

أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر منذ عام

2011

علاء رشيدى⁽¹⁾

المقدمة

نظرية التلقي التي تعد من أبرز النظريات النقدية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي في مجال النقد الأدبي والفني لم تكن فتحًا أو إضافة في مجال المسرح، حيث إن الجمهور حاضر في العروض المسرحية منذ البداية الإغريقية. وتعد نظرية التطهير التي تتناول العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي النظرية المسرحية الأولى في التراجيديا في كتاب (فن الشعر) لأرسطو. لا يختلف الأمر على مستوى الكوميديا، وإن ندرت الكتابات عن دور الجمهور فيها، إلا أن الناقد والمترجم والباحث (أحمد عثمان) يكتب: ((يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث، وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، وكان الجمهور يظهر بأنه الطرف الأكثر ذكاءً من الممثلين، فيأتي رأيهم ليحسم الخلافات. وفي مسرحية (السحب، أريسوفانيس) يتبارى الحق والباطل بالجدل أمام الجمهور ليحكم على حجج وبراهين كل منهما))⁽²⁾.

وينطلق (سعد الله ونوس) في تحليله الظاهرة المسرحية من الخلية الأولى لهذه الظاهرة؛ الممثل والجمهور. ويرى أن هذه الخلية هي الأساس، ومن دونها لا مسرح ولا ظاهرة مسرحية. فلا بد إذًا، لتحديد أي توجه مسرحي من البدء بالجمهور. من هو الجمهور الذي نتوجه إليه؟ الجواب على هذا السؤال هو الذي يحدد القول الذي نحمله إلى هذا الجمهور، الذي عليه أن يتطور ويتبلور عبر العلاقة

(1) قاص وناقد وباحث في مجال الدراسات النقدية والأدبية.

(2) أريسوفانيس، السحب، أحمد عثمان (مترجمًا ومقدمًا)، سلسلة المسرح العالمي، ع: 18-19، (د.م: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2011)، ص73.

والتفاعل مع هذا الجمهور. فالمسرح حدث اجتماعي، سواء على صعيد تأزر عناصر العرض المسرحي وتفاعلها في ما بينها، أم على صعيد التفاعل مع الجمهور⁽³⁾. ويكتب سعد الله ونوس في (بيانات مسرح عربي): ((إن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص، أو أحكام جمالية تتناول بقية عناصر العرض المسرحي مفردة أو متراففة، إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية. وبما أن الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم المسرح بدونه، فيغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كل بحث لمشكلة المسرح، وربما الثقافة بشكل عام، من الجمهور نفسه))⁽⁴⁾.

وتكتب (ماري إلياس) في نصها المعنون (المسرح والجمهور) عن العلاقة الحيوية بين قطبي المسرح؛ العرض والجمهور: ((أصبح معروفاً أن العرض المسرحي لا يكتمل ولا يأخذ معناه إلا من خلال وجود المتفرج وتفكيكه لرموزه. إن دور المتفرج في العرض المسرحي حاسم لأنه هو الذي يحقق احتمالات المعنى المتعددة الكامنة في النص. فالمتفرج يركب المعنى من خلال تلقيه للعرض. لأن المعنى في المسرح يتأتى من عملية تركيب كاملة تتعلق ليس فقط بموضوع المسرحية أو مضمونها وإنما أيضاً بنائها وكيفية تقديمها. ومع المعرفة لا يكون المتفرج قادراً فقط على تحليل ما يراه، وإنما تحليل نوعية استقباله للعرض. وقد ذهبت الباحثة أنا وأوبرسفيدل إلى أبعد من ذلك، حين طرحت فكرة توعية المتفرج وتعلمه في كتابها (مدرسة المتفرج) طرحت مبدأ تكوين وعي المتفرج من خلال التعرف على آلية إعداد العرض المسرحي وآلية أداء الممثلين وكذلك آلية تلقي المتفرج. لقد ربطت ما بين المعرفة والمتعة، وبشكل أدق رأت أن إمكانية التعرف والفهم تولد المتعة))⁽⁵⁾.

يدرس البحث أنواع التلقي في المسرح السوري المعاصر انطلاقاً من 2011. يتناول عددًا من العروض المسرحية التي تتنوع فيها أشكال العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، فتتعدد مستويات التلقي في العروض المسرحية بين تلك التي ينطلق الاهتمام بها من عملية التأليف، أو تلك التي تعتمد على الخيارات الإخراجية، وصولاً إلى عملية تصميم العرض الحي في التفاعل بين المرسل والمرسل إليه. وتتدرج مستويات حضور عنصر التلقي في العروض المسرحية المختارة، منها تلك العروض التي تبحث عن أشكال جديدة في العلاقة مع الجمهور، ومنها التي تقترح على الجمهور قواعد تلقي جديدة مستمدة من فنون الفيديو آرت أو فنون التجهيز، ومنها تلك العروض التي تجعل عملية التلقي جزءاً من عملية التأويل المسرحي، ومنها تلك التي تجعل من عنصر التلقي مكوناً أساساً من موضوعة العرض المسرحي ومضمونه.

(3) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م3، (دمشق: الأهالي، 1996)، ص 9.

(4) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م3، (دمشق: الأهالي، 1996)، ص 20.

(5) ماري إلياس، "المسرح والجمهور"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 39، (دمشق: وزارة الثقافة، 1993)، ص 12-13-14.

يحاول البحث تحديد الخصائص المميزة لأنواع التلقي المطروحة في العروض المسرحية السورية بناءً على المفهومات الأساس لعملية القراءة، والتفاعل، والتلقي. في القسم الأول يدرس البحث نوع التفاعل التأملي النقدي مع العرض المسرحي (الآن هنا)، وفي القسم الثاني يحلل البحث عناصر التجربة الحسية والذهنية التي يقدمها عرض (11-00961) وذلك تحت مسمى التفاعل الحسي-الذهني. في القسم الثالث يستعرض البحث تجربة التفاعل الأدائي التي يفترضها عرض (كل الأسماء) مع المتلقي. وفي القسم الرابع يتوقف البحث عند تجربة التفاعل التخيلي، حيث يتطلب عرض (الحدائق تحكي) من المتلقي أن يتفاعل بخياله الفانتازي لتلقي العرض. وفي القسم الخامس التفاعل اللعبي مع عرض (رجاء عبيدوا وراي)، وفي القسم السادس التفاعل التأويلي في عرض (دوشكا). وفي القسم السابع التفاعل الاختياري حيث تلعب إرادة المتلقي دورًا مفصليًا في مجريات العرض المسرحي (خيال كورديللو).

