نظرة نقدية لعروض مسرح الصورة

بين ميثولوجيا الذاكرة والحلم الضوئي

هذا هو فناننا القدير عبد الخالق المختار، يسهم معنا في هذه الصفحة، بعد ان شق طريقه وسط عالم مليء بالاسوار والحواجز والكوارث، فكان مكافحاً الآن، وقد تألق نجمه، واستفاضت شهرته، ينشد الراحة، في مفازة مهمة من مفازات المسرح العراقي، بل يجلس إلينا والى صديقه المخرج صلاح القصب، ويقص للجميع جوانب من اطروحاته المسرحية، وقعت له في مستهل حياته الاكاديمية، وكانت هي الفاصلة في توجيه حياته وتكوين شواغله المسرحية والدرامية..

(١-٢)

عبد الخالق المختار

يعد المخرج المسرحي المحترف صلاح القصب من الرعيل الثاني من مخرجي المسرح العراقي بعد رحيل الأساتذة الأوائل أمثال، إبراهيم جلال وجاسم العبودي وجعفر السعدي وبدري حسون فريد وسامي عبد الحميد وقاسم محمد.

والمخرج القصب لجأ إلى تقديم عروض تدعو إلى الابهار والدهشة عبر أسلوب (مسرح الصورة) الذي يعتمد بشكل أساسي على العناصر البصرية المكونة للعرض المسرحي كاللون و(الديكور) والضوء، أو ما يطلق عليه اصطلاحاً (السينوغرافيا). وكان داعية هذا الاتجاه المخرج والمنظر المسرحي حميد محمد جواد، والذي يعلن القصب عن تأثره فيه كما تأثر أيضاً باستاذه المخرج الروماني ليفيو جوليه.

ويقترب مسرح الصورة من نهج المخرج الانكليزي (كوردن كريك) الذي يرى (ان الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من (الديكور) وحركة المجموعات هو أكثر الوسائل فاعلية) كما رفض القصب ان يكون النص عنصراً اساسياً في العملية الاخراجية ملتقياً بذلك مع المخرج الفرنسي (انتونان آرتو) الذي أعلن عن هجومه الشهير على المسرحيات الادبية ورفض ان يكون النص عنصراً اساسياً في الاخراج المسرحي. وانطلاقاً من هذا فالعرض المسرحي عند القصب هو عبارة عن مجموعة من التكوينات البصرية التي تساهم في إيصال مجموعة الأفكار إلى المتلقي، حيث ان المسرح كما يؤمن به القصب وما يراه (آرتو)، (ليس ظاهرة نفسية ولكنه ظاهرة تشكيلية وعضوية.. لأنه ما دامت للأشكال المادية مفاهيم ومدلولات محددة، فإن هذه الاشكال تكون ابجدية أية لغة قائمة بذاتها).

كما ينطلق القصب في الوقت نفسه من رأي (كريك) الذي ينص على ان (المسرح ملزم بأن يعين حاجات النظارة البصرية إذا ما أراد ان يحصل على قلوبهم. ان خلق الصورة منبع لعملية الخلق الفني وفيها أساس المسرح كفن حي).

ومع ذلك فان نهج (القصب) هذا يهمل الوحدة العضوية ويتطرف في ذاتية مفرطة احياناً إذ يتجاوز حتمية الصلة الوثيقة في العمل الفني بين التعبير من حيث هو فعل شخصي والتعبير من حيث هو نتيجة موضوعية، في حين كل منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً، وسنتناول بعض عروض القصب بالتحليل بغية التوصل إلى استنتاجات أكثر دقة وموضوعية.

ففي مسرحة (هاملت) عمل المخرج صلاح القصب وفق افتراض اخراجي مفاده، انه ليس هناك ثمة جريمة في العالم الحقيقي لهاملت بقدر ما هي جريمة تصورية من نسج مخيلته المريضة على اعتباره شخصاً تنتابه حالة (الشيزوفرينيا)، إضافة إلى ذلك هناك روح شريرة انتابت المملكة ودمرتها، وبهذا فقد اخضع المخرج فكرة النص لتفسيراته ودلالاته الذاتية مقترباً من فرضية (كوردن كريك) الاخراجية)المخرج + النص + الممثل)، والتي يخالف المخرج وفقها منطوق النص وينطلق من مسارات جديدة لتفسيره، فالفكرة هنا نابعة من ذاتية المخرج، لذا يقوم بسحب أفكار النص إلى فكرته الجديدة.

