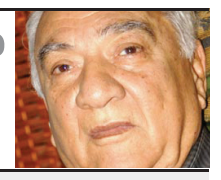
كواليس



▪ سامي عبد الحميد

علاقة المسرح بالبيئة

أقامت وزارة البيئة احتفالاً بيوم البيئة العالمي وتحت شعار (الاقتصاد الأخضر) وقد استضافتني الوزارة مشكورة لتحتفي بي كوني من الرواد، وفي ذلك اعتراف بأهمية الفنان في المجتمع، وفي كلمة قصيرة ألقيتها في الاحتفال تطرقت إلى دور المسرح في الحفاظ على بيئة حسنة.

نهوض الحركة المسرحية في أي بلد وتعدد أبنية المسارح فيها دليل على مدى تحضر ذلك البلد وتحضر أبنائه وعندما يتحضر أبناء الشعب فهم بلا أدنى شك سيفكرون في أن يعيشوا في بيئة سليمة وكلما ازداد عدد مرتادي المسارح كلما كان ذلك دليلاً واضحاً على تحضرهم، فالفن المسرحي وسيلة من وسائل الترفيه والترويح عن النفس من أجل نقل قيم نبيلة إلى الجمهور ومن أجل تنويرهم بواسطة الرسالة التي يبثها العرض المسرحي والتي تنعكس فيها أوضاع المجتمع بسلبياتها وايجابياتها ولا بد من أن تكون هناك بيئة معينة وظروف معينة تحيط بأحداث المسرحية وشخوصها.

في ذلك الاحتفال أشرت الى مسرحيتين عراقيتين لهما علاقة بشعار الاحتفال (الاقتصاد الأخضر)، الأولى هي مسرحية (نشيد الأرض) للفرقة القومية للتمثيل من تأليف (بدري حسون فريد) وإخراج (محسن العزاوي) قدمت أواخر السبعينيات من القرن الماضي وتتعرض المسرحية إلى الهجرة من الريف إلى المدينة والتي تصاعدت في مرحلة من مراحل تاريخ العراق.

حيث ترك المزارعون حقولهم وانتقلوا إلى بغداد ونتيجة لتلك الهجرة فقد تقلصت المساحات الخضراء في البلاد من جهة، ومن جهة أخرى وبحكم الكثافة السكانية المتزايدة في العاصمة فقد حصل التأثير السلبي على البيئة فقد ازداد التلوث البيئي.

والمسرحية الثانية هي (الأرض والناس والعطش) لمؤلفها ومخرجها الراحل قاسم محمد والتي قدمتها الفرقة القومية أيضاً أوائل الثمانينيات وتتعرض إلى قطع المياه عن بعض الأنهر التي تأتي من إحدى الدول المجاورة مما تسبب ايضاً في تقليص المساحات الخضراء في البلاد.

هذا من ناحية مضامين المسرحيات ذات العلاقة بالبيئة، أما من ناحية التقنيات المسرحية فقد قسم الدارسون المنظر إلى شكلين أساسيين فهو إما ان يكون بيئة للشخصيات الدرامية وعليه أن تتعامل مع مفردات المنظر على هذا الأساس كما تتعامل مع مفردات البيئة في الواقع الحياتي أو أن يكون المنظر المسرحي خلفية يمثل الممثلون أمامها وعندها لا يمكن للممثلين في مثل هذه الحالة أن يتعاملوا مع مفردات المنظر على أنها مفردات بيئة حياتية، وفي الغالب فان المنظر في الحالة الأولى يكون مجسماً بثلاثة أبعاد، أما في الحالة الثانية فانه يكون مرسوماً على سنارة في الغالب وببعدين فقط.

