في المسرح السويدي المعاصر

أفكار وآراء نقدية

دار ئاراس للطباعة والنشر

السلسلة الثقافية

*

صاحب الإمتياز: شوكت شيخ يزدين

رئيس التحرير: بدران أحمد حبيب

***

العنوان: دار ئاراس للطباعة والنشر – شارع گولان – اربيل– كُردستان العراق

في المسرح السويدي المعاصر

أفكار وآراء نقدية

د. فاضل الجاف

اسم الكتاب: في المسرح السويدي المعاصر – أفكار وآراء نقدية
تأليف: د. فاضل الجاف
من منشورات ئاراس رقم: ٥٠١
الإخراج الفني والغلاف: آراس أكرم
التصحيح: أوميد البناء
الإشراف على الطبع: عبدالرحمن الحاج محمود
الطبعة الثانية، اربيل – ٢٠٠٦
رقم الإيداع في المكتبة العامة في اربيل: ٢٠٠٦/٧٦٢

مقدمة

يعود تاريخ نشوء المسرح الرسمي (مسارح الدولة) في السويد إلى عهد الملك غوستاف الثالث مؤسس المسرح الملكي للأوبرا عام ١٧٧٣ والمسرح الدرامي الملكي عام ١٧٨٨، ومنذ ذلك الحين يحتل المسرحان المذكوران مكانة بارزة في تطور الحركة المسرحية في السويد ويمارسان تأثيرا كبيرا على المسارح الأخرى خارج العاصمة (ستوكهولم).

اتسمت الحياة الثقافية في السويد خلال القرن الثامن عشر بتأثرها المباشر بالتيارات الثقافية البارزة في ألمانيا وفرنسا. ولعل هذا الكلام ينطبق على المسرح أكثر من غيره من ميادين الأدب والفن. فبينما كانت الرومانتيكية وتأليه الجمال سمة العصر في الفن والأدب بشكل عام، نجد أن تراجيديات شكسبير وشيلر احتلت مكانة كبرى في برنامج المسرح الملكي. أما بالنسبة للملاهي فقد كان لمسرحيات موليير وتلميذه الدانماركي لودفيك هولبيرغ صدى كبير لدى الجمهور. ولم يكن الأدب المسرحي السويدي يحتل مكانة تذكر قبل ظهور أوغست ستريندبيرغ (١٨٤٩- ١٩١٢).

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اتجه الذوق الشعبي نحو المسرحيات التاريخية بشكل عام. فقد لقت مسرحيات إبسن عن العائلات المالكة ومسرحيات ستريندبيرغ التاريخية رواجاً كبيراً.

ويعد ستريندبيرغ أعظم وأشهر كاتب مسرحي سويدي نال شهرة عالمية بفضل غزارة إنتاجه المسرحي الذي فتح آفاقاً جديدة لتطور المسرح

الحديث، فإلى جانب إبداعه في تأليف المسرحيات التاريخية مثل مسرحية "المعلم أولوف" و"إريك الرابع عشر" و"كريستينا". أبدع ستريندبيرغ في خلق نماذج فريدة من المسرح الطبيعي ذي النزعة النفسية من خلال مسرحياته "الآنسة جوليا" و"الأب" و"رقصة الموت". أما مسرحياته ذات النزعة التعبيرية مثل "لعبة حلم" و" سوناتا الشبح" فقد مهدت بأفضيتها المفتوحة الطريق لظهور الأشكال الجديدة في المسرح الحديث بما في ذلك مسرح اللامعقول. ولم يقتصر دور ستريندبيرغ في نهوض المسرح السويدي على الكتابة فقط، بل أسس مع الممثل الشهير (أوغست فالك) مسرحا في قلب مدينة ستوكهولم باسم المسرح الحميمي عام ١٩٠٦ على غرار مسرح ماكس رينهاردت الخاص بمسرحيات الغرفة، وعلى هذا المسرح الصغير قدم ستريندبيرغ عدداً من مسرحياته المسماة مسرح الغرفة مثل "المنزل المحروق" و"البجعة" وغيرهما..

لا شك أن المسرح الأوربي شهد تطوراً كبيراً في أواخر القرن المنصرم ومطلع القرن الجاري متمثلاً بإنجازات الرواد الكبار من امثال ستانيسلافسكي وميرهولد وكريغ وآبيا ورينهارت، إلا أن المسرح السويدي ظل في معظم الأحوال يقتدي بالمسرح الألماني ويستمد معاييره من المدرسة التعبيرية الألمانية بشكل عام. وأصبح أسلوب ماكس رينهاردت بسبب جولاته الفنية وعروضه المستمرة في السويد الأكثر تأثيراً على المسرح السويدي وعلى المخرجين السويديين بالدرجة الأولى.

وما من ريب أن المسرح السويدي ترعرع وازدهر بفضل النهضة الصناعية التي شهدتها البلاد في مطلع القرن الجاري حيث تحول البلد من بلد زراعي فقير اضطرت أعداد كبيرة من سكانه إلى للهجرة إلى أميركا، إلى بلد صناعي منتج، والواقع أن السويد قطع أشواطا كبيرة في فترة

زمنية قصيرة نحو تأسيس مجتمع الرفاه الاجتماعي بفضل ابتعاده عن الحروب الأوربية الطاحنة منذ عام ١٨١٤م. وعلى الصعيد السياسي فقد حكم السويد الحزب الاشتراكي منذ العام ١٩٣٢ الى العام ١٩٧٦ دون انقطاع، والمعروف أن هذ الحزب عمل على تطوير كافة ميادين الأدب والفن بشكل عام وإنشاء المسارح على المستوى الشعبي متمثلا بتأسيس ما يسمى بـ(دور الشعب) في معظم المدن السويدية. ثم تلا ذلك بناء مسارح المدن في المدن الرئيسية في العشرينيات والثلاثينيات. ويقصد بمسرح المدينة المسرح الكبير لبلدية المدينة مثل مسرح هيلسينغبورغ الذي أسس عام ١٩٢٢، ومسرح غوتيبورغ عام ١٩٣٤ والمسرح الوطني الجوال (ريكس تياتر) عام ١٩٣٤ وفي السبعينيات ازداد دور مسارح المدن وخاصة مسرح المدينة في ستوكهولم وفي غوتنبورغ بفضل مخرجه اللامع لينارت يولسترويم قبل انتقاله إلى المسرح الملكي في ستوكهولم.

ومن المسارح المهمة أيضا مسرح كلارا للشباب والقائم ضمن مسرح المدينة في ستوكهولم. وقد تأسس هذا المسرح بإشراف المخرجة سوزان أوستين عام ١٩٧٥ وهو نموذج متقدم لمسرح الطفل والشباب.

وفي الستينيات والسبعينيات شهدت الفرق الحرة فترة انتعاش ونهوض، مما أدى إلى ظهور فرق تجريبية كانت تنتمي إلى مدارس مختلفة. إلا أن معظم هذه الفرق اختفت في أواخر الثمانينيات والتسعينيات بسبب الأزمة الاقتصادية الحالية.

وفي ميدان الكتابة المسرحية يزخر المسرح السويدي بأسماء كتاب مسرحيين ظهروا بعد ستريندبيرغ، لكن اسم ستريندبيرغ لا يزال طاغياً على كل الأسماء وقد ترك تأثيراً واضحاً على كل الكتاب المسرحيين من بعده.

في الأربعينيات لمع اسم ستيغ داغرمان (١٩٣٢- ١٩٥٤) ككاتب مسرحي وروائي مزج في مسرحياته "ظل مارت" و"المحكوم بالموت" روحية ستريندبيرغ بأفكار سوداوية وبمعالجة سوريالية. كان داغرمان متأثرا بكافكا وقد أنهى حياته وهو في عز شبابه.

لارس فورسيل (١٩٢٨) اسم آخر ظهر في الخمسينيات وكان مولعاً بأفكار مسرحة المسرح خصوصا في مسرحيته "التتويج" أما في مسرحيته (كرستينا) فنراه متأثراً بستريندبيرغ تأثراً بالغاً.

الكاتب المسرحي الذي لعب دوراً كبيراً في الستينيات هو بلا شك الألماني بيتر فايس (١٩١٦- ١٩٨٢) الذي اتخذ من السويد وطناً له إلى أن وافاه الأجل في ستوكهولم. ومن مسرحياته التي قدمت على خشبة المسرح الملكي "مارا ساد" و"التحقيق" و"المحاكمة الجديدة" المقتبسة عن رواية كافكا "المحاكمة" و"هولدرلين".

كان لانتعاش الفرق الحرة في الستينيات والسبعينيات تأثيرات إيجابية واضحة على حركة التأليف المسرحي مما أدى إلى بروز مجموعة جديدة من المؤلفين من أمثال بير أولوف كفيست (١٩٣٤ -) المتأثر بمسرحيات ستريندبيرغ في مسرحياته العائلية وكينت أندرسون (١٩٣٣-٢٠٠٦) الذي تناول بالنقد في مسرحياته "الأسطول" و"البيت" ما يسمى بالرفاه الاجتماعي في السويد.

ومن جهة أخرى ظهر الأدب المسرحي النسوي على يد الكاتبة مارغريتا كاربي (١٩٤٤-) التي دافعت في مسرحيتها "بنات يوسيس" عام ١٩٧٥ عن النساء العاملات. ثم أعقبتها بمسرحيات أخرى مثل "إلى جوليا" ١٩٨٧ و" كل الأيام وكل الليالي" ١٩٩٢.

أما الدراما الشاعرية فرائدها الحقيقي في السويد هو إسطيفان

فيستيربيرغ (١٩٣٧) الذي يتناول الوجود الإنساني بنفس شاعري وفيستيربيرغ معروف أيضا بمسرحياته الرائعة للأطفال، وتعد مسرحيته "لعبة حلم صغيرة" المعدة عن لعبة حلم ستريندبيرغ نموذجاً فريداً لمسرح الطفل الجاد والشاعري والتربوي في آن معا.

بإستثناء لارس نورين الذي سنتعرض له بالتفصيل، فإن اسطيفان غوتيه هو أكثر الكتاب المسرحيين غزارة وأكثرهم تمثيلاً على المسارح السويدية في الثمانينيات. من مسرحياته "كلب محنط"١٩٨٦ و"قبلة مثالية" ١٩٩٩، التي يتعرض فيها إلى التحولات الاجتماعية في كيان المجتمع السويدي, ويهاجم فيها سياسة توسيع المدن الكبيرة واكتساحها المدن الصغيرة.

لم تبرز سلطة المخرج في المسرح السويدي في أواخر القرن التاسع عشر كما حدث في معظم البلدان الأوربية مثل ظهور ستانيسلافسكي في روسيا وكريغ في بريطانيا ورينهارت في النمسا، ففي السويد لم تظهر سلطة المخرج إلا في الثلاثينيات من هذا القرن. وكان من بين أكثر المخرجين الأوائل تأثيراً بير ليندبيرغ (١٨٩٠-١٩٤٤) وأولوف مولاندير (١٨٩٢-١٩٦٦).

كان ليندبيرغ متأثراً بمبادئ التعبيرية الألمانية وبأعمال رينهارت التي شاهدها عن كثب وعرف عنه دأبه الدائم ومحاولته المستمرة في خلق مسرح شعبي قائم على نظام الاشتراكات. وفي الوقت الذي أخرج فيه ليندبيرغ مسرحيات من أنماط وثقافات مختلفة، وإليه يعود الفضل في تقديم أعمال الكاتب السويدي بير لاغير كفيست (١٨٩١-١٩٧٤) الذي تعرف عليه القارئ العربي من خلال روايته الشهيرة "باراباس" المترجمة إلى اللغة العربية، فقد أخرج ست مسرحيات له وعرف عن ليندبيرغ حبه

للتنويع في أساليب الإخراج وقد حاز إخراجه مسرحية "تراجيديا يابانية" استحسان النقاد بسبب طابعه التجريبي واستفادته من تقاليد المسرح الياباني في الأداء وصياغة العرض.

أما أولوف ميلاندير، مدير المسرح الملكي والمخرج الأول فيه، فقد امتاز أسلوبه بالوضوح وتقصي الحالات النفسية خصوصا في ثلاثية أونيل (الحداد يليق بإلكترا)، واضعاً المؤلف في المقام الأول واكتسب ميلاندير شهرة واسعة بسبب خصوصية تعامله مع مسرحيات ستريندبيرغ وقد بلغ أوج شهرته في إخراجه المتميز مسرحية "لعبة حلم " حيث تخلى لأول مرة عن تأثيرات رينهاردت والتعبيرية الألمانية تماماً.

وتشكل أعمال المخرج آلف شوبيرغ (١٩٠٣-١٩٨٠) نقطة انعطاف هامة في تاريخ المسرح السويدي المعاصر فقد أثبت شوبيرغ نفسه كمخرج في عداد المخرجين المسرحيين الكبار وكان على صلة شخصية بستانيسلافسكي وميرهولد وبريخت وقد سجل انطباعاته وملاحظاته عن أعمالهم التي شاهدها عن قرب، وتكمن ميزة شوبيرغ في قدرته على الجمع بين الإبداع في الشكل الفني والالتزام بالرسالة الإنسانية إلى جانب التجريب والبحث المتواصل عن الأساليب الجديدة التي عبر عنها بشكل عميق في كتاباته النظرية.

في غضون خمسين عاما من العمل المتواصل كمدير للمسرح الملكي قدم شوبيرغ برنامجا غنيا ومتنوعا ضم مسرحيات لشكسبير "كما تهواه/ تاجر البندقية/ الليلة الثانية عشرة/ ريتشارد الثالث/ هاملت " وستريندبيرغ "الآنسة جوليا/ الأب/ رقصة الموت / اللعب بالنار" وبريخت "شفيك في الحرب العالمية الثانية/ الأم شجاعة وأبناؤها/ السيد بونتلا وتابعه ماتي/ أوبرا القروش الثلاثة" وسارتر "الذباب" ولوركا

"العرس الدامي" وآرثر ميللر "وفاة بائع متجول" تشيخوف "الشقيقات الثلاث" وغومبروفيتش "الأميرة إيفون/ عقد قران".

ويعتقد الباحثون أن شوبيرغ كان ولا يزال أفضل من جسّد وفسّر- أعمال بريخت محددا جوهر مسرحه بمقولته الشهيرة (التوق إلى الخبز والحب). والشيء نفسه ينطبق على إخراجه مسرحيات شكسبير، إذ يعتقد بيرغمان أن شوبيرغ هو أحسن من قدم شكسبير في السويد، وهذا يفسر باعتراف بيرغمان نفسه - سرّ عدم إخراجه مسرحيات شكسبير عندما كان شوبيرغ على قيد الحياة، مادام لم يكن لديه، على حد قوله، شيء يضيفه إلى ما قدمه شوبيرغ.

أبرع من سار على خطى شوبيرغ شكلاً ومضموناً هو دون شك المخرج إنغمار بيرغمان الذي أخرج ما يزيد عن تسعين مسرحية من مختلف المدارس والأصناف. وقد عمل بيرغمان خلال مسيرة فنية طويلة في العديد من مسارح السويد الرئيسية وفي مدينة ميونيخ بألمانيا ليعود ثانية إلى السويد للعمل في المسرح الملكي.

وفي الوقت الحاضر يزخر المسرح السويدي بأسماء لامعة لمخرجين مثل بيتر أوسكارسون وريتشارد غوينتر وفالديمير هولم ولارس رودولفسون وتورستين فلينك الذي حظي بتقييم النقاد في أعماله الأخيرة على المسرح الملكي إلى درجة أطلق عليه لقب خليفة بيرغمان.

إن نهوض المسرح السويدي في العقود الأخيرة لم يقتصر على المسرح الدرامي فقط، رغم أن الكتاب يركز على المسرح الدرامي المعاصر من خلال عروض مسرحية مختلفة، على خشبة أهم مسرحين في ستوكهولم وهما (المسرح الملكي) و(مسرح المدينة)، إلى جانب بعض العروض المتفرقة على مسارح ستوكهولم، بالإضافة الى عروض أجنبية قدمت على

المسارح السويدية وعروض سويدية اخرجت من قبل مخرجين اجانب عملوا كضيوف في المسارح السويدية.

كما تطور المسرح الموسيقي ومسرح الرقص ومسرح الدمى تطوراً ملحوظاً بفضل الدعم المالي وعلاقات السويد الثقافية الواسعة مع العالم وهذا يتضح بشكل جلي في ارتفاع عدد الفرق المسرحية الزائرة، التي بلغت أوجها عندما كانت مدينة ستوكهولم عاصمة ثقافية لأوربا عام ١٩٩٨، حيث أصبح بإمكان الجمهور المسرحي مشاهدة أعمال مخرجي أوربا الكبار من أمثال بيتر بروك وجورجيو ستريهلير وروبيرت ليباج وليف دودن وروبيرت ولسون.

ويقام في السويد سنويا عدد من المهرجانات المسرحية منها مهرجان ستريندبيرغ ومهرجان المونولوج أو المونودراما ومهرجان غوتينبيرغ. ويجد القارئ مقالين عن مهرجان ستريندبيرغ ومهرجان المونودراما.

إنغمار بيرغمان / حكاية شتائية
- الزمان والمكان - المصورون

رغم مسيرة بيرغمان الطويلة في المسرح وإخراجه أكثر من تسعين مسرحية، فهو معروف خارج أوروبا كمخرج سينمائي، وهو يؤكد شخصياً على ميله للمسرح أكثر من السينما، ولعل الدليل على صحة كلامه جاء في اعتزاله السينما بعد إتمام فيلمه "فاني والكسندر" عام ١٩٨٢، واستمراره في العمل كمخرج في المسرح الملكي بستوكهولم، حيث كان آخر أعماله للمسرح إخراجه مسرحية (الاشباح) لإبسن.

رداً على سؤال وجهه إليه في مطلع الثمانينيات الباحث المسرحي (ليس لوماركيز) مؤلف كتاب (انغمار بيرغمان - حياة في المسرح) بشأن مستقبل عمله في السينما والمسرح قال بيرغمان: أنوي إنجاز فيلم أو فيلمين أو ثلاثة ثم أعتزل العمل السينمائي. ولكن أتمنى أن تسنح لي الفرصة للاستمرار في العمل في المسرح إلى أن يحملوني خارجاً (يضحك).

ويشّبه بيرغمان علاقته بالسينما والمسرح بصورة مجازية معروفة لباحثي تراثه السينمائي، حيث يقول أن المسرح كالزوجة الوفية، أما السينما فهي كالعشيقة المكلفة. وكما أن الرجل دائما يعود إلى الزوجة

الوفية بعد المغامرات الجانبية، فإن بيرغمان يعود إلى المسرح رغم قراراته المتكررة بعد كل عرض مسرحي (منذ مطلع التسعينيات) وكان آخر مرة قرر فيها الاعتزال عن العمل المسرحي بعد مسرحية "سوناتا الشبح" لأوغسبت ستريندبيرغ، كل هذا حدا به إلى القول: "إن ادراكي بأن كل مسرحية أخرجها آخر عمل لي، يجعل الأمر ممتعا أكثر للاستمرار".

مخرج سينمائي في المسرح،
ومخرج مسرحي في السينما

والمتتبع لأعمال بيرغمان السينمائية والمسرحية والأدبية، يمكنه تمييز بيرغمان تمييزاً دقيقاً بين مفرداته وأدواته المسرحية عن السينما. إلا أن هنالك علاقة حميمية بين الفنين. والباحثون المسرحيون يولون اهتماماً خاصاً بأهمية هذه العلاقة. وبهذا الصدد يقول الناقد السويدي "ليف زيرن" في كتابه (انظر إلى بيرغمان) المؤلف من عدة مقالات، إن الباحثين المسرحيين نادراً ما يولون اهتماماً ببيرغمان السينمائي، ويستمر زيرن ليؤكد أن نصف أعماله السينمائية يقع في الظل.

ولعل الباحث السويدي إيغل ثورنكفيست افضل من بحث في حقيقة أهمية هذه العلاقة المتينة والمتممة لأعمال بيرغمان في المسرح والسينما. فقد خصص في كتابه (بين المسرح والسينما - بيرغمان يخرج) فصل الخاتمة لدراسة فكرة تبحث عن مدى كون بيرغمان مخرجاً سينمائياً في المسرح ومخرجاً مسرحياً في السينما. فالحوار والبناء الدرامي والإضاءة وتكوين المشاهد القصيرة ذات الدلالات الرمزية، من الأمور التكنيكية السينمائية. أما من المسرح فقد نقل بيرغمان مؤثرات ووسائل مسرحية كالأقنعة موضوعة الدور وأسلوب الممثل في الأداء.

كانت مسرحيات ستريندبيرغ وإبسن وموليير تشكل الثقل الأكبر في عروض بيرغمان المسرحية على المسارح الكبيرة في مدن السويد الرئيسية وعلى المسرح الملكي في ستوكهولم، إلى حين مغادرته السويد بسبب مشاكله مع السلطات الرسمية بشأن الضرائب[1]، وفي ألمانيا شكّل بيرغمان مع مجموعة ممثلين من الألمان الذين التفوا حوله فرقة باسم رزدينت ثياتر (Residentz Theater) بميونخ. ومضى على نفس المنوال في اختياره النصوص المسرحية، فكان برنامج الفرقة يضم بصورة أساسية مسرحيات: لستريندبيرغ: مسز جوليا/ إلى دمشق/ سوناتا الشبح/ لعبة حلم.. إلخ ومسرحيات لموليير: عدو البشر / طرطوف/ مدرسة الزوجات / دون جوان.. إلخ ، ومسرحيات لإبسن مثل بيرجنت / هيلدا غابلر/ البطة البرية/ جون غابريل بور كمان).

إعادة الشخصية الفنية إلى المسرح الملكي منذ وفاة شوبيرغ

ومنذ عودته من ألمانيا في مطلع الثمانينيات واستقراره نهائياً في السويد تتركز أعمال بيرغمان في المسرح الملكي فقط، الذي عاد إليه ثانية كمخرج أول في الفرقة، والذي افعم نتاجاتها بشخصية فنية وسمات خاصة أعادت إلى المسرح الملكي أمجاده الفنية وعطاءاته الثرية التي عرفها في فترة المخرج السويدي القدير ألف شوبيرغ الذي أعجب به بيرغمان في عز شبابه أيما إعجاب. لقد كان شوبيرغ أول مخرج سويدي

(١) لم تحترم الشرطة السويدية حرمة المسرح ولا مكانة بيرغمان، عندما حضرت لتلقي القبض عليه بتهمة عدم أدائه الضرائب المستحقة، وكانت التهمة باطلة، مما تركت أثرا عميقاً في نفس بيرغمان، غادر السويد على أثرها إلى ألمانيا عام ١٩٧٦. (للمزيد، انظر كتابه المصباح السحري).

مفسّر لأعمال شكسبير، حيث امتازت معالجاته الإخراجية لشكسبير بالعمق والخصوصية في التناول والطرح إلى حد أن بيرغمان نفسه لم يجد ضرورة لإخراج مسرحيات شكسبير طيلة فترة عمل شوبيرغ، وبعد وفاة شوبيرغ نرى بيرغمان يختار "الملك لير" كأول إنتاج له حال عودته من ألمانيا عام ١٩٨٥، تلى ذلك أعمال أخرى مثل هاملت وحكاية شتائية، وعليه فإن المثلث ستريندبيرغ - إبسن - موليير تحول إلى ستريدنبيرغ / إبسن / شكسبير، طيلة الثمانينيات، ولا يقدم إلا عملاً واحداً (عدو البشر) لموليير، ليوقف عرضه بعد مدة، نتيجة استيائه من أداء الممثلين.

خصوصية بيرغمان في معالجاته الإخراجية لمسرحيات شكسبير

تضع الباحثة جاكلين مارتين في كتابها (الصوت في المسرح الحديث) انغمار بيرغمان في مصاف المخرجين المميزين، بيتر شتاين وآريان منوشكين، في تفردهم وخصوصيتهم في تناول شكسبير خارج العالم الناطق باللغة الإنكليزية.

وترى مارتن أن جذور تلك الخصوصية البيرغمانية في تناول شكسبير تبلورت منذ إخراجه لمسرحية "ماكبث" عام ١٩٩٤. ويعتقد الناقد السويدي ليف زيرن ان المشكلة الرئيسية في تمثيل شكسبير في السويد تكمن في عدم فهم النص (إن مسرح شكسبير يبدأ وينتهي بفهم اللغة والنص. إنه لا يمكن تمثيل شكسبير من دون المعرفة التامة بالنص).

وإذا كانت هذه المعرفة معدومة لدى المخرج فإنها بالتالي ستكون معدومة لدى الممثلين والجمهور أيضاً. وينطبق هذا الزعم على فترة ما بعد شوبيرغ إلى ظهور أعمال بيرغمان في الثمانينيات على المسرح الملكي.

مهمة المخرج التعبير بصدق عن نص المؤلف

لقد جسّد بيرغمان في أعمال ستريندبيرغ وإبسن وموليير أفكار المؤلف (الصريحة والضمنية) في النص بأمانة، وهو يقول: "لا أقدر ولا أريد أن أخرج مسرحية أعادي فيها فكر المؤلف، لم ولن أفعل هذا أبداً".

إن الرؤية الإخراجية لدى بيرغمان نابعة من النص كتعبير صادق عنه، كونه يعد نص المسرحية (مسلكا خفيا إلى وعي المؤلف) وعلى المخرج أن يترجم، بلغته المسرحية الخاصة به، القيم والاختيارات الصريحة والضمنية التي يكتشفها في النص الذي هو التحليل النهائي واللغة الوحيدة التي يمكن أن يسمع الجمهور الحي من خلالها المؤلف.

في معظم لقاءاته يؤكد بيرغمان على أهمية النص إلى جانب الممثل والجمهور: "هذه العناصر الثلاثة ضرورية للعرض المسرحي، الممثل والنص والجمهور، ولا شئ آخر. اما المسرح، المناظر، المخرجون، البطاقات، المال، الأزياء، كل شيء باستثناء العناصر الثلاثة المذكورة غير ضروري". أما مهمته كمخرج فتتلخص في تجسيد القيم الفكرية والجمالية في النص وإحيائها على الخشبة: "أسعى فقط إلى تجسيد المسرحية وجعلها تعيش حية في قلوب المشاهدين وهذا هو هدفي الوحيد وأنا أحاول أن أنقل العدوى إلى الممثلين بالنسبة لهذا الهدف. وهم يمنحونني مقابل ذلك أشياء كثيرة".

النصوص القديمة أكثر تعبيرا عن مشاكل الإنسان المعاصر.

ويرى بيرغمان أن النص الكلاسيكي يحوي مادة ثرية نابضة بالحياة وإنه يعبر عن معاناة الإنسان المعاصر ومشاكله أفضل من المسرحيات المعاصرة، وما إخراجه المتكرر لمسرحية ماكبث إلا دليل ساطع على

مشهد من مسرحية (مادام دي ساد)

محاولة بيرغمان الرامية إلى تأصيل هموم الإنسان المعاصر في النص الشكسبيري.

في أول إخراج لماكبث مع مجموعة من الطلبة طرح بيرغمان موضوع اجتياح ألمانيا للدانمارك عام ١٩٤٠ وفي إخراجه للمسرحية للمرة الثانية على مسرح مدينة هيلسينغبورغ عام ١٩٤٤، هاجم التوتاليتاريا النازية بعنف خالقاً من التضاد الصارخ بين اللونين الأسود والأحمر بعداً رمزياً معبراً عن الصراع الدامي من أجل السلطة، ويذكر أن هذا الرمز يتكرر في معظم أعمال بيرغمان الشكسبيرية وعندما أخرج ماكبث للمرة الثالثة على مسرح المدينة في غوتيبورغ عام ١٩٤٨، تعرض لنقد شديد بسبب تماديه في استخدام العناصر البصرية على حساب النص.

ويذكر أن بيرغمان لم يخرج أي عمل لشكسبير في الخمسينيات والستينيات، أي في العقدين اللذين أخرج فيهما المخرج البارع (آلف شوبيرغ) عددا من مسرحيات شكسبير برؤية معاصرة وأسلوب إخراجي متميز. وكان بيرغمان يبرر عدم تناوله أعمال شكسبير في تلك الفترة بقوله "لم أجد شيئاً جديداً أضيفه إلى إبداعات شوبيرغ". ويمكن القول أيضا أن تجربة بيرغمان تبلورت وشهدت قمة تطورها في سنوات المنفى بميونيخ واستمر هذا التطور في التصاعد في فترة عمله في المسرح الملكي منذ مطلع الثمانينيات وإلى الوقت الحاضر.

