جالو
إمثولة في عرض مسرحي

أ.د.عقيل مهدي يوسف

هذا المقال، قراءة مسرحية لعرض (جالو) للمخرج الليبي محمد العلاقي، بعد ان قدم في المهرجان الاخير لايام طرابلس المسرحية، خصنا به مشكورا د.عقيل مهدي يوسف حال عودته من ليبيا قبل أيام معدودة.. إننا اذ ننشر هذا المقال نرحب بعودة فنان مسرحي معروف واستاذ اكاديمي مرموق، اجبرته سلطة الطاغوت على مغادرة الوطن، متمنين له طيب الاقامة في وطنه، آملين اعادة تعيينه في كلية الفنون الجميلة من جديد، بعد ان فصل منها قسرا!

حينما تنسج (الامثولة) من خلال (حكاية) فانها تفترض ادوات كتابية خاصة لتنخرط في مضمار (الادب).

ويعاد-ايضا- توزيع مكوناتها، عند انشائها وبنائها مسرحيا، وهذا مايستدعي بدوره قدرة تخيلية تسمى باللغة (المشهدية) او لغة التكوينات او التشكيلات المتحركة، ولكنها مثبتة على (الورق) لا فوق (الخشبة).

(جالو) مدينة مابين الواقع والحلم، يكتشف تضاريسها (الصادق الينهوم) وتحفز منصور بوشناف يتوسط بين طرفي الواقع والرؤية، حين يعالجها بمدونته (الدرامية) نصا قابلا، لا للاستعادة السببية، وانما (للخلق) بلغة خشبة المسرح، أي باستقلال لغة العرض، ووضوحها بذاتها. (محمد العلاقي) اراد ان يهرب من فخ (الكلمة) ولكنها لاحقته وظل يروضها على (أفواه) شخوصه من الممثلين والممثلات، وان خسرت جزءاً من فعالياتها التنغيمية الصدامية فوق الخشبة!! اخترق جسد النص، بحشوده وافراده، وازيائه وادواته (الاكسسوارات) ووحدات مناظره البصرية فماجت الخشبة بالعسس، والحاشية، والعميان وعابري السبيل، والازواج والزوجات والمحظيات فثمة ملكا، وملكة، ووزيراً، وصباغاً، ودجالا يسوق قطيعا من صقور الجن ونسوره الضارية.

أسس (العلاقي) فضاء عالمه (الاخراجي) بتقطيعه الى مستويات مكانية، تلتقي في (بؤرة) العرش.

وحاول بمهارة الفنان التشكيلي ان يخلق منظوراً مركباً فتراه تارة يمحو البؤرة، ليغنيها ويعيد تركيبها!! وتارة يوسع اطراف حذف المكان في البرية، او يقلصها.

وكما للموسقيى، كذلك للعرض (ايقاعه) وتناغمه السمعي والبصري، والذي يمهد، وينعطف، ويطور الحدث امام النظارة. (يهيج الملك) منذ منظر (الاستهلال) فيختلط الحابل بالنابل فمن ياترى يخلصه من عضة كلب (اسود)!؟

ايبيع عرشه، مثلما فعل ريتشارد الثالث عند شكسبير بـ(حصان)؟

انه اختار (صباعا) يمص من اصبعه ما تركته انياب كلب عقور!

ولتذهب جالو حتى آخر عنق لنخلة! يذوب مشهد خلوي، خارجي بغيره وتنزلق ستارة امامية، مع اخرى وسطية وثالثة محيطية (بانورامية) فيشتبك البلاط، بالخلاء، وبالبحر والسماء حيث الصيادون ليلتقي التكوين الحضري بالبدوي بالقروي بفضاء واحد وهناك يتسلط المخلب والناب والخطاف، فيخدش الممثل، ويمزق، ويعلق بـ(ميزانسيات) او علاقات أي بتشكيلات حركية، دالة معبرة، عن حالات الناس المأساوية. نرى مثلاً تشكيلة الدجال، بخرجه ومتاعه وعصاه وتمائمه وجنه، يعلقون، جامع النوى وحاميها، كالعرجون ليبقى شاهقا، مثل نخلة، جذرها في الارض، وفرعها في السماء، كان للزي بعد ترميزي دال ووظيفة فنية جمالية للتكوين حيث يدخر المخرج هذا (التكوين) ليفتح جدلاً مرئياً مابين ولادة (بنت) من العامة، وتحرر رجل ينزل من جمار النخل، او عرجونه، لامزق، ليسعى بين الناس.

