مقاربات عن فن يتسكع بعيدا عن التاريخ

سعد القصاب

بأسباب تجاوزه ومغايرته لتقاليد امتدت لأكثر من ستة قروث، يتفق العديد من النقاد والمفكرين، ان فن القرن العشرين كان أشبه باختراع بداية جديدة، أخرى، للفن. فإنجازاته وتجاربه "الحديثة" ومن ثم "المعاصرة"، كانت شديدة الاختلاف تماما عما عهدناه عنه في السابق.

منذ عصور انبعاثه، ارتبط الفن باتجاهات جمالية امتدت سيادتها لحقب طويلة. كان الحكم على قيمة العمل الفني وأهمية الفنان، لا يتأتيان إلا بانضوائهما ضمن تلك الأساليب وتمثيل مواضيعها بإتقان. كانت الكلاسيكية، الباروك، الرومانتيكية، الواقعية، عدا كونها مدارس راسخة تنتمي إلى تقاليد عصر النهضة الأوربي، إلا أنها أوجدت أيضا تعريفات متألقة، عينت بثقة الخصائص المميزة للعمل الفني ومكنته من الاندراج في مجال تاريخ الفن.

وحده فن القرن المنصرم والذي تعاطف مع مفهوم "القطيعة" القادم من الطروحات النظرية للحداثة، لم يعد فن اتجاهات وأساليب قابلة على البقاء، بل يمكن اعتباره فن تجارب لا تحصى. امتازت بتحولات قائمة على نوع إشكالي من " التجديد "، رافضة في الوقت ذاته استعادة تقاليد الماضي. فالفنانون لم يعودوا بعد ينجزون ويصورون أعمالهم كما يغرد العصفور، بتعبير الرسام الانطباعي "مونيه".

ان صفة "التجديد" كممارسة بالغة الأهمية، استطاعت ان تشكل عنصرا مهيمنا في فرادة العمل الفني. وهي فرادة تحققت جراء الأيمان بضرورة الافتراق عن التاريخ وعدم التعاقد معه. ما جعلها من أهم الأسباب التي أوجدت حالات التمايز والإثارة في فن كهذا. إلا إنها أضافت أيضا إلى القراءات الجادة عنه،العديد من المشكلات في فهمه وتفسيره. فالفكرة التي كانت تعاينه بوصفه مجالا تطوريا وتراكميا، باتت ماضية. كونه أصبح في حالة مواجهة مستمرة ودائمة مع قيم جمالية سابقة، والتي لم يعد يستعير إلا القليل من لحظاتها القديمة. وهو ما يستدعي أسئلة إشكالية بامتياز :هل تعتبر مثل هذه الاتجاهات الجديدة هي المثال لما يجب ان تؤول إليه حقيقة الفن ؟ ان يكون مكتفيا بذاته ولا يبرر إلا نفسه ؟.

ثمة إجماع يقر، ان ما ينتمي إلى التاريخ هو ذلك الذي يمكن تصنيفه بثبات.كيف الأمر أذن مع فن تشهد له كثرة التحول وشدة الاختلاف!، لذا يبدو ان أي اقتراح لتعريف شامل لفن القرن العشرين إجراء لا طائل من ورائه.

ان الإطلاع على خارطة التسميات للأساليب والتجارب المنتمية إليه، بكثرتها اللانهائية من "الوحوشية" حتى "فن المفهوم " مثال على حالة اللاتعيين هذه، التي أخرجته من حالة التصنيف وأدخلته إلى فضاء من الشك، سواء في إجراءات المقارنة أو محاولة التعريف به.

كانت لوحة بيكاسو "آنسات افينيون – 1917"شهادة على بداية هكذا التباس. ليس باعتبارها لحظة الانعطافة الأولى عما لحق بالفن من تغيير. ولكنها كذلك كانت درسا جديدا في فهمه. فأهميتها لا تكمن في مقدار المتعة التي منحتها للمتلقي كما يرجى دائما للعمل الفني ان يكون، بل بأثر قطيعتها القاسية التي كانت موازية لقسوة خطوطها وغرابتها عن مألوف التجارب الفنية السابقة. لقد أخبرتنا ان الفن لم يعد يبرر حضوره بجماله وإنما في تجريبيته، ذلك العنصر الوحيد الذي يجب ان يكون موضع اهتمام من قبل الفنان. كما ان تأثرها بالفن الزنجي، أشار أيضا، إلى تحول الفن من تجربة تعلل تأثيرها باحتفاظها بخاصية جهوية ومحلية مرتبطة بالمكان، إلى خبرة عابرة لفضاءات تغاير الرؤية الثقافية الوطنية.ولجهة تحولها إلى حدث شكلي هو بمثابة مشاهدة تحتفظ برهانات فنية جديدة. فالفن بدأ يظهر بطريقته الخاصة، لكونه لم يعد ذلك الذي "يستخلص الخالد من المؤقت" بوصف الشاعر بودلير، وإنما ذلك الذي لا يطابق تاريخه وينازع للخروج والذهاب بعيدا عنه. فن متعين في لحظته التجريبية كي يسعى للانفلات من زمنه.