تقنيات بيرغمان في المسرح الملكي

في فترة عمله في المسرح الملكي منذ عام ١٩٨٤ أضاف بيرغمان ثلاثة أعمال لشكسبير إلى برنامجه الكلاسيكي (ستريندبيرغ/ إبسن/ موليير) وأخرج بالإضافة إلى الريبرتوار الكلاسيكي عددا من الأعمال

المتفرقة لمؤلفين من أمثال يوجين أونيل/ أميركي، بوتو شتراوس/ ألماني، يوكيو ميشيما/ ياباني، فيتولد غومبورفيتش/ بولوني وبيير أولوف كفيست / سويدي. وقد عكس من خلال هذه الأعمال رؤى ومعالجات وحلولا إخراجية ذات خصوصية بالغة.

افتتح بيرغمان موسمه المسرحي على المسرح الملكي بمسرحية "الملك لير" عام ١٩٨٤ بعد انقطاعه عن المسرح السويدي مدة تسع سنوات، ثم واصل إخراجه لأعمال شكسبير فأخرج "هاملت" عام ١٩٨٦ وحكاية شتائية عام ١٩٩٤ وبهذا يكون اسم شكسبير قد حل محل موليير الذي لم يخرج له بيرغمان غير"عدو البشر"، في مثلث بيرغمان القديم، وغدا المثلث الكلاسيكي الآن: ستريندبيرغ/ إبسن/ شكسبير.

وتتسم معالجة بيرغمان مسرحيات شكسبير بسيادة لوني الأسود والأحمر في السينوغرافيا والأزياء والملحقات المسرحية، وبإلغاء المعمار المسرحي وإتخاذ المسرح الخالي فضاء للعرض مع التقشف في عناصر الديكور والتأكيد على التأثير الذهني للوقائع والأحداث على الممثلين إلى درجة أن وهم الأحداث (أو الإيهام بها) يمارس تأثيراً واضحاً على مخيلة الممثل.

في إخراجه المسرحيات المتفرقة نجح بيرغمان في إنشاء عروض متميزة فنيًا ومختلفة تماما عن إخراجه الادب الكلاسيكي. فهو يحاول باستمرار تغيير وتنويع وسائله الفنية مجرباً شتى الأشكال والتقاليد المسرحية من عرض إلى آخر. فتراه يجرب على بعدي الزمان والمكان في مسرحية "الزمان والمكان" لبوتو ستراوس. ويقيم عرضا قوامه الغروتيسك واللامعقول في مسرحية "الأميرة إيفون" لفيتولد غومبروفيتش.

أفضية شاعرية أثقلتها المدرسة الطبيعية بالكآبة والملل:

ويعد الباحثان (ليس لون ماركيز وفريدريك ج ماركيز) مؤلفا كتاب (إنغمار بيرغمان/ حياة في المسرح) هذه السلسلة من أعمال بيرغمان بشكل عام بمثابة فاتحة جديدة لبرنامج إبداعي متميز في المسرح الملكي. ويعتبران إخراجه مسرحية "رحلة النهار الطويلة خلال الليل" لأونيل و"مدام دي ساد" ليميشيما قمة أعماله الإبداعية المتفردة.

في" رحلة النهار الطويلة" ١٩٨٨ ركز المخرج على تجسيد فحوى الحياة وجوهرها من الصميم رافضا التقيّد بمباديء المنهج النفسي والطبيعي، فقد حرر بيرغمان المسرحية من أغلال المذهب الطبيعي التي ظلت ترزح تحت ثقلها لردح طويل من الزمن، بتحويل الفضاء التقليدي للمسرحية المتمثل بغرفة المعيشة إلى فضاء شاعري عار.

وقد حرص المخرج على إيصال الشحنات العاطفية من خلال فترات الصمت المتقطعة. وفيما يخص أداء الممثلين فقد كان أداء الممثلين قائما على تنسيق الحركات وضبط الإشارات والدقة في الإيماءات كل ذلك في عرض شاعري سماه أحد النقاد (حلم شاعر).

لعل الدقة في الأداء والصرامة في الحركة وهندسة الإيماءة ورشاقة الميزانسينات الموسقة بلغت كمالها في عرض مسرحية مدام دي ساد عام ١٩٨٩، ففي إخراجه هذه المسرحية استفاد بيرغمان من أسس وتقاليد مسرح نو الياباني، دون إعادة نسخها حرفياً لكن في بناء العرض بناءً موسيقياً يتجلى في نسيج حركي دقيق وبلغة مسرحية مؤسبلة بعناية شديدة. فالأداء الشفوي حتى في أكثر مقاطع النص بلاغة يتطابق إيقاعياً مع هندسة الحركات المدروسة وكأنها مفاتيح وشفرات تفجر براكين

الشعور والأحاسيس. لاشك أن بيرغمان استفاد من المنابع الأصيلة للتقاليد المسرحية في الحركة والإيقاع والأقنعة ولغة الأداء المجازية التلميحية. إن النفس الشاعري والجوهر الشرقي للتمثيل وموسيقية العرض، ميزات جعلت العرض يقف في عداد العروض السويدية الخالدة وهو بلا شك واحد من أجمل عروض بيرغمان. ولعل هذا يفسر سر صموده عدة مواسم في برنامج المسرحي الملكي.

بيرغمان في أعماله الأخيرة

في عام ١٩٩٥ أعاد بيرغمان إخراج مسرحية "إيفون أميرة مقاطعة بورغونيا" ثانية، بعد أن سبق له إخراجها في ميونيخ عام ١٩٨٠، وكان بيرغمان قد تعرف على المسرحية بعد أن شاهد عرضها على المسرح الملكي بإخراج (لألف شوبيرغ) خلده النقد المسرحي في السويد وكان شوبيرغ متطلعاً إلى الأساليب والتيارات المسرحية الحديثة بشتى أنواعها وروافدها، وكان المبادر الى تقديم غومبروفيتش على المسرح السويدي. ومسرحيات غومبروفيتش تعد في ركاب مسرح اللامعقول (بيكيت ويونسكو) رغم معارضة الكاتب نفسه لهذا التصنيف، وقد سبق – في كل الأحوال – بيكيت ويونسكو في كتابة مسرحياته المتميزة بالدعابة والسخرية المرّة والغروتيسك واللجوء إلى شذرات من الأحلام والطقوس الدينية والخيال الرحب.

ولا ينكر بيرغمان إعجابه بإخراج شوبيرغ إلى درجة أنه اقتبس مشهدا صغيرا بكامله من إخراجه، إلا أن بيرغمان يؤكد على الجانب الاجتماعي والتاريخي للمسرحية أكثر من تأكيده على الجانب الوجودي/ الفردي كما عند شوبيرغ.

مشهد من مسرحية (الاميرة إيفون) / المسرح الملكي

وتدور احداث المسرحية حول أمير اسمه فيليب، حدث أن وقع بصره ذات يوم على فتاة قبيحة وفقيرة، منزوية وانطوائية، فوجد الأمير فيها فرصة ليسلي عن نفسه، كان يجد لذة كبيرة في جرح مشاعرها وإذلالها. إلا أن الفتاة بسبب انطوائيتها كانت تواجه كل أنواع السخرية والازدراء بالصمت. كانت إيفون ببساطة تعيش عالمها الخاص دون المساس بالآخرين. فهي تجلس هناك دون أن تهتم بإهانات الناس وبذاءاتهم. ولما لم يجد الأمير طريقة لإهانتها استحوذت عليه فكرة الزواج منها. وفجأة تهبط الفتاة الفقيرة القبيحة على البلاط وسط العائلة المالكة. هناك تمضي إيفون في تلقي الإهانات المتكررة والعذاب الدائم بسبب أحاسيسها الرقيقة وخوفها من الآخرين ولا قدرة لها غير الصمت. لكن صمت إيفون صمت قاتل يهدد الجميع ويدفعهم إلى الإفصاح عن رغباتهم الشريرة وكشف دواخلهم الحالكة. إن صمت إيفون ببساطة يزيح الأقنعة عن وجوه قوم ذوي شأن رفيع ويمتلكون سلطة غير محدودة. عند هذا الحد يرفع القوم أصبع الحسم، القرار بتصفية إيفون جسدياً.

ويعتقد الكثيرون أن عرض بيرغمان كان يمس شخصية الأميرة ديانا في بعض جوانبها. ومن الواضح أن إيفون في عرض بيرغمان هي رمز لجوهر الحياة المتمثل بالبساطة والتواضع إزاء غطرسة وقساوة الآخرين من أصحاب السلطة، وهي أيضا تمثل الحيوية والعنفوان مقابل رتابة وعقم حياة المتحكمين والمتنفذين في السلطة.

تكمن روعة المسرحية في أصالتها مضموناً وأسلوباً، فالفكرة الإنسانية بشأن موقف الإنسان من الإنسان قاسية تدين المجتمع بضراوة دون مساومة. ويظهر غومبروفيتش براعة فائقة في مزج أساليب متنوعة، ففي أسلوبه الإيحائي يذكرنا ببراعة شكسبير في مسرحياته "حكاية شتائية"

و"دقة بدقة" و"ملهاة الأخطاء". زواج الفتاة الصغيرة بالإكراه موضوع ذو أهمية بالغة في حبكة المسرحية وهو يذكرنا بموضوعات ديستويفسكي، أما الطابع الكاريكاتوري وأسلوب المبالغة في تصوير المواقف فتذكرنا بمشاهد من مسرحيات "أوبو"لألفريد جاري الذي مهد الطريق لمسرح اللامعقول. يبقى بيرغمان كعهده وفياً لأفكار المؤلف مفسراً ومترجماً إياها بوسائل فنية كالأقنعة والتضاد في الألوان وبناء الميزانسينات المعبرة في المكان الخالي. ففي حين ركز شوبيرغ -كما يذكر النقاد- على تجسيد القيم الوجودية في النص، واضعا شخصية إيفون في المركز، نرى أن بيرغمان يصب اهتمامه على إبراز المجموعة في المقام الأول. وعليه تتحول مشاهد المسرحية إلى تشكيلات جماعية تعكس صمت واستسلام إيفون، وردود أفعال المجموعة (الطبقة العليا) وترتيبها الاجتماعي. إنه عرض لسقوط الأقنعة وكشف النوايا الشريرة خلف المظاهر الأليفة، أكثرمن كونه عرضاً عن معاناة إيفون الفردية، فصورة المجموعة هنا في تغيّر مستمر وخلال هذا التغيَر تمتزج التراجيديا بالمهزلة، والجدية بالغروتيسك.

إن مجرى العرض يعكس تماماً عالم غومبروفيتش اللامعقول إلى حد الغروتيسك، بنسق موسيقي محكم، وعن طريق الإشارات والإيماءات والتعابير الجسدية الواضحة، إلى درجة أن فكرة المخرج الانتقادية للمجتمع الإنساني تبدو واضحة وقاسية دون مساومة أو رحمة. ولعل أكثر المشاهد تجسيدا لهذا الرأي هو المشهد الشبه الطقسي الذي يتم فيه قتل إيفون في البلاد ومشهد ظهور المتسول في البلاط فجأة من تحت الأرض. ويشير بيرغمان بصدق في برنامج المسرحية إلى أن مشهد ظهور المتسول مأخوذ من عرض شوبيرغ.

عابدات باخوس ليوريبيديس

سبق لبيرغمان أن أخرج مسرحية "عابدات باخوس" كأوبرا مع المؤلف الموسيقي دانيال بورتس عام ١٩٩١ ثم عاد وأخرجها للتلفزيون عام ١٩٩٣ وأخيرا أخرجها للمسرح الملكي عام ١٩٩٦ وبمشاركة بورتس نفسه.

مسرحية "عابدات باخوس" آخر تراجيديات يوريبيديس وأكثرها غموضا، فقد تضاربت بشأنها آراء النقاد خاصة فيما يخص هدف المؤلف ورسالة المسرحية. هل أراد يوريبيديس أن يهاجم خلالها الاله ديونيسوس أم أراد أن يثني عليه؟ والمسرحية كما يقول الدكتور عبد المعطي شعراوي في مقدمة ترجمته لها إلى اللغة العربية "أصدق مثال على أن يوريبيديس لا يرغب في أن يفصح عما يريد".

يتناول يوريبيديس قصة معارضة بنثيوس ملك طيبة لعبادة الاله ديونسوس والتصدي لها ومحاولة منعها وانتشارها في المقاطعة. وبنثيوس يمثل الإنسان الواقف في مركز الأحداث والذي يسعى إلى تقوية الكيان السياسي وبسط سلطة الدولة على الدين وفي خضم طقوس العبادة ونشوة التعويذات التي يعتبرها بنثيوس مجرد مس من الجنون، تقوم والدته بقتله دون أن تعلم بذلك. وعندما تثوب إلى رشدها وتعرف ماذا فعلت يحاول والدها كادموس مواساتها، ثم يخاطب ديونسوس معترفاً بالإثم: اعترف بذلك ولكنك اسرفت في العقاب.

لا يسعى بيرغمان إلى تثبيت فكرة معينة في العرض ١٩٩٦ بقدر ما يؤكد نقل النص كما هو دون التحيّز لطرف من أطراف الصراع. وكأن المخرج ينقل لنا صورة عن واقع تسوده الفوضى وهو يرى أن الفوضى

حقيقة سائدة في العالم، ومادامت روح الآلهة مشبعة بالانتقام فلن يكون ثمة عدل وأمان. ولا يخفي المخرج يأسه وتشاؤمه من مستقبل الإنسانية، ويبدو هذا واضحاً من نغمة العرض الكئيبة رغم حيويته الإيقاعية.

في "عابدات باخوس" يدفع بيرغمان ممثليه إلى التنويع في إطار التشكيلات الجماعية المعبرة. العرض ممسرح بعناية بالغة والأداء معبر ودقيق في مسرح خال من كل بناء ومعمار، إلا من قبر في الوسط، يتم التركيز فقط على النص وأداء الممثلين.

إن تأثيرات المعالجة الأوبرالية مازالت واضحة في الإخراج المسرحي، ويبدو ذلك جليا في البناء الموسيقي للعرض وفي الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية. حين تدخل الأخيرة بصورة عضوية في العرض خاصة في مشاهد ظهور ديونسوس.

ثلاثية بيرغمان المسرحية: الكلمة والممثل والمتفرج

"حكاية شتائية" لشكسبير برؤية جديدة

يقول بيرغمان نفسه، ان ولعه بالمسرح بدأ عندما كان صبياً يافعاً، بنى بالاشتراك مع أحد أصدقائه وشقيقته مسرحاً صغيراً للعرائس وهو لا يزال في الرابعة عشرة من العمر. كان أول عرض لهذا المسرح الفتي هو مسرحية "الطائر الأزرق" لموريس ميتيرلينك.

وقد جرت الاستعدادات لتقديم عملين آخرين هما: "الناي السحري" لموزارت ومسرحية " حكاية شتائية" لشكسبير. ولكن خطة الفرقة آلت إلى الفشل لأسباب مالية. ويقول بيرغمان أن حلم إخراج العملين ظل يراوده طوال سني حياته.

ولم تسنح له الفرصة المواتية لإخراج هاتين المسرحيتين إلا في عام

مشهد من مسرحية (عابدات باخوس)

١٩٧١، حيث أخرج الناي السحري محققا بذلك جزءا من الحلم الذي راوده في صباه. ويذكر بيرغمان في إحدى المقابلات الصحافية: "لي ابن وابنة يملكان موهبة مسرحية وقد كنت أؤكد عليهما دائما بأن يحرصا على هذه المسرحية. إنها مسرحية للشباب". وطوال هذه المسيرة الفنية الطويلة لم يتحقق حلمه إلا في الموسم الربيعي لعام ١٩٩٤ حيث يقدم المسرح الملكي في ستوكهولم "حكاية شتائية" من إخراج انغمار بيرغمان.

وعن ولعه بالمسرح الكلاسيكي يقول بيرغمان: إن السبب في اعتبار النتاج الكلاسيكي كلاسيكيا، يكمن في علاقة الكلاسيك بالوعي الإنساني. في كونه يخاطبك بوسيلة سرية. وليست هناك حاجة في أن نفسر ذواتنا من خلاله. وإلا فمن الأفضل أن نكتب نحن بأنفسنا، أو أن نبني على نصوص الآخرين كما فعل بريشت.

والمتتبع لأعمال بيرغمان المسرحية يجد أنه مازال يؤكد على مفهومه السابق للمسرح بالشكل الذي صاغه في الستينيات وعلى النحو التالي:

"حسب نظريتي في المسرح هناك ثلاثة عناصر مهمة: الكلمة (وتشمل الحدث أيضا في رأي بيرغمان، ف.ج) والممثل والمتفرج".

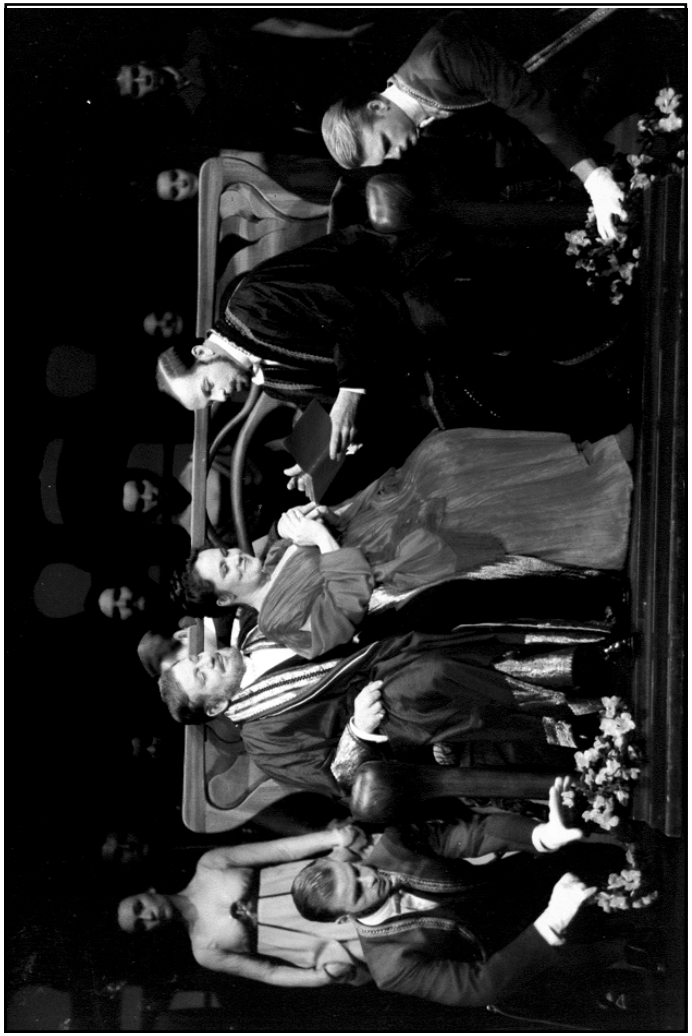
الكلمة:

"حكاية شتائية" مسرحية شكسبير ما قبل الأخيرة وهي أقل مسرحياته شيوعا على المسارح في وقتنا الحاضر رغم أنها كانت من المسرحيات الرائجة في العصر الاليزابيثي. وقد كتبها شكسبير في بداية عام ١٦١١ وهو في السابعة والأربعين من العمر. وقد جرى العرض الافتتاحي لها في مسرح (كلوب ثياتر) في الخامس عشر من شهر مايو (أيار) نفس العام. يدعو ملك سيسيليا (ليونتيس) ملك بوهمين ليقضيا تسعة شهور حافلة بالسرور والاحتفالات المستمرة. وحينما يعلم الملك ليونتيس بأن زوجته

حامل تمتلكه الغيرة والشك فيزج بالملكة في السجن. أما الطفلة فيلقى بها في العراء حيث تشاء الأقدار أن تلتقي بابن الملك بوليكسينيس فتنشأ بينهما علاقة حب تنتهي بزواجهما وبمباركة ملك سيسيليا. تنتهي المسرحية نهاية سعيدة، أما الملكة التي ماتت في السجن حزنا فقد نصب لها الملك تمثالا من الحجر الذي تعود إليه الحياة ما أن يتصالح جميع الأطراف.

الظاهر أن هنالك مآخذ كثيرة على حبكة المسرحية. أهمها عودة الحياة إلى تمثال الملكة الحجري وصعوبة تفسير هذا المشهد وتصديقه. هل كانت الملكة على قيد الحياة طوال هذه السنوات، تقضي حياتها خلف تمثال من الحجر؟ هل يقصد شكسبير بذلك أن الفن يهزم الموت؟ يعتقد جورج برناردشو أن شكسبير لا يضع النقاط على الحروف في هذه المسرحية وأنه يكتب بأسلوب غير واضح. ومهما كانت رؤية المعاصرين لهذه المسرحية

فإنها كانت موضع إعجاب الجمهور في حينه، ولكن بعد إغلاق المسرح (كلوب ثياتر) عام ١٦٤٢ وافتتاحه ثانية بعد ١٨ عاما لم تجد المسرحية طريقها إلى خشبة المسارح، وقد ظلت منسية قرابة قرن بأكمله. ومن الأرجح أن الممثل (كين) كان من أوائل الممثلين الذين تعرضوا لهذه المسرحية بالتمثيل. أما في عصرنا الحالي فيمكن القول بأن إخراج بيتر بروك لها عام ١٩٥٢ مع الممثل جون جيلجود في دور ليونتيس كانت خطوة مهمة في حث المخرجين للاهتمام بهذه المسرحية، وبالرغم من تضارب الآراء حولها فإنها تدل على أن شكسبير لم يعد يريد المضي في تصوير شخصياته تصويراً نفسياً عميقاً مثلما فعل في تراجيدياته الشهيرة. ويقول الناقد السويدي ميكايل تيم: "ربما من الأجدر أن نقول أن شكسبير في أعوامه الأخيرة كان يحاول أن يجدد مسرحه بابتكاره شكلا



مشهد من مسرحية: حكاية شتائية / المسرح الملكي

مسرحيا بسيطا ذا طابع شعبي سهل وحبكة عامرة بالأحداث المتعاقبة السريعة والأغاني والرقصات".

ورد في إحدى قصائد الشاعر السويدي كارل لاف آلمكفيست أن الصالة الفخمة في قلعة الصيد ستشهد حفلة مسرحية بهيجة. حفلة تدخل البهجة إلى القلوب في أماسي الخريف الحزينة والليالي الشتائية الدامسة. وانطلاقا من شاعرية المكفيست ينقل بيرغمان أحداث "حكاية شتائية" إلى قلعة الصيد السويدية بأرضيتها الزرقاء رغم الاختلاف الزمني الشاسع (ثلاثة قرون) بين العالمين. فالحضور في الصالة الكبرى داخل قلعة الصيد هم الجمهور الحقيقي، وهم مجتمعون بانتظار بدء العرض.

وفي عرض بيرغمان ١٩٩٤ يتفاجأ المتفرجون أثناء دخولهم صالة العرض بوجود الممثلين فيها، فيختلطان بالبعض. يبني المخرج عرضه بناءً موسيقيا دقيقا، قائما على أرضية نص شكسبير الشاعري. والموسيقى هنا مجسدة في إيقاع الممثلين وحركتهم المدروسة، في إشاراتهم وإيماءاتهم الرشيقة، وفي فهمهم للزمن المسرحي. ان الممثل يفجّر سيلا من الشعور الدافق، وهذا أسمى غاية يبلغها الممثل عند بيرغمان: "إن علاقتي بالمسرح ليست ثقافية بالمرة. إنها علاقة شعورية". بيرغمان/ حوار) وهي العلاقة نفسها بين النظارة والممثلين. والحيز المسرحي في مفهوم بيرغمان لا ينحصر في المساحة المسرحية المتمثلة بخشبة المسرح، بل يتعداها ليشمل الحيز المحصور بين الممثلين والمتفرجين. "إن الفضاء المسرحي يحدده أولئك المتفرجون الذين يديرون وجوههم على بعضهم. والعرض المسرحي يتشكل في نفوس المتفرجين. لكل رقعة مسرحية هنالك موضع يرى فيه الممثل ويسمع بشكل أفضل. ولو وضع الممثل في هذا الموضع لبلغ الحد الأقصى للتأثير. فلكل حيز مسرحي نقطته المشعة الخاصة به من حيث

علاقته بين الخشب وصالة العرض ووظيفتنا هي البحث عن هذا الحيز قبل كل شيء". بيرغمان/ الحوار)

ان اللغة المسرحية في "حكاية شتائية" نابعة من التشكيل الموسيقي لأجساد الممثلين في الفضاء العاري. مكتفية بتفصيلات قليلة من الديكور يثبت بيرغمان أن المساحة العارية هي أكثر الآفاق المسرحية شاعرية، حيث تتموسق الحركة ويبرز الجسم هندسته والإيماءات تخضع لصرامة النبض الداخلي للعرض المسرحي. "أحد الأسباب التي جعلتني أكف عن استخدام الديكور أكثر وأكثر هو أنني أرى كل عامل ديكور على المسرح، كل رفعة ستارة أوكل رفع وإنزال قطع الديكور هو لحظة إفساد للعرض المسرحي".

مغامرة تجريبية لانغمار بيرغمان: خطورة في الزمان

مازال المخرج السينمائي المعروف انغمار بيرغمان يواصل عمله بدأب ونشاط في اختيار الأعمال الكلاسيكية لكتاب كبار ابتداء بشكسبير مرورا بإبسن وستريندبيرغ وانتهاء بأونيل. ولم تضم قائمة أعماله مؤلفين من جيل الشباب أبدا.

هذه قاعدة ثابتة ظل بيرغمان يحتفظ بها طوال أكثر من عقد إلى أن خرج عنها بعرضه مسرحية"الزمان والمكان" للكاتب الألماني "بوثو ستراوس" على المسرح الملكي عام ١٩٩٣ في ستوكهولم. وهذه المسرحية تتصف بطابع تجريبي بعيد عن الأجواء التقليدية السائدة في المسرح النفسي. فهي لا تعتمد البناء والحبكة كما في مسرحيات إبسن وتشيخوف مثلا. المكان هنا غرفة يعيش فيها رجلان يتحدثان عن امرأة وهي تعبر الشارع المقابل للمنزل، لنرى أنها بعد لحظات تدخل عليهما

لتلعب دورا حاسما في أحداث المسرحية، إن للزمان أبعاداً متداخلة، أما المكان فهو فضاء للسفر والإنسان فيه مسافر طليق. لكنه طليق خارج حدود الزمن.

والمعروف عن ستراوس أنه في نتاجاته الأدبية مفكر أكثر من كونه روائيا وكاتبا مسرحيا. فهو من مواليد الأربعينيات الذي ورث تقاليد المسرح الطليعي الألماني بين الحربين العالميتين. وخصوصيته في التأليف المسرحي تكمن في طريقته المتميزة في بناء الشخصيات الواردة في مسرحياته. فالشخصيات تكشف عن نفسها في مشاهد سريعة من الدخول والخروج، التجمع والتفرق الالتقاء والانصراف. إن خلق صور إنسانية في شريط سريع وحاد ومن خلال صور وحالات مشروطة أسلوب يمكن أن نطلق عليه تسمية المونتاج الداخلي للشخصية المسرحية. فالبناء النفسي معدوم أساسا. أما الفكرة الرئيسية للمسرحية فتدور حول فقدان الاتصال والتفاهم بين الناس.

من الواضح أن بيرغمان يهدف في اختياره هذا العمل إلى تقديم شكل مسرحي جديد. ويعتقد أن بيرغمان المولع بتداخلات الزمان والمكان كلعبة سينمائية أحيانا، اختار هذا العمل لكونه يحوي أجواء مسرحية وعوالم فسيحة من خلال المشاهد السريعة التي تذكرنا بالمشاهد الحلمية في مسرحيات ستريندبيرغ الشهيرة من أمثال " لعبة الحلم" و"سوناتا الشبح".

وتتضافر في هذا العمل المسرحي جهود ممثلين كبار في عرض مسرحي خلاّب حظي منذ العرض الأول باستحسان الجمهور والنقاد معاً. إن مسرحية "المكان والزمان" خطوة تجريبية للمخرج انغمار بيرغمان وذلك بتجاوزه لعوالم الروائع الكلاسيكية من المسرح العالمي واختياره نصا لكاتب مازال ماضيا في طريق التأليف المسرحي.