ستائر تختلف ملامسها، بين الكثافة والشفافية، رسمت عليها نقوش عمائر اسلامية، شعشع في نصفها لون (اللازورد)، وداهمتها في نصفها العتمة. لعبت ذاكرة (علي الخميسي) الجسدية والصوتية، دوراً بنائيا في مشهدية العلاقي بما اصطنعه من وضعيات، وحركات نموذجية ونسق اشاري، وكل هذا اثرى من الصورة المسرحية، التي اغناها بدوره الممثل القدير (مفتاح الفقيه) ورسخها بسلاسة القائه، ودقة حركاته المبسطة، حينا، والجانحة حيناً آخر الى (الكاريكاتورية) المبالغ فيها، وهذا ما اضفى مسحة فولكلورية تتطلبها (ثيمة) العرض نفسه ودارت اقمار في فلك هذين الفنانين، مثل (منيرة الغرياني) و (جمال بو ميس) و (علي سعيد) و (ثريا محمد) و (عبد الله الازهري) (عبد الحميد النائب).

أي فلك يقوى على الابحار، وهو يمخر المشهد (العاصفة) التي تخف فيه كتلة الكائن البشري، وتتدحرج مثل قشة في مهب الريح؟ واي طوفان؟ النسق الحركي والتناغم الايقاعي برز جلياً في مشهد اليباب هذا وكان مشهد الختام مكملاً بدوره، حيث يصاعد جسد النخلة، تدريجيا، وبشكل عمودي ليجعل من تكوينات البشر الافقية، تتناغم جدلياً، وبشد فضائي مع مفردات المشهد، لينبه القاعدين الى غد قادم لا محالة بعد القحط والفرار.

كان الطموح لدى المتلقي ان يجد تعمقا في العلاقة المتبادلة بين (المجاميع) وبين (الميزافسين)، لتتضح المواقف المتبادلة بين الشخصيات المسرحية ومفردات المساحة او الفضاء الذي نفذه بجواره المصمم (فتحي المحجوبي) ليعبر عن جو العرض بجذوره الفولكلورية، وذلك بالارتباط بمجرى (احداث) المسرحة نفسها، لا بالابتعاد في اكثر من مفصل عنها، لاسيما عند ارتقاء الذرى الختامية للعرض، التي لاتتحمل الالتهاء بجزئيات ملصقة من خارج اخاديد الحدث الدرامية، حتى لايتشتت انتباه المتفرج بعيداً عن اطروحة العرض الاساسية، وبالتالي يضعف من طرف (الصراع) المخفف، (حتى لانقول المغيب) بفعل استعجال النتائج، على حساب ثراء خطوط الحدث واشتباكاته المتناسقة. منذ ثلاث سنوات خلت، مازالت جالو صامدة امام امتحان المشاهدة.

اول الستارة ..

في العد التنازلي لماكبث!

من منا لم يقرأ ماكبث؟

المتن الشكسبيري العتيق، يفصح عن بطل تراجيدي غامض الملامح دموي السلوك، قتل في البدء مليكه المفدى (دنكن) من اجل سلطة العرش، وحين استتب الملك له، لم يتوان عن قتل اصدقائه واقرب المقربين اليه من القواد والحاشية، ثم شرع يمضي في حمامات الدم بلا هوادة..