وللعلم أيضاً أن هناك نوعاً من الفرق المسرحية سميت (المسرح البيئي) ومنها مجموعة يقودها الأميركي (ريشارد ششنر) وهو رئيس تحرير الدورية المشهورة (ثياتر ريفيو) ولا تتحدد فرق المسرح البيئي بتقديم عروضها في مسارح الإطار الإيطالية- المسرح الصندوقي بل تجد لمكان العرض بدائل مختلفة تبعاً لطبيعة المسرحية ومضمونها وشكلها، فمرة تقدم المسرحية البيئية في كراج سيارات، ومرة أخرى في باحة معمل، وثالثة في ملعب لكرة السلة وهكذا وموضوعات المسرح البيئي لها علاقة مباشرة بواقع المجتمع والبيئة التي تعيش فيها الشخصيات وتعمد فرق المسرح البيئي إلى إزالة كل الحواجز بين الممثل والمتفرج، بل إلى دعوة الجمهور الى المشاركة الفعلية في العرض المسرحي بشكل أو بآخر بنسبة معينة أو أخرى.

مسرحية حروب

قراءة على هامش الدراماتورجيا

أ.د. يوسف رشيد

بعد أن صار من الطبيعي أن تأخذ دورة الاستبداد في الطبيعة دورتها وفعلها الحتمي في مسارات التاريخ المعاصر، حتى صار ما تقدمه من معطيات في سحقها لإنسانية الإنسان يومياً وبصيغة الممعن في الإذلال فقد بان هذا الواقع يفرض ثيماته الدرامية على المشهد الثقافي وفي تمظهراته التي وضعت المسرح اليوم امام خيارات تزداد صعوبة كلما توغلنا في ملامسة الوقائع وتشكلاتها في الفقر والجوع والعوز والامتهان وسط محرقة ازلية، ولعل هذا ما جعل المسرح اليوم ان يكون ملاذاً لعقول مبدعة يدفعها التوجع، للاشتغال على هذا المشروع، وهكذا فان خطاب (ابراهيم حنون) ومجموعة (حروب) يندرج تحت كونه خطاباً يهجس بالاشتغال على اليومي الثقافي الذي يحاول التصدي الى (O اس) الاستبداد وليس ما يفرزه من تفاصيل يمكن ان تثير حفيظة هذا وذاك.

ففي زمن الحروب ليس هناك رابح، فالكل خاسر غير ان جشع الذات واستبدادها يجعلها تستمرئ القتل والدمار، لا بل تتلذذ بجلد الآخر وتنسى أنها حبيسة جلد آخر، هو سجن الذات المستبدة التي حجب عنها ان ترى ضوء الحرية او تتأمل في آفاقه، وبالتالي ليس بمقدورها أن ترى افقاً مستقبلياً رحباً لا لها ولا للآخرين، هكذا فقد حاول (حنون) ان يمسك بالعصا من وسطها ليلوح من بعيد الى الاشياء مستعيناً بحاملات العلامات ليسبر اغوار البنى العميقة التي انطوت عليها شذرات الحوار، والتماعات الفعل والتشكيل الحركي، اذ تمظهر هذا الامساك بالعصا فيما عول عليه في تشييد المنطوق الجمالي للعرض واصطراعه في مسافة جمالية من تراكمات التلقي المعبئة باتجاه الانجرار وراء التفسيرات الفئوية والعنصرية والطائفية، فالعرض يعيد رسم تبادلية الأدوار بين الجلاد والضحية تحت سلطة اللا امل ينتظر.