بيرغمان يعود للمسرح في "المصورون"

عاد انغمار بيرغمان إلى المسرح مرة اخرى ليقدم عام ١٩٩٨ آخر عمل له على المسرح الملكي في ستوكهولم بعد أن قرر اعتزال المسرح نهائيا عندما أخرج مسرحية "عابدات باخوس" للشاعر اليوناني يوريبيدس على المسرح نفسه عام ١٩٩٦ فما الذي دفع بيرغمان إلى

أن يعود ليخرج مسرحية أخرى؟ يقول المخرج عن هذه العودة إنه في كل مرة يقرر فيها الاعتزال تعتريه رغبة شيطانية عارمة تدفعه للعودة إلى المسرح دفعا. فإذا كان المسرح لعبة بيرغمان المفضلة في سني الطفولة، ألا يحق له أن يتخذه لعبة في شيخوخته؟

في إحدى أمسيات خريف عام ١٩٢٠ التقى أربعة من كبار الفنانين، شارك كل منهم في صنع فيلم صامت بعنوان "السائق" للكاتبة السويدية سلمى لاغرلويف الحائزة على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٠٨ والممثلة الشابة توراتييا والمخرج فيكتور شوستريوم مع المصورة يوليوس يانسون، والأسماء الثلاثة الأخيرة هم من المبدعين الأوائل في السينما السويدية.

في "المصورون" يعمّق بيرغمان الصورة المسرحية بوسائل سينمائية موظفة توظيفاً مسرحياً دقيقاً بعيداً عن الاستخدامات الوثائقية، فالشريط السينمائي للفيلم الصامت "السائق" يدخل في أحداث المسرحية لا لإضفاء قيمة جمالية فحسب، بل لتسليط الضوء على الشخصيات الأربعة في بقعة نور شديد التركيز في الفضاء المسرحي. هي في الحقيقة بقعة الشاعرية الكامنة في روح كل منهم. ويكشف الفيلم القديم المعروض عن أعماق الشخصيات بإيحاءات شاعرية شفافة دون أن يؤدي وظيفة حدثية، مثلما يحدث في المسرحيات السياسية. انه جزء أساسي من

مشهد من مسرحية المكان والزمان / المسرح الملكي

العرض المسرحي وربما يسبب حذفه خللاً فنياً، رغم أننا بإمكاننا فهم نص المسرحية من دونه. فالفيلم يكشف عن جوانب روحية هائلة لشخصية المخرج السينمائي شويسترويم من خلال فهمه وترجمته لرواية سلمى لاغير لويف "السائق" بلغة سينمائية جريئة، رغم أن السينما كانت ولا تزال، رضيعا يحبو، ويشك في صمودها الكثيرون، بينهم سلمى لاغيرلويف نفسها وأدباء آخرون.

وفي تعليق لكاتب المسرحية "اينكفيست" جاء ما يلي: أردت أن أصف الخلفية المعقدة جداً لإحدى الشخصيات الأربعة المجتمعة في هذه المسرحية. أما الأشخاص الثلاثة الآخرون على المسرح فلا نعرف عنهم إلا القليل. كان كل من هؤلاء فناناً عظيماً أحرز نجاحا في ميدانه.

منذ المشهد الافتتاحي للمسرحية تتضح مهمة بيرغمان الإخراجية الهادفة إلى تسليط الضوء على الشخصيات الثلاثة التي تدور حول الشخصية المحورية، الكاتبة الروائية سلمى لاغيرلويف. وتتجسد خطة المخرج في إغناء الشخصيات بالدرجة الأولى وفي تعميق وتكثيف شخصية الممثلة تورا التي تمثل الند والنقيض لشخصية الكاتبة.

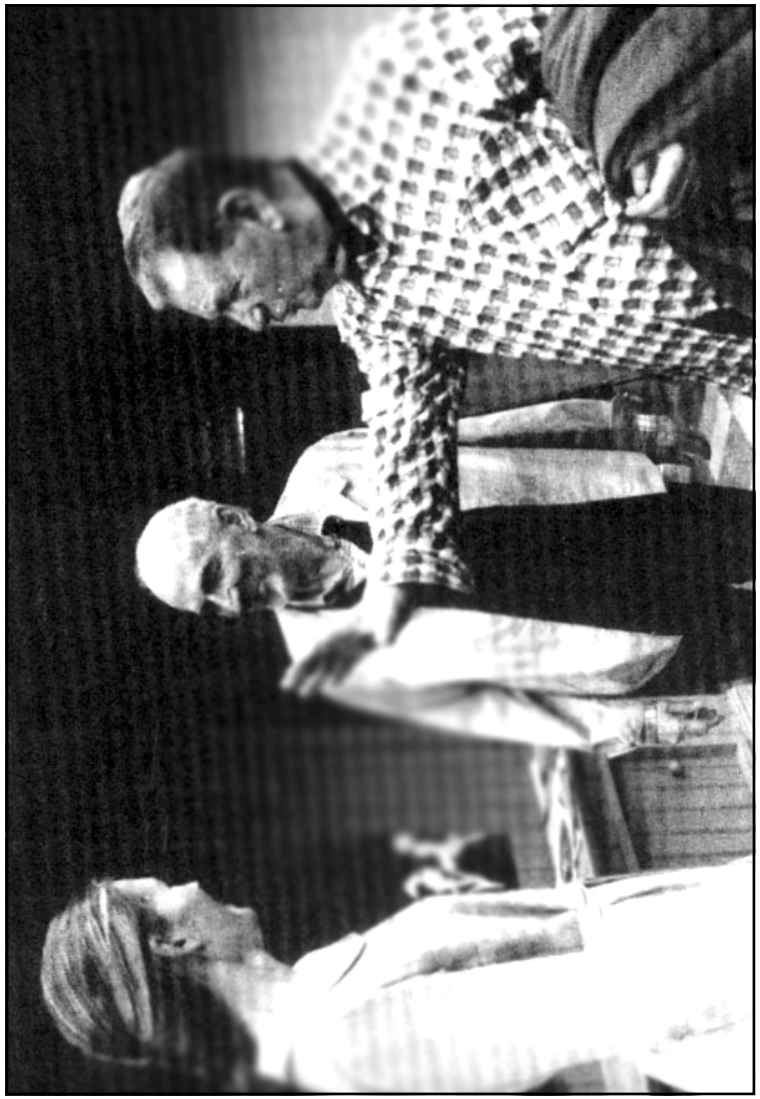
أما المخرج فيكتور شوستريوم، الشخصية الثالثة في المسرحية فقد مضى في مغامرته السينمائية لتجسيد المفاهيم الإنسانية كالموت والحب والغيرة والتمزق الإنساني جراء الانغماس في علاقة محرمة اجتماعيا.

ففي مشهد من الفيلم الذي أخرجه شوستريوم نرى أن روح البطل تبرح الجسد بعد موته. والجسد ملقي على الأرض في حين تغادره الروح في صورة شبح كان ذلك فتحاً سينمائياً كبيراً. أراد شوستريوم أن تشاهده الروائية الكبيرة بحضور الممثلة الفاتنة تورا التي كانت تربطها بالمخرج علاقة مزقت الاثنين روحياً.

ان تورا تمتلك موهبة كبيرة في التمثيل، وهي امرأة تحمل بالمفهوم البودليري، الكثير من الشر الساحر الذكي، بدلاً من الخير الساذج. وهي طرف فعال في مغامرات شويستريوم السينمائية.

ويتجلى الصراع الحقيقي في المسرحية في التصادم بين عالم وقور ذي قيم راسخة، مسلح بالحكمة (عالم الكاتبة)، وعالم قلق، وجريء إلى حد الوقاحة، ومسلح بالجمال الحسي (عالم الممثلة تورا). ويتنافر العالمان عبر تجارب المخرج شويستريوم في رحلة الفن والذات. وكأن شويستريوم هو بيرغمان نفسه بكشوفاته السينمائية الجريئة وبعلاقاته مع النساء.

إن بيرغمان لا يعقّد علينا الصورة المسرحية. فهو يظل مفسراً أمينا لنص المؤلف (انكفيست) الذي يتجسد في وحدة فنية متماسكة وبمعالجة إخراجية قائمة بالدرجة الأولى على فن الممثل وعلى النبض الداخلي للنص المسرحي. فالأسلوب الإخراجي يطرح المعاني الدفينة في الأشخاص بصورة عارية بعيداً عن كل إشكالية اسلوبية.



انغمار بيرغمان والمؤلف بير اولون ليند كنيست مع الممثلة إيلين كلينكه
اثناء التدريبات على مسرحية (المصورون)

مشهد من مسرحية (السيد بونتلا وتابعه مائي)

لارس نورين أهم كاتب مسرحي في السويد منذ ستريندبيرغ

يتفق النقاد المسرحيون على كون الكاتب السويدي لارس نورين المولود عام ١٩٤٤، أهم كاتب مسرحي ظهر في السويد بعد أوغست ستريندبيرغ. فقد أغنى المسرح السويدي بأكثر من أربعين مسرحية خلال أقل من عشرين عاما، تُرجم عدد كبير منها إلى أهم اللغات الأوربية. بيد أن أكثرمسرحياته كمالا ونضجا ظهرت في أواخر السبعينيات والثمانينيات ولا يزال نورين في أوج عطائه. في عام ١٩٧٨ جاءت مسرحيته "جرأة القتل" لتؤكد ملكة كاتبها الإبداعية كمؤلف مسرحي متميز. ومنذ عرض مسرحيته الأولى"مداهن العاهل" عام ١٩٧٣ الذي قوبل ببرود من قبل النقاد ونورين يدأب على نشر مسرحياته بشكل منتظم، مسرحيتين في كتاب واحد كل عام.

يقول الناقد السويدي بيورن سوندبيرغ: لا يمكن الكتابة عن نورين دون أن تشعر بالألم. أو ربما دون أن تسبب الألم. إن الألم منبعه النظرة السوداوية إلى الحياة التي تعكسها مسرحيات نورين. ويمضى سوندبيرغ ليحدد التيمات الرئيسة في مسرحيات نورين فيقول: النرسيسية، الشذوذ

الجنسي، التحرر من سيطرة الأبوين، ارتباط الإنسان من خلال الحب والكراهية بالشخص الذي يعيش معه، والجنس كحالة عدوانية.

وتتجلى عقدة التحرر من الوالدين حتى إذا تطلب ذلك قتلهما (عقدة قتل الوالدين) بوضوح في " جرأة القتل (١٩٧٨)"، حيث نرى أن بطل المسرحية الشاب (إريك) يسعى جاهدا إلى التحرر من سيادة أبيه، لكن الوصول إلى ذلك لا يتم إلا من خلال قتله. وتتكرر الصورة في مسرحية "الليل أُم النهار" حيث نجد الابن (دافيد) وهو يلوح بسكينة بوجه أمه. إن الكيان العائلي عند نورين كيان مدمر يفرض على أبطاله مصيرا مأساويا كريها لامناص منه مثله في ذلك كمثل الإنسان في "مستعمرة العقاب" لكافكا فالإنسان في مسرحيات نورين يحمل عبء أسرته حتى إذا هجرها، ويلحقه العقاب دون أن يستطيع الفكاك منها. إن القدرية التراجيدية في المسرح اليوناني تتكرر عند نورين بطريقة معاصرة، فما مصير الابن (إريك) في جرأة القتل إلا كمصير أوديب في "أوديب في كولون". والأسرة كما يذكر نورين على لسان الأم في مسرحية " هيريينا " ليست ناديا أو جمعية سياسية بإمكان المرء الخروج منها متى ما شاء " هذه أسرتنا، ونحن نعيش معا.. حتى إذا رحلت، حتى إذا هجرتينا، فأنا أمك.. وهذا ما ليس بإمكانك التخلص منه. فإن لم تتقبلي قواعد هذه الأسرة عليك أن تتحملي العقاب".

وتكشف الحلول المتمثلة بالفرار من أسرة العائلة عن عواقب أليمة مزمنة يظل الأبناء يعانون منها، وهي تبدو على الأغلب حلولا نمطية. في المسرحية المذكورة تلجأ إيلينا إلى الإدمان على تناول الخمر إلى أن تضع حدا لمعاناتها بالانتحار، أما توماس فيظل يعاني من الأمراض النفسية طوال حياته.

أفضية في حركة دائمة

ولا يقتصر الصراع في مسرحيات نورين على الأبناء والبنات من جهة والوالدين من جهة أخرى، بل نراه يتعدى ذلك ليشمل الأخوة والأخوات أو جيل الشباب نفسه. ففي مسرحة "الزمن بيتنا" تدور الأحداث بعد مضي عام على وفاة الأب، ورغم غياب الوالدين فإن سلطتهما قائمة تتحكم في حاضر الابن (توماس) الطبيب الذي يحلم بالرحيل عن منزل الأب ليؤلف كتابا في مكان آخر "مكان آخر أقدر أن أكون فيه نفسي ثانية".

ولعل عرضا موجزا لكتاب "الغرفة المغلقة" للباحث السويدي ميكايل فان رييس يساعد القاريء على فهم المعالم الأساسية لتجربة نورين الإبداعية شعرا ونثرا... يتعامل فان رييس مع جميع أعمال نورين الشعرية والنثرية في وحدة عضوية واحدة بمفردات مكانية مبتكرة من لدنه. وهو يمثل في نفس الوقت فضاء للكرب والرغبة ولكنه أيضا فضاء للولادة، وأكثر من ذلك فهو فضاء للكتابة والإبداع.

إن الافضية في حركة دائمة وهي تتطور باستمرار عند نورين تبعا لاختلاف وتطور الاشكال الإبداعية ويتميز الخلق المسرحي أكثر من غيره من الفنون باحتوائه للحيز المسدود. ولأن مسرح نورين -على الأقل في السبعينيات والثمانينيات - كان يتحرك داخل الجدران الأربعة للأسرة البرجوازية، فإن مفهوم الفضاء المغلق ظاهريا يبدو مرتبطا بغرفة المعيشة، إلا أن الحيز المسدود يتعدى هذا ليفجر دلالات ذهنية عميقة وكأنها أبواب تنفتح على عالم آخر مادامت هنالك لوعة لمكان آخر، ومادام هنالك اللاإستقرار واللاسكون يقابلهما الهجر والافتراق. وعليه فإن الفضاء المغلق، كما يرى فان رييس، مكان يتم فيه وضع حد بين الثابت والمتحول، بين المحدد واللامحدد، وكذلك بين المستور والظاهر.

ديناميكية المكان في الشعر والمسرح

ان فان رييس وهو يختبر نهجا جديدا في تفسير نتاجات نورين، يرى في ديناميكية المكان في شعر نورين فضاء وجدانيا ومساحات درامية رحبة للمسرح النفساني. ويجد مفهوم الفضاء في أولى قصائد نورين "الليلة الثلج عام ٦٣" السريالية النكهة على النحو التالي:

الفضاء ذو الأنوار المتكسرة، ويضم أعمال نورين الشعرية المبكرة، ومن خلالها يهيئ الشاعر لغة مجازية موحية بالكرب والوحشة مؤسسا في نفس الوقت علاقة مع الأنثى. إن هذا المكان المتكسر الأضواء ما هو إلا مساحة للتصورات والرؤى الشعرية، تتجلى فيها الأنثى في صورة المرأة والأم.

الفضاء الأبيض:

وفيه يرتبط المكان بالنص الشعري المتفجر جراء الإحساس بالموت وما يلي ذلك الإحساس من إحباطات وصدمات نفسيه، ويمكن أن تسمى قصائد الفضاء الأبيض المتمثلة بديوانيه "الغيبوبة" و"الانسكلوبيديا" بقصائد ما بعد الموت.

الفضاء الأخير:

وهو فضاء الزمن الفيزيائي كما يرد في قصص نورين، وفي هذا الفضاء يبرز الكيان العائلي بأواصره المعقدة، وفيه يحتل الأب موقعا طاغيا وهو رمز للموت والتواصل معا، رمز لانتهاء حياة وبدء حياة أخرى. وعليه فإن الرمز هذا يحمل في ذاته مرارة الهجر والفراق.

الزمن في قصص نورين يتعدى عمر الإنسان إلى ذاكرته الشاعرية التي تكشف عن ذكريات شعرية دفينة.

الفضاء غير القابل للوصف

كل شئ خارج حدود الشعر ثابت وليس ثمة تحول بما في ذلك تحول الجسد، إلا من خلال لغة الشعر، كما في أعماله "مرايا وحشية" و"الملك أنا وقصائد أخرى" و"قصائد منزوية" و"أشعار نهارية وأشعار ليلية".

الفضاء الحالك: ويمثل الحيز الواقع بين الشعر والمسرح. وهو بالأحرى فضاء الانحسار الشعري، فالعطاء الشعري جزيل هنا، ولكننا نشهد انسحابا لمفهوم الهجر والفراق، ويتمثل ذلك في ظهور استراتيجيات أخرى للكتابة مثل استخدام الألفاظ المهجورة، نبذ كل ما هو وجداني والسعي لبلوغ مستوى من الزهد والنسك، كدلالات لعوالم ثلاثة في الوجود، العالم الحقيقي، العالم السياسي، العالم المقدس. ويتجسد بالمعادل الإنساني على النحو التالي: الطفل، المأفون، الضحية.

الفضاء المغلق في آخر ثلاثة أعمال مسرحية لنورين

آخر الافضية هو الفضاء المغلق أو الحيز المغلق وهو فضاء المسرح، النتاج والثمرة، وحاصل تحصيل في تطور المكان ذهنياً وفيزيائياً في مجمل أعمال نورين الشعرية والقصصية، ليبلغ ذروته في المسرحية. ويتعرض الباحث بهذا الصدد في دراسة شاملة لمسرحيتي "جرأة القتل" و" الليل أم النهار" إلى جانب دراسة مقتضبة لمسرحية "الفوضى جارة الرب".

يضع النقاد المسرحيات الثلاث المذكورة في المرتبة العليا بين نتاجات المؤلف. وتدور حول انحلال الأسرة التدريجي وهي تجسد نتاجات نورين في السبعينيات وحتى مطلع الثمانينيات أيما تجسيد.

في الفضاء المغلق هذا تتفجر الاصطدامات عنيفة بين الآباء والأبناء، بين الأزواج والزوجات في ظل انهيار جذري لكيان الأسرة. في هذا

الفضاء أيضا تنمو الشكوى ويتأجج السخط، ثم تأتي الاعترافات والندم والتوبة.

مسرحية "الليل أم النهار"

في عرض مسرحية (الليل أُم النهار) على المسرح الوطني الجوال عام ١٩٩٩، يعتمد المخرج(يان بيرغمان) على إبراز الصراع في أوج درجات توتره عن طريق إبراز شخصية الشاب دافيد في المركز وتصويرها كشخصية محورية. مع مطلع المسرحية يحتفل دافيد بعيد ميلاده السابع عشر في جو عائلي مشحون بالتراكمات النفسية. ولعل نورين استطاع أن يثبت في هذه المسرحية أكثر من غيرها براعته واقتداره في كتابة الدراما العائلية، فهو مثل يوجين اونيل ينبش في دواخل شخصياته ببراعة العالم النفساني الخبير بالعقد المتراكمة في الأعماق منذ الطفولة، العقد التي تركت ندوباً على حياتهم الروحية وستظل تلازمهم حتى الموت.

إن من يعرف شيئا عن حياة نورين الشخصية يكتشف الكثير من المعالم المتشابهة بينه وبين شخصية دافيد التي تعكس ذات المؤلف أو (أناه) الثانية. ويؤكد الممثل الشاب (هوكو امريتسون) في أدائه على إظهار معاناة دافيد وهو يقاسي من الاختناق بين عالمين، عالمه كشاب يهوى الموسيقى ويعشق الشعر، وعالم الواقع المنزلي الموبوء بالمشاكل العائلية. كيف يمكن أن يركن الإنسان إلى الموسيقى وأن يستسلم لعذوبة الشعر وسط شجار مستمر. ويؤكد المخرج بكل وسائلة المسرحية (أحلام الشباب) التي تتقهقر أمام أب سكير يمارس الدجل والاحتيال بشكل وضيع وأم قوية تسعى عبثا إلى إنقاذ زوجها بكل الوسائل. أما الأخ الأكبر جورج فيجد في ضياع سلطة الأب السكير فرصة للقيام بدور الأب فيتمادى في فرض سلطته على دافيد.

لكن رغم كل ذلك تركز المعالجة الإخراجية على فردية دافيد وحريته في أن يكون نفسه كما يشاء. ففي المشهد الاستهلالي نشاهد دافيد عارياً أمام مرآة ليمثل أدوارا مختلفة لـ(أناه) سواء بمصاحبة موسيقى الجازأو بتقمص ادوار النجوم السينمائية من أمثال جيمس دين ومارلون براندو. ثم يدخل دافيد في أدوار نسائية فيخفي عضوه بين ساقيه ويستخدم حمرة شفاه والدته.

ويمضى مسترسلاً في أحلامه إلى أن يدخل عليه أخوه جورج ليفسد كل شئ بهدير صراخه. وينبض المشهد الاستهلالي هذا بأبعاد رمزية ونفسية وهو في نفس الوقت مشهد يمهد لشيء غامض تعاني منه هذه الأسرة السويدية.

وليس من قبيل الصدفة أن تشتهر مسرحية "الليل أم النهار" في غضون عقدين فقط ذلك لأن نورين أثبت فيها كونه كاتباً معاصراً معنيا باليوم وبالمجتمع الحاضر، يغور فيه ويتفحصه بعيون ثاقبة ومحوره الأساسي هو الأسرة السويدية المعاصرة القلقة والمهتزة والمضطربة بتحولاتها الاجتماعية والنفسية وهي تعيش حالة شجار مستمرة. حتى أن اسم نورين غدا في أوساط عامة النساء مقترناً بالشجار العائلي، فعندما يمر السويدي بأزمة عائلية، يقول، أعاني من أزمة نورينية، أو أحس بحالة نورينية.

وتقف مسرحية " الليل أُم النهار" في قمة أعماله التي تتناول انحلال الأسرة إذ فيها ، مثله كمثل بيرغمان، يقلب كيان الطبقة البرجوازية.

بالنسبة للإخراج، يمحور المخرج الصراع بين دافيد والأب، وبين دافيد وجميع أفراد الأسرة في القسم الثاني، ولولا بعض السمات الميلودرامية في الأداء لقلنا أن الأداء يتسم بشكل عام بالصدق والطبيعية التي تتماشى مع أسلوب المسرح النفسي.

مسرحية "المفقودون"

يبدو أن نورين الذي بدأ حياته الأدبية كشاعر عندما أصدر عام ١٩٦٣ أول ديوان شعري له بعنوان "الليلك الثلج" يسبغ على أجزاء مسرحيته المكتوبة في التسعينيات مسحة شاعرية تذكرنا بعوالم تشيخوف المفعمة بالحنين إلى الماضي أو التوق للسفر. أما لغته المجازية فهي أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، وفي هذا نراه يقترب من تشيخوف مرة اخرى. بهذا يكون نورين قد خطا خطوة جديدة باتجاه حيز مكاني متفتح وأكثر فراغاً وأكثر شاعرية وأقل انغلاقاً واكتظاظاً. إنه منذ الآن يذكرنا بتشيخوف وبيكيت بعد أن كان يعود بنا إلى أجواء أونيل ووليامز.

مسرحية " المفقودون" المكتوبة عام ١٩٩٥ لا تنتمي إلى أجود أعمال نورين، بل أن بعض النقاد يرى فيها مسرحية غير مكتملة، أو بالأحرى ما هي إلا امتداد مبتور لمسرحية "الليل أُم النهار" فمكان الأحداث هو نفس مكان المسرحية المذكورة، فندق في جنوب السويد تديره اسرة حلت محل الأسرة التي كانت تمتلكه عام ١٩٨٠، أي الزمن الذي اجتمع فيه نزلاء الفندق لأول مرة، ولدى التقائهم ثانية ينتابهم الحنين إلى الماضي والتذمر منه في الوقت نفسه، الأمر الذي يؤدي إلى خلق إيقاع رتيب في العرض، مبعثه اليأس من الحياة، حالة من القنوط لا أمل فيها ، نزل الفندق ينبشون ماضيهم، يتحاورون، يندبون الأيام الخوالي مواسين أنفسهم بعمق نفسي بعيد عن النمطية التي تعاني منها الشخصية في المسرحية الطبيعية.

الشخصية الرئيسية في المسرحية هي أنجليكا ، الفتاة الجميلة النابضة بالحياة وهي في نفس الوقت محور يلتف حوله كل أشخاص المسرحية، إنها فوق كل هذا تمثل الحلم المنهار بموسكو، فصدى كلمات الشقيقات

الثلاث لانطون تشيخوف لا يزال يرن في أسماعنا، وهن يحلمن بالرحيل إلى موسكو.

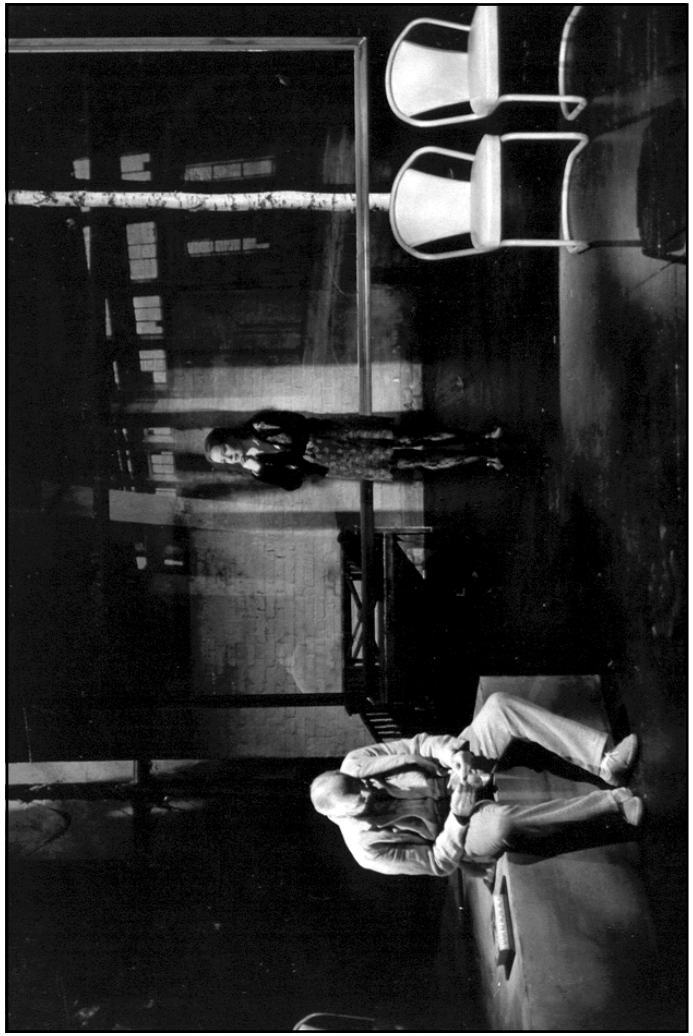
إلا أن نورين الكاتب لا يدع مجالا للأمل بالمرة. ذلك لأن أنجليكا كانت في موسكو ثم عادت بعد أن أمضت فيها سبعة أعوام من البؤس مع حبيبها، الرجل الذي تبين أنه كان مدمنا على المخدرات وعليه فإن قصة الفتاة أنجليكا برمتها تبدو كعقدة ثانوية دخيلة على بناء المسرحية، فالمؤلف رغم أنه يتبع خطا واقعيا إلا أنه لا يبخل علينا بصورة جذابة هنا وهناك، لكن المخرج نادرا ما يفلح في التقاطها.

وعلى مستوى الأداء يعاني عرض مسرح المدينة في ستوكهولم عام ١٩٩٨ بشكل عام من عدم التجانس وفقدان الإيقاع المشترك بين الممثلين، رغم براعة معظم الممثلين في تشخيص أدوارهم على الانفراد كل في نطاق شخصيته، تساعدهم في ذلك خبرتهم الطويلة في تمثيل مسرحيات نورين، ويلاحظ أن غياب التفاعل بين الممثلين انعكس بصورة سلبية على المشاهد الطويلة فبدا وكأن كل ممثل يمثل في بقعة خاصة به.

أما على مستوى الإخراج، فإن المخرج بيورين ميلاندر، رغم تجربته الطويلة في إخراج مسرحيات تشيخوف ونورين الذي أخرج له "الليل أم النهار" و"الفوضى جارة الرب" و"جرأة القتل" و"الكوميديون" و"الزمن بيتنا" لم يضف إلى عالم المؤلف قيمة فنية جديدة، ففي حين تركزت الرموز والدلالات البصرية على المعاني المسيحية (من خلال قصص

مشهد من مسرحية "المفقودون"

القديس جوهان والخروف والإيحاء بالأجواء التشيخوفية المتمثلة بأشجار الصفصاف التي تذكرنا بمسرحية "الشقيقات الثلاث" إلى درجة أن الناقد السويدي لارس رينج كتب يقول إن الإخراج هو الآخر، تبعا للنص، غير متكامل.