يبقى لكل اختلاف طابع بداية، هي ذاتها بداية مختلفة. جاء الأمر مع "الانطباعية "في نهاية القرن التاسع عشر، والتي مجدت خصائص الرسم أكثر من مواضيعه. وأصبح أسلوب الرسام اشد أهمية من الشيء الذي يرسمه،بذريعة اكتفاء اللوحة بنفسها وبمنجزها الخاص. كما تحقق أيضا مع "التكعيبية" بعد تهديمها الشكل وتجاوزها بداهة الاهتمام به باعتباره احد أعراف الفن. كان تأثير هكذا تحولات ينطلق من مساحات قارية مختلفة. الوحوشية الفرنسية، المستقبلية الإيطالية، البنائية الروسية، التعبيرية الألمانية. وبدوافع هذه التنوعات خلص الفن إلى تجاوز تقليديته دفعة واحدة. وافتراقه عن تلك الحدود السابقة، المتعينة، مابين النخبة والشعبي، الرسمي والفلكلوري. حتى تحول كي يتناول جميع الصياغات الصورية والشكلية، والمواد التي يمكن استخدامها، وان كانت وسائط غريبة على العملية الفنية.

في الجانب الآخر،كان هنالك حس تنافري بدأ يظهر بالضد من قيم جوهرية موصوفة في العملية الفنية، تمثل باكتشاف " مارسيل دو شامب " مواده الجاهزة الصنع، باعتبارها أعمالا فنية. لقد أرسل مبولة إلى معرض المستقلين في نيويورك -١٩١٧- واسماها بمكر " الينبوع ". لقد برر عمله هذا بذريعة أن ليس من الأهمية بعد، ان يكون العمل الفني من صنع الفنان،ولكن المهم حالة الاختيار التي تحيل العنصر العادي إلى نظرة جديدة، وبشكل يختفي فيه معناه النفعي وراء اسمه الجديد.ان فكرة الاختيار تكاد تكون موضوعة العمل الفني ذاته، حتى وان كانت تستعين بأشياء عادية في حياتنا اليومية. بمعنى عدم الاكتراث كثيرا بذلك الفارق الذي يميز الفن عما هو مغاير له.

قد تكون تجارب كهذه، لم تنتصر سوى إلى اهتماماتها الخاصة، ولكن رغم ذلك، لم يتم النظر إليها باعتبارها مغامرات عابرة، لأنها تحولت تاليا إلى أساليب توصف بأنها رافضة، تحريضية وصادمة في الفن. أكدت على استبدال موجهات العملية الإبداعية للفنان، الذي عليه ان لا يكتفي بالخيال بل ان يكون صانع تقنيات كذلك. فمشاهد الخارج لم تعد منظراً للطبيعة بل بيئة مدنية. لقد كان الفن الحديث أيضا ابتكار مدينة، أسست لفنها الخاص بها، كي يوازي تحولات واكتشافات وتغيرات ومواقف في المعرفة والفكر والثقافة حفل بها القرن الماضي واحتفت هي بتكريسها، فنا قريب الصلة لوجوده في عصر يعبر عنه، ما جعل النقاد يقرون بأنه لم يكن حديثا فقط، وإنما كان فنا حافلا بالبطولة والشجاعة.

ولغرض تقييمه وتفسيره، سعى المؤرخون إلى تصنيفات ترغب في تحديد طبيعة القراءات المتغيرة عنه. فبات الكثير منهم يؤرخه إلى فن ما قبل الحرب العالمية الأولى، أو ما بعد الثانية، لحصر إشكاليات كثيرة قائمة فيه أو التعرف على مغزاها. وهي المرة الأولى التي يقرأ خلالها الفن بالعلاقة مع الحروب وليس بالمميزات والتصنيفات الخاصة بالأسلوب. بدءا بذريعة عدم تمكنه من الابتعاد كثيرا عن أحداثها والتأثر بها.على الرغم من ان الفنانين كانوا يغادرون أساليبهم، حتى وان كانت من مكتسباتهما الخاصة. فالأمر هنا، لا يتعلق بتعليل معين قدر التأكيد على الرغبة في تحقيق الحرية الكاملة.

