العروض الافتراضية تُنقذ «أبوالفنون» من الغياب الكامل

«قهوة سادة» أزمات المجتمع المصري المريرة في مسرحية كوميدية

انطلاقا من أن "ما لا يُدْرَكُ كله، لا يُتْرَكُ كله"، استعاد "أبوالفنون" قدرا من حضوره عبر الشاشات المنزلية وأجهزة الكمبيوتر والموبايل من خلال قنوات وزارة الثقافة المصرية على اليوتيوب التي استعاضت عن حفلات مسارح الدولة المتوقفة بعروض افتراضية لقيت متابعة جيدة من الجمهور، على الرغم من فقدانها الكثير من خصائص المسرح وعناصر متعته. من هذه العروض مسرحية "قهوة سادة".

شريف الشافعي
كاتب مصري

لا يُمكن تخيُّل فن المسرح دون العلاقة المباشرة مع المتلقي "وجها لوجه"، والعمل على جذب انتباهه واحتكار حواسه طوال فترة العرض، وضمان بيئة تواصل خصبة بين الممثلين والمتفرجين، والإفادة من ردود الأفعال واستثمار كل الطاقات والمتّجهات التفاعلية في نسج الإضافات والارتجالات.. وما إلى ذلك من السمات الأولية للفن العريق، إلى جانب ضرورة تحقّق عناصره ومقوّماته الأخرى مثل الخشبة "منصة العرض" والشخصيات الحية والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى وغيرها.

وإذا كانت أغلبية هذه المفردات الجوهرية مفقودة أو منقوصة في البث الإلكتروني للمسرحيات، خصوصا ما يتعلّق بمتابعة الحركة الفردية والجماعية للممثلين وأبجديات ملء الكتل الجسدية للفضاء المسرحي، فإن العروض الافتراضية لها بعض السمات والملامح الأخرى المُغايرة في إطار تقنيات الشاشات الصغيرة والشبكات البينية، إضافة إلى أنها الوسيلة الوحيدة المتاحة وسط الظروف الحالية للإبقاء على شعرة رفيعة موصولة بين المسرح وعشّاقه.

خسرت العروض الإلكترونية الافتراضية فن المسرح بالتأكيد كأرقى الفنون وأخصبها وأنضجها وأشملها لمنظومة الإبداعات الأخرى المكتوبة والبصرية التشكيلية والسمعية.

لكنها كسبت في سياق الحاجة لا التعويض بعض المزايا والنقاط النسبية، منها على سبيل المثال، إتاحة فرص مشاهدة غير محدودة في المكان والتوقيت للمتفرجين، وإمكانية التشغيل وإعادته أكثر من مرّة بمرونة مثلما يحلو للمتفرج، وفتح الباب للتفاعل بطريقة أخرى تتمثل في التعليقات المكتوبة من جانب المشاهدين، مع إمكانية الرد عليها لاحقا من جهة صنّاع العمل وعارضيه. وهي كلها سمات عامة تتعلّق بآلية العرض الجديدة، وليست ذات صلة بخصائص المسرح كفن بحد ذاته.

وجاءت عروض المسرح الافتراضية من باب الضرورات التي تبيح المحظورات، فإنعاش ظلال "أبوالفنون" بأقنعة أوكسجين وأجهزة تنفّس اصطناعي أفضل من الغياب الكامل لأضواء المسارح وأنوار القاعات الجماهيرية المغلقة. ومن ثم فقد أسفرت خارطة مبادرة "خليك بالبيت/ الثقافة بين إيديك" للبيت الفني للمسرح في القاهرة عن إتاحة ثلاثين مسرحية حديثة مجانية بشكل مبدئي على قنوات وزارة الثقافة المصرية، بالتعاون مع المركز القومي للمسرح.

> المسرحية اعتمدت على التلقائية والمواهب الفطرية واشتغلت على لعبة الحاضر والماضي بصياغة مرثية لنجوم الزمن الجميل

سخرية وإيجابية

افتتحت سلسلة "العروض الكورونية" بمسرحية "قهوة سادة"، التي شهدت في ثوبها الرقمي قرابة أربعة عشر ألف مشاهدة بمجرد إطلاقها، على الرغم من إثقال الرؤية في قناة وزارة الثقافة بأكثر من لوغو وشعار ضخم على شريط العرض. ويُعدّ رقم المشاهدات مقبولا قياسا بطبيعة العمل الذي عُرض على المسرح منذ عام وبضعة أشهر في إطار نخبوي تخصصي محدود (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، بعد إنتاجه للمرة الأولى بسنوات تحت قيادة المخرج خالد جلال، وبطولة مجموعة من الشباب، منهم: أحمد سعد، محمد ثروت، هشام إسماعيل، محمد سلام، شيماء عبدالقادر وغيرهم.