أولاً: التفاعل التأملي في عرض (الآن هنا، (6) 2012)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التفكير التأملي

يعد عرض (الآن هنا) نموذجًا في إمكان الإنتاج الفني المحمل بالمضمون الاجتماعي والسياسي الراهن في ظل القمع. قدم العرض عام 2012 في مقهى (شام كافييه). وهو مقتبس من الفصل الثالث من مسرحية (بينغو) لإدوارد بوند. في هذا الفصل من المسرحية يتخيل الكاتب الإنكليزي (إدوارد بوند) لقاءً بين اثنين من كبار الكتاب الأنداد في تاريخ المسرح الإنكليزي والعالمي، وهما (وليم شكسبير، وبن جونسون)، (تمثيل هاني الأطرش، مؤيد رومية). يأخذ المخرج (عمر الجباعي) فكرة اللقاء بين كاتبين ليحققها في عرض مسرحي بين جمهور فضاء عام هو (مقهى شام كافييه بدمشق). يتعلق الحوار بين الكاتبين بالإلهام، وبالموضوعات الطارئة، وبضرورة التجربة والنزول إلى الشارع في ظل الأوضاع الراهنة، والاستلهام من التجربة الحياتية في البلاد، وبجدوى الكتابة أو عدم جدواها. ويقول المنافس لمنافسه: ((اكتب، اكتب، لا تتوقف عن الكتابة، الآن وهنا)). وهي مقولة يرغب المخرج أن ينقلها إلى الفنان والكاتب والمثقف السوري بالفاعلية في اللحظة الراهنة. هذه هي الفاعلية التي يدعو إليها الفنان الآخر على الرغم من التنافس التاريخي بينهما. وهي المقولة التي عبر المخرج في لقاء خاص معه عن وجودها في واحد من مستويات مضمون العرض.

(6) (الآن هنا) عن نص مسرحية (بينغو) للكاتب الإنكليزي (إدوارد بوند)، اقتباس وإخراج: عمر الجباعي.

حين يختار المخرج أن يقدم عرضه في مقهى، بين طاوولات الحضور من حوله بسينوغرافيا متقشفة على طاولة منزوية بكرسيين، ومن خلفها جدار علقت عليه لوحة (الغورنيكا، بابلو بيكاسو) لما تحمله من رمز إلى موضوعات العنف والحرب والقمع؛ فإنه يوجي إلى المتلقي أن الشخصيتين المسرحيتين ليستا إلا مجرد حضور شعبي في المقهى، أي إنهما من العامة، حيث يجري الحديث بينهما عن حدث احتراق مطبعة، وعن انتشار العنف والسلاح، وعن حضور الموت الطاغي، وهي الأحاديث العامة التي تتردد في المجتمع السوري في تلك المدة. إن وجود هذا الثنائي من الممثلين بالأزياء اليومية وبحضور هامشي بين الطاوولات، يبين رغبة المخرج في أن يحمل العرض المسرحي بين التثرات اليومية. ليبدو العرض بالنسبة إلى الجمهور من حوله كأنه حديث عابر على طاولة قريبة، ربما أمكن الاهتمام به أم لا. الغاية الأساس هي الإيحاء بانتماء الشخصيتين إلى الطبقات المهمشة، ومن ثم محاولة تمثيل أسئلة اليوميات الواقعية عبرهما. يبدأ الحوار الثنائي بأصوات جمهور صاخبة، ثم ما يلبث أن يهدأ الصوت من حولهما، فضلاً على أن مدة العرض 30 دقيقة تجعله أقرب إلى الفاصل الجمعي لجالسي المقهى، وهذا تمامًا يصب في إرادة المخرج. إن الأحاديث اليومية العادية الهامشية من حولنا تحمل هذا المقدار من العنف والموت والرعب. لذلك، فإن المخرج لا ينتقل بالعرض من خشبة المسرح إلى الفضاء العام برغبة تعريفه بالفن المسرحي أو تعليمه إياه، بمثل ما في نظريات المسرح الجوال أو مسرح الأماكن النائية، بل ليحقق من خلال ذلك مقولة إن الأحاديث الاجتماعية في المقاهي والتجمعات محملة بكم كبير من يوميات العنف والدمار. إن التأثير المطلوب في المتفرج هو عادية الحدث، وإمكان حدوثه في كل مكان، وفي أي زمن. وهنا يتطلب العرض من المتلقي التفاعل النقدي الدافع إلى التفكير، أو إلى الإضياء على لحظة في الحياة الاجتماعية من حولنا، فالغاية المرسله هي الشعور بعادية الحدث، لإدراك نمط الحياة السائد في دمشق في تلك المرحلة.

يكتب (ميراث العيد) تحت عنوان (الخطاب المسرحي وفعل القراءة): ((يعد الخطاب المسرحي خطاباً منفتحاً على تأويلات متعددة، وعلى قراءات متنوعة، نظرًا لخصائصه المختلفة اللغوية، الدلالية، السيميائية، وغيرها من المرجعيات الفكرية والمعرفية، لذلك تقوم عملية فهمه وتأويله على مقاربات قرائية متعددة ومتنوعة تمكن المتلقي من تحديد أبعاده وتحليل مستوياته من خلال مظاهر التأثير التي يحدثها ذلك الخطاب لدى المتلقي. سواءً أكان ذلك المتلقي مشاهدًا للعرض المسرحي أو قارئًا للنص الدرامي))⁽⁷⁾. في عرض (الآن هنا) تظهر الأحاديث اليومية التي تشغل المدينة دمشق في العام 2014 مكتظة بموضوعات السلاح والدمار والموت والجدوى. وأمام هذا الوضع السياسي والاجتماعي الذي تعرفه البلاد، فإن المتلقي مدعو للتأمل، والتفكير النقدي، والتساؤل عن كيفية مواجهة ما يعايشه، والعرض يقدم له الجواب في مقولته: "بالفاعلية".

