الجهود الاخراجية في تأليف العرض المسرحي

د.فاضل خليل

ان صعوبة الكتابة للمسرح هي التي جعلت الكتابة فيه واحدة من المشاكل المستعصية. ونادرا ما تجد نصا عربيا استكمل ادواته الابداعية وكان نصا مسرحيا لا يحتاج الى تدخل المخرجين. ذلك لان أغلب الذين مارسوا الكتابة للمسرح انطلقوا من وهم استسهالهم في الكتابة فيه، واعتبارهم الخاطئ في أن المسرحية لا تعدو اكثر من حوارية تدخل في باب المحادثة العادية بين شخصين أو أكثر، والمسرح ليس اكثر من وسيلة للترفيه والتسلية. وليست بالعملية الإبداعية ذات المعمار التركيبي المتصاعد. التي لا تتداخل فيها الكتابة، أوتتشابه مع بقية التأليف في الفنون الأدبية الأخرى. بسبب أن ليس هناك أي شئ عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية انه ذو أصل مسرحي» – حسب ادونيس –،الذي يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يقول: وعلى مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري (الذي يراه بعضهم أصلا مسرحيا)، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء، كونها أصلاً مسرحياً ذا هوية محلية. وقد نستثني من ذلك بعض المحاولات التي انطلقت من التجارب المسرحية الساعية الى تطوير موقف المتفرج من المسرح وصولا إلى المساهمة الإيجابية. وعليه فإن التأليف المسرحي إما أن يكون عملا سهلا، كما في التجارب المتخصصة، واما أن يكون مستحيلا كما في تجارب الكتاب الطارئين عليه. وقد ينفع الدأب والثبات والاجتهاد في نجاح الكتابة إليه. والا فان تدخل الاخراج في التأليف، من اجل الارتقاء بالنص المسرحي يكون ايجابيا في مصلحة النص والمسرح بشكل عام. علما بأن الرأي الغالب عند معظم العاملين في المسرح يقول : « لاحاجة بنا إلى التواطؤ مع التأليف، وعلى الكاتب أن يأتي بمسرحية كاملة الصنع. وبرغم شفافية هذا التدخل الذي اعتبره بعضهم تدخلا فيه الكثير من عدم الاحترام لجهود المؤلفين، اعتبره بعضهم الآخر من صميم عمل المخرج في تأليف العرض، حتى أن بعض الكتاب يعمدون إلى طبع نصوصهم بعد أن تأخذ استقرارها الكامل على المسرح. أي بعد أن يضع المخرج بصماته عليها لأن . وحسب برناردشو . كتابة حوار لمسرحية مثل هاملت عملية خلق ممتعة، أما اشغال الفكر بخصوص من أين يدخل الشبح، من يمين المسرح أو يساره، فهو أمر مقرف يحسن بالمؤلف أن يتركه للمخرج. هذا الرأي فيه الكثير من الإيجابية في امتزاج العملين من خلال الفصل بينهما. لاسيما وهو رأي لكاتب خبر المسرح وكتب فيه مثل برناردشو. وعليه فان تدخل المخرجين في العمل على النص ليس فيه من سلبية تقلل من شأن التأليف. وانما ذلك يعني أننا ندخل النص في مختبر الإخراج. ليكون اكثر فاعلية. ولنا في تجربة المسرح السوفيتي دليل أكيد في خلق الكتاب الشباب عندما تم أعطاؤهم فرصة الكتابة بأشراف المخرجين المتمرسين ممن عملوا مع العديد من المؤلفين الشباب يؤيد ذلك فكرة التعاون المثمر بين المؤلفين والمخرجين، انطلاقا من أن الكاتب هو المؤلف الأول للنص، وأن المخرج هو المؤلف الأول للعرض المسرحي. وهكذا دائما يبدأ التأليف الرصين منذ ملاحم المؤلفين الإغريق الأوائل حيث: اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس، ارستوفانيس، الذين كتبوا كلاسيكياتهم، ليبدأ بعدها المسرح وبمعنى آخر يبدأ من مقترحات الكتاب. تماما مثل بدايات المذاهب الأدبية الأخرى التي كانت كنتيجة لجهود التأليف في مختلف العصور. ويستمر الحال مع تجارب: شكسبير وموليير. ومع من تلاهم من الذين تواصلوا مع المسرح كتابا ومخرجين من داخل المؤسسة المسرحية، حتى اصبح لكل مسرح كاتبه، بل ولكل مخرج كاتبه. لقد اكتسب مسرح موسكو الفني شهرته الواسعة من كونه مسرح مؤلفين، إضافة إلى كونه مسرح مخرجين، وتألق من عروضه التي عرفتنا على كبار المؤلفين أمثال: غوغول، غوركي، تشيخوف، شفينيفسكي، تولستوي، بوشكين، شكسبير، برناردشو، واخرين. مثلما عرفتنا بمخرجين كبار ومهمين من أمثال: ستانسلافسكي، ومايرخولد، وفاختانكوف، وأفريموف، وتوفستنوكوف، وزفادسكي،.. وسواهم. لقد تملكت تشيخوف الدهشة من جهود المخرجين على النصوص المهمة ومنها نص مسرحيته (بستان الكرز). إن لتعدد الرؤى في النص الواحد لأكثر من مخرج أثره في إغناء التأليف، لأنها ستضع المؤلفين أمام مسؤولياتهم في التفكير بضرورة الابتعاد عن سلبيات التأليف المعروفة، والاجتهاد والعمل على تقديم الرؤى والأفكار الجديدة التي تغنيه في ان يكون عاملا مساعدا في الارتقاء بالعروض. ولا يفوتني هنا أن اذكر ما حققته العروض الثلاثة لمسرحية (الملك لير) في مهرجان مسرح الأمم/ انعقد في صوفيا عام ١٩٨٢ في بلغاريا، يوم تهافت الجمهور على مشاهدة العروض الثلاثة، ولم يكتفوا بمشاهدة عرض واحد، مع سابق معرفتهم بأنها نص ومحتوى واحد لمؤلف يعرفونه وعلى اطلاع أكيد على حكاية النص. إضافة إلى انهم من المؤكد ربما قد شاهدوا عرضا او عروضا اخرى سابقة غير الثلاثة التي تهافتوا عليها في مهرجان مسرح الأمم ١٩٨٢. إن في حرصهم هذا حكمة الاطلاع على تجارب ورؤى المخرجين الجدد وكيف تناولهم لهذه المسرحية التي يعرفونها وشاهدوا لها عروضا سابقة، كل ذلك لكي يقارنوا بين رؤى المخرجين المختلفين وليقارنوا بينها، في كيفية تناول كل من المخرجين لذات المسرحية (الملك لير)؟ وماذا أضاف كل منهم في التجسيد لنص الكاتب، بماذا اتفقوا وماذا الذي اختلفوا عليه؟ ما الجديد في كل واحدة من تلك القراءآت؟ وهل كان لتظافر جهد التأليف مع جهد الاخراج أثره الفاعل في العمل أو لا ؟