تاكيداً لرؤياه في التعبير عن مخيلة (هاملت) المريضة وروحه القلقة، فقد لجأ (القصب) إلى استخدام اشكال وامتعة مستوحاة من الفنون البدائية كأسماك حجرية كبيرة وأوانٍ فخارية.. الخ شكلت جزءاً أساسياً في الشكل بالإضافة إلى الرسوم التي زينت جدران قاعة العرض، وقد تضمنت اشكالا لأناس وحيوانات خرافية، ذلك ان الروح الشريرة التي سكنت المملكة جائمة بتلك الامتعة والصورة التي تحيط وحدة العرض.

وبالنظر إلى ان شخصية هاملت. حسب مفهوم المخرج. كانت تتحرك ضمن خطين الأول هو سيطرة هذه الروح، والثاني استيعاب ومناقشة الموقف العقلي خارج نطاق الانفصام، لذلك كان هاملت يرى في اوفيليا الوضوح. المستقبل. الحب، وهو في حالته الاعتيادية. ولقد حاول المخرج ان يوصل هذه الرؤية من خلال اختياره للممثلة (ميسون خليل) بوجهها الطفولي البريء، اما عندما تنتابه حال الشيزوفرينيا فانه سرعان ما يرى في (اوفيليا) غير ذلك حيث تظهر لنا الممثلة (ثورة يوسف) بوجهها البدائي الافريقي وبملبسها الذي اختار الوانه لتكون مزيجاً من الوان ملبس اوفيليا والملكة الام الحقيقيتين، مؤكداً في الوقت نفسه فكرة انشطار الشخصيات حيث كانت (ثورة يوسف) تمثل الوجه الثاني لشخصيتي اوفيليا والأم وفق مخيلة هاملت المريضة.

ولقد استخدم المخرج اضاءة خاصة في بعض مشاهد العرض كالاشعة فوق البنفسجية لاضفاء نوع من القدسية التي دعمها بدخان البخور والروائح التي انتشرت في جو العرض وفي محاولة من المخرج للاشارة إلى ان احداث مسرحية هاملت وشخوصها هي أحداث شمولية (كونية) من الممكن حدوثها في أي زمان ومكان، فقد عمد المخرج إلى تجريد الشخصيات من ملامحها البيئية المحددة عن طريق الأزياء التي تنتمي إلى عصور وبيئات مختلفة، وهو بهذا يقترب من المخرج (أرتو) الذي (يرفض الزي الحديث، ذلك ان المسرح يقدم قضايا تمثل البشرية جمعاء، دون التقيد بمكان وزمان).

اما في (ملحمة الخليقة البابلية) فقد اعتمد المخرج القصب بالدرجة الاولى على الترتيب الشكلي الذي تسهم في تكوينه جملة من العناصر هي الكتلة واللون والفراغ، لتؤدي كل واحدة منها عملها المستقل الذي يعطي دلالات معينة والذي يساعد في النتيجة في تشكيل(هارمونية) العرض.

ويتألف نصف المسرحية. الذي أعده (ثامر عبد الكريم) من سبعة ألواح، تتناول اصل نشوء الكون البابلي بدءاً بالسكون، حيث الكون عبارة عن كتلة هلامية طافية في قلب الفضاء ثم يبدأ التشكيل، فالصراع بين قوى الفوضى (الهيولية) المتثملة بـ (تيامات) آله المياه المالحة (الآلهة الأم للعالم الأول) من جهة وبين قوى التنظيم المتمثلة بـ(مردوخ رب الارباب) من جهة أخرى لتنتهي المسرحية بانتصار القوى الثانية على قوى الفوضى، ومن ثم خلق الإنسان الجديد وبناء مدينة (بابل) وقد جاء اختيار المخرج القصب لهذه المسرحية من اجل توظيف اشكال وطقوس فنية يستطيع من خلالها ان يجد احتفالية خاصة تمتلك تأثيراً عالمياً.

وفي معالجته للنص استعاض عن الدلالات اللغوية بمفردات الصورة وتكويناتها، انطلاقاً من ان الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر في الفضاء في مجال ما لا تملكه الكلمات فقط.