مشهد من مسرحية (المفقودون)

مسرحية " المعجزة"

المتتبع لأعمال نورين الدرامية في العقد الأخير يكتشف تغييرا جذريا في اللغة والأسلوب والمضامين. ففي حين كان نورين ينتمي إلى الاتجاه الطبيعي بشكل عام والنفسي بشكل خاص، بحيث كان اسمه يقارن في السبعينيات والثمانينات بمؤلفين مسرحيين من أمثال يوجين أونيل وتينسي وليامز في أفضيته العائلية المغلقة والمعروفة بتراكماتها النفسية الضاربة في الكآبة والإحباط "الليل أم النهار" و"الشياطين" ولاحقا بأنطون تشيخوف في أفضيته الرحبة المفعمة بالحنين والشاعرية والتوق إلى السفر "أعطنا الظلال" و"المفقودون". إلا أن مسرحياته المكتوبة منذ منتصف عقدنا الحالي تدخل مباشرة في صنف اللامعقول بالمفهوم الكلاسيكي للمصطلح. ولعل هذا الانقلاب تجسَد في مسرحية " حلقة من الناس" التي نشرت عام ١٩٩٨، والتي هجر فيها نورين فضاء الواقعية والطبيعية بالمرة، تاركا غرفة المعيشة ومائدة المطبخ وصالة الفندق ليصف لنا فضاء المسرحية على هذا النحو: فضاء رحب خال، يدخل الممثلون في ضوء خافت ويقفون على المسرح طوال العرض.

لكن مغامرة نورين في اختبار الأساليب والأشكال تتخذ بعدا آخر في مسرحية "المعجزة" باتجاه الطرح البيكيتي للانتظار. فالتجربة الفنية هنا تنطوي على معالجة ورؤيا متميزتين عن معالجة ورؤيا بيكيت لموضوع الانتظار وجدوى الانتظار وقدوم المنقذ. الإنسان يعيش حالة انتظار دائمة. وهو عند نورين ينتظر معجزة.

إن علة الإنسان المعاصر في مسرحية نورين تكمن في فقدانه الإيمان، وهذا بالذات يفسر سر كآبته المزمنة وأسباب عقده النفسية. وليس من قبيل الصدفة أن فضاء المسرحية هو مكان متاخم لمستوصف للعلاج

النفسي في ستوكهولم، نفهم كل هذا من تصريحات المتشردين الثلاثة وتلميحاتهم. يذكرنا أسلوبهم المجازي في الكلام بصياغات نورين في مسرحية "حلقة ناس". أما الطابع المقتضب للحوار المشوب بالغنائية السوداء فشبيه بطابع " في انتظار غودو".

مسرح المدينة

" هيدا غابلر " تقدم في استوكهولم
بتفسير جديد:

"لم يقدم إبسن بهذا الأسلوب من قبل". كان هذا حكم معظم النقاد المسرحيين في السويد بعد العرض الافتتاحي لمسرحية (هيدا غابلر)، وهو حكم لا ينافي الحقيقة، فقد تضافرت جهود مصمم الديكور سورين بروني والمخرج راجنر ليت في ابتكار أسلوب عرض جديد للمسرحية، أسلوب يؤكد ديمومة رسالة المسرحية وروحيتها المعاصرة رغم مرور أكثر من مئة عام على كتابتها.

من بين مسرحيات إبسن تعرضت هيدا غابلر إلى النقد أكثر من غيرها، فقد عبّرعدد من النقاد النرويجيين عن استيائهم من نغمتها السوداوية، وانتقدوا في حينها كاتب النرويج الأول بحجة المبالغة في تصوير بلدهم وأخلاقيات الناس فيه تصويرا غاية في الكآبة. وفي هذا الصدد قال الناقد المسرحي بريدو مورغنسترني عندما عرضت المسرحية للمرة الأولى: "رغم النية الصادقة والتمنيات المخلصة، فإن الإنسان يجد صعوبة بالغة في تقصي أفكار المعلم، نحن لا نفهم هيلدا غابلر بل ولا نثق بها لأنها لا تنتمي إلى أناس نعرفهم".

أما الكاتب المسرحي السويدي اوغست ستريندبيرغ، فقد شنّ حملة شديدة على المسرحية، لاعتقاده ان إبسن استمد شخصية ليفبورغ من سيرة حياته هو، وما ليفبورغ إلا تصوير لشخصية ستريندبيرغ نفسه. ففي رسالة إلى صديقه كارل نوردستريم في الرابع من شهر آذار (مارس) ١٨٩١ يذكر ستريندبيرغ بأنه أفشى لأصدقائه ببعض أسراره الشخصية، وأن مسرحية هيدا غابلر قائمة على تلك الأسرار والإشاعات. ويذكر أن الكاتب السويدي قد وجه تهمة مماثلة إلى إبسن بصدد شخصية أكدال في مسرحية" البطة البرية " التي وجدها ستريندبيرغ مطابقة تماما لشخصيته.

إلا أن الناقد هنريك باجر انبرى للرد على هجوم النقاد بالقول:"إن العظمة والبؤس صفتان ممتزجتان في شخصية هيدا إلى درجة أنها لا تنتمي لا إلى الأرض ولا إلى السماء، فهي ليست بمسخ ولا قديسة، إنها ببساطة شخصية تراجيدية محطمة بسبب اللاانسجام والتضارب في شخصيتها. إن المآسي ليست مرغوبة في الوقت الحاضر في النرويج، فالناس لا تود مشاهدة المآسي على خشبة المسرح، وعليه فمن الطبيعي جدا أن تنعت المسرحية بصفات مثل رديئة وتافهة ولا أخلاقية.

تعد ابنة الجنرال هيدا غابلر إلى جانب نورا في "بيت الدمية" من أهم الشخصيات النسائية التي أجاد إبسن خلقها، وهي بخلاف نورا الممتلئة بالأحاسيس الجياشة، شخصية باردة رسمت بمنطق عقلاني بالغ.

إن هيدا غابلر مسرحية عن المرأة وحريتها في تحقيق ذاتها في المجتمع، إنها تصبو إلى تحقيق شيء، وتخشى أن تخفق وتقع نتيجة الإخفاق في وضع مضحك. وقول إبسن في مذكراته:"إن الرغبة في أي شيء في الحياة هي التي تعذبها". وتجمع هيدا غابلر بين خصلتين متناقضتين، المثالية والأنانية، وهي رغم ميولها الجنسية العنيفة تتمتع كمعظم شخصيات

إبسن بقوة الإرادة، والظاهر أن تلك الإرادة تتغلب على الميول والغرائز، فعندما تطلق النار على نفسها لا تعزو ذلك إلى انعدام قدرتها على تحقيق ذاتها في المجتمع الرجالي المرفوض أساسا، لأن ذلك يتطلب منها الدخول في لعبة الرجال والامتثال لأوامرهم، لكنها ترفض قبل كل شئ أن تغدو امرأة كمدام تيسمان تعيش حياة عادية. بل ان "هيدا" تمضي أكثر من ذلك فتتجنب النشاطات النسوية وتحاول اكتساب صفات رجولية مثل اقتناء المسدسات وركوب الخيل. إنها ببساطة تعتبر نفسها نداً للرجال إلا أن الرجال رغم كل ذلك يعاملونها كحاجة جنسية ليس أكثر.

هيدا امرأة متزوجة لم تنجب، ولها من العمر ٢٩ عاما، لكنها تحلم أحلاماً تليق بفتاة في الثامنة عشرة، تقع في حب الكاتب ليفبورغ المدمن على الخمر، وهي تكره زوجته (تيل ايلفسيد) المرأة التي وقفت إلى جانبه في كل إبداعاته وإنجازاته الأدبية، وتنتهي قصة حب هيدا بأن يطلق الكاتب ليفبورغ الرصاص على نفسه وتقرر هيدا الانتحار.

ونتبين من حبكة المسرحية أن هيدا غابلر هي أقل مسرحيات ابسن محلية، والطابع النرويجي لا يطغى عليها إلا بقدر يسير، وفي لمسات طفيفة هنا وهناك، وان هيدا أكثر بطلات إبسن صمتا، فهي الشخصية النسائية الوحيدة التي تتفوه بجمل قصيرة جدا ولا تلقي بأي منولوغ على الإطلاق.

جرى أول عرض لمسرحية "هيدا غابلر" بمدينة ميونيخ الألمانية في اليوم الأخير من كانون الثاني (يناير) عام ١٨٨١ وبحضور إبسن الذي شعر باستياء شديد من مستوى أداء ممثلة دور هيدا، أما الجمهور فقابل العرض بالضجيج، وقد أثار العرض زوبعة من النقد كان القسم الأكبر منه موجها إلى الأبعاد الغامضة لشخصية هيدا ولا منطقية سلوكها، رغم

مشهد من مسرحية (الممثلات الشغوفات بالادوار الصعبة)

إقرار النقاد بنجاح إبسن في خلق شخصية نسائية متميزة في نهاية القرن التاسع عشر. لكن المسرحية حققت شيئاً فشيئاً شهرة عالمية بفضل شغف الممثلات القديرات بدور هيدا،، من أمثال اليانور دوس، وفيرا كميسار جيفسكايا، والبريطانية غليندا جاكسون، اللواتي أبدعن في تجسيد هذه الشخصية النسائية الدرامية. واليوم تعد هيدا غابلر أكثر المسرحيات تمثيلا وأكثرها شيوعا على المسارح الاسكندنافية وفي بريطانيا. ويتفق النقاد على كونها أقرب مسرحيات إبسن إلى المتفرج العادي.

في العرض الجديد الذي بدأ في ٢٤ ايلول عام ١٩٩٨ على الصالة الكبرى في استوكهولم، تظهر الممثلة السويدية أنا بيترسون في أدائها لدور هيدا ارادتها النسوية كصفة طاغية على شخصيتها، ففي حين نراها تغض النظر عن الجوانب السيئة لشخصية ليفبورغ،، لا تريد في نفس الوقت أن تكون هامشية في مشروع يقوده رجل، إنها باختصار لا تريد العيش لرجل، بل أن تعيش كرجل، وفي المسرحية تنادى بابنة الجنرال غابلر، أما في العرض الحالي لمسرح المدينة فإنها ترفض أن تحمل لقب والدها الجنرال، كما ترفض لقب زوجها تيسمان أيضا، إنها ببساطة هيدا ولا شئ آخر.

تستند الممثلة بيترسون في تفسيرها شخصية هيدا إلى المنظور النسوي (فيمنيزم) فهي رغم أحاسيسها الإنسانية لا تريد أن تكون مرغمة على الاعتناء بالآخرين، إنها تتمرد على العلاقات التقليدية، وتلعب أدوات المخرج الفنية دورا مهما في تعزيز هذه النظرة بإلقاء الضوء على العلاقات المادية وإبرازها. من هنا يبين المخرج موقع هيدا اللامنتمي والرافض لكل شئ خارج ذاتها. ووسط شخوص المسرحية تقف هيدا وحدها كشخصية رافضة معتبرة كل الأواصر الاجتماعية ضرباً من العبث. أما عن علاقتها الجنسية بالرجل فيذكرنا المخرج بالعلاقة الأزلية بين

الجنسين. القائمة منذ آدم وحواء على الشد والتوتر، من خلال سلال التفاح المبعثرة في معظم المشاهد كرمز لحقيقة هذه العلاقة.

في إخراج راجنر ليت تلعب السينوغرافيا دورا حاسما في تجسيد معالم السلطة والكراهية ولعبة تبادل مراكز القوة. وتبيان اللاإستقرار والقلق النفسي. فبدءا من اللحظة الأولى عندما يعود الزوجان من رحلة شهر عسل طويلة، يطالعك المشهد الأول على شكل مخزن كبير للأثاث، مؤلف من صناديق ضخمة في أشكال مختلفة يقوم بتحريكها أمام أنظار الجمهور عمال المسرح بواسطة عربات النقل. هناك حركة دائبة على المسرح توحي باللااستقرار، وبأن الناس في تنقل دائم وليس ثمة منزل ثابت، مناظر المسرحية مجسدة إجمالا في صورة صناديق الشحن الضخمة ذات الأشكال المختلفة حيث يتم نقلها بواسطة عربات، لذلك يبعث الفضاء المسرحي على الاضطراب النفسي والشعور بالوحشة والكرب. فهو متحول ويتم تشكيله باستمرار، بينما الأشخاص ثابتون.

ويتجلى أداء الممثلين متماسكاً، قائماً على الأخذ والعطاء، ومثلما في معظم المسرحيات النفسية يبنى الأداء ويتطور مشهدياً، أما "الميزانسينات" (التشكيلات الحركية) فتنشأ وتتكون كثمرة لجهود المخرج ومصمم الديكور، لتعكس الحياة الداخلية لأبطال المسرحية.

إن معظم التشكيلات الحركية تتشكل في العرض أفقيا من أجل خلق تشكيلات متناظرة. وقد ظهر هذا في أول إخراج شرطي للمسرحية على يد المخرج الروسي الكبير ميرهولد عام ١٩٠٦ حيث بدأ يرسي أركان المسرح المجازي (الشرطي) في تشكيلات أسلوبية متناظرة.

غوستاف فاسا:
المسرحية التاريخية عند ستريندبيرغ

فكرة تنظيم مهرجان مسرحي خاص بأعمال الكاتب السويدي أوغست ستريندبيرغ، على غرار مهرجان إبسن في النرويج فكرة سويدية قديمة لم يتسن لها التحقيق إلا في عام ١٩٩٤، حيث تم تنظيم أول مهرجان فني شامل عن حياة الكاتب وأعماله تحت اسم "ستريندبيرغ في ستوكهولم" ضم إلى جانب العروض المسرحية والموسيقية جملة من الفعاليات المتنوعة، منها إقامة معرض عن لوحات الكاتب مع عرض أفلام وسلايدات عن حياته وأعماله، تنظيم الندوات واللقاءات مع العديد من الأدباء (حيث يلقي الأديب كلمته مخاطبا ستريندبيرغ من على شرفة منزله)، بالإضافة إلى تنظيم زيارات إلى الأماكن التي عاش فيها الكاتب وجولات نهرية إلى الجزر التي كانت مسرحاً لقصصه ومسرحياته.

شاركت في المهرجان فرق سويدية وأجنبية مختلفة وكانت العروض التالية أهم العروض: غوستاف فاسا - اللعب بالنار - لعبة الحلم (قدمتها أكثر من فرقة) - الأقوى - الآنسة جوليا - الأميرة البيضاء.

افتتح مسرح المدينة في ستوكهولم المهرجان بعرض فخم لمسرحية

مشهد من مسرحية (غوستاف فاسا)

مشهد من مسرحية (لعبة حلم)

"غوستاف فاسا" وهي من أشهر المسرحيات التاريخية التي كتبها ستريندبيرغ في الأعوام الأخيرة من حياته، وبمعنى آخر، في الفترة التي بلغ فيها ستريندبيرغ أوج نضجه الفني والأدبي.

وستريندبيرغ الذي هو مؤلف المسرحيات التاريخية من طراز رفيع لا يعرف القاريء العربي عنه سوى مسرحياته الانطباعية والطبيعية. فمسرحياته التاريخية من أمثال: المعلم اولوف - اريك الرابع عشر - غوستاف فاسا، نالت إعجاب كبار المخرجين من أمثال فاختانكوف، آلف شوبيرغ، انغمار بيرغمان وآخرين.

كتب ستريندبيرغ مسرحيته التاريخية الأولى "المعلم اولوف" وهو لا يزال في ريعان شبابه، ولم تنل المسرحية استحسان الجمهور والنقاد إلا بعد عشر سنوات من كتابتها. لقد حرر ستريندبيرغ نفسه من قيود قواعد كتابة المسرحية التاريخية وذلك باختياره للشخصيات العادية والمألوفة في الحياة اليومية وبالتحرر الكامل من اللغة الموزونة والكلام المقفى. وعندما بلغ الخمسين من العمر أي بعد أن أصبح كاتبا مرموقا ذا شهرة عالمية، عاد ثانية إلى التاريخ السويدي ليستمد منه مادته الدرامية. وفي رسالة مفتوحة إلى المسرح الحميمي يقول ستريندبيرغ: عندما عدت ثانية إلى الدراما التاريخية، بعد خمسة وعشرين عاما، لم تعد الشكوك تخامرني حول عام ١٨٧٢ فحين أردت أن أصور الرجال والنساء من أعماق التاريخ، عدت إلى مسرحياتي ابتداء من مسرحية "المعلم اولوف" سائراً على خطى المعلم شكسبير واخذت على عاتقي مهمة رسم البشر بكبارهم وصغارهم مستخدماً الكلمة المناسبة بجرأة، موظفا التاريخ كخلفية فحسب مختصرا الأزمنة التاريخية الطويلة حسب متطلبات المسرح المعاصر كي أتجنب بذلك السرد التاريخي أو الشكل اللادرامي للحكاية.

ولكن من هو غوستاف فاسا؟ تصور كتب التاريخ والمناهج الدراسية شخصية جوستاف فاسا كنموذج تقليدي للبطل القومي الذي يحرر بلاده من الاحتلال الأجنبي، فهو الملك الذي حرر بلاده من الاحتلال الدنماركي، وهو الذي وحد بلاده بعد التمزق والتشتت. أما في مسرحية ستريندبيرغ فشخصية غوستاف فاسا شخصية عميقة تحمل معاناة إنسانية بعيدة عن البطولات والأمجاد الوطنية، ففي تصويره لشخصية غوستاف اختار ستريندبيرغ فترة تاريخية حافلة بالمحن والنكبات الشخصية والاضطرابات الداخلية في البلاد، والمعروف أن ستريندبيرغ كتب مسرحيته هذه في أشد فترات حياته معاناة. إنه يحمّل الملك جوستاف عذاباته وأحزانه واضطراباته الشخصية، إن روح جوستاف المعذبة هي مرآة لروح الكاتب نفسه وان عذاباتهما كما يراها الكاتب هي ضرب من القصاص المنزل من قبل الرب. ان غوستاف نموذج رفيع للفهم الوجودي للاختيار والمسؤولية والشعور بالكرب والهجر. والهيكل الخارجي للمسرحية يكاد يطابق تماما الهيكل التاريخي، فالشخصيات الرئيسية تطابق مثيلاتها التاريخية، إلا أنها تختلف عنها من حيث البعد الإنساني والمعاصرة في المعاناة.إن خط الأحداث هو بالفعل خط حقيقي مطابق للتسلسل التاريخي كما هو وارد في كتب التاريخ وهناك تفصيلات وحبكات أخرى ثانوية نسجها الكاتب وهو نسيج شائك وجيد الصنع. وتظهر براعة ستريندبيرج التقنية في تكثيفه البارع للزمن التاريخي من عشرة أعوام إلى أقل من عام، مما يضفي على الحبكة طابع التشويق.

لم يتقيد المخرج يان هوكانسون في تجسيده شخصية جوستاف برؤية المؤلف، بل أضاف إليها أبعادا سياسية أخرى، فهو بالإضافة إلى معاناته الإنسانية طاغية ورجل قاس وميكافيللي لا يتوانى عن الفتك بأقرب أصدقائه من أجل الحفاظ على السلطة.

وقد جاء تجسيد الممثل (ستين يونغرين) نابعا من هذا المفهوم، فجاء أداؤه متنوعا في التعبير عن أحاسيس إنسانية نابعة من ذات معذبة، تواجهها شرور التملك وحب السلطة. هذا الجوهر السلطوي الكامن في شخصية غوستاف فاسا ينتصب كجهاز ضخم معقد التركيب في سنوغرافيا المصمم (سورين برونيس). ولكي يدعم المخرج رؤيته الشخصية لجوستاف فاسا فإنه يبتكر شخصية جديدة على المسرح هي شبح مقنع يظل يلاحق الملك في كل خطوة يخطوها، فهو تارة الضمير المعذب للملك وأخرى حلمه الكبير في التربع على العرش، وإلى جانب الشبح المقنع يلجأ المخرج إلى تحريك مجموعة كبيرة من الراقصين والمهرجين الذين يترجمون تحولات جوستاف الذاتية بالرقص والإيقاع والتمثيل الصامت.

الكاتب المسرحي البولوني مروجيك
بين الواقعية واللامعقول

بعودته إلى مدينة طفولته كراكوف في بولونيا في شهر نوفمبر (تشرين الثاني) عام١٩٩٧ أنهى الكاتب المسرحي البولوني سلافوميير مروجيك (١٩٣٠ - ...) رحلة الاغتراب المتمثلة بثلاثين عاما من حياة المنفى في فرنسا والمكسيك.

وينتمي مروجيك إلى طبقة المجددين من المسرحيين البولونيين من أمثال ستانيسلاف فيتكيفيتش (١٨٨٥ _ ١٩٣٩) المجسد الحقيقي للافكار والرؤى السوريالية في أعمال درامية انطوت على البذور الأولى لأعمال بيكيت ويونسكو. وفيتولد جومبروفيتش (١٩٠٥_ ١٩٦٩) مؤسس مسرح الفرد القائم على مقولته الشهيرة " أنا مركز الكون، وكذلك أنت". أما مروجيك فيعده النقاد وعلى رأسهم مارتن اسلن في كتابه (مسرح اللامعقول) من أبرز كتاب اللامعقول في بلدان أوربا الشرقية، ويشكل نتاجه المسرحي الغزير إلى جانب نتاجات الهنغاري يولويوس هاس (١٩٠٠) والتشيكي فاسلاف هافل (١٩٣٦-...) تعبيراً عن قهر الإنسان وانسحاقه في ظل الإرهاب الستاليني البشع. كتب مروجيك

مسرحيته الأولى "الشرطة" عام ١٩٥٦ وفيها يسلم البطل، آخر مناضل ثوري في البلاد نفسه إلى إحدى دوائر الشرطة حيث يبذل مدير الشرطة قصارى جهده لإقناعه بالعدول عن قراره بالتوقف عن ممارسة النضال الثوري كشرط ضروري لاستمرار الشرطة في أداء عملها وتنفيذ واجباتها ولحاجة الدولة الماسة إلى ثوار يعادونها. رغم إلحاح الشرطة يمضي الشاب الثوري في توقيع استمارات البراءة معبراً عن ندمه وتوبته متعهدا بعدم ممارسة أي نشاط تخريبي ضد الدولة مستقبلا.

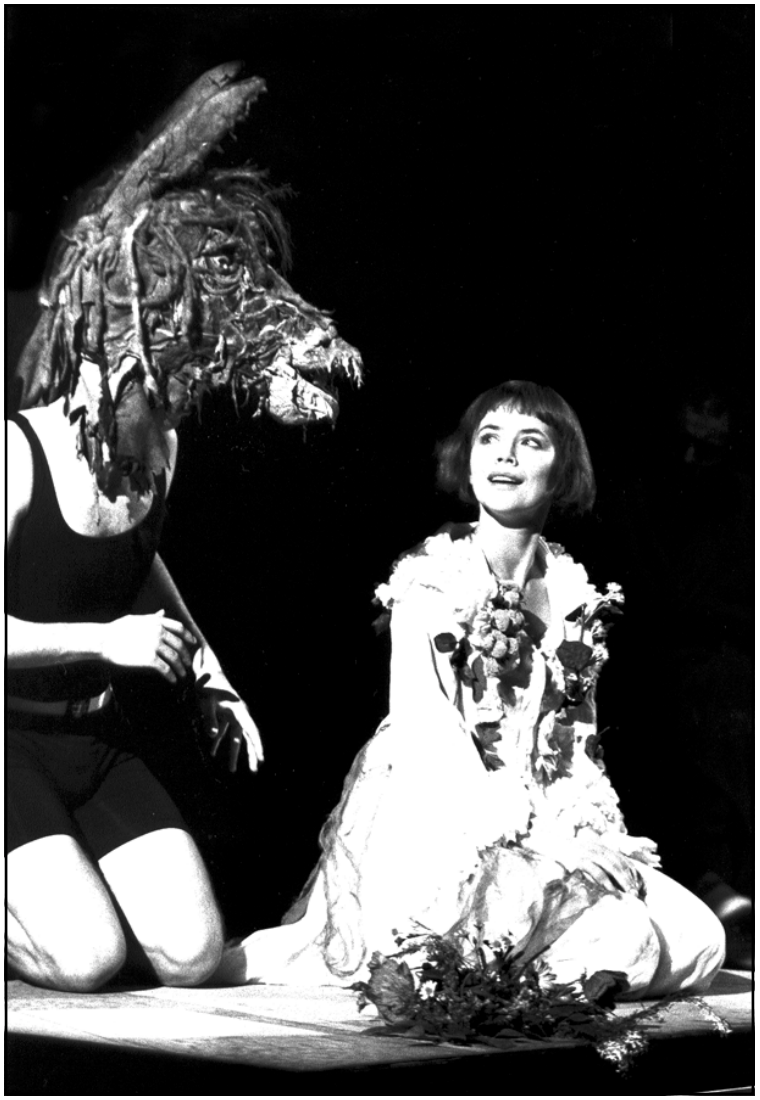
إلا أن شهرة مروجيك الحقيقية ذاعت بعد عرض مسرحيته الشهيرة "تانغو" عام ١٩٦٥ في بلغراد وفي وارسو في العام نفسه، ثم توالت عروض المسرحية على معظم المسارح الأوروبية. تطرح المسرحية فكرة التمرد كموقف من الحياة وفعل إيجابي لتغيير وضع إنساني وإشكالية هذا التمرد عندما يظهر في مجتمع خاض تجربة الثورة. فالمجتمع الفخور بكونه مجتمعاً قائماً على الثورة أو نابعاً منها لا يمكنه أن يحل إشكالية التمرد ما لم يعتبر الثورة، أيا كانت، مشكلة جيل فقط.

إن التناقض الناتج من اصطدام الثورة بحركات التمرد عليها دليل على محدودية الثورة وارتباطها فقط، بالجيل الذي يفجرها. وبناء على ذلك فإن مروجيك يختار عائلة عريقة الثقافة كرمز لبولونيا لتعكس في مسرحية تانغو أوضاع البلاد في ما بعد الحرب وهي تعاني من السيطرة السوفياتية وتدخلها السافر في شؤونها الداخلية. قارن النقاد المسرحية بمسرحية هاملت لأن الابن (آرثر) يعاني معاناة شديدة وهو يرى بأم عينيه كيف أن بروليتاريا جلفا (إدي) اقتحم الأسرة فجأة وعلناً دون أن يكترث الأب بذلك، كل هذا والجدة تفضل الرقود في نعش زوجها القديم.

يتمرد الابن على الوضع المسلط على الأسرة وفي منتهى يأسه يكتشف

أن لا سبيل أمامه لتحقيق غاياته إلا باستخدام السلاح واتخاذ إدي مثلا أعلى له وتقليده في فظاظته وقساوته وبلادة أحاسيسه لكن آرثر المثقف القلق، هاملت هذا العصر، ذا الأحاسيس المرهفة يلقى مصرعه بضربة وحشية من البروليتاري الفظ الذي يبدأ بأداء رقصة تانجو على جثة آرثر.

لاشك أن الطبيعة التهكمية للمسرحية تنطوي على إدانة واضحة للإرهاب الستاليني الذي لاحق المثقفين وذوي العقول المتحررة أكثر من الشرائح الاجتماعية الأخرى. ونجد في معظم مسرحيات مروجيك مثقفاً متنوراً يطارده شخص خشن من الرعاع أو قاتل محترف يلازمه كظله. وتكرر ثنائي المثقف والجلف في مسرحيتي "المهاجران" و"التعري" ليؤكد على فكرة الإقامة الجبرية المفروضة عليهما في فضاء ضيق كالعيش في سرداب قذر في المسرحية الأولى او في مكان مبهم لا منافذ فيه كما في المسرحية الثانية. ويتحول السوقي الجلف أحياناً إلى الرجل الأول في السلطة كما في مسرحية "الرسولان" حيث نجد أنفسنا في بلد تسوده الفوضى، يعيش الناس في حالة قلق وترقب دائمة بانتظار مقدم رسول يحكم بالعدل والقانون. وفجأة يحل علينا اثنان بدلاً من واحد. وفي غمرة صراعهما السياسي على الحكم يستولي على السلطة مرافق الوصي وحمايته وهو قاتل سوقي تافه يصفي خصومه بالفأس (رمز لستالين): تشغل فكرة التاريخ اهتمام مروجيك. وهو يقول في سيرة حياته: "هناك تغيير واحد عشت بانتظاره وأنا اليوم في الستين من عمري، أريد أن أتحرر من هذا التاريخ، أن أبتعد عنه ابتعاداً كافياً إلى حد لا يتحكم التاريخ بحياتي إلا بدرجة أقل مما كان في الماضي". ويتابع مروجيك: "رغبتي الكبيرة هي أن أجمع بين نزعتي المتصارعتين: اشتياقي إلى النظام وحاجتي إلى الفوضى وأن أتحرر من التاريخ، لو قدر لي..."



