضوعة قد تبدو واضحة المعالم، ألا وهي: في اللحظات التراجيدية العظيمة والحاسمة في تطور الشعوب والمجتمعات يجب عدم نسيان دور الفن، وهذا ما أكدته كل القيم التاريخية» أما شاينا فأنه أكد أيضا: «من الممكن تدمير الفنان المبدع، لكن لا يمكن أبدا تدمير الفن. وقد يبدو هذا صعب الملاحظة أحيانا، إلا أنه يدفع الإنسانية إلى الأمام». وقد حاول شاينا تأكيد هذه الفكرة في عرضه المسرحي هذا، والذي كان معدا عن مسرحية «هم» وكذلك أجزاء من «النهضة الجديدة» و«الإسكافي».

وشاينا كالعادة ملأ خشبة المسرح بالمانيكان، بأطراف إنسانية مقطوعة، بأشكال غريبة ودمى ضخمة وغيرها، أما الملابس فقد كانت اكياسا قديمة وأغطية وسائد، الواقع ضبابي أسود يفتقر إلى كل قيمة جمالية. كل هذا تم التعبير عنه من خلال حركة بلاستيكية عنيفة. والطابع المميز لهذا العرض المسرحي هو التأكيد على أساليب الفن التشكيلي في أعنف لحظات تطوره بحيث ارتفعت السريالية إلى مستوى من الخيال لا مثل له في كل تاريخها الفني، ما منحنا عرضا مسرحيا تشكيليا من العروض ذات القوة التعبيرية الخاصة بالرغم من كونها غامضة أحيانا و غير واضحة الملامح.

بعد ثلاث سنوات من هذا العرض المسرحي استطاع شاينا تجاوز هذه النواقص إذ أصبح أكثر نضجا من خلال عرضه المسرحي الجديد الذي أسماه «فيتكاتسي رقم ٢». ولكن هذا العرض أقل مدة من العرض الأول، بالرغم من أنه يمتد ٩٠ دقيقة من الزمن، إضافة إلى هذا فإنه أكثر نضجا من خلال ابتعاده عن السطحية والعفوية، وكون إيقاعه أكثر توازنا ولكن بشكل عام فإن هذا العرض المسرحي كان أشد معاصرة ونضجا فكريا.

في عام ١٩٧٣ قدم شاينا عمله الجديد «جولجو تييرا» . وكان الإعداد الدرامي بمشاركة ماريا جانيرله .والذي كان على شكل مقتطفات مختارة من مختلف أعماله الفنية السابقة. و قدم هذا العرض على مسارح برلين الغربية وبعض المدن الأخرى. إن الشيء المميز في هذا العرض هو تنوع وتفاوت هذه المقتطفات بحيث طرحت من خلال أسلوب الكاباريه – الكوميدي.وقد شكل صدمة كبيرة بما يتميز به من إيحاء وانفجار الخيال المسرحي المتميز.

إن الحدث يجري على خشبة المسرح وفي الصالة بحيث كان هنالك مسطح من الخشب وسط صالة الجمهور، أما الممثلون فإنهم يخرجون ليس من خلف الكواليس وإنما من الممرات والقاعات الأخرى المجاورة للقاعة الرئيسية.

مات رجل الفن وفي غرفة عمله تكدس بعض الناس او بتعبير دقيق بعض الموجودات البشرية بحالة هيجان لأنها لم تفهم شيئا من عمله اضافة الى انه كان متشائما... ومع هذا فهو عظيم!! وهنا يستخدم شاينا المواد المسرحية المحببة ذاتها في عمله الإبداعي.. من أحذية، مانيكان، أطراف بشرية، أكياس قديمة، خرق، أنابيب، قضبان... وغيرها.

كذلك تظهر على المسرح مختلطة مع هذه المواد وبحركة متواصلة مجموعة من الأشكال البشرية تدعى «اللجنة العليا لرسل الفن» وتعقبها سلسلة من المشاهد التي تمثل القدرة الإبداعية لشاينا والتي تعبر عن تصوراته عن الوجود البشري، وفي النهاية تقدم مشاهد فنية تلعب فيها الألوان والإنارة دورا رئيسيا فتخلق صورا جمالية أخاذة. أما هؤلاء الذين جاءوا لمحاكمة الفنان ، يذهبون وهم مسحورين.. وبافتراء لا متناه يتم تمجيده بنصب تمثال له من الخشب.. والفنان ينظرهم بهدوء قاتم «لأنني خالد» ان هذا يدعوني الى التأكيد على أن هذا هو مصير الفن الحقيقي.

لعبة الأقنعة في مسرحية العانس

اطياف رشيد

يتميز النص لدى المؤلف محيي الدين زنكنه بأنه نص مفتوح ذو مستويات دلالية عديدة . وهو يعتمد في إنشاء مستوياته تلك على إمكانيته الخلاقة في تثوير المفردات من خلال خلق المتناقضات لتلبس المعاني اقنعه تغرينا بالبحث والكشف .

