توهج الذاكرة

■ د. فاضل سوداني

الاستعارة الشعرية والدرامية

إن لغة الدراما إذا تشبعت بالاستعارات والصور الشعرية يكون تأثيرها الدرامي أو التراجيدي كبيرا.

ولهذا كانت الصور الشعرية في مسرحيات شكسبير ومنذ مسرحياته الأولى تنبثق من داخل القصيدة والحوار، وجو الحدث، وهي في طبيعتها تفرض تطور معانيها. فكل كلمة تصبح كبيان لما سيأتي من معنى تفرضه هذه الصور ويكثر فيها الوصف البياني عن الجو أو الحالة أو موقف البطل وعادة ما تستَمْد هذه الصور من الطبيعة.

ويُعد شكسبير من الشعراء الذين تفتنهم الطبيعة، وهي ملهمته فيُدخل دائماً مظاهرها في الحدث أو المشهد بحيث تصبح أحياناً أملاً للشخصيات أو تشكل عذاباً و خطراً بالنسبة لها. فالليل في مسرحية روميو وجوليت يعتبر انقاذاً للحبيبين والعاصفة والبرق والبرد تشكل عذاباً حقيقياً لشيخ هرم يهيم على وجهه بعد أن فقد الإيمان بكل ما هو إنساني وهو الملك لير.

ويعمل شكسبير دائما على أن الصور الشعرية عن الطبيعة تنبع من التعبير أو الإحساس الداخلي الذاتي للشخصيات. أو أن مظاهرها مثل الشمس والنجوم تخفي الدواخل الحقيقية السوداء للأبطال، أو أنهم يدينون السماء عندما يعتقدون أنها متعاطفة مع ما يحدث من مآس على الأرض، أو أنهم يتجهون إلى السماء في تمنياتهم عندما ييأسون من البشر على الأرض.

وشكسبير يستخدم مختلف التشبيهات والاستعارات التي يستمدها من الطبيعة أو مخلوقاتها بما فيها الإنسان والحيوان والنبات فمظاهر الطبيعة بالنسبة إلى شكسبير هي استعارات شعرية وصورية ودرامية .

ويحاول أن يستخدم تشبيهاً ما ليمنحه معنى آخر لم يكن معروفاً به فهو يمنح صفة "الشحوب" للشواطئ البيضاء في مسرحية الملك جون فألصق "البرودة الثلجية" بالسلوك والفعل البشري ((فبحق شرف بلادنا لا تدعونا معلقين كخيوط الثلج نتدلى من سقوف منازلنا بينما نرى شعبنا أشد منا برودة)"١٠"

وبالرغم من أن الصور التالية تبدو غريبة إلا أنها تمتلك معاصرتها وكأن شكسبير تنبأ بمشاكلنا:

(وصار أمر انكلترا/ إلى الدفع والجذب والعنف

وإلى التكالب على المصالح/ والمنافع الضخمة التي ليس لها الآن صاحب. / الآن تنشب الحرب أظافرها