ما تقدم هو جانب من الموضوع، يقابله رأي آخر يقول: ان المسرح ليس اكثر من (المنصة+الممثل+المتفرج+مضمون يتم الاتفاق عليه). وليس شرطا أن يكون النص مسرحية كتبه مؤلف وانما هو اي مضمون مهما كانت بساطته شرط ان يتفق عليه فريق العمل. إذن وانطلاقا من وجهة النظر تلك لا يشكل التأليف عائقا على المسرح، وينتفي معه ما يشاع من (أزمة النص المسرحي). من هنا تنشا فكرة سيادة سلطة المخرج في تأليف العرض بما يقترح للنص من البدائل عن نص الكاتب بالاعتماد على أفكار ومضامين سريعة ومقترحة، من افكار يستمدها من خبر صحفي يومي بسيط، او من فكرة طارئة تهم المجتمع الذي يعيش فيه، وغيرها من الافكار البسيطة والمعقدة. من هنا ينطلق المخرج المبدع الى سد النقص في التأليف بتلك البدائل التي تؤدي الغرض من اجل استمرار المسرح. هذه السلطة انما تعني: بأن المخرج هو من يمسك بخيوط اللعبة: مفكرا، ومنظما، وقائدا لفريق العمل، الذي بيده الكثير من الحلول الموصلة إلى التكامل الفني للعرض المسرحي.