ان شعر الفضاء يوجد نتيجة لتركيبات من الخطوط والاشكال والالوان والاشياء، وهنا يلتقي القصب مع المخرج (آرتو) الذي ثار على المفردة. اللفظة ليستعيض عنها بالتشكيل، الصور والحركة الفسيلوجية للجسد الإنساني فهو (يستبعد الكاتب المسرحي الذي يقدم المفاهيم ويستعيض عنه بالمخرج الذي يقدم المرئيات) ومما يؤيد اقتراب القصب من (آرتو) أيضاً، هو ما يؤكده الأول بشكل صريح من أن (المخرج في مسرحة الصورة ينتمي إلى الاتجاه الذي يحدده آرتو).

وبناء على هذا، فقد لجأ المخرج إلى استخدام بعض المفردات الصورية ليعبر من خلالها عن أفكار لا تطالها اللغة المنطوقة كاستخدامه لمجموعة من الاقمشة الشفافة إضافة إلى ستارة زرقاء كبيرة، استخدمت لدلالات عديدة حيث أنها اضفت نوعاً من الحالة الضبابية على العرض المسرحي في المشاهد الأولى، كما أنها أعطت ايحاء بالبحر وقبة السماء، بوصفها مفردتين أساسيتين في سينوغرافيا العرض، حيث ان عناصر المكان في مسرح الصورة في (عناصر كونية رحبة تدلل على الوجود الإنساني أكثر مما تدلل على واقع بيئوي ظرفي معين).

ولقد استطاع المخرج ان يحقق الشاعرية التي ينشدها مسرح الصورة من خلال ذلك الانسجام بين عناصر العرض (الكتلة. الفضاء. اللون)، مضافاً إليها الموسيقى التي عبرت تعبيراً جيداً عن الصراع الدائر بين الأطراف مما زاد هذه التجربة ثراء وتألقاً.

ان عرض ملحمة الخليقة البابلية نجح في تحقيق علاقة حسية، وجدانية مع المتلقي الذي احاط بالممثل من ثلاث جهات، إذ ان المخرج قد تعامل مع الفضاء المسرحي بوصفه وحدة متكاملة بين العرض والمشاهد وليس وحدة مجزأة بفضل اختياره قاعة المسرح الدائري مكاناً لتقديم عرضه المسرحي.

نخلص من هذا، إلى ان هذا العرض كان شبيهاً بعروض المسرح الطقسي (المقدس).: المسرح غير المرئي الذي يصبح مرئياً والذي يهدف إلى بعث حالة امن الوجدانية تهييء المتفرج لتلقي الايحاءات والالهمات الخفية.

على ان هناك ثمة ملاحظة ينبغي الاشارة إليها ألا وهي ان المخرج صلاح القصب، عمد إلى تغيير شكل العرض بين حين وآخر، مقتفياً بذلك اثر المخرج (آرتو) الذي تتطابق نظرته (إلى الكون مع نظرية (هرقليطس) عن العالم من حيث انه دائم الحركة والتغيير، ومن ثمة فان حركة التدمير في المسرح انما تساير حركة الهدم الكونية) وفي مسرحية (طائر البحر) لـ(تشيخوف) أدى كان تصور المخرج صلاح القصب للشخصيات مبنياً على أساس أنها مصابة بالشيزوفرينيا التي تأكدت من خلال انشطار (تربليوف) إلى شخصيتين، وكذلك الحال بالنسبة لـ(أركادينا)، الأمر الذي إلى حصول نوع من الالتباس وصعوبة الفرز. وإذا كانت مسرحية (هاملت) قد عرضت بإطار (فانتازي)، فان مسرحية (تشيخوف) هذه لا تتيح له مثل هذا التصور، ذلك أنها حسب راي الحقوقي المشهور وعالم النفس الروسي (كوني) عبارة عن (رد متبصر للمواقف العادية المألوفة أنها الحياة نفسها على المسرح. بوحداتها المأساوية البليغة، وبعذاباتها الصامتة).