مثل هذا التوصيف لم يغفل كذلك الروح الخفية التي كانت تحرك أساليبهم وتجاربهم، التي لم تتلاش بهجرانها من قبلهم، بل تجلت ثانية في العديد من أساليب واتجاهات جديدة لفنانين آخرين ، والتي أطلقت على تجاربهم بعد ذلك تسمية " الفن المعاصر ". والذي كرس إنجازاته واتجاهاته منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية، بطروحات نظرية وشكلية واثقة، ولكنها كانت كذلك مثيرة للجدل.

وبشأن إدراك علاقة ملتبسة بين ما هو "حديث" و"معاصر" ، يعترف احد نقاد الفن، ان اتجاهات "الفن الحديث" ومدارسه كانت أشبه بسقوط قطرة من المطر، فيما استطاعت أساليب "الفن المعاصر" ان تقلد السقوط وليس قطرة المطر.

ان " الفن المعاصر "هو أشبه بفن اتجاهات ضيقة، لم تهتم بتجذير منطلقاته قدر اهتمامها بحضورها السريع واللافت للنظر، بل حتى يمكن وصفه بصراع أساليب فنية، أكثر من اعتباره وصفا لتطور تلك الأساليب. ان اغلب تجاربه كانت تطمح لإنجاز أعمال فنية دون وصايا. فيما الضرورات الفنية التي ترغب بتحقيقها لا تتعدى غرابتها، لمغادرة ما تبقى من جميل ومترف ومبهج للحواس، كما كان عليه الفن ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها بقليل.

عدا كون "الفن المعاصر" نظام خبرة شخصية، انفتحت على نتائج غير متوقعة، إلا انه في الوقت ذاته يمثل اتجاهات تعيش انعطافات غير مسبوقة. غالبا ما كان يطويها النسيان بعد ظهورها الناجح بمدة وجيزة. فيما كان يبقي حالة التخلي عن الفن الذي ساهم بتوظيفها في تجاربه وكأنها أسلوب فني. لذا باتت مثل هذه التجارب لا تكتفي إلا بحالة العرض أو الإشهار، في رغبة عارمة تتفوق على اهتمامها في تكوين مشهد تشكيلي. فحالة الإشهار ذاتها وظفت باعتبارها مديحا لرغبات الفنان، ما دعا عديد النقاد للاعتراف بإحلال مفهوم الفنان بديلا عن مفهوم الفن. حيث هنالك الكثير من أفكار الفنانين وتصريحاتهم، ولكن ليس هنالك تعريف واضح عن الفن. لقد سعى الفن " التجميعي " مثلا الذي هو بمثابة دادائية جديدة، في إقامة علاقة تتجاور معها أشياء مصنعة أكثر من اهتمامه بصناعته باعتماده خصوصية الشكل بمفرده.لافتراض علاقة تجمع بين البيئي والحدث لاكتشاف ما هو زائل وعابر خلالها. فالعمل الفني ضمن هذه العملية هو بذاته شيئ وليس تشبيها بشيء.فيما كانت تجارب أخرى تنهل من أساليب متعددة في ان واحد، أو تظهر تجاربها وكأنها تعديل على اتجاهات سابقة. فـ" الفن البصري " كان يعاين إنجازات "الباوهاوس"، و" فن الكومبيوتر" قد وظف تطورات العلم والتكنولوجيا. لقد كانت حتى النفايات الصناعية تستخدم كوسائط للتعبير في عديد من التجارب الأخرى. ان مثل هذا الفن استطاع ان يعبر بامتياز عن عصر عرف هذا الكم الهائل من الإنتاج والاستهلاك لمواد صنعت بشكل آلي.

