المســـــرح .. والمتفـــــرج(*)

د.نديم معلا

ما الذي يستأثر باهتمام المتفرج المسرحي، ولماذا يقبل على العروض المسرحية التجارية؟ وما الذي يطلق استجابته، بحيث تتحرر من المعوقات كلها، لتلك العروض؟ أليس من آلية موضوعية تحكم علاقة المسرح بالمتفرج؟ تبدو الدراسات المسرحية العربية، غير مكترثة بعلاقة المسرح بالمتفرج، فقد انشغل المسرحيون العرب في العقود الثلاثة الأخيرة، بإنتاج العرض أكثر من تلقيه، وقد يجد المتابع صعوبة، في تلمس حقيقة هذا الإهمال أو عدم الاكتراث، وإن كنت أميل إلى رده - الإهمال - إلى أسباب سياسية أكثر منها سوسيولوجية . والسياسة هنا لا تبسط سطوتها المباشرة،

بمعنى أنه ليس هناك ما يشير إلى خطر أو إعاقة البحث في العلاقة بين المسرح والمتفرج، ولكن هامش الحركة الذي يتطلبه البحث في تلك العلاقة ضيق، وقد يتداخل ويشتبك السياسي بالجمالي أو الفني بعامة، من حيث الأهداف والأغراض المباشرة وغير المباشرة، فيعتقد القائمون على المؤسسات الثقافية، أو يخيل إليهم، أن ثمة خطراً يمكن أن يهدد مواقعهم، والمسرح فن لا يمكن أن يتحقق دون متفرجين، بعبارة أخرى، إن العرض المسرحي لا يستطيع الإعلان عن حضوره، إلا عندما تمتلئ الصالة بالمتفرجين أو نصف مقاعدها أو ربعها على الأقل. وفي حين كشفت بعض الممارسات المسرحية العربية، في طورها التنظيري، عن بعض هموم الإنتاج والتلقي (سعد الله ونوس في بياناته المسرحية) و(فرقة الحكواتي)، وإلى حد ما (المسرح الاحتفالي). إلا أنها لم تطور اهتماماتها وتفحصها في ضوء الواقع العملي.

والكاتب المسرحي العربي، وغير العربي، حين يشكل نصه الدرامي، يضع المتفرج نصب عينيه، وهو لا يكتفي بتخيل شخصياته، وشبكة علاقاتها، وهي تتحرك في فضاء المسرح، وإنما يتخيل أيضاً استجابة المتفرج، لعله مسكون برغبة استثارة المتفرج، أو قل تحريكه من خلال ما يكتبه، وكذلك الممثل والمخرج، حين يشكل عرضه المسرحي، وما التعديلات التي قد تصل حد إعادة كتابة النص، إلا نوع من التفاعل بين طرفي المعادلة: المسرح (العرض المسرحي) والمتفرج. ويعمد كثير من المخرجين إلى تقديم عروض أولية، أو بروفات عامة، لبعض المتفرجين، بغية تحسس استجاباتهم، وأذكر تلك العروض التمهيدية التي كان المسرح التجريبي السوري يقيمها في منتصف السبعينيات وأوائل الثمانينيات، والتي كانت، رغم انتقائيتها، تؤثر تأثيراً فاعلاً في العرض، تطويراً أو تعديلاً.

يذهب بعض الدارسين إلى أن شكسبير، عندما كان يكتب نصوصه المسرحية كان يفعل ذلك، كان يأخذ بعين الاعتبار ردود الأفعال المحتملة للمتفرجين. وإذا كان المسرحي (رجل المسرح) الإنجليزي يمزج بين الكتابة والممارسة المسرحية، فإنه كان يقف على تفاصيل العلاقة بين المسرح والمتفرج من خلال كونه مخرجاً، وإن كان مثل هذا المصطلح غريباً عن المسرح، في ذلك الوقت (ثمة من تناول شكسبير مخرجاً كما فعلت آن باسترناك سلبتر في كتابها «شكسبير مخرجاً»).