وتأكيدا على هذا نورد رأي (سعد أدرش) الذي يقول فيه: نحن لا نتصور اخراج مسرح تشيخوف خارج اطار الواقعية، ولو حدث هذا لتواري تشيخوف وفقدت نصوصه كل ما في بنيتها من دم ولحم وشعر.. ذلك ان مخرجاً ما لن يجرؤ على معالجته بغير المنهج الواقعي وإلا فانه يقع في خطيئة التحريف.

ان اهتمام (القصب) في هذه التجربة كان مركزاً بسينوغرافيا العرض في حين جانب عرض القصب الاهتمام بالمضمون، فما قام به المخرج، هو انه أسس صوراً مسرحية ابتعدت احياناً عما يطرح من كلمات، فكانت الحركة والتشكيل الصوري لها علاقة برؤياه الذاتية وليس بتفاصيل النص: مما جعل المشاهدين يتخبطون في تفسيرات عدة لا تلتقي احياناً في خطها العام.

ان صفة التعبير عن الذات في أي عمل فني مهما كانت مفرطة وفي أرقى صورها يجب ان تكون مبنية على افتراض منطقي، كما ان هذا التعبير يجب ان يكون متساوياً في القوة مع وسائل الايصال، وهذا ما افتقده عرض مسرحية (طائر البحر) حيث كانت معالجة المخرج للنص منطلقة من نظرة ذاتية بحتة، لا تمت للواقع الموضوعي بأية صلة، وبدا العرض فاقداً للكثير من الحلقات التي تربط اجزاءه التي سببها الاختزال الحاد في الحوار واعتماد (الفنتازيا) في الشكل.

اننا لا نجد مبرراً منطقياً مقنعاً لانشطار (تربليوف) و(أركا دينيا) إذ لم يجسده المخرج بشكل متقن كما جسده من قبل في (هاملت)، لذلك كانت صور (طائر البحر) مشوشة لصعوبة تجسيد هذه الثنائية، فالمسرحية واقعية صرفة والمخرج لم يمتلك المبرر الكافي في تكوين هذه الصورة المعتمدة على الانشطار، وبالتالي فان غياب ذلك الانتظام في الشكل المعتمد قد جعل الصورة غير واضحة وغير ممتكلة دواعيها وأسبابها المنطقية.

وعلى صعيد الديكور الذي صممه (نجم حيدر) فقد اعتمد المخرج على خلفية منظرية توحي بالذهن إضافة إلى استغلاله وسط المسرح لجعله بحيرة اهملت فيها بعض المفردات الحضارية، كصورة المونااليزا، وآلة كمان، وحقيبة...الخ. كما استخدم ستارة بيضاء شفافة ساهمت اضاءة (مهدي الحسيني) والمؤثرات الصوتية في اعطائها بعدا دلالياً على أنها مياه (البحيرة)، وهو بهذا يحقق فكرة (آرتو) عن شاعرية المكان التي (ترتكز على اللغة الملموسة، التي ينطق بها كل ما يجري وما يوجد على المسرح.. فالاشياء التي تأخذ مكانها على المسرح هي أكثر تعبيراً من لغة الكلام).

أمسية ابتدأت بالمصادفة!

أول الستارة

الحشد المسرحي الذي وفد الى اتحاد الادباء العراقيين مساء الخميس المنصرم على غير انتظار، واغلبه من المغتربين، أولئك الذين تجرعوا حياة المنافي البعيدة، بسبب سلطة الطاغوت المريرة، فكانوا امثولة للملايين من العراقيين، من أصحاب الايدي النظيفة والمثل الرفيعة في الفكر والممارسة والجمال.

في البدء، قدم صلاح القصب وعقيل مهدي، الغائبان عن المشهد العراقي خلال الاعوام الخمسة الماضية، ثم فوجئنا بجواد الاسدي الذي تغرب عن الوطن منذ عام ١٩٧٥ بمعية الحاضر الغائب الفنان صاحب نعمة، واكتملت الحلقة فيما بعد بحضور المسرحي شاكر اللامي، الذي عاش بعيداً عن الوطن منذ عام ١٩٧٢، على الرغم من وجوده بين ظهرانينا حال سقوط النظام السابق باسابيع معدودات. ولكن أبلغ من كل هذه وذاك، ان يكتمل نصاب حلقتنا المسرحية بدخول الزميلين باسم عبد القهار وكريم جثير، بعد سنوات طويلة من المحن والمصائب في بلاد الله الواسعة.