من الصعوبة القول، وبعد كثير من التصريحات التي أخذت على هذا فن القرن العشرين حالة ألازمة التي يحياها تحديد تاريخ متعين عنه.فهنالك الان عدد من القراءات التي يهتم بها تاريخ الفن، تعنى إحداها بتوصيف التجارب والأساليب التي تأسس من خلالها، وأخرى تعني انه جراء اختلافه وغرابته عن تقاليد سابقة. إلا أنهما معا يتفقان على فن كهذا قد عاش لحظات افتراق عن التاريخ بدوافع ممارسة تؤمن بالقطيعة التامة، كما تحيا على التحول. لتبدأ ثانية من لحظة الاختلاف، ومن هنا وعند محاولة فهم فن كهذا لايمكن إلا إدراك مغزى التغيرات التي أضطر للقيام بها، وليس الاكتفاء بتحديد تعريفات تضبط من خلاله مقولة الفن نفسه. كونه لم يعد يكترث كثيرا بالتاريخ، خاصة بعد هجرانه حقائق روحية كان يحفل بها. ان فن القرن العشرين فن لا ينتمي سوى إلى نفسه.

في هولندا

اوفيليا تحت المطر

المدى الثقافي
اوترخت - هولندا

قدمت فرقة مسرح نوماداTheater Nomadeالهولندية مسرحية هملت للكاتب الإنكليزي الشهير وليم شكسبير ومن إخراج الهولندي أ.ب خيتلينكA.b Gietelink، في قلعة دهار Kasteel de Haarالتي تقع بضواحي مدينة اوترخت. و الملفت للانتباه في هذا العرض هو. القراءة الجديدة لمسرحية هملت الذائعة الصيت، والتي قدمت على معظم مسارح العالم، وخلال عامين فقط شاهدت قراءتين مختلفتين لهاملت شكسبير.

العرض الأول كان لفرقة مسرح أمستردام، لكن عرض فرقة نومادا كان فيه الكثير من المغايرة، وكذلك المغامرة الواعية التي اشتغل عليها المخرج برؤية جمالية اراد بها الانتقال من مكان العرض، إلى فضاء النص.

ذهب خيتلينك بعرضه لقلعة تاريخية تقربه شيئا من المكان الذي اراده شكسبير مسرحا للجريمة، لكنه لم يقدم عرضه داخل القلعة، وانما في حديقة القلعة، وجعل من القلعة خلفية وشاهدا على الجريمة لفضاء عرضه، وهنا تسقط اهمية اختياره للمكان، اذ كان بامكانه ان يقدمه باي مكان مفتوح او حديقة عامة طالما انه لم يقدمه داخل مبنى القلعة والاستفادة من العمق التاريخي للمكان ودهاليزه، والتي حتما ستعطي شعورا للممثلين والمتفرجين بزمكانية الحدث.

بنى المخرج خشبة تمثيل ارضية وغطاها برقعة شطرنج، وكأنه يريد ان يحيلنا الى الصراع الازلي بين الخير والشر في كل مكان وفي كل زمان، او بمعنى اخر يريد اخبارنا بان كل الذي حدث هو مجرد لعبة حركا بيادقها ام هملت وعمه.

هذه القراءة لنص هملت حملت الكثير من الاشتغالات الذهنية على النص الأدبي من خلال اختزال الشخصيات وتكثيفها، واعتماد العرض على خمسة ممثلين فقط يتنقلون على الشخصيات حسب ضرورة فعل الحدث على الخشبة.

أراد المخرج اختزال النص أيضا وتطويعه لرؤيته أو لقراءته، ولعل مسرحيات شكسبير هي من أكثر المسرحيات التي خضعت لاجتهادات المخرجين، واللعب على النص ومحاولة تقديمها بأشكال مغايرة وجديدة .

حاول المخرج إخضاع نص شكسبير لسلطته وترويضه وفق ما أراد أن يطرحه من خلال قراءته هذه،، نجح أيضا في محاولته باختزال شخوص العمل، ولكنه أبقى على السياق العام للنص، ولعل هذا هو سر بقاء نصوص شكسبير حية للان، إذ مهما حاول المخرجون تأويل نصوصه لم يستطيعوا التخلص من سلطة النص وقدسيته، لأنه في كل الأحوال يبقى مهيمنا على العرض المسرحي.

أراد المخرج للنص أن يبقى منظومة علاماتية منطوقة، تبقى بحدود مرسلات أشارية للحدث، لهذا سعى إلى اختزال النص بشكل كبير، وجعل من عرضه لا يتجاوز الساعة ونصف الساعة وفي محاولة جريئة جدا تحسب له.

الإخراج

عمد المخرج من تقديم عرضه في حديقة كبيرة لقلعة دهار إلى تقريب المتفرج من فضاء العرض الذي أراده النص، وكذلك من خلال عدم مغادرتة لزمكانية الحدث من خلال أزياء الممثلين وشعورهم المستعارة وكذلك قطع الديكور والاكسسورات.