وليس المسرحي الإنجليزي المرجع المطلق، الذي يعزى إلى ثقافة أخرى ويرجع إليه في بعض الأحيان، آلياً وحده، في هذا المجال. بل إن مسرحياً عربياً، في منتصف القرن التاسع عشر، هو مارون النقاش افتتح مسرحيته بخطبة موجهة إلى المتفرجين، تنطوي على إشارات يراد منها مكاشفة هؤلاء بأنهم الأساس، وبأن العرض لن ينجز إلا بحضورهم.

وكتاب سوزان بينيت «متفرج المسرح» من الكتب النادرة التي انفردت بدراسة العلاقة بين المتفرج والمسرح، كمقاربة نظرية للإنتاج والتلقي المسرحيين. وتقف المؤلفة طويلاً عند المسرحي الشهير برتولت بريشت، باعتباره يجمع بين النظرية الدرامية والممارسة العملية، وباعتباره أحد الذين شغلوا النقاد والمخرجين والممثلين طويلاً حتى اعتبر أهم مسرحيي النصف الأول من القرن العشرين.

ولم يشغل المسرحي الألماني الغرب وحده، بل شغل المسرحيين العرب على مدى ثلاثة عقود (الستينيات والسبعينيات والثمانينيات) بل لعله كان أكثر المسرحيين شعبية في عالمنا العربي، الأمر الذي أثار حنق بعض خصومه، أو خصوم مسرحه، حتى أن كاتباً مسرحياً عربياً صب جام غضبه على مسرحه، والمفارقة هنا أن الكاتب نفسه لم يفلت من تأثير بريشت. وتأسيساً على شهرة بريشت هذه، وجمعه بين التنظير والممارسة يغدو مثاله الأكثر ثراءً وتعددية في هذا الصدد. نظر بريشت إلى العرض المسرحي ليس باعتباره حدثاً اجتماعياً طقسياً، كما جرت العادة، وإنما باعتباره محفزاً على التغيير، حتى أطلق عليه «مسرح التغيير».

والمسرح الملحمي (مسرح بريشت) لا يخفي أغراضه السياسية، إنه يريد للمتفرج أن يفكر ويعي أن الواقع الذي يعيشه قابل للتغيير، وأن المسرح بعامة مؤسسة اجتماعية، لكن هذه المؤسسة تخضع لسلطة السائد سياسياً واجتماعياً، وما يهمنا هنا أن العلاقة بين المسرح (الخشبة) والمتفرج، ليست علاقة تماهٍ واندماج، وليست ذات أهداف ترفيهية أو مجرد تسلية يقبل عليها المتفرج لينسى واقعه. ويرى بريشت أن العلاقة بين المتفرج والمسرح قد أجهضت، ولذلك يقترح، في كتابه «الأورغانون الصغير»، صيغة تفاعل بين كليهما: لماذا لا يبحث المسرح عن المتفرج، لماذا لا ينطلق إلى الفضاءات المفتوحة والمغلقة «يفتح ذراعيه للجميع» يتعلم ما يحتاجه الناس وكيف يحتاجونه، المهم هو البحث في العلاقة بين الشريحة الحياتية التي تعرض عليه وواقعه الاجتماعي الذي يعيشه، يجب أن يميز المتفرج بين الواقع على حقيقته والمسرحيات والعروض التي تزيف هذا الواقع، وحينما يتوحد المتفرج بالشخصية التي يشاهدها، فإنه يذعن لها، يغرق فيها، وبالتالي لا يستطيع تأملها، أضف إلى ذلك أن الرؤية فردية والمعالجة هي الأخرى فردية، والأبنية الاجتماعية الشاملة خارج الدائرة.

ويضع بريشت علاقته بالمتفرج، أو بعبارة أدق علاقة مسرحه بالمتفرج، في مواجهة المسرح التقليدي، بل نراه يركز على المسرح الطبيعي، الذي يسلبه المتفرج إرادته في المشاركة، في خلق العرض المسرحي، المسرح الطبيعي (مسرح أنطوان وزولا وبدايات ستانيسلافكي أواخر القرن التاسع عشر) يريد لمتفرجه أن ينحل في الشخصية، لا أن يقف على مسافة منها.