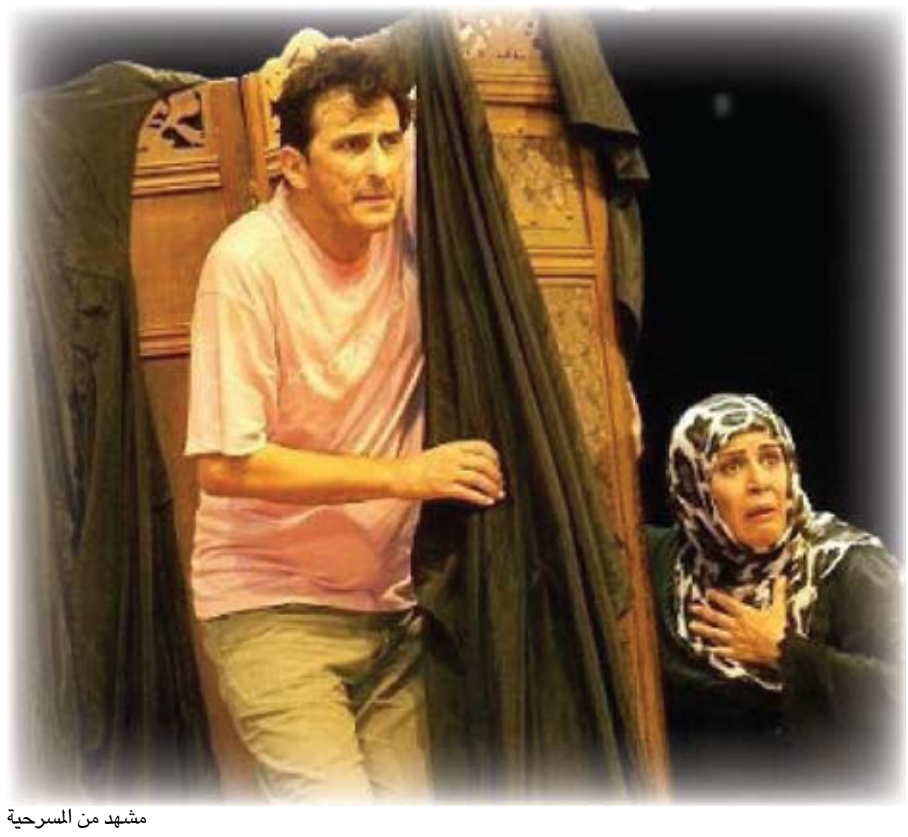
وتكشر عن أنيابها لالتهام عظام الملك العارية / وهي تحملق بغضب في عيون السلم الوديعة)

حيث منَح صفة الكلبية و تكشيرة الكلب أو الذئب المتوحش كاستعداد للحرب التي ستحيل كل شيء إلى خراب. فالصورة الإست عارية المعروفة عن الكلب وتكشيرته تصبح تعبيراً استعاريا عن انجلترا والحرب و بهذا فإنها تمتلك تفردها الشكسبيري كصورة إستعارية لها معنى جديد.

وما يؤكده وولفجانج كليمن في كتابه "الصور الشعرية عند شكسبير" يعبر عن أهم ميزات المراحل التي مر بها شكسبير طوال إبداعه الفني. ففي مرحلة المسرحيات الأولى فان انبثاق الصورة الشعرية و تسلسلها يتم من خلال كل معنى يؤدي إلى معنى آخر قد يعيق تسلسل المفاهيم والصور والمعنى، وأكثر الصور مستمدة من الطبيعة و مظاهرها الخارجية. وهي عادة استعارات وصور شائعة المعنى و معروفة و لكن في المراحل المتوسطة فان الاستعارات والصور الشعرية غير عادية وغير شائعة، وذلك من خلال أتساع لغة الاستعارة الشكسبيرية وكأنه يتكلم عن أوضاعنا السياسية ويكشف أحوالنا بالرغم من هذا البعد الزمني بيننا وبين عصر شكسبير.

مسرحية "مطر صيف" و إشكالية توظيف الرمز في العرض المسرحي

صميم حسب الله



مشهد من المسرحية

هناء محمد

على الرغم من فاعلية الرمز داخل فضاء العرض إلا أن بعض الرموز دفعت عجلة التأويل إلى قراءات أبحرت بعيداً عن سفن الرؤية الإخراجية ، كما هو الحال في (المانيكان النسائي) الذي ظل شاخصاً على خشبة المسرح من دون ان يمتلك فاعلية الحضور الذي أراده مخرج العرض ، ذلك ان وجوده كان علامة شاخصة على أن (الزوجة) هي الأخرى باتت كائناً مستنسخاً ، وهذه الفرضية تحيل العرض إلى العدم ، فإذا كان (الرجال / الأزواج) ، مستنسخون ولا وجود للرجال الذين يمتلكون القدرة على النهوض بالبلاد والعباد ، وإذا كانت (الزوجة / المانيكان) هي الأخرى ليست حقيقية بحسب علامات العرض ؛ فذلك يعني انها لا تمثل (المرأة / الوطن) ، وبذلك يكون المخرج قد دفع بالرموز التي اشتغل عليها ضمن منظومة بصرية واضحة المعالم إلى التقاطع في ما بينها .