نبقى في معطيات هذا الاختيار (المكان) بالنسبة للمخرج الذي أراد العمل على تداخل مفهوم مكان العرض، بفضاء النص، عمل على إدخالنا عنوة لمعايشة الأحداث، لكن هذا لم يحدث وبقي بيننا هذا الفصل الزمني، والذي تؤكده حركة الطائرات بالسماء ورذاذ المطر الذي بدا مع بداية المسرحية، وكلما اشتد المطر توقف العرض، ولم يتغير انطباعنا الأول بأننا جئنا لمشاهدة مسرحية، ولم نستطع أن ندخل باللعبة المسرحية التي أرادها لنا المخرج.

نعم قدم عرضه داخل فضاء مفتوح لحديقة القصر (القلعة) وعمل على جعل كل القصر (القلعة) خلفية للحدث، لكن بقي القصر بهيبته العمرانية فعلا جامدا، بل كان يعمل عكس ما أراده المخرج من خلال سرقته عيون المشاهد في كل تغير للإضاءة وانعكاسها على القلعة، كونها تعطي منظرا أخاذا مع المطر.

في المشهد الذي يجمع هملت بهوراشيو بفناء القصر لرؤية روح الشبح (ابي هملت) وجه مصمم الإضاءة، الضوء من الأسفل على الشخصيات وظهرت ظلالهم على جدار القلعة وكان هذا المشهد ساحرا، وكان الحدث هناك و (أنا على يقين بأنه لم يكن عن قصدية) لأنه لم يعمل على تعميقه داخل العرض، ولو استثمر المخرج هذه المصادفة لحققت الكثير من الإدهاش لعرضه، كان يعمل على عدم إظهار شبح الملك على الخشبة وإنما فقط ظله على جدار القلعة، كي يبعد المشاهد عن الرتابة التي بدأت تتسرب إليه من خلال كلائشية المسيزانسين، واعني هنا التكرار الحركي للمثلين على الخشبة.

لقد كان اشتغال المخرج في هذا العرض، شغلاً ذهنياً، من خلال اشتغاله مع شخوص الإحداث وتداخلها تمثيليا، جعل من هملت يمثل دور احد أعضاء فرقة التمثيل أمام الملك، كذلك تمثيل اوفيليا لدور الملكة، وجعلها تتداخل بين الشخصيتين (اوفيليا –الطهارة- العفة- النقاء، وبين الملكة-الخائنة -العشيقة لاخي زوجها)، ولعل الأكثر إثارة هو تمثيل الملك (عم هملت) دور احد حفاري القبور، كأنه يريد أن يقول ان الملك هو الذي قتل أخاه، وهو الذي تسبب بمقتل بولونيوس على يد هملت، بعد أن ظن هملت بأنه الملك، وبالتالي هو من قام بدفن كل ضحاياه وأخرهم الطاهرة اوفيليا. وعندما اراد التفريق بين الشخصيات، عندما يمثل الممثل أكثر من شخصية، استخدم أقنعة بيضاء لكل الشخوص وبوجه واحد (أي بتعبير واحد)، وهي تتفق مع ما ذهب إليه من خلال تداخل شخصياته.

اسقط المخرج شخصية الملكة حضوريا، أثناء حفل تنصيب الملك وبالتالي كانت غائبة أثناء تمثيل الفرقة المسرحية بالحفل، الفرقة التي دربها هملت على كل تفاصيل الحكاية ليعرف من خلالها ردود فعل الملك القاتل (عمه). الملكة ليست بريئة من المؤامرة التي دبرها الملك باتفاق مع الملكة لقتل أخيه، ليتزوجا بعد شهرين من دفنه . لهذا أجد ان غياب الملكة قد اضعف التطور الدرامي للحدث، رغم انه أراد التركيز فقط على ردة فعل الملك أثناء عرض الفرقة، وبما إننا نعرف الحكاية مسبقا فقد تحقق له ما أراد.

لعل أكثر المشاهد إثارة وإدهاشاً بهذا العرض، عند استخدامه سفينة صغيرة، وربطها بحبل على جانبي الخشبة، ويقف يولونيوس واوفيليا لوداع لايبرتس وهو يركب الباخرة، يقوم لايبرتس بسحب الحبل المربوط بالسفينة، وكأنها تغادر ومن خلال نظرات بولونيوس و أو فيليا نشعر بأنه فعلا قد ركب البحر بعيدا، وفعلها مرة أخرى حين عودة لايبرتس بعد إبلاغه بموت أبيه (بولونيوس) على يد هملت، لكن هذه المرة ليس هناك من ينتظره بالمرسى سوى اوفيليا التي ارتدت الحجاب بدلا من الجنون!!!!