لعل تفسير هذا الضرب من المصادفات، هو في طبيعة الإنسان ونواميس الحياة، لا إلى الدهشة والبله، ولا إلى المحبة والاعجاب، ففي قرارة كل منا مثل أعلى، شيء من الضرورة يشد بنا دائماً، يحفزنا على الامل، يطرق بوابات المستحيل ويقول لنا: كذب! ليس في الدنيا ما يستعصي على الضرورة.

أمسية الخميس الماضي، جديرة بالذكر، خصوصاً في مشاركة أعضاء ورواد اتحاد الادباء بالبعض من تفاصيلها. ولهذا نقول مع الجميع، حمداً لله على اننا جميعاً نتمتع بالقدرة على البكاء على زمن عنيف هرب عنا، بعد ان أكل ما أكل من اعمارنا ومشاريعنا وتوجهاتنا المسرحية العارمة. وتلك نعمة لا تساويها نعمة، لانها ليست علامة الصحة فقط، بل علامة الحياة أيضاً.

ويكفي القول اخيراً، ان المصادفة شكل من اشكال الضرورة الحياتية!

المحرر

ضوء على مسار نص النقد

حميد عبد المجيد هال اللّه

الكتابة عن المسرح في العراق ميدانياً سلكت المسارات التالية: النقد المسرحي، العرض النقدي، التعقيب، المتابعة الإعلامية.

النقد المسرحي (Dramatic Criticism) ويعني النقد الذي يصدر حكماً على المسرحيات اثر تقديمها، ويعالج المبادئ العامة، والمعايير الفنية للعرض المسرحي، والنقد المسرحي الاكاديمي من تفريعاته. والعرض النقدي (Dramatic Review) يتناول المسرحيات المعروضة حديثاً ونصوص المسرحيات المنشورة، بعض أهم ما فيها، والتعريف بمؤلفيها، وأبداء الرأي فيها، ونشر العرض النقدي في الدوريات الجادة.

واستحدث (التعقيب) في العقود الأخيرة ضمن المهرجانات المسرحية.. وبحثاً عن أصل المفردة في العربية أورد ما يلي عن (مختار الصحاح) للرازي (..قال ابن السكيت فلان يسعى. عقب. آل فلان أي بعدهم..) يبدو ان المفردة مقاربة لهذا المعنى، العرض المسرحي اولاً يتبعه التعقيب باجراءاته (تكليف) ناقد مسرحي أو معني بالمسرح بالكتابة عن عرض مسرحي معين، التكليف تتولاه لجنة (البحث والنقد) ويقرأ التعقيب بعد تقديم المسرحية مباشرة احياناً، أو يرجأ لليوم الثاني أو بعد أيام ضمن جلسة حضرها فريق عمل المسرحية والجمهور والجهات الإعلامية، يعقب التعقيب حوار فيه نقاش وردود، التعقيب ينشر في الصحف والمجلات، وقد يطبع في كتاب خاص بالمهرجان، مجهود المعقب يتمثل في قراءة النص المسرحي المعني ومحاورة الكاتب والمخرج والممثلين، ومصمم السينوغرافيا وباقي العاملين، ومتابعة التدريبات المسرحية ومشاهدة العرض مرة أو أكثر لاغناء نص النقد.

