فـن المخـــــرج: فـن الفعل... فـن المـتفـــــرج

د. فـــاضل خـليـل

إن فن المخرج يعني فن الفعل ، و بمعنى أكثر دقة: هو الذي يوصل المعنى إلى الناس بمسؤولية ، والثقافة وكل المواقف الدقيقة إلى الصالة . من خلال التجسيد الدقيق لذلك النشاط (الفعل) فلا يوجد الفعل على خشبة المسرح إلا من خلال (النشاط و الحيوية) ، التي يتولى مسؤوليتها (الممثل) المتحرك الفاعل والذي يحرك المستلزمات لكل أجزاء العمل الفني على الخشبة . والسؤال الملح هنا هو:

- ممَ يتكـون المخـرج، أو مـا هـي إمكاناته، وأي السبل التي يسلك من اجل إيصال الحقيقة التي يخاطب بها هذا الكم المتناقض، المتفق، المختلف، من الجمهور في القاعة ؟؟

مما لا جدال فيه، أن (فن المتفرج) ليس فناً بالمعنى الواسع بمقدار ما هو حافز ومنبه للمسرح يوازي في أهميته (فن المسرح)، وبالذات ما هو معاصر من الفنون الذي يهم القاعة في المرحلة التي يقدم فيها الفن. وليس المقصود بالمعاصرة اللغة الوعظية، بل هي النزاع العقلي العاطفي الذي يثير المشكلات ويستثار بها وعليه، فمهما اكتمل عمل المخرج من حيث امتلاك الحرفة والفن، إنما يظل ناقصاً بمعزل عن التفكير بالقاعة (يعني المتفرج). والمخرج الذي نسعى إليه هو من يضع نصب عينيه كل (المستلزمات) التي تحقق الإنجاز الفني الإبداعي (المسرحية) مشروطة بواحدة من أهم تلك المستلزمات (الجمهور). فالمخرج هو عين المتفرج طيلة عمله على المسرحية قبل العرض وبعده، تلك العين الواسعة المتنوعة التي تمثل كما هائلاً من مختلف الناس بمختلف أهوائهم.

إذن فخلاصة العلاقة لدور المتفرج في المسرح بالمعنى العميق غير المشروط توضح لنا: كيف إذن يجب أن يلعب هذا المنبه الحافز كما أسلفنا (المتفرج)، دوره ليكون أما إيجابياً مبدعاً أو سلبياً (متلقياً فقط). وهو يعني كذلك أن يجيب على الموقع المعني بالسؤال: وهو كيف يجب أن تكون التركيبة الكاملة للمسرح المعاصر، والمسرح في المستقبل ؟ كي نختصر الطريق إلى الخلاصة المشروطة بلعب المتفرج دوره كاملاً في المسرح، مادام هو أحد شروط التكامل الفني في العرض المسرحي. التي يجب أن يتم توافرها سليمة في قاعة العرض. وفي تفاعله الحقيقي مع الأفكار المطروحة على خشبة المسرح الذي يقود المتفرج نحو مستقبل كل الأشياء ومنها تطور المسرح.

أن التجديد في الأفكار ومعالجتها يجب أن يتفق مع ما يشغل الواقع الإجتماعي للفنان وعصره. وإذا ما انعكست تلك الصورة على الواقع ستؤثر سلباً على عمل الفنان وسيهدد أيضاً كامل المعمار المسرحي بكافة مستلزماته. وسيكون المسرح كل شيء إلا أن يكون (مسرحاً) بالشكل الذي نفهمه.

هذا هو المنهجي في عمل المخرج على المسرحية، بدءاً من التفكير في اختيار النص. وحتى لحظة انفراج الستارة عن أول يوم للعرض، ومغادرة آخر متفرج لصالة العرض بعد آخر عرض لتلك المسرحية. لتبدأ بعد ذلك مرحلة جديدة، هي مرحلة استقبال نتائج سلامة التفكير أو عدمه عندما كان المخرج يلعب دور المشاهد (المتفرج) في الصالة أيام التمارين. كي تتحقق المعادلة التي تقضي أن يكون (المضمون أولاً + الفهم المعاصر للمسرح في وضوح العرض) حين يصل بلا وساطة إلى القاعة.