مشهد من مسرحية (حب في القرم)

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا مسرحية "حب في القرم" (١٩٩٣) أكثر مسرحيات الكاتب تجسيدا لرؤيته التاريخية. وهي على حد قول السويدي البين ابراهامسون: "ماكنة التاريخ التي تتعامل بمهارة مع الزمن". ففصول المسرحية الثلاثة تتناول في ثلاث محطات تاريخية (١٩١٠، ١٩٢٨، ١٩٩١) فترة زمنية طويلة تتجاوز ثمانين عاما. وتبقى الشخصيات رغم الزمن الطويل شابة، كان مروجيك يقول أن الحب نقيض الشيخوخة. ولكن لماذا اختار مروجيك جزيرة يالطة في القرم بالذات؟ القرم ببساطة رمز لخيانة الأوروبين وأميركا للشعب البولوني. ففي يالطة قام تشرتشل وروزفلت ببيع بولونيا إلى ستالين في شباط ١٩٤٥، لذلك يسمى الشعب البولندي اتفاقية القرم بخيانة القرم وهي بمثابة جرح عميق في التاريخ البولوني.

في الفصل الأول يلعب مروجيك مع شخصيات تشيخوف الغارقة في عالم من السأم والرتابة والتي كدأبها تعاني من أزمة الحب من طرف واحد. إلا أن هذا العالم الرتيب ينطوي على حياة ثقافية غنية ماتت بعد ثوة اكتوبر عام ١٩١٧ ويمثل عام ١٩٢٤ تحولا آخر في التاريخ الروسي، في هذا العام مات لينين فتسلم جوزيف ستالين الحكم ثم قام بتصفية خصومه (الحزبيين) من أمثال زينوفيف وتروتسكي وكبار الأدباء والفنانين من أمثال مندلشتام وميرهولد والكاتب المسرحي سيرجي تريتاكوف ثم قام بإبادة الملايين من الشعب. أما عام١٩٩١ فهو عام انهيار الاتحاد السوفيتي حيث تتداعى في المشهد الختامي أشلاء الإمبراطورية وتتصدع. لم يبق ثمة شيء يستحق الذكر. حتى التجربة نفسها لم تترك شيئاً مفيداً سوى آثار الرعب والألم وحزن عميق في تاريخ البشرية. الحزن سمة أشخاص مروجيك، وهو يرى أن الكآبة مرض، بينما الحزن حالة

إنسانية خارقة. الأول عقيم وهدام أما الثاني فمعط وخلاق. الكئيب يجد علاجه عند الطبيب النفساني أما الحزين فيتوجه إلى الله.

ويبقى السؤال الذي يطرحه مروجيك، كما يرى شيل البين ابراهامسون، هو نفس السؤال الذي يطرحه الكسندر وسولجنستين: كيف وصلنا إلى قاع هذا المستنقع؟

ما هي السمات اللامعقولة في مسرحيات مروجيك إذا؟ كي تصنف مع مسرحيات بيكيت ويونسكو؟ هذا التصنيف الذي ينفر منه مروجيك ويرفضه مثلما كان غومبروفيتش يرفضه من قبل. فقد استشاط غومبروفيتش غضبا ذات مرة على هذا التصنيف "إني كاتب مسرحي لم أتردد إلى المسرح منذ خمسة وعشرين عاما ولم اقرأ أعمالا مسرحية، باستثناء أعمال شكسبير. فعلام يعتبر النقاد من مختلف البلدان أن مسرحياتي مشابهة لمسرحيات يونسكو وبيكيت؟ أو يقولون إني مهدت الطريق إلى يونسكو وبيكيت؟".

ردا على سؤال أحد الصحافيين حول درج اسمه مع كتاب اللامعقول، قال مروجيك محتجاً: لست مغرما بالنظريات، كل ما أعرفه هو أنني سأبدأ بكتابة مسرحيتي القادمة.

مسرح مروجيك مسرح مناهض للواقعية وللنزعة النفسية. وإذا اقتضت الضرورة النقدية وضعه في ركاب المسرح الطليعي (اللامعقول) فإن الباحثين يجدون بينهما ملامح مشتركة نابعة من استفادة مروجيك من القيم الفنية السائدة في أدب اللامعقول، منها تناول وضع الإنسان (الفرد) في عوالم غير مألوفة، أي طرح المألوف في شكل غير مألوف. على أن الكتاب المسرحيين الطليعيين من أوربا الشرقية يجمعهم الاهتمام بوضع الفرد في ظل السلطة التوتاليتارية المتمثلة بالإرهاب الستاليني

في الوقت الذي يضع مسرح اللامعقول في الغرب الإنسان أمام أسئلة الوجود والموت، لاجدوى وخواء الوجود. فاللامعقول هنا يكمن في الوضع السياسي. هل العالم غير معقول؟ ردا على هذا السؤال قال مروجيك لأحد الصحافيين أن العالم بحد ذاته معقول، أما اللامعقول فيكمن في النظام السياسي.

عاد مروجيك هرما بعد ثلاثين عاما من حياة المنفى، إلى كراكوف المدينة التي شكلت فضاء طفولته وأجواء قصصه القصيرة وعوالم مسرحياته الساتيرية، المدينة التي لن تشكل أدبه وفنه ما تبقى من حياته الوضع الوجودي للمهاجر العائد إلى وطنه وهو على أبواب الشيخوخة يجسده جورج شحاته في مسرحية مهاجر بريسبان بالعبارة التالية: إن المهاجرين يتركون بلادهم وهم كالنباتات في الأصص، ولا يعودون إليها إلا كأشجار هرمة. ويرى مروجيك في مسرحية المهاجران أن الإنسان لا يهاجر إلى وطن معين إنما يهجر وطناً وهو لن يعود إليه أبداً.

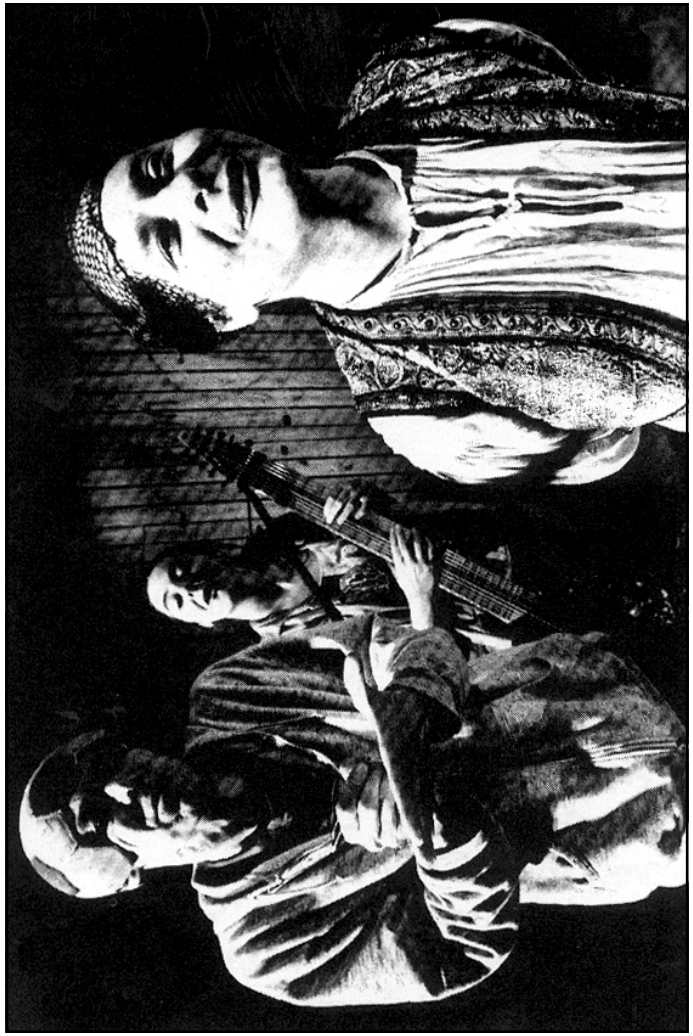
وأخيرا، لعل "الغروتيسك" يكمن في آخر تصريح لمروجيك (جريدة سفينسكا داغبولاديت السويدية بتاريخ ٩٧/١٠/٢٠) حين قال: بدأت أحن إلى حياة المنفى.

مسرح الطفل

هارون وبحر الحكايات: سويدية تحطم الأطر التقليدية لمسرح الطفل

يحتل مسرح الطفل في السويد مكانة مميزة داخل حركة المسرح القومي السويدي بشكل عام. فبالإضافة إلى المسارح التابعة للبلديات هناك فرق محترفة تابعة مباشرة للدولة وأخرى حرة تتلقى الدعم السنوي من الدولة وبشكل منظم، وأهم هذه المسارح مسرح "كلارا للأطفال والشباب، التابع لمسرح الدولة والذي غدا منذ الثمانينيات نموذجا فريدا لمسرح الطفل من الناحيتين الفنية والتربوية، ولقد اكتسب هذا المسرح شهرة واسعة في أوروبا وأمريكا بعد جولاته العديدة إلى النرويج، هولندا، بلجيكا، فرنسا، ألمانيا وأميركا. هذا بالإضافة إلى مشاركته الفعالة في معظم المؤتمرات والحلقات الدراسية التي تدرس مسرح الطفل والشباب وسبل تطويره. ويعود الفضل في إغناء تجربة مسرح كلارا إلى المخرجة سوزان اوستين التي تولت وظيفة المخرجة الأولى منذ عام ١٩٧٥.

إن مسرحية "ميديا" التي كانت باكورة أعمالها كشفت عن قدرة فنية عالمية وأسلوب مميز في تناول الموضوعات الجدية المستمدة من التراث الكلاسيكي. فقد أعدت سوزان اوستين هذه التراجيديا الدموية التي



مشهد من مسرحية (هارون وبحر الحكايات)

كتبها يوروبيدس إلى مأساة عصرية تبحث موضوع الطلاق وحرمان الطفل من رعاية الوالدين، المشكلة التي يعاني منها معظم الأطفال في السويد، وتكمن حداثة أسلوب اوستين في أنها ومنذ أعمالها الأولى حطمت الشكل التقليدي لمسرح الطفل بخروجها من جو

الحكاية وابتعادها عن إلقاء النصائح التربوية.فهي غالبا ما تتناول البواعث والصدمات والإحباطات التي تترك آثارا سلبية في نفسية الإنسان الفاشي التي هي حصيلة إخفاقات الطفولة، أما أحدث عروضها فهو مسرحية "الدلفين" التي تتناول موضوع الغيرة بين الأطفال.

وفي خريف عام١٩٩٣ فاجأ مسرح كلارا الجمهور السويدي بمسرحية جديدة تختلف كلياً عن أعمال الفرقة سابقا ألا وهي مسرحية " بحر الحكايات". أشخاص المسرحية هم ثلاثة: رشيد الذي يقوم بدور الراوي ويستمد حكاياته الطريفة من بحر الحكايات، زوجته ثريا وابنه هارون اللذان يتبعانه في مختلف أسفاره الخيالية. استطاعت المخرجة الشابة بيرنيللا غلاسير من خلال عرض شيق أن تخلق في رؤى الأطفال عوالم الخيال الفسيحة، عوالم مستلهمة من أجواء ألف ليلة وليلة. إن العلاقة الحميمية بين الممثل والراوي والطفل البطل عبر خياله أهم ما حققته المخرجة.

" ميو ياولدي "

دأب المسرح الملكي في استوكهولم منذ الستينيات على تخصيص جزء مهم من برنامجه لمسرح الطفل، إيمانا منه بأهمية هذا النوع من المسرح. فبرنامج الفرقة لعام ١٩٩٧ ضم ثلاث مسرحيات للكاتبة السويدية (استريد ليندغرين)، احتفالا بعيد ميلادها التسعين. وتعد كاتبة الأطفال (ليندغرين) إلى جانب (ستريندبيرغ) و(انغمار بيرغمان) ثروة وطنية وكنزا قوميا، حيث تشكل قصصها ورواياتها الغزيرة مادة أدبية أساسية في تربية الطفل السويدي.

ويذكر أن أعمال ليندغرين ترجمت إلى معظم اللغات الحية وإلى العربية أخيرا، وأعد معظمها للمسرح والسينما. وأولى المسرحيات الثلاث على المسرح الملكي مسرحية (ميو - يا ولدي) التي تنتمي إلى أعمالها الكبيرة للأطفال والتي تبدأ على النحو التالي (هل استمعتم إلى المذياع في الخامس عشر من شهر اكتوبر (تشرين الأول) في العام الماضي؟ هل استمعتم إليهم يتساءلون عمن شاهد الصبي الذي اختفى فجأة؟ هذا هو ما أذاعوه: "يبحث رجال الشرطة عن الطفل (كارل اندرس نيلسون) البالغ

من العمر ثمانية أعوام بعد أن اختفى فجأة من منزله الكائن في شارع نورث منذ الساعة السادسة من مساء أمس. كارل اندرس نيلسون ذو شعر أشقر وعينان زرقاوان، وفي وقت اختفائه كان يرتدي بنطالاً بنياً قصيراً وكنزة رمادية ويضع على رأسه قبعة حمراء. يرجى ممن رآه أو كان لديه اية معلومات عنه أن يتصل بأقرب مخفر للشرطة. هذا ماقالوه. ولكن لم يتلق أحد أية معلومات عن كارل اندرس نيلسون. لقد اختفى تماماً ولا أحد يعرف مكانه.. (الاقتباس من الترجمة العربية - الدكتور وليد سيف - دار المنى ستوكهولم). هكذا تبدأ حكاية "ميو - ياولدي" في حديقة وسط أحد الأحياء السكنية. لكن الكاتبة ليندجرين تنقل بطل الحكاية الطفل اليتيم (ميو) الذي يفتقد الحنان الأبوي إلى عالم الحكايات والأساطير الملونة بواسطة جني محبوس في زجاجة وهي تشير إلى الجني الشهير في "حكايات ألف ليلة وليلة"، هناك حيث يلتقي الصبي بأبيه في مملكة الأساطير بجنائنها الخلابة. لكن الحياة لا تخلو من الصعاب حتى في مملكة الأساطير البعيدة.

فحدائق الورود الأسطورية تقابلها غابة الموت السوداء بملكها (كاتو) ذي القلب الحجري والمخلب الحديدي الذي مسخ العديد من الأطفال إلى طيور الأسى الحزينة وهي تغني فوق البحيرة في عتمة الليل أغاني شجية. يجتاز البطل الصغير (ميو) الغابة الميتة والموبوءة بالأفخاخ وبجواسيس (كاتو) الأشرار ليغمد في النهاية سيفه في قلبه الصخري فيعود بذلك الأطفال سعداء إلى أحضان ذويهم.

البناء المسرحي للحكاية على المسرح الملكي بناء قائم على توازن دقيق بين الحياة الواقعية والحلم كسفر مغامرة تطلع نحو عالم أكثر جمالا. الواقع كتصوير لحياة الصبي (كارل اندرس نيلسون) القابع حزينا في

إحدى حدائق المدينة، والحلم كما يتجلى في نزهة (ميو) مع والده الملك في حديقة الورود الزاهية. إن الصبي (ميو) الذي كان يعاني من اليتم وكان يحلم بأبيه وهو في مأوى للأيتام، يكتشف في أسفاره أن له أباً وهو ليس شخصا عاديا بل ملك في الممالك البعيدة.

استقى المخرج رؤيته الإخراجية من رحلة الطفل وسفره المحفوف بالمغامرات في اقاليم الحلم، أو بالأحرى من حاجة الطفل إلى الحلم لتعويضه عما افتقده من الحنان والمحبة. ففي المشهد الافتتاحي عندما نرى الصبي جالساً على مصطبة يعم المشهد شعور الانتقال إلى عالم آخر، عالم أسطوري تتجسد أركانه في ذهن الصبي المحروم من حنان الأب.

إلا أن المخرج يهمه جداً أن لا تأتي النقلة بصورة ميكانيكية بحتة بقدر ما يكون الانتقال على شكل امتزاج شفاف بين الواقع والحلم. ففي البناء الإخراجي للمخرج (هانس فلينكه) يمتزج الواقع بالحلم في لوحات مسرحية جميلة إلى درجة تبدو فيها مشاهد الحلم كجزء من المعايشات اليومية وبالعكس.

ينعكس هذان المستويان الواقعي والحلمي على الأداء التمثيلي في انسجام ملحوظ تبعا للمشاهد الواقعية والأجواء الشعرية المتعاقبة. ففي حين يتسم الأداء التمثيلي بالمشاهد الواقعية والأجواء الشعرية المتعاقبة، يتسم الأداء التمثيلي في المشاهد الواقعية بالطبيعية القائمة على الدوافع والمبررات النفسية للدور، كما نجد أن الرمزية وأسلبة الشخصية تمثلان الأسلوب الطاغي في أجواء الحكاية. تمثل في المستوى الأول مجموعة من الممثلين الصغار أدوارهم بعفوية وتلقائية أطفال وهم في غمرة اللعب والمرح. أما على المستوى الثاني فيؤدي ممثلون محترفون أدوارهم بأسلوب شرطي دقيق وفي نظام إيقاعي صارم، بين هؤلاء يبرز (آرلاند يوسفسون)

ممثل الأدوار الأولى في العديد من أفلام (تاركوفسكي) و(بيرغمان) وبعض عروض (بيتر بروك). وتوخى مصمم المناظر (ايكي نوردفال) تجسيد الحكاية تجسيدا جماليا بحتا، وهذه رؤية رغم كونها نابعة من صميم الحكاية ورغم أن جمال المناظر المتعاقبة خلب لب الأطفال وسحرهم منذ الوهلة الأولى وحتى الخاتمة، إلا أن عمل المصمم لم يساهم في خلق مستويات أرحب لأداء الممثل.

الفرق الزائرة

عروض مسرحية شرقية في ستوكهولم:

أقيم في ستوكهولم العاصمة الثقافية لأوربا عام (١٩٩٨) مشروع مسرحي ضخم في الأوريون تياتر ضم البرنامج المقرر، إضافة إلى الفرق الأوربية عروضا من الهند والصين وموزامبيق واليابان.

١ - المسرح الهندي

المسرح الهندي، وهو واحد من أهم المسارح التي ما تزال تحتفظ بتقاليدها المسرحية العريقة، يشترك بمسرحية توراناي أدهام -Toranay Udd ham تقدمها " فرقة كوبال" الشهيرة التي يديرها المخرج الهندي فينة كوبال، والفرقة تحافظ على اساليب الأداء التقليدية المتوارثة من جيل إلى جيل، وتقدم نصوصها باللغة السنسكريتية، وهي لغة مثل اللاتينية، محدودة التداول بين عدد قليل من المهتمين بها، وهنا تكمن المشكلة التي تواجه الفرقة في عدم الحصول على جمهور يتذوق هذا النمط المسرحي القديم حتى في الهند ذاتها، عكس المسرح الأوروبي الذي يمتلك خزينا من النصوص، ويشهد كل جيل أشكالا واساليب جديدة غير تقليدية، وتقدم بلغات مختلفة ومستعملة. أما المسرح الإفريقي فما يزال تصورنا عن

مشهد من مسرحية (السانسكريتيه)

أساليبه في العرض غامضاً.

وقصة توراناي يدها، المؤلفة قبل ٤٠٠ق.م هي جزء من أساطير هندية قديمة تسمى "رامايانا" يستغرق عرضها ساعات طويلة، مثل مسرحية "مهاباراتا" الشهيرة.

ويكشف العرض عن نسق روحي وتأملي من خلال سرد يرافقه أداء إيقاعي عنيف في أغلب أجزاء العمل، وتكمن الحالة الطقسية التي يفجرها العرض في الرموز والإشارات القديمة التي تمثل جوهر فن الممثل في هذا الطراز المسرحي الديني القديم، حيث الإيحاءات المسرحية هي في الجوهر رموز ومعان أسطورية.

إن العنصر الهام والأساسي في هذا الطراز المسرحي يتمثل في طريق الأداء وأسلوب العرض وليس في فحوى المسرحية على الإطلاق. فالسرد هو قوام هذا المسرح الخالي من الأحداث الدرامية، وبعبارة أخرى، تكمن الدراما في السرد الأسطوري والإيقاعات الطقسية.

في المشهد الافتتاحي يوقد مصباح زيتي في مقدمة المسرح، ثم تقرع الطبول من قبل ثلاثة موسيقيين وفي الجانب الأيسر، توجد فتاتان تعزفان على صنوج صغيرة، وتستخدم ستارة فضفاضة يحملها ممثلان في بداية كل مشهد، تكشف الستارة بعد رفعها عن الممثل الرئيسي، فيبدأ هذا بالسرد تصاحبه الطبول والصنوج، تقريبا من دون انقطاع، طوال العرض، وتنطوي لغة العرض على قدر كبير من الابتكار والارتجال في نسق مؤسلب قائم على حركة الجسد بشكل إيقاعي دقيق.

الرقص هو العنصر الثاني الذي يعتمد عليه المسرح الهندي التقليدي، وهو أيضا رقص مؤسلب، وفي حالات السكون والصمت تلعب الإشارات وإيحاء الوجه، دورا هاما في التعبير عن العوالم الداخلية للشخصية.

تدور أسطورة "توراناي يدهام" حول شخص اسمه "رافانا" يختطف زوجة شخص آخر، فيتلقى عقابا صارما من قبل قرد ذكي يظل يلاحقه بلا هوادة، وتصل المسرحية إلى ذروتها عندما يحمل "رافانا" الجبل المقدس ليرميه بكل قوته، فيخرج من المسرح وهو في ذروة محاولاته لرفع الجبل، ثم يعود ثانية وهو يحمل الجبل على ذراعيه.

ويصل الأداء إلى قمة التركيز والتكثيف، حين يجتمع الممثلون في ختام المسرحية وكل منهم يسرد حكايته وسيرته بشكل درامي وطقسي، ويمثل المخرج كوبال نفسه دور رافانا ثم يخرج عن دوره ليحكي لنا قصة شجار بين الآلهة شيغا وبارافاتي. أما الممثل الذي يؤدي دور القرد الذكي، فهو ممثل بهلوان من لاعبي السيرك وأستاذ ماهر في الأداء الكوميدي وتذكرنا حركاته دائما بفنون المسرح الشعبي عموما وفنون الكوميديا ديل آرتي بشكل خاص.

قدمت مسرحة "توراناي يدهام" في العرض الأول لسلسلة العروض الشرقية التي يحفل بها برنامج(عام ستوكهولم الثقافي) وقد أدهش العرض الجمهور الاسكندنافي بتجلياته التأملية، وطقوسه العريقة، وحالاته النفسية الحادة بين الإيقاع العنيف والسكون النفسي العميق.

٢ - الكابوكي الياباني

لمسرح الكابوكي الياباني مكانة متميزة في التقاليد المسرحية اليابانية الأربعة العريقة (الكابوكي والنو وكيوغين وبونراكو) التي يؤدي فيها الرجال الأدوار النسائية.

ويعتقد الباحثون المسرحيون أن مسرح الكابوكي نشأ من نوع خاص من عروض التسلية يعود في أصوله إلى اكثر من ثلاثة آلاف سنة. أما

مشهد من مسرح الكابويكي الياباني/مسرح المدينة في ستوكهولم

قواعده الصارمة فقد تبلورت بشكل عملي سنة ١٦٢٩، حين منعت النساء من التمثيل في مسرحيات الكابوكي بسبب تفشي العهر بينهن، أعقب ذلك قرار آخر يمنع مشاركة صنف خاص من الرجال أيضا، ممن كان يشتبه بأمرهم أيضاً، والمتهمين بالشذوذ الجنسي. وقد سمح بالتمثيل للشيوخ والدميمين من الرجال فقط، إضافة إلى الذين فقدوا شعرهم وأصيبوا بالصلع التام. ويطلق على الرجال المختصين بتمثيل الأدوار النسائية اسم اوناغاتا (Onagata).

وتدور القصة الرئيسية في مسرح الكابوكي حول الصراع بين الواجب والاحاسيس الإنسانية العنيفة، تلك التيمة التي مازالت تحتل المكانة الرئيسية في المسرح الكابوكي إلى يومنا هذا.

أما تأثير الكابوكي على المسرح الأوروبي فقد انتقل من خلال تأثر المخرج الروسي الكبير فيسفولود ميرهولد بهذا الفن المسرحي الخشن (على حد تعبير بيتر بروك) حيث اعتبره نموذجا حقيقيا ومنبعا غنيا للأسلبة والفن المجازي المناهض للطروحات السايكولوجية التي غزت المسرح الأوروبي وأصابته بالعقم. ومن خلال تلميذه اللامع، سيرجي ازنشتين، انتقلت تأثيرات الكابوكي إلى السينما ثم إلى بريشت في ألمانيا، وإلى باربا في الدانمارك، واريانا مونوتشكين في فرنسا.

عينات أصيلة من الكابوكي

ويذكر أن الفرقة اليابانية الشهيرة (كانكورد ناكامورا) التي زارت العاصمة السويدية ستوكهولم وقدمت عروضها على مسرح المدينة، هي من أشهر الفرق التي تحمل عينات أصيلة من عروض الكابوكي إلى أهم مسارح العالم في الوقت الحاضر. فقد زارت ٣٥ بلدا، وتعتبر استوكهولم

المدينة المئة بين مدن العالم التي عرضت فيها الفرقة أعمالها.

وتتألف الفرقة من خمسة عشر ممثلا وعازفا، مع خلفية غنية من المران وخبرة طويلة قوامها أربعمئة سنة. فالمعروف عن هذه الفرقة أنها تتدرب بشكل متواصل على الرقص والحركة والأداء، بالإضافة إلى تشخيص عدد هائل من الأدوار المختلفة على مدى ثلاثمئة مسرحية من طراز الكابوكي. وتقوم أسرة ناكومارا بإدارة الفرقة فنيا، وهي عائلة اشتهرت بملكتها الفنية شبه الخارقة، وقدرتها الحرفية في إتقان فنون الأداء جيلا بعد جيل، حيث الفن في تقليد فرقة كانكورد ناكومارا ينتقل من الأب إلى الابن وهو في الخامسة من عمره.

وفي مسرحية "الأسد العجوز والأسد الابن" التي قدمت على مسرح المدينة عام ١٩٩٨ يمثل تاكامورا الأب دور الأسد العجوز وقد كان ذات يوم يمثل دور الأسد الابن أو الشاب عندما كان شابا، في حين يقوم ابن العائلة الآن بدور الأسد الشاب، حيث يأمل أن يمثل دور الأسد العجوز عندما يهرم ويشيخ.

مسرح للغضب والحب والحقد والحزن

ويوصف الكابوكي عادة بمسرح الجمال الذي يعكس الألوان الزاهية والحركات الموسيقية والإشارات المتناغمة مع طرح مفاهيم البطولة والشجاعة النابعة من المغامرات الخارقة. والكابوكي، من حيث الأسلوب، يجمع بين الدقة والكثافة والإيجاز في اللغة، ولعل هاتين الصفتين وحدهما تشكلان قاعدة مشتركة بين مسرح (الكابوكي) ومسرح (النو)، إلا أنهما يختلفان في الرسالة والوظيفة وفي علاقتهما بالجمهور المتلقي.

فالكابوكي مسرح شعبي، قائم على فكرة المواجهة والتصادم، وهو

مسرح الغضب والحقد والحزن والاحاسيس العنيفة، التي تقدم بصورة خشنة ومباشرة، بينما يعكس مسرح (النو) عالماً مفعماً بالتأمل والروحانية الساكنة، فهو مسرح سكوني يتعامل مع الأعماق الإنسانية السحيقة.

والكابوكي مسرح الأنماط (الكليشيهات) المسرحية، ويعبر تعبيراً تاماً عن المؤثرات الاجتماعية العنيفة. وينقسم الأداء الأسلوبي في الكابوكي[١] إلى نوعين:

١ - أراغواتا، وهو النوع الذي كان شائعا في مدينة (ايدو) طوكيو سابقا، وهو نوع خشن، يضم عددا من المحاربين والأبطال والمتمردين ذوي القوى الخارقة، وتسود في هذا الطراز أجواء المبالغة والبهرجة بغية إظهار صفات البطولة والشجاعة.