المتن الحكائي لهذه المأساة الشكسبيرية الخالدة جرى في (اسكوتلندا) كما يليق ويجب احتراماً لتقاليدها ولوادي عرائشها، ولكني بالامس القريب، وجدت نصاً محلياً مقارباً لهذا النص، حمل عنواناً، هو (العد التنازلي لماكبث) قوامه الشخصيتان الاثيرتان (ماكبث/ الليدي ماكبث) بلبوس الحاضر او ايقاع الراهن المألوف، امثال (دنكن) لابعرشه وصولجانه، بل بزي الخبير المتخصص بابطال المتفجرات، وكذلك الحال بالنسبة للصديق الاثير لماكبث (بانكو) بزي الخدم المشعوذين، والصديق الاخر (مكدف) بصدرية الاطباء المعاصرين، مع وجود الام الرؤوم التي ليس فيها مايستحق الذكر، سوى انها ام ماكبث!

لست بمروج لهذا النص الذي كتبه الزميل علي عبد النبي الزيدي (مواليد الناصرية ١٩٦٥) ولا مدع باخراجه على منصات المسرح العراقي، ولكن الغرابة واللامألوف ان يصدر هذا النص عن مؤلف مسرحي يكتب بلغة الشعر على الدوام، ويحلق باجواء الكون والوجود والانسان بموجب ناموس أرضي يتقدم به الى الامام، فقديماً قيل، ان اعذب الشعر اكذبه، فكيف ان كان موضوعه ماكبث؟!

تريد ان تخرج نصاً يتعلق بـ (ماكبث)؟.. اسمع مني يارجل المسرح.. أبق بعيداً عنه. وكلما بعد عنك قرب العرض المسرحي من الكمال!

جواد الاسدي والاقامة في ربوع الوطن

بغداد/ المدى

ورد لصفحة (مسرح ومسرحيون) خبر اقامة مخرجنا المسرحي المغترب د.جواد الاسدي بين ظهرانينا بشكل دائم، وقد تعززت هذه الاقامة بمشروع مسرحي كبير تدعمه وزارة الثقافة العراقية، من اجل ان يكون فاتحة جديدة لانهماكات هذا المخرج المبدع في ربوع وطنه، بعد غياب طويل عن الاهل والاصدقاء ومنصات المسرح العراقي قارب ثلاثة عقود.

ويقيناً ان جواد الاسدي، في اقامته بين اهله واصدقائه وقبيلته المسرحية العتيدة، ليدعو اقرانه من المغتربين في مشارق الارض ومغاربها دعوة صارخة الى العودة الى الوطن الجميل، وهدم اسوارهم التقليدية التي بنوها في الخارج، فضلاً عن التذكير بوسام الشرف الذي يمنح الى الابناء البررة، الذين يغيرون وجه التاريخ، او يكتشفون القارات المجهولة داخل الوطن.

واقعية الاخراج بين سامي عبد الحميد وفاضل خليل

دراسة مقارنة

كتابة/مضاد عجيل حسن

الواقعية اتجاه من اتجاهات الدراما التي حظيت بالكثير من النقاش والجدل لانها تستمر مع استمرارية اكتشاف الانسان لذاته واكتشاف المجهول والمعلوم بكل ابعاده. واذا كان هذا الاتجاه معروفاً على صعيد المسرح العالمي لارتباطه بمرحلة تأريخية معينة فأنه اتخذ على صعيد المسرح العراقي انطباعاً حضاريا وذوقياً، لذلك ظهر العديد من المخرجين الذين نادوا بهذا الاتجاه من خلال اعمالهم المسرحية نذكر منهم على سبيل المثال الفنان (حقي الشبلي) والفنان (جاسم العبودي) والفنان (بدري حسون فريد).

ومن هنا تبرز حاجة البحث في كونه يسلط الضوء على اهم الاتجاهات الادبية والفنية الكبرى التي وضعت مشكلات الانسان نصب عينيها، اذا جاز التعبير علاوة على تصويرها بحياة الانسان وشؤونه المتعددة بموضوعية العلم منهجاً واسلوباً وذلك بواسطة المعالجات الاخراجية المختلفة لها، والتي يروم الباحث الكشف عنها من خلال انموذجين في مسيرة المسرح العراقي وهما المخرج (سامي عبد الحميد) والمخرج (فاضل خليل) مجيباً على السؤال الاتي:

