

شرارات المونولوج لا تكفي لإشعال «ديودراما» ناضجة

الحياة تحضر كمهزلة موجعة في مسرحية «نهاية الحب» المصرية الفرنسية



إشارات وانفصالات وإيماءات مكررة

لشخصية مسرحية)، أي أنه كان يجب ملء الفجوات المسرحية بالحركة الجادة والحوار المتواصل والانتقالات والمواجهة الأدائية والمواقف المبرزة للتناقضات والتحويلات النفسية والتصعيد الدرامي الخلاق.

مسرحية «نهاية الحب» تمكنت بجسارة من الغوص في ضريح الوهم لتعبر الذات الإنسانية التي لم تعد تحمل جذوة العشق المتقدة (كفانا بكاء.. صار حيناً جثة وحياتنا سجناً)، لكنها في الوقت نفسه سقطت في اختبار الفن الصعب فريسة لأوهام شتى تحت عنوان التجريب الفضيض.

اليقيني المطلق، وبين أن يدار الصراع من خلال حوار متوتر ومواقف متنامية، خصوصاً أن لحظة اشتباك وانهايات عميقة متبادلة كهذه (أنت باردة/ أنت مقرف، لؤثت الهواء) لم تكن لتحتمل مثل هذا الصمت من الطرف الذي يتلقى الكلمات العنيفة الموجعة.

إن مسرح الثنائيات «الديودراما» كان الأقرب لاستيعاب نص «نهاية الحب»، لو خلا العرض من الكورال الغنائي المقحم في منتصفه «بتغني لمن يا حمام»، دون أي داع أو إضافة فنية، وكذلك لو تم بناؤه وفق ضوابط «الديودراما» وليس خصائص «المونولوج» (الحديث المطول

بالانفصال، والاستمرار في عملهما المشترك كبطلين للرواية التي يمثلانها معا، في حين أنهما اختلفا حول مصير أبنائهما، فكلهما متمسك بحقه في كل ما يخص الأبناء مستقبلاً، بما يعني امتداد دائرة الصراع حتى بعد الافتراق.

أضعفت بنية تبادل الأدوار كثيراً من عوامل نضج العرض، ففرق كبير بين أن يتجاوز مونولوجان ذاتيان مُسهبان كنافذتين لإطلاق كل من الشخصيتين على الآخر، على نحو أقرب إلى النجوى أو سيولة الضمير بحرية من دون مقاطعة أو مراجعة أو توقف حتى لانتقاط الأنفاس أو التشكيك في الخطاب

والمؤثرات الصوتية وخلجات الإضاءة والتعظيم وغيرها من التقنيات والوسائل والحيل والقدرات المسرحية المعروفة خارج المشهد بمثابة مغامرة غير مأمونة العواقب، إذ تحلّ الممثلان مسؤولية مضاعفة فاقت قدراتهما والإمكانات البشرية الفردية المرجوة عموماً في بناء كيان مسرحي مُناسق الأركان.

ومقلما أن الهشاشة والرهافة ودموع لحظات الانكسار، على ما فيها من مصداقية ولحاح تأثيرية وخصوصية إنسانية، ظلت مجرد ومضات منفردة حائرة، غير منتظمة بخيوط درامية في سياق عمل مسرحي، فإن شرارات «المونولوجات» الإفصائية المطوّلة حدّ الملل، المتبادلة بين الزوجين المتصلين ظاهرياً المنفصلين إكلينيكيّاً، لم تتمكن بدورها من إشعال «ديودراما» قائمة على الحوار والصراع المتنامي والمواجهة الأدائية الساخنة بين الشخصيتين.

ولربّما تنزع العرض في اعتماده البرود والصمت الثقيل والبسط في تصوير الانكسارات وردود الفعل برغبته في تجسيد صقيع الواقع وجمود الحياة وتبلد المشاعر ومدى التحجر الذي بلغه الزوجان في مواجهة كل شيء مهما بلغت قسوته، لكن النقل الفني لهذه المعطيات والأفكار والإحساس جاء ميكانيكياً، بما أوقع العرض ذاته في مدارات السكون وانعدام الجذب والامبالاة المتلقي.