من هذا الفهم المتقدم لدور المسرح في المجتمع يعيب على العرض الذي لا يصل بسهولة إلى (المتفرج)، ويعتبره عرضاً فاقداً للموقف الفني الذي من أجله قام المسرح نشاطا مهما كأداة للتغير وللتحريض. وكما لايمكن أن يكون مسرحا بلا ممثل كذلك يستحيل أن يكون المسرح بلا متفرج. لان كلاهما يحمل الأهمية ذاتها في العملية الإبداعية. وكلاهما (المسرح والمتفرج) في حالة مستمرة من إحراج أحدهما الآخر، بقبول أو رفض الموضوعات والأشكال المكررة -التي لا تحمل الجديد للاثنين. وعليه فان موقع المسرح يوازي بالأهمية دور المتفرج، لأن كلاً منهما يهدي للآخر عيوبه ومحاسنه من اجل ازدهار الظاهرة المسرحية وتطورها. وحين تزدهر الثقافة المتمثلة بالمسرح معناها ازدهار المجتمع. أن هذه الأهمية تنطلق من أهمية عمل المخرج في المسرح، ما يدفعهم لأن يخصصوا الجزء الأهم في اختيارهم للموضوعات التي تعتمد الدراسة الدقيقة للمجتمع وميوله ضمن المرحلة -دراسة سايكولوجية - متعمقة مع طرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

١- ما الذي يهم المشاهد اليوم؟

٢- كيف يمكن إدراك متطلباته المشبعة لرغباته ؟

٣- ما هي حاجاته الملحة، وكيف يمكن الوصول إلى خصوصياته ؟

٤- ما الذي يجري في حياته العامة، والداخلية في وجه الخصوص ؟

وغير ذلك من الأسئلة المهمة التي تؤرق الفنان.

وفي ضوء تلك المعرفة تتنوع وتختلف المسرحيات التي يتم اختيارها كما يختلف تقديمها ضمن الزمان والمكان، وطبيعة المجتمع -وبمعنى آخر - كيف نستطيع أن نتوصل إلى التنوع الكمي المقبول من الجميع عبر ريبورتوار متنوع. وبما أن المخرج هو المخول من الجميع في القاعة -وهي قاعدة معروفة -يمكنه أن يختار نوع المعالجة، لان المخرج وفي كثير من الأحيان يتأثر عندما تبدأ عملية التجسيد لأفكار الناس الذين لهم علاقة به، ويتفقون مع الهم الذي يشغل بال الاثنين. وفي النهاية تجد أن تلك المعالجة ستشمل إيجابيا مجموعه كبيرة من الناس، أي أنها وفاق جمعي لهذا الكم من الناس الذي يعرف ما يريد، ويتأثر به، على أن نعرف أن هذا النوع من الأعمال لا يخلو من خطورة التأويل والتكرار والتعددية التي من شأنها تحجيم الفنان مثلما تحجم الجمهور الخاص الذي يعرفه اذا ما أسيء فهمها واستخدامها.

عـرض مـن مقـدونيـا

الـــرجل الأخـير والمـــرأة الأخـيرة

أ.د. عقيل مهدي يوسف

ثلاثون دولة، قدمت، نصوص الكاتب المقدوني (يوردان بلنسا) وترجمت مسرحيته (السعادة، فكرة جديدة في أوروبا) إلى العربية من قبل الكاتب "بشير قمري".

في عرض الرجل الآخير والمرأة الأخيرة من إخراج تانكوفيسكو وتمثيل فاسيل زافير سفوف وساسكا دمتروفسكا.

في فضاء العرض، الذي اصطف فيه المتفرجون، إلى صفين مقابلين لم يستخدم المخرج سوى كرسيين، وقناعين، وحقيبة سفر، وكرة، بأسلوب واقعي يحتمل (الفانتازيا)، ينذر عازف البيانو روحه لخدمة الإنسانية من خلال فن الموسيقى، لكن ينتبه فجأة على خراب العالم، فيقبع في غرفته الصغيرة، محبطاً كسيراً:

إذ ما نفع شوبان وموسيقاه التي يجيد عزفها، لبلاد البلقان؟ وهل يمكن الأطمئنان على حضارة، وهي "تبدع" على ما يربو على (٤٢٦) مقبرة جماعية؟! خيبة تقوده للحفاظ على عزلة الذات، بعد أن كان تجواله وهو يجوب بعزفه العالم ويصل حتى آخر نقطة من سيبيريا، يعزف للأحياء من بني البشر، أما قراره الأخير فهو الكف عن مخاطبة هؤلاء الأحياء، والاكتفاء بمخاطبة الموتى وحدهم.

بأي قدر من البلاغة استطاع مخرج العرض، أن يرسم خطوطاً بصرية وسمعية؟ كان حظه كبيراً، فالممثل الذي منح أفضل جائزة للتمثيل في مقدونيا تصرف في فضاء العرض بروح مهنية عالية، وأجاد في توظيف أدواته التعبيرية والتحكم في قناع وجهه، واستنطاق أصابعه وجسده، حيث ختم مسار دوره، بذروة مبهرة، حين أنجز سقطته الجسدية بتعبيرية فذة، وهو يلفظ آخر أحلامه بين ذراعي فتاة أحلامه.