(7) ميراث العيد، "الخطاب المسرحي وفعل القراءة"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 84-85، (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 2013)، ص 98.

ثانيًا: التفاعل الحسي الذهني في عرض بعنوان (011-961، 2019)⁽⁸⁾

1. العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التجربة الحسية الذهنية

يكتب (ميراث العيد) في نصه المذكور سابقًا: ((تؤكد الدراسات النقدية المعاصرة أن العرض المسرحي لا يجري داخل قاعة العرض وعلى الركح المسرحي، بقدر ما يجري في خيال المتلقي لأنه بدون متلق إيجابي لا يكون هناك وجود للعرض، ولهذا السبب نلقى القائمين على المسرح من كاتب ومخرج وممثل يأخذون في الاعتبار مواقف المتلقي التفاعلية ويحرصون كثيرًا على عملية التأثير، فالأثر الذي تُحدثه مكونات العرض هو الذي يكشف عن مدى تجاوب الجمهور مع العرض وتفاعلهم معه))⁽⁹⁾. هذا الأثر الذي تتحدث عنه الفقرة السابقة هو تجربة حسية-ذهنية يقترحها التجهيز المسرحي الذي قدمه المخرج (عمر الجباعي) للجمهور تحت عنوان (011-00961). فواحدة من التأويلات المحتملة للعرض بوصفه رحلة حسية-ذهنية يقترحها القائمون على تأليف العمل الفني وتصميمه لعيش تجربة الاعتقال والسجن والانغلاق والعزلة. العرض تجربة حسية – ذهنية يقود فيها صناع العمل مجموعة من المتلقين على مراحل عدة يتألف منها العمل الفني كامله. يراد من هذه الرحلة اختيار تجربة الاعتقال، وتجربة العوالم السفلية للسجون، وعيش المشاعر والأفكار الذاتية للمعتقل، ذلك كله بتوظيف أنواع مختلفة من الفنون: اللوحة، والقصائد الشعرية، والموسيقى، وفن التجهيز لإعطاء هذه التجربة، أي تجربة الاعتقال، والتأويلات الحسية والذهنية والفنية التي تحتل الانفتاح عليها.

في المرحلة الأولى يستكشف المتلقي مجموعة من اللوحات التشكيلية للفنانة (إيمان نوايا) التي استلهمت فيها موضوعة السجن وتجارب الاعتقال. في اللوحات الأولى تختار الفنانة أسلوبًا يوضح الأشكال المرسومة في داخل اللوحة حيث التمييز بين القضبان ووجوه المعتقلين خلفها الناظرة مباشرة إلى المتلقي، ما تلبث أن تتحول اللوحات رويدًا رويدًا إلى التجريدية، حيث تتداخل جدران الزنازين مع القضبان الحديدية مع الوجوه المرسومة، فتتراكم في كتل لونية على سطح القماش. يصبح التمييز صعبًا بين تعابير الوجوه وخطوط هندسة الجدران وكذلك خطوط القضبان الحديدية. تتوسع حدقات العيون الخارجة من اللوحة والناظرة مباشرةً إلى المتلقي، كأنها تستنجد، أو تنقل لحظة الهلع

(8) (011-00961): عرض يحمل هذا العنوان وهو الرقم الدولي لسورية ولمدينة دمشق تحديداً، تصميم وإخراج: عمر الجباعي، عُرض في مسرح دوار الشمس، بيروت، 2019.

(9) المرجع السابق، ص 100.

والفراغ، وأخيرًا تحتل العيون في اللوحات التاليات كامل سطح اللوحة، لتصبح العنصر الوحيد المرسوم بألوان الأزرق والأحمر والأسود. تحمل هذه العيون المحدقة الشحنة التعبيرية والوجدانية للشخص المرسومة. تقول الفنانة (إيمان نوايا) عن معرضها (سجون) الذي عرضت منه هذه اللوحات: ((طبعًا، في معرض سجون أتناول المعتقل في سورية، ولكن كذلك هناك السجون النفسية، سجون بداخلنا، سجون علاقاتنا ومجتمعنا، وسجون أفكارنا وهو اجسنا))⁽¹⁰⁾.

بينما يتجول المتلقي مستكشفًا هذه المرحلة الأولى من العرض بين لوحات معرض تشكيلي، ترافقه قراءة سمعية شعرية من قصيدة (روتين) للشاعر (رياض الصالح حسين): ((إنه حي تمامًا، المسه ولا تخف، فالموتى لا يخيفون))⁽¹¹⁾، تتلوها مقاطع من قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان (أيتها الأحجار استمعي إلى الموسيقى): ((وغدًا تحت المقصلة أو بين السلاسل سأطالب بالحياة الجديدة، فالحياة التي يتحدثون عنها في الكتب، والحياة التي نراها في الإعلانات التلفزيونية، والحياة التي تنام على الأرصفة، ليست هي الحياة التي نريد))⁽¹²⁾.

في المرحلة الثانية من العرض تقف مجموعة الزائرين – المشاهدين أمام غرفة معزولة بقماش أسود، يظهر من خلفه حضور أنثوي (أداء نزهة حرب)، محجوب عن الرؤية المباشرة للعين، مجرد خيالات الحضور الأنثوي بانعكاسه على القماش الأسود، وصوت المسرود الشعري الواصل إلى الأسماع من قصيدة (الجدار) ل(رياض الصالح حسين). المسرود الشعري هذه المرة لا يكتفي بتوصيف العالمين الذهني والنفسي للاعتقال بل يقدم موقفًا فكريًا يتضح في المقطع الآتي: ((مثلما يمكن أن تصنع من غصن الشجرة الأخضر هراوة، مثلما يمكن أن تصنع من الغرفة الأليفة زنزانة ومن الشارع الواسع مسرحًا للقتل، مثلما يمكن أن تكتب رسالة تهديد، بالقلم نفسه الذي كتبت فيه رسائل الحب))⁽¹³⁾.

ينقل العرض إلى المتلقي عبر العناصر البصرية من مثل اللوحات والمشاهد الكريوغرافية وعبر العناصر السمعية في القصائد والموسيقى التجربة الذهنية والحسية لتجربة الاعتقال، من بينها البصريات والخيالات والأمنيات، كلها تتداخل في بناء العالم البصري-السمعي-المفاهيمي للعمل الفني. في قسم آخر من العرض ينقل العمل الفني للمتلقي تجربة المعتقل مع التحديق، التحديق واحد من سلوكيات الجسد والذهن المعتقل. يذكر البيان الخاص المرافق للعرض نصًا عن تجربة التحديق من

(10) في لقاء خاص مع الفنانة (إيمان نوايا) في موقع تلفزيون العربي.

