التجريب المســـــــرحي في جدلية العلاقـــة بين العـــرض والجمهـــور

– عرض "اللوحة" إخراج. محمـــد عبد المنعـــم أنموذجًا –

أ.م.د. محمد عبدالحليم السيد سرور

أ ستاذ مساعد بقسم العلوم الأساسية

كلية التربية للطفولة المبكرة– جامعة مدينة السادات

مستخلص البحث

يهدف البحث الحالي إلى إلقاء الضوء على التجريب في جدلية العلاقة بين العرض والجمهور في عروض مسرح الهواة، وتمثلت عينة البحث في العرض المسرحي "اللـــــوحـــــة"، الذي قدمته فرقة بيت ثقافة رشيد في مارس ٢٠١٩م، على مسرح مدرسة رشيد الثانوية بنات، والعرض من تأليف: رجب سليم، وإخراج: محمـــد عبد المنعم. واعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي؛ لملاءمته موضوع البحث. وقد توصل البحث إلى عدد من النتائج من أهمها:

١) تميزت العلاقة بين العرض والجمهور في مسرحية اللوحة بالتداخل والاشتباك؛ فجاءت مخالفة لطبيعة الفرجة التقليدية المعتادة.

٢) استطاع المخرج عن طريق التجريب في مساحات التمثيل غير المعتادة وغير المألوفة التغلب على فقر بيئة العرض من حيث عدم توافر مسرح مجهز يحوي البيئات المكانية المتعددة للعرض. كما توصل إلى إجاد حلول خلاقة ومبتكرة لتجاوز الصعوبات التي واجهت العرض والتي أثمرت الإبهار في الصورة المرئية والسمعية للعمل.

٣) تشظت مساحات التمثيل داخل العرض المسرحي وتفتتت فولدت فضاءات جديدة تنوعت بين التمثيل في الفضاءات المفتوحة خارج المسرح في فناء المدرسة، والتمثيل في صالة العرض وسط الجمهور، وتمثيل عبر الشاشات التلفزيونية الموظفة داخل العرض جنبًا إلى جنب مع التمثيل فوق خشبة المسرح؛ بل والمزج بين هذه الفضاءات جميعها في لحظة واحدة.

٤) لعبت حركة الممثلين دورًا ملحوظًا في المزج بين المنصة والصالة، واستعار المخرج عبر التجريب ملامح السيرك في عناصر العرض المختلفة إذ لا وجود للسيرك الصريح، ولكن تبدت تجلياته بشكل رمزي في ثنايا العرض منذ بدء الأحداث وحتى نهايتها، مما أسهم في إثارة فكر الجمهور إيقاظ وعيه فيما يشاهده.

٥) أدى التجريب في عناصر السينوجرافيا إلى التمرد على نمطية العلاقة بين العرض والجمهور عبر الإنارة العامة ودورها في كسر الإيهام المسرحي، كما عضدت الأغاني والاستعراضات عملية التجريب في جدلية العلاقة بين العرض والجمهور عن طريق تذويب الفوارق بين المساحتين – المنصة والصالة– بإيجاد توليفة متنوعة من الأغاني والرقصات الشعبية والأجنبية، وأغاني المهرجانات، وغيرها.

الكلمات المفتاحية: (التجريب المســـــــرحي – العــرض المسرحي – جمهــور المسرح – خشبة المسرح)

ABSTRACT

Theatrical experimentation in the dialectical relationship between the show and the audience

"The painting" Show directed by: Mohamed Abdel Moneim as a model

Abstract: The current paper aims to shed light on experimentation in the dialectic of the relationship between the show and the audience in amateur theater performances. The paper sample is the theatrical show of the play "The Painting" presented by the troupe of Rashid culture House in March 2019. The paper uses the descriptive analytical method. to suit the research topic. The research has reached a number of findings, the most important of which are:

1) The relationship between the show and the audience- in The Painting play- is characterized by overlapping and clashing; It came in violation of the usual, traditional nature of watching.

2) The director was able, through experimentation in unusual and unfamiliar acting spaces, to overcome the poverty of the presentation environment in terms of the lack of an equipped theater containing the multiple spatial environments for presentation.

3) The spaces of representation within the theatrical show fragmented generating new spaces that varied between acting in open spaces outside the theater in the schoolyard, acting in the showroom in the middle of the audience, and acting via television screens employed inside the show along with acting on stage; Rather, mixing all these spaces in one moment.

4) Experimentation in the elements of scenography led to rebellion against the stereotypical relationship between the show and the audience through public lighting and its role in breaking the theatrical illusion, and the songs and performances supported the process of experimentation in the dialectic of the relationship between the show and the audience by dissolving the differences between the two spaces - the platform and the hall - by creating a variety of combinations of Folk and foreign songs and dances, festival songs, and others.

Keywords: (theatrical experimentation - theatrical performance - theater audience - stage)

مقـــــــدمـــــة

يُعد العرض المسرحي بمثابة الشيء الملموس المادي الذي ينتجه الممثلون والمخرج وفريق عمله المشارك في صناعته، وإنه أيضًا الفكرة التي تصورها خشبة المسرح، فتجعل ما كان غائبًا حاضرًا، إن المسرح ينظر إليه بوصفه استعادة فكرة ما أو حقيقة سابقة(١).

كما يُعد الجمهور ركيزة أساسية من ركائز فن المسرح؛ إذ إن المسرح مرهون بجمهور ما يطرح عليه أفكاره وموضوعاته، جمهور يتفاعل معه تفاعلًا يؤثر فيه ويتأثر به؛ إذ إن المسرح يترك الحرية للمشاهد كي يقرر بنفسه نوع النص الخفي المستتر خلف النص الظاهر(٢)؛ ومن ثم يستهدف العرض المسرحي الوصول للجمهور الذي يختلف كليًّا وجزئيًّا عن قارئ الكتاب، أو جمهور المعرض التشكيلي، فهؤلاء لديهم الوقت للتأمل وإعادة التفكير والمشاهدة، أما جمهور المسرح فيتفاعل مع فعل حي، ويشارك بوجوده مع عناصر العرض الأخرى، ويمتلك التأثير المباشر على الممثلين عبر ردود فعله كالتصفيق، أو الصفير، أو الضحك، أو البكاء، أو الاستهجان، أو الصمت وغيره؛ إنها عملية تغذية عكسية مباشرة توثر تأثيرًا فوريًّا في الممثلين تلقائيًّا، فحضور الجمهور إلى مكان العرض يعني بعث الحياة في المسرح، وغياب الجمهور عن العرض يجعله يتلاشى، ويصبح كالعدم(٣).

وإن العلاقة بين العرض والجمهور تتشكل في صور مختلفة؛ فنجدها تتأرجح بين علاقة مقدسة في إطار مسرح العلبة الإيطالي؛ إذ ينعزل الممثل فوق منصة التمثيل مستترًا خلف الحائط الرابع بعيدًا عن الجمهور الذي يقبع في صمت تام في صالة المسرح ليتابع الممثل ويندمج معه، وعلاقة مرنة متحررة يسمح فيها للممثل أن يخترق الحائط الرابع ويمر بين

(١) باتريس بافيس: الإخراج المسرحي المعاصر "النشأة، الاتجاهات، الأفاق المستقبلية، ترجمة: منى صفوت، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي٢١، القاهرة، ٢٠١٠، ص٢٤.
(٢) سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت لبنان، ١٩٨٨، ص٤٢.
(٣) أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٥م، ص٣٩.

صفوف الجماهير فيذوب كلاهما في الآخر في وحدة واحدة لا ينفصل بعضها عن بعض، وكأن الجمهور جزء لا يتجزأ من العرض.

ومن هنا تنبع مشكلة هذا البحث؛ إذ تتمثل في التساؤل الرئيس التالي:

هل يسهم التجريب في إعادة تشكيل العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور؟

ويتفرع من هذا التساؤل الرئيس مجموعة من التساؤلات الفرعية، يوردها الباحث فيما يلي:

- ما بواعث التجريب في العرض المسرحي "اللوحة"؟
- كيف أسهمت الفضاءات المتنوعة لعرض "اللوحة" في هدم العلاقة التقليدية بين المنصة والصالة؟
- كيف بلور المخرج ملامح التجريب عبر العناصر الفنية المختلفة لعرض "اللوحة"؟

أهمية البحث:

تعود أهمية البحث إلى أهمية موضوعه، حيث تسهم العلاقة الجدلية بين المؤدي والجمهور في صنع العرض المسرحي المعاصر؛ فإن العرض المسرحي كي يتحول إلى تجربة غنية لابد أن يصبح المتفرج جزءًا منه، بمعنى أن يتم التفاعل بين المتفرج وخشبة المسرح، فالاستمتاع هنا يكون بالتفكير فيما يشاهد أو يمثل، ويتم ذلك خلال مشاركة الأفراد المتفرجين الممثلين في النداء على شخصية ما، أو إجابة المتفرجين على سؤال ما يطرحه الممثلون، أو المشاركة بالغناء أو غيره؛ فكل هذا يساعد على جعل الجمهور عنصرًا إيجابيًّا فعالًا في العرض المسرحي(٤).

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى إلقاء الضوء على التجريب في جدلية العلاقة بين العرض والجمهور في عروض مسرح الهواة.

(٤) فاطمة يوسف: دراما الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص٣٠

عينة البحث:

تمثلت عينة البحث في العرض المسرحي "اللـــوحـــة"(٥)، الذي قدمته فرقة بيت ثقافة رشيد في مارس ٢٠١٩م، على مسرح مدرسة رشيد الفنية، والعرض من تأليف: رجب سليم، وإخراج: محمـــد عبد المنعم.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي؛ لملاءمته موضوع البحث.

أولًا: فلسفة العرض المسرحي وركائـــزه

تخضع التجربة المسرحية إلى إطارين: إطار خارجي يهتم بالمسرح بوصفة بناء ثقافيًّا، وإطار داخلي يركز على الحدث المسرحي ذاته، وخاصة تجربة المتلقي مع المسرح، وهذان الإطاران يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقة تفاعلية تكاملية، إذ تؤثر الفرضيات الثقافية في العرض المسرحي (٦).

ولاشك فيه أن أي مكان يتم فيه عرض شيء ما أمام أناس يكون مسرحًا، شريطة أن يعرض هذا الشيء موضوعًا مسرحي الطابع يمكن مشاهدته والتعامل معه تعاملًا مباشرًا؛ حتى يتولد المعنى الاصطلاحي للمسرح، وينبع من كونه مكانًا يتم فيه عرض موضوع درامي بوساطة ممثل، وفي وجود جمهور؛ إذ إن وجود الجمهور في الفضاء المسرحي يكمل دائرة الاتصال المسرحي، ويكمل العناصر الأساسية الأربعة للعرض

(٥) عرض "اللوحة" تـأليـف رجب سليم، وإخراج د. محمد عبد المنعم ٢٠١٩م، لفرقة بيت ثقافة رشيد المسرحية التابعة لفرع ثقافة البحيرة فى بإقليم غـــرب ووسـط الـدلتا الثقافي- الهيئة العـامة لقصور الثقافة، وكان الاسم الأصلي للعرض هو (الجيل أبو زلومة). وقد تدخلت الرقابة في تسمية النص فتم تغيير اسم النص من (الجيل أبو زلومة) لـــ (اللوحة)، وإن كان اسم النص الأصلي هو الاسم الأفضل-باعتبار العنوان من عتبات النص- في دلالته على توافق هذا الاسم-(الجيل أبو زلومة)- مع الجيل الحديث في إشارة إلى هؤلاء الشباب اللذين ابتلوا وانغمسوا في ملذاتهم وتضييع أعمارهم فيما لا يفيد الوطن، وليس لهذه الأعمال والأفعال أساس من الدين والتربية والقيم، فمعظمهم أشباه رجال يرتدون السراويل الممزقة والسلاسل والحظاظات ويدأبون على النمص، وقص شعورهم بطرق مقززة، وأصبحت أحوالهم في مجملها مقيتة متشبهين بالنساء تارة، وبالتقليد الأعمى للغرب تارات.

(٦) عواد علي: المسرح واستراتيجية التلقي "قراءة في نظريات التلقي المسرحي"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص٢٥٥.

المسرحي: (الممثل – الجمهور– المكان– والموضوع الدرامي)، وهي عناصر تتفاعل وترتبط معًا ارتباطًا وثيقًا بحيث إن غاب عضو منها يؤدي ذلك إلى خروج العمل المقدم من دائرة الظاهرة المسرحية(٧).

فيما يتعلق بعنصري: (الممثل) و(الجمهور)، نلاحظ أن التمثيل لا يكون له فاعلية إلا مع وجود حي لكائن بشري في مواجهة كائن بشري آخر. وقد تأخذ هذه المواجهة إما شكلًا من أشكال الصراع، وإما شكلًا من أشكال التناغم والتوافق، استنادًا إلى الحدث أو القصة المقدمة على المسرح؛ ومن هنا يتشكل وعي المتفرجين بهذا الصراع أو التوافق، ويضعون أنفسهم طواعية موضع المشارك الذي يحاول الوصول إلى حل لهذا الصراع، أو يشعر بالابتهاج لهذا التوافق.