أما الممثلة، التي ساهمت في بناء العرض، بأدائها اللامع، فقد حولت صوته، مثل شريكها، إلى "نوتة" موسيقية يعزفها جسد مسرحي مدرب، ببالغ الرقة، جسد متروع بالعواطف النبيلة للأنثى، كانت روحها محلقة بإبداع زميلها الذي استنطق عالمها الأنثوي، بمنتهى الرهافة، والنزف الجمالي، الذي تطلبه (ستانسلافسكي) في منظومته المسرحية. أراد الكاتب، كما يقول، أن يوصل رسالته (بمائة صورة). لكن الممثلين، أوصلوها (بألف صيغة، وإيماءة، وإشارة)!! وقد توغل كل منهما إلى تخوم الأحلام، وملامسة الشغاف الفاصل ما بين الوعي واللا وعي. لم يكن فضاء العرض بحاجة إلى صخب الموسيقى، ولا إلى مناظر عملاقة، أو أدوات مكدسة، بل حسبه هذه الحلقة من الجمهور، وهي تلم آمالها، فتوصلها إلى قلب عازف، أدرك حجم مسؤوليته في أزمنة الجحيم الأرضي، تشاطره هذا الهم الجليل، فتاته التي جاءت من سدف المجهول، لتجعل من غرفته المنقطعة شريانا دافقاً بالضوء واللون والحضور البشري المبهر، ببرهة يوضع القناع النصفي، بلونه الأسود حتى تتفطن للمهارة الإخراجية، التي توظف تقنيات (الكوميديا دي لارتا) لكن بأسلوب سري داخلي محكم، فتستحيل الوجوه إلى غير الوجوه وتنحل الأجساد إلى قطرات من أريج وندى.

ليست الحكمة -أحياناً -في التجريب المسرحي، أن تكون كارثياً!! بل يمكنك أن تجوز بوابات عوالم ما بعد الحداثة بهدوء المفكر، وقلب الشاعر، وبسالة الجندي، وتفاني العامل.

أليست هذه الوجوه المختلفة منظورات جمالية، يحدق المتلقي من خلالها، للوصول إلى أقاصي الفرح الإنساني، الذي لا تخنقه أردية العتمة؟!

هذا الضرب من المباهج الفنية، سبق للمدرسة الواقعية أن اعتمدته بديلاً عن الاستعراض الخيالي الذي كان يخلو في حالات عدة من مولده الروحي.

وحتى (الشكلانية) الروسية، لم تكن تحفيزاتها الجمالية بعيدة عن قدرات التعبير في حبكة (سيوشيت) محددة ومفصلة إذ تبقى (البنية الحكائية) بلا قيمة تذكر، إن لم تتمظهر بقوام بصري ملموس، يحول غير المدرك إلى مدركات حسية، من نمط جديد، تنفتح دلالاتها إلى سعة بلاد البلقان، وفضاء العالم الإنساني، برمته.

جـــدل الثـابـت والمتغيـــر

حميد عبد المجيد هال اللّه

شهد فن المسرح (ثورات) فنية وفقاً لمقترح الناقد المسرحي روبرت بروستاين في بحثه المثير (The Theatre of Revolt) (المسرح الثوري) وهو دراسات في الدراما الحديثة من أبسن إلى جان جينيه. واقترح كما شهد (ثورات) فكرية ضألها بروستاين بسبب أفكاره المحافظة المعادية لليسار.

من الصنفين (الممثل) الخارج عن الجوقة الإغريقية، وثورة الرومانسية والطبيعية، وثورة هنريك أبسن الخلاصية في النثر والواقع الموضوعي ومشاكل المدينة الحديثة حتى عده البعض ثورياً يسارياً.

كذلك فلسفة لويجي بيراندللو في (الواقع والقناع) عبر منجزه (المسرح داخل المسرح) وغرائب السريالية، وانتفاضة التعبيرية، والملحمية، والواقعية بتفريعاتها التطورية ومنها الاشتراكية والسحرية واندفاعات الطليعيين واللا معقول، والتسجيلي، والقسوة والمستقبل، ومسرح اللا ممكن والموت والميتادراما والطقوسي والشامل والصورة و.. و... ممن التحم -انفصل فيهم الجمالي والفكري حسب إدعاءاتها وإدعاءاتنا! مما أدركناه ومما لم ندركه بعد! بأحداث تغييرات في قوانين المسرح: بنسف النص، وإزاحة المخرج وقذف الممثل خارج المنصة أو العكس تماماً!