٢ - كيوتو، وجاء الاسم من مدينة كيوتو، ويسمى بـ(واغوتو) Wagoto أي النائم، وهو طراز يتم فيه تجسيد الحياة بشكل أكثر نعومة وشفافية، وتكون الحلي والماكياج والملابس والملحقات المسرحية في هذا الطراز أقرب إلى أشكالها الطبيعية في الحياة اليومية.

ولعل الفارق الآخر بين التقاليد العريقة لمسرحي "الكابوكي" و"النو" يكمن في تشخيص الممثل الدور أو الشخصية المسرحية، ففي مسرح " النو" يجد الممثل حرية أكثر في تفسيره الشخصي للدور الذي يمثله، بينما الكابوكي لا يسمح للممثل بتفسير الأدوار التي يقوم بها، إنما يخضع لتدريب على المفردات التقنية، كفنون الرقص التي تسمى (كاتام) Katam وهو عبارة عن مجموعة من الحركات الإيقاعية الصارمة، تحمل

١- بالنسبة لشرح قواعد كابوكي، تم الاستفادة من دراسات الباحثة السويدية كريستيانا نيوغرين المختصة بالمسرح الياباني والصيني.

دلالات سيموطيقية دقيقة، انتقلت من جيل إلى آخر عبر تأريخ طويل بغية الحفاظ على جوهرها وعدم التفريط بها.

فوظيفة الممثل هي العمل الدؤوب للحفاظ على أل(كاتام) واكتساب المهارة والحرفية في أدائه، مع إضفاء الطابع الشخصي والنكهة والخصوصية الفرديتين عليه، وينطبق هذا القول على الأداء الصوتي أيضا، لأنه الآخر يخضع إلى قوانين صارمة، لكي يخرج الصوت ويؤدى بشكل بعيد عن الأداء الطبيعي، والكلمة يجب أن تكون موسقة. ويمثل عام ١٨٦٨ نقطة تحول في تاريخ تطور مسرح الكابوكي، إذ فيه جرت إصلاحات وتغييرات جذرية على هذا المسرح أطلق عليه ميجي (Meije) تضمنت اقتصار "الكابوكي" على المواضيع التاريخية والحكايات والقصص التراثية، والعمل على تجنب القضايا المعاصرة بغية الحفاظ على أصالة وعراقة هذا الفن.

تراجيديا تنتهي دائما بالانتحار

وتدور المسرحية الكابوكية، بشكل عام، حول قصة حب عنيفة بين ساموراي وإمرأة فاتنة، ذات مواهب متعددة لكن منزلتها الاجتماعية لا تحسد عليها، فينتهي الأمر بانتحار الحبيبين. وغالبا ما تحتوي هذه الحكايات على عدد من التجار، ويعود تفسير ذلك إلى أن طبقة التجار بدأت بالنمو والنهوض في القرن السادس عشر، وكانت تشعر بحاجتها إلى اكتساب مكانة مرموقة في المجتمع الذي لم يكن يحمل تجاهها الاحترام على المستوى الثقافي، فلجأت إلى تبني فرق "الكابوكي" والإغداق عليها، لإدخال بعض التجار في حبكة مسرحياتها وإظهارهم كأناس يتحلون بمزايا النبل والشهامة.

وبشكل عام فإن مسرح "الكابوكي" هو مسرح اللامألوف واللامعقول

والمبالغة والغروتيسك، وقد كان مفهوم الكابوكي يعني تجسيد شئ خارق وشاذ ومرعب، خارج التقاليد والعرف. فالذين تطلق عليهم تسمية (كابوكي مونو) في الماضي كانوا لاعبين يتجنبون الأسلوب الواقعي في الأداء عن طريق استخدام الألبسة والأزياء والأقنعة غير المألوفة، إضافة إلى استخدام الملحقات المسرحية بأشكال مبالغ فيها، كاستخدام السيوف والرماح الطويلة جدا، أو استخدام الغليون بطول عدة أمتار.

في العرض الذي قدمته فرقة "كانكورا" باستوكهولم ١٩٩٨ عام شاهد جمهور المسرح السويدي مقطعا طويلا من مسرحية (رينجيشي) Renjishi المأخوذة من حكاية صينية تدور حول العلاقة بين أسدين (الأب والابن)، حيث نتتبع منهج الأب الصارم في تربية ابنه الأسد الصغير، وإعداده ليتمكن من مواجهة قساوة الحب، وذلك بتدريبه على فنون الدفاع والوثوب والانقضاض، وتبدأ المسرحية بدخول الأسدين وهما يلبسان قناعين خشبيين، وملابس باللونين الأبيض والأحمر.

وعلى الجبال الشاهقة ينمو قلق الأب على ابنه حين يكتشف عدم قدرة الابن على الدفاع عن نفسه، وهو يحاول أن يدفعه إلى الأمام دفعا. وهنا يتم التعبير عن العلاقة بين الاثنين بالرقص التعبيري.

وأثناء تجوالهما في عالم محفوف بالمغامرات، يحضر اثنان من رجال الدين البوذيين وهما يتخاصمان حول مذهبهما الديني الذي انقسما حوله، ويتناقشان حول أيهما بإمكانه الدفاع عن نفسه لو هاجمهما أسد في البرية، لكن الاثنين يوليان الأدبار هاربين عندما تهب رياح عنيفة، فيعتقدان أن ثمة أسداً مقبلا عليهما. وفي نهاية العرض يدخل الأسدان، الابن والأب، وهما يحملان شعراً طويلاً (باروكة) جميلاً طوله عدة أمتار وبملابس ساحرة، ويشرعان في الرقص العنيف لإظهار قوامهما وعرض عضلاتهما.

مخرجون ضيوف

المخرج الكندي روبرت ليباج
(الاسلوب البصري)

يتمتع المخرج الكندي روبرت ليباج، الملقب بساحر المسرح، بشهرة عالمية واسعة وحضور دائم في معظم المهرجانات المسرحية. ويحتل اسمه حالياً مكانة مرموقة بين أسماء أهم خمسة مخرجين مسرحيين بعد جيل بيتر بروك، وهم الأمريكي روبرت ويلسون، والألماني بيتر شتاين، والروسي ليف دودون، والفرنسية أريانا منوتشكين.

ويشارك هذا المخرج، الذي ولد في مدينة كوبيك عام ١٩٥٧ ودرس المسرح فيها قبل أن ينتقل إلى فرنسا، الأمريكي روبرت ولسون في ريادة ما يسمى بالمسرح البصري.

وليباج ممثل قدير، بدأ عمله في المسرح كممثل بانتوميم (التمثيل الصامت)، ثم أخرج لنفسه سلسلة من عروض الممثل الواحد، كان أشهرها مسرحية " السنيور هاملت " التي شاهدها الجمهور الإنكليزي على المسرح القومي قبل عامين. ويجري الآن في استوكهولم عرض آخر عمل له على المسرح الملكي، مسرحية " سلستينا " للكاتب الإسباني فيرناندو دي روهاس.

مشهد من مسرحية "لعبة حلم"

ولعل الاستشهاد برأي المخرج الإنكليزي المعروف ريتشارد إر يساعدنا في الدخول إلى عالم ليباج المسرحي، وفهم أسلوبه الإخراجي، فهو يقول: "إن ليباج يحول المكان العام إلى مكان سحري، والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال، وليباج ممون أحلام، والأمر المحفّز بالنسبة إليّ أنه يعمل بلغة ومفردات تنتمي إلى لغة العرض".

في الواقع ينطلق ليباج في نظرته الإخراجية من قناعة فنية بسيطة للغاية مفادها أن المسرح مكان للالتقاء والاستمتاع بصورة فنية، عميقة وجذابة، وذات دلالات إنسانية في الوقت نفسه، وأن فن المسرح هو الفن الوحيد الذي لا يزال بإمكانه أن يمهد السبيل لانبعاث النهضة. فالصورة المسرحية في مسرح هذا المخرج الكندي الشاب مبهرة ومذهلة، ونابعة من العمق الإنساني الذي يتمخض عن النص المسرحي. وتتجلى أفضل أعماله الإخراجية في المسرحيات التي قدمتها فرقته الخاصة "إكس ماشينا" لاسيما مسرحيته الطويلة "التيارات السبعة لنهر أوتا" التي تدور قصتها، المؤلفة جماعياً من قبل الممثلين أنفسهم، حول أناس من مختلف بقاع العالم، يلتقون في هيروشيما، ويواجهون بعضهم بعضاً، وقد فجّرت تلك اللقاءات أحاسيس إنسانية عميقة، مدمرة حيناً ومحفزة في حين آخر. ويؤكد عرض المسرحية أن هيروشيما ليست رمزاً للخراب والدمار فقط، بل بإمكانها أن تتجاوز ذلك لكي تتحول إلى رمز للانبعاث، ورمز لقدرة الإنسان على البقاء والتواصل.

إن القاعدة الفنية التي تمضي بموجبها فرقة "إكس ماشينا" في عملها هي الالتزام بالابتكار الجماعي والبناء الارتجالي نصاً وإخراجاً، عندما لا يختار ليباج نصاً لأحد الكتاب. ولكي يتم ذلك تستدعي الفرقة عناصر فنية وتقنية من مختلف ميادين الفن والتكنولوجيا والميكانيك لبناء

العرض المسرحي بناء تتضافر فيه التكنولوجيا، خصوصاً في عالم السينما، والفيديو والكمبيوتر وفنون المعمار وأجهزة الإنارة والصوت والمؤثرات بكل تقنياتها الحديثة، حتى أن النقاد يعيبون على ليباج توظيفه لعدد هائل من التقنيين يفوق عدد الممثلين بكثير.

في مسرحيته المونودراما "السنيور هاملت" بلغ عدد التقنيين والفنيين خمسة وثلاثين شخصاً، وقد تأجل عرض المسرحية ذات مرة في السويد لغياب بعضهم، ثم تعطل العرض تماماً. لكن ليباج يقول أن جزءاً كبيراً من التقنيات التي يستخدمها في عروضه لا تكلف الكثير مع أنها تبدو مكلفة ظاهرياً.

وعلى الصعيد الفني، أدهشت بعض مشاهد "التيارات السبعة" المنفذة بالمرايا والصور لتجسيد حركة الناس في الذهاب والإياب، المتفرجين اللندنيين بتأثيرها الشاعري المذهل، بما في ذلك خبراء المسرح الذين حضروها. ويلاحظ أن عمل الفرقة المتمثل بالابتكار والارتجال يتواصل بلا انقطاع، حتى بعد العرض الأول. والابتكار عملية تبدأ من فكرة بسيطة، صورة فوتوغرافية أو حالة إنسانية لتؤدي بالعمل المتواصل إلى عرض مسرحي شيق. ففي "التيارات السبعة" تلقى الممثلون فكرة عن الموضوع ثم شرع كل منهم يؤلف دوره خلال التدريب والمران المستمرين. وبعد إنجاز سلسلة من المشاهد المتعاقبة والمتواصلة منطقياً، تم تأليف النص وتشكيل العرض، الذي دام ساعتين في مهرجان أدنبرة العام ١٩٩٤، ثم توسع ليبلغ طول العرض ذاته في العام ١٩٩٧ في استوكهولم ثماني ساعات متواصلة، بعد إضافات مهمة خلال العمل الإبداعي على الفكرة الأساسية.

إن الممثل في مسرح ليباج يمضي في تهذيب دوره، وإضافة اللمسات إلى مشاهد المسرحية على مر السنين وطوال عرض المسرحية.

المعالم الفنية لمسرح ليباج

تتسم أعمال ليباج المنجزة في إطار فرقة "إكس ماشينا" بمعالم فنية خاصة، تعكس أسلوبه الإخراجي أفضل من تلك الأعمال التي يقدمها على المسارح الأوروبية كمخرج ضيف، حيث يعمل مع ممثلين من مدارس تأهيلية مختلفة، ضمن عقود مع مؤسسات مسرحية وتحت ظروف فنية مختلفة.

وفي حين تتمتع "إكس ماشينا" بوحدة فنية في الأسلوب ومنهج صارم في التدريب والمران والعمل الدؤوب في الابتكار، يتم خلالها إنتاج أعمال مسرحية مدهشة بغية عرضها في المهرجانات العالمية وهي في أوج تكاملها. ولا تخلو أعماله الأخرى للمسارح الدراسية في أوروبا من جوانب الضعف والخلل، ولعل إخراجه مسرحية "سلستينا" للمؤلف الإسباني فيرناندو دي روهاس الذي يجري عرضها حالياً على المسرح الملكي في استوكهولم خير دليل على ذلك.

ويشرح ليباج علاقته بالممثل قائلاً: "تكمن وظيفتي كمخرج في مساعدة الممثلين لكي يكونوا رواة أفضل، وأن يستخدموا أجسادهم وكلماتهم ومعارفهم على المسرح. ويجب أن أكون واثقاً من قدرة الممثلين في القيام بتشخيص أدوارهم بأنفسهم، وأنهم ليسوا عبيداً للمخرج".

موقع النص في الإخراج

ترتكز الخطة الإخراجية لعروض ليباج على النص أولاً وأخيراً، ويلخص مهمته الأولى كمخرج بتجسيد الفكرة الرئيسية تجسيداً بصرياً حاداً. وكما يستنبط ستانسلافسكي الفكرة الرئيسية من النص ويسمي ذلك بالمهمة العليا، تتلخص المهمة العليا لدى ليباج في خلق الصياغة

السينوغرافية الشاملة للعرض، والتي تنطوي على سلسلة من الصور المسرحية المبهرة، توازي سلسلة الأفعال الفيزيولوجية في منهج ستانسلافسكي وتضاهيها في أهميتها الوظيفية، المتمثلة بتجسيد أفعال الممثل وحركته في إطار التكوينات البصرية المتعاقبة.

ويظل ليباج في كل هذا أميناً لفكرة الكاتب المسرحية، وهو لا يفرط بالقيمة الأدبية للنص من أجل خلق الصور الفنية المبهرة، كما هو متبع عند العديد من المخرجين المولعين بالإكثار من العناصر البصرية على حساب تشويه النص، أو ضرورة إلغائه كما يدعي البعض.

وكما كتب المخرج الروسي ميير هولد ذات مرة إلى الكاتب المسرحي ليونيد أندرييف قائلاً: "إن الأدب هو الذي يولد المسرح وليس المسرح من يولد الأدب، لأن الصورة المسرحية تظل عديمة المعنى وتافهة ما لم تنبع من جوهر النص"، فإن الصور النفيسة المتدفقة من نص الكاتب بشكل انسيابي وغزير هي الميزة الأساسية لموهبة ليباج وصنعته المسرحية، وهو، في هذا المجال، صاحب المقولة المعروفة الذي اعتاد ممثلو الفرقة الملكية السويدية على ترديدها: "لا تنبش كثيراً، فكل شيء موجود في النص".

الصياغات السينوغرافية

في لعبة الحلم لأوغست ستريندبيرغ عام ١٩٩٤ على المسرح الملكي في ستهولم، تجري مشاهد المسرحية في مكعب مثبت على ركيزة، يدور المكعب لينتقل الممثلون من سطح إلى آخر حسب توالي المشاهد بطريقة مسرحية رشيقة، وكأنهم يعانون من ضغط هائل، ولا منفذ أمامهم سوى الحلم، بينما يتجلى البحر تحتهم على شكل مساحة مائية يشرف عليها المكعب المأهول بسكانه. وفي "حلم ليلة منتصف صيف" يحوّل ليباج

الغابة الشكسبيرية إلى ساحة شاسعة من الوحل والمياه، تتمرغ فيها أجساد الممثلين ببدائية وعنفوان.

ويهتم ليباج باللغة وأصواتها، ففي عروضه التي يعدها لفرقة "إكس ماشينا" يستخدم لغات عدة حسب انتقال المشاهد، ويكرر هذا الاهتمام في النصوص التي يكتبها بنفسه، حيث أن الجرس الموسيقي والتنويع الصوتي للغات المختلفة يضيفان على العرض شعراً إيقاعياً مثيراً، ويخلقان تأثيراً يضاهي التأثيرات البصرية. وكانت آخر مفاجآت ليباج في هذا الصدد عرض "سلستينا" بأغانٍ عربية، يؤديها المطرب الجزائري خالد حبيب، الذي أسبغ على مشاهد الحب المفعمة بالرومانسية جواً شرقياً ساحراً وهو يغني على ضربات العود أغنية عبد الحليم حافظ الشهيرة "رسالة من تحت الماء".

أما إخراج المسرحية التي جري عرضها على المسرح الملكي في ستوكهولم عام ١٩٩٨ فقد تعرض إلى حملة نقد شديدة، بسبب النشاز الملحوظ بين أداء الممثلين وتجسيدهم السكوني الميَّال إلى المدرسة النفسية، بالاضافة إلى الإخراج الحافل بالتفاؤل.

إن "سلستينا" على الرغم من كونها عرضاً جميلاً من الخارج، لكن تنقصها أصالة ليباج في التجسيد البصري وحيويته في الأداء. فالكلمات لم تتحول إلى أفعال، ولا الحالات البشرية إلى ميزانسينت شاعرية عميقة تقاوم الملل. وقد وصف الناقد السويدي ليون زيرن العرض بأنه: "أخاذ وجميل، لكنني في الوقت نفسه أستطيع الجزم بأنه ينقصه نبض حيوي آخر".

المخرج الأمريكي روبرت ولسون

عندما شاهدت عرضاً لمسرحية "المرض المميت" لمارغريت دوراس من إخراج روبرت ولسون عام ١٩٩٧ في لندن، تذكرت قول الشاعر الفرنسي لويس أراغون في رسالة إلى زميله أندريه بريتون بعد مشاهدته عرضاً لمشهد قتل لمدة أربعين دقيقة بالإيقاع البطيء (سلو موشن) في فرنسا: "إن ولسون هو الشخص الذي كان السرياليون يحلمون به، بل إنه ذهب أبعد منهم".

لم يكن نص مارغريت دوراس يحمل فحوى سريالياً، بقدر ما كان العرض البصري إيقاعاً ومعماراً مشيراً للرؤى والصور والخيالات السريالية، فكانت الموسيقى داخلة في المعمار والألوان والرقص كأنها جوهر التمثيل، أما اللغة المجازية للعرض فقد كانت صافية ورائعة، بل كانت لغة نابعة من نحتية الحركات الجسدية.

في مقابلة قصيرة للناقد البريطاني غولينديبرغ ورداً على سؤال حول تحديده نقطة الانطلاق في أعماله بشكل عام، وهل أن تلك النقطة تختلف عما كانت عليه سابقاً، يرد ولسون بشكل قاطع: كلا. أعتقد أنني بدأت دائماً بالجسد. بالنسبة لي الجسد مصدرنا، فأنا أبدأ بالجسد أولاً.

إن لغة المسرح الحديث، ليست عند ولسون فقط، بل عند مجمل مخرجي القرن العشرين المحدثين، هي لغة الجسد.. ذلك الكشف الذي بدأ به المخرج الطليعي الروسي فيسيفولود ميبرهولد، عندما أرسى قوانين منهج البيو ميكانيك في مطلع هذا القرن.

إن المسرح في مرحلة ما بعد الحداثة، منذ الستينات، يستمد قواه بشكل أساسي من آرتو وغروتوفسكي.

فالسمات الأساسية لمسرح ما بعد الحداثة (بوست مودرنيزم) كما تحددها الباحثة جاكلين مارتين في كتابها "الصوت في المسرح الحديث" (ص ١١٩)، هي طغيان الشكل على المضمون، تجزئة النص، وتجنب خيط سرد القصة. الزمان والمكان غير محددين كما الأحلام. هناك موقف غير عقلاني من سلسلة الأحداث. إنه مسرح متعدد الأصوات، الاتصال معدوم بين المسرح والنظارة. قلة الاتصال بين الشخصيات، الإكثار من المؤثرات البصرية، أسلبة الحركات والتشكيلات والعديد من الشخصيات تبدو مشلولة الفعل. إنه مسرح نمطي للأسطورة والطقس أكثر من كونه مسرحاً سوسيولو / سياسياً: إنه يصور مجتمعاً يتقبل المعاناة والعدوان. مسرح يتوجه إلى النخبة التي تتردد على المسرح. اللغة في مثل هذا المسرح لا تستعمل بصورة مألوفة، بل إن الكلمات متحررة من سلطة النص وتعطي الأهمية للأصوات والتراتيل وقطع مجزأة من الحوار بهدف إثارة استجابات ضمنية بين أفراد من النظارة. موقف هذا المسرح موقف هدام بصورة قطعية. ولعل مخرجين من أمثال جوزيف تشايكين الذي يحمل تأثيرات من غروتوفسكي وبروك وبعضا من أوجين باربا والمخرج الأمريكي ريتشارد شيتسنر هما من يمثلان مسرح (البوست مودرنيزم) في الستينات أفضل تمثيل.

وترى جاكلين مارتين أن المخرجين تشايكين وشيتسنر ينتميان إلى مجموعة الجماعي (الطاقم) التي نشأت في الستينات في أمريكا وفي أوروبا بهدف خلق شكل مسرحي يتماشى والمجتمع الذي أنهكه العنف والاضطرابات والحروب الحمقاء والقتل والمظالم العلنية في جميع الجبهات.

فمسارح (أوف برودواي) خارج برودواي، كرد فعل لمسارح برود واي التقليدية، كذلك المسرح الحي ومسرح الأم كرست نفسها للعمل بهدف إعادة التوازن إلى عالم كانوا يجحدونه قد انحط قدره على جميع الأصعدة. وقد لجأت هذه المجاميع إلى المفردات البصرية الخارجية، مع استخدام أغاني الاحتجاج. ورغم أن أسلوبهم في العمل وطريق عيشهم كانا يثيران أسئلة من الناحية الاجتماعية، حيث أن هذه المجاميع ترفض الأشكال الحياتية التقليدية، بل رسم معظمهم لنفسه حياة فوضوية إلا أنهم في بحثهم عن إيجاد قيم جمالية جديدة، أعطوا ثماراً اجتماعية وسياسية مباشرة ... أثروا على المسرح المعاصر على جانبي المحيط الأطلسي.

وفي رأي جاكلين مارتن أن جوزيف تشايكين وريتشارد شينشنر هما الممثلان الحقيقيان لهذا المسرح.

في تطور مسرح ما بعد الحداثة (بوست مودرنيزم) نجد تياراً آخر، تسميه جاكلين مارتن بتيار فن العرض، سماته الافتتان بأعلى درجات التخيلات البصرية والمرئية والحركة الرياضية وخصوصية التعامل مع الفضاء المسرحي، حيث النص المكتوب ثري وكأنه ملحق مساعد للمؤثرات البصرية.

روبرت ولسون يمثل ضمن هذا السياق، مسرح ما بعد الحداثة، قمة تيار المسرح البصري، أو المسرح المرئي.

في هذا المسرح يمثل المخرج سلطة مستقلة تبسط سيطرتها على كل شيء في العرض، وعليه نرى أن روبرت ولسون وريتشارد فورمان، نالا لقب (المبدع / المبتكر) بمعنى منتج العرض المسرحي.

ولد روبرت ولسون عام ١٩٤١ في واكو بتكساس، مبتدئاً عمله في مسرح الأطفال وفي كلية بايلور مع الشباب قبل أن يدرس الإدارة في جامعة تكساس في منتصف الخمسينات. ثم تركها ليدرس الديكورات في نيويورك، وليحصل على الباكالوريوس في الفنون الجميلة. خلال هذه الفترة استمر ولسون في عمله مع الأطفال، خصوصاً مع الأطفال المصابين بالخلل العقلي (خلل الدماغ).

إن نظرة روبرت ولسون إلى المسرح نابعة أساساً من معاناته الشخصية مع اللغة والنطق منذ أن تلقى علاجاً جذرياً من أحد الراقصين الذي علمه الاسترخاء والتخلص من التوتر العضلي لتحرير الطاقة الكامنة في الجسم. منذ ذلك الحين نذر ولسون نفسه لمساعدة الأطفال الذين يعانون من أمراض الدماغ والأطفال الذين يفتقدون المهارة في الاتصال العضوي، إلى حد العمل معهم في المسرح.

إن من الأهمية بمكان أن نشير إلى تجربة ولسون مع اثنين من الشباب اليافعين الذين أثروا على عمله وأدبه في ابتكار الوسائل البصرية، هما رايموند انريوز الذي كان أخرس وأبكم والآخر كريستوفر كنوفيس المصاب بمرض الانغلاق الداخلي وفقدان الاتصال مع الآخرين. وهما المراهقان اللذان أصبحا فيما بعد مساعدي ولسون في أعماله الإخراجية، وقد تبناهما ولسون كابنين في أواخر الستينات.

مع أنريوز، ابتكر ولسون عام ١٩٧٠ عرضه الأوبرالي الشهير "وميض الرجل الأطرش" الذي أعجب به أراغون وعدّه تحفة سريالية.

خلال هذه الفترة، أخرج ولسون عمله الشهير الآخر "حيلة وعصر سيغموند فرويد" الذي نال عليه جائزة النقاد في فرنسا.

في السبعينات، كان ولسون ملء الأسماع، وقد بدأ يتلقى الدعوات للقيام بمختلف المشاريع المسرحية. وفي مجال الأوبرا أخرج أوبرا "الملكة فيكتوريا" وجاءت الخطوة المهمة في تعاونه المثمر والمتواصل مع الموسيقي فيليب غلاس في أوبرا "إيزنشتين على الساحل" ١٩٧٦.

أما المشاريع المسرحية فيمكن ذكر: مشروع مسرح "الجبل كا" في شيراز بإيران عام ١٩٧٢، والذي استغرق عرضه سبعة أيام، كل يوم على تلة من تلال المدينة، وقد شارك في العرض هواة من بعيد وقريب بالإضافة إلى مؤلفين إيرانيين وجمهور غفير.

من المشاريع الضخمة التي نفذها ولسون مع مسرح شاوبون في برلين تحت اسم الموت والدمار في ديترويت رقم ١، ثم أعقبه الموت والدمار في ديترويت رقم ٢. إلى جانب ذلك أخرج ولسون العديد من الأوبرات في أهم مسارح أوروبا: "سالومي" ل- شتراوس في مسرح شكالا ١٩٨٦، "مدام بيتر فلاي" في أوبرا باستيل في باريس ١٩٩٠، إعادة إخراج "الناي السحري" لموزارت على نفس المسرح عام ١٩٩١ حتى عام ١٩٩٥.

إن قائمة أعمال ولسون تطول، لكن يمكن الإشارة بسرعة إلى أهمها بالإضافة إلى ما ورد في الفارس الأسود من تأليفه ١٩٩١، "حياة وعصر ستالين" ١٩٧٣، "ماكنة هاملیت" ١٩٨٦، "أربعة قديسين في مشاهد ثلاثة" تأليف جير ترود شتاين عام ١٩٩٦ في مهرجان أدنبرة.

ويقول ولسون حول سفراته الكثيرة وتنقله الدائم بين العواصم الكبرى: أعتقد أنني محظوظ بما فيه الكفاية لعملي في الشرق الأدنى والشرق الاوسط، في أوروبا، وفي أمريكا اللاتينية وفي شمال أمريكا. لقد جلبت

أشياء من كل هذه الثقافات. إنني أحمل تأثيرات من اليابان ومن عملي في بلاد الفرس، من عملي في مسرح شاو بوني ببرلين أو من عملي في مسرح الغرفة بميونخ مع ممثل عظيم هناك أو في لقائي مع الممثلة مادلين رينو في باريس أو من عملي مع المغنية مون سيرات كاباليه، إنه مزيج كبير.

من الناحية العملية يبدو ذلك صعباً للغاية، لكن ولسون ينظم أعماله من خلال مركز (وترنيل سنتر) في نيويورك، وهو المركز الذي يعد ولسون في مختبره الخطط لأعماله الإخراجية المقبلة. وهو يقوم بإعداد الرسوم والتخطيطات مع مساعديه للعرض المقبل.