ولهذا الأمر– مشاركة المتفرج ووعيه– أهمية قصوى في أداء الممثل، وفي وقوفه على المسرح في العرض، وهي أيضًا نقطة نزاع وجدل شديدين في عمل الممثل؛ فهناك الإلهام في مقابل التكنيك، والموهبة في مقابل التدريب، والصدق في مقابل الصنعة، والإحساس في مقابل التصنع، والتمثيل بوصفه فنًّا في مقابل التمثيل بوصفه علمًا.

ومن ثم يكمن جوهر العرض المسرحي في طبيعة العلاقة بين الممثل وجمهوره؛ فهما يشكلان قطبي العرض المسرحي، وهذا ما طرحه المخرج والممثل الفرنسي جان لوي بارو **Jean-Louis Barrault** (١٩١٠– ١٩٩٤) بقوله: إن العرض المسرحي "هو لقاء مجموعتين من الناس: المجموعة الأولى هي الجمهور، والمجموعة الثانية هي الفنانين"(٨). وهو ما يؤكده المخرج الإنجليزي بيتر بروك **Peter Brook** **(١٩٢٥ – ٢٠٢٢)**، طارحًا مفهومه للمسرح قائلًا: "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة عارية وأدعوها مسرحًا، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان

(٧) مصطفى يوسف منصور: مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٠.

(٨) سامي صلاح: الممثل والحرباء "دراسات ودروس في التمثيل"، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٣٦.

آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"[٩]؛ وهو هنا يقرن فلسفة العرض المسرحي بفعل يأتي به شخص ما وهو الممثل، ورد فعل إزاء هذا الفعل يصدر عن شخص آخر هو الجمهور؛ وذلك مقرون بوجودهما في مكان ما.

ومن ثم هناك عدة أمور تشكل العلاقة بين الممثل والعناصر المسرحية الأخرى، وفى مقدمتها الجمهور؛ إذ إن حذف الممثل عن المؤلف يؤدي إلى وجود كتاب وليس مسرحية، وحذف الممثل عن مصمم المناظر يؤدي إلى وجود مكان ما أو لوحة لمنظر طبيعي لكن لا يوجد ديكور مسرحي، وحذف الممثل من المخرج يؤدي هذا إلى وجود جمهور وكورس واحتفال شعبي جماهيري لكن لا يوجد مسرح، وعلى العكس من ذلك كله؛ احذف من الممثل كل ذلك–المؤلف والمخرج ومصمم المناظر المسرحية– يبقى المسرح؛ لأن الممثل يستطيع أن يمثل ما يريده، ويستطيع أن يحكي، وأن يعرض، وأنت تستقبل التأثير المسرحي الناتج[١٠].

إن هذه الآراء وغيرها تؤكد أنه لا يمكن أن يكون هناك وجود للمسرح دون ممثل يقدم رسالة ما، ودون جمهور يتلقى هذه الرسالة؛ فيشير باتريس بافيس **Patrice Pavis** (١٩٤٧–) إلى مسألة التلقي– التي همشت كليًّا، وبرزت في نظرية التطهير عند أرسطو **Ἀριστοτέλης** (٣٨٤ ق.م– ٣٢٢ ق.م)، أو التغريب عند برتولد بريخت **Bertolt Brecht** (١٨٩٨– ١٩٥٦) فيقول: إن "الاهتمام بالمتلقي ظل، إذن بمثابة بنية غائبة ضمن المقاربات المتعددة التي ترتبط بالمسرح، والتي يمكن القول عنها: إنها لم تتعد حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقي"[١١].

إن التلقي المسرحي عبر العصور أوجد معادلة مع المبدع جعلته يبحث فيها عن التنوع والاختلاف عما هو سائد، جعله يميز منجزه الإبداعي من أجل جذب المتلقي إلى فهم وإدراك العرض المسرحي والذي تتغير ملامحه وتشكلاته؛ بسبب إضافة عناصر

(٩) بيتر بروك: المساحة الفرغة، ترجمة: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، العدد ٤٣٢، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٦، ص١٩.
(١٠) مصطفى يوسف منصور: مرجع سابق، ص٧.
(١١) حسن يوسف: التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣، ص١٩٨.

السينوغرافيا المتعددة؛ فالوعي عند الجمهور يرتكز على التبادل بين الذات المتلقية والعمل المسرحي الذي يكون فيه التفاعل بينهما هو الأساس في انطلاق لحظات التأسيس الأول للفهم في عملية التلقي المسرحي.

فعند فسيفولد مايرهولد **Meierkholid** (١٨٧٤ – ١٩٤٠) على سبيل المثال –لا الحصر– كانت عملية التلقي عبر علاقة الممثل بجمهوره تتأسس على الحركة، والفعل، والإيماءة، وكان يعتقد أن معنى الفعل ورد الفعل ليس تفاعل التوترات النفسية، وليس تدافع وتراجع الكلمات أو حتى الأفكار؛ وإنما الفعل ورد الفعل يعنيان تغييرات في التوازن الجسدي/ المادي للمشهد المسرحي، كما استخدم الأقنعة، وطالب بتساوي الممثلين الاهتمام بالجسد وبالإيقاع(١٢).

لقد كان يلجأ إلى إرهاق المتفرجين بتنبيههم أنهم في المسرح كلما نسوا؛ وذلك من خلال أضواء الكشافات، وإزالة الستارة الأمامية، وتقريب الممثل من المتفرج عن طريق تضييق الفجوة بين الصالة والمنصة؛ إذ كان يريد تحطيم الفاصل بين الجمهور والخشبة؛ فبنى ممرات ودرجات من الخشبة إلى الصالة، وجعل الممثلين يتحركون بين الجمهور، وجعل الصالة على شكل حانة يجلس الجمهور على موائدها، ويشرب، بينما يدور التمثيل بينهم كما في ناد ليلى(١٣).

وفى هذا يتفق مع الأسلوب الملحمي الذي دعا إليه برتولد بريخت، والذي يقضي بهدم الإيهام المسرحي، وحتمية التواصل بين الجمهور في الصالة والممثل على الخشبة، وقد حقق ذلك بوسائل عدة: كالإضاءة، والكشافات، وإزالة الستارة، وغيرها من وسائل عدة فيما يُعرف بالتغريب؛ أي جعل المألوف غريبًا، وهذا الأمر يتيح للمتلقي رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد ومتغير، يثير في نفسه الدهشة والغرابة وطرح التساؤلات الناقدة حول العمل المسرحي المعروض؛ ومن ثم يسعى بدوره إلى فهم جيد.

---

(١٢) سامي صلاح: مرجع سابق، ص ١٥٣.

(١٣) جيمس روس - إيفانز: المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى بيتربروك، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٤٥.

يقول برتولد بريخت: "إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيها من ظاهر ومعروف وبديهي، وإثارة الدهشة أو الفضول بدلًا منها".(١٤)

أما: أريك بنتلي **Eric Bentley** (١٩١٦- ٢٠٢٠)، فيرى أن التغريب يُعد: "تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية والإنسانية المطلوب تصويرها بوصفها شيئًا يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهه نظر اجتماعية(١٥).

ويتداخل التغريب في جميع عناصر العرض المسرحي من: نص، وديكور، وإضاءة وغيرها، ويتفاعل مع الأبنية الأخرى للمسرح في وضع تكاملي تتشكل فيه الرؤية البريختية لهذا المفهوم والتغريب- في رأي – برتولد بريخت على خلاف مع نظرية التطهير لأرسطو؛ إذ إن الأخير يعتمد في نظريته على الاندماج والتعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أما مفهوم التغريب عند برتولد بريخت فهو قائم في أساسه على مخاطبة العقل الناقد الطارح للأسئلة، والذي بدوره يقيم العمل المسرحي في حيز الإيجاب أو السلب؛ فمسرحه الملحمي كان يهدف إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي؛ لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تهدف لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد.

أما الباحث الإيطالي ماركو دومارينيز **Marco De Marinis**؛ فيؤكد أن التجربة المسرحية تجربة جمالية، ومجموعة معقدة من التأويل والانفعال والتقويم، والتي تتداخل كلها وتتفاعل فيما بينها. ونستنتج من ذلك "أن المتفرج ليس سلبيًّا، كما أن تجربة التلقي لديه لا تبني على معطيات حسية فقط، وإنما يتداخل فيها ما هو انفعالي وإدراكي، وإذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية، لاحظنا أن المتلقي عند مشاهدته لعرض مسرحي يحاول تكوين بيئة حكايته حول ما يجري أمامه والعمل على ربطها بالفضاء والشخصيات والزمان، كما يحاول تفكيك وربط العلاقات بينها من أجل بناء

(١٤) برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ترجمة: فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، القاهرة، أكتوبر- ١٩٦٥،، ص٨٠.

(١٥) أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ط٢، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٨٢.

معنى؛ لأنه في غياب المعنى يشعر المتفرج وكأنه عاش نوعًا من الانقطاع في اللذة الجمالية والفنية"(١٦).

لقد قامت سوزان بينيت **Suzanne Bennett** (١٩٤٨ –)، بنقد نظريات القراءة وسميوطيقا المسرح وتيار استجابة القارئ في مقاربتها لقضية التلقي في المسرح وأرجعت هذا الاعتراض إلى عدة أسباب، منها أنها ترتكز على العلاقة الجدلية بين الإنتاج المسرحي والتلقي، في إطار القيم الثقافية؛ فالمتلقي يقوم بقراءة العرض المسرحي من خلال عمليات التأويل التي لها محددها.

ونجد أن التغذية المرتجعة تتحقق أيضًا أثناء العرض المسرحي وبعده، وهذا يذكرنا بأن دور الجمهور لا ينتهي بنزول الستارة على العالم المتخيل فوق خشبة المسرح، فالتغذية المرتجعة من قبل الجماهير، وكذلك ظهور الممثلين بعيدًا عن شخصياتهم الدرامية؛ ليتلقوا استحسان الناس أو استهجانهم، تمثل تقليدًا مسرحيًّا مهمًّا.

إن التغذية المرتجعة من قبل الجمهور تتحقق سلبًا أو إيجابًا وبصورة سريعة لحظية، فالجمهور عندما ينتهي من مشاهده العرض؛ فإنه سرعان ما يقرر ما إذا كان العرض جيدًا أو رديئًا أو مثيرًا للرفض حتى أن البعض قد يزداد تصفيقه استحسانًا أو قد يطرق الجمهور البعض رافضًا ما قدم، بل أن البعض قد يأتي رد فعله سريعًا فيغادر العرض قبل انتهائه(١٧).

ومن هنا نستطيع القول: إن تلقي الجمهور لهذا العالم المتخيل فوق الخشبة يخضع لإدراكه هذا العالم من خلال تجربة جماعية تقوم بتأويل العمل وتفسيره(١٨)، بعد أن وافق الجمهور؛ لما بين العمل والمتلقين من توافق ثقافي ومعرفي واجتماعي.

ومن الضروري أن يتذكر المخرج أن عليه أن يسعى وراء تقدير الجمهور للمسرحية ككل، لا لواحد أو اثنين من الممثلين أو للمنظر أو للإضاءة فحسب؛ ذلك لأن

(١٦) حسن يوسف: مرجع سابق، ص٢٠٨.
(١٧) أحمد صقر: آلية التلقي في المسرح "دراسة في النقد الأدبي والمسرحي"، موقع الحوار المتمدن، (www.ahewar.org).
(١٨) عصام أبو العلا: آليات التلقي دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص

استجابة الجمهور للعرض يمكنها أن تساعد المخرج في تقييم عمله[١٩]؛ فحين ينظر إلى أفراد الجمهور على أنهم جزء عضوي من تجربة المسرح، فسيعطي ذلك للمثل فورًا إحساسًا بالمسئولية تجاههم، وهو إحساس لا يكون فيه أي توتر عصبي، ويصبح المتلقي، جزءًا من اللعبة، جزءًا من التجربة[٢٠].

وفيما يخص المكان يدلنا تاريخ المسرح على أشكال مختلفة للمكان المسرحي يمكن تقسيمها إلى قسمين متمايزين هما: المكان المغلق كقسم يتميز عن المكان المفتوح؛ يضم القسم الأول كل فراغ محدد بسقف وأربعة جدران، ومن النماذج المشهورة التي تمثل هذا الشكل: مسرح البروسينيوم كبناء مستقل، وأيضًا الغرفة أو الجراج أو الشقة وغيرها من الأماكن التي يتم تقديم العروض المسرحية فيها. والقسم الثاني يعرف باسم المسرح المفتوح أو مسرح الهواء الطلق والذي لا يتحدد فيه الفراغ بسقف، وإنما يمتد إلى أعلى دون حدود مصطنعة، وذلك مثل الحدائق والأندية والساحات والشارع، وكل قسم يتميز بسمات جمالية وفنية وله تقنياته المسرحية.