بتشييد خطاب يقترب من المألوف في مباشرته التي قد لا تضيف جديداً على مستوى الحياة إلا أن تناولها ومسرحتها بشكل إبداعي قد يقدم زخماً للوعي بالرمز على المسرح، وبالتالي يسهم في اثراء الخارطة العلامية التي تشير بعد تفكيك بناها الجديدة الى إدانة لا بد منها، وهذا الفعل يقع في صلب مهمات المسرح الذي نريد، والذي يضع اليد على الوقائع المسكوت عنها، بعد أن تعاظم السكوت بفعل القمع والتصدي.. فكائنات العرض قد تشكلت من تماثل لمجموعة بشرية اختلفت على الرغم من وحدة قناعها الذي يوحي بوحدة الشكل، فالمعادل البشري للإخراج توافق مع معادل صوري جمالي رغم انه تراوح بين القصدية والتلقائية الإبداعية، إلا انه ظل معبراً ومشيداً بوعي ينم عن قدرة عالية الاستنفار في استثمار طاقة التشكيل الجسدي في الفضاء، وبالتالي الاقتصاد الملائم في المفردة التي شكلت ما اعتدنا تسمية بالرمز الفلسفي الأساس (Master Sample) والذي اشتغلت بتوظيفات متعددة حققت قوة التواصلية بين معطيات سينوغرافيا العرض وميزانسينات الإخراج المثقفة، حيث تم توظيف التتابعات الجمالية بإيقاعية شكل وأداء منضبط ينم عن دراية عالية – تحققَ من خلالها ذلك التوافق المنشود من فلسفة الحركة عبر الاعتماد الموفق على العلاقات بين الذات والرمز الأساس (الكرسي) حيث ثمة أجسام ترسم المعادل الصوري للضحايا في هذا الموت الجماعي والمجاني في أزمنة الطغاة عند تراكمها، ثم تعود لتمثل شارعاً هو ميدان الجريمة، وفضاء التظاهر ثم المواجهة، والاستبداد والانغلاق، أفاد المخرج من ثنائية التزامن والتعاقب التي طورها البنيويون في الاشتغال على زمن حركة العناصر في بنية الشكل، اي زمن انتظامها في اطار البنية، وبالتالي وجد نفسه أمام هذه الحركة لعناصر العرض ومن غير قصد أمام ضرورة الاشتغال على خلخلة زمن البنية للعرض بالتعاقب الذي صار يفكك ويعيد ترتيب عناصرها بانفتاح البنية على الزمن.

وهذا وعي بالحتمية العلائقية بين العناصر المتعاقبة في العرض وكيف يمكن لعناصر الشكل أن تحقق الإحلال والإبدال بين العناصر من خلال الزمن في العرض من جهة وعرض الأزمنة من جهة أخرى.

اتجه المخرج (ابراهيم خنون) هذه المرة بشكل قصدي اكثر من عروضه السابقة صوب صياغة اللقطة التشكيلية السينمية وكادر التلفاز وخطوط تشكلاته ليعمق هذه الاستعارة الجمالية بالدلالات التي ساهمت في إثرائها مفردة العرض (الكرسي) والتي كان من الممكن ان تستنفد طاقتها التعبيرية والدلالية منذ استخدامها الاول بوصفها دالة ايقونية على السلطة او الجلاد ولكن تعددية الاستخدامات جعلت من تقابلها مع الضحية صورة الشعب الذي يساق صاغراً على الدوام نحو إذلاله، شكل قطبي رحى لتبادلية أزلية استمرت عبر الأزمنة التي حاول العرض أن يتصدى لها مطلقاً أصابع الاتهام صوب الذات أياً كان نوعها، فالفضاء الذي يصنع الدكتاتوريات هو الاخر فضاء مدان مثل مقبض السيف (لا لان القتل محظور ولكن الذي يمسك بالسيف جبان) وهذه واحدة من الفرضيات ربما، اذ تعرض فكر النص الى ازمة بات يعاني منها مجتمعنا وربما جميع الشعوب التي تناظره، وهي فكرة المسؤول وقيادة البشر عبر وعي المسؤولية، وعبر وعي المسؤول نفسه والتي باتت فكرة حاكمة وهذا ربما ما ترتبت عليه إشارات دراماتورجيا العرض للناقد (جبار حسين صبري) والتي ركز فيها على إلغاء فكرة المواطنة وتراتبات (أنا الأعلى وأنت الأسفل) وسيادة النزعة الشمولية (عندما يكتب التاريخ بقلم الأنا التي تستعبد كل أنت)، وعليه فان دراماتورجيا العرض أسست من الماضي في الزمنية اصلاً لمعالجة الحاضر وأطلقت دعوتها الإنسانية الى نبذ جميع الأقنعة ورميها في القمامة برسم نقطة شروع جديد انطلقت من أهداف الوظيفة التحريضية التي اشتغل عليها العرض من خلال الاخراج والتمثيل وجميع الجهد السينوغرافي.

العرض يستدعي الوقوف عند مستوى المعالجة، إلا أن الاستقبال التحليلي الذي يتأسس فينا كمتلقين لا يغفل تكرر بعض الاستخدامات بدلالاتها الايقونية والتي باتت اتفاقية مثل استخدام الاحذية وغيرها في اكثر من عرض في حين يثير إعجابنا التنوع الحركي المتكرر في الفضاء الخالي الذي يستخدم بطرائق خلاقة.