ولما كانت التجربة العربية في كتابة النص المسرحي تحاكي التأليف من خارج محيطها ، وهو الأمر الذي أبعدها عن خصوصية الشكل والمضامين ذات النكهة المحلية. ولا نغالي إذا قلنا أنها ظلت زمنا ليس بالقصير أسيرة التقليد الأعمى للتجربة الاجنبية، البعيدة عن هموم الناس. لم ينجو من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة ممن توصلوا إلى تشخيص الخلل بعد ما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يحصد نجاحه، أو يجد طريقه للنجاح وصولا الى الاهداف السامية المرسومة إلا إذا لامسوا جرح ناسهم بالاجابة على التساؤلات المهمة في حياتهم، وفي العمل على تخليصهم من مخاوفهم. وفعلا نجح بعضهم غير القليل منهم في هذا المسعى، فكانت لهم الريادة عندما ثاروا على السائد من تلك المدونات التي كانوا يسمونها من غير وجه حق تأليفا مسرحيا. وهي في الحقيقة ليست اكثر من قفشات ومحاورات همها الأساس إضفاء المرح على سامعيها واعتبرت جزافا نوعا من التأليف. من هنا نتعرف على ان الانطلاقة نحو النص العربي كانت متعثرة ومتعكزة على تجارب الآخرين. لأنها لم تحمل هموما موضوعية أو فنية في أساليب كتابتها يقربها من الناس اولا ومن المسرح في الاخير.

انها بالتأكيد واحدة من أهم العوامل التي حالت دون ولادة الكاتب الذي نريد. عدا الذين أشرنا إليهم من الذين دخلوا المهنة من داخل المؤسسة المسرحية، أي من غير الطارئين عليها، فمارسوا الكتابة للمسرح عن دراية. وعندما يثار الحديث عن أزمة النص المسرحي . وهي غالبا ما تطرح . ينبري كتاب المطبوع المركون ديكورا يزين واجهات المكتبات الخاصة والعام، والتي غالبها لم يرى النور على خشبة المسرح، منطلقين في دفاعاتهم: من أن المكتبة العربية تعج بما لذ وطاب من أنواع النصوص المسرحية المطبوعة والمكدسة على الرفوف وحسب الطلب، وفيها من: التأليف، والإعداد، والترجمة، والاقتباس، والتناص، وغير ذلك من المسميات ما يسد حاجة شعب بكثافة الصين. متناسين من أن هذا الكم وهو هائل بالفعل، لا يمت بصلة الى التأليف المسرحي. فالمسرحية هي التي تعتلي المسرح وليست النصوص الصالحة للقراءة، شأنها في ذلك شأن الرواية، والقصة، والشعر، والحكاية، وما شابه ذلك. أن تبرير المنصفين من الكتاب في عدم استطاعتهم كتابة المسرحية جيدة الصنع يعود إلى انهم لم يتوارثوا كتابتها عن أسلافهم كما هو الحال في تجارب الشعوب الاخرى، مثل التجربة اليونانية التي وهبت كتابها المسرحيين إرثا مثاليا بدأ من سلسلة الكبار الأولين: [اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس، وارستوفانيس] وحتى آخر الكتاب المعاصرين.