إن المكان المسرحي أيًّا كان شكله أو نوعه، مغلقًا كان أو مفتوحًا، عبارة عن فضاء يتم تشكيله وفقًا للمقتضيات المسرحية، ووفقًا لنوعية العرض وأهدافه وطبيعة جمهوره. والشيء الأساسي هنا هو أن هذا المكان ينقسم دومًا إلى قسم خاص بالتمثيل، وقسم خاص بالجمهور، وبذلك يمكن القول: إن المكان أيًّا كان شكله لا يكتسب الصفة المسرحية إلا إذا وجد الممثل والمتفرج بصورة متميزة، وأيضًا عندما يقوم الممثل بتشكيل هذا الفضاء، ويقوم المخرج باستقبال هذا التشكيل استقبالًا دلاليًّا معينًا. إن المكان أيًّا كان شكله لا يصبح مكانًا مسرحيًّا إلا إذا بذل فيه جهد فضائي يعمل على تمسرح المكان [٢١].

أما فيما يتعلق بالموضوع الدرامي فإنه يرتبط بالممثل؛ وفي الوقت نفسه يرتبط بالجمهور، وهذا يتسق مع سمات الشكل الدرامي والتي من أهمها أنه ديموقراطي النزعة؛

(١٩) علي الراعي: فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص٤٨٧.
(٢٠) المرجع السابق، ص٥٢.
(٢١) مصطفى يوسف منصور: مرجع سابق، ص٥.

بمعنى أنه يسمح للمتلقي بالتحاور معه. لهذا فالموضوع الدرامي إذا يبحث عن الممثل ليجسده بقدراته الإبداعية(٢٢).

ويسهم في صناعة العرض المسرحي- إضافة للجمهور، والممثلين، والفراغ المسرحي- تقنيات مساعدة وخبرات أخرى وعناصر مهمة مثل: النص المسرحي، والديكور والمناظر المسرحية، والأزياء والمكملات، والإضاءة، وعناصر الموسيقى والغناء والاستعراض، فضلًا عن الإخراج الذي يعنى بتوظيف كل هذه العناصر بما يتوافق ورؤيته الفنية؛ حتى يتحقق خروج العرض بشكل جيد(٢٣).

(٢٢) مـارتن اسـلن: تشـريح الـدراما، ترجمـة: أسـامة المخزنجـي، دار الشـروق، عمـان، الأردن، ١٩٨٧، ص١١.

(٢٣) أحمد إبـراهيم: الـدراما والفرجـة المسـرحية، دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنشـر، الإسـكندرية، ٢٠٠٥م، ص٤٠.

ثانيًا: ملامح التجريب في الرؤيـــة الإخراجية لعرض اللوحة[٢٤]

أ- أحداث النص وقضاياه

تبدأ الأحداث بمحفل افتتاح لوحة كفاح الشعب التي قام "أبو كبير" مرشح الدائرة في البرلمان بترميمها على نفقته الخاصة؛ لاستمالة الشعب إليه كي يضمن أصواتهم في الانتخابات القادمة، وفي غضون إتمام مراسم الاحتفال يفاجئ الجميع بهروب شهداء اللوحة؛ الأمر الذي يسبب إرباكا أمنيا على المستويات كافة، ويدفع "أبو كبير" والأجهزة الشرطية والسيادية بالدولة إلى سرعة البحث عن الهاربين وإعادتهم للوحة ثانيًا؛ حفاظًا

(٢٤) المخرج د. محمد عبدالمنعم هو أستاذ جامعي في التمثيل والإخراج المسرحي بجامعة الإسكندرية، وله تجارب إخراجية لعروض مسرحية عديدة اعتمد فيها على التجريب المسرحي، ومن أبرزها عرض (أقنعة الملائكة) تأليف اليوناني نوتيس بيريااليس والذي قدمه عام ٢٠٠٢م على سطح ملعب الكروكيه بنادي سموحة الرياضي الاجتماعي بالإسكندرية؛ حيث مزج بين منطقة التمثيل والحضور في مساحة واحدة يجلس فيها الجمهور بشكل نصف دائرة تحتضن في جوفها منطقة التمثيل. وعرض (اتنين تحت الأرض) تأليف محمد سلماوي وقد قدمه عام ٢٠٠٤م في ملعب الكريكيت بكلية الطب البشري بجامعة الإسكندرية موظفًا بعض الشاشات السينمائية فضلًا عن بناء ديكوري تكويني دائري يوحي بشكل البلاعة، في حين أنه أجلس الجمهور على مدرجات نصف دائرية في تكوين أشبه بالمسرح الروماني بحيث يبدو الجمهور في أثناء مشاهدة العرض وكأنه يطل من أعلى على فوهة البلاعة. وعرض (فوت علينا بكرة) تأليف محمد سلماوي الذى قدمه المخرج عام ٢٠٠٨م لفريق مسرح كلية الطب البشري بجامعة الإسكندرية؛ وفيه أدخل جمهوره إلى مسرح منصته منزوعة الستارة الأمامية وديكورها مكشوف أمام النظارة، ووزع على الجمهور أثناء دخوله بانفلت العرض الذي كان أشبه باستمارة بيانات وألزمهم بالتوقيع عليها كتلك الموجودة في المؤسسات الحكومية، كما تعمد كسر حاجز الإيهام ومزج المنصة بالصالة أكثر من مرة للدرجة التي جعل معها بعض الشخصيات الدرامية تمر بين صفوف المشاهدين وتحتك بهم وتدفعهم للمشاركة الفاعلة داخل أحداث العرض. فضلا عن عروض (لعنة كارامازوف) الذى أخرجه عام ٢٠٢١م للفرقة القومية بالإسكندرية، ووظف فيها السلم الطائر والحجرة المتحركة والحوائط السحرية وغيرها من العناصر الفنية التجريبية المبتكرة. وعرضي: (مجرد رقم)، و(يا بختك يا زكي)- --وهما من العروض التجريبية القصيرة التي قدمها بأسلوب الميكروتياترو بالمركز الثقافي الإسباني في إطار الملتقى الثاني للميكروتياترو (مصر- إسبانيا). ومسرحية (الحتة دي بتاعتي) عام ٢٠٢٢م والتي أخرجها في الفضاءات المفتوحة بوصفها تجربة في مسرح الشارع موظفا فيها عناصر التراث والمسرح الشعبي من خلال الأراجوز، والحاوي، والقرداتي، والرفاعي مدرب الثعابين، وقارئة الودع، وبائعة الفل وورق اليانصيب وغيرها من مظاهر الفرجة الشعبية. وكلها تجارب عمد فيها المخرج إلى التجريب في الفضاء المسرحي وانعكاساته على جدلية العلاقة بين العرض والجمهور بأسلوب يتمرد فيه على قواعد المسرح التقليدي وجموده، كما يتمرد على نمطية العلاقة المألوفة بين الممثل وجمهوره داخل مسرح العلبة الإيطالي.

على صورة الأمن الداخلي أمام دول العالم، وبتتابع الأحداث تتكشف الفكرة الرئيسة عبر تقاطع وتداخل ثنائيات متباينة ومتناقضة كالطهر والعهر، العدل والظلم، الخير والشر، الحق والباطل، المعقول واللامعقول، المنتمي واللامنتمي، الأصالة والمعاصرة، الخيِّر والمفسد، القيم الأصيلة والقيم المبتذلة، الحداثة والرجعية.

ويتبلور ذلك كله في إطار فانتازي تغلب عليه السخرية المريرة إذ يعالج النص ثيمة الفساد بأشكاله وأنواعه كافة، سواء أكان هذا الفساد مرتبطًا بالفساد السياسي، أم الفساد الاجتماعي، أم الفساد الأخلاقي والسلوكي والقيمي وغيره. وفي سياق تطور الأحداث يعقد العمل مواجهة ومقارنة بين جيلين: (الأول) جيل الكفاح من الآباء والشهداء الذين كافحوا في نكسة ٦٧، واستشهد كثير منهم في غضون نصر ٧٣ دفاعًا عن الوطن والأرض والعرض والنخوة والكرامة؛ بهدف طرد العدو، وتحقيق الأمن لوطنهم والأمان لأبنائهم، هذا الجيل بطُهره وشفافيته وقيمه الأصيلة يعد جيلًا لا منتميًا لعالمنا المعاصر المسيء بما طرأ عليه من تحولات مستحدثة، عالمنا الذي انجرف وراء الانفتاح، والخصخصة، والعولمة، فغرق في براثن الحداثة، وفخ التجريب، والتقليد الأعمى للغرب؛ حتى أصبح متشبعًا بثقافة الغرب وأفكاره وعاداته تحت ما يسمى بتبادل الثقافات والحضارات، تلك التي صدرها الغرب إلى مجتمعنا عن عمد بهدف تخريبه، وانتهاك طهره، وتفريغه من القيم الأصيلة، وتسطيح عقول أبنائه.

و(الثاني) جيل الشباب من أبناء الشهداء، وغيرهم من الشباب المعاصر الذي تلوث بفعل إفرازات الوضع الراهن المتردي، فهو جيل الإنترنت، والتاب، واللاب، والسماوات المفتوحة، الجيل الذي تربى على الوجبات السريعة "التيك آواي"، وأدمن الموبايل والنت والثياب الغريبة، وأخذ يتحلى شبابه بالشعور الطويلة الملونة، والحلى والأساور المستهجنة، ويتباهى بالملابس الممزقة كأحدث صيحة في موضة الأزياء، هذا الجيل تآمرت عليه جهات عدة مستهدفة تدميره وتغييبه عن خريطة الواقع، كالعدو الخارجي، وأعوانه في الداخل من تجار المخدرات وتجار السلطة ذات النمط الاستهلاكي الغربي الذي لا يقل ضراوة عن تجارة المخدرات، بالتعاون مع بعض المسؤولين بتركهم

هؤلاء الشباب نهبًا لما حولهم؛ حتى يتم تفريغ طاقاتهم الإيجابية وتحويلها إلى طاقة سلبية غير خلاقة، وهو ما يعرف بحرب الجيل الرابع والخامس والسادس؛ تلك الحرب التي تعد سلاحًا أشد ضراوة من الذخيرة الحية لهزيمة الإنسان المصري داخل أرضه.

وعبر المواجهة بين هذين الجيلين يدق العمل ناقوس الخطر في محاولة جادة لإيقاظ الوعي المجتمعي بأثره؛ سعيًا وراء إنقاذ ما تبقى لدى شبابنا المشوه من إرادة، وأمل، وأحلام وطموحات.

ومن الملاحظ أن العمل يرصد ثلاثة عوالم متباينة ومتناقضة: عالم القيم البائدة ويمثله شهداء لوحة الكفاح الأربعة (الشهيد "ضاحي" الذي استشهد كي يورث ابنه "خلف" النخوة والرجولة ويعلمه الانتماء / والشهيد "عطوة" الذي استشهد كي يورث ابنته ""حياة"" العفة والشرف ويعلمها التضحية/ والشهيد "حمام" الذي يتسم بشاعرية مفرطة ويعد رمزًا للحب الصادق عبر قصة عشقه للفتاة "حياة" ابنة "عطوة"/ والشهيد عبده رمز الأصالة والطيبة الزائدة).

وعالم الفَسَدة المنتفعين المتطفلين، وهو عالم برجماتي متعفن يتصدره مرشح الدائرة ورجل الأعمال الرأسمالي "أبو كبير" الذي يتاجر في المخدرات وقد أغرق البلدة بها، وهو يرمز لفئة المتحالفين مع العدو الخارجي والمتآمرين ضد مصلحة أبنائنا؛ إذ غرر بأبناء الشهداء فأغوى "خلف" ابن "ضاحي" لطريق إدمان المخدرات ثم جعل منه مروجًا لها، وغرر بالفتاة "حياة" ابنة "عطوة" حيث مارس معها الرذيلة ثم حولها إلى فتاة ليل مأجورة بائعة هوى. أما مقدم الحفل فهو أحد رجالاته ويكاد يكون عقله المدبر لكنه تشرب من خسة سيده؛ لذلك يوقع به في النهاية محاولًا إزاحته كي يحل محله ويقبض على خيوط اللعبة. فضلًا عن ضابط المباحث وبطانته من الصول والعسكر وجميعهم يشكلون الأجهزة الأمنية المأجورة والمنتفعة والتي تحمى "أبو كبير" وحاشيته.

وأخيرًا عالم "المغيبين" المستهدفين ويمثله شباب الجيل المعاصر الذي يتصدرهم ""خلف"" ابن الشهيد "ضاحي"، و"حياة" ابنة الشهيد ""عطوة""، وينضم إليهم الحلوف الذي

يعمل سائق ميكروباص، والشاب البريء "مسعد" الذي تلفق له السلطة جناية سرقة، والنقاش.

ب- عمل المخــرج مع النص

إن نص اللوحة من النصوص المسرحية الطويلة التي تجمع بين المشاهد المتعددة والحوارات الطويلة والأشعار، الأمر الذي استدعى من المخرج التدخل في النص بتفكيكه وإعادة بنائه بما يخدم الرؤية التجريبية. "وتفكيك التقليد لا يعني على الإطلاق هدمه، بل يعني استخلاص المبادئ التي يقوم عليها ومقارنتها بتلك السائدة اليوم. ومن يقول: تفكيك يقول أيضًا ضمنًا: إعادة بناء. إن الإخراج المسرحي ليس عليه فقط أن يفك وأن ينقد نصًّا أو عرضًا ما؛ بل عليه أيضًا إعادة تشكيل ونقد ما يطرح بوصفه نصًّا قد سبق تفكيكه على نحو كبير"(٢٥).