تبادل الأدوار

انقسمت مسرحية «نهاية الحب» ضمن مشهد واحد، إلى مناورتين أو معركةين أو حربين صغيرتين، ففي البداية التزمت الزوجية الصمت، ليثنى الزوج غاراته عليها كاشفاً رؤيته ومونولوجه الداخلي العجز عن أسبابه وتصوراته حول انتهاء حبهما واستحالة استمرار علاقتهما، وجاءت كلماته سلسلة من الاتهامات الفادحة والواضحة كشفرات سكاكين حادة، كلما تراكت أنهار جسد الزوجية وسقطت دفاعاتها على نقاط وشدة التجريح.

وفي القسم الثاني، انقلبت الآية، وتبادل الزوجان مكانهما على المسرح، وبنّت الزوجية دفاعاتها على نقاط والضعف ومواقف الكذب على حديث زوجها، فالقت عن نفسها اتهامات، وسدّت هي بدورها طعناتها له في محل مناقشتها أسباب انفصالها ومسؤولية كل واحد منهما عن ضياع الحب وتعقيد الأمور إلى هذا الحد، لتكتسب الرقصة الذهنية العاطفية بانفاحتها معا على إنهاء العلاقة الجسدية والروحية

يبقى التجريب في ميدان المسرح اجتهداً يستحق الالتفات والتحليل، لكنه يبدو أحياناً وقد صار بحد ذاته مقصداً غائياً طاغياً على عناصر المسرحية المتناغمة ولوازم الأشتغال ومقتضيات الصناعة الفنية، وهذا ما وسّم مسرحية «نهاية الحب» المصرية- الفرنسية، المعروضة أخيراً بالقاهرة.

شريف الشاذلي

كاتب مصري



القاهرة - يفتش المسرح الطموح عن فضاءات جديدة لكسر النمط السائد، وقد ينجح أحياناً ويخفق في أحيان أخرى، لكنه لا يكف عن المغامرة، وهذا المسعى المحموم إلى التطوير مشحون بالإثارة دائماً، ومصحوب بالجدل والأسئلة.

وفي هذا الإطار التثويري المتمرد على أنجديات الغلبة المسرحية التقليدية، بما قد يحمله هذا التوجه من جنون وشطحات وإخلال بتوازن العملية المسرحية المحبوبة، عرضت مسرحية «نهاية الحب» المصرية- الفرنسية على مسرح الفلكي بالجامعة الأميركية في القاهرة في خمس ليالٍ متتالية.

نزح الدسم

بعشر لغات حول العالم قُدمت مسرحية المؤلف والمخرج الفرنسي باسكال رامبير منذ إطلاقها في مهرجان «أفييون» العالمي قبل ثماني سنوات، فكيف كانت ثمرة تعاون «رامبير» مع فريق المصريين والفرنسيين لإنتاج الشئخة العربية في ظهورها الأول، باللهجة العامية المصرية؟

لم يخل النص المعاصر من أصداً تقليدية، بالتعويل على فكرة محاكمة مؤسسة الزواج، وتأثير المشكلات والمنغصات والضغط على «كائن الحب» بين رجل وامرأة، وصولاً إلى اغتياله، واغتيل طرفي العلاقة معا.

نفي الديكور والحركة والموسيقى والمؤثرات خارج المشهد مغامرة غير مأمونة العواقب، حملت الممثلين ما لا طاقة لهما بحمله

أما المعالجة الحديثة، فقد خرجت باقصر طاقاتها عن المؤلف والمتوقع، بما وجّه دفة المحاكمة إلى المسرحية ذاتها وصناعتها في نهاية الأمر، لتقييم ما أفرزه.