وفي قطيعة دلالية أخرى يكشف المخرج عن وجود عدد كبير من الوسائد موزعة على خشبة المسرح حاملة معها دلالة مباشرة يمكن من خلالها إثارة التساؤل الدلالي المتمثل بضرورة وجود هذا العدد من الوسائد في بيت ليس فيه (زوج)! وبما أن المخرج قد أدخلنا في منظومة الرمز فإن التأويل سيكون حاضراً في قراءة تلك الرموز ، والقراءة التأويلية لهذا الشكل البصري بما يحمل من جماليات المشهد المسرحي تختلف كلياً عن طروحات نص العرض ، ذلك أن تعدد الوسائد يشير إلى تعدد الرجال الذين دخلوا المنزل من دون ان يكون (الزوج) حاضراً ويدفع بـ (الزوجة) إلى حاضنة الخيانة بعد ان صورها المؤلف ابتداءً والمخرج تالياً لكي تكون رمزاً للوطن ، وربما يكون المخرج قد اشتغل على تفعيل هذه الفرضية لكي تكون منسجمة مع سكون الشارع العراقي وعدم فاعليته تجاه القضايا المصيرية التي تعصف به بين الحين والآخر وهو بذلك يكون قد تقاطع مع التأسيس الابتدائي للعرض المسرحي ، وبذلك سيكون متقاطعاً مع الفضاء البصري الذي جعله متشحاً بالسواد على العكس من وسائد النوم والراحة التي حملت معها اللون الابيض ، وتلك متاهة اخرى من الافتراضات التي لم نجد جواباً واضحاً لها في منظومة العرض المسرحي.

النص الدرامي وفاعلية الأداء التمثيلي

إن ما يميز النص المحلي عن غيره من النصوص المسرحية العالمية أو العربية هو امتلاكه شحنات عاطفية عالية تمنح الممثل القدرة على التعاطي معها من اجل إثارة المتلقي ، كما هو الحال في نصوص الكاتب (فلاح شاكر) المسرحية ، والتي يمكن أن يندرج نص مسرحية (مطر صيف) في المنطقة ذاتها التي اشتغل عليها (شاكر) وهذا بالتأكيد حق مشروع للمؤلف (علي عبد النبي الزيدي) ذلك أنه يدرك على نحو واضح فاعلية اللغة عند الممثل العراقي من جهة والمتلقي من جهة أخرى ، وهو الأمر الذي أفاد منه الممثل (فاضل عباس) الذي كشف عن قدرته الأدائية التي كانت مهاجرة لسنوات طويلة كما هو حال أغلب الممثلين العراقيين ومنهم الفنانة (هناء محمد) التي تشارك في العرض.

وقد بدا الانسجام واضحاً بينهما ويعود ذلك على نحو أساس إلى إنهما يعرفان معنى ان تكون بعيداً عن مكانك الحقيقي ، ويدركان جيداً المعنى الآخر والأكثر ألماً والمتمثل بوجود من يتحكم بمصير الوطن والإنسان من دون أن يمتلك القدرة على الارتقاء بهما.