جاء انتماء "قهوة سادة" إلى المسرح الأمامي ملائما لإمكانية تصويره بالكاميرات الفيديوية بسهولة من حيث يجلس المتفرجون، وقد غلب الحسّ الكوميدي على العرض الحافل بالحركة وحشود الممثلين في مساحة ضيقة، بما جعل المشاهد المزدحمة بالشخوص أصعب في تمريرها للشاشة من التي تضم فردين أو ثلاثة.

ومن خلال روح الدعابة وخفة الظل والرغبة الدائمة في إثارة الضحك وتفجير المواقف الساخرة المُعتمدة على المفارقات وسوء الفهم والمبالغات الكاريكاتيرية، قدّمت المسرحية مجموعة من اللوحات القصيرة المتتالية، المنفصلة المتصلة، حيث حَوَتْ كل كبسولة درامية عدة قضايا ومشكلات متغلغلة في داخل المجتمع المصري، لطرحها بجرأة ومناقشتها بإيجابية، فليس المقصود من التعرية الموجعة إشاعة اليأس، وإنما الانتقاد البنّاء للتدارك والإصلاح والتجاوز.

هذه الفصول القصيرة (الاسكتشات) ارتبطت معا بخيوط خفية، من حيث كونها وجوها متعدّدة للأزمة المجتمعية العامة، حالة التردّي والانحدار في سائر المجالات، كما اقترن بعضها بالبعض من خلال ثيمة المسرحية وعنوانها "القهوة السادة". بمعنى المرارة التامة والعزاء الدائم والحداد القائم والمأتم الجماعي لتوديع كل رموز الجمال والإبداع والابتكار من الراحلين، الذين لم يعد الواقع الراهن قادرا على إفراز أمثالهم من النابهين، في عصر اندثار النبل وامّحاء الجمال وتشييع المُثُل وزوال القيم والأخلاقيات والمعاني السامية والسلوكيات الرشيدة.

تلقائية الأداء

لم يشعر متلقو العرض أن مدته بلغت تسعين دقيقة، بسبب رشاقة النص وسيولة الأداء التمثيلي وتلقائيته وبراعة الإخراج، إذ تولّد هذا العمل الجماعي كإفراز طبيعي سلس لورش الارتجال المُعتمدة على تفعيل المواهب الفطرية والملكات الفردية بطلاقة، دون إهدار النسق الكلي المهيمن.

أمر آخر أسهم في إزاحة الملل بالرغم من الإطالة، هو انقسام المسرحية إلى عدد كبير من التابلوهات المكثفة، تحت عناوين فرعية، لطرح القضايا والأزمات المجتمعية، من قبيل: انهيار اللغة العربية، الهجرة غير الشرعية، غياب الهوية المحلية، دعاء رجال الأعمال، العنوسة، الوساطة في الفن، صلة الرحم، الغلاء، الجهل، الفتاوى، القُبح وغيرها.

واكتسب العرض حيوية إضافية باعتماده كلية على سواعد الشباب، فهم أكثر الممسوسين بهذه الأزمات، والأجدر بأن يعبّروا عنها بجسارة وشفافية لكي يتمكّن المجتمع من عبور عنق الزجاجة الضيّق إلى شاطئ الأمان.

راهن العرض على استثارة المشاعر الإنسانية الشفيفة من خلال إبراز الانفعالات الحسّاسة وتعابير الوجوه، التي نجحت كاميرات الفيديو في التقاطها عن قرب بدقة وعناية، وصوحبت اللحظات الجيّاشة بالموسيقى التعبيرية المؤثرة المنبعثة من ثقوب النايات وأوتار الآلات الشرقية والغربية المتداخلة.

كما اشتغل العرض على لعبة الحاضر والماضي بصياغة مرثية جماعية لنجوم الفكر والأدب والفن في الزمن الجميل، وذلك عبر المأتم الجماعي الذي حضره كل الممثلين منذ بداية العرض وبين الفصول متشحين بالسواد، ومودّعين صورا للعشرات من الأدباء والفنانين والشعراء، من بينهم: نجيب محفوظ، صلاح جاهين، نجيب الريحاني، عبدالحليم حافظ وآخرون.

بقي العزاء الوحيد أن هؤلاء النجوم جميعا "رايحين لعالم أفضل"، فيما راح الممثلون في كل فصل من الفصول (بعد احتسائهم القهوة السادة) يستعرضون بأسى وأسف كيف آلت الأمور في العصر الراهن إلى الأسوأ بكل تأكيد في كافة المجالات.