انطلاقًا من ذلك نجد أن المخرج قد تعامل مع النص تعاملًا واعيًا؛ حيث قام المخرج في نص "اللوحة" باختصار بعض المشاهد لضبط إيقاع النص، وإدخال بعض التعديلات على الشخصيات لتوسيع الدلالات وانتقاد بعض الظواهر السلبية التي استشرت في حياتنا المعاصرة، وذلك **على النحو التالي:**

١. جعل شخصية "المقدم" هي المتحكم في الأمور كافة بدلًا من "أبو كبير"، وبناء عليه عمد إلى جعل الممثل الذي يؤدى دوره يتمتع بقصر واضح وجسم نحيل هزيل عن "أبو كبير"، بينما جعل "أبو كبير" متوسط الطول ويتمتع بجسد عريض، وخصص له رجلين يلازمانه أينما كان بوصفهما حراسه، شريطة أن يتمتعا بطول واضح عنه وضخامة ملحوظة؛ قاصدًا بهذا التدرج في الطول وفي ضخامة الجسد أنه كلما ازداد الإنسان دهاء ومكرًا وأصبح أكثر خطورة على من حوله ازداد تقزمًا ونحافة، فحراس "أبو كبير" مجرد أداة مأجورة في يده ولا تمثل خطورة بالنسبة له لذلك ميزهم المخرج بجسد فارع، أما هو فصاحب جاه ومال وسلطة ويتمتع بقدر من المراوغة لذلك ازداد عنهم تقزمًا، أما المقدم فلأنه أكثر منه دهاء ومكرًا جعله

(٢٥) باتريس بافيس: مرجع سابق، ص٢٨١، ص٤٠٠.

المخرج أكثر تقزمًا من أبو كبير؛ ومن ثم يصبح من وجهة نظره أن التقزم والنحافة معادل تجسيدي لتعاظم قدر الدهاء والمكر والخطورة لدى الشخص من ناحية، وتعبير عن مدى تقلص المبادئ والقيم الأصيلة واندثارها لديه من ناحية أخرى.

٢. حول شخصية النقاش من مجرد شاب سوى إلى شاب منتقص الرجولة؛ أي شخصية ممسوخة مشوهة الهوية بفعل الثقافة الغربية، المسربة إلينا لتدمير شبابنا وقتل النخوة والرجولة بداخلهم.

٣. حول شخصية الحلوف سائق الميكروباص إلى سائق توكتوك؛ بهدف تسليط الضوء على ظاهرة "التكاتك" التي غزت حياتنا، وأصبحت مرتعًا لمن لا مهنة له، وباتت طريقًا سهل الربح يجتذب الشباب بعيدًا عن سوق العمل الجدى المُنتج، فضلًا عن اقترانها بأفعال البلطجة، وبعض جرائم السرقة، فهذه الظاهرة تعد أيضًا من الأزمات التي ابتدعها العدو الخارجي ليعرقل مسيرة الإنتاج والعمل المثمر داخل بلدنا بمساعدة أعوانه في الداخل.

٤. استحدث المخرج مشهدًا افتتاحيًّا غير موجود بالنص يصور لقاء "أبو كبير" مع أهل الدائرة من جمهور الشارع وأبناء رشيد؛ إذ يشجعهم على تأييده بأصواتهم الانتخابية، ويعرض عليهم برنامجه الانتخابي الذي بموجبه يستحثهم على انتخابه مرشحًا عن الدائرة، وكأنه يعقد مؤتمرًا انتخابيًّا مع جمهور الشارع على عادة المرشحين.

٥. كتابة أشعار جديدة تبلور الجرعة السياسية للعمل بما يخدم الروية التجريبية للمخرج؛ حيث جاءت الأشعار لتقطع ما اتصل من أحداث المشهد، فتحيل دون اندماج المشاهد على نهج بريخت، ومن ثم جاءت الأغاني تحريضية وفيها إسقاط على الواقع، كما لعبت دورًا مهمًّا في تشكيل العلاقة الذهنية بين العرض والجمهور.

٦. تفكيك بنية النص وتحويله من البناء الدرامي الأرسطي إلى لوحات درامية متتالية ومتجاورة أشبه بلوحات مسرح الكباريه السياسي بمناظره المتنوعة

والمختلفة- وفقًا للرؤية الإخراجية- بما يحقق كسر الإيهام، وإيقاظ وعي المشاهد وتذكيره بالتفكير فيما هو مطروح أمامه.

٧. اختزال النهاية وتكثيفها مع إضفاء بعض التغييرات الطفيفة عليها، إذ أراد المخرج أن ينتهي النص عند لحظة إزاحة "أبو كبير" على يد مساعده فيجعله المخرج يشير بيديه كالحاوي فيظهر اثنان كأنهما من شياطينه الخفية ينزعان عن "أبو كبير" بذلته البهلوانية- التي تعد تجسيدًا استعاريًّا لمكانته وسطوته وسر قوته – بنعومة وخفة، ويلقيان بها له فيرتديها وقد أصبح من وجهة نظر المخرج الأراجوز الداهية، فيحل محل "أبو كبير" الذي افتضحت ألاعيبه أمام الشعب، فتقبض عليه الأجهزة الأمنية وتنقل تأييدها لمساعده الداهية بعد أن أصبحنا أمام بهلوان جديد ووجه آخر لـــ"أبو كبير" أشد ضراوة منه.

وفي ضوء تعامل المخرج مع نص اللوحة يتبين أن "قراءة النص المسرحي، إنما هي بمثابة قراءة لنوتة موسيقية، فهي مهارة صعبة، ليس لدى الكثيرين القدرة للسيطرة عليها، وإن أبدى العديد منهم أنهم متمكنون منها... وينبغي أن يضع المرء في اعتباره القيم المرئية المسرحية للنص المقروء، وما يتضمنه من عواطف ومشاعر ومضامين يستجيب لها المتلقي في المجتمع" (٢٦).

إن امتزاج العلم بالمهارة والموهبة –التي يثريها الخيال الإبداعي- ضرورة أساسية ليكتسب المنتج الإبداعي صفة (الفن) القادر على منح كل من مبدعيه ومتلقيه –سواء بسواء- خبرة جمالية، أو شعورية، أو عقلية، (أو كليهما مجتمعة) تحقق لهما الاستمتاع(٢٧).

(٢٦) زيجمونت هينر: جماليات فن الإخراج، ترجمة: هناء عبدالفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٩٩.
(٢٧) أحمد إبراهيم: مرجع سابق، ص١٣.

ج- التجريب في الفضاء المسرحي

تم تنفيذ العرض على مسرح غير مجهز بإحدى مدارس رشيد الفنية، إذ كانت خشبة المسرح عبارة عن مكان مرتفع من الإسمنت له عدد من الدرجات السلمية في اليمين واليسار من المنصة للصعود والنزول، هذه الدرجات السلمية تمتد في صالة الجمهور يميناً ويسارًا في شكل "دياجونال" مكونة معًا صورة أشبه بنصف دائرة تحتضن الجمهور في جوفها، وكانت كراسي الجمهور ثابتة في صفوف متوازية لخشبة المسرح مثل كراسي الصالات الرياضية، أما صالة المسرح فكانت كبيرة المساحة، متعددة الأبواب، وقد حرص المخرج على أن يستفيد من هذه المساحات والفضاءات المتاحة في خدمة الرؤية الإخراجية التجريبية للعرض، فقام بتحويل هذه المساحة المحدودة غير المجهزة داخل المدرسة إلى أماكن تمثيل متعددة ومتنوعة المناطق، تمتد للفناء الخارجي لمسرح المدرسة.

١- منطقة التمثيل خارج المســـــرح

في الفضاءات المفتوحة خارج المسرح وظف المخرج فناء المدرسة ليكون جزءًا من مساحة التمثيل للمشهد الافتتاحي، فمنذ الدخول من باب المدرسة الخارجي نجد الأنوار المبهجة وأفرع اللمبات البلدي الملونة المستخدمة في الأفراح الشعبية، كما تنتشر اللافتات المستخدمة في الدعاية الانتخابية لــ"أبو كبير" على جدران فناء المدرسة؛ حيث يقف "أبو كبير" في هذا الفناء خارج إطار المسرح ووسط الجماهير وإلى جواره كل من الفتاة "حياة" ابنة الشهيد البطل، وأفراد الشرطة، وينضم إليهم أعضاء لجنة تحكيم العرض في إطار احتفالي شعبي فرجوي، حيث يبدأ "أبو كبير" في إعطاء الوعود البراقة لأفراد الدائرة حال وقوفهم معه وتأييده بأصواتهم الانتخابية من حيث توفير فرص العمل، والقضاء على البطالة، وتطوير التعليم، وتطوير الاقتصاد المصري، وإنشاء الشبكات والطرق والكباري الجديدة وغيرها من الوعود الزائفة التي يعتادها الشعب دومًا من المرشحين للانتخابات، وهنا استعان المخرج بفرقة المزمار والطبل البلدي التي تعزف مقطوعات موسيقية وغنائية منوعة تتخلل هذا الخطاب الرنان والوعود البراقة ليتراقص عليها الحضور في

جو شعبي مبهج، لاسيما وأن المزمار والطبل البلدي يعد من مظاهر الفرجة الشعبية كما يوظفه المخرج بوصفه دلالة رمزية على صخب الانتخابات المزيف.

وقد غطى المخرج الباب الخارجي للمسرح- والذي يطل على فناء المدرسة- بإطار خشبي عُلقت عليه ستائر فاقعة اللون تنسدل على جانبيه، وأنوار وإضاءات متنوعة تدعم الجو الاحتفالي للعرض في أثناء دخول "أبو كبير" مرشح الدائرة من هذا الباب إلى صالة المسرح.

٢- منطقة التمثيل في الصـــالة

بالنسبة لصالة المسرح قام المخرج بتفكيك بنيتها التقليدية من مجرد مكان تقليدي لجلوس الجمهور في صفوف متوازية لخشبة المسرح ومتتابعة داخل مسرح تقليدي- على عادة مسرح العلبة الإيطالي، وما يفرضه ذلك على المتلقي من مقومات الفرجة النائمة التي تسلبه إرادته- فحولها عمدًا منذ البداية إلى ما يشبه صالات الترفيه أو صالات الملاهي الليلية كي يكسر آليات التلقي المألوفة والمعتادة والمتكررة، حيث استغنى عن الكراسي الثابتة بالصالة واستبدل بها موائد دائرية الشكل متفرقة حولها كراسي تنتشر بشكل حر في الصالة، وتتجادل مع منطقة التمثيل؛ إذ تسمح بتأدية بعض الأحداث والمشاهد بين ممرات الموائد وأمامها.

٣- منطقة التمثيل عبر الشاشات التليفزيونية

إن كل الأحداث التي تقع خارج الصالة ووسط جمهور الشارع من الزوار، والتي يتم تجسيدها في فناء المدرسة، يتم تصويرها بكاميرا فيديو وبثها مباشرة عبر الشاشات التليفزيونية المنتشرة في الصالة، للجماهير ممن يجلسون حول الموائد المستديرة حتى يتمكنوا من متابعة الأحداث التي تدور في الخارج لحظة وقوعها؛ إذ قام المخرج بتوظيف تقنيات السينما عن طريق وضع شاشات تليفزيونية (LCD) على يمين الصالة ويسارها أمام الجمهور، وهذه الشاشات متصلة بكاميرات هوائية تنقل الأحداث التي تدور بالخارج، وهنا تظهر قدرة توظيف التكنولوجيا في التأكيد على إشاعة الزيف ونقله إلى كل مكان حيث يتمكن العدو الداخلي- ممثلًا في أبى كبير- من تحقيق مآربه في تضليل الجماهير

والسيطرة على أفكارها وتوجيهها هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يتبدى جهد المخرج في توظيف التكنولوجيا لخلق فضاءات جديدة للتمثيل، وتعدد أفق الرؤية من منظور المشاهدين.

وأكد المخرج ذلك من خلال قطعه هذا البث المباشر للقاء أبى كبير مع أهالي الدائرة؛ ليعرض عبر الشاشات في إطار المشهد الافتتاحي ثلاثة مشاهد تلفزيونية مصورة بلغات ولهجات مختلفة (مذيعة مصرية من داخل إحدى الميادين العامة – مذيعة أمريكية من أمام البيت الأبيض– مراسل لأحد القنوات الفضائية ينقل الخبر من أمام برج خليفة في الإمارات العربية)، وجميع المذيعين والمراسلين يعلنون عن انتظار مصر لحدث جلل في الساعات القليلة المقبلة؛ وهو: عودة لوحة الكفاح إلى أرض الوطن بعد ترميمها في أمريكا على حساب أبي كبير مرشح الدائرة.