وهذا لا يعني ان العرض لم يكن انيقاً وخالياً من الثرثرة الجمالية وبليغاً في موسم مسرحي كثرت فيه الثرثرة الفجة وازدحمت فيه العروض وشحت فيه الرؤى.

اما على مستوى التمثيل فان الاستدعاء لـ (سعد محسن) و (احمد طعمة) كشخوص رئيسة قد اكد ما حاول المخرج إلقاءه من ظلال تجريبية على عرضه عبر ممثلين اثنين من جيل الشباب المتقدم الذي امتلك الدربة والمهارة في إعداد آليات أدائه، فضلاً عن إمكانات كل منهما التي تطلبت أداء شخصيتين متناظرتين، حيث ركز (سعد واحمد) طبقاً للمعالجة الاخراجية على تحقيق اشكال الحضور والغياب في توسيع الجانب الذهني للمدلول بوصفها صورة الشخوص في حضورها كعلامات دلالية مهيمنة في منطقة التمثيل وهذا متأت من ادراك آليات الاداء وعلاقاتها العميقة، اذاً ما أخذنا بنظر الاعتبار أن تطور الحثيثات الذي طفا على سطح تبادلية الأدوار في المنطوق الأدبي والقراءة السياقية لبنى الشخوص، وعليه فقد استطاعا جاهدين تفعيل حراك العلاقة الجدلية بين الدال الحركي الادائي والمدلول الذي مثل (الغياب) باستحضاره الى عالم الوجود، وهذا ما يتصل بسمة (ثقافية العرض) في القراءة الجمالية والتكنيك الأدائي، الذي ساهمت فيه (المجموعة) فيما بدت به من انضباط وفاعلية في شد البنى الإيقاعية والحفاظ على الوظيفة التعبيرية للعرض بحيث اوحت بأهمية التجربة المختبرية في الورشة المسرحية التي قادها (ابراهيم حنون) وبطولة مسرحية كانت المجموعة فيها بطلاً فاعلاً واساسياً في خلق الصور الجمالية للعرض ووحدة الشكل الأخاذة، فضلاً عن دورها كشخصية شعب، لا على الطريقة الإغريقية وإنما برؤية حداثوية معاصرة.

أخيراً حسناً تفعل دائرة السينما والمسرح وهي تعمق دور الدراماتورجيا في عروضها لتعزيز الجانب الإبداعي الخلاق في العرض وإثراء العرض وحركة النقد المسرحي بفتح آفاق جديدة للقراءة النقدية.

بصريات الرؤيا الإخراجية في المسرح

د. فاضل سوداني

يكون البعد الرؤيوي الإبداعي وسيلة الفنان الحقيقية والمعاصرة لتوصيل رؤياه للجمهور . لان المسرح هو شعر الكون والوجود في الفضاء الإبداعي . ولهذا فان الرؤيا الإخراجية تعني التأليف الرؤيوي الجديد للحدث والفعل والجسد ، في لحظة من تجليات الذات المتفردة في زمنها وفضائي الإبداعي ، والإخراج يعني أيضا هو البعد الشعري لفضاء وزمن الطقس المسرحي .

ومن هذا المنطلق فان المخرج هو راء متفرد نتيجة لرؤيته الإبداعية الخاصة التي تتشكل في زمن الإبداع ، وهو كالشاعر الرائي (الذي سكن روح رامبو وأحلامه) حيث هو الذي يستشف بكل حواسه وكيانه ، ما وراء الأشياء والأحداث ، وهو الذي يضع يده على الجوهر الخفي في كل مظهر من مظاهر الوجود بما فيه الواقع المرئي واللا مرئي .