نفي الديكور والحركة والموسيقى والمؤثرات خارج المشهد مغامرة غير مأمونة العواقب، حملت الممثلين ما لا طاقة لهما بحمله

المونودراما بين الفعل المسرحي المكتمل والمنقوص



إلحاح الشخصية الواحدة والمنظور الواحد على وجدان المتلقي، طوال العرض، يخلق نوعاً من التعاطف ينتفي في إطراره النقد

عروض ما يُعرف بـ «الوان مان شو» أو «الوان وومن شو»، وهما لوانان يؤدي فيهما الممثل أو الممثلة أكثر من شخصية، تسمية «مونودراما»، كما هي الحال في عرض «قهوة زعترة» الفلسطيني الذي قدم في مهرجان «عشبات طقوس المسرحية» ذاته، وأدى فيه الممثل حسام أبو عيشة خمس شخصيات.

إن أبرز مواطن الضعف الفنية التي عانت منها عروض «المونودراما» في المسرح العربي، وما زالت تعاني، إضافة إلى خلل التجنيس أو التصنيف، هو طفغان المناجاة على حواراتها، والخلط بين الراوي أو الشاهد على التجربة، فأغلب المؤدين في هذه العروض يتوشح بإهاب الراوي، رغم أنه «الفاعل» الجسد للفعل الدرامي، حيث تظل هذه الصيغة الحكواتية مهيمية على أدائه، في حين يفترض به أن يكون ذا حضور يقوم على التشخيص أو التقمص، إلا إذا تعمد أن ينحو منحى بريشتيا في أدائه.

التحليل النفسي (سيغموند فرويد ومن تلاه)، في ترسيخها بالتركيز على الأمراض الشخصية والعصبية والنفسية للإنسان، حيث صار بعض كتاب المسرح يأخذ مادته من الحياة ليضعها في نهاية الأمر، بأمراضها وانفصامها ووحدانياتها، على خشبة خالية تبحث عن مخلص، أو من يستمع إليها.

أما في المسرح العربي، فإن الشاعر المصري أحمد زكي أبوشادي يُعد أول من كتب «المونودراما» من خلال نصه «ابن زيدون في سجنه» عام 1954. وإذا كان بعض الباحثين يعتقد بأن مسرحية الكاتب المسرحي العراقي يوسف العاني «مجنون يتحدى القدر»، المكتوبة عام 1949، نص مونودرامي، فإنه اختلف معه، لأن المسرحية تحتوي على صوت ثانٍ إلى جانب شخصية «المجنون»، هو صوت القدر الذي يتحاور معه طوال الوقت، من دون أن يظهر على المسرح.

لكن التجارب المسرحية المونودرامية في العالم العربي لم تبدأ بالتنامي إلا في سبعينات القرن الماضي، وقد تفاوتت ذلك، زمنياً، من بلد عربي إلى آخر. وأخذت تزدهر، وازداد إقبال الكتاب والمخرجين والممثلين عليها مع إقامة عدد من المهرجانات الخاصة بها، بل لم يعد أي مهرجان مسرحي عربي يخلو من عروضها، وأحياناً تكون لها الغلبة عددياً كما في مهرجان «عشبات طقوس المسرحية» الثاني عشر في الأردن الذي أقيم هذا العام.

وقد شاب العديد منها خلل في التجنيس أو التصنيف، فأطلق على

ما جعل بعضهم يعتقد بأن ذلك يعود إلى إخفاقها فنياً.

ويعد هذا الازدهار المؤقت توارث «المونودراما» عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر، لكن في نهاية ذلك القرن وبداية القرن العشرين، ومع الصحو الرومانسية التي بلغت أوجها في المسرح على أيدي التعبيريين في ألمانيا، بدأت «المونودراما» تعود إلى خشبة المسرح، ومن أبرز نماذجها «ضرب التبع» و«أغنية التّم» لتشيخوف، و«قبل الإفطار» ليوجين أونيل، و«الصوت الإنساني» لجان كوكوتو، و«أيدي يورديس» للبرازيلي برون بلوخ.