كما وظف المخرج قبيل المشهد الختامي مشهدين إخباريين يذاعان عبر الشاشات التليفزيونية يصور أحدهما أحد الممثلين الذي يحاكي في أدائه شخصية الإعلامي "توفيق عكاشة" بينما يصور المشهد الذي يليه إحدى الممثلات التي تحاكي شخصية الإعلامية لميس الحديدي، ويذيعان تقريرًا إخباريًّا مهمًّا يؤكد قدرة الأجهزة الأمنية على القبض على المعتدين الذين سرقوا الشهداء من داخل لوحة الكفاح، وكيف بذلت الأجهزة الشرطية المصرية جهودًا كبيرة حتى أعادت الشهداء إلى مكانهم الطبيعي داخل اللوحة بفضل دعم السلطات العليا في البلاد. وعند عرض هذا المشهد على شاشات العرض المنتشرة بالصالة يتجلى وكأنه يذاع على إحدى القنوات الفضائية، ويصاحب هذه اللحظة الإنارة العامة داخل الصالة لفصل المتلقي وقطع اندماجه، وكأن الجمهور يشاهد هذه الأحداث ويتابعها من منزله، وهنا استطاع المخرج أن يوفر مساحات جديدة للأداء التمثيلي من خلال الشاشات التليفزيونية عبر المشاهد التمثيلية المصورة سلفًا داخل استوديوهات مجهزة وبثها مباشرة في أثناء العرض؛ وهذا خلق سمة الازدواجية في الأداء التمثيلي عبر وسائط فنية مختلفة؛ وذلك بين الممثل على الشاشة والممثل على المنصة من ناحية، وما ينجم عن ذلك من تعدد مستويات التلقي لدى جمهور الصالة إزاء كل وسيط من ناحية أخرى، ومن ثم

تتلاشى جميع الفواصل أو الحواجز الإيهامية وتذوب بنعومة في نسيج العرض؛ مما يجعل فضاءات العرض جميعها مفتوحة ومتداخلة مع بعضها بعضًا: منصة وشاشة وصالة.

٤- التمثيل فوق خشبة المســـرح

أظهرت أحداث النص أن هذا المرشح البرلماني "أبو كبير" يلعب على الحبال كلها، لأنه أحد الفَسَدَة ومستغلي المناصب؛ للسيطرة على إرادة الناس والمتاجرة بأحلامهم وآمالهم، ومن هنا استحضر المخرج روح السيرك الشعبي وعمد إلى تجسيدها في إطار العرض، عبر إظهار المرشح "أبو كبير" على شكل حاو داخل سيرك، وإظهار شخصية "مقدم الحفل" والذي يُعد الساعد الأيمن "لأبي كبير" بمثابة البهلوان، مؤسسًا رؤيته الإخراجية على طابع الفُرجة الشعبية وملامح المسرح الغنائي الاستعراضي، ومسرح المنوعات، والمسرح الشعبي، فضلًا عن التشكيلات والتكوينات، والمزمار والحصان البلدي.

وبدأ في إضفاء أجواء السيرك عبر مساحات العرض المختلفة فقام بتغطية خشبة المسرح من اليمين إلى اليسار والكواليس والبناطيل بشرائح طولية من القماش، بلونين يتناوبان بالتبادل وهما الأحمر والأزرق، بعرض ١٢٠ سم للشريحة، وهذه الشرائح بألوانها وخطوطها الطولية المتتابعة توحي بخيمة السيرك الشعبي، وتم تغطية واجهة ستارة السوفيتا وواجهة مقدمة أرضية المسرح المواجهة للجمهور أيضًا بنفس الشرائح، فكانت الوحدة الرئيسية التي تحتضن كل الأحداث هي وحدة السيرك، مضافًا إليها السلالم الطائرة المصنوعة من الحبال، فضلًا عن تعليق قبعة الساحر على أحد أطرافها، وتوظيف ستارة في العمق يمكن فتحها بشكل غير مألوف ومفاجئ كي يخرج منها "أبو كبير"، وكذلك توظيف الأرجوحة المعلقة، فأصبحت الأجواء تتضمن مفردات عالم السيرك بألعابه المدهشة، للإيحاء بأن هناك سيرك كبير يديره حاو أو بهلوان خطير يلعب بجميع الكروت، ويحرك كل الخيوط.

وقد تعددت أماكن الأحداث الدرامية وفقًا للنص ما بين ميدان عام للمدينة كان الشهداء يحاربون فيه العدو الأجنبي ويقاومونه، وقسم الشرطة، ومكان لشاطئ البحر يلتقي فيه أحد الشهداء الهاربين من اللوحة-وكان يعمل صيادًا- بابنته "حياة"؛ وبذلك يوجد أماكن رئيسية

هي: الميدان، قسم الشرطة، شاطئ البحر، ومقر المرشح "أبو كبير"، وهذه الأماكن جميعها احتضنتها الوحدة الديكورية الأساسية وهي موتيفة السيرك.

بدأ المخرج في الاستفادة من درجات السلم الجانبية لمنصة التمثيل والمساحات المحيطة بها داخل صالة العرض بوعى يخدم رؤيته التجريبية، فالسلم "الدياجونال" الموجود على يمين الصالة بحائطه الخلفي تم استخدامه في عمل قسم الشرطة عن طريق غلق السلم بجنازير وسلاسل حديدية ثم تغطية الحائط الخلفي له بقماش أسود وتعليق بعض إطارات السيارات السوداء والملونة، وهذه الموتيفات مجتمعة توحي بالبطش والسلطة، إذ ابتعد المخرج عن الشكل التقليدي لقسم الشرطة بأثاثه الواقعي وموتيفاته المعهودة مثل المكتب، والكراسي، وغيرها.

وعند السلم "الدياجونال" المُناظر في يسار الصالة حدد المخرج مكان شاطئ البحر من خلال تغطية الحائط الخلفي لهذا السلم بورق الكرافت الرملي اللون، ثم إلقاء بعض من شباك الصيادين والحبال عليه، بالإضافة إلى طاولات الأسماك الخاصة بالصيادين.

٥- مزج منصة التمثيل بصالة الجمهور

حرص المخرج عبر إخراجه التجريبي على مزج المنصة بالصالة عن طريق أكثر من وسيلة لجأ إليها لتحقيق هدفه في إعادة تشكيل جدلية العلاقة بين العرض والجمهور، منذ بداية العرض وما قبل هذه البداية؛ وذلك عن طريق كسر جميع الحواجز والهوة الفاصلة بين المنصة والصالة، والممثلين والجمهور؛ وذلك لخلق حالة من حالات التواصل المباشر على نهج "بريخت" تارة، ونهج "بيتر بروك" تارة، ونهج "أرتو" تارة أخرى، وكذلك "جروتوفسكي" وغيرها من التيارات المسرحية الحديثة التي تستهدف التجريب في علاقة الممثل بجمهوره، وذلك كوسيلة من وسائل التسييس والتحريض والتنوير من خلال المسرح، وقد اتضح ذلك على النحو الآتي:

عمد إلى تعليق بيارق وأعلام خضراء على الحوائط الجانبية للصالة وعدد من اللافتات القماشية الكبيرة التي تعبر عن الدعاية لـــ "أبي كبير" في حملته الانتخابية، كما تم تعليق أعلام الزينة المثلثية الملونة- لتمتد من الخشبة إلى الصالة وتصلهم ببعضهما ببعض-

وهو ما يوحي بالطابع الشعبي للسيرك والطابع الاحتفالي احتفاءً من أهالي الدائرة "بأبي كبير"، ومن ثم فقد تحولت الصالة إلى جزء لا يتجزأ من مكونات منطقة التمثيل.

يعرف "باتريس بافيس" الميزانسين بأنه: مواجهة بين النص والعرض والجمع بينهما أو المواجهة بينهما، في زمان ومكان معينين، أمام جمهور(٢٨).

ومن ثم فقد تم توظيف الحركة بوصفها عنصرًا رئيسًا من عناصر كسر الإيهام المسرحي وربط منطقة الحضور بمنطقة التمثيل، وتوريط المشاهدين كجزء من أحداث العرض في أكثر من منطقة، "وتعكس حركة الممثلين على المسرح الفعل الدرامي، وتنقل للمتفرج التغير المتنامي لهذا الفعل، ويستلزم ذلك من المخرج أن يصمم حركة كل ممثل على حدة، وحركة الممثلين كلهم –سواء على مستوى المشهد، أو العمل المسرحي كله– بشكل مترابط له مبرراته المنطقية، وبحيث تكون كل حركة جزئية ذات مغزى ودلالة لتعكس تفسيرًا انفعاليًّا أو جماليًّا، ولا يجب أن تتم حركة بلا مبرر" (٢٩).

وقد جاءت الحركة مؤكدة على الفعل الدرامي سواء أكانت حركة الممثل أو حركة الاستعراضات والرقص: فبالنسبة لحركة الممثل فقد اصطحب الممثلون–الذين يؤدون أدوار ضابط الأمن وبعض الجنود– أعضاء لجنة تحكيم العرض الثلاثة من الفناء الخارجي للمسرح إلى مكانهم المخصص في الصالة وهو عبارة عن منضدة دائرية حولها كراسي ضمن مناضد الصالة، ويتم إشراكهم في التمثيل؛ إذ يستقبلهم بعض الممثلين الذين يؤدون أدوار مراسلين ويقومون بسؤالهم عن توقعاتهم تجاه نتيجة الانتخابات ومدى فرصة "أبو كبير" في تحقيق الفوز بها، وهو تعبير رمزي عن تأثير الإعلام وتوجيه الرأي العام في معظم القضايا المصيرية. ثم يرحب بهم بعض الشباب ممن يقدمون المشاريب للحضور الجالسين حول الموائد المستديرة –وكأننا في ملهى ليلى– ويسألونهم عن من مدى رغبتهم في تناول بعض المشروبات، وبالفعل قاموا بتقديم مشروبات أخرى تخالف رغبات الزوار، وهو إيحاء بالقهر والتسلط، فيقدمون لهم ثلاث علب كانز بيبسي وطبق

(٢٨) ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: مدحت مصيلحي، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١٨.
(٢٩) أحمد إبراهيم: مرجع سابق، ص٦٥.

من المكسرات المسلية، مع ملاحظة أن المنصة التي يتكلم من خلفها مقدم الحفل تشبه علبة بيبسي كانز ضخمة، في إشارة ذكية للثقافة الغربية التي استشرت في مجتمعنا، بل غزت عالمنا العربي والمصري.

كما نجد أن "أبو كبير" دخل في البداية من خلفية الصالة وكان يسير خلفه موكب من الراقصين مع الحصان البلدي والفرقة الاستعراضية، والجميع يتجول بين موائد المشاهدين وبينهم أبو كبير يتراقص مع حصانه وسط مؤيديه الذين انتشروا في أنحاء الصالة، ثم يصعد أبو كبير فوق درج في منتصف المنصة يربطها بالصالة ويقف عليه مخاطبًا الجمهور، شاكرًا إياهم على التفافهم حوله في العملية الانتخابية، ثم يصعد لمنصة التمثيل ويخطو في خط مستقيم هابط في مواجهة المتفرج ليخاطبه خطابًا مباشرًا أيضًا، ونفس الشيء قام به مقدم الحفل.

وفي نهاية الأخبار التليفزيونية التي تعلن انتظار مصر عودة لوحة الشهداء من أمريكا على نفقة أبى كبير، يدخل "أبو كبير"، ممسكًا بيده حصانًا باعتباره فارس العصر، وهنا تم الاستعانة بقناع الحصان البلدي وهو عبارة عن قناع حصان يرتديه الراقصون للتأكيد على طابع المسرحة وملمح الخداع والفرجة الشعبية، وإلى جواره بعض الراقصات وفرقة المزمار البلدي، ويبدأ "أبو كبير" بالرقص مع الحصان والتجول في الصالة حول موائد المتفرجين.

وفي المشهد الافتتاحي عند تكريم الفتاة "حياة"– التي قد تحولت إلى فتاة ليل على يد "أبو كبير"– فقد غير المخرج في مسار ظهورها للوهلة الأولى، فبدلًا من أن تتسلم الوسام من فوق منصة التمثيل، فقد عمد أن تجلس منذ بداية الأحداث وسط الجماهير على إحدى الموائد المنتشرة في الصالة وسط الجمهور بين جمع من الرجال تسايرهم، وتغازلهم، وتسكر معهم، ثم تنهض من بينهم وفي يدها كأسًا وهي تترنح فيسندها بعض الرجال لتصعد إلى المنصة حين يستدعونها؛ تعبيرًا عن وضعها الرث الخليع الذي آلت إليه وقد أصبحت فتاة لكل الرجال، وبالتحديد لمن يدفع أكثر، وتجسيدًا صريحًا لحالة العهر التي وصلت إليها بفعل معطيات الواقع، وهي بهذه الحالة وتلك الأوصاف حين تخرج من بين

الجمهور، فكانت بمثابة ضحية لأصحاب المال والنفوذ أمثال "أبو كبير" وهنا دلالة سياسية إلى جانب الدلالة التقنية التي تكمن في كسر الإيهام بين المنصة والصالة. ونجدها في نهاية مشهد المواجهة بينها وبين أبيها، وبين حبيبها "حمام" وأبيه، نجدهما (حياة وحمام) ينزلان ثانية من المنصة إلى الصالة ويجلسان بين الجمهور ليشاهدا الأحداث من الصالة حتى النهاية مثل الجمهور تمامًا، ثم يصعدوا في الختام للمنصة محتشدين بحشد من الشباب في تكوين شبه هرمي، لحظة تجسيد قيامهم بالثورة التي تهدف إلى التمرد على الواقع الأليم، ومحاولة التغيير، رغبة منهم في حياة أفضل.