والمتابعات الصحفية تعني تلك التي يقدمها الاعلاميون، وتتباين مستوياتها وطروحاتها، منها المعني بدراماتورجيا العرض بدءاً من خطوات الانتاج، انتقاء النص، اختيار الادوار، مهمات اللوازم و(السينوغرافيا)، ظروف التدريبات ومكانها، رؤية المخرج وسواها. ومنها ما يتابع العرض المسرحي واستجابة المتلقين وعددهم وليالي العرض. كتابات أخرى تعنى باجراء لقاءات مع جهة الانتاج والفنانين، وعينات من المتلقين، ومع النقاد والمتخصصين، ويفتقر هذا اللون من المتابعات المسرحية عندنا إلى (الناقد المسرحي) المتخصص (للصحيفة والمجلة والفضائية) في اطروحته (النقد المسرحي في العراق) يرصد د.ضياء راضي الثامري النقد منذ بداياته إلى تسعينيات القرن الماضي، استنتج فيها إلى ان بواكير النقد افتقرت للوضوح، وبلا حضور، وغلب عليها التوجه (الاعلاني) لحين ظهور مرحلة (التلخيص) تلخيص مضمون العمل المسرحي صحفياً. وخلال الثلاثينات التي شهدت بدء الاهتمام (بعناصر العرض المسرحي) إلا ان عرض المسرحيات في الملاهي كان من المعوقات التي (منعت النقد من مواصلة دوره الفاعل) ويؤكد الباحث ان بداية ظهور ما اسماه (بالنقد المسرحي الحقيقي) كان في الخمسينيات على أيدي نقاد معظمهم متخصص فيه مع مجموعة من الادباء، وشهد منتصف الستينيات ظهور (الكتاب النقدي) وبصورة الاتجاه الاجتماعي، وتطورت (المقالة النقدية) خلال مرحلة السبعينيات تطوراً ملحوظاً، وشهدت الثمانينيات ظهور (النقد الاكاديمي) الذي لم يستطع مواكبة المسرح، كما انه ظل أسير اشكالاته الاكاديمية، نقد تاريخي وتجميعي وتوثيقي، وفي احسن احواله (نقد وصفي قوامه الذوق والتأثر..) ويستنتج الباحث (. لا يمكن القول بوجود نقد مسرحي ناضج في العراق فما هو كائن من نقد محاولات فردية تسعى إلى بلورة هذا النقد..).

في مقالة له نشرت عام ١٩٧٠ كتب الفنان المسرحي عبد الصاحب إبراهيم الذي ابعده نظام البعث عن وطنه العراق (.. في البداية كان الناقد يعرض لقابليات الممثل ويصف الديكور واختيار الملابس، ويرسل النقد مكتوباً إلى الفرقة وبنسخ على عدد العاملين، وبعد الستينيات اصبح النقد فنياً وفكرياً..) ويؤشر الناقد المسرحي علي مزاحم عباس في مقالة له نشرت عام ١٩٤٥ مميزات الظاهرة النقدية بقوله (.. تميزت بعض الكتابات النقدية بالدأب والمواصلة والروح النقدية وتشكل مصدراً هاماً من مصادر دراسة الحركة المسرحية..)

عام ١٩٩٢ كتب الفنان عزيز خيون (واقع المسرح.. واقع النقد).

ان الحركة النقدية اشرقت في المواسم التي نشطت واثمرت فيها التجارب المسرحية العراقية، فبزغت أسماء في النقد ولمعت ظواهر حضارية تدل على تمكن المسرح ونفاذ سحره المؤثر بين الناس من خلال استطاعته ان يقرع ابواب نخبة من القاصين والشعراء والصحفيين فيستجيبوا له نقداً ومتابعة وتحقيقاً صحفياً..).

في مقالته (مدخل لدراسة ظاهرة المسرح العراقي) المنشورة في صحيفة (المحرر) المغربية عام ١٩٧٧ يرصد الكاتب عبد الله المنصوري منتجي نص النقد بقوله (..هناك اسهامات عديدة لفناني المسرح من مخرجين ومؤلفين وممثلين في مجال النقد لكن يبدوا انهم تركوا الساحة لفريق من النقاد الذين اكتسبوا اعترافاً واضحاً وبدأت كتاباتهم تؤثر على حد ما في الاتجاهات المسرحية في العراق). في نقده لنص النقد يؤكد الباحث (السميولوجي) محمد مؤمن، انه يكشف طغيان الذاتية والانطباعية والتجريبية والاعتباطية، وهو تراث نقدي يتميز بـ(خطاب الهوى) نص الاداء ونص العرض مناسبة ممتازة لحديث هو النفس، وهو التاريخ، وهو التمثلات الأيدلوجية والفكرية، وحتى الجمالية، وينتهي هذا الحديث إلى محاسبة اخلاقية وفكرية وجمالية.. فعوض ان يحلل ويصف ما يتلقاه حتى يفهمه ويستنبط منطقه الفكري والجمالي المتميز، نرى النقد يقنن ويحكم لفائدة العمل أو ضده بدون استدلال، وإنما باسقاط مقولات وقواعد خارجية مستوردة من مدارس واتجاهات فكرية وجمالية لا تمت إلى العمل بصلة. ان مسار نص النقد المسرحي الجديد عراقياً. على ندرته. اختط نهجاً شاملاً لفضاءات المسرح الثلاثة: الفضاء النصي والمنصي والتلقي وفق منهجيات نقدية جمالية حديثة.