ماسمات الاتجاه الواقعي في عروض المخرجين (سامي عبد الحميد) و (فاضل خليل)؟ وهل اتفقا مع الاخراج الواقعي بمنطلقاته العالمية المعروفة؟ ام انها اختلفا معه وانطلقا من منطلقات ذاتية في تفسير الواقع والتعبير عنه؟

ولكي يجيب الباحث عن هذه الاسئلة فقد حدد مجتمع بحثه في العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد للفترة من ١٩٩١-٢٠٠١ منتقياً عينات قصدية تمثلت بـ(عطيل في المطبخ، فضيحة اضطهاد الدجاج الامريكي، طقوس النوم والدم) للمخرج سامي عبد الحميد و (في أعالي الحب، انوهير وسترات، سيدرا) للمخرج فاضل خليل، وقد اعتمد على المنهج التحليلي الوصفي للوصول الى اهدف بحثه والنتائج علاوة على الاستنتاجات والتي يقع في مقدمتها:

١. يبني المخرج سامي عبد الحميد مشاهده المسرحية الواقعية على اساس البحث والاختيار والتجريب لاقامة علاقات جديدة بين الناس تمحو العلاقات المنهارة والمتفككة.

٢.يبني المخرج فاضل خليل مشاهده المسرحية الواقعية على اساس حقائق نادرة الوقوع واستثنائية كما لو كانت خيالية، الا انها تكشف عن حياة المجتمع والروح الانسانية بعمق.

٣. الحقيقة عند المخرج سامي عبد الحميد نسبية ومتغيرة، والواقع متغيره بين الاعماق والسطوح وتتفجر في ضوء ذلك ابعاد جديدة تتيح لـ(عبد الحميد) ان يعطي تفاصيله الواقعية رموزاً ودلالات مختلفة عن السياق المباشر لحركة الواقع.

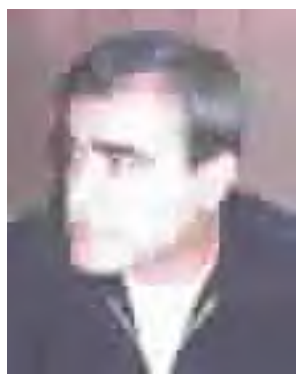
٤. الحقيقة لدى المخرج (فاضل خليل) تجري بموازاة الخيال، لكن الاخير لم يشخص الحقيقة بل يرمز لها بفكرة من افكار الحياة، وعلى هذا النحو يطرح (فاضل خليل) في عروضه نوعين من الواقع: واقع فكرة الخيال التي يستند عليها خطاب النص، وواقع التحقيق، ومن خلال هذين الواقعين يضعنا (فاضل خليل) على موضوعة التضاد التي توحد بين فكرة الحلم وصورته المتشكلة في فضاء العرض.

٥. ينطلق المخرج (سامي عبد الحميد) من الواقع مستعيناً ببعض تفاصيله اليومية التي تثري الفعل الدرامي والحركة محولاً ذلك الى فعل يمتلك ابعاده المتجددة من خلال طرحه لاسئلة متعددة تفترق مع الواقع وتتقاطع معه.

٦.يرسم المخرج (فاضل خليل) للواقع ابعاداً خيالية ومرمزة، وهذا لايعني انه يلغي القوانين المحركة له، وانما يعيد انتاجه بقوانين الفن ليسهل استقباله من قبل المتلقي.

حـــوار

المسرح بين الرؤية والرؤيا
د.هيثم عبد الرزاق: دور المسرح قائم على الحوار الديمقراطي لان المسرح ثيمة ديمقراطية