لا اعرف القصدية التي رمى إليها المخرج من خلال ارتداء اوفيليا الحجاب؟؟؟؟ هل هو بديل للجنون؟؟ وبالتالي تقرا اوفيليا القران، وتأتينا القراءة بصوت القارئ احمد العجمي وهو يخترق سكون حديقة القصر مع المطر.

هملت- ماذا تفعلين يا اوفيليا.

اوفيليا-(لاتجيب ومستمرة بقراءة القران)

يستسلم هملت للحالة التي وصلت إليها اوفيليا، تلك العاشقة الطاهرة، يقف بجوارها صاغيا لصوت القران،ومن ثم يقولون آمين معا، هذا التحول بشخصية اوفيليا، وارتداؤهاالحجاب حتى لحظة موتها، لم افهم دلالة هذه العلامة التي بثها لنا المخرج من خلال اوفيليا.

هل اسلمت اوفيليا؟؟ ولماذا تلبس الحجاب؟؟؟

هذا الفعل، هو فعل الدوال الغائبة Absent signifiers، وهذه الدوال هي غائبة عن النص وهي تؤثر في معاني الدوال المستخدمة في النص، وبالتالي تثير عدة تساؤلات عند المتفرج من ضرورة استخدامها وتوظيفها بهذا العرض، خاصة انه لم يكن هناك تمهيد لهذه الدوال خلال العرض، وإنما كان انقلابا مفاجئا بسلوك الشخصية، وبالتالي لم يوفق المخرج بهذه الاغلوطة الوجدانية من خلال العمل على الربط بين معنى النص الأدبي وتفسير القراءة له.

التمثيل

قد لا أكون منصفا لو قلت ان الممثلين كانوا في واد، وشخصياتهم في واد آخر، لكن هذه هي الحقيقة،ومن خلال متابعتنا للممثل الهولندي في عروض كثيرة، كان في اغلب الأحيان ممثلا كلائشيا، سطحيا، خارجيا بأدائه للشخصية التي يمثلها، ومهما كانت هذه الشخصية وما تمثله من ثقل، يبقى شغله الأدائي خارجيا وليس جوانيا، أي من الداخل إلى الخارج.

ربما هذا التداخل بالشخصيات هو الذي أربك الممثل، وبالتالي لم يعطه الزمن الكافي للعيش مع الشخصية التي يمثلها، أو بمعنى آخر الخروج منها للدخول بشخصية أخرى، لكن هذا ليس سببا كافيا ليكون أداؤه سطحيا، أداء غير واع، بدون دراسة وبحث على الشخصية.لان الممثل الذي يمثل أكثر من شخصية داخل العرض المسرحي ، يدخل في تحد مع نفسه ومع الشخصية من جهة ومع الجمهور من جهة ثانية، وكأنه يقول هل ستعرفني من أنا الآن، أو بهذه الشخصية؟

ولكي أكون أكثر إنصافا كانت هناك بعض الالتماعات الجميلة على مستوى التمثيل، والتي وجدناها عند الممثلBen Ramaker الذي مثل شخصية الملك كلاوديوس وشخصية حفار القبور، كان موفقا بشكل رائع وسلس من خلال انتقاله من شخصية الملك إلى حفار القبور، اختار للأولى القوة والجبروت والعنجهية والهيبة التي ساعده بها زيه الجميل، واختار للثانية البساطة والتلقائية وروح الدعابة وكذلك لاستخدامه طبقة صوتية أخرى.

لكن الممثلة Munda de la marre التي مثلت دور الملكة (أم هملت) ودور اوفيليا فلم تكن مقنعة تماما بدور الملكة، ربما تقاسيم وجهها الصبياني لم تساعدها او يساعدنا بتلمس شغلها التمثيلي بدور الملكة، بقدر ما كانت متوهجة بدور اوفيليا، جعلتنا نحس بنبل وعفة اوفيليا، وبإحباطها كحبيبة مكسورة من قبل حبيب مصاب بالجنون.