ولا يمكن للمخرج أن ينجح في استعمال وسائله التعبيرية بشكل مبدع ما لم يمتلك معرفة دقيقة بقوانين التأليف المسرحي أيضا حتى يكون خالقا ومبدعا للنص بوسائله البصرية . وكذلك الحال بالنسبة إلى مؤلف النص الذي عليه أن يفهم قوانين الرؤيا الإخراجية و فضاء خشبة المسرح ، لأن عمل المخرج والمؤلف يجب أن يتجسد من خلال الحركة أولا ، الفكرة ثانيا ، الإيقاع ثالثا والكلمة رابعا ، إضافة إلى امتلاك الرؤيا البصرية لفضاء النص والعرض.وهذا يعني أن المؤلف بهذه الوسائل عليه أن يفكر بصريا ويرى العرض في فضاء التجسيد وليس على الورق .

واستطيع أن أؤكد بلا حرج بأن بحث المخرج من اجل تكامل لغته يكمن في ما وراء النص وما وراء الإيماءة ، ما وراء الميزانتسين ، وما وراء الفعل والحدث ، ما وراء سينوغرافيا العرض ، وما وراء الصورة ، ما وراء الفضاء المسرحي وزمنه .

إذن الرؤيا الإخراجية تبنى من خلال تحقيق معمارية السرد الرؤيوي للفضاء والزمن في العرض (الطقس) المسرحي وهذا يفرض استخدام مفردات العمل الإبداعية بوظائف مغايرة تتناسب مع هذه الرؤيا بحيث تتشكل سينوغرافيا فضاء الطقس المسرحي البصري . وبهذا فان النص يصبح صورة بصرية معبرة عن ذاتها ومؤثرة في الفضاء . فتتحول هذه الصورة لتصبح مشهدا مستقلا ومعبرا وتتكامل بحركة الممثل وديناميكيته لتنتج معنى جمالياً وفكرياً، ولهذا فان الجسد في لحظة الإبداع البصري يصبح مادة وشئاً له وجوده وإيقاعه الخاص في الفضاء .

من هنا يبدأ التأليف الرؤيوي والكتابة و الفكر الإخراجي بحيث يكون المخرج مؤلفا ثانيا للنص أي انه يقوم بتأليف النص وإعادة خلقه بصريا ، ويكون عمله تعبيرا موسيقيا . صوتيا . ورؤيا حركية عن الإيقاع الداخلي للعمل الفني ، وللمخرج الحرية الكاملة في كيفية استعمال الوسائل التعبيرية التي تؤدي إلى خلق النص المسرحي بصريا ومنحه نبض الحياة وليس تفسيره كما يفهم عادة .

أما النص الذي يكتب بوسائل العرض المسرحي وقوانينه وليس بقوانين الأدب (أي لا يبنى بالضرورة على الكلمة) فهو صور وأحداث تعبيرية سواء كانت من الواقع المرئي واللامرئي أو الحلم . الكابوس ، فليس هنالك اختلاف جوهري بينهما ، بل هنالك تداخل طبيعي لكن عجائبي بين الواقع و الحلم .

فمن الضروري أن يتحرر المسرح والدراما بشكل عام من الغموض والالتباس السايكولوجي والعواطف الثرثارة ويقترب النص والعرض المسرحي في معالجتهما من عملية الكشف عن السر غير المرئي الكامن في الحياة والوجود .

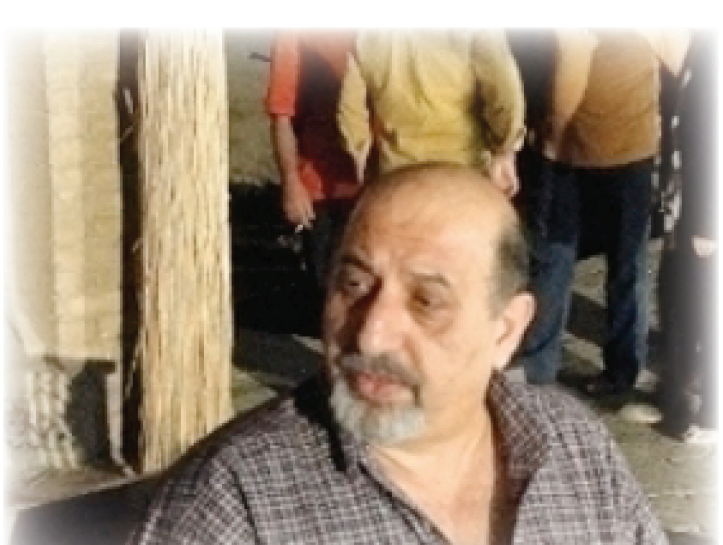
ومن اجل هذا يعمد المخرج إلى التأليف بالجسد والحركة والصورة والسينغرافيا واللون والضوء ،وإعطاء قيمة شعرية لفضاء وزمن المسرح من خلال مفردات اللغة الإخراجية . وهذا ما يدفع المخرج لممارسة طقوسه والتي تحتوي على الكثير من سرية الإبداع . ولا يعني هذا أبدا رفض المخرج لإمكانيات الكلمة المتفجرة بالصورة الدرامية الشعرية بل العكس تماما فان المخرج المعاصر يجب أن يتعامل معها كمفردة مهمة ضمن الوسائل الإبداعية التعبيرية التي تحقق العرض المؤثر والذي يعبر عن وعي الفنان وأزمات عصره أو يعبر عن قلق الذوات الأخرى التي ترى في المسرح محراباً للتوازن في عالم ينحدر نحو هوة الضياع .