إن ولسون ولكونه معمارياً وفنان ديكور في المقام الأول، يبدأ بالجانب المعماري والبصري للعرض قبل كل شيء ... وإذا وضعنا جانب الانتقادات الموجهة إليه في هذا الصدد، فإن لروبرت ولسون طريقة خاصة به، ناجحة وعملية ومتميزة في الوقت نفسه:

إنني أفكر في إعدادي للصور والرسوم البيانية، لكن ليس الهدف من الصور تصوير النص. وقد اعتاد ولسون على النقد المألوف الذي مفاده كيف يقوم المخرج برسم العرض قبل أن يلتقي بالممثلين، أو كيف يتم رسم الصورة والميزانسين دون وجود الممثل، وفي هذا الصدد يقول:

إنه مسألة تنظيم معماري في الزمن والفضاء، ولا يهم إن كان هناك ممثلون أو لا فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، إنها مسألة التوقيت، إنه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد، إنه المعمار، أي بناء الشيء، سواء كان ذلك عند موزارت أو فاغنر أو شكسبير، باختصار، إنه الأداء على أسس الرقص، دون الاكتراث بالبناء الأدبي للنص، فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائماً. وعليه فإن

الغرض القائم جمالياً لا يمس من قبل الجمهور، ولسون يحتفظ بخط البروسينيوم والمعمار التقليدي للمسرح ويسعى أن يقيم المتفرج علمه المسرحي هناك على مسافة.

يبدأ ولسون عادة تمارينه بتنظيم ورشات عمل مع ممثليه لإلغاء المهمة الشفوية للعمل المسرحي، وغالباً ما تحدد متطلبات عمل الورشة باحتياجات الممثلين الفردية، لكن الورشة تحتوي دائماً على حركات جسدية عامة، يؤديها الجميع للعمل المسرحي.

وبرغم الخطوط العامة والسمات المشتركة لأسلوب ولسون، فإنه دائماً يبتكر شكلاً متميزا غير مألوف للعرض. ففي مسرحية "ماكنة هاملت" القصيرة لهنري ميللر، كان المؤلف قد خطط للعرض كي لا يتجاوز ١٥ دقيقة، لكن العرض في معالجة ولسون استغرق ساعتين ونصف، حيث وزع حوار المسرحية على الممثلين بشكل عشوائي، مما أعطى للعرض طابعاً سريالياً صرفاً.

تشكل الموسيقى في الغالب عنصراً مهماً في العرض من البداية وحتى النهاية، ثم هناك الكلمات التي تدخل العرض بشكل متقطع.

إن السينوغرافيا في عرض ولسون المذكور تتضمن، بالإضافة إلى الهيكل المعماري، الصور المرسومة على الستائر، السلايدات المنفذة بدقة، بحيث تدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى والأداء المؤسلب المتأثر بروح المسرح المشرقي (نو الياباني).

مقتطفات من لقاء الصحافيين مع روبرت ولسون في استوكهولم قبل عرض مسرحية " لعبة حلم" عام ١٩٩٨

"قبل عرض مسرحية "لعبة حلم" لأوغست ستريندبيرغ أنا الآن جالس في مقعد صغير ضارب للخضرة، أنا لست حاضراً هنا".

ويلخص قوله في كلا الأمرين كيف يود أن يكتشف فن المسرح وأسراره، ونظرته حول "لعبة حلم" بالدرجة الأولى ويرى ولسون أن مفتاح الأمر يكمن في الثنائية بين أن تعيش الحضور المادي لحظتها بشكله الظاهري، وبين الإحساس بالغياب، أي أن تكون بعيداً هناك.

وتكمن مهمة الممثل في تجسيد ما هو قائم وكامن هناك، في الغياب أو اللا مرئي.

وفي تصوره هذا للمسرح، جوهراً ووظيفة، يستند ولسون إلى مسرح النو الياباني، لذلك فهوميقت الطبيعية في المسرح جوهراً ووظيفة. إن المنهج الطبيعي في رأيه يدفع الممثلين إلى الكذب على الجمهور. فالشعور موجود في ما لا يمكن تصويره أو تجسيده. إن الشعور موجود في المسرح الذي يبتكر فضاء ذهنياً للحرية.

وولسون مثله مثل زميله المخرج الكندي روبرت ليباج، وغيره من المخرجين الذين يتنقلون كثيراً بين مسارح أوروبا وآسيا وأمريكا، يواجه أحياناً صعوبة جمة في التعامل مع الفرق الجديدة والمسارح المختلفة، ومع نصوص تنتمي إلى ثقافات معينة، يعرفها ممثلو وجمهور ذلك البلد أكثر منه، وهو يعلق على ذلك بالقول:

أن أكون هنا وأخرج مسرحية تعرفونها جيداً أنتم السويديون، إنه مدعاة للاضطراب العصبي. أنا لا أنوي اختراع المسرحية من جديد فأنا أكن

احتراماً للمؤلف، لكنني لا أريد أن أكون عبداً خاضعاً له في نفس الوقت. إن مسرحي هو نوع من الرقص.

إن جماليات مسرحه المرتبط بالشكل يلمس محاولات ستريندبيرغ في تقليد شكل الحكم غير المرتبط والمنطقي فيما يبدو.

قبل سنين دعي ولسون إلى برلين ليخرج هناك أربع مسرحيات، وكان ضمن أعماله إخراج مسرحية (الطيران فوق المحيط) بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد بريخت، ولم يحظ العرض باستقبال حار. وفي الآونة الخيرة عمل ولسون على إخراج مسرحية بوخنر "موت دانتون" في برلين أيضاً. هناك واجه في التدريبات صدى من قبل الممثلين، رغم نجاح العرض نجاحاً ساحقاً، ولا يزال العرض جارياً في التدريبات، وعن تجربته في ألمانيا بشكل عام يقول ولسون:

كان ذلك جحيماً بعينه، كان الكثيرون منهم يرددون: لقد جاء ذلك الأمريكي الذي يعبث بتراثنا الكلاسيكي. بالإضافة إلى أنني لا أجيد اللغة الألمانية. لذلك لم يكن الممثلون يثقون بأفكاري، لكنني قلت لهم: إنكم تعقدون الأمور كثيراً. إن الممثلين الألمان رؤوسهم مثقلة بالأفكار وهم يسعون كثيراً إلى تفسيرها، والتبريرات النفسية تقف دائماً في طريق خبرات الإنسان. إن الإيماءة الدقيقة، المضبوطة، تعبر عميقاً عن الإحساس الداخلي، والاختلاف الكبير يقع في أنني لا أريد إيجاد تبرير للشيء الذي أفعله. هذا أمر يعيقني. إنني أريد أن أفرغ رأسي، وأدع مهمة التفسير للجمهور. ويضيف:

لقد ترعرعت في واكو بتكساس، الفضاء والطبيعة أثرتا على رؤيتي للأمور. إنني أنطلق من السكون، كثير من أعمالي يدور حول الصمت والسكون. أنا من تكساس، في أمريكا يكون الإنسان هناك سطحياً،

لذلك أحب التحدث عن السطح، أنني أفكر في السطح، في المؤثرات، لا أحب التحدث عن المعاني، إن الفيلم الأوروبي بشكل عام والألماني بشكل خاص ينطلق من السببية.

ولسون ولعبة حلم لأوغست ستريندبيرغ

مسرحية "لعبة حلم" التي كتبها ستريندبيرغ عام ١٩٠١، قال عنها كاتبها إنها مسرحيتي المحبوبة. وفي تصديره لها قال انه بحث عن "اللا ترابط الحلمي الذي يبدو منطقياً في الظاهر". هنا يمكن لأي شيء وكل شيء أن يحدث. لا وجود للمكان ولا للزمان، كما هو الأمر دائماً في أحلامنا.

في المسرحية تهبط (إندرا) ابنة الآلهة لتتعرف على أوضاع البشر في هذا العالم، ومن خلال سلسلة مشاهد غير مترابطة تصل إلى حقيقة الوضع البشري المليء بالصعاب، وترى أن أصعب الأمور هي أن تؤذي الآخرين. تمر (إندرا) بسلسلة من المشاهد غير الواقعية، تمثل فيها الشخصية عدة أدوار وتتغير باستمرار وتبدو لنا في صور مختلفة، فكل ما هو غريب يبدو لنا طبيعياً.

في هذه المسرحية ارتياد للذات الإنسانية، وكشف للاشعور. ربما أن فكرتها تدور حول أسى الإنسان ونبذ الأذى وفكرة الانتقام "الشفقة على البشر قاطبة" وتأتي أهمية المسرحية من كونها تجمع في مشاهد متعاقبة كل الصراعات بين الجسد والروح، الخير والشر، الجمال والقبح، الحب والكراهية.

إن الطابع الحلمي، اللا واقعي، اللا زماني، بأفضيته المفتوحة وانتقالية أجوائه جذب الكثيرين من المخرجين الكبار، ابتداء من أنطونين آرتو إلى انغمار بيرغمان إلى روبيرت ليباج إلى إخراجها. منذ المشهد الأول

يفاجىء ولسون النظارة بمشهد مؤسلب غاية في الشرطية منفذ بدقة بالغة. هناك تجد قطاعاً من المجتمع، العامل، النجار، البناء، الصباغ، عامل الزجاج، في لوحة مركبة داخل معمار هندسي مصنوع بحس مسرحي. الدقة في الحركة. التناغم في الإيقاع، التناسق مع البناء المعماري، كل ذلك يخلق عرضاً مؤسلباً، يشكل مفتاحاً للمشاهد حيث اللوحة الجمالية في شكل الحلم أو الإيقاعية كقطع موسيقية تعقب الواحدة الأخرى.

ويوظّف ولسون ستريندبيرغ في المفردات السينوغرافية بصورة متقطعة، وفي هيكل جمالي يتحرك داخله الممثلون كما هو مألوف عند مخرجي بوست مودرنيزم، ويؤدون أدوارهم في نسيج راقص، مع حذف العلاقة القائمة بين الشخصيات في النص. مثلاً، تتحول إشارات ستريندبيرغ حول الطين والقذارة إلى حوائط بشكل جدران من الطوب، وإلى مفردات بصرية حادة توحي بالقساوة وعزلة الإنسان داخل الكيان الجماعي. ومرة أخرى تدخل الأصوات هنا وهناك، خصوصاً ارتطام شيء وصوت زجاج يتهشم بين كلام الشخصيات لتوحي بالهدم وانهيار الذات، كإشارات في اللاشعور.

ويصل التعبير ذروته عن طريق استخدام الأصوات في مشهد الأم الميتة الهادئ الذي يوحي بالصراخ المتفجر، ففي حين يسود المشهد هدوء شامل، تأتي صرخات الحزن والفاجعة بصورة متقطعة كأنه الدوي من دواخل الشخصيات.

ويجسد ولسون الثنائية في الشخصية عن طريق الصوت، فشخصية البوابة التي تؤديها الممثلة (أنيتا ايكستروم) تؤدي الدور بمستويين صوتيين مختلفين، الأول من الهاوية التي تسجنها، والثاني من عالم الواقع في صوت يشبه الزقزقة.

ويؤكد ولسون على الثنائية في مجال مشاهد المسرحية وبأساليب مختلفة، وبسبل عديدة: الصوت، السينوغرافيا، أداء الممثل، ولعل أكثر التجسيدات إبداعاً وابتكارا لهذه الثنائية، هو مشهد الأعمى، يصاحبه شبحه دائماً، فعندما يؤدي هو دوره أمام السياج، يناصف شبحه الدور بشكل مؤسلب جداً.

والطريف في الأمر أن الشبح يشاركه في حواره وكلامه، بل أحياناً يكمل حواراته، لكن الانفصال واللا صلة واضح بين الاثنين.

إن الثنائية لدى ولسون تكمن في الأصل بين الشخصية ووهمها، بين الشخصية في الواقع والشخصية في الحلم، أما الصلة والمنطق، فلا يهمنا أمرهما بينما المهم أن المخرج نجح فعلاً في خلق وهم للمكان ووهم للزمان وفي داخل الوهمين تعيش الشخصية عالمها (الواقع) ووهمها (الحلم) حتى إحدى الناقدات وصفت حركة إندرا ورحلتها المعذبة ب- (أليس ألبوست مودرنيزم) كناية بأليس في دنيا العجائب، وفي نفس الوقت تبدو ابنة إندرا كأنها شخصية منقولة من مسرح النو الياباني لتمثل في مسرحية ستريندبيرغ.

لكن تجسيد ولسون الوهم واللا وجود الذي يكتنف الشخصيات لا يخلو من السطحية أحياناً فهو يريد أن يؤكد لنا، كعادته، بأن اللا وجود بجانب الوجود، أو أن هناك حضوراً آخر إلى جانب الحضور الذي نراه، إلا أن ذلك لا يتخذ بعداً فلسفياً عميقاً عندما تغرق إحدى الشخصيات في الضحك لأن يداً خفية تدغدغها أو عندما تنحني شخصية أخرى لتتجنب اصطدام رأسها بشيء ما، أو عندما تسقط أشياء موهومة من السماء، وفي مشهد الأبقار تصل السطحية اوجها عندما يستخدم المخرج مؤثرات لحلب الأبقار شبيهة لما هو شائع في أفلام والت ديزني. من الواضح أن

السطحية تلك نابعة من المؤثرات الأمريكية التي يكررها ولسون في العديد من عروضه، وفي لعبة حلم نجد أن بقايا القلعة تحولت إلى بناية خشبية بيضاء من الطراز الأمريكي.

السينوغرافيا

يبتكر ولسون في " لعبة حلم" عالمه الخاص كعادته في جميع العروض، وهو يمزج تأثيرات وأساليب من فن المدرسة الانطباعية الألمانية إلى التقاليد العريقة لمسرح النو الياباني، ومن الطابع الكتدرالي للمعمار إلى طابع البناء الأمريكي في جنوب شرق أمريكا، ويمزج ولسون التأثيرات من كل هذه الأساليب ذات الثقافات المتعددة ليخلق يوتوبيا ل- " لعبة حلم " ستريندبيرغ، ويجب أن يقال أن كل شيء نابع من ستريندبيرغ والصور موجودة أصلاً في نص الكاتب، الجدران، الأبقار، الحصان الميت، الحصان الأبيض (رمز الطاقة الجنسية ورمز الحلم أيضاً) المكنسة، بقايا القلعة، الجدار العالي ذو البوابة الكبيرة جداً.

إن ولسون بالأحرى يخلق معمار كبيراً من مفردات النص، وستريندبيرغ يقدم كما هو في صورة فنية، في قطعة ساحرة من الفن، أكثر من كونه في عرض مسرحي. إنه يبني معماراً لمحتوى النص ويخلق منه أقاليم للتجوال والهجرة بأفض وأزمنة رومانسية وخيالية، بحيث تحس وكأنك أمام تركيب فني جذاب، وقطعة من الفن الساحر أكثر من كونك تشاهد عرضاً مسرحياً.

ولعل هذا هو النقد الموجه ليس إلى ولسون وحده، إنما إلى كل مخرجي المسرح البصري بشكل خاص ومخرجي مسرح ما بعد الحداثة (بوست مودرنزم) بشكل عام حيث غياب العرض بمعناه المسرحي، وحيث التأثير

والجمال نابعان ليس من علاقة المتفرج باللعب بقدر ما هو نابع من المؤثرات والصورة التشكيلية.

وأخيراً، لا شك أن ولسون تجنب كل التقاليد الشائعة في إخراج " لعبة حلم " خلال قرن كامل، حيث يتميز إخراجه للمسرحية بخصوصيات فريدة بالمقارنة مع إخراج بيرغمان وليباج، للمسرحية ذاتها.

وقد يحس المشاهد ببعض الملل أحياناً، ذلك أن العرض يخضع كلياً إلى طابع بطيء من الموسيقى قريب جداً من موسيقى فيليب غلاس.

أندريه فايده:أحلام المسرح الحميم

أبدأ المسرح الملكي عام بتنفيذ مشروع جديد لتقديم أعمال الكاتب يتلخص في دعوة عدد من المخرجين البارزين الذين سبق لهم أن أخرجوا للكاتب عروضاً مسرحية متميزة. وأول مخرج وقع الاختيار عليه هو المخرج البولوني أندريه فايده الذي حضر إلى استوكهولم عام ١٩٩٤ ليخرج للفرقة مسرحية "سوناتا الشبح" هي المسرحية الثالثة بين المسرحيات الأربع التي كتبها المؤلف عام ١٩٠٧ _ ١٩٠٨ للمسرح الحميمي عندما كان يخوض تجربة جديدة سماها المسرح الحميم أو مسرح الغرفة. ولقد صاغ المؤلف مسرحياته الأربع "العاصفة _ الأرض المحروقة _ سوناتا الشبح _ البجعة" على منوال موسيقي، وسمى أجزاءها المركبة مقطوعات موسيقية. وعليه فإن "سوناتا الشبح" هي المقطوعة الثالثة من بين المقطوعات الأربع.

"سوناتا الشبح" مسرحية تعبيرية شديدة الكثافة وهي أشبه بسفرة حلمية في وجدان الشخصية الرئيسية (التلميذ) وفي العوالم الداخلية للشخصيات الأخرى، حيث أن رؤاهم تتحول إلى مشاهد مرئية لا يبررها إلا منطق الحلم.

مشهد من مسرحية "سوناتا الشبح"

جاء فايده إلى ستوكهولم وهو يحمل معه خطة عمل كاملة لإخراج المسرحية في صورة حلم، فهو يقول: كان علي أن أخرج المسرحية على شكل حلم، فلكل جيل حلمه.

أندريه فايده الذي نعرفه كمخرج سينمائي مخرج مسرحي بارع ورسام قدير ولقد كان الرسم تأهيله الأول حيث تخرج في أكاديمية الفنون التشكيلية لكي يدرس بعدها في معهد السينما. أما المسرح فقد استهواه بعد منتصف الخمسينات حيث أخرج لكتاب معروفين من أمثال شكسبير، ستريندبيرغ، ديستويفسكي، بولغاكوف، وآخرين. أما صيته كمخرج متميز فقد ذاع بعد إخراج مسرحية دورينمات "الليلة نمثل ستريندبيرغ" حيث جعل أحداثها تدور في حلبة ملاكمة وكان يتم الإعلان عن بداية المشاهد وانتهائها بالضرب على آلة الصنج.

ولقد لجأ فايده الذي صمم المناظر بنفسه إلى استعمال اللونين الأبيض والأسود لإبراز حدة التناقض بين الأفكار والشخصيات. أما في مسرحية "سوناتا الشبح" فالحلم يسري في مساحات محاطة بمرايا وألواح من البلور تتوزع على فضاء المسرح في هندسة شعرية توحي بعالم سحري غامض. ولعبة المرايا على خشبة المسرح حيلة سيكولوجية مألوفة سبق أن لجأ إليها الكثير من المسرحيين حتى وصلت ذروتها عند جان جينيه الذي اشترط أن تكون جدران المنظر في مسرحيته الشهيرة " الخادمتان " مرايا تعكس وجود أشخاص المسرحية. أما عند فايدة فإن المرايا لا تؤدي الوظيفة النفسية المعهودة في التأكيد على شخصية البطل من خلال وقوفه عارياً أمام نفسه، إنها بالأحرى بنيان من البلور المعتم يبرز وراءها الأشخاص كأشباح من عوالم ضبابية سحيقة. إن المرايا هنا تعكس عوالم تعجز كلمات المؤلف عن تجسيدها، بما فيها عالم الموتى. ولكن براعة فايدة

تتجاوز المألوف إلى الخلق الفني الذي يتجلى على شكل لوحات فيها الخلائق من العجائز والمسوخ والمومياءات، شخوص تلبس الأقنعة والشعر المستعار وأزياء لا تليق بمقامها. هنا أيضاً يظهر أمامنا عالمان من الكوابيس والأحلام، ولكن التناقض بينهما ليس حاداً إلى حد النشاز. وأخيراً قدم فايدة عملاً خلاقاً أثبت من خلاله أن مخرجاً بولونياً بإمكانه أن يقدم ستريندبيرغ بشكل أفضل من أبناء قومه من السويديين.

المخرج المسرحي جورجيو ستريهلير

اقترن اسم المخرج الإيطالي جورجيو ستريهلير بمسرح " بيكولو " منذ تأسيسه عام ١٩٤٧ في ميلانو، ثم استمر المسرح في تقديم برامج مسرحية من التراث الكلاسيكي والمعاصر، محققاً شهرة عالمية بفضل أعمال أستريهلير الغزيرة التي تتجاوز المائتين، ورغم ثراء الأعمال الإخراجية لأستريهلير التي تضم أعمالاً لكتاب من أمثال غوتيه وكورني وإبسن وستريندبيرغ وأونيل ووايلد وتيشخوف وبيراندييللو وسارترو وكامو وأليوت، فإن مسرحيات شكسبير وكارلو غولدوني وبريخت شكلت العمود الفقري لأعماله وهو يتناول أعمالهم باستمرار وأحياناً يخرج مسرحية لنفس الكاتب عدة مرات.

ولعل أحد وأقدم عمل أخرجه ستريهلير هو مسرحية "أرلكينو" خادم السيدين لكارلو غولدوني، الذي قام بإخراجه ست مرات خلال خمسين عاماً، أما الإخراج الحالي لنفس المسرحية والتي افتتحت بها الدورة السابعة لمهرجان المسرح الأوروبي الذي نظم مؤخراً في ستوكهولم فقد أنجزه ستريهلير عام ١٩٦٨، مما دفع ببريخت إلى زيارته ومراقبته عن

مشهد من مسرحية "ارلكينو"

كثب أثناء التدريبات على مسرحيته، ثم الإقرار بتفوق عرض ستريهلير على العرض الذي أخرجه بنفسه عام ١٩٢٨، وكان ذلك الإقرار نقطة حاسمة في مسيرة ستريهلير الفنية، حيث عهد إليه مسرح برلينير أنسامبل بمنصب المخرج الأول للفرقة بعد موت بريشت بفترة قصيرة.

يعد ستريهلير حالياً أحد أفضل المخرجين في التعامل مع نصوص بريخت خارج ألمانيا، ويعزو النقاد ذلك إلى مقدرته الفنية في ربط الأسلوب الملحمي لبريخت بتقاليد المسرح الإيطالي الثري بفنون الكوميديا الشعبية، إلى جانب براعته في بناء العرض موسيقياً، ومما يساعد ستريهلير في تجسيد أعمال بريخت تجسيداً بارعاً هو وعيه الشديد بالتحولات السياسية والتاريخية لعصره، وحتى في مسرحيات شكسبير من أمثال العاصفة والملك لير والمسرحيات التاريخية، لم يغفل ستريهلير الرؤية الملحمية للتاريخ، ومما يؤسف له أن بريخت وافاه الأجل بفترة قصيرة بعد زيارته لستريهلير في ميلانو، فلم تدم العلاقة بين المخرجين طويلاً لتعطي ثمارها الفنية.

لستريهلير أسلوب إخراجي متميز تبلور خلال مسيرة فنية طويلة ومن أعمال إخراجية تتميز بالتنويع والغزارة، إنه أسلوب قائم على الجمع بين المنهجين، هما طبيعية ستانيسلافسكي وملحمية بريخت.

وستريهلير نفسه لا يدعي قط الأستاذية أو ابتكار منهج خاص به، ورداً على السؤال حول منهج ستريهلير يقول: إذا كان ثمة شيء اسمه منهج ستريهلير فلست أنا الذي يجب أن يتحدث عنه إنني لم افلح قط في تحديد طريق خاص بي تفصل أعمالي عن أعمال المخرجين الآخرين أو بالأحرى أني لم أجد حاجة لذلك، لا شك أن منهجاً كهذا موجود، وهو يتجلى في التطبيق العملي أثناء الممارسة اليومية.

ويشدد ستريهلير كثيراً على الجانب الحرفي في العمل الإخراجي، وهو يذكر بهذا الصدد أسماء معلميه الثلاثة الكبار الذين يعود إليهم الفضل الكبير في تبلور رؤيته الفنية، وهم كوبو وجوفيه وبريخت.

من المخرج الفرنسي جاك كوبو (١٨٧٩_ ١٩٤٩) استمد ستريهلير قدسية النص والإيمان بالمسرح العاري والسعي لبلوغ منتهى الشاعرية والبساطة بالزهد والتقشف، وبمعنى آخر أن ستريهلير تأثر بآراء كوبو حول صدق الفنان وهو يخوض صراعاً مع الذات، ويرى كوبو أن الفنان يجب أن يسعى إلى بلوغ البساطة دون الإيغال في تحقيق كل ما تصبو إليه النفس، بل عليه أن يذعن لمنطق النص ملتزماً بمتطلبات العمل الفني الأساسية، ويرى ستريهلير في أفكار كوبو عن الزهد والتقشف والسعي لبلوغ الحقيقة جوهراً دينياً بحتاً.

أما لويس جوفيه (١٨٨٧ - ١٩٥٤) الذي كان هو الآخر تلميذاً لكوبو، فقد منح ستريهلير الذي تأثر به وهو في أوج شبابه، حب المسرح والارتباط به والسعي لإحراز النجاح الذي كان في حد ذاته مطلباً فنياً هاماً لجوفيه، ويقول ستريهلير: كان النجاح لجوفيه السبيل الوحيد للاجتماع بالآخرين، لقد سعى إلى النجاح ولكن ليس بأي ثمن كان، بالعكس، تصور إخراجه لمسرحيتي "دون جوان" و"طرطوف" لموليير، خصوصاً الثانية، فهو هناك متهور وخشن، لا يقدم تنازلات، وكان يردد أن موليير كاتب مأساوي ولم يكن كوميديا إلا كممثل، ولذلك أصبح سيء الصيت ومعرضاً للنقد في أغلب الأحوال ومكروهاً رغم نجاحه جماهيرياً، ولعلني أحب مواجهة الجمهور، ولكن من دون تقديم تنازلات ومن أجل بلوغ ذلك إنني قاس جداً مع نفسي ومع الجمهور وفي التعامل مع العمل الفني، ولا أقوم بشيء ارضاء الآخرين، في نفس الوقت فإنه من الواضح

أن عملنا كمسرحيين هو أن نمنح المتفرجين متعة، وإن نوعية هذه المتعة مرتبطة بكوننا فنانين.

إن تعلق ستريهلير الشديد بجوفيه دعاه إلى استدعائه إلى إيطاليا، عندما كان غير مرغوب فيه في فرنسا بسبب فشله في مسرحية طرطوف، جزاء ذلك قدم جوفيه الدعم الكبير لفرقة بيكولو في زيارتها إلى فرنسا عام ١٩٤٩، بما في ذلك تنظيم مقابلة إذاعية مع ستريهلير الذي تحدث بإسهاب عن أشكال الكوميديا الشعبية.

بريخت لا ينتمي للواقعية الاشتراكية

أما بريخت فقد حل لستريهلير معاضل فنية أخرى لم يكن بإمكان كوبو وجوفيه حلها بما في ذلك أسئلة تتعلق بموقع الفرد سياسياً واجتماعياً، وجوفيه لم يكن مثلاً عليماً بالتاريخ بما أن نفسه لم يكن جزءاً من الحياة الاجتماعية نفسها. لقد تعلم ستريهلير من بريخت أهمية معايشة الفنان لعصره وإدراكه التناقضات والصراعات السياسية في المجتمع. وعليه فإن الشخصية المسرحية محددة بدورها التاريخي، وهي ليست كياناً مجرداً أو قدراً ثابتاً بقدر ما هي واقعة تعيش حالة تغيير مستمرة، على الرغم من كونها شخصية واحدة.

إن المنظور الديالكتيكي يؤكد حقيقة كون المسرح فضاء دائم التغيير. ولقد تعلم ستريهلير من بريخت الجوهر الأساسي للديالكتيك المتمثل في الشك الذي يعني أن يكون الإنسان قادراً على تغيير أفكاره ولا ينبغي أن يكون مكبلاً بأيديولوجية محددة. وتبدو لنا نحن تلاميذ بريخت فكرة اعتباره ستالينياً أو منقاداً للماركسية السلطوية كخطأ عجيب. فلقد كان بريخت اشتراكياً متحرراً طوال حياته، ينتمي إلى مجموعة الاشتراكيين الحقيقيين من أمثال روزا لوكسمبورغ وكورش وغيرهم. وكان يمقت

الواقعية الاشتراكية الجدانوفية، وكافح من أجل مسرح العقل الذي لا يقصي الشعور.

يبلغ عدد المسرحيات التي أخرجها ستريهلير لبريخت أربع عشرة مسرحية منها "غاليلو غاليليه" و"الإنسان الطيب من ستيزوان" و"القاعدة والاستثناء" و"القديس جونز" بالإضافة إلى مسرحية أوبرا القروش الثلاثة التي أخرجها ثلاث مرات.

ويدرج النقاد أسلوب ستريهلير تحت اسم الواقعية الشاعرية لتأكيده الدائم على الطابع الوجداني في تجسيد عوالم المسرحية. إن أسلوب ستريهلير تتشكل من واقعية مدرسة ستانيسلافسكي والمنظور الملحمي البريشتي للتاريخ. ولعل مسرحيات من أمثال "بستان الكرز" لأنطون تشيخوف و"ثلاثية الاصطياف" لكارلو غولدوني مثلان واضحان لتجسيد هذا الأسلوب.