حاوره/عباس الخفاجي

الفنان هيثم عبد الرزاق من محترفي المسرح الجادين الذين اثبتوا حضورا مميزا في ادائهم الخاص الذي اصبح علامة فارقة لهم وبرز بأدوار مهمة برهنت على خاصية الاختيار ووعي الشخصيات التي تقمصها مما عزز تجربته. هيثم خرج من المعطف الاكاديمي ينطلق بادوار تلفزيونية ومسرحية واذاعية وحين نضج كممثل شعر ان طاقته الاخراجية صقلت بتجربة خلاقة فاتجه الى الاخراج وكانت مسرحية (الى استاذي مع التحية) قد لفتت الانتباه الى قدرته على تكوين رؤيا اخراجية متقدمة ولم يكتف بالتمثيل والاخراج وواصل مشواره الاكاديمي لينال شهادة الدكتوراه في حقل المسرح واغناء الكثير من الجلسات النقدية والملتقيات المسرحية بافكاره وتصوراته الجديدة عن المسرح بصيغته الحداثية وترك الاساليب التقليدية القديمة. فضلا عن مساهماته في المهرجانات العربية والدولية والتي حصد فيها الكثير من الجوائز التقديرية.

التقينا الفنان هيثم عبد الرزاق وهو يتمرن على مسرحية (عائلة عراقية جدا) وكان معه هذا الحوار.

*اين تجد حريتك اكبر؟ واين تجد رؤيتك هذه تتحقق على نحو ماتريد لها ان تحقق؟

- المسرح نفسه تدريب شعري على الحرية، وثمة الديمقراطية التي تؤمن بالحوار وتعدد الاصوات. المسرح قائم على الاحتمالية كمبدأ ثابت والاغريق ارادوا ان يدشنوا لحضارتهم بهذا المفهوم فأكتشفوا المسرح.. بواسطة المسرح ناقشوا ادق التفاصيل واعتى المقدسات.. ناقشوا نظام العائلة والتقاليد والاعراف والمقدسات والنواميس تقديرا للمزايا الفردية مزايا البطل ومفهوم البطل لان الحرية الفردية ومفهوم البطل منتج اجتماعي، نحن المسرحيين وضعنا اقدامنا في منطقة الحرام وهذه مأساتنا ولهذا دائما نحن متخلفون مع التنظيمات التقليدية في المجتمع مع السلطة السياسية التي يتمثلها.

*من اين تستمد عناصر ومكونات خطابك المسرحي لتجعل له مثل هذه الابعادا. الحقائق الاساسية؟

-كل الاشياء غير المرئية تتحرك بحافز من الماضي او بحافز من المستقبل هذا مايقوله العلم ولهذا يكون سلوكنا الغريب نتيجة هذه الحوافز، وفلسفيا عندما يشرح هيغل مواصفات البطل الدرامي يتحدث عن خصوصية علاقة البطل بالماضي او المستقبل، فالبطل الدرامي صاحب رؤيا لانه يريد اعادة ترتيب الماضي مع معطيات المستقبل من هذا يكون علاقته بالحاضر مرتبكة لانه يتحرك بحافز يأتيه من زمن اخر وحدث اخر غير الزمن يحسه الانسان العادي، أي انه يتصل بالعوالم والاحداث التي ستاتي ممكنة الحدوث فهو صاحب ذاكرة وصاحب توقع يعيش بين قطبين، الذاكرة الحادة والتوقع الاتي، لهذا يسخر من افعال الحاضر او لايستطيع معايشة ذلك الحاضر، فهو بواسطة احساسه الخارق لزمن يختلف عن الانسان الاعتيادي الذي لايتصل الا بلحظة واحدة منه، فالاحداث بالنسبة له لا تحدث بل هي حادثة منتهية لان المعطيات تشكل عنده الرؤية ولهذا ساد الفكر القدري في المسرح الافريقي ليس لايمانهم بالمطلق كما يتصور الجميع انما لايمانهم بالرؤية التي تعني بالوعي التاريخي لحركة الاشياء ولايمانهم بان الزمن ممتد امام الانسان في الصورة ولكن الانسان لايتصل بابدية هذا الزمن باحساسة العادي.