بهذه الوسائل فقط يقوم المخرج بإعادة كتابة وبناء النص من جديد . انه يمتلك مطلق الحرية ، فليس هنالك وصفات جاهزة لتفسير النص . فكل شيء يتحرك و كل شئ يتغير في المكان والفضاء والزمان . والمخرج عقلا وروحا ليس ثابتا . إن وسائل المخرج هي حقا مفردات كتابة ، تحقق رؤيته بمساعدة النص .

مسرحية شكسبير

شخصيات مسرحية

المخرج شفيق المهدي



شفيق المهدي

د. إياد البكري

اعتدت منذ زمن بعيد وأنا أسمع ترديد المقولة البريطانية الشهيرة "الرجل المناسب في المكان المناسب"، إلا أن هذا المقولة نادراً ما تأخذ طريقها فعليا خصوصا في بلداننا ولكن تبرز بعض الاستثناءات، ومن هذه الاستثناءات يبرز الرجل المناسب شفيق المهدي المدير العام لدائرة السينما والمسرح الحالي فهو أكاديمي ومسرحي محترف يجمع بين الخبرة والممارسة الحرفية في اختصاصه. رافقت هذا الرجل في العمل الأكاديمي بجامعة الفاتح بكلية الفنون والإعلام في ليبيا خلال عقد التسعينات فكان أكاديمياً ناجحاً ولامعاً أقنع الليبيين بتنظيراته المسرحية الحديثة ونال شهرة واسعة واسماً رنانا هناك .

وبعد عودته إلى العراق تبوء المهدي مناصب عدة سواء على المستويين الأكاديمي والوظيفي فنجح بامتياز في الاثنين. ويقود حاليا في سلم الهرم الوظيفي (دائرة السينما والمسرح) فهو الرجل المناسب لهذه المؤسسة التي تبوء إدارتها شخصيات عريقة عدة منذ تأسيسها في القرن الماضي في مقدمتهم الفنان سعدون العبيدي، فكان خير خلف لخير سلف.. نجح الفنان المهدي في الجمع بين فن الإدارة والرؤية الفنية، فكسب الجميع، فارضا نفسه بخلقه العالي وشخصيته المتميزة، مرضيا جميع الأذواق والاتجاهات الفنية لجميع منتسبيه، ساعيا في الوقت نفسه مع مجموعة من الفنانين أصحاب الخبرة النهوض بالفن المسرحي العراقي وإعادته للواجهة، خصوصا المسرح الجاد الذي كان علامة بارزة خلال عقد السبعينات بتقديم أجمل المسرحيات منها النخلة والجيران والدبخانة والمحطة وغيرها.

يحاول المهدي الدمج بين العراقة المسرحية والتقنية الحديثة التي تضيف المتعة لهذا اللون بعد غياب طويل لهذا المسرح التي يتمتع بباع طويل على مستوى المسارح العربية، إذ حصد العديد من الجوائز والمداليات والأوسمة والشهادات الفنية بتقديم أفضل الأعمال المسرحية خلال مسيرته الفنية، ومنها مسرحية (الحلم)، (الحارس)، (الكأس)، (مكبث)، و(المعطف).