وأول هذه الاقنعة تبدأ في العنوان وهو ما يرشدنا الى الحياة الداخلية للنص في مفردة (العانس) التي توحي بمحورية وخصوصية لهذه الشخصية ،وقبل ان يدخلنا المؤلف الى عالم حكايته يضع امامنا بعد العنوان مباشرة اشارة يقول فيها (من الخيال اللاعلمي). ومعروف ان المؤلف المسرحي يذكر بعض الاشارات فيما يسمى بارشادات المؤلف التي تكشف بعض الغموض الذي يكتنف النص المسرحي كونه نصا غير سردي لا يملك الكثير من التفاصيل ،غير ان مؤلفنا اضافة كنوع من التمويه يقول في اشارته(من الخيال اللاعلمي) وانها (تخلق واقعا خرافيا مقصوداً) فوضع الخيال مقابل الواقعي واللاعلمي في مقابل الخرافي . ولهذا فهو يقودنا بصورة غير مباشرة الى الشعور بان هذا الخيال على ما فيه من خرافة غير انه ممكن الحدوث في اي زمان ومكان. تبدأ المسرحية في مشهدها الاول بوجود المراة العانس وهي تضع مساحيق التجميل وتنظر في مراتها جالسة في مقر عملها، الذي نعرف بعد مساحة حوارية انه مكتب يستلم النصوص الثقافية بكل انواعها غير انه جهزبمقاعد من تلك التي تستخدم في رياض الاطفال من حيث الحجم . فقناع مساحيق التجميل هو محاولة لاخفاء عيوب شكلية ونفسية فرضتها حالة العنوسة اولا وتاثير المدير المسؤل عن هذا المكتب /السلطة ، التي تجعل من كل ما حولها الالات جامدة تسهل قيادتها ،وشخصية المدير التي تتخفي في قناع محقق الآمال ومنفذ المشاريع الثقافية غير ان هذه المشاريع والمخطوطات لا تلقى الا الحرق على يديه . فالأفكار عنده أمر سيئ يجب التخلص منه (لكي يكون الانسان نافعا حقا .. لامن بد ان يفرغ من أفكاره . ويتطهر منها ا وان ينتعلها ويستجدي بها) هكذا يعبر المدير عن الأفكار والمفكرين . وإذ تحرق الكتب / الأفكار فان نتائج هذا الحرق ، الدخان المتصاعد من مدخنة المحرقة والموجودة في حديقة قرب روضة للأطفال سيؤدي الى موت هؤلاء الاطفال . الامر الذي يحدث توترا وهياجا نفسيا لدى الناس ممهدا لظهور شخصية المواطن وقيادته لهذا التوتر وكشف حقيقة المدير .

ومن ثم التمرد عليه ومحاولة قتله اثناء تشييع رمزي للاطفال احتجاجا على وجود تلك المدخنة(الغول المنتصب في وسط الحديقة الذي ينفث سمومه حارقا الخضرة والحياة). شارك فيه المدير كنوع من التمويه وبدفع من العانس سكرتيرته لحضور ه من اجل ان تحظى بفرصة الاختلاء بالمواطن الذي توقعته شخصاً يحاول التقرب منها فاذا هو احد الاشخاص الذين يريدون طبع نص له ، يصدمها كون هذا الشخص ليس هو من تنتظر ، من يروي ارضها الجدباء ، ليس سوى مخدوع اخر تصور ان في هذا المكتب تحقيقاً لحلمه ،حينما تتفحص اوراقه تجدها سوداء (ليس فيها حرف واحد)سوداء من الكتابة غير انها لا ترى ولا تميز ان الاسود هو لون الكتابة ، الفكر يلبس اللون الاسود على الورق وان كانت ترى بهذه الصورة اذن فان كل ما حرق هو البياض ، هو الفراغ وان حقيقة الفكر ما زالت موجودة ، وبينما هي منهارة يدخل المدير هاربا من حشد الناس التي اسقطت القناع عنه وكشفته يقول لها ان كل شيء سار على ما يرام وانه كان محاطا بالتقدير حتى ظهر شاب في الثلاثين قال للحشد ان الذي قتل اطفالنا (هو نفس الشخص الذي يحرق كتبنا ومخطوطاتنا) ف(هجم علي كالنمر ومزق قناعي)، وما ان ينتبه لوجودها حتى يثور عليها ويقتلها .يرد تعبير الاقنعة (اقنعة المدير) ثلاث مرات الاولى عندما تدخل الى المكتب شابة غاضبة من عدم طبع مؤلفها تقول (يا سادة ..قد تمزقت عن وجوهكم الاقنعة) (الاقنعة التي اخفيتم خلفها وجوهكم البشعة .. ورحتم تمارسون مختلف انواع الغش والخداع والكذب)فيتلمس المدير وجهه بصورة لا ارادية والثانية في اشارة المؤلف (ينزع شعره المستعار وينزع عن وجهه القناع) والثالثة في حواره (هجم علي كالنمر ومزق قناعي) وعلى الرغم من هذه الاشارات فقد سبق ان تلمسنا وجودها في ظهوره من خلال حائط اسودخشن يهتز ويرتفع ليخرج هو من ورائه كتلة سوداء وينسحب كذلك بنفس الطريقة . ثم هو يخطب واعدا ب(احتضان الفكر الوليد والابداع الحديث في مناخ ديمقراطي يفجر طاقات الانسان ومواهبه الخلاقة).فبين كتلة السواد التي يظهر بها وبين هذه الوعود الجميلة ثمة مفارقة تنبئ عن الوجه الحقيقي له.فشخصية المدير كما هي ايضا شخصية العانس من نوع الشخصيات التي (لا تصل الى هدفها وتسقط في النهاية بسبب عقبات موجودة داخل طبيعتها الذاتية).