ويقوم الممثلون بنزع الملابس العليا أمام الجماهير فتظهر الأزياء البيضاء التي يرتديها هؤلاء الممثلون أسفل ملابسهم، ونزع هذه الملابس الرمادية يرمز إلى انتفاء الضبابية وعودة الوعي لدى هؤلاء الشباب، وهذا بمثابة تعرية للواقع، وكسر للإيهام أمام الجمهور. وجميع هذه الحركات الدلالية التقنية حاول المخرج من خلالها تأكيد وترسيخ العلاقة بين المنصة والصالة والممثل والجمهور، على نهج حداثي غير تقليدي وتعددت وتنوعت الحركة في أكثر من مشهد سواء كانت هذه الحركات استعراضية أو درامية.

نلمح كذلك – على سبيل المثال لا الحصر– شخصية المخبول التي كانت تربط الأحداث بعضها ببعض، فقد جعلها المخرج بمثابة ضمير الشعب وكأنه أراد القول: "خذوا الحكمة من أفواه المجانين" فجعله يعلق على الأحداث بجمل وعبارات ساخرة غير موجودة في النص الأصلي، مستهدفًا إيقاظ وعي المشاهد وتنويره؛ حتى لا يتم خداعه من أبى كبير وأمثاله، هذا الشخص كان ممسكًا بصافرة يصفر بها حينًا وكأنه يدق ناقوس الخطر، كما يحمل طبلة لتنبيه الناس عبر الطرق عليها، ومعه كذلك عروسة لعبة باعتبارها معادلًا للفتاة "حياة" ودمية" أخرى تمثل معادلًا للشاب "ضاحي"، وجعل المخرج شخصية المخبول ترتدي بيجامة رثة وباروكة ذات شعر غير مصفف، وعصا في يده، كما جعله يتحرك حركة حرة بين جميع مناطق التمثيل؛ فأحيانًا نجده يمثل في الصالة وسط الحضور ويخاطبهم ويخالطهم، وأحيانًا أخرى يصعد للمنصة ويؤدى مشاهده من فوقها، وتارة يجسد دوره من الكواليس، أو من خارج المنصة، فهو يجوب أرجاء المكان باعتباره ضمير

الشعب، ويعد نموذجًا للشخصية التي تربط المشاهد والشخصيات وأماكن التمثيل بعضها مع بعض، فنجده تارة يشارك في التمثيل، وتارة يعلق على الأحداث مثل الراوي وتارة أخرى يشاهد الأحداث في صمت دون تعليق، وكل ذلك يتم في بأسلوب كاريكاتورى هزلي وفقًا لوجهة نظر المخرج.

كما جعل المخرج الشرطة موجودة طوال العرض تقف وتتجول داخل الصالة إلا عند مشاركتها في موقف أو حدث درامي، وهم يرتدون أقنعة تخفي ملامح الوجه، وممسكين بأسلحتهم والتي كانت كثيرا ما توجه نحو الجمهور، ومن ثم كانت حركة الضابط ورجال الأمن حركة متنوعة بين المنصة والصالة وجاءت كاسرة للإيهام، واصلة ما انقطع من اتصال بين الممثل والمشاهد، لاسيما وقد كانوا ينتشرون في أنحاء الصالة يطوقون الحضور طوال مدة العرض.

أما عن حركة الاستعراض في مشهد المهرجانات الغنائية الصاخبة والذي يتواجه فيه الشهداء مع أبناء العصر الحديث، فنجد أن الراقصين كانت مجموعة واحدة ثم انقسمت إلى مجموعتين إحداهما على المنصة والأخرى ترقص في الصالة، مع تبديل مناطق الاستعراض بينهما ما بين المنصة والصالة.

وهذا الملمح التجريبي في ربط المنصة بالصالة وتضييق الهوة التقليدية بينهما، وتقليل الفجوة بين الممثلين والجمهور، يشير إلى آليات التجريب في طبيعة العلاقة التقليدية المألوفة بين العرض والجمهور، ومحاولة التمرد عليها وهدمها، ثم إعادة تشكيلها على نحو جديد غير مألوف.

وهكذا يبدأ العرض من فناء المدرسة ثم يستمر على الشاشات السينمائية، وينتقل بعدها إلى الصالة، والمنصة، والسلالم الجانبية الممتدة للصالة، ويستفيد بالمسرح طولًا وعرضًا وارتفاعًا ويمينًا ويسارًا صعودًا وهبوطًا، لوجود مشاهد تؤدَى على السلم الطائر وعلى الأرجوحة المعلقة في سقف المسرح، فضلًا عن تعدد أماكن ظهور "أبي كبير"؛ فنجده مرة يظهر من الصالة، ومرة يظهر في عمق المسرح، وأخرى من حفرة خشبة المسرح، ومرة

من السلم الطائر الهابط من سقف المسرح، كأن "أبو كبير" بثروته ونفوذه يستشري وينتشر في كل مكان.

وهنا يتضح أن المخرج منذ بداية العرض وما قبل هذه البداية، قد حرص في ملامح الإخراج التجريبي لهذا العمل على أن يكسر جميع الحواجز والهوة الفاصلة بين المنصة والصالة والممثلين والجمهور. وذلك لخلق حالة من حالات التواصل المباشر؛ لإعادة تشكيل العلاقة بين المنصة والصالة على نهج "بريخت" تارة، ونهج "بيتر بروك" تارة، ونهج "أرتو" تارة أخرى، وكذلك "جروتوفسكي" وغيرها من التيارات المسرحية الحديثة التي تستهدف التجريب في علاقة الممثل بجمهوره، وذلك كوسيلة من وسائل التسييس والتحريض والتنوير من خلال المسرح، وتعمد المخرج.

د- الإضـــــــــاءة

وجود كشافات في الصالة تستخدم في فصل اللحظات الدرامية عن طريق الإنارة العامة عند مخاطبة "أبو كبير" للجمهور باعتبارهم أهالي الدائرة، وعند توزيعه منشورات الدعاية الخاصة به عليهم، وذلك لعمل تنوير للجمهور من خلال كسر حاجز الإيهام عن طريق الإضاءة المسرحية، مع تحديد اللون الأزق والإضاءة الخافتة في بعض اللحظات في قسم الشرطة، والأضواء البرتقالي أو الخضراء أحيانًا لشاطئ البحر، والأضواء الخافتة التي تصاحبها الظلال مع مشهد تآمر "أبو كبير" مع حاشيته ورجالاته لتزييف وعي الجماهير، وبين هذا وذاك تم توظيف إضاءة الفلاشر أثناء مشهد المهرجانات الغنائي الصاخب.

هـــ- الديكـــــــــور

واستطاع المخرج من خلال الديكور أن يخلق علاقة جدلية بين المنصة والصالة على نحو غير مألوف يتفق وأسلوبه التجريبي مستهدفًا جعل الجمهور متفرجًا إيجابيًا فاعلًا، وجزءًا من الحدث بل أيقونة من أيقونات العرض المسرحي، وعلامته الدلالية وليس مجرد متلقٍ سلبي؛ وكى يحقق ذلك لجأ للكثير من الحيل المسرحية المناسبة، مثل: استخدام موتيفات منظرية مبالغ في حجمها بشكل تعبيري ساخر له دلالات رمزية تثير انتباه

المتلقي، هذه الموتيفات تتحرك على عجلات وتتراقص على موسيقى صاخبة في أثناء دخولها إلى منصة التمثيل كما حدث في مشهد الميدان؛ حيث ظهرت المحلات – وهي عبارة عن شاسيهات مجسمة ومتحركة بواسطة عجلات، على أشكال المنتجات التي تبيعها تلك المحلات؛ فنجد أحدها يتخذ شكل بيتزا ضخمة يتخللها مكان للدخول والخروج، والآخر على شكل تليفون محمول ضخم، وموتيفة ثالثة على شكل ساندوتش برجر كبير الحجم، وهكذا تظل هذه الموتيفات الضخمة جاسمة على أنفسنا طوال أحداث المشهد، وتبدو بضخامتها وكأنها تبتلع إنسان العصر الحديث وتكاد أن تلتهمه، كناية عن خطورة الأنماط الاستهلاكية الأجنبية التي ابتلعت شبابنا المعاصر وسيطرت على عقله، ونجحت في تسطيحه وتفريغه من طاقاته الإيجابية الخلاقة. وقد حاول المخرج من خلال هذه الموتيفات أن يفسر ما وراء الكلمات في النص إشارة منه إلى الثقافة الوافدة والدخيلة علينا المتمثلة في "التيك واي" والوجبات السريعة كالبيتزا والبرجر، وكذلك ثقافة الانغماس في التكنولوجيا والانسياق وراء مخاطرها كما في مواقع الإنترنت المتاحة على الموبايل، وقد تطلب ذلك أن تدخل هذه الموتيفات إلى خشبة المسرح في أجواء صاخبة راقصة، وهنا كانت هذه الموتيفات متحركة ومتحررة وترمز لعالم الحداثة والتكنولوجيا التي وصلت إلى الميدان؛ فبدت هذه السلع الاستهلاكية العصرية التي تتوافد على المسرح بشكل راقص ومتلاحق وكأنها تغزو حياتنا بطريقة همجية، كما تهاجم الشهداء وتطاردهم.

كذلك نذكر موتيفة المنصة "البوديوم" التي يقدم الحفل من خلالها، إذ نجد مقدم الحفل – عند تقديمه للحفل– لا يتحدث أمام ميكروفون، لكنه يقف خلف منصة نصف أسطوانية على شكل علبة بيبسي "كانز" ضخمة مبالغ في حجمها ومميزة بألوانها المتنوعة، ثم يقوم بتدويرها للجمهور في أثناء استدعاء ابن الشهيد ضاحي ليتسلم تكريم والده، فنجده في جوفها يرقد في ضياع ويطوقه دخان كثيف بسبب تعاطيه مخدر الحشيش؛ فكانت هذه العلبة بمثابة تجسيد استعاري موجز وساخر للبيئة التي انغمس فيها بفعل "أبو كبير"، وإن ارتباط علبة "الكانز" به يُعد صورة من صور سيطرة الأيادي الخفية على شبابنا، والمتمثلة

في الثقافة الغربية الوافدة علينا، وفي هذه البيئة المهجنة يلتقي أعداء الداخل مع أعداء الخارج.

كما لجأ المخرج إلى حيلة تغيير ديكور خشبة المسرح على مرأى من الجمهور بأيدي الممثلين في إنارة كاشفة، وذلك على غير المعتاد عند تغيير ديكورات المشهد المسرحي في العروض المسرحية التقليدية، ومن أمثلة ذلك ما حدث في المشهد الختامي للعرض، فعندما قام المخرج بتجهيز خشبة المسرح وكأنها أشبه بخيمة السيرك منذ البداية نجده قد أخفى خلف الشرائح القماشية الطولية الحمراء والزرقاء –التي تشكلت منها روح خيمة السيرك– طبقة من القماش ذات لون لبني فاتح يميل إلى لون السماء للدلالة على الصفاء والنقاء والطهارة، وفي الختام عندما يثور الشباب على "أبو كبير" ومقدم الحفل، وغيرهم، وتنضم الشرطة لثورة الشباب على هؤلاء الفسدة، ثم يقومون جميعًا بنزع الحبال والسلاسل والجنازير والكاوتش الموجود على يسار المنصة، وكذلك نزع الشرائح القماشية الملونة التي توحي بالسيرك لتظهر الأقمشة ذات اللون اللبني التي تغطي جدران المسرح، فيتغير المسرح في لحظة خاطفة أمام الجمهور من سيرك هزلي مليء بالشرور يُرمز إليه بالألوان الصاخبة والبذخ اللوني، إلى مدينة فاضلة خالية من الشرور يُرمز إليها بألوان سماوية هادئة صافية تنم عن حياة جديدة أو مصر الجديدة. هكذا نلاحظ أن ملامح الديكور تخدم الهدف الأيدولوجي الذي يكمن في إثارة وعي المتلقي بشكل حداثي يستطيع من خلاله متابعة الأحداث ونقدها واتخاذ القرار تجاه ما يدور حوله في هذا المجتمع، وذلك كله بشكل غير مألوف.

و– المـــــلابـــــس:

إن النظام العلاماتي للملابس يساعد الممثل على تحديد جنس الشخصية، وتحديد المكانة الاجتماعية والاقتصادية للشخصية المسرحية، ويلعب الزي المسرحي دورًا مختلفًا عما هو في الحياة(٣٠).

(٣٠) رضا غالب: الممثل والدور المسرح، أكاديمية الفنون، د.ت، القاهرة، ص١٦٥.