تلك العوامل كلها كانت حاضرة في الأداء التمثيلي للفنانة (هناء محمد) والفنان (فاضل عباس) وعلى الرغم من وجودهما على خشبة المسرح الوطني الواسعة إلا أنهما عملا جاهدين على استنفار الطاقات الأدائية الصوتية منها والحركية من اجل التعاطي مع فرضيات الرؤية الإخراجية ، إلا أن المتن السردي الذي لم يعمل كل من المؤلف والمخرج على تكثيفه دفع الممثلة (هناء محمد) إلى فقدان الحس الأدائي ، حتى أن طاقتها بدأت تخونها في النصف الثاني من العرض ، من جهة أخرى فإن الفنان (فاضل عباس) بما يمتلك من قدرات صوتية عالية ومرونة جسدية تستحق الانتباه إلا أنه لم يكن موفقاً في تقصي أبعاد الشخصيات المستنسخة ، وربما يكون القصد من وراء ذلك هو إدخال المتلقي في لعبة (الوهم / الحقيقة) ، إلا أن المتلقي استمر في البحث عن السبب الذي دفع المخرج إلى أن يقوم ممثل واحد بأداء أكثر من شخصية رغم أن وجود أكثر من شخصية يمكن له أن يكون فاعلاً في الأداء التمثيلي على نحو أفضل ، وإذا كان الأمر يتعلق بالوهم فإن الأزياء المسرحية كان من الممكن ان تكون حاضرة على نحو واضح.

مسرحية (مطر صيف) لم تختر أن تبلل أوجاعنا بقدر ما اختارت ان تتنبأ بمستقبل السياسة العراقية التي لم تزل هجينة على المتلقي .

الكتبة المسرحية

اللغات المتعددة في المسرح

تأليف / مارفين كارلسون
إصدار / مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 22
قراءة / عامر صباح المرزوك

لقد كانت كل نهضة في دراسات الأداء في نهاية القرن العشرين تشجع الكثير من دارسي المسرح على أن ينظروا نظرة أكثر اتساعاً للنظام الذي يتبعونه وأن يدرسوا نماذج أخرى غير تلك التي سادت في الغرب منذ وقت طويل، فمنذ (أرسطو) كان الكتاب الغربيون يعتقدون بصفة أساسية أن المسرح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص المكتوب، أي بتنفيذ النص المكتوب مسبقاً.

فاللغة في المسرح التي كانت تلقى في وقت من الأوقات اهتماماً نظرياً مركزياً، كانت تأخذ بصفة عامة مكاناً أدنى بشكل واضح ، وفي الوقت نفسه قدمت التغيرات التي طرأت على النظرية اللغوية والممارسة المسرحية في نهاية القرن تحدياً يدعو إلى إعادة في اللغة المسرحية وفي الطرق الشتى التي تستطيع بها اللغة أن تقوم بوظيفة فن المسرح.

يهدف هذا الكتاب إلى الكيفية التي تستطيع بها زاويا النظر الجديدة التي فتحتها هذه التغيرات إثراء فهمنا للنشاط المسرحي في كل من الماضي والحاضر، حين بدأ تطبيق التحليل الرمزي الوظيفي في المسرح كأحد التطورات النظرية الكبيرة في دراسات المسرح في القرن الماضي، فإنه قرّب بين النظرية المسرحية الحديثة والنظرية اللغوية الحديثة ، وشجع على استخدام نموذج للتواصل من اجل التحليل ، وهذا النموذج الذي تم تطويره من العمل الرائد الذي قام به (سوسير) في أوائل القرن ، ساعياً إلى تطوير وسيلة علمية موضوعية لتحليل الخطاب الإنساني.

تناول المؤلف بعض العمليات ومضامين تعدد اللغات في التقاطعات والمفاوضات اللغوية التي تعد أموراً مركزية لفهم التعبير الفني في فترة ما بعد الكولونيالية ، فاستفاض المؤلف في مفهوم (باختين) عن تعدد اللغات على نحو ما بالطريقة التي فعلها (كليفورد) فيما استكشف بعض مظاهر المسرح والأداء بدلاً من استكشاف المظاهر الثقافية والأنثوجرافية الأكثر عمومية ، وساعياً إلى تفحص بعض الطرق التي تقاطعت بها اللغات مع بعضها بعضاً - حسب عبارة (كليفورد) - في تنويعة واسعة من السياقات المسرحية المختلفة ، وبعض ما تضمنته هذه التقاطعات من حيث التلقي والمحادثات والاستثمارات الثقافية والسياسية والاجتماعية للعرض المسرحي.