فمن الوعي والتعليم والتماسك الأسري والاستقرار الوظيفي وتبلور الشخصية المصرية وسطوع القوة الناعمة داخليا وخارجيا في الماضي غير البعيد، إلى الضحالة والاستهلاكية والتجريف الثقافي والتفكّك الأسري والاغتراب وضياع الهوية وتزييف التاريخ وسيادة الفقر والقهر والاستغلال والطبقية والبطالة والوساطة والذوق المُتدنّي (المعمار العشوائي، ديوان "لا تهرشي"، أغنيتا "أيظن" و"العنب العنب")، إلى آخر هذه المظاهر السلبية التي عرّتها المسرحية بوخزات قاسية كالصدمات، دون أن تفقد الابتسامة، وتلك هي المعادلة الصعبة.

«قهوة سادة» غلب عليها الحس الكوميدي الحافل بحركة الممثلين في مساحة ضيقة، مستعرضين لوحات منفصلة متصلة

زخم الحركة في المشاهد الحاشدة

القراءة الإخراجية للنص المسرحي هل لها حدود؟

عواد علي
كاتب عراقي

أسهمت النظريات الألسنية والسيميائية، منذ مطلع القرن الماضي، إسهاما كبيرا في خلق تنوّع لا حدود له في التجارب المسرحية، وخرق مواضعات المسرح وأعرافه، فصار أي نوع من الإخراج لمسرحية ما أمرا مُمكنا، كما تقول الباحثة الألمانية إيريكا فيشر ليشته، انطلاقا من الاختلاف القائم بين نسق النص المسرحي المكتوب ونسق العرض المرئي المجسّد على الخشبة.

فالأول يتألّف من علامات لفظية بوصفه خطابا لغويا، في حين أن الثاني يتألّف من علامات لفظية وغير لفظية كعلامات ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة، وتلك التي تصدر عن الجسد وعلاقتها بالكلام (الحركات والإيماءات)، والأزياء والسينوغرافيا والرقص والمكياج.

وهكذا غدت العلاقة بين النص والعرض عملية صيرورة يتشكل النص عبرها بوساطة نظام سيميائي معيّن، ثم يتحوّل إلى نص لنظام سيميائي آخر في الإخراج أو العرض.

لكن ما دام التطابق غير قائم بين العلامات اللفظية للنص وعلامات العرض، فإن السؤال الذي يفرض نفسه: كيف يقوم المخرج بعملية تحويل النص إلى عرض مشهدي؟ يتعيّن التوكيد أن نقطة الانطلاق لا تكمن في النص فعليا، بل في قراءته، فليس مطلوبا من المخرج أن ينطلق من النص كما هو، بل كما يقرأه ويُدركه.

إن مفهوم القراءة هنا يشبه مفهوم القراءة في النقد الحديث، فهو فعالية تملأ الفجوات، أو النقاط اللامحدّدة، العائمة، الحرة في النص المسرحي، وتضيف قدرا من التحديد، لا التقييد، إلى الموضوعات التي يتضمنها في خطوط عامة.

ولهذا فإن الخطوة الأولى لأي تحوّل ستتوقف على قراءة النص، تلك الفعالية التي يُعطى من خلالها معنى لعناصره الفنية، وللتراكيب التعبيرية المتتابعة (السلسلة المتجاورة من الألفاظ التي يكوّنها التعاقب الخطي أو الأفقي للّغة) الأكثر تعقيدا، وللنص ككل.

ووفقا لذلك، تكمن نقطة الانطلاق في المعاني التي تطوّرت أثناء عملية القراءة، ومهمة المخرج والممثلين هي البحث عن علامات مسرحية قادرة على التعبير عن تلك المعاني ونقلها. كما جرى تأكيد أن اختيار علامات مسرحية مُمكنة لا يمكن حصره بالنص المكتوب، ولا يمكن أن تجمع من ذلك النص سوى معان، ولأجل تلك المعاني ينبغي أن نجد العلامات المسرحية الملائمة، ولكن لن تكون العلامات ذاتها.

يمكن إيراد مثال على ذلك بأنه حتى لو كانت الإرشادات، أو التوجيهات المسرحية التي يضعها المؤلف، تُبيّن بأن الشخصية المسرحية تتنهّد، أو تركض، أو تجلس كي تعبّر عن انفعال معين، فليس من الضروري اتباع هذه الإرشادات، التي ربما كانت قد تقرّرت وفق أعراف مسرحية للزمن الذي كُتب فيه النص.