اتساقًا مع العوالم الثلاثة المتباينة التي يرصدها العرض: عالم البطولة الذي يمثله الشهداء، وعالم المغيبين الذي يمثله الشباب، وعالم الفسدة والمنتفعين الذي يمثله أبو كبير ومساعده وحاشيته، فقد آثر المخرج بلورة هذا التمايز على مستوى ألوان الأزياء وطرزها، كما لجأ في تصميم الأزياء المسرحية إلى بلورة عناصر الفرجة الشعبية؛ إذ كان حريصًا على استنطاق النص بأسلوب غير مألوف يخدم رؤيته الفنية الفُرجوية عبر عناصره الفنية المختلفة، ومن ثم كان لابد أن يتسق تصميم الملابس وهذه الرؤية غير التقليدية.

فالنسبة إلى عالم البطولة الذي يمثله الشهداء الأربعة، فقد ميزهم المخرج بالزي الأبيض رمز الشفافية والطهر والنقاء والتضحية، ونوَّع في طرز أزيائهم ما بين زي جندي بأفروله العسكري، وزى عامل بأفروله المدني، وزى فلاح بسرواله ومنديل للرأس، وزى الصياد، مع الاحتفاظ باللون الأبيض لكل هذه الطرز باعتبارهم جميعًا شهداء يجمعهم لون الكفن الأبيض، أي توحدت هذه الطرز على اللون الأبيض في الملابس والقبعات والأحذية والإكسسوارت، فتنوعت الطرز واللون واحد، وقد عمد المخرج من وراء تنوع الطراز الإشارة إلى تنوع مهن أصحابها، مستهدفًا توسيع دلالة البطولة والتضحية وعدم اقتصارها على الجنود والعسكريين، بل تعميمها على فئات الشعب من الشرفاء الكادحين من عمال وفلاحين وصناع ممن ضحوا بأرواحهم فداءً لأوطانهم؛ فأصبح هذا العالم مع توحيد اللون هو عالم غير مألوف لدى المشاهد؛ لأن جميعهم من الشهداء وقد خرجوا من اللوحة، فهم قد أتوا من عالم وزمن آخر، وقد اتسم عالمهم بالطهر والنقاء، وهو ما يختلف عن العالم والزمن الذي نعيشه نحن الآن.

وعندما نزل هؤلاء الشهداء إلى الميدان ليتفقدوا الأماكن التي نشأوا وترعرعوا فيها، وليطمئنوا على أحوال أبنائهم، آثر المخرج أن يوسع دلالة المعنى بحيث يشير إلى أن أبناء الشهداء المغيبين ما هم سوى أبناء هذا الجيل بـــأكمله، لذلك خلق جوًّا غير مألوف ليحدث الصدمة لدى هؤلاء الشهداء عند رؤيتهم هذا الواقع المعيش؛ فبشكل مباغت للشهداء تتعالى أغاني مهرجانات مبتذلة على موسيقى إيقاعية صاخبة ذات كلمات مرتبطة ولغة العصر السائدة بين الشباب، وتغزو حشود من الشباب منطقة المنصة والصالة،

معظمهم يرتدي شورتًا، وبناطيل ممزقة، وفانيلات بلا أكمام، وسلاسل، وشعر طويل، وكابات مقلوبة، وقد انتشروا وهم يرقصون بحركات ماجنة في جميع أرجاء المسرح ينتقلون بين المنصة والصالة لتأكيد حالة الصخب بما يدل على أنهم جيل مشوش ومغيب؛ فكان ذلك مصدر دهشة للشهداء مغلفًا بالخوف نظرًا لتغير العالم وانحطاط القيم، كما يوحي بتداخل الغث والثمين على نهج ما يحدث في واقعنا المعيش من عبث وجودي من ناحية، ولهدم الحواجز التقليدية بين الممثل والمشاهد بما يتفق وهدف المخرج في إعادة تشكيل العلاقة بينهما بأسلوب غير مألوف من ناحية أخرى.

أما عالم المغيبين الذي يمثله "خلف" و"حياة" بوصفهما رمزًا لشريحة كبيرة من الشباب المعاصر المستهدف، والمغترب عن واقعه والمغيب عن الوعي، ففضل المخرج أن يحصرهم في منطقة (البين بين) أي المنطقة الواقعة بين الأبيض الذي يميز الشرفاء، والأسود الذي يميز الفسدة، وهذه المنطقة ميزها باللون الرمادي؛ فضاحي الذي يتعاطى المخدرات ويروج لها يرتدي بنطلونًا يعلوه قميص كلاهما رمادي اللون، و"حياة" التي تحولت إلى فتاة ليل لعوب تبيع جسدها من أجل المال ترتدي فستانًا رماديًّا مطرزًا وكاشفًا واصفًا يوحي بالمجون والخلاعة، وعلى هذه الشاكلة يبدو ضاحي وحياة كأنهما أصبحا مجرد مسخ فلا هما منسوبان إلى الخير كليةً ولا منسوبان إلى الشر جملةً ولكنهما بين بين؛ فهم من وجهة نظر المخرج يمزجون بين ملامح عالمين؛ فلا هم أشرار بشكل كامل ولا هم أنقياء بشكل كامل أيضًا؛ إذ ما زال بداخلهم ملامح من النقاء والطهر النفسي رغم تلوث مبادئهم وسلوكياتهم وأفعالهم؛ ومن ثم ما زال الأمل موجودًا في قدرتهم على استرداد الوعي، وتغيير الواقع على أيديهم، وهذا ما تجسد في المشهد الأخير كما أشرت من قبل؛ لذلك جعلهما المخرج يرتديان أسفل هذه الألوان الرمادية أزياء بيضاء، يظهرون بها في الختام عن استردادهم للوعي وقيامهم بالثورة على أبي كبير وأتباعه؛ إذ ينزعان عن نفسيهما هذه الأزياء الرمادية ويظهران بالأزياء البيضاء؛ كي يبعث المخرج بارقة من الأمل على النفوس، ويعزز روح التفاؤل في حياة قادمة أفضل.

وبالنسبة إلى عالم الفسدة الذي يتصدره "أبو كبير" ورجاله، فقد عمد المخرج إلى أن يرتدي أبو كبير بذلة "سموكن" لكنها ملونة أربعة أرباع بألوان صارخة من نسيج ألوان خيمة السيرك كالأحمر والأزرق أو البنفسج؛ لأنه من وجهة نظر المخرج مجرد بهلوان العصر الحديث، وحاوى الوضع الراهن، وأراجوز المكر والدهاء، ويدعم ذلك مكياج السيرك المبالغ فيه على وجهه، وبرنيطة الخواجة على رأسه للإيحاء بعلاقاته بالعدو الخارجي الأجنبي مع تمييزه بكرافت فاقع اللون مبالغ في حجمه.

وجاءت ملابس مقدم الحفل الذي يعد الساعد الأيمن "لأبي كبير" الذي يخطط ويدبر المكائد ويحيك والمؤامرات، توحي بأزياء البهلوان أو زي الساحر الغربي بوصفه الداهية الحقيقي، فكانت عبارة عن جاكت أحمر طويل من الخلف يعلو بنطلون ويضع فوق رأسه قبعة الساحر الغربي الأسطوانية السوداء، ويرتدي قفازًا أبيض في يديه.

ونلاحظ أن زي العساكر والأجهزة الأمنية والشرطية يظهر فيها التجريب واضحًا جليًّا؛ حيث جاءت الملابس بصورة خيالية رمزية لا تنقل الحقيقة والواقع، فهي عبارة عن سترة سوداء يميز أكمامها مثلث أحمر وبنطلون أسود عليه نفس المثلثات، وكاب أحمر عبارة عن كاب الشرطة المدرسية، ومع تقارب الأزياء إلا أنها تميز بين الرتب، وجاء زي الضابط قريبًا من الزي المدني إلا أنه يحمل في يده جهازًا لاسلكيًّا، ويضع سماعة في أذنه، وهنا يظهر التجريب في تصميم الزى العسكري بدافع التحايل للهروب من قبضة الرقابة التي لا تسمح بارتداء الأزياء الشرطية الحقيقية.

ز- الأغـــــــانـــــي

ولكي تكون أغاني المهرجانات تلك فاعلة في العرض خصوصًا مع الشهداء الذين أتوا من زمن لم يعهد ذلك ولم يروه في حياتهم فضلًا عن أن يكونوا عاشوه، ولتشغيل أغاني المهرجانات في هذا المشهد استعان المخرج بـــــ"توك توك" شغل من خلاله هذه الأغاني حيث جعله يغزو لصالة العرض ومن خلال كاست التوك توك نسمع هذه الأغاني بل وركب بعض الشخصيات في هذا التوكتوك، وهنا يظهر ملمح كسر الإيهام في جعل الراقصين على خشبة المسرح يقفزون بشكل أكروباتي إلى الصالة ويرقصون على أغاني

المهرجانات، وأظهر المخرج ملامح من المسرح الحركي، والرقص المسرحي الحديث، موظفًا حينًا الرقص الشعبي، وحينًا آخر الرقص الأجنبي الغربي كرقص "الراب Rab"، ورقص التكسير المعروف بـــــ "البريك دانص Break Dance"، وغيرها من المهارات الحركية المتنوعة للممثل الحديث، بحيث يمكن بلورة البعد السياسي في العرض بأسلوب حداثي ممتع يسهم في إيقاظ وعى المتلقي وفكره إزاء ما يطرح عليه من قضايا؛ ومن ثم جعل المتلقي ينتشي وهو يفكر؛ حتى يستطيع أن يختزن طاقة استيعابية مناسبة، تمكنه من أن يتعمق في فك رموز العرض وشفراته، والوقوف على مغزاه ومعناه بوعي شديد.

وتعد عناصر الموسيقى والغناء والاستعراض وسيلة المخرج الرئيسة-بجانب عناصر الديكور والأزياء- في بلورة شبكة العلاقات التي استحدثت بين بعض الشخصيات، وفي نسج ملامح الرؤية الإخراجية، وفي إبراز بعض المضامين والأفكار التي أود أن أركز عليها؛ لذلك حرص المخرج في توظيفها على النحو التالي:

١. توظيف توليفة متنوعة من الألحان الغنائية والرقصات المنوعة، بعضها يميزه الطابع التراثي الشعبي في بعض المشاهد كما في المشهد الافتتاحي والختامي وغيره، مع مصاحبة هذه الألحان بالرقص البلدي، أو الرقص الصعيدي، أو التحطيب بالعِصِي.

٢. ألحان يميزها الطابع الغربي ولاسيما في مشهد الميدان الذي يتصدره شباب الجيل المعاصر بشعوره الطويلة، وملابسه الممزقة بوصفها أحدث صيحة في أزياء الشباب؛ ففيه وظف المخرج ألحان "فرانكو- آراب" للإيحاء بالمؤثرات الأجنبية التي انتشرت في حياتنا وتراجعت أمامها ملامحنا الشرقية. كما وظف ألحان المهرجانات بإيقاعاتها السريعة المدوية باعتبارها لغة العصر بالنسبة لشباب هذا الجيل، والموضة السائدة في أغانيهم، فضلًا عن أنها تعبير واضح عن الانحدار النغمي والفني والثقافي الذي وصل إليه شبابنا المغيب بفعل أعداء الوطن في الداخل والخارج، مع مصاحبة هذه الألحان برقص الراب، والبريك دانص، ورقصة الزوربا، وتوليفة منوعة من الرقص الأجنبي.

٣. ألحان أخرى عاطفية رومانسية حالمة لاسيما في بعض اللحظات التي تدور بين الفتاة "حياة" ومحبوبها الشهيد "حمام"، وأخرى ألحان حزينة مريرة تنوء بما تحمله بعض الشخوص من معاناة نفسية، وأخرى هزلية ساخرة تلائم الموقف الدرامي، وألحان ثورية تعبر عن الغضب كما في الأغنية التي يُختتم بها العرض.

٤. الحرص على التنوع في القوالب الغنائية المقدمة، بحيث تتردد الألحان الغنائية بين الآريا، والريستاتيف، والإنسامبل، فضلًا عن أغاني المجموعات والتي تُعرف بالأغاني الكورالية.

٥. واستخدم المخرج في الأغاني أسلوب الجروتسك، والبرسك، في الألحان من خلال تبني لحن معروف والقيام بتحوير مضمونه في الألحان والكلمات والمعاني.

ح – التمثيـــــــل

إن الاختلافات في العلاقة المكانية بين الممثل والجمهور يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج وتلقيه لعرض ما، إن العبارات الفقيرة التي تصف المنظر أو القيود الأخرى يمكنها أن تفسد عرض بأكمله، وكون المتفرج يجلس في الصف الأول يمكن أن يخلق علاقة حمية مع المؤدي لا يحس بها شخص يجلس في مؤخرة الصالة، وبالمثل فإن العلاقات المكانية بين المتفرج والمتفرج يمكن أن تعدل رؤيتنا وتوجه قراءتنا لعرض ما. إن التجربة المشتركة الجماهيرية الخاصة بالمشاهدة الجماعية تختلف عن المشاهدة التلفزيونية المنعزلة في المنزل(٣١).