(11) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة روتين، موقع البليغ الإلكتروني: <https://2u.pw/MimzQ>

(12) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة أيتها الأحجار استمعي إلى الموسيقى، موقع البليغ الإلكتروني: <https://2u.pw/>

MwaX7

(13) رياض الصالح حسين، مجموعة الأعمال الشعرية، قصيدة الجدار، موقع البليغ الإلكتروني: <https://2u.pw/NNrCY>

كتابة (عروة المقداد) بوصفه شهادة على تجربة اعتقاله، كان هذا النص واحدًا من النصوص التي ألهمت المخرج في بناء العوالم الذهنية والحسية للعرض المسرحي، جاء فيه: ((أكثر شي مرهق بالسجن هو التحديق، التحديق يلي بيخلينا نتحول لمجرد عيون عم تراقب مسلوبة القدرة على الفعل))⁽¹⁴⁾، في المرحلة اللاحقة من العرض تتوقف مجموعة المتلقين أمام نافذة زجاجية ضيقة تكشف على غرفة فارغة إلا من كرسي وبقعة ضوء مسقط على الحائط، إنه فعل التحديق الذي يجبر عليه المتلقون لمتابعة العرض. في الداخل وراء الزجاج ليس إلا انتظار ومكان فارغ رمادي، تحيل البقعة الضوئية الساطعة إلى مراقبة المسجون طيلة النهار حركة الشمس أو أشعة الضوء المتسللة إلى غرفته، يحاول العرض بذلك أن ينقل فعل التحديق من الشخص المعتقل في الزنزانة إلى الشخص المتلقي في صالة العرض⁽¹⁵⁾.

في المرحلة ما قبل الأخيرة من العرض تحضر الموسيقى بوضوح ضمن عناصر العمل الفني في تجربة المكان، موسيقى إلكترونية بإيقاعات طويلة وبطيئة وأصوات ممتدة (موسيقى محمد صيام)، ومن ثم يُدمج بين جمل من القصائد الشعرية والصوتيات الموسيقية (تنفيذ موسيقي: زكي الحموي)، تتراوح الكلمات والموسيقى بين التكرار والتأمل، بينما يدخل المتلقي هنا في سلسلة من السرايب، ينتقل من غرفة إلى أخرى؛ هناك عند طرف الحائط معتقل حي، عاري الصدر، طويل الشعر (أداء: جهاد شانه ساز)، يعيش في زمن الانتظار، زمن مختلف ومغاير لزمن المتلقي الذي ينتقل في حركة بين فضاءات العرض، هذا المرور السريع بجانب معتقل زمنه طويل وممتد في حال من الانتظار في العتمة هو تجربة شعورية وذهنية أيضًا أراد مصمم العرض من المتلقي اختبارها⁽¹⁶⁾.

لكن ماذا يحصل لو أن المتلقي في تجربة اختبار عوالم الاعتقال والاحتجاز التي يختبرها خلال العرض، وبعد أن يعبر في العتمة من زنزانة إلى أخرى، لو أنه اكتشف في عمق إحدى الغرف مرآة، كيف يقابل حضور انعكاسه على المرآة في هذه العوالم؟ هكذا ينظم مصمم العرض لقاءً بين المتلقي وانعكاسه في المرآة. فبعد أن ينظم دخول الحضور واحدًا تلو الآخر إلى غرفة معتمة، يحاول المتلقي طيلة العرض أن يعرف منتهى هذا التجهيز الفني، ليقابل مرآة تعكس له حاله، تكاشفه بأفكاره حيال ما عايش وما فكر خلال استكشاف العمل الفني. يقول المخرج (عمر الجباعي): ((مكان المرآة أكثر المناطق إضاءة في العرض، هي دعوة كي ينظر المتلقي إلى نفسه ومن ثم يخرج إلى النور. دعوة إلى

(14) عروة المقداد، "عن تجربة التحديق في المعتقل، من البيان الخاص المرافق للعمل المسرحي"، النص منشور في الصفحة الشخصية للكاتب في "فيس بوك".

(15) علاء رشيد، "0961 عرض فني يحدق في تجربة الاعتقال"، موقع المدن الإلكتروني، 2019-09-05.

الفاعلية من خلال اكتشاف الذات. إنها مواجهة المتلقي لنفسه وهو في خضم عالم نفسي وذهني لا يدعوه لليأس، بمقدار ما يدعوه للفاعلية⁽¹⁷⁾.

تتضافر العناصر السمعية والبصرية والتجهيزية⁽¹⁸⁾ لبناء التجربة الذهنية والحسية التي يقترحها العرض على المتلقي، وإضافة إلى المضمون الذهني والتجربة الحسية في العرض، فإن عالماً جمالياً يبني من خلال تضافر العناصر الفنية مع التأليف المفاهيمي للعمل الفني. فاللوحات والقصاصد والتصميم الكريوغرافي والتصميم المكاني كلها تشكل عالماً جمالياً يدخله المتلقي خلال مدة العرض، ويعيشه بمستويات جسدية - ذهنية - حسية. تكتب (ميسون علي) في بحثها المعنون (مفهوم المتعة في العرض المسرحي) عن دور المتعة الجمالية في عملية التلقي للعمل المسرحي: ((الوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها من خلال البحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي، ومادام الخطاب اقتراحاً جمالياً، والجمال رؤية ذاتية موجهة للآخر المتلقي، فإن الأخير هو الذي يملك حرية قبول أو رفض رؤية الخطاب الجمالية. ورغم هذا وذاك يبقى الجمال تلك المقولة التي تشكل أحد عوامل المتعة والمحكومة بالعرض من جهة، وبالمترشح من جهة أخرى⁽¹⁹⁾).
وعبر هذا العالم الجمالي المترشح في العرض تتولد المتعة، المفهوم الذي تراه (ميسون علي): ((لم يحظ بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة⁽²⁰⁾). ولذلك، مع أعوام الثمانينيات من القرن الماضي تحول اهتمام (هانز ياوس) في كتبه (نحو نظرية جمالية للتلقي، 1982) ومقالته (التجربة الجمالية والهرمونطقا الأدبية، 1982)، محاولاً إعادة تقييم اللذة الجمالية التي اشتملت على التلقي بوصفه واحداً من أنماطها. يرى (ياوس) في كتاباته أن (رولان بارت) أخذ من مفهومات (بروتولد بريخت) في الستينيات من القرن العشرين لبناء نظريته الجمالية عن لذة النص: ((لقد كان بارت يسعى إلى عالم جمال يرتكز بشكل كامل على متعة المتلقي. ويعرض (ياوس) لثلاثة أنماط من اللذة الجمالية: الخلق أو الإبداع poiesies، الإدراك الحسي aesthesis، والتطهير⁽²¹⁾). أما الباحث (دينيس كاندلارا)، الذي اهتم بنظرية التلقي التي تعتمد على الخاص والذاتي، أي القراءات الفردية للعمل الفني، فقد كتب عن العلاقة المتداخلة بين الحسي والأيدولوجي في العمل المسرحي: ((المسرح