في فضاء (النص) أزيح النص الحواري التفوهي كلياً في الميم والكيروغراف ودراما الرقص على الجليد والباليه، وقلص إلى (فكرة) و(مقترح) في مسرح الارتجال والسايكودراما، وتجارب بيتر بروك وغروتوفسكي، والكلاوينادا -الأخيرة بانت الآن في مسرحنا -وتجارب أ.د صلاح القصب المثيرة بتفكيك النص، وإعادة تكوينه لإنتاج فضاء جديد بعيداً عن التقعيدية الجامدة، بتغيير عالم الأحياء إلى عالم الأبدية، وإحداث تضاد زمني بإبدال الزمن القروسطي بالراهن واللازمن، وإحلال فضاء الأدغال بدل فضاء المدن، وتحول الشخصيات الإعلام إلى ظلال عالمها الخيال الجامح.

في مسرح العبث (عبث المؤلفون) بكل التقعيد المسرحي فلم يعد هناك له من (بداية ووسط ونهاية) ولا وجود للحبكة، والحوار يكرس (اللا تواصل بين المتحاورين).

عروض البانتوميم والسيرك مركبة من الصائت والصامت -يعتبر السيرك مسرحاً! -فرقة (نينورنا) العراقية - الناشطة الآن قدمت ثمانية عروض للأطفال مؤسسة على (مجموعة أفكار) تصاغ وتعرض بأسلوب (المسرح الموسيقي والميم والكيروكراف) حسب المخرج محمد عبد الأمير.

دخول الراوي الضمني واللا ضمني تقانة استعاضية عن (الجوقة). وتثبيت مادة نصية مغايرة للمنلوك والديلوك هي الخطبة أو (الخطابة) في الخطاب المسرحي، كما خطبة مارك انطونيو في مسرحية (يوليوس قيصر) وخطبة الكاهن المقتول بيكت في مسرحية ت. س. ايليوت (اغتيال في الكاتدرائية) وضمن المثاقفة بين السينما والمسرح اشير إلى خطبة الفنان شارلي شابلن طوال ست دقائق متتالية -خطبة انتونيو متقطعة -وهو أطول منظر خطابي عرفته السينما، فيه فضح للنازية والفاشية، والرأي للمؤرخ جورج سادول -يقول شابلن (إن الديكتاتوريين مضحكون وخطتي هي أن أجعل الناس تضحك عليهم)- خطبتا انتونيو وبيكت جادتان.

العروض الاستعراضية حملت النص الرقص والألعاب والمبارزة والطقوس والستربتز! الاستعراضية بدأت بمحاكاة الآثار (الأدبية) الناجحة وحشرها وسط تلك الفقرات، ويذكر أسلوبها بالمسرح الروماني الذي اعتمد -في غالبيته - عروضاً قصيرة فيها الارتجال والنكات والأقنعة.

حجر مسرحيون نصوصاً محددة، أطلقوا عليها مصطلح (مسرحيات قرائية) Cla-set drama كتبت للقراءة وليس للتمثيل، أرى في نصوص عراقية نشرت، ولم تلق رواجاً لدى مخرجينا ما يجعلها ضمن هذا النوع. ذروة الإزاحة للنص والممثل معاً في مسرحية (فاصل بلا كلمات) ذات التأسيس التقني على صرختين وضوء وتعتيم وصمت.

في فضاء الإخراج المتغيرات استهدفت مهنة (المخرج) وصلاحياته وفلسفته. وظيفة (المخرج) تطور حديث (نسبياً في تاريخ المسرح) إذ كان يجب (أن يتولى شخص ما المسؤولية العامة ومنها تدريب الممثلين وتنظيم الحركة..) حتى منتصف القرن التاسع عشر كانت المهمات الإجرائية توكل (لمدير المسرح) و(الممثل الرئيس) هو الذي يضع اللمسات النهائية على الإنتاج في تدريب أو تدريبين لضمان عدم التدخل في قراءته للدور! في العقد الثالث من القرن تولى (مدير الإنتاج) مهام إخراج المسرحيات الإيمائية والاستعراضية. ثم شاع اسم المخرج director وارتفع دوره في مطالع القرن العشرين إلى (مبدع) تبعاً لتنظيرات ابيا وجوردن كريج (الموسوعة المسرحية -جون رسل تايلر) وتصاعد الدور حتى إن امبرتوايكو اقترح أن (سيمياء الإخراج هي في الأساس سيمياء لإنتاج الأيديولوجيا).