يعد الدور الذي يؤديه المتفرج في المشاركة النفسية والتقمص الوجداني (الانفعال) مهمًّا جدًّا؛ لأنه بذلك يدعم ويؤكد حقيقة العالم الخيالي الذي تطرحه الخشبة، وهو في هذه الحالة يخرج من ذاته ويصبح لبعض الوقت جزءًا من وعي جمعي يتحين الفرصة لاستخلاص المعنى والدلالة من مجموعة الأحداث التي تتم فوق الخشبة(٣٢).

(٣١) ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: مدحت مصيلحي، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٦٣.
(٣٢) سوزان بينت: جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٨٠.

التجريب في التمثيل تجلى في جميع مشاهد العرض حيث إن هذا المنهج القائم على التجريب المسرحي والذي رسخه المخرج في مختلف جزئيات عرضه وأدواته المتنوعة يعتمد هذا الأسلوب في تجسيده على أكثر من منهج كالتغريب والإدهاش، الكوميديا الشعبية، والميوزك هول، المسرح الغنائي، المسرح الشامل، الفرجة الشعبية، المسرح الملحمي، الكباريه السياسي، مسرح المنوعات، الفودفيد، والسخرية، وهذه هي المصادر التي استلهم منها العرض روافده التجريبية، فهو بمثابة كوكتيل انصهر في بوتقة واحدة نتج عنها جميعًا هذا العرض الثري.

وبالتالي كان من الضروري أن يسير الأداء التمثيلي في هذا العرض على نفس النهج ولا يعتمد هذا الأداء على التقمص والاندماج، ولذا جاء الأداء التمثيلي أداءً ناضجًا يواكب أساليب التمثيل الحديثة والمتنوعة والتي ظهر المزج بينها، فمثلًا حين يغني الممثل ويرقص فهي استعارة تجسيدية أو فنية من المسرح الغنائي الاستعراضي، أو من المسرح الشامل، والذي يكون فيه الممثل قادرًا على التمثيل والغناء والرقص وتوظيف الدراما الحركية، وكذلك نجد أن الممثل قد يقوم بتغيير ملابسه أمام الجمهور، وهو من أساليب كسر الإيهام والتمثيل داخل التمثيل، وهذا الملمح هو بمثابة ملمح تجريبي ملحمي أو نهجًا للكباريه السياسي، غيرها من التيارات التي تعتمد على اللاواقعية في الأداء التمثيلي وتتطلب تغيير أمام الجمهور ومخاطبة الجمهور مباشرة والنزول للصالة وخروج الممثلين من صالة المشاهدة، وهذا الأداء ينوع بين الملحمي والفرجوي الذي يرتبط بالمسرح الشعبي والكوميديا الشعبية

ونجد الممثل في بعض المشاهد يقوم بفعل القسوة على خشبة المسرح، ويقوم بهدم الديكور وموتيفاته ونزع الستائر، سواء بمساعدة الممثلين أو الشرطة لدلالة على تغيير الواقع وتحقيق الحلم عن طريق الثورة، فهذا الملمح من ملامح مسرح القسوة، وتجلى هذا في الأداء الغنائي إلى جانب الأداء الحركي.

فعندما يحتوي العرض على فقرات غنائية، فقرات استعراضية راقصة، فقرات أكروباتية من خلال السلالم الطائرة والبهلوانات، ومشاهد منوعات، يؤكد هذا على أسلوب مسرح

الكباريه السياسي، كما وظف المخرج أسلوب صالات الترفيه –وإن لم تكن مسرحًا– لكنه أجاد استخدام وتوظيف صالات الترفيه في عرضه، وهو نوع جديد من أنواع التجريب من خلال تضفير الفنون وصهرها في بوتقة العرض المسرحي لعزف سيمفونية جديدة أكثر تميزًا ومتعة. واستطاع الأداء التمثيلي إيقاظ وعي المشاهد والتحريض والتنوير والتوعية، وهو بمثابة استعارة لأسلوب الأداء في المسرح السياسي سواء كان الكباريه السياسي أو الملحمي أو التسجيلي بحكم أن العرض يوثق لواقع الحالي في مصر ابتداءً من حرب الاستنزاف في ١٩٦٧م، ومرورًا بحرب أكتوبر ١٩٧٣م، وصولًا لثورة ٢٥ يناير وثورة ٣٠ يونيه وما تلاها من أحداث. واستعارة المخرج لهذه الأساليب التمثيلية في عرضه تهدف إلى تغليب عنصر التغريب على عنصر التقليد، والتجديد على النمطية في الأداء ويتوافق ذلك مع الرؤية الإخراجية الشامة للعمل.

إضافة إلى ذلك فقد وظف المخرج أسلوب مسرح العرائس والمسرح الأسود، وقد تجلى ذلك في المشهد الختامي حيث يتم كشف "أبو كبير" أمام أهالي الدائرة على يد مساعده، نجد المخرج جعل "أبو كبير" يرتدي العرائس القفازية ويخاطبه ويقوم بتعرية خداعه الزائف، وصاحب ذلك لحظات الإظلام مع إسقاط الإضاءة الفوق بنفسجية التي تظهر الألوان الفسفورية فقط، وهو من أساليب المسرح الأسود.

ويتضح من أسلوب الأداء التمثيلي ابتعاده عند النمطية والتقليدية وجاء في مجمله أسلوب أداء حداثي يمزج بين عدة أساليب تمثيلية، ولتحقيق ذلك كان لابد أن يقوم المخرج بتفكيك بنية النص وإعادة تركيبها مرة أخرى لتحقيق نوع من أنواع التأويل بما يوائم فكرة المؤلف ورؤيته.

كما استطاع المخرج تقديم المضمون الفكري للعرض عبر فرجة شعبية طقوسية سياسية معاصرة، تتأسس على استخدام البهلوان بحركاته وألاعيبه الخطيرة، والأراجوز بخفة ظله ودهائه، وفرقة المزمار والطبل البلدي بمسحتها الشعبية، متوسلًا في الوقت ذاته بأسلوب الميوزيك هول، ومسرح المنوعات، والطابع الغنائي الاستعراضي، وملامح من المسرح الشعبي، والمسرح الارتجالي، والكوميديا دي لارتى، وقشور من المسرح التوثيقى عبر

التقارير ونشرات الأخبار والمشاهد السينمائية المناسبة، وملامح من المسرح الحركي، والرقص المسرحي الحديث، موظفًا حينًا الرقص الشعبي، وحينًا آخر الرقص الأجنبي الغربي كرقص "الراب Rab"، ورقص التكسير المعروف بـــــ "البريك دانص Break Dance"، وغيرها من المهارات الحركية المتنوعة للممثل الحديث، التي تم توظيفها في العرض بأسلوب حداثي ممتع يسهم في إيقاظ وعى المتلقي وفكره إزاء ما يطرح عليه من قضايا؛ ومن ثم سعى المخرج إلى أن أجعل المتلقي ينتشى وهو يفكر؛ حتى يستطيع أن يختزن طاقة استيعابية مناسبة، تمكنه من أن يتعمق في فك رموز العرض وشفراته، والوقوف على مغزاه ومعناه بوعى شديد.

إن الجمهور يأتي إلى العرض المسرحي لأنه في حاجة إلى شيء ما سوف يكون على خشبة المسرح، لو أن الممثل المسرحي قد اختار بحكمة طريقته الخاصة بالتمثيل فإن الجمهور سوف يتجاوب معه، وبالاعتماد على مهارات الممثل وتعرض الجمهور للسقوط فإنه يعيش الموقف معه، وعلاوة على ذلك فإن قوة الإعداد وظلام قاعة الاستماع والجلوس كتفًا إلى كتف، كل هذا يزود الجمهور بالاطمئنان العاطفي والأخلاقي والذي يدعو كل شخص إلى إسقاط حارسه، وهكذا فإن الجمهور يصبح أكثر تعرضًا للسقوط أو يمكن الإيحاء له به، وكذلك فإن الموافقة الاجتماعية على استمرار المسرح تعد عاملًا آخر من الشرعية غالبًا ما يعزز الإغراء بمشاهدة المسرحية(٣٣).

(٣٣) هانز جوردن: التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، مطابع المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ١٩٩٩، ص٦٠٩، ص٦١٤.

نتائج البحـــث

توصل البحث الحالي إلى عدد من النتائج نُجملها فيما يلي:

٦) تميزت العلاقة بين العرض والجمهور في مسرحية اللوحة بالتداخل والاشتباك؛ فجاءت مخالفة لطبيعة الفرجة التقليدية المعتادة التي تجعل المتفرج سلبيًا داخل العرض المسرحي.

٧) إن ضعف الإمكانيات المادية في بعض الأقاليم المعنية بتقديم مسرح الهواة قد يؤدي إلى التوجه نحو التجريب في بعض عناصر العرض المختلفة، ولا سيما في علاقتها بالجمهور.

٨) استطاع المخرج عن طريق التجريب في مساحات التمثيل غير المعتادة وغير المألوفة التغلب على فقر بيئة العرض من حيث عدم توافر مسرح مجهز يحوي البيئات المكانية المتعددة للعرض.

٩) توصل المخرج عن طريق التجريب إلى إجاد حلول خلاقة ومبتكرة لتجاوز الصعوبات التي واجهت العرض والتي أثمرت الإبهار في الصورة المرئية والسمعية للعمل.

١٠) تشظت مساحات التمثيل داخل العرض المسرحي وتفتتت فولدت فضاءات جديدة تنوعت بين التمثيل في الفضاءات المفتوحة خارج المسرح في فناء المدرسة، والتمثيل في صالة العرض وسط الجمهور، وتمثيل عبر الشاشات التلفزيونية الموظفة داخل العرض جنبًا إلى جنب مع التمثيل فوق خشبة المسرح؛ بل والمزج بين هذه الفضاءات جميعها في لحظة واحدة.

١١) لعبت حركة الممثلين دورًا ملحوظًا في المزج بين المنصة والصالة، عن طريق الحركة الفردية النشطة التي ملأت مساحات التمثيل جميعها، وكذلك الحركة الجماعية والتكوينات البشرية المنتجة للمعنى، والتي ساعدت على توريط الجمهور بوصفه عنصرًا مشاركًا ضمن عناصر العرض.

١٢) استعار المخرج عبر التجريب ملامح السيرك في عناصر العرض المختلفة إذ لا وجود للسيرك الصريح، ولكن تبدت تجلياته بشكل رمزي في ثنايا العرض منذ بدء الأحداث وحتى نهايتها، مما أسهم في إثارة فكر الجمهور إيقاظ وعيه فيما يشاهده.

١٣) أدى التجريب في عناصر السينوجرافيا إلى التمرد على نمطية العلاقة بين العرض والجمهور عبر الإنارة العامة ودورها في كسر الإيهام المسرحي، وكذلك حيل الديكور المبتكرة التي جعلت من الجمهور متفرج إيجابي فاعل وجزء من الحدث المقدم فضلًا عن التوظيف الرمزي للأزياء طرزها المختلفة في العرض.

١٤) عضدت الأغاني والاستعراضات عملية التجريب في جدلية العلاقة بين العرض والجمهور عن طريق تذويب الفوارق بين المساحتين – المنصة والصالة– بإيجاد توليفة متنوعة من الأغاني والرقصات الشعبية والأجنبية، وأغاني المهرجانات، وغيرها.

مراجع البحث:

١- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٥م.

٢- أحمد صقر: آلية التلقي في المسرح "دراسة في النقد الأدبي والمسرحي"، موقع الحوار المتمدن، (www.ahewar.org)

٣- أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ط٢، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٤- ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: مدحت مصيلحي، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ١٩٩٦.

٥- باتريس بافيس: الإخراج المسرحي المعاصر "النشأة، الاتجاهات، الأفاق المستقبلية، ترجمة: منى صفوت، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي٢١، القاهرة، ٢٠١٠.

٦- برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ترجمة: فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، القاهرة، أكتوبر- ١٩٦٥.

٧- بيتر بروك: المساحة الفرغة، ترجمة: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، العدد ٤٣٢، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٦.

٨- جيمس روس – إيفانز: المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى بيتربروك، القاهرة، دار هلا للنشر، ٢٠٠٠.

٩- حسن يوسف: التمسرح من الاستعارة إلى الخطاب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣، ص١٩٨

١٠-زيجمونت هبنر: جماليات فن الإخراج، ترجمة: هناء عبدالفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

١١-رضا غالب: الممثل والدور المسرح، أكاديمية الفنون، د.ت، القاهرة.

١٢-سامي صلاح: الممثل والحرباء "دراسات ودروس في التمثيل"، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٣-سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت لبنان، ١٩٨٨.

١٤-سوزان بينت: جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ١٩٩٥.

١٥-عصام أبو العلا: آليات التلقي دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٦-علي الراعي: فن المسرحية، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

١٧-عواد علي: المسرح واستراتيجية التلقي "قراءة في نظريات التلقي المسرحي"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.

١٨-فاطمة يوسف: دراما الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ٢٠٠٦.

١٩-مارتن اسلن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة المخزنجي، دار الشروق، عمان، الأردن، ١٩٨٧.

٢٠-مصطفى يوسف منصور: مفاهيم مسرحية، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢١- هانز جوردن: التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، مطابع المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، ١٩٩٩.