(17) من حوار خاص أجراه الباحث مع المخرج عمر الجبالي حول العرض.

(18) فن التجهيز، Instellation.

(19) ميسون علي، "مفهوم المتعة في العرض المسرحي 1 من 2"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 80-81، (دمشق: وزارة الثقافة، 2012)، ص 92.

(20) المرجع السابق، ص 90.

(21) دينيس كالاندر، جماليات التلقي والمسرح: اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيلتون (محرراً)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمين)، القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995، ص 33.

هو فن يعتمد على الإدراك الحسي. لكن الإدراك الحسي مرتبط بالأيدولوجيا أيضًا)).⁽²²⁾

ثالثاً: التفاعل الأدائي في عرض بعنوان (كل الأسماء،⁽²³⁾ 2017)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى أداء الحكاية المسرحية

يحضر المتلقي عرض (كل الأسماء) فردياً، مدة التجربة 30 دقيقة مخصصة لكل مشاهد. مكان العرض المسرحي ليس خشبة مسرح دوار الشمس - بيروت، بل مدخله الخلفي المؤدي إلى الكواليس، حول عدد من الممرات الخلفية لبناء المسرح. وحال دخول المتلقي يستقبله مكتب الدخول مع ممثل، يطلب منه التخلي عن الهاتف المحمول، واختيار اسم من بين الأسماء الموجودة أمامه على الأوراق، هي قصص لسبعة معتقلين/ات افتراضيين؛ طالبة فنون جميلة، ومصور وصحافي، ورسام كاريكاتير، وعامل، وأستاذ جامعي، ومهندسة، وموظف حكومي، موزعة على مئات الأسماء. العرض هو رحلة المتلقي في البحث عن معتقل/ة في ظل الأنظمة البيروقراطية الإدارية الأمنية. جاء في البيان التعريفي للعرض: ((ينطلق العرض قيد التطوير من سؤال الذات والتيه الذي نعيشه ضمن أنظمة الإدارة البيروقراطية، التي اختبارناها بشكل أقرب من خلال تجربة الحرب التي نعيشها الآن، إذ يُوضَع المتلقي ضمن فضاء لنظام إداري محدد، ويختار اسماً منذ بداية العرض وعلى أساسه سيقوم بمعاملة رسمية، وسيطالب بأوراق وثبوتيات وسينتقل من فضاء إلى آخر مختبراً حالة الانصياع التي نؤدِّمها حينما نقوم بمعاملة ثبوتية في دائرة رسمية))⁽²⁴⁾.

لا تتوقف حدود العلاقة بين المتلقي وعرض (كل الأسماء) عند حدود عدّ العمل الفني رحلة حسية وذهنية يخوضها المتلقي وحسب، بل يرتب العرض أيضاً على المتلقي دوراً أدائياً يجب أن يقوم به المتلقي لاستمرارية حكاية العرض المسرحي، واكتمال بنيته. على المتلقي أن يلعب دوراً، وهو البحث عن مفقودين/ات بين سجلات الأنظمة الإدارية والقمعية. يتنقل المتلقي من مكتب إلى آخر بتراتبية السلطة الإدارية الهرمية، يقسو عليه العنصر الأمني المرافق لرحلته، يصرخ في وجهه الضابط المساعد، ويعامله بازدراء، يوجه إليه التهم، ويستجدي المتلقي الضابط المسؤول للحصول

(22) كالاندر، جماليات التلقي والمسرح، ص 31

(23) كل الأسماء، هشام حميدان (دراماتورجيا)، علاء الدين العالم (مخرجاً)، عرض في (بيروت: استديو كون-مسرح دوار الشمس، 2017).

(24) البيان التعريفي المرافق لبروشور عرض (كل الأسماء).

على معلومة عن مفقود أو عزيز، ينتظر الزمن العبي في بيروقراطية المعتقلات الوحشية والقاحلة بصرياً (سينوغرافياً: كرم أبو عياش). تقول (ماري إلياس) عن هذا النوع من العروض المسرحية: ((هي التي تمزج بين العرض المسرحي وفن التجهيز. هذه العروض تكسر الجدار الرابع التقليدي بين العرض والمتلقي، وتأخذ من فن التجهيز فكرة أن يكون العمل الفني عبارة عن تجربة يعيها المتلقي بجسده وذهنه))⁽²⁵⁾.