ولم يكن بريشت وحده الذي نادى بتقويض المسرح التقليدي بعامة وليس الاتجاه أو المذهب الطبيعي فحسب، وإنما مهدت وتقاطعت مع تجربته وندائه هذا تجارب لا تقل أهمية عن تجربته، إن لم نقل تفقها، وهي تجربة الروسي سيرغي إيزنشتاين السينمائية في المونتاج، وما يسمى بالصورة المعنوية، أي «الكادر» المستقل، أي أن كل كادر يشكل ما يسمى بلغة المسرح مشهداً مستقلاً، أخذ بريشت المشهد المستقل، في مسرحه الملحمي، ليشكل نظيراً للكادر المستقل الذي ينهض على تأويلات محتملة. أي: ينفتح على دلالات تشي بمعان مختلفة، والخلاف بين الرجلين كان حول الموقف مما يعرض، ففي حين قال بريشت بالمسافة بين المتفرج والمشهد، وبالتالي تأمله ونقده، رأى إيزنشتاين أن الهدف أولاً وأخيراً هو تمثل المتفرج للفكرة أو المقولة، ومن ثم تبنيها والدفاع عنها، والنص السينمائي (السيناريو) والأدبي بعامة منتجان ثابتان، أي أنهما لا يمكن أن يخترقا، لأنهما ينجزان ويحتفظان بسكونيتهما، أما النص المسرحي، إذ يتحول عرضاً مسرحياً، فإنه يتحرك والمتفرج يشارك بشكل أو بآخر في خلق العرض المسرحي.

وفي هذا السياق كانت تجربة الروسي فسيفولد مايرخولد، الذي أعاد النظر في العلاقة بين المسرح والمتفرج، فزرع الممثلين بين المتفرجين، ليلغي أحادية الإرسال والتلقي (العرض مرسلاً والمتفرج متلقياً) وبالتالي يحرر المتفرج من علاقته السلبية، ويدفعه نحو المشاركة الإيجابية في العرض المسرحي، وقد أثارت هذه الطريقة اهتمام المسرحي سعد الله ونوس في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» فوضع ممثلين بين المتفرجين لتعميق المشاركة بين العرض المسرحي والصالة، ولمقاربة هدف سياسي وهو تشجيع الشعب على محاورة السلطة، حول القرارات المصيرية على أساس أن خشبة المسرح تحمل دلالة السلطة (كونها معزولة ومرتفعة) والصالة تحمل دلالة الشعب (كونها منخفضة قياساً إلى خشبة المسرح وصفوفها متراصة ومليئة).

ولم تنجح التجربة في كلتا الحالتين، وعدل عنها مايرخولد وونوس، ولم تتحقق فكرة دمج المتفرج في اللعبة المسرحية دمجاً كلياً، وهكذا ظلت المساحتان متقابلتين: الخشبة في مواجهة الصالة. ولا يبدو أن التقنيات المسرحية، سواء تلك التي تتناول طريقة أداء الممثل، أو تلك التي تتناول المعمار المسرحي (توضع خشبة المسرح وطريقة جلوس المتفرجين مقابلها أو حولها أو وسطها) قد أفلحت في ترسيخ العلاقة بين المسرح والمتفرج، على أسس جديدة، لأن استجابة المتفرجين هي الحكم الفيصل وليس التقنيات.

الاستجابة المسرحية غير الاستجابة الأدبية، فهذه الأخيرة تنهض على فعل القراءة، والأولى تنهض على لقاء الممثل الحي بالمتفرج وجهاً لوجه، مع وجود مادي ملموس هو خشبة المسرح، وما عليها من دلالات مادية عيانية، تملأ فراغ الخشبة، نظام الاستجابة في كلتا الحالتين مختلف: فعل يشاهد وآخر ينطوي على أنساق كلامية دالة، وفي حالة العرض المسرحي لابد أن تكون الاستجابة آنية راهنة لأنها مؤطرة بزمان ومكان محددين، نحن الآن معنيون بالاستجابة المسرحية، أكثر من أي وقت، لأن عزوفاً خطيراً عن العروض المسرحية، التي تحمل معنى، ولا نقول أكثر من ذلك، يحدث في عالمنا العربي، ومهما أفضنا في التعليل، تعليل العزوف هذا، فإن الحقيقة المزرية تبقى ماثلة للعيان، مسرح مهجور أو شبه مهجور.