فمنذ الأزمنة الكلاسيكية القديمة وصاعداً استخدمت الفروق اللغوية ليس لتسكين الشخصيات داخل الثقافات متعددة اللغات أو اللهجات فحسب وإنما دائماً تقريباً لتعكس قوة علاقات القوة الكامنة في الاستخدام اللغوي أيضاً، وعلى الرغم من عدم وجود تراث للغويات المقارنة في الكتابات الإغريقية القديمة ، إلا انه من المؤكد كان هناك وعي باللغات المختلفة واللهجات لدى مؤلفين من أمثال (هيرودوت) على الرغم من عدم وجود تمييز شديد الوضوح بين الاثنين، ويصور (هوميروس) الكارسيين وهم شعب من آسيا الصغرى يتكلم لغة مختلفة تمام الاختلاف عن اللغة الإغريقية بأن كلامهم (كلام همجي)، وهو ابتكار لغوي أثار نقاشاً واسعاً بين من جاءوا بعده من المؤلفين.

ووجد المؤلف دراسة وحيدة في ما يخص تعقب المضامين الاجتماعية والثقافية للهجات على خشبة المسرح ، هي تلك التي أجرتها (إنجيلا باو) وركزت فيها على أن تراث لهجة المسرح قد تطور على أساس المهارة الفنية (التقنية) دونما ارتباط مهم بالثقافة الكامنة خلاف اللهجة، وجاءت الدراسة بأمثلة معبرة مأخوذة من الكتب الدراسية الرئيسية لتعلم لهجة المسرح في النصف الماضي من القرن العشرين ، ليس تاريخ لكنة المسرح وأهميتها فحسب وإنما غموضها اللغوي أيضاً يوحى بعدد من التوترات التي تعد جوهرية للخبرة المسرحية، وعلى الأخص ذلك التوتر بين الذات والآخر والتوتر بين ما هو واقعي وما هو تقليدي.

كما تناول المؤلف جوانب مختلفة من تعدد اللغات في المسرح وكيف ولماذا استخدمت في نصوص مسرحية مختلفة وماذا تكشفه عن بعض الديناميات الاجتماعية والثقافية في هذا الشكل الفني الذي يتسم بقدر كبير من انعكاس الحياة، إذ يمكن اعتبار الشكل الأنقى لتعدد اللغات في المسرح هو الذي يظهر في مسرحية ما مقاطع كلامية بل ومشاهد كاملة بلغة حقيقية تختلف عن الحدث الرئيسي للمسرحية ، وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو ظاهرة غربية إلى حد ما ، إلا أنها في الواقع قد استخدمت عبر تاريخ المسرح وفي أنحاء العالم.

اهتم المؤلف اهتماماً خاصاً بالتجريب مثل ذلك الذي يحث في المسرح الألماني المعاصر المنطوق ومسرح تانز الحديث ، فان المسألة التي تشغل بال جميع عمليات التجريب متعددة اللغات في المسرح هي مسألة التلقي ، وليس ثمة شك في أن ازدهار المسرح متعدد اللغات في نهاية القرن العشرين، أثر في تعدد متزايد للغات في المجتمعات حول العالم ، وهذه نتيجة السكان المثقفين وكذلك انهيار كل من المشروعات القومية والكولونيالية في محاولتها لنزع الشرعية وإسكات أصوات الأقلية التي تحدث وربما انقلبت على هيمنتها.

والثقافات المتعددة اللغات في العالم الحديث أكثر شيوعاً وأكثر تعقيداً في مزجها لغوياً، وأكثر قابلية للرؤية سياسياً ومسرحياً ، مما كانت في أي وقت في الماضي ، وهذا يعني ان المسرح الذي كان لقرون ذا لغة واحدة في كل من (الإخراج والتلقي) يفترض في كثير من الحالات جمهوراً متعدد اللغات لمسرح متعدد اللغات ، كما هو الحال في الكثير من المسارح في حقبة ما بعد الكولونيالية ، أي جمهور متعدد اللغات على الأقل جزئياً مما يتيح للمسرحيات أن ترسل رسائل مختلفة لقطاعات مختلفة من الجمهور ، فبالنسبة للمسرح الذي تختلف فيه اللغة كثيراً ، تظل مشكلة التواصل مشكلة ذات مغزى.