من المهم نقدياً معرفة ردود فعل المتلقين/ات تجاه تجربة التلقي المقترحة في عرض (كل الأسماء)⁽²⁶⁾. الحالة 1: لم ينجح مثلاً الكاتب (ع. ر، 40 عاماً) في الدخول في اللعبة المسرحية، وبقي لآخر دقيقة يحاول تذكير الموظفين والضباط الذي يقسون في التعامل معه بأنهم في عرض مسرحي، وأنه محض مشاهد أتي لحضور العرض. الحالة 2: بينما تماهت الفنانة (س. ق، 33 عاماً) مع اللعبة المسرحية، وأخذت تدافع عن المعتقل الافتراضي الذي سحبت اسمه عند بداية المسرحية، وتناقش مع موظفي الجهاز العقابي حق رسام الكاريكاتير في النقد السياسي. الحالة 3: أما المخرج المسرحي (ع. ج، 40 عاماً) فقد شتم الممثلين/ات في أدوارهم المسرحية كجلادين ومعتقلين وظالمين، مستذكراً تجربة اعتقاله الذاتية التي عايشها في سورية: ((لقد صرخت عالياً بكل ما فكرت فيه فترة اعتقالتي ولم أتمكن من قوله في حينها)). وعند سؤالنا المخرج علاء الدين العالم عن النتيجة المستخلصة من دراسة ردود فعل الجمهور، أجاب: ((عرض كل الأسماء يتألف من مراحل، وهو ما يزال قيد التطوير، يقدم مع كل مرحلة جديدة نظاماً إدارياً جديداً، بتجهيز فني جديد وسيناريوهات تيه إداري وورقي مختلف. كانت ردود الفعل متنوعة بتنوع المتلقين، من الانصياع التام لدرجة الانهيار إلى التطهير عبر مواجهة هذه السلطة الافتراضية وصولاً إلى الإنكار المستمر، وقد تم تدوين ردود فعل المتلقين المتنوعة في الملف الدراماتوري للبناء عليها وتطوير العمل مع المتلقي في العروض القادمة))⁽²⁷⁾.

يجد متلقي العرض المسرحي أمامه احتمالات عدة: هل يرفض الدخول في اللعبة ويخرج من المكان المسرحي؟ هل يدخل في اللعبة ويدافع عن معتقلين/ات لا يعرفهم؟ هل يشرع في القيام بما يحلو له، أم إن عليه أن ينتظر ما يطلبه منه الموظفون-الممثلون. يكتب (إبراهيم وطفة) المترجم الأبرز لأعمال كافكا إلى العربية: ((في أغلب أعمال كافكا يدور النزاع حول هوية الشخصيات، فهل من واجبك نفسه تحديد ذاته، أم أن هذا الواجب يقع على عاتق الآخرين الذين يمثلون السلطة أو النظام. هو ضياع بين تحديد الذات لنفسها بحرية، أم انتظار القيمة المفروضة عليها من الآخرين. في رواية (كل

(25) ماري إلياس، موضوعة نقاش في ورشة عمل متعلقة بالتحضيرات لعرض (كل الأسماء). دارت هذه المناقشات في أثناء ورشات العمل التحضيرية للعرض، وهي مسجلة فقط لأعضاء الفرقة، وغير متاحة للعموم.

(26) أجرى الكاتب مجموعة من الحوارات مع بعض الحضور في العرض لتصنيف بعض ردود الأفعال حيال التجربة المقترحة من العرض المسرحي.

(27) علاء رشدي، "الفن والمتلقي في تماهة الأنظمة الرقابية والقمعية"، موقع ضفة ثالثة، 2021-07-08، <https://zu.pw/cXMIM>

الأسماء، خوسيه ساراماغو) التي يأخذ العرض عنوانها، تصبح رحلة موظف السجل المدني الباحث عن اسم قد عثر على سجله المدني صدفةً بين أوراقه المنزلية، هي رحلة البحث عن الآخر للعثور على الذات⁽²⁸⁾.

كذلك تدخل العلاقة مع المتلقيين في صميم التأليف المسرحي، فقد أخبرهم المخرج بأنهم سجلوا ردود الفعل، وحلّلوها ودرسوها لأجل المراحل اللاحقة. في التحضيرات للعرض أقيمت دراسات بحثية (دراماتورجيا: هشام حميدان) عن طبيعة التقسيمات الإدارية للأجهزة الرقابية، وعن كيفية التعامل مع الأرشيف والمراجعين، جاء في البيان المرافق للعرض: ((هو محاولة بناء نظام إداري يقارب أنظمة إدارة الأفرع الرقابية. المتلقي القادم ليتابع عرضاً مسرحياً لن يجد نفسه في مسرح، بل سيبدو تائهاً في أقبية وسرايب، وسيجد نفسه مسؤولاً عن ملف أحد المعتقلين في فرع أمني؛ ينتقل من فضاءٍ إلى آخر، يُساءل ويُحقّق معه من قبل مؤدّين، ويستلم أخيراً تحويلاً إلى السجل المدني، حيث تُستلم شهادة وفاة المعتقل الافتراضي الذي تابع ملفه في العرض. إذًا، أيّ الأسماء التي يختارها المتلقي في بداية العرض ستنتهي إلى حقيقة موت المعتقل/ة. وفي النهاية، يجد المتلقي في يده بدلاً من ورقة شهادة الوفاة⁽²⁹⁾) إذًا، إن شكل التلقي في عرض (كل الأسماء) يفترض دورًا أدائيًا، عملية البحث عن مفقود/ة معتقل/ة، ليصل إلى نتيجة أن كل الأسماء موتى، حكاية المتلقي في هذا العرض هي حكاية الباحثين/ات عن مفقودين/ات ليكتشفوا غيابهم النهائي نحو الموت، وهي حكاية جزء كبير من المجتمع السوري اليوم.

(28) المرجع السابق.

(29) المرجع السابق.

رابعاً: التفاعل التخيلي في عرض (الحدائق تحكي،⁽³⁰⁾ 2016)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التخيل الفانتازي

في عرضها (الحدائق تحكي) صممت المخرجة (تانيا خوري) الفضاء المسرحي بحيث يستقبل عشرة من الحضور في آن معاً. وترسم في الكتاب الذي نشرته عن العرض التصميم الهندسي للصالة. سيضطر المتلقي/ة إلى ارتداء بدلة من النايلون تقي جسده بالكامل، وكذلك سيقدم له حذاء مناسب لقدمه في حال الحاجة إليه. المتفرجون/ات الستة يتحركون كما رواد الفضاء الذين يقودهم المرشد في المكان؛ مدخل أولي لشرح المعلومات، وتبديل الملابس من دون أن ينكشف على كامل المساحة. في الداخل المساحة الكبرى من الفضاء الفني حديقة عامة، مساحة خضراء، مقاعد خشبية، وفي المنتصف مساحة مربعة من التراب الخالص، نكتشف فيها شواهد قبور. لقد أرادت المخرجة تناول ظاهرة عرفت في المدن السورية بسبب الحصار وصعوبة العثور على قبور، فتحوّلت الحدائق العامة إلى قبور. هذه الازدواجية بين الحياة والموت، بين الحديقة والمقبرة، بين الجمال والمأساة، بين الخيال والضرورة، ألهمت الفنانة لتصميم المكان والسردية التي تحمل المتلقي إلى حديقة - مقبرة، عليه أن ينبش التراب جيداً بجانب الشاهدة - القبر الذي اختاره، ليستمتع إلى الجثة تروي حكايتها. لقد زرعت المخرجة تحت تراب كل شاهدة صوتاً يخبر حكاية الميت، الذي دفن حقيقةً في حديقة.