(الشخصية المحورية) من هو البطل ...

تكتسب شخصية العانس اهميتها اولا من خلال تصدرها في العنوان وفي فاعليتها ودورها المؤثر في تغيير مسار الفعل من مساره الافقي الى اللحظة الحاسمة بسبب من رغبتها في التخلص من الالية والجمود الى كائن تنبض فيه الحياة ، بذلك الوهم في ان هناك من يتطلع اليها كامراة في ان هناك منقذا ومخلصا .كذلك ما نجده في شخصية المدير من هيمنة سواء في لغته المراوغة حينا والحادة والمسيطرة حينا اخر ، غير انه كان محرَكا ، كما العانس، من قبل قوة شخصية صوتها كان واضحا ومؤثرا وهي شخصية المواطن .اذ كان له الدور الاعظم في تحريك الفعل ورغم ان هذا الحضور لا يملك شرط وجوده / الحوار الذي يمثل الكيان اللغوي للشخصية الا انه كان مؤثرا في بنية النص الدرامية ،ان البطل الحقيقي هو من يقوم بدفع الاحداث الى نقطة الذروة محققا اهم عناصر النص الدرامي وهو تطور وتنامي الحدث .وفي طبع موقف شخصي وحالة نفسية على باقي الشخصيات ،فهي تختلف بين العانس والمدير فبين الرغبة فيه مخلصا وبين الخوف منه مقوضا لكيان تسلطي تبرز أهمية هذه الشخصية ،بين السلطة التي تجعل كل من يحيطون بها كائنات مسلوبة الارادة والفكر والعواطف وبين الضميرالذي يتربص محركا ومؤثرا ومثورا الجمود ورافض للظلم وكاشفا للحقيقة . انه الروح الانسانية التي تخيف المستبد على الدوام .

المسرحية تخلق واقعها وامكنتها وزمانها الخاص والمقصود ، فمعالم المكان تتحدد عناصره بشكل واضح من خلال الاشارات الى طبيعة المكان الذي تدور فيه المسرحية وهو مكتب اداري ، وكذلك الحديقة التي تنتصب فيها المدخنة وروضة الاطفال القريبة منها ، فالمكان معرف بين مكان للسلطة واخر للمتسلط عليه .كذلك الزمن فان المؤلف يدحرج لنا اشارات عنه تدل على تغير حاصل بين ماض قاس وبين حاضر اقسى (الشمس اللعينة لم تكن قط بهذه القسوة ،ماذا دهاها هي الاخرى). فالمكان والزمان لم يكونا خرافيين بقدر ما اشرا علامات قابلة لان تكون في اي بقعه من العالم .

لقد عقدت مسرحية العانس الصلة بين عقدتين سياسية وعاطفيه استطاع المؤلف بامكانياته الابداعية ان يرسم لهما مساحة لغوية معبرة وان يجمع خيوط الحقيقي وممكن الحدوث مع الخيالي والغريب ببراعة .

تألق كبير في مسرحية لعب الرعية

مؤيد عبد الوهاب

عرضت مسرحية « لعب الرعية « على مسرح كلية الفنون الجميلة من اعداد واخراج الفنان د.ياسين اسماعيل وتمثيل نخبة من طلبة التربية الفنية وتدور احداث المسرحية حول لعبة يتم الاتفاق عليها من قبل جوقة الممثلين ويكون الاختيار الاول لشخصية «تيمور لانك» وشخصية جحا على طريقة مسرح الفرجة ويحدث الصراع والاستقطاب من خلال هذين الشخصيتين ..يقول المخرج ياسين اسماعيل عنها :

«العمل يتناول فكرة انسانية من خلال الدعوة الى السلام والمحبة ونبذ الخلافات والتوحد بأتجاه الخير والتواصل مع الحياة والاتصال بالاخر واستندنا في الاعداد الى نص «احزان السيد جحا» تأليف د. نبيل وقمنا بأعداده مسرحيا واخراجه على سبعة عشر ممثلاً وممثلة واستخدمنا اسلوب تشطير الشخصيات وك