الاستجابة تدرس خارج أفقها الجمالي النقدي وداخله، وإن كانت الكيفية العامة للتلقي ضرورية بداية لكي يحافظ على وجود المسرح أو الظاهرة المسرحية، بمعنى آخر، نريد أن نعرف لماذا يقبل المتفرج على نمط من المسرح دون غيره؟ أليست محاولة فهم المتفرجين الجدد تقتضي طرح تصورات جديدة عن المسرح؟ الدائرة كما تبدو مغلقة، وتجاهل ما يجري يزيد إغلاقها إحكاماً، والمتفرج مركز العرض، المسرح والمتفرج ثنائية لا تستقيم بإسقاط أحد طرفيها.

★ - النص مستل من كتاب (لغة العرض المسرحي) لمؤلفه د. نديم معلا، الذي سيصدر قريباً عن دار المدى.

اول الستارة ..

الأليادّة مرة أخرى

نسخة ثمينة من (الأليادّة) وصلتنا مؤخراً من المجمع الثقافي في أبي ظبي، وقد جاءت ترجمة الشاعر السوري ممدوح عدوان لهذه الملحمة الخالدة التي سار على خطاها أخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس واريستوفان ـ لتسد فراغاً، لإنها لم تترجم جدياً حتى الآن.

في البدء، ترجمها البستاني شعراً، وحين تقرأ النص تقرأ البستاني أكثر مما تقرأ ملحمة هوميروس، ثم ترجمها مباشرة عن اليونانية أمين سلامة، ولكنها ترجمة غير دقيقة، وهناك ترجمة ثالثة ملخصة لدريني خشبة بثلاثمائة صفحة فقط من القطع الصغير، بينما تقع ترجمة عدوان الأخيرة في ثمانمائة صفحة من القطع المتوسط، معززة بالشروح والهوامش التوضحية، التي قد لا يستغني عنها القارئ العربي من أجل ان يفهم النص والجو والمناخ أكثر، فضلاً عن مقالة تعريفية طريفة تتعلق بفن الحرب لدى اليونانيين، وفيها اكتشافات تاريخية وتجليات معرفية قيمة يتوقف عندها أي قارئ لبيب.

عن ظروف الترجمة الجديدة الكنز الانساني الكبير، يخبرنا ممدوح عدوان، بإنه بذل جهدا استثنائياً استغرق سنة كاملة حتى فرغ منه، بعد ان اطلع على أربع ترجمات عربية، وسبع ترجمات انكليزية، وعمل ما يمكن تسميته بالترجمة المقارنة، وكان يرى في هذا الكم كيف ترجمت الأليادّة للعربية، وكيف ترجمت للانكليزية، حتى وصل إلى صيغة اعتمدها في النسخة الثمينة التي توافرنا عليها في الآونة الأخيرة.

عافاك الله أيها الشاعر من وضعك الصحي الواهن خلال هذه الايام، داعين رب السماوات والأرض ان يقيلك منه، وان يعيدك إلينا مغرداً باجمل الكلمات، ثم نتمنى للقارئ بعد ذلك مهمة استكشاف الأليادّة الجديدة ـ إن وقع عليها ـ بما فيها من باقات من ازهار الفكر والإبداع.

المحـــرر

وجهة نظر

الآخر.. الغائب الحاضر

في دراما الصوت الواحد

د.حسين علي هارف

إذا كان جوهر الدراما بمختلف اشكالها واجناسها هو الصراع فان المونودراما بوصفها دراما صوت واحد بتوفرها على صراع نفسي داخلي متنامٍ تعيشه الشخصية، المونودرامية وتفرزه تجربتها الاغترابية انما تثبت ديناميكيتها الدرامية دافعة عنها تهمة السكونية أو غياب الصراع الناشئ أصلاً عن غياب (الآخر) وتقديمه بصورة زائفة وغير مباشرة كما يدعي بعض الباحثين والنقاد المعترضين على المونودراما واهليتها الفنية.

ورداً على الاتهامات المطروحة بغياب الصراع أو نقصانه في دراما الصوت الواحد (المونودراما) نشير إلى رأي الناقد وليد ابو بكر الذي يرى ان الصراع اساس في المسرح وان (الآخر) لابد من ان يكون طرفا فيه حتى يكون صراعاً سواء كان هذا (الآخر) انساناً أم قدراً أم ما بينهما، ولان الإنسان كذات مركبة قد يعيش صراعه الخاص فان ذلك قد يكون رداً مفعماً لتسويغ وجود المونودراما كفن وهو في الواقع كذلك.