وعملا بالدقة التي نتوخاها، لابد لنا أن نذكر من أن هناك كتابا تمكنوا من صنعة الكتابة في المسرح العربي من غير الطارئين عليه. ممن كتبوا نصوصهم وكانوا جزءا من المؤسسة المسرحية. ولم تكن نظرتهم إلى التأليف فوقية، أو انها نوع من ابسط فنون الثقافة، بل نظروا إليها كواحدة من الفنون الواجب دراستها قبل الخوض فيها. فأولوها الاهتمام الذي يليق بها ليجعل من كتاباتهم تدخل إلى مختبر التنفيذ لتجسيدها إخراجيا بكل جدارة. واثبتت جدارتها، لاسيما وقد رافقها من التحليل واعادة التركيب أوصلتها إلى الجمهور بكل صدق وعناية.

المسرح في البصرة .. كتاب نقدي يؤسس لمشروع مسرح الهامش

عمار سيف

على مدى سنوات طويلة إنشغل المخرج والناقد المسرحي ياسر عبد الصاحب البرّاك بمشروع مسرحي يعمل على ثنائية (المركز والهامش) في المسرح العراقي، وقد توزع هذا الانشغال بين التنظير والتطبيق، فإلى جانب تأسيسه لجماعة الناصرية للتمثيل عام ١٩٩٢ كفرقة مسرحية مستقلة يسميها البرّاك دوما بـ (المؤسسة المسرحية) والتي قدم عبرها العديد من العروض المسرحية التي تراوحت بين المسرح التجريبي والمسرح الشعبي ومسرح الدمى ومسرح التعزية إلى جانب العديد من الورش المسرحية في التأليف والتنظير والمثاقفة المسرحية، فإنه تولى مهمة التنظير والكتابة النقدية عن مختلف ظواهر المسرح العراقي ومن بينها العروض المسرحية وقد توّج جهده هذا بإصدار كتابه النقدي الأول (المسرح في البصرة : مقاربات في المتحقق) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد في طبعته الأولى عام ٢٠٠٨ وهو يبلغ ٢٠٠ صفحة من القطع الوزيري ، ويضم الكتاب كما يقول البرّاك في مقدمته : (جميع المقالات النقدية والمتابعات الصحفية التي كتبتها عن – المسرح في البصرة – خلال حقبة محصورة بين الأعوام ١٩٨٦ – ٢٠٠١ أي قرابة ١٥ عاماً مليئة بالمآسي والآلام)، وقد يستغرب قارئ الكتاب من إهتمام البرّاك بمسرح البصرة من دون غيره من المسارح الأخرى التي يسميها (مسرح الهامش) ويقصد بها (مسرح المحافظات) تمييزاً لها عن (مسرح المركز) ويقصد به (مسرح العاصمة) كما ذكر في العديد من مقالاته ودراساته عن هذه الثنائية التي تحضر بقوة في حركة نمو المسرح العراقي ، ولكن من يتوغل في مقالات الكتاب أكثر سيجد أن البرّاك نفسه كان فاعلا في مسرح البصرة على مدى عقدين من الزمن تقريباً كما كان فاعلا في مسرح مدينته الناصرية ، حيث سنحت له فرصة الدراسة في معهد الفنون الجميلة في البصرة الذي كان فيه من أبرز طلابه على مدى سبعة أعوام (١٩٨٣ – ١٩٩٠) ممثلا ومخرجا وناقداً في العديد من الأعمال المسرحية التي قدمها المعهد خلال هذه السنوات ، إلى جانب تواصله الدائم مع المسرح في البصرة عبر المشاهدة المستمرّة لأعماله والمشاركة في مهرجاناته مخرجا وناقداً ، كذلك فان البرّاك يؤشر في مقدمة كتابه النقدي بعضاً من ملامح مشروعه المسرحي حيث يقول : (برغم كل شيء بقي المسرح البصري نداً قوياً لمركزية المسرح العراقي في العاصمة، فبرغم التغييب واللامبالاة التي كانت تتعامل بها المؤسسات الثقافية والفنية مع المسرح في جميع المحافظات، إلا أن المسرح البصري راح ينجز مشروعه الخاص به ، فكانت مهرجاناته المسرحية من أهم المهرجانات العراقية هذا بفضل جدية المسرحيين البصريين وحيويتهم وصدقهم الكبير)، ومن دون شك فإن ما جاء في كتاب (المسرح في البصرة) يبرهن على جزء من أطروحة مؤلفه ، فقد قسم الكاتب كتابه إلى سبعة أقسام تفاوتت في حجمها من ناحية تسليط الضوء على ملامح المسرح في البصرة، ففي القسم الأول تحدّث عن العروض المسرحية التي قدمها (المسرح الأكاديمي) التي إقتصرت على عروض قسم الفنون المسرحية في معهد الفنون الجميلة في البصرة ، وهي عروض تراوحت بين إنتاجات أساتذة قسم المسرح السنوية ، وبين العروض التطبيقية للطلبة كمشاريع تخرّج في المعهد وضم هذا القسم خمسة عشر مقالاً ، بينما تحدّث القسم الثاني من الكتاب عن (المسرح الأكاديمي من الداخل) عبر شرح المعاناة التي تواجه هذه المسرح سواء في الإنتاج المسرحي (المال) أو في الجانب الوظيفي (الإدارة)، أو الرؤى الفكرية والفنية التي كان يقدمها هذا المسرح وأشكالياته وضم هذا القسم أربعة مقالات ، القسم الثالث جاء بعنوان (المسرح الجامعي) حاول فيه الكاتب ملاحقة جهود الفرق المسرحية الجامعية بما فيها الفرق الزائرة من عراقية وعالمية عبر تقديمها للعديد من الأعمال المسرحية وهي فرق عادة تؤلف من هواة المسرح الجامعيين غير المتخصصين بالفن المسرحي وضم هذا القسم أربعة مقالات أيضاً ، فيما حمل القسم الرابع عنوان (المسرح الشعبي) وضمّ نقوداً مسرحية لعدد من العروض المسرحية التي تراوحت بين تمثلها السطحي لفكرة المسرح الشعبي وبين وقوعها في خانة المسرح التجاري وإقتصر هذا القسم على ثلاثة مقالات ، أما القسم الخامس الذي عنونه بـ (المسرح التجريبي) فقد تناول ثماني تجارب مسرحية إنشغلت بملاحقة فعل التجريب المسرحي حيث تم عرضها في العديد من المهرجانات المسرحية التي توفر فرصة للمثاقفة المسرحية في ميدان التجريب ، في حين كان القسم السادس تحت عنوان (مسرح الأطفال) وتحدث فيه الكاتب عن عرض واحد فقط لمسرح الأطفال مما يؤشر شحة واضحة في ميدان عروض مسرح الأطفال في مدينة البصرة وذلك بسبب عدم وجود مؤسسة مسرحية تُعنى بهذا النوع من المسرحيات، وفي القسم السابع تناول الكاتب المهرجانات المسرحية في البصرة واقتصر حديثه على احد المهرجانات فقط برغم أن البصرة شهدت خلال عقد التسعينيات وبداية الألفين العديد من المهرجانات المسرحية.