اما Leon Roeven الذي لعب دور هملت، لم يشعرنا بقلق وجنون وحكمة هملت، بقي اشتغاله في منطقة أدائية واحدة على طول العرض، وكان التقلبات النفسية في الشخصية لم تكن تعنيه، هملت هذه الشخصية الثرية بأبعادها النفسية والسيكولوجية، بالتأكيد هي حلم كل ممثل مبدع، يستطيع أن يترجم تلك المشاعر إلى صور حية على الخشبة، رأيناها شخصية ميتة مللناها بهذا العرض.

(المعرفة والعقاب)

قراءات لعواد علي في الخطاب المسرحي العربي

د. حسين علي هارف

يضم كتاب المعرفة والعقاب للناقد والباحث العراقي عواد علي والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، مجموعة من الدراسات والمقالات التي تجمع بين منحنين نظري وتطبيقي، من الاشتغال النقدي في حقل المسرح.

وقد كتبت هذه الدراسات والمقالات ونشرت في دوريات وصحف عراقية وعربية مختلفة بين عامي (١٩٨٥-٢٠٠٠)، وهي تتضمن في الاغلب قرارات للمؤلف الناقد في تجارب مسرحية (عروض ونصوص) من العراق، اضافة الى تجارب عربية من الاردن ومصر تونس والامارات العربية والبحرين، اتيحت للناقد فرصة مشاهدتها في المهرجانات المسرحية العربية وبخاصة في مهرجاني المسرح الاردني، وايام عمان المسرحية في عدد من دوراتهما اضافة الى مهرجانات مسرحية عراقية في بغداد.

كما يشتمل الكتاب على بعض الدراسات المتعلقة بموضوعات محددة من نظرية المسرح ونقده مثل اشكالية الخطاب النقدي والمكان، الفضاء، والحداثة ومغالطة سلطة المتلقي، وتمثل نظريات النقد للمفاهيم المسرحية.

وقد اقتضى تباين محاور وموضوعات الكتاب (من دراسة بعض الظواهر المسرحية الى نقد العروض ونقد النصوص المسرحية) الى توزيعها على ثلاثة فصول، تناول المؤلف في الفصل الاول ما تمت الاشارة اليه من الدراسات المتعلقة بنظرية المسرح ونقده، لا سيما في موضوعات التجريب –النقد- الحداثة.. ففي مدخل الى التجريب في المسرح العربي اتخذ المؤلف من المسرح العراقي انموذجاً من خلال بحثه في جذور التجريب في المسرح العراقي ابتداءاً من مرحلة الخمسينيات التي شهدت جهوداً لمسرحيين في كسر القوالب المدرسية والاساليب الساذجة التي نهض عليها المسرح العراقي منذ اواخر القرن التاسع عشر.

وقد توقف المؤلف عند مرحلة الستينيات والسبعينيات التي اتسمت بالانفتاح على التجارب العالمية في مجال التاليف والاخراج ومسرحة التراث التاريخي والادبي والاسطوري برؤية معاصرة وتقدمية وظهور جيل جديد من المخرجين والمؤلفين (طه سالم، عادل كاظم، فؤاد التكرلي، معاذ يوسف، قاسم محمد، جليل القيسي، وسامي عبد الحميد وبدري حسون فريد ومحسن العزاوي وسليم الجزائري وسعدون العبيدي وجعفر علي وسعدي يونس ووجدي العاني وصلاح القصب وعوني كرومي).

ويغوص المؤلف في مرحلة الثمانينيات من خلال دراسته تجارب عوني كرومي (ترنيمة الكرسي الهزاز، صراخ الصمت الاخرس، تساؤلات مسرحية)، الى جانب تجارب شفيق المهدي وعزيز خيون..

ويكرس المؤلف عواد علي صفحات لدراسة المخرج كاظم النصار الذي اجتهد بحس شاعري في العمل على مزاوجة ذكية بين الخطاب البصري والسمعي في تجاربه الاخراجية مع النصوص المحلية والعالمية من خلال قراءته التاويلية لها فحقق حضوراً مبدعاً في عقد التسعينيات الى جانب زملائه باسم قهار واحمد حسن موسى.

وفي مقال حمل عنوان تجليات الحداثة في الخطاب المسرحي العربي حاول الباحث (المؤلف) تقديم قراءة اولية في بعض التجارب المسرحية العربية التي تجلت فيها عناصر حداثية، ان على مستوى الصياغة الاخراجية، أم الادائية، وهي قطعاً ليست افضل ما قدمه المسرح العربي في سياق المنحى الحداثي بل ما اتيح للمؤلف ان يشاهد في هذا المهرجان المسرحي او ذاك خلال السنوات الاخيرة.