من ستانيسلافسكي يستمد ستريهلير الصدق في الأداء وتحديد المهمات الإبداعية أمام الممثل وهو يتصدى للشخصية التي يقوم بتمثيلها. لكنه في الوقت نفسه يؤكد على منهج بريخت في الأداء الجسدي والموقف المضاد من عملية التقمص والاندماج في الدور والإيهام بعالم واقعي عن طريق خلق الجدار الرابع على المسرح.

مسرح شاعري وسياسي

لا شك أن أهم إنجاز قام به ستريهلير هو دمجه جوهر المنهج السايكولوجي بالأبعاد السياسية للمسرح الملحمي، وبالتالي خلق مسرح شاعري وسياسي من الاثنين. إن صلة ستريهلير بالسياسة كانت ولا تزال مهمة. فهو يضع نصب عينيه قبل كل شيء الجوهر السياسي للنص وهو يقول بهذا الصدد: إنني كإنسان مرتبط بالتاريخ، وعليه فالمسرح الذي أقدمه

ملتزم ومرتبط هو الآخر به، الالتزام ... كلمة يتحاشاها الناس هذه الأيام. وهم محقون في ذلك في كثير من الأحوال، لأن جرائم كثيرة تم تبريرها باسم الفن الأيديولوجي. لكن التزاماتي ما هي إلا جزء من حياتي. إن فني لا يقع خارج حياتي، فهو ليس هروباً من الحياة أو مجرد إجازة.

الفن بالنسبة إلي انعكاس للحياة والعالم. لكني وفي نفس الوقت لم أحب قط نصاً لمضمونه فقط، مستقلاً عن حقيقته الجمالية. في الفن الشكل والمضمون شيء واحد. الرؤية الإخراجية لأستريهلير قائمة على خلق درامي عار من كل المؤثرات المصطنعة. مسرح ينطبق عليه تعريف الباحث الأمريكي المعروف إريك بينتلي في كتابه الحياة في دراما (الترجمة العربية لجبرا إبراهيم جبرا): إن الدرامي يتألف من عناصر ملحمية وغنائية. فالعقدة هي العنصر الملحمي، أما العنصر الغنائي فيوجد في الحوار فقط.

السينوغرافيا في "عدو الشعب"

اختيرت مسرحية "عدو الشعب" للكاتب النرويجي هنريك إبسن ليشارك بها المسرح الملكي السويدي في مهرجان إبسن لعام ١٩٩٨ الذي أقيم في عاصمة النرويج أوسلو في شهر أغسطس من عام.

وفي العرض المتماسك لمسرحية عدو الشعب الذي قدمه ستين وينغ، يشخص هذا المخرج النرويجي ملامح بطل المسرحية دكتور ستوكمان بصورة خارجة تماماً عن النمطية الثورية، التي درج المخرجون على صياغتها منذ أن قام ستانيسلافسكي بتمثيلها عام ١٩٠٠ - ١٩٠١.

ففي مطلع هذا القرن اكتسبت مسرحية "عدو الشعب" شعبية واسعة من خلال تفسيرها تفسيراً سياسياً تحريضياً مما أدى إلى قيام المتفرجين بتنظيم مظاهرة كبيرة بعد عرض مسرح موسكو الفني احتجاجاً على الفساد السائد في أجهزة الدولة الروسية. والمخرج ستين وينغ مثله كمثل إبسن، يشن حملة نقدية عنيفة ضد المؤسسات السياسية الراهنة في السويد وكذلك على أجهزة الإعلام القائمة ودورها في تزييف الحقائق، وكأن الأحوال لم تتغير رغم مضي ١١٥ عاماً. وتنطوي خاتمة المسرحية على تأكيد إبسن على عظمة الفرد وعلى الفردية كفلسفة آمن بها وأكد عليها في معظم أعماله المسرحية. وهكذا يأتي المشهد الختامي ليجسد بشكل ساطع هدف المسرحية الواضح.

إن المخرج وينغ يتقن وسائل الكوميديا الجادة مؤكداً عليها من خلال تعامل مختلف تماماً مع شخصية ستوكمان الذي لا يمت في هذا العرض إلى الثورية والخطابية بصلة، بل هو كغيره من البشر العاديين، رجل ساذج مصر على المضي في كشف مظاهر الزيف ومكامن الخطأ مهما

كانت العواقب، وهنا بالذات تكمن الملهاة التي يكشف كاتبها خبايا تلك الأزمنة الصعبة.

وكان ستين وينغ قد أخرج لإبسن عشرات المسرحيات، حيث يفجر في النص جملة من المواقف الكوميدية القائمة على المفارقات الأخلاقية المضحكة، حتى أن فضح ستوكمان حقيقة تلوث حوض السباحة في تلك المدينة الصغيرة لا يغير من أمر الناس شيئاً، لأنهم لا يقبلون تغييراً جذرياً في واقعهم الاجتماعي، فتأتي السخرية المرة في مفهوم الديمقراطية وطرق ممارستها.

وشخصية الدكتور ستوكمان، على حد قول الناقد السويدي اميلي بيورك تتحدث عن أكثرية غبية تحكم أقلية ذكية، والشعب يعرف نصف الحقيقة دائماً. وتساعد حبكة المسرحية ذاتها المخرج في خلق لحظات الشد والدراما، فعدو الشعب تنتمي إلى مسرحيات إبسن القليلة التي تحدث في الزمن الحاضر.

عن شخصية ستوكمان يقول إبسن في إحدى رسائله: كان العمل في كتابة المسرحية ممتعاً، وأنا أشعر بالوحدة والفراغ بعد إكمالها، ويضيف: كنا أنا وستوكمان على وفاق عظيم، فنحن متفقان على أمور كثيرة، لكن دكتور ستوكمان أقل وضوحاً مني، بالإضافة إلى أنه (يعني بطل المسرحية) يتمتع بعدد لا بأس به من الميزات التي تجعل من السهل أن أقول الكثير على لسانه.

وضع مناظر المسرحية المصمم الكبير لينارت مورك الضليع بمسرحيات إبسن، والذي يوظف تقنياته الفنية لإيصال رسالة واضحة تنطوي على جوهر فكرة المسرحية إلى جانب تفجير أفضية ومناخات ملائمة لمساعدة الممثل في أدائه.

مشهد من مسرحية "عدو الشعب"

في تصميم الفنان مورك يتحول المجتمع إلى حوض سباحة كبير دب فيه العفن، بحيث تتلون المشاهد المتعاقبة بلون مياه راكدة يغوص البشر في أعماقها. ويستخدم لينارت مورك الرمز والواقع بشكل متوازٍ طوال المسرحية، ليندمجا معاً في نهاية المسرحية.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن عمل مصمم المناظر هو أقوى عناصر هذا العرض المسرحي.

المونـدراما: عصر المونودراما

توصل المهتمون بمسرح الممثل الواحد في الآونة الاخيرة إلى تعريف جديد لهذا الطراز المسرحي مفاده أن المونودراما عبارة عن مونولوج مسرحي يلقى على المسرح من قبل شخصية محورية واحدة. ولا يشترط هذا التعريف حضور ممثل واحد على المنصة بل من الجائز أن تحتوي المسرحية على عدة أشخاص إلى جانب الشخصية المحورية على أن تكون وحدها الشخصية الناطقة، أما الأشخاص الآخرون من حولها فيشترط عليهم أن يكونوا صامتين.

ويكتسب هذا التعريف أهمية خاصة من الناحية التاريخية. حيث يمكننا بذلك أن نعتبر عدداً لا يستهان به من المسرحيات التي لم تجر العادة على تصنيفها ضمن المسرحيات المؤلفة للممثل الواحد (كونها تحوي شخصيتين، واحدة ناطقة والأخرى صامتة) في عداد المسرحيات المكتوبة للممثل الواحد. فعلى سبيل المثال تعتبر مسرحية "الأقوى" لأوغست ستريندبيرغ والتي تضم شخصيتين، واحدة ناطقة والأخرى صامتة، نموذجاً حياً لمسرح المونودراما. وفي مهرجان المونودراما الذي أقيم في استوكهولم عام ١٩٩٣ نال عرض مسرحية "المقطع الأخير" لمؤلفها (أنطوني سفيرلينغ) والتي تضم ست شخصيات صامتة بالإضافة إلى الشخصية المحورية، جائزة أفضل عرض مسرحي.

ولا شك أن هذا المفهوم يمنح كلاً من الممثل والكاتب المسرحي حرية أكثر وفضاء أرحب للتعبير عن العلاقات الإنسانية الحية التي جرت العادة على التعبير عنها بوسائل وملحقات مسرحية غدت مألوفة للنظارة بفعل التكرار. ويستشهد القائمون على المهرجان الثاني للمونولوج (تحت اسم مونوماني) والذي أقيم في ستوكهولم عام، بالممثل الإنكليزي الساخر

صاموئيل فوتي (١٧٢١- ١٧٧٧)، كونه من أوائل الممثلين البارعين، حيث عرف بأدائه الساتيري في مسرحيات كان يؤلفها أو يعدها لنفسه. والمعروف عن صاموئيل فوتي أنه كان مقلداً بارعاً اشتهر بتقليده لمعاصريه من كبار رجال الدولة والشعراء والكتاب. ويقال حتى أن شكسبير والممثل التراجيدي الشهير دافيد جاريك لم ينجوا من لسانه السليط. ويذكر المؤرخ المسرحي الأمريكي جوردان. ر. يونج في كتابه "التمثيل منفرداً" أن صاموئيل فوتيه كان نادراً ما يمثل وحده على المسرح حيث كان يشاركه في عروضه زميله جورج ألكسندر لوكاس (١٧١٠ _ ١٧٨٤) وأن مسرحيته "محاضرة من فوق الرؤوس" كانت بالتحديد أول نموذج لمونودراما.

ويلاحظ المتتبع في المجال المسرحي أن فن المونودراما كطراز مسرحي خاص لقي الكثير من الرواج والاهتمام في العقود الأخيرة. حتى أن ممثلين كباراً ممن يعملون في مسارح الدولة والمسارح الكبيرة بدأوا يفضلون العمل بمفردهم على منصات ودكات صغيرة إلى جانب عملهم في المسارح الرسمية. ومنهم من تخلى نهائياً عن ارتباطاته الرسمية بمسارح الدولة مفضلاً التمثيل في جو حميمي مع النظارة على المسارح الفخمة ومؤثراً العمل في ظل الحرية الفردية والإبداع الذاتي على الممارسات البيروقراطية السائدة في المسارح المؤسساتية. ففي ستوكهولم تخلى الممثل السويدي الشهير آلان إيدفال عن مركزه الوظيفي والفني كممثل كبير في المسرح الملكي ليبني لنفسه مسرحاً صغيراً في قبو إحدى البنايات. وإيدفال الذي اشتهر بأدائه جميع أدوار مسرحية أوديب لسوفوكليس في إطار مونودراما شيقة، مستخدماً طريقة الأقنعة لتجسيد مختلف شخصيات المسرحية، يمتلك برنامجاً متنوعاً لكتاب من أمثال كافكا، ديستويفسكي وهيلمر سويدربيرغ.

الممثل السويدي الكبير الآن أدفال في دور أوديبوس

ولا شك أن مبادرات كبار الممثلين الشخصية في تأسيس مسارح خاصة بهم لإبراز قدراتهم الذاتية لعبت دوراً مهماً في تطوير فن مسرح الممثل الواحد.ومن المفارقات التي يذكرها الكاتب جوردان ر. يونج عن مسرح الممثل الواحد قصة الممثلة الأمريكية بات كارول التي فازت بجائزة النقاد لعام ١٩٧٦ في نيويورك لإبداعها في تجسيد دور "جيرترود ستاين" في مسرحية تحمل نفس العنوان. وعن بدايات عملها كممثلة في مسرح الممثل الواحد والظروف التي قادتها إلى اختيار هذا الأسلوب في الأداء تذكرت بات كارول: "كنت أقضي فترة النقاهة بعد الشفاء من عملية جراحية في الركبة.كان من العسير جداً أن أجد منتجين يقتنعون بممثلة مسنة، مكتنزة وعرجاء، فولدت لديها فكرة التمثيل بمفردها وكانت الثمرة تأليف مونولوج طويل بالتعاون مع الكاتب المسرحي مارتي مارتين عن حياة الكاتبة "جيرترود ستاين" التي كانت بات كارول معجبة بها إعجاباً منقطع النظير. واليوم تعد مسرحية "جيرترود ستاين" في عداد الكلاسيكيات والروائع التي تحلم بأدائها معظم الممثلات القديرات في أوروبا وأمريكا. وفي السويد أبدعت الممثلة القديرة "مارغريت كروك" في أدائها لهذا الدور. وقد مرت عليها أعوام وهي لا تزال تقدم هذه المسرحية التي أخرجتها بنفسها.

ويرى آخرون في العامل الاقتصادي العامل الأهم في انتشار المسارح الصغيرة ومنصات الممثل الواحد. فالممثلة السويدية "ميغ فيستيرغرين" تعتقد أن زيادة نسبة البطالة بين العاملين في المسرح أدت وبشكل ملحوظ إلى انتشار هذا النمط في السنين الأخيرة، ومن جهة ثانية فإن سهولة الحصول على أماكن العرض لمثل هذه المسرحيات التي تتطلب إمكانيات بسيطة، شجعت الفرق الصغيرة على اختيار بدائل أسهل من العروض المكلفة.

إلا أن الكاتب المسرحي أنطوني سفيرلينغ يرى أن العامل الاقتصادي ليس هو العامل المهم في ازدهار مسرح الممثل الواحد، فهو يرى أن هذا النمط الفني ازدهر في السويد في فترة الرخاء الاقتصادي بالذات. أي في العقد السابع من هذا القرن. وهو يجد في اكتفاء هذا النمط بمتطلبات متواضعة ضرباً من التقشف والزهد الفنيين، وهما صفتان جوهريتان للعرض المسرحي، ويقول: "لعل على المرء أن يكون ممتناً إذا اقتضت هذه الحقيقة الجديدة التقتير والتركيز والتقشف الإسبارطي حتى على المتاحف. إن المسرح كالشعر هو أكثر الفنون قابلية في استخلاص ما هو جوهري."

ويبدو انه مهما تعددت الآراء ووجهات النظر حول تطور وانتشار هذا النمط المسرحي فإن الجانب الإبداعي المتعلق بالممثل وإمكانية الكشف عن قدراته الإبداعية وتجسيدها وهو واقف بمفرده في دائرة الضوء وفي علاقة حميمة مع الجمهور سيظل هو العامل الأهم في ديمومة هذا الفن وانتشاره. هذا ما تؤكد عليه الممثلة السويدية كيم أندرسون التي تخلت عن عملها في المسارح الكبيرة لتدير مسرحاً صغيراً في جنوب ستوكهولم، حيث تقدم عروضاً من نوع الكاباريه.

تقول أندرسون: "عندما أقف بمفردي على المسرح يكون الاتصال بالجمهور هوا الأهم".

ويؤكد الممثل والكاتب المسرحي آلان إيدفال على هذا الجانب بقوله: "أنا لا أشعر أني وحيد على الخشبة. أن تكون وحدك أم لا على المسرح، مجرد مسألة حسابية. إن المرء يمتلك نفس الأحاسيس ويؤدي نفس الوظيفة كما لو كان مع الآخرين". ويحدد إيدفال – الذي يعتبر رائداً مهماً من رواد المونودراما في المسرح السويدي – مهمة الممثل في مسرح الممثل الواحد على النحو التالي: "في مسرح الممثل الواحد يقف الممثل

دائماً في بؤرة تركيز المتفرج. وليس بإمكان المتفرج أن يحيد بتركيزه عنه. إنه حتى ولو فعل ذلك بدافع الملل فإن الممثل يشعر بذلك حالاً".

ختاماً لعل المقولة التالية للكاتبة المسرحية مارينا غولدمان هي أصدق تعبير عن حاجة الممثلين القديرين لمثل هذا النمط المسرحي، حيث تقول: "أعتقد أن هذا المسرح نابع من رغبة الممثل الجامحة في أن يغزو المسرح، في أن يحتل موقعه الحقيقي على المسرح حيث ينمو الممثل ويكبر مع نمو حجم مسؤوليته".

تورستين فلينك: خليفة بيرغمان

مرة أخرى خاض المخرج السويدي الشاب تورستين فلينك مغامرة تجريبية بالتصدي للفضاء المسرحي في إخراجه مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" تأليف الثنائي برتولت بريخت وهيللا فوليوكي التي جرى عرضها على المسرح الملكي في استوكهولم عام ١٩٩٦.

أما السمات التجريبية لتلك المغامرة فتتجلى في خلق أفضية متعددة لا يؤطرها إلا النور الفياض المسلط من مصادر مواجهة للنظارة. فالمسرح يمتد أمام النظارة من الخط الأمامي للخشبة (البروسينيوم) حتى الجدار الخلفي لبناية المسرح ذاتها. لا حدود ولا كتل ثابتة إنما مساحة عارية وفضاء لا متناه يدفع ببطل المسرحية بونتيلا الرأسمالي المتغطرس إلى التمادي في أحلامه الإنسانية وهو في أوج حالات السكر.

لمع اسم تورستين فلينك كمخرج شاب بعد إخراجه مسرحية "الشقيقات الثلاث" لأنطون تشيخوف عام ١٩٩٤، حيث جرد الفضاء المسرحي من جميع أنواع الإيحاءات النفسية مبتعداً ابتعاداً كلياً عما يسمى بمسرح المزاج أو الجو. انطوت "الشقيقات الثلاث" على محاولة جادة لكسر أطر

الفضاء المسرحي وربط المجال التمثيلي المفتوح برفعة المتفرج، ثم خطا فلينك خطوة أخرى في مسرحية "وفاة بائع متجول" لآرثر ميلر عام ١٩٩٦ عندما جعل الممثلين يفاجئون المتفرجين بوجودهم في صالة العرض، الأمر الذي حتّم على المخرج اتباع الأسلوب التفكيكي في بناء مشاهد المسرحية.

بعد العرض الأول لمسرحية "بونتيلا وتابعه ماتي" أطلق النقاد لقب خليفة بيرجمان على فلينك، واعتبروه علامة مميزة في الحركة المسرحية السويدية المعاصرة، ليس فقط لأن المخرج فلينك جاء بسبب الفراغ الذي تركه المخرج السويدي الشهير انجمار بيرجمان بعد اعتزاله المسرح نهائياً بل لأن فلينك أكد منذ البداية على استخدام عناصر ومفردات من الاتجاهات المسرحية الحديثة في مسرح مؤسساتي ذي تقاليد فنية راسخة تتجنب مغامرات التجريب والابتكارات الفنية على حساب شباك التذاكر. في "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" يتمسك فلينك بكل مفردات مسرح بريخت الفنية مركزاً بالدرجة الأولى على الأغاني وفنون الميوزيكهول والكاباريه. لكن تمسكه بالأسلوب البريختي لم يدفعه إلى إعادة صياغة عرض المسرحية مثلما أخرجها بريخت في برلينر أنساميل وهو أسلوب تكرر في أعمال العديد من المخرجين.

ويذكر أن بريخت بدأ بكتابة مسرحية "بونتيلا وتابعه ماتي" خلال إقامته كلاجئ سياسي في فنلندا عامي ١٩٤٠_ ١٩٤١. والنص الأصلي للمسرحية يعود للكاتبة الفنلندية هيلا فوليوكي التي كانت تعمل مديرة للإذاعة الفنلندية كواحدة من ألمع النساء الفنلنديات آنذاك. وقد عرضت الكاتبة الفنلندية على بريخت نسخة مترجمة من مسرحيتها "أميرة نشار الخشب" إلى اللغة الألمانية، فأعاد بريخت كتابة المسرحية بعد عدة

تعديلات. فقد غير بريخت شخصية بونتيلا الإقطاعي الفنلندي في نص فوليوكي إلى رأسمالي أوروبي أناني محب لذاته لكنه يغدو طيباً في حالات فقدان الوعي، فهو يذكرنا بشخصية الغبي في أفلام شارلي شابلن، أما الخادم ماتي فهو شخص ذكي يتمتع بقدر كبير من المكر والدهاء يذكرنا أحياناً بشخصية سيجناريل عند موليير، ورغم ارتباط الاثنين بصداقة حميمة، إلا أن خلافاً حاداً نشب بينهما، حول وضع اسم المؤلف على المسرحية انتهى بوضع اسميهما معاً مع توقيع على عقد يضمن حقوق العرض بشكل مشترك.

وفي كتاب "حياة وأكاذيب بريخت، ١٩٩٤" للمؤلف جون فيوجيز يجد القارئ المزيد من المعلومات حول علاقة بريخت بفوليوكي وطريقة استغلاله لها ولنساء أخريات.

جرى أول عرض لمسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" في مدينة زوريخ في ألمانيا عام ١٩٤٨، أما في السويد فقد جرى أول عرض لها عام ١٩٥٤ في فولك تياتر "مسرح الشعب" بمدينة غوتينبورغ. ويقول المخرج تورستين فلينك عن المسرحية: إنها تقول لنا الكثير على كلا المستويين السياسي والنفسي، نحن نعيش في مجتمع يعاني من الصراع الطبقي أكثر من أي وقت آخر. لكني ما زلت مؤمناً بالمسرح كقوة فاعلة.

في مسرحية يوجين أونيل "رحلة النهار الطويلة خلال الليل" على المسرح الملكي ١٩٩٨ يتعدى المخرج تورستين فلينك حيز غرفة المعيشة المحدد بدقة شديدة من قبل المؤلف، والمثقل بالتفاصيل الواقعية واليومية إلى فضاء مجازي ذي طابع شاعري مشحون بدلالات رمزية. ففي حين نرى أن أونيل مثله كمعظم مؤلفي الدراما الطبيعية يوصف المشهد وصفاً واقعياً فوتوغرافياً إلى درجة أنه يحدد أسماء الكتب في خزانة الكتب

الموجودة في غرفة المعيشة في منزل أسرة تايرون لكي ينقل لنا في غضون أربع ساعات ومن خلال أحاديث الشخصيات الأربع ماضي أسرة تايرون.

أخرجت مسرحية رحلة النهار مرات عديدة في استوكهولم لكن رواد المسرح يتذكرون عرضين مهمين بين تلك العروض. أولهما عرض عام ١٩٥٦ الغارق في الطبيعية والذي غدا نموذجاً لمعظم العروض التقليدية من بعده، والثاني عرض المسرح الملكي عام ١٩٩٤ من إخراج إنغمار بيرغمان والذي أصبح نموذجاً لتجسيد النص تجسيداً بعيداً عن النمط الطبيعي بتحويل سينوغرافيا المؤلف إلى فضاء عار من التركيز على إبراز القيمة الشعورية والانفعالية للنص.

تورستين فلينك هو الآخر قدم المسرحية بمعالجة جديدة قائمة على إعطاء الأولوية للنص والممثل كما هو الأمر عند بيرغمان، ولكن خيال المخرج الخصب يتجسد في تفجير أفضية شاسعة داخل العمل المسرحي. بمعنى آخر أن فلينك يفجر المكان الكونكريتي الذي يصفه المؤلف، ليخلق منه مساحات شاعرية وحلمية نابعة من اللا وعي. وضمن هذا السياق يجري الاحتكاك الجسدي. في مشاهد تعبر عن لا وعي الشخصيات المسرحية أثناء كلامهم وبشكل مرئي. إن هذه المشاهد توحي بالحلم تارة وبالجنون تارة أخرى وهي بشكل عام تعارض كلياً محتوى كلامهم والمنطق الظاهري لسلوكهم. إنها باختصار تكسر طوق المواقف النفسية المغلقة بإحكام.

في تصميم سينوغرافيا المصمم سورين برونيس هناك مساحات شاعرية فسيحة متداخلة وسلالم نحو السماء ومسلك لقبو في الأعماق. هناك عريشة خضراء على يسار المسرح تمتد أحياناً إلى غرفة المعيشة. وعلى اليمين حديقة مزدانة بمصابيح تتلألأ خالقة مساحات من الضوء الساطع يوحي بالانتهاء وبالوهج الذي يتوق إليه أفراد أسرة تايرون الغارقة في

القطيعة والعزلة. أما خزانة الكتب فمتوزعة في صالة المتفرجين وعليه فالأمكنة مستوحاة من النص وهي ذات بنية تفكيكية تخدم أسلوب تعامل المخرج مع النص بالطريقة التفكيكية ذاتها. إن السينوغرافيا هنا تغطي المكان شاعرياً ورمزياً لكن دون اكتظاظ.

عاد فلينك ثانية إلى بريخت ليخرج له "الإنسان الطيب من ستيزوان" في العام الجاري. وليبتعد هذه المرة كلياً عن الطروحات السياسية والتحريضية التي اشتهرت بها المسرحية. ويركز فلينك على أسلوبي الكاباريه والمهزلة. لقد وصف النقاد العرض بالساحر. في الإنسان الطيب يجعل فلينك الممثل يملأ المكان لا السينوغرافيا المرسومة بزهد وتقشف، إيماناً منه بأن حضور الممثل وطاقته الذاتية يملآن المكان.

إن تصميم بيتر لوند كفيست للمنظر يطفح بالحيوية والعمق والسعة، وفي نفس الوقت يهيئ للممثلين مجالاً واسعاً لإقامة جسور مع النظارة.

يطرح فلينك الإنسان الطيب كمسرحية عن الأفكار الوجودية، مركزاً على السؤال الأساسي فيها حول من هو الإنسان الطيب وما الطيبة وقيم الفضيلة. في المسرحية تلتقي امرأة برجل وسيم محتال يستغل إنسانيتها وعطفها على الآخرين. مثل هذه التيمة تتكرر في العديد من مسرحيات بريخت وهو يرى بشكل عام أن المرأة أقدر على الحب والعطاء، أما الرجل فأكثر انجذاباً إلى الشر والعنف. إن المسرحية في الصميم تناقش هذه الثنائية.

يفسر المخرج مسرحية بريخت تفسيراً مغايراً تماماً للتفسيرات المألوفة وفي هذا تكمن ميزته. وفي جميع عروضه يقدم فلينك تفسيراً متميزاً للنص يثبت خلاله غيريته. في هذا العرض يضع الفرد بهمومه الوجودية في الصدارة. ولكي يحقق ذلك يجلب فلينك مفردات ودلالات من بيكت

وستريندبيرغ ويغرسها في عالم بريخت بأسلوب فني رائع وعميق وتظهر دلالات بيكت في المشهد الذي يقدم فيه الشاب سون على الانتحار حيث نتفاجأ بهبوط شجرة من طراز شجرة بيكت في انتظار غودو، ويصور فلينك الآلهات الثلاث بالقبعات وبدلات متشردي بيكت (إستراغون وفلاديمير) في المسرحية نفسها وتبقى الصرخة الوجودية (مسكين الإنسان) من مسرحية لعبة حلم لستريندبيرغ يتردد صداها في مدينة ستزوان كرمز للعذاب الإنساني.

في تقديمه مسرحية الإنسان الطيب أثبت فلينك أنه مخرج مبدع في مصاف المخرجين القلائل الذين يقدمون بريخت في تفسير جديد دون تقليده واستنساخ مسرحياته كما هو شائع في أغلب الأحوال. إن الرؤية الإبداعية والمفردات الإخراجية للعرض تؤكد على جدارة فلينك، وهو من أب مغربي وأم سويدية، في نيل لقب خليفة بيرغمان بجدارة.

فهرست

مقدمة 5

إنغمار بيرغمان/ حكاية شتائية – الزمان والمكان – المصورون 13

لارس نورين أهم كاتب مسرحي في السويد منذ ستريندبيرغ 43

مسرح المدينة 57

"هيدا غابلر" تقدم في استوكهولم بتفسير جديد: 59

غوستاف فاسا: المسرحية التاريخية عند ستريندبيرغ 67

الكاتب المسرحي البولوني مروجيك بين الواقعية واللامعقول 75

مسرح الطفل 85

هارون وبحر الحكايات: سويدية تحطم الأطر التقليدية لمسرح الطفل 87

ميو ياولدي 93

الفرق الزائرة 99

عروض مسرحية شرقية في ستوكهولم: 101

مخرجون ضيوف 115

المخرج الكندي روبرت ليباج (الاسلوب البصري) 115

المخرج الأمريكي روبرت ولسون 125

أندريه فايده:أحلام المسرح الحميم 141

المخرج المسرحي جورجيو ستريهلير 147

تورستين فلينك: خليفة بيرغمان 167