*دعنا نتأمل في واقع مسرحنا العراقي.. فانت فنان لك رؤيتك في المسرح ماهي طبيعته ودروه في الحياة؟

- دور المسرح في الحياة كما ذكرت سابقا قائم على الحوار الديمقراطي لان المسرح ثيمة ديمقراطية، المسرح يصبح فعلا شعبيا وتداولا يوميا في الحياة. الناس عندما تؤمن بالواقع بتلك الثيمة، المسرح الحقيقي يتنفس في بيئة قائما على مبدأ الاحتمالية وعلى مبدأ الايمان بالخطأ والمعالجة، ونحن هنا نتحدث عن المسرح الحقيقي الاصيل ولانتحدث عن ممارسة المسرح كظاهرة ثقافية، ولاننا نريد ان نعمل في المسرح كما يفعل الاخرون او كما هو موجود في البلدان المتحضرة، السؤال هنا هل المسرح في تاريخ المسرح العراقي اصبح تداولا يوميا وشعبياً في حياة الناس وساهم بشكل جذري لمناقشة مصيرهم الفكري والاجتماعي والانساني. بكل تاكيد سيكون الجواب (لا) وحتى اكون منصفاً في فترة من فترات حياته تحول الى تداول شعبي لحياة العراقيين لان الحزب الشيوعي في تلك الفترة اصبح تداولاً شعبياً في حياة الناس وهذه العلاقة المحذورة قائمة الى يومنا هذا بين المسرح والواقع المحذور الى المناقشة الصريحة بين المسرح والغام الواقع الذي يتظاهر ويمنح الاشياء قدسيته المزيفة.

المسرح كان يناقش المساحة الادائية للمتلقي بأكبر قدر من الحرية وباكبر قدر من فرص الاختيار. قد يقول احدهم لكن المسرح الاغريقي قدري يؤمن بالقدريات سيكون جوابي بنعم حسب التفسير الظاهر. القدرية كانت وسيلة لأدانة المصير الفردي للانسان. المسرح الاغريقي ضرب بعرض الحائط بكل المقدسات والمجردات والمنطلقات من اجل الانسان.

* هل صادف ان وجدت نفسك ككاتب لنص، او معد لنص متقاطعا مع كونك مخرجا للنص ذاته؟

-الانتاج المسرحي مثل الحب لايتجزا، والعرض المسرحي الذي هو تمرين الاخير لعمليات طويلة من الانسجام بين عناصر تكوين العرض لاتقبل التقاطع الا في حدود الانسجام، نحن على المسرح نتشرب ببعضنا فليس هنالك ممثل لوحده ومخرج لوحده ومؤلف، العملية تكاملية، وباختصار المسرح تاليف للفضاء، الممثل مؤلف والمخرج كذلك المؤلف. التقاطع في العرض المسرحي تأليف ميداني والكل مؤلفون ميدانيون يمارسون عملهم في ادق ميادين الحوار الديمقراطي، وجميع التقاطعات عندما تدخل هذا الميدان تتحرك باتجاه التصالح.

*هل نوعية المتلقي هي التي تتحكم بك؟

-المتلقي هو جزء او حالة منفصلة عن العمليات الانتاجية، هناك فرق بين التسويق التقليدي والتسويق الثقافي على مستوى العلاقة بين المنتج المستهلك او بين المؤدي والمتلقي في العلاقة التقليدية حدود فاصلة بين منتج واضح المعالم ومستهلك لهذا الانتاج واضح المعالم ايضا أما في التسويق الثقافي فالمعادلة تختلف لان المستهلك أو المتلقي هو جزء من العملية ومنتج ثان للعرض فالمتلقي او الجمهور هو منتج ثان للعرض ولهذا التسويق الثقافي قائم على معادلة منتج-منتج وهو ليس منتجاً مستهلك فالعلاقة بين القطبين انتاجية.. المتلقي ينتج المؤدي، المؤدي ينتج المتلقي، ومن اجتماع القطبين تتشكل ثيمة الدراما والحوار الانتاجي التي ذكرنا سابقا، ولهذا الجهود جزء حيوي من العملية الانتاجية وغير منفصلة بهذا العلاقة ليست تحكمية انما انتاجية، من هذه سر الاختلاف بين المتعة المستقلة عن القيمة او عن التاريخ، والمتعة المرتبطة بالمشاهدة الاستهلاكية، وهذا هو الاختلاف بين الرؤية والرؤيا، الاول استهلاكي الثاني انتاجي.