ولابد من التنويه بلمسة الوفاء التي حفل بها الكتاب بدءً من مقدمته التي قال فيها البرّاك : (إن هذا الكتاب جزء من الوفاء لهم – يقصد أساتذة الفن المسرحي في البصرة – ولخشبات مسارحهم وللجمهور الوفي الذي كان المساهم الأكبر في إثراء التجربة المسرحية البصرية)، ومروراً بإهداء الكتاب إلى أساتذته في معهد الفنون الجميلة، وإنتهاءً بذلك الإصرار على أن يكون عنوان الكتاب حاملاً لأسم مدينة البصرة باعتبارها المدينة الأولى التي تعلم فيها مؤلفه أبجديات الفن المسرحي، ولعل الشيء المفيد في لمسة الوفاء هذه هو أن يأتي أول كتاب عن (المسرح في البصرة) من مخرج وناقد مسرحي يُحسب على مدينة الناصرية، مما يؤشر غياب السعي لإصدار كتب عن المسرح في البصرة من نقاد المسرح البصري الذي يحفل بالعديد من الأسماء المهمّة والمثابرة في ميدان النقد المسرحي ، والتي نتمنى منها أن يكون هذا الكتاب حافزاً لها للسعي الحثيث لوضع صورة المسرح في البصرة ضمن سياقها الصحيح في حركة المسرح العراقي.