ثمة أمثلة كثيرة على تغيير المخرج لتوجيهات المؤلف الخاصة بسلوك الشخصيات، أو انفعالها في النص المسرحي كما في تجارب العديد من المخرجين، ناهيك عن عدم تقيّد أغلبهم بمواصفات الفضاءات المقترحة في النص، وأزياء الشخصيات، وعناصر أخرى سمعية وبصرية، ممّا يُثبت أن عملية التحوّل لا يمكن أن تقودها الأسس التي تقوم عليها بنية المسرحية المكتوبة، بل قراءة المخرج ورؤيته الجمالية والفلسفية.

ومن بين أشكال التحوّل الأساسية "التحوّل التتابعي"، "التحوّل البنيوي" و"التحوّل الكلي"، ويُعد الأخير أكثرها شمولا، إلى درجة أنه يتضمّن الشكلين الآخرين بوصفهما قابلين للتحقيق، فهو يُستمدّ من النص ككل، بناء ودلالة. ولكي يجري التعبير عن شكل التحوّل هذا من خلال العلامات المسرحية يكون من المفيد، حسب رأي ليشته، تحويل جملة بعد جملة، أو تركيب النصوص التحتية كمعان مُركّبة للبُنى الفرعية.

من ناحية أخرى، قد يرى المخرج أن معنى المسرحية ينتقل، بشكل أفضل، عبر الإخراج الذي ينقل أجزاء من الحوار إلى مشاهد أخرى، أو يُوزّعه على نحو مُغاير لما كتبه المؤلف، كما في العديد من تجارب المخرجة الأردنية مجد القصص، مثل "سجون"، "بلا عنوان" و"أوراق الحب" في سياق مشروعها الذي أطلقت عليه "فيزيائية الجسد"، واشتغالها الدراماتورجي على النصوص المسرحية التي تختارها وتحوّلها إلى لوحات مستقلة، تختزل الحوار إلى أقصى درجة، ولا تجمعها حبكة درامية، كما في العروض التقليدية، بل ينتظمها رابط جمالي ودلالي، وتسير في خط تراكمي يتضافر فيه الرقص الحديث مع التعبير الجسدي والموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء، ويتداخل بعضها ببعض بانسيابية تحول دون تفكّك جسد العرض وانفراط جغرافيته إلى جزر عائمة.

كذلك يمكن أن يعمد المخرج إلى استبدال بعض البنى الفرعية بغيرها، أو حتى حذفها. وفي هذه الحال يكون البناء الدلالي للمسرحية قد أُنتج ثانية من خلال الإخراج.

وفي تجارب أخرى سبقت تجارب مجد القصص قرأ بعض المخرجين، مثل العراقي صلاح القصب، نصوصا مسرحية ذات مكانة كبيرة في التراث المسرحي العالمي (نصوص شكسبير وتشيخوف مثلا)، قراءة صادمة عصفت بها، وصاغتها إخراجيا، في إطار "مسرح الصورة"، برؤى بصرية تقوم على تكوينات جسدية، وأشكال حركية وإيمائية غامضة وسريالية مُصمّمة على وفق علاقات إيحائية متغيرة، مع الاستغناء عن الحوار استغناء كاملا، أو الاكتفاء بالقليل الجوهري منه لإعلاء الجانب البصري في العرض.

إن هذه التجارب، وغيرها لمخرجين في الغرب، قد جعلت الإخراج المسرحي، الحداثي وما بعد الحداثي، يقوم على اجتهادات لا حدود لها، ومغامرات فنية، واتجاهات مختلفة يجمع بينها المنحى التجريبي والطليعي، ويتصدّر فيه الاشتغال على البناء المشهدي، والبحث عن فضاءات جديدة، والقراءة المغايرة المُنتجة التي تهدف إلى الإمساك بما هو مسكوت عنه في النص، أو لا مفكّر فيه، وإطلاقه في فضاء العرض بأشكال مختلفة من العلامات البصرية الحرة، التي تحتاج إلى قراءة ذكية من طرف المتلقي لاستنطاقها وتأويلها.

> المخرج يمكنه استبدال بعض البنى الفرعية بغيرها، ومن ثمة يكون البناء الدلالي للمسرحية قد أُنتج ثانية من خلال الإخراج

وبذلك تداخلت رؤية المخرج (القارئ الأول للنص) ورؤية المتلقي (القارئ الثاني للنص والعرض) في إنتاج الخطاب المسرحي، وإثراء رؤية المؤلف.

لكن يبقى السؤال: إلى أي مدى تكون للمخرج حرية التصرّف بالنص المسرحي؟ بعض المؤلفين يرى وجوب تقييد هذه الحرية لئلا يجري العبث بنصه، في حين يرى آخرون أن المخرج بمنزلة مؤلف ثان للنص، لذا لا ضير في أن يفعل به ما يشاء!

«أوراق الحب» للمخرجة مجد القصص.. انسيابية وتداخل بين الفنون