ويناقش (عواد علي) في دراسته اللاحقة اشكالية المكان- الفضاء في النقد المسرحي في سياق الفوضى التي عمت الخطاب النقدي المسرحي العربي والاستخدام العشوائي لمصطلحي (المكان والفضاء) دون تفريق لدلالة كل منهما –فيضع المؤلف الحدود الفاصلة بينهما في التجربة المسرحية ويحاول ازالة اللبس الذي يحدث في الكثير من الكتابات العربية اليوم عنهما.

وفي موضوعة (مغالطة سلطة المتلقي في المسرح) يناقش عواد علي طروحات التيار الجديد الذي ظهر منذ الثمانينيات والداعي الى سلطة ثالثة (الى جانب سلطة النص وسلطة العرض) وهي سلطة (المتلقي) هذا التيار الذي يستند الى طروحات اتجاهات ما بعد البنيوية ومعطياتها كالاتجاه التفكيكي في النقد الذي ارسى اسسه الناقد الفرنسي (جاك دريدا) وكذلك اتجاه او نظرية جمالية التلقي للالمانيين (هانز روبرت ياوس) و (فولفغانغ آيزر) وقد اختار المؤلف نماذج عروض من جانبه لدعم مناقشته لتلك الموضوعة وهي كلام الليل (عرض تونسي من اخراج توفيق الجبالي) ومسرحية (دايردايرَ) (عرض مسرحي مصري معد عن مسرحية (أوبو ملكا) (لألفريد جاري) ومسرحية (طيور الليل) للمخرج والكاتب التونسي عز الدين قنون الى جانب مسرحية (الظلمة) لفرقة مسرح الصواري البحرينية والمخرج محمد رضوان.

وبعد ان يخوض المؤلف في تنظيراته المتشعبة المواضيع والطروحات والمعالجات في الفصل الاول ذي المنحى التنظيري يخصص الفصل الثاني من كتابه لقراءات نقدية في سبعة عشر عرضاً مسرحياً لفرق مسرحية عراقية وعربية، ومخرجين يمثلون اجيالاً مختلفة منهم اسماء ذات تجربة في الاخراج المسرحي مثل سامي عبد الحميد، قاسم محمد، عوني كرومي، توفيق الجبالي، عز الدين قنون، عزيز خيون، فاضل خليل، حسن الجريتلي، خالد الطريفي، عبد الله المناعي، وشفيق المهدي، ومنهم اسماء اصبح لها حضور ومشاركة في تجارب بلدانهم المسرحية والمهرجانات العربية مثل غنام غنام، عواطف نعيم، وسوسن دروازة، وغيرها من الاسماء الواعدة تسعى الى اثبات جدارتها وصقل مواهبها في الاخراج المسرحي، مثل عبد الكريم الجراح، ابراهيم المنسي، زيد القضاة، ومحمد الجراح.

اما الفصل الثالث من الكتاب فقد افرزه المؤلف لقراءات في عشرة نصوص مسرحية لكتاب من العراق والاردن وقطر حاول فيها المؤلف تحليل مستوياتها البنائية والدلالية، والوقوف على عناصرها الدرامية، والرؤية التي تحكمت في صياغتها او وجهت الصراع الدائر بين شخصياتها.

وقد وفق المؤلف عواد علي في انتقاء نصوص مسرحية لافتة للانتباه النقدي وتملك مقوماتها الدرامية المتميزة وعلى رأسها مسرحية (آدابا) للشاعر محمد الجبوري، ومسرحية (اصوات من نجوم بعيدة) (لصباح عطوان) (وهو نص مونو درامي)، الى جانب مسرحية (صراخ الصمت الاخرس) لـ(محيي الدين زنكنة)، ومسرحية (الشاعر والصعلوك) للكاتب محمد مبارك، وليلة دفن الممثلة جيم للاردني جمال ابو حمدان ومسرحية (يا ليل- يا ليل) للقطري عبد الرحمن المناعي، ومسرحية بغداد الازل بين الجد والهزل للمسرحي العراقي قاسم محمد.. و(محاكمة في نيسابور) وهي المسرحية الوحيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي.

اخيراً- جاء كتاب (المعرفة والعقاب) للناقد والباحث عواد علي بقراءات تنظيرية ونقدية معمقة وثرية في الخطاب المسرحي العربي.. وقد ساح الكتاب نقدياً في سطور وثنايا نصوص وعروض مسرحية مهمة شكلت علامة بارزة في مسيرة حركة المسرح العربي.