نوافذ

ما الذي يحدث في مسرح جان جينيه!؟

خضير ميري

الجميع يعرف من هو جان جينيه وان موجز تاريخ حياته يتخلص في كتابه (يوميات لص) ١٩٤٨ سلسلة من الأعمال الشاذة، سجن لأكثر من مرة، وكان شخصاً مثليا، تدخل من أجله جان بول سارتر وجان كوكتر عام ١٩٤٨ بعد سلسة من الاحداث (وهو داخل السجن) سيدة الزهور عام ١٩٤٤ معجزة الوردة (١٩٤٥) مواكب جنائزية (١٩٤٧) وغيرها. أصدر الرئيس الفرنسي (أوريول) عفواً عاماً عن جرائم جان جينيه ورفعه سارتر إلى مرتبة القديس في كتابه المعروف بنفس الاسم (١٩٥٢) ولنا الحق بالقول ان منزلة جان جينيه الأدبية انما احرزها عن جدارة وعن استحقاق وان كتابته لا تقل اصالة عن اعمال معاصريه (سارتر/كامو/مالرو/يونسكو/بيكت) ربما من ناحية المأساوية وروح التمرد والثورة على البرجوازية الوطنية وروح العادات والتقاليد وازمة الإنسان الوجودي المعاصر. كتب (جان جينيه) أول مسرحياته (ترقب الموت) في عام ١٩٤٧ وقد جاءت مستوحاة من عالم السجن وتمثل توتر الإنسان وسجنه المركب داخل قضبان صنعها الإنسان نفسه، على الرغم من ان الوجود نفسه نوعاً من السجون المشتركة التي يمثل فيها الموت البطل الوحيد في حياة مهدورة، ولعل أفكار مارتن أسلن عن جان جينيه.. تظهره حاملاً لمعاني أكثر واقعية من رواد مسرح اللامعقول فإذا كان يونسكو وصموئيل بيكيت معنيين بالهم الميتافيزيقي وبالفراغ الفلسفي الذي يعطل فهم هذا العالم، فان جينيه يهتم بالقضايا الملموسة والساخنة في الواقع الراهن. قضية التمييز العنصري في مسرحية (السود) عام ١٩٥٩، قضية الحقد الطبقي وأزمة العلاقة بين الأنا والآخر في مسرحية (الوصيفتان) عام ١٩٤٦، والموضوع نفسه ينطبق حول الاستار (١٩٦١) وخاصة عناية جان جينيه الشديدة في بناء الشخصيات والعودة بها إلى اصولها(الذاكرية أو الحياتية).

ان الخيال الخلاق لدى جينيه يجعله يمر أو يتحرك بموازاة الحياة، إلا ان موضوعة الفشل تجعل من نفسها أقرب إلى الفشل الشخصي لجان جينيه نفسه، ولعل دراسة سارتر في كتابه عن جان جينيه تكون اقرب إلى الرؤية السايلكوجية الوجودية التي اعتدناها من قبل سارتر كما طبقها على بودلير وفي كتابه عن فولتير (معتوه العائلة).

بالطبع، لا يمكن القول ان قراءة سارتر لجان جينيه قراءة لا أهمية لها، على الرغم من مظهرها السردي وطابعها التحليلي القائم على فكرة التبرير وهو يعهد إلى تخليص جينيه من العبثية (المعتادة) إذا جاز التعبير ولكن لا يمكن ان يكون مسرح جينيه، كما يتصوره (جون رسل تيلر) مجرد مسرح لا عبثي فارغ من الركاكة أو الشعرية (الغامضة) لا، واقع حال مسرح جان جينيه، هو ادراج مهارات لغوية عالية حتى في التعبير عن فكرة بسيطة.