وبرزت «المونودراما» في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، وأسهمت مدرسة



المسرحي المغربي عبدالحق الزروالي تخصص في عروض المسرح الفردي

وتفتقر المونودراما إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها، مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر، لأن إلحاح الشخصية الواحدة والمنظور الواحد على وجدان المتلقي، طوال العرض، يخلق نوعاً من التعاطف ينتفي في إطاره النقد.

تاريخياً، لم تظهر «المونودراما» إلا في القرن الثامن عشر، ويرجع بعض الباحثين أن تكون مسرحية «بغماليون» التي كتبها جان جاك روسو، هي البداية الحقيقية لهذا الشكل. ثم ظهر بعده الممثل والكاتب المسرحي الألماني جوهان كريستيان براندز، الذي كتب نصوصاً مونودرامية قصيرة بين 1775 - 1780.

لكن نجاحها سرعان ما تراجع، أو قل الاهتمام بها من قبل النقاد والدارسين،

مع شخصيات وهمية أو مع المتلقين. وقد ابتكر كتاب المونودراما مجموعة من الوسائل الفنية لجعل السرد ذا زخم درامي منها: وسائل سمعية (الموسيقى والمؤثرات الصوتية الخارجية)، ووسائل تقنية مسرحية (أقنعة، ملابس ودمى)، الإكسسوارات والسينوغرافيا (صور ساعات وشرائع فلمية)، والهاتف بوصفه حضوراً (تمثيلاً لآخر الغيب).

كما أنها تركز على الفرد (الشخصية) أكثر من الحدث، وهذا منظور تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع، ومن ثم ينعقد الحوار، وتقيم الشخصية الجدل مع نفسها لأنها تعيش في عزلة، وتتشبث بما جرى لها في الماضي، من ناحية، والحلم من ناحية أخرى، بحيث تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون، وبين التوقع والتحقيق، وغالباً ما تتمتع بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث في شخصية واحدة تلج على وجدان المتلقي، وتحمل في طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي، وتنقل بؤرة التركيز من الجدل بين الفرد والجماعة إلى النفس في انغلاقها على ذاتها، وتستعيد بعض الصور، أو المواقف الماضية، التي تركت في بطانتها بعضاً من الغضاضة، أو الضيق والحزن، أو شيئاً من سرور مبهم لأمل متوهم متوقع التحقق، وتتداخل تلك الصور وتتقاطع وتتواصل بعملية شبيهة بعملية المونتاج، ذلك أن استرجاعها يجري بانتقائية ذهنية.

عواد علي

كاتب عراقي



«المونودراما» في أبسط تعريف لها هي مسرحية ذات شخصية واحدة يؤديها ممثل واحد، أو ممثلة واحدة. لكن تعريفاتها، نقدياً ومعجمياً، تعددت، حالها حال أي شكل أدبي أو فني، وواجهت اعتراضاً أو رفضاً من بعض الدارسين والنقاد، انطلاقاً من أنها لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، تملؤها بأهوائها وتحببها بلاغتها، وفيها تغلغ المناجاة (المونولوج) على الحوار، ولا شيء أشد منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية. ولذلك ستبقى فناً درامياً ناقصاً حيث تفتقد وبشدة لعنصر الحدث الحي، وتتحصر دائماً وأبداً في أشكالها السردية رغم محاولة معظم العاملين فيها استخدام العناصر

المساعدة.

ولم يسلم مصطلح «المونودراما» من الاعتراض أيضاً، فقد رأى بعضهم أنه مصطلح غير دقيق، وأن المصطلح الصحيح والمنتشر هو المسرح الأحادي. ومنذ منتصف سبعينات القرن الماضي أطلق المسرحي المغربي عبدالحق الزروالي على عروض «المونودراما»، التي تخصص فيها، مصطلح «المسرح الفردي».

ويمكن إيجاز أبرز الملامح الأساسية للمونودراما بأن أغلب حواراتها يقوم على السرد المباشر بضمير المتكلم، وفي أحيان قليلة تتحاور الشخصية