القبور العشرة الموزعة في فضاء الصالة المسرحية تروي حكايتها، لكن يتوجب على المتلقي الاستلقاء على الأرض على التربة، موازياً بجسده تماماً الأرض، ومن ثم نبش التراب حتى يصل إلى الصوت الصاعد من مسجلات موضوعة تحت شاهدة القبر، وهكذا يبدأ الميت بسرد حكايته. في الكتاب الذي نشر بالتزامن مع العرض، بينت المخرجة كيفية العمل على الحكايات. جمعت حكايات مدفوني الحدائق في سورية من أقربائهم أو عائلتهم، وجرى العمل على الصياغة ومن ثم التسجيل بأصوات متخصصين/ات. ولا يسعنا النص لتوصيف كل التقنيات التي استعملتها المخرجة، لنتمكن من التطرق إلى شكل التجربة المقترحة من خلال هذا العرض. إنها تجربة زيارة الحديقة - المقبرة، وإن كان هذا المكان المزدوج المتناقض متنافر الدلالات في المخيلة الجمعية نادر التجسيد في الثقافة والفن، فإنه يمنح العرض خصوصية في التعامل مع حكايات حدائق قبور الموتى، مما يؤثر في تجربة

(30) الحدائق تحكي، النص: هي عشرة قصص سجلها فريق العرض عن حكايات ضحايا من العنف القائم في سورية، تحرير: كنانة عيسى، تصميم وإخراج تانيا الخوري. قدم العرض في عدد من المسارح العالمية بين أوروبا وآسيا. صدرت النصوص في كتاب العام 2016. بعد نقاش ارتأت لجنة تحكيم ملف المسرح في مجلة قلمون الاحتفاظ بالعرض بين العروض المدرسة في العرض، فعلى الرغم من أنه لبناني، فإنه يتناول موضوعات وحكايات الموت السوري.

الملتقى المسرحية بعمق.

تستغرق التجربة حوالي 40 دقيقة لكل عشرة زوار في وقت واحد. قالت المخرجة (تانيا خوري): ((إن العمل لا يستهدف جمهوراً عريضاً، وإن التجربة التفاعلية تسمح للمشاركين ببناء علاقة مع مئات من الآلاف الذين قُتلوا في الحرب السورية. إنه ينتزعك من منطقة الأمان والراحة الخاصة بك. إنه يضعك حرفياً داخل الحكاية بدل أن تسمعها من بعيد، هذا العمل يعمل على نقطة المسافة، أنت تعلم أنك جالس في قبر، ولكنك لست في قبر حقيقي، بل هو مكان مصمم ليبدو كقبر لتستمع فيه لصوت شخص ما، ولكنه ليس حقيقياً كذلك)).⁽³¹⁾ كانت (سارة مارتينيز) واحدة من أولئك الذين وجدوا أنفسهم يقفون حفاة في التربة الرطبة، وقالت عن تجربتها في عرض (الحدائق تحكي): ((كان المكان بارداً ورطباً، ثم أدركت، يا إلهي! أنا أقف في قبر. لقد كان الأمر مؤثراً ومخيئاً جداً في نفس الوقت)).⁽³²⁾

إنها تجربة الدخول إلى هذا المكان الكثيف رمزياً وشعرياً وعاطفياً. يكتب (روجيه عوطة) عن مستويين من الحضور الإنساني في المسرحية؛ أولاً الموتى أنفسهم وسبب تواجدهم في هذا المكان، وعلاقتهم ببعضهم ببعض: ((عشر أشخاص قتلى يُمنع أصدقاءهم ورفاقهم وأقاربهم من دفنهم في المقابر مما أدى إلى مواراتهم في الثرى في الحدائق المنزلية والعامّة. فقد غمرهم ذووهم بتراب محروث... ولم يرفعوا الشواهد فوقه، بل تركوه بلا تلك الأحجار المستطيلة التي تدل على أصحاب الجثث المطمورة تحتها. جمعت الخوري القتلى في حديقة واحدة، أضافت أسماءهم إلى أضرحتهم، وجعلتهم يتقابلون شاهداً لشاهد. طلبت من زوارهم أن يوغلوا في ليلهم، أن يلبسوا رداءات بيضاء، وأن يحملوا مصابيح إلكترونية)).⁽³³⁾ وعلى المستوى الثاني علاقة الزوار بالموتى: ((يدخل الزوار حديقة القتلى، ينيرون أمامهم، ثم يسرون نحو القبور، حيث يجلسون على جوانبها، يحفرونها قليلاً، ثم يستمعون إلى الصوت الآتي منها)).⁽³⁴⁾

وفي المستوى الفلسفي والشعري يكتب (روجيه عوطة) عن العلاقة التي يطرحها العرض بين الأحياء والموتى: ((ثمة، في هذا المشهد، اختلاط بين المستضامين والمستضيفين، بين المستقلين فوق الأرض والراقدين من تحتها، فلأن الأموات يتحدثون، هم، بهذا الفعل، أقرب إلى الأحياء، ولأن الزائرين

(31) "حديث الحدائق، قصص من قتلوا في سورية كما ترونها قبورهم"، مترجمة، موقع درج الإلكتروني، 19-12-2017:

<https://daraj.com/1672/>

(32) "المرجع السابق.

(33) روجيه عوطة، "حدائق تحكي لتانيا خوري: هزيمة الأبد بالموت والصوت"، موقع المدن الإلكتروني، 04-05-2016: <https://2u.pw/6fGo>

(34) المرجع السابق.