ولان مسرح جان جينيه ظهر على ساحة باريس مع ظهور نوعين من المسرح المؤثر جماهيرياً والمسرح الوجودي المحشو بالافكار الفلسفية والمجالات العالية والجدل المدرسي وهو مسرحي مصنوع جيداً وله فائدة فكرية ذات مخزون فلسفي (معاصر) وهو المسرح الذي كتبه (سارتر، وكامو) إلى جانب ظهور مسرح العبث الذي خلص المسرح الوجودي من الرصانة، ومن الجاهزية الفكرية وحطم العناصر التقليدية للدراما الفرنسية وذهب إلى حد (العبث) الخالص والتفاهة وانعدام الموضوعية كما في اعمال (يونسكو) و(بيكت) و(آداموف) وغيرهم.

كما يبدو ان مسرح (جان جينيه) (كان يتحرك في الوسط، بين هذين المسرحين، فان جان جينيه لا يستهين بالبناء المطلوب للشخصية المسرحية والثراء الشعري المهم لعمل اللغة، وكذلك لبعض العناصر الشرطية الأخرى، كجمالية الديكور وحسن الاضاءة ودقة التقنيات كل هذا جعل من اعمال جينيه تقدم نموذجاً لمسرح داخلي يبتعد عن الألاعيب المسرحية أو التفاهات الصادمة فكان نموذجاً لتطوير فن الأدب المسرحي أو النص المسرحي الذي يجمع الفلسفة والحلم وقوة التعبير داخل بلاغة ادبية جعلت جاك دريدا فيلسوف التفكيك المعروف يتناص معها في مؤلفه الهام (الكتابة والاختلاف) وبذلك يكون جان جينيه كاتباً مستقبلياً ومشروعاً دائماً للقراءة والبحث والتنقيب وليس مجرد موضة عابرة أو صدمة مؤقتة في المسرح العالمي المعاصر.

ما قاله داريو فو وزوجته في مدريد

د.محسن الرملي

قال عن نفسه بأنه قد ولد (مُسيساً) ولهذا فان مجمل اعماله تطرح مواضيع ساخنة تشغل الجمهور في زمن العرض وبسبب ذلك فقد كان رمزاً للثقافة الإيطالية في أعوام الستينيات والسبعينيات وحتى في التسعينيات. ثم أتت جائزة نوبل لتتوج كل ذلك سنة ١٩٩٧, وهو يعد من النماذج المخاطرة والمثيرة للجدل، ولم يندم على ما قام به على الرغم مما جلب له من متاعب. فهو يقول: (ان حياتي قد كانت دائماً حياة مغامرات ومخاطرات حقيقية.. وأنا سعيد لأنها كانت كذلك). عندما جاء الكاتب والمخرج الايطالي داريو فو إلى مدريد لتقديم عمله الجديد (زوج منفتح) التي يتناول فيها تفاصيل علاقة رجل وامرأة وتفاعلات هذه التفاصيل بين الزوجين مع ما يجري في العالم الخارجي، من توجهات فكرية واحداث سياسية وظواهر اجتماعية وغيرها. قال: "يغيظني النفاق، وتغيظني السلطة، التي كل ما تطلبه هو مزيد من التسلط كل يوم.. تغيظني الحروب التي يتم اشعالها من اجل المصالح وفرض اوضاع معينة.. ويشغلني الناس البسطاء الذين يتم تهميشهم وتناسيهم واستغلالهم يوماً بعد آخر". وهو لا يزال يؤكد على ضرورة الدور الفاعل للمثقف حيث قال: "على كل واحد منا ان يكون يقظ الضمير لما يحدث حوله، وعليه ان يكون جزءاً مما يدور، ولا يجب علينا ان نتقبل مقولة: ان الأمور هي هكذا كما هي عليه. فمن الضروري ان نمنح للحياة صبغة اخلاقية وان نجتهد ونناضل من اجل تغيير تلك الأشياء التي نعتقد بانها ليست جيدة". اما عن تخصصه ألا وهو المسرح فيرى: "على المسرح ان يمس ذلك الذي لا يريد الجمهور إثارته لأنه غير مريح.. أي على المسرح ان يزرع القلق، وان يخرج إلى السطح تلك الأشياء المدفونة في الداخل ونتحاشى معرفتها"..وبالطبع فقد جاء داريو فو مع فريق عمله وبصحبة أهم أعضاء هذا الفريق ألا وهي زوجته فرانكا رامه، شريكته في تفاصيل اعماله طوال مسيرته الإبداعية.