ان غياب الند (الآخر) في المونودراما كونه احد طرفي الصراع هو غياب ظاهري وغير حقيقي سرعان ما يبطل حين تتأمل صراعات الشخصية المونودرامية مع الشخصيات المفترضة والمستحضرة وهي تجسد وتمثل ـ بفتح التاء ـ عيانياً من قبل الشخصية المونودرامية وهي تعبر عن وجهة نظرها وموقفها كاملاً وبشكل درامي.

ان الصوت الآخر في دراما الصوت الواحد لا يمتلك حضوراً درامياً مباشراً وحيا، بل هو احياناً مجرد صدى يردده الصوت المونودرامي الوحيد فيتحكم به وفقاً لمنظوره الاوتوقراطي فينفذه أو يستنكره أو يعيد صياغته وبذلك يحافظ الصوت المونودرامي على نزعته الاوتوقراطية برغم الحضور الافتراضي للصوت الآخر الذي يظل حضوراً مغيباً ومسخراً للاهداف الدرامية للصوت المونودرامي.

ويحقق الصراع المونودرامي درجات مختلفة في مستوياته. فبرغم ان الصراع يميل احياناً إلى ما يسمى بـ(الصراع الراكد) بطيء الحركة والتأثير فانه ينتقل غالباً إلى درجة التوثب ليكون صراعاً متوثباً أي انه يحدث بلا تدرج.

وفي النصوص المونودرامية يكون الجمهور ممثلاً لجزء خفي في ذات الشخصية المونودرامية وهو يؤدي ادواراً مختلفة وفاعلة، فمرة يكون شاهداً ومرة يكون ضميراً للشخصية المونودرامية ومرة يكون مستمعاً متلقياً محايداً يكتفي بالاصغاء للشخصية.

غير ان الاثر الاهم الذي يؤديه الجمهور احياناً هو ان يكون الآخر الذي يسمع باهتمام وحميمية وتعاطف للشخصية المونودرامية ويصغي لاعترافاتها وهذياناتها ليعطيها فرصة التعبير عن ذاتها.

في المونودراما وفقاً لما تقدم ثمة توظيف للجمهور ليكون بمثابة الآخر (التعويضي) البديل للآخر الغائب عن دائرة اتصال الشخصية المونودرامية المنقطعة عن (الآخرين) بفعل اغتراب الشخصية وتوحدها.

وينطوي المونولوج المونودرامي (الصوت الواحد) في معظم النصوص المونودرامية على تنويعات درامية فنية عبر استخدامه في مستويات مسرحية مختلفة تسهم في الكشف عن الشخصية وازمتها وخلق مواقف مسرحية مع الآخر.

ـ حوار مع شخصية وهمية أو افتراضية.

ـ حوار مع قطعة ديكور أو اكسسوار أو صورة

ـ حوار مع الذات

ـ حوار مع الجمهور (المفترض)

وبذلك تتخذ الصيغة المونولوجية في المونودراما مستويات حوارية مصنوعة عبر توظيفها لشخصيات افتراضية لتكون بمثابة (الآخر) المخاطب أو المستنطق المشارك في المشهد المسرح من الشخصية المونودرامية. ان هذه المستويات الفنية تحاول تطعيم النص المونودرامي بتعددية مسرحية لكسر احادية الصوت المونودرامي (الواحد) المونولوج واثرائه بـ(شبه تعددية للاصوات) والاقتراب به من بوليفينية نسبية.

وفضلاً عن الصياغات المونولوجية تتوفر في النصوص المونودرامية تقنية حوارية تكشف عن رؤية شبه بوليفينية محاولة من المؤلف المونودرامي لتقوية الجانب المونولوجي من خلال توظيف العلامات المنظرية واستخدامها من قبل الشخصية المونودرامية لتكون بمثابة الآخر المخاطب ـ بفتح الطاء ـ أو المستمع.