مشاهد من العرض

أرامل البسكليت

عرض مثقف في مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر

د. يوسف رشيد

تشتغل بنى العرض عند المخرج المسرحي المجتهد (جواد الاسدي) على التأسيس لمنظومة جمالية تنطلق من المتخيل القبلي لهذا المبدع، وان ذلك المتخيل لا ينفصل عن عمليات (اركيولوجية)تتغلغل في حفريات البنى الداخلية لخطاب النص المسرحي الذي تتشكل من هيكلة اعداده بنية العرض.

لذا فأن عرضا مسرحيا مدججا بثقافة جمالية مثل (ارامل البسكليت)الذي توج به (الاسدي) عروض مهرجان دمشق في دورته الرابعة عشرة لابد ان يكون قد مر بمراحل انتاجية متعددة ومتنوعة المشاغل، اذ ان في المسرح يبدو من الصعب ان تقدم قراءة نقدية من دون ان نفهم الحيثيات الابداعية المتمثلة بالتجربة او الظاهرة عندما يكون الابداع هو نتاج لظاهرة ما او تجربة جمالية ما.

ففي مسرح (الاسدي) تشتغل العملية الابداعية على تجربة جمالية وعلى فلسفة تفكك الظاهرة ثم تعود لصياغتها على وفق تشكلات اعادة الانتاج لخطاب النص اولا ثم مزاوجتها مع فرضية المتخيل القبلي الذي هو بلا شك قابل للتحول مع ديناميكية الفعل المسرحي.

أذن فأن خطاب النص السابق لخطاب العرض هو نتاج لمسرحية سابقة، حيث ان التنظير الحديث يصر على ان ثمة عرض سابق لنصه المكتوب– فالكاتب هنا يكاد يرى ما يكتبه من احداث ومرتسمات جمالية وشخوص اذا ما كتب نصه او اعده بذائقة المخرج المفلسف للتجربة الجمالية هكذا يضعك (جواد الاسدي) في هذا العرض امام نسيج من التعالقات الجمالية في الشكل والمضمون ليتدفق العرض سيالا بمحمولات فضاء سيميائية وإحالات معنوية.

في العرض :

تصدى (الاسدي) بنصه الذي تبنى معالجته في الاخراج و السينوغرافيا ايضا الى موضوع لا يخلو من تحقيق احالة لدى المتلقي الذي يراه حيث فيه فعرض مسرحية (ارامل البسكليت) لا ينطوي على نظام معقد للغاية كما انه لا يقتصر على مجموعة معينة من الشفرات المكونة له ، فهو تركيبة فريدة ومتغيرة من الشفرات، فالشكل الوحيد الذي تحققه هذه الشفرات هو خلق بئية فريدة تتلمس من خلالها الخصوصية الاتجاهية التي تنم عن وعي بثقافة الصورة البصرية و المكان المسرحي الذي يصبح مشغلا لمنظومة العلامات الدالة التي تشكل حاوية فيزياوية للعمليات الديناميكية في انتاج المعنى وبأعادة انتاج المتخيل ، بالمغايرة احيانا مع افق التوقع في التلقي وبتشغيل فاعلية التأويل احيانا اخرى

بحيث اصبح العرض كرنفالا للعلامات في فضاء المشاهدة النظيفة ، فكانت متعة ملاحقة اسرار العرض بالتأويل والتحليل تساعدك على المراقبة الجمالية لكل تفاصيل العرض وفي جميع مكوناته ابتداء من شاخصية الكتلة المركزية للعرض (الطاولة)ومرورا بالدراجات الهوائية (البسكليتات) وصولا الى اصغر و ابسط مكون يسهم في جماليات هذا العرض (صبغ اظافر الممثلة). ولا اجدُني مغالياً في هذا الوصف لان المخرج كان قد مارس وظيفة (الدراماتورج) في داخل العملية الاخراجية وكان يرى نفسه من خلال عين تشاهد التمرين المسرحي بوضوح واسترخاء محايد وهذه طبعا من الظروف التي لاتتوفر دائما لاي مخرج مسرحي عراقي –فهو هنا مثابر و متفرغ تمام التفرغ للعمل في مسرحه المستقل (مسرح بابل) في بيروت و الذي جعل منه ورشته الدائمة وفضاءه الآمن لابداعه المسرحي.