غير أن المسرح الجديد الموجه اشد ما يكون نحو العالم المعاصر لم يعد مقصوراً على النموذج ، وأحد أهم التحديات التي يواجهها هو تقديم عالم يعتمد بعضه على بعض ، عالم يغض بالكثير من الأصوات الكثيرة المختلفة ، والمسرح متعدد اللغات الذي ظل لقرون تراثاً درامياً مثيراً للاهتمام وان كان جزءاً هامشياً ، أصبح في أواخر القرن العشرين ظاهرة دولية مهمة بالفعل ، لذلك فان خلفية هذا المسرح وملامحه هما موضع اهتمام هذا الكتاب.

مسرح عالمي

"الولد الذي وقع في كتاب"

تعدد في المواهب و الأنواع الأدبية

ترجمة / عادل العامل

يمكنني القول إن (الولد الذي وقع في كتاب The Boy Who Fell into a Book) للكاتب البريطاني ألان أيكبورن مسرحية مطوَّرة في بنيتها كما هي عائلية متّسمة بالود في مضمونها، كما جاء في عرض لورا سيلفرمان للمسرحية. فالقصة تتتبّع كَيفين البالغ من العمر تسع سنوات، الذي تستغرقه قصة بوليسية يقرأها : روكفيست والقرش الأخضر. ويحلم كَيفين بأنه قد التحق بروكفيست في آخر قضية تحري له، التي يجب عليهما فيها اكتشاف هوية القرش لإنقاذ الكوكب، رغم أن التحقيق ثانوي بالنسبة للحلقات الإبداعية على طول الطريق حيث ينسل الاثنان عبر الكتب التي على رف كَيفين.

وقد يكون أيكبورن معروفاً بكوميدياته الاجتماعية، لكن مسرحياته الـ٧٦ تتضمن أعمالاً فنتازية عديدة، بما في ذلك (مفاجآت Surprises)، التي تُقدم على مسرح ستيفن جوزيف في يوركشير. أما (الولد الذي وقع في كتاب)، التي تم تقديمها لأول مرة عام ١٩٩٨، فهي تمكّنه من اللعب بالأنواع الأدبية، وهي فكرة عاد إليها في عام ٢٠٠٥ بمسرحيته المكتوبة للبالغين (قصة غير محتملة).

إن كون (الولد الذي وقع في كتاب) قد أخذت ١٤ عاماً لتأتي إلى لندن أمر يتعلق بمسرحتها أكثر مما بنوعيتها. فهي مع تبدلاتها المفاجئة في الخلفية، تتطلب تنظيماً هائلاً و كادر تمثيل متعدد المواهب. ويقوم ستيف مارميون، المخرج الفني لمسرح سوهو، بجمع عوالم كثيرة ضمن المسرحية ناشطة بالفطنة و الرؤية، و هناك كثير من الأمور التي تُحب في ما يتعلق بالإنتاج. أولها أنه ليس هناك من طفل يمكن أن يصيبه الضجر. و هناك، مع الموسيقى السينمائية المشهد و التأثيرات الصوتية، وفرة من المحفّزات.

وهكذا يصيبنا كيرون داربي، الذي يقوم بدور كَيفين، بعدوى حماسه، بالرغم من أنه ينبغي إضافة أنه يقول سطوره بطريقة سريعة جداً. و تستخدم مجموعة هيليغرايندل غرفة نوم كَيفين كخلفية مؤثرة، مع شخصيات تظهر من تحت السرير العلوي، و خارج خزانة الملابس، و تحت الأرضية. و يمكن القول إن النص المسرحي زاخر بالتلاعبات اللفظية و الأسجاع، زائداً أن الشخصيات الحيوية تضمن للإنتاج أن يكون قوياً بما يكفي لمقاومة تجربة (اعمله بنفسك DIY) الغريبة.

عن / The arts desk