غير ان تلك المحاولة للاقتراب من البوليفينية والموجودة في معظم النصوص المونودرامية تبقى اسيرة منظور الشخصية المونودرامية وهيمنة الصوت المونودرامي المتحكم، وبذلك يكون (الآخر) في دراما الصوت الواحد هو الغائب الحاضر.

عبد الخالق المختار: الموت فناً

د.حسين سرمك حسن

١ـ قدّمت (احدب نوتردام)ـ رائعة (فيكتور هيجو) في السينما عدة مرات أولاها من خلال الأداء الرائع للفنان العالمي (انطوني كوين)، وعلى المسرح قدّمت عدة مرات آخرها بأداء الفرنسي (روبرت حسين) وفي العراق تصدى الكاتب (علي حسين) اخيراً لاعداد نص مسرحي عن هذه الرواية ليخرجه المبدع (فلاح إبراهيم) ويتجرأ وأقول (يتجرأ)، إذ لازالت صورة (انطوني كوين) الاحدب طرية في اذهاننا رغم مرور عشرات السنين، الفنان العراقي (عبد الخالق المختار) على القيام بالدور الوحيد في هذه المونودراما المسرحيّة.

٢ـ لست هنا في معرض تحليل النص الذي ألبس مضمون الرواية لبوساً خاصاً يحسب للمعّد ولا الأخراج الذي تماشى مع شروط مسرحية شخص واحد ولا موسيقى (ضياء الدين سامي) الرائعة وبشكل خاص توظيفه المقام العراقي في الرقصة الجميلة التي أداها الأحدب، ولا إضاءة (مهدي الحسيني) المضمونية التي حاولت عكس وتجسيد إرهاصات النص ومشاعر الاحدب المسقطة، ولكني اود الإشارة هنا إلى مسألتين:

الأولى تتعلق بجسارة (عبد الخالق) وهو يتصدى لتمثيل نص عالمي يكفي ذكر اسماء من أدّوه ليملأ القلوب الفنية رعباً وتردداً واحجاماً عن الوقوف في موضع المقارنة. ولكن منذ متى يقود المهادنون التابعون الحياة الفنية ويطورونها؟ يتطور الفن على أيدي الفنانين ذوي الروح التعرضية والسمات الاقتحامية التي تحاول تأسيس مرتكز لإقدامها حتى ولو كان ذلك على أرض حرثتها أقدام عملاقة. وهذه حسنة اجتهاد وتحسب للفنان عبد الخالق المختار. والثانية تتعلق بالأداء المدهش للأحدب (عبد الخالق) الذي لم اتعرّف على ملامحه في البداية بفعل مهارة أنامل الماكيير المقتدر (عبود عقيل)، ومن خلال هذا الأداء المقتدر نمسك بأطروحة نفسية هائلة في فن التمثيل تقول بأن لا أداء مقتدراً بدون تقمص أو تمامٍ بين الفنان والشخصية التي تسند إليه. وقد عشق (عبد الخالق المختار) هذا الدور وأحبّه حد التلبس التام.. هل هي المازوخية؟ أم (الاستعراضية) الفنية؟ أم هو القلق من التشوه بفعل النرجسية الفائضة؟ أم هي محاولة فرض حضور منافس لنماذج (أبويّة) معجزة سابقة؟ من استمع لضحكة الأحدب (المختار) الفاجرة على المسرح وهو يصيح: (من الذي لم يتمن قتل احدٍ ما؟ يقتلون الناس كل يوم ويتحدثون عن العدالة) لن يستطيع منع نفسه من ازجاء تحية لهذا الفنان المبدع الذي أدى الرقصة الجميلة بذلك التشوه الجسدي الي يُسبب سوء انتصاب قامته.. كان مرناً وهو ذو البنية المرصوصة.

٣ـ اشرت إلى المازوخية وأود تصحيح ما قد يحصل من انطباع سريع سلبي بسبب هذا الوصف، إنها ليست المازوخية المستسلمة المهادنة للألم والعذاب.. إنها المازوخية المبدعة الخلاقة التي جعلت (عبد الخالق) يرتكب مجازفة نبيلة ذات خطر كبير على وضعه الصحي المعروف بسبب الوضع الجسدي الذي كان عليه أن يتخذه لتجسيد تشوه جسم الاحدب. اثبت عبد الخالق المختار ان الفن عبادة وابتهال وتضحية حد الموت.