في الأزمنة الحديثة وزعت المهام المسرحية إلى تخصصات في تدريب الممثلين والرقص والسنوغرافية و... و... وحد من دكتاتورية (الدراكتور) إلا أنها -جمع المهام بيد واحدة -سائدة في عروض المونودراما العراقية!

وفي توجه معاكس ظهر الإخراج المشترك، ومهمات مساعد ومعاون مخرج ودراماتورج، وأطلقت مفردات جديدة استعاضية بدل مصطلح (مخرج) أبرزها (فرضية الذاكرة) في مسرح الصورة. وفيه مقاربة من مصطلح معلوماتي هو (الذاكرة الافتراضية) Virtual Mem-ory- هي عملية إضافة (ذاكرة) للذاكرة الحقيقية RAM يقتطعها النظام من القرص الصلب، ليتمكن من تشغيل ملفات ضخمة تفوق طاقة الذاكرة المتوفرة. يتضح -كما أرى -دل جديد

(للمحاكاة) مغاير للساري تتماهى فيه المهمة (في الصورة) مع نظرية الدماغ الصناعي مصطلحاً تحفيزياً لتنشيط كوامن الدماغ البشري! في سياق مقترح بعض العلماء (إن الحياة تحاكي الفن) ومثلهم أن ما نراه أن نقرأه عن دور الخيال العلمي في (الفن) صار هدفاً علمياً مستقبلياً.

الممثل ملك المسرح يغيب الكاتب والمخرج بحضوره اللحظي تعرض إلى (كش ملك!) فلا وجود له زمن سيادة (الجوقة) الإغريقية، وهي كيان تركيبي معقد جمالياً وتقنياً حسب (ماكس مللر) في تأويله لمعناها، تعني (الرقص: الحركة النسقية) كل الرقصات (الجوقات) تحمل دليلاً على (كون الأوزان الشعرية القديمة عبارة عن خطوات وحركات الراقصين). مما دفع بالمفكر فرودريك نيتشه إلى التشكيك بشخصية الشخصية الخارجة (الممثل) ورأى أنها (تتبادل التبعية مع الجوقة لأن الصراع الجدلي بينهما مستحيل! ولأن ولادة المبارزة بالكلمات واللغة تكون بين شخصيتين أساسيتين).

وجرد (الممثل) من أقرانه ومن حضورهم المفترض أو أبقته المونودراما وحيداً بمنلوكاته -وعطل البانتوميم شفراته الالسنية في الصمت وأطلق شفراته البدنية في نقلات بين الشفرتين، والميم ألغى الأولى تماماً. وابتكرت (الصورة) أفكاراً جديدة لفلسفة الجسد وحضوره، وانتقائية اختزالية للشفرات الألسنية ضمن كلية المشهد الصوري اللا مستقر دائماً. واختفى بدن الممثل تماماً في عروض الماريونيت والدمى (العرائس) والروبوت وقبلها القرقوز وخيال الظل، بتفعيل الشفرات الصوتية. في هذا العام أقامت (جماعة الناصرية للتمثيل) بإشراف الناشط المسرحي ياسر عبد الصاحب البراك مهرجاناً لمسرح الدمى، وقبل بضعة أعوام حركت فرقة خليجية زائرة للبصرة (روبوتاً) كممثل.

ويولي التحليل السينمائي اهتماماً للممثل والأداء، ويعتبر الأداء (جدلاً وحواراً بين الجسد الحقيقي للمؤدي، والجسد الخيالي للشخصية) والمؤدي القدير هو (الذي يسعى إلى التلاعب بهذين الجسدين بين فضائيات) متناسياً الحدود بين (الوهم) و(الحقيقة) بين (الخيال) والواقع. والأداء (مجموعة عمليات معزولة عن العالم) والممثل (كائن مسرحي خيالي)، يكتب المؤدي (الشخصية) بجسده الذي يبدو نصاً أو خطاباً يتألف من عدة وحدات تمثل جمل هذا النص وهذا الخطاب. مبثوثات المؤدي رسالة (منتظمة -مركبة) تستخدم شفرات غير متجانسة: الشفرة الألسنية (الصوتية) والشفرة اللا ألسنية (الجسدية) وبتحول الممثل من كائن بشري إلى نسق رمزي، يتنزل على مستويين: مستوى الشخصية (عالم الوهم: خط الغياب) ومستوى الشخص الفاعل (عالم الواقع: خط الحضور). حراك مكونات الفضاء المسرحي متجدد لا محدود.