من التناص مع عرض مسرحي سابق للمخرج المؤلف نفسه وهو (نساء في الحرب) حيث ثلاث نساء تجمع بينهن حالة التمزق الداخلية وجميعهن مشدودات الى ذاكرة قديمة وممثلة كانت لها شهرة واسعة برغم اختلاف المعالجة والموضوع والتفاصيل الاخرى حيث النص السابق نساء في المهجر ولكل منهن حكايتها بينما في هذا النص وضع المؤلف نساءه في فضاء (سايكودرامي) واحد هو عالم البيت الذي يجمعهن وفضاء شهرة الممثلة (ماري روز) الذي يلقي بضلاله على ذلك البيت ، ومع ذلك فأن شخوص (الاسدي) المبتكرة لم تكرر نفسها ولا اجواء النص، فالقتامة هنا تقدم نفسها بشكل اخر وللموت معنى اخر، تنتجه المنظومة العلامية المنضبطة في دلالاتها والمستحكمة في اشتغالاتها عبر منطوق صوري يزخر بالمغايرة في لعبة المفردات والعناصر ليحلق عاليا هو وممثلوه بأجنحة من ذهب في فضاءات ملونة.

جسد ادوار هذه النساء الثلاث الممثلتين (كارول عبود) و (نادين جمعة)، بينما أدى دور الشخصية النسوية الثالثة الممثل المبدع حقا (نضال سيجري) الذي أذهل الجميع بطريقة أدائه و إبداعه في تقمص الشخصية النسوية والاشتغال عليها على مدى العرض – اما (نادين) و (كارول) فقد كانتا على جانب من البراعة في رقي الاداء النظيف والمدروس تبعا لمتطلبات الدور المسرحي، فقد وظفتا قدراتهن الادائية توظيفا اكثر من حسن في التأدية على مستويات العرض بأدوات ممثل حساس وضبط واع لاليات اداء الممثلة مما يدل على عمق الاشغال على الدور والتوائم مع الشخصية المبدعة التي اداها (نضال السيجري).

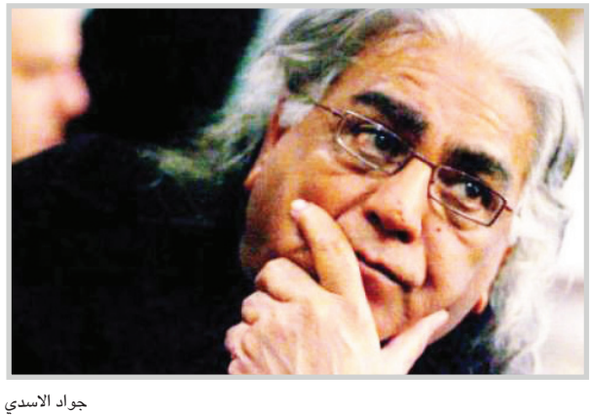
لقد تظافرت لانجاح هذا العرض جميع عناصره، فكان للتأليف الموسيقي لـ(رعد خلف) الدور الفاعل في تحقيق الهاموني الخلاق مع فضاء الشكل والازياء التي أختيرت بعناية من قبل (نادين جمعة) لتتناسب وطبيعة الافعال الادائية والنسيج الحركي للعرض.

يقال ان للتحريض وظيفة ايديولوجية وهذا ما عني به (جواد الاسدي) وغيره من مخرجي المسرح العراقي منذ زمن بعيد الا ان (الاسدي) هنا تجنب فعلا ذلك الخطاب السياسي وراح يحاول سبر اغوار المكون النفسي لمحنة الانسان في ذاته عندما تجُتزء من محنة اجتماعية اكبر- لذا فقد استدعت هذه المهمة منه ا يكون (محرضا جماليا) من الطراز الاول لكي يتمكن من توريط جمهوره في لعبة كهذه لاتخلو من قيمة انسانية وكوميديا ساخرة مرة يحاول ان يبثها من خلال منظومة توافر عليها خزينه الجمالي وحسه العالي في صياغة العرض بكل تفاصيله.

فالمسرح اذا اريد له ان يكون شاملا بعيداً عما نعرفه من اشتراطات قبلية لتلك الشمولية ، فأن عليه ان يكون على وفق هذا المنظور الجديد جمالياً أولاً، ونابها في تفعيل كل لحظة من لحظات العرض– لذا فأن معالجة العرض عند (الاسدي) انطلقت من عمق افقي بدا متشظيا ليتبؤر في جملة او نغمة ابداعية مؤتلفة تنم عن رصد مهتم بكل أشارة او علامة او ايماءة مما مكن المخرج ان يشيد منظومته الدلالية من (السهل الممتنع) ومن المالوف لابل يصل احيانا حد اللعب مع ما هو (ايقوني) لتفجير دلالاته التقليدية واحيانا نسفها من خلال تفاعلات قصدية، وعلى مستويات متعددة، نذكر منها مشاكسة المألوف الكلامي و تعمد الايحاء في محتوى الملفوظ العادي للعبارة، وكذلك في المنطوق الصوري لأليات الحركة على المسرح، وحتى في مفردات العرض –الدراجة الهوائية (البسكليت) – (السرير) – (الحمام) – (البيت) وغيرها – فهي كلها مفردات تنتمي الى المألوف ولكن المخرج سعى الى ادخالها في لعبة المغايرة طبقا لمنهجه الجمالي في هذا العرض الذي كان يسعى من خلاله على وفق التعريف الفلسفي للابداع الى كسر المدرك واستحداث مدرك جديد.

وكذلك استعان المخرج اضافة الى ممثليه بمجموعة من الشباب لتسهم احيانا بدور توضيحي لتعميق ابعاد القتامة في حياة شخوصه وهذا الجانب لم يكن موفقا في تقديرنا الا عند توضيفها في اضفاء الجو (الكرنفالي) الذي خلقته هذه المجموعة بمساهمتها في احتفال (الدراجات) الذي كان تأكيدا للوظيفة الدلالية (للعجلة – الحياة – الحركة) كما ترشحت عن العرض مستويات جماليات اللون و(المود) – الجو العام الذي كان مميزا للعرض الذي منح العرض نكهة متفردة، لذا فقد اشتغل على أفقية أتسع لها الفضاء المسرحي ليمتد االى عمق المسرح الذي خالط الدخان (بخار الحمام) و المرايا بدلالتها التي وضعت الجمهور في دائرة الحدث ثم مستويات المنصة وما احاط بها من فراغ مساحي دل على الخواء الروحي الذي ظل ملازما للعرض حتى قرب نهايته ولا ادري لماذا اراد المخرج في المشهد الاخير ان يبعث الامل فينا بعد التوغل في الاحساس بالموت ولم يترك النهاية مفتوحة اذ جاء المشهد الاخير وكأنه مشهد جبري حيث كنا قد شعرنا بأن المسرحية قد انتهت قبل المشهد الاخير.

المهم ان هذا العرض كان من اهم العروض التي قدمت في مهرجان دمشق المسرحي الرابع عشر ويليه عرض مسرحية تياترو للمخرج العراقي ايضا باسم قهار وعروض مسرحية اخرى من تونس منها مونودراما (وزن الريشة) تمثيل واخراج غازي الزغباني ومونودراما (سنديانه) و(امرأة) التي قدمتهما مبدعة المسرح التونسي (زهيرة بن عمار).



جواد الاسدي