هامدون فوق أضرحتهم، يظهرون كالأموات. الأموات يسردون أحوالهم وأحداثهم بالصوت، أما، الذاهبون إليهم، وبعد أن يلتقوا بهم من خلال آذانهم واضطجاع أجسادهم، فيكتبون لهم رسائل، ويظمرونها في تراب الحديقة، لعلّ الذين، في يوم ما، عاودوا الثورة على الأبد في موتهم، يقرؤونها بعيون ذويهم، أو حتى بعيونهم. كل شيء في حديقة تانيا خوري كان مطفاً إلا صوت الأموات، الذي أثبت أن الأصوات لا تموت، ولا سيما لما تبلغ، في النهاية، صموتها⁽³⁵⁾.

يفترض العرض في النهاية من كل زائر أن يكتب رسالة إلى الميت الذي أنصت إلى حكايته، والرسائل التي كتبت نشرتها المخرجة في كتاب. إذاً هو التفاعل الحسي-الذهني، وكذلك يفترض دوراً أدائياً حركياً وفيزيائياً، وكذلك يفترض رد فعل إبداعي بحد ذاته، يتمثل بكتابة رسالة إلى الميت. هذا التواصل مع جثة أو شخص لم يعد موجوداً، لكن قادماً بأثره وحضوره من وراء الموت هو ما يتطلب من المتلقي خيالاً فانتازياً فنياً ما فوق طبيعي. يكتب (هاينر فيشر) عن القدرة التخيلية لدى الجمهور: ((إن لدى الجمهور قدرة عجيبة على فهم ما يقدم أمامه على خشبة المسرح، فبإمكانه أن يتخيل مدينة، كما يمكنه أن يتخيل ظهور شبح، وهو يتجاوب مع كل أنواع الصدمات المسرحية، كما يمكن للجمهور تقبل التغييرات المفاجئة التي تطرأ على الأحداث أو مصائر الشخصيات))⁽³⁶⁾. وفي عرض (الحدائق تحكي) يتطلب اكتمال العرض المسرحي تفاعلاً حسيّاً ذهنياً أدائياً، لكنه أيضاً يتطلب تفاعلاً تخيلياً، أي القدرة على تخيل الحكايات الخارجة من الجثث تحت القبور، هذه الإمكانية التخيلية لدى المتلقي هي التي تسمح له بتلقي وإدراك كامل العرض. وفي هذا الإطار، تقول المخرجة (تانيا خوري): ((عندما تدخل في تجربة على مستوى عدة حواس، عندئذ لا تراقب المشهد من منظور مشاهد فقط، بل إنك ستشم رائحته، وستلمس التراب، وستكون هناك، بل ستمدد، وبذلك ستلج إلى العالم الواقعي لحياة أناس آخرين، وهنا لا بد أن تستحضر أنك إنسان فان وضعيف، بل إن ذلك سيسثير إنسانيتك بلا ريب))⁽³⁷⁾.

(35) المرجع السابق.

(36) فيشر، هاينر الجمهور أوزيريس والتطهير واحتفال المهرجين، اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيلتون (محرراً)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمًا)، (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995)، ص 99.

(37) "عمل تانيا الخوري عن قبور الحدائق يصل إلى سنغافورة"، ربي خدام الجامع (مترجمة)، موقع تلفزيون سوريا الإلكتروني، 08-04

خامساً: التفاعل اللعبي في عرض (رجاء عيدوا وراي)،⁽³⁸⁾ (2018)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى اللعب النقدي مع الأنواع والأشكال المسرحية

يدعو العرض المسرحي (رجاء عيدوا وراي) الجمهور إلى مشاهدة عرض مسرحي من نوع مسرح شهاديات اللاجئين في برلين. وبعد أن تبدو المسرحية مجرد واحدة من نمطيات عروض مسرح الشهادات التي يقدمها اللاجئين السوريون في أوروبا، يحدث في العرض المسرحي خطأ تقني. هنا عنصر (الخطأ التقني) يماثل دور الحبكة في بنية المسرح الحكائي، يهدف المؤلف من ابتكار هذا الخطأ التقني في داخل العرض إلى تفكيك البنى النمطية لعروض مسرح الشهادات، ويدخل المتلقي في لعبة تأمل، تفكر، تأويل سلوكياته تجاه هذا النوع المسرحي، وبأكثر من ذلك مساءلة كل علاقة السلوكيات والتفاعل بين المسرح والجمهور بشكل عام.

في (رجاء عيدوا وراي) كلما تشكلت بنية مسرحية-سردية مدة من الزمن داخل العرض، أعيد تفكيكها في الأحداث والدقائق التالية عليها، فالموضوعة التي تعالجها المسرحية هي تلك العلاقة بين الجمهور والأنواع المسرحية، وخصوصاً العروض المسرحية التي تتعلق بهوية الآخر، الشرقي، السوري، اللاجئ، القادم الغريب، وعبر تفكيك الرسالة المسرحية يُدفع المتلقي إلى التفكير وتفكيك هذه الهويات. إن المؤلف ينتقل من حتمية أن دراسة صورة (الآخر) من وجهة النظر الأوروبية تتطلب تفكيك الأشكال الفنية التي يُقدم الآخر عبرها أو يُصنع فيها، وهنا التجربة تجري بالشكل المسرحي. فالجواب: كيف يرتسم الآخر في المسرح الأوروبي؟ لا يتوقف عند دراسة مضمون تشكّل الآخر، بل أيضاً شكل الوسيط الفني الذي يقدم عبره. لا بد من دراسة الشكل والمضمون المسرحيين للوصول إلى تجربة جديدة بين المتلقي الأوروبي وحكايات الآخرين. كذلك كلما بُنيت شخصيات للمؤدين في المسرحية، هُدمت مجدداً، فالنص يبدي الشخصيات وكأنها تنتقل باستمرار بين الدور المسرحي والشخصية الذاتية. كلما جرى تتبع حكاية شخصية مسرحية، تحولت حكايتها إلى حكاية الممثلة أو الممثل الذاتية كما يؤلفها النص.

إن العلاقة الجدلية – اللعبية التي يبتكرها عرض (رجاء عيدوا وراي) مع المتلقي، هي علاقة تشكيل وتفكيك، أداء ونقد للأداء، مشهد وتحليل للمشهد، حكاية ومساءلة الحكاية، شرقي وسوري، تراثي وتقليدي، لاجئ وممثل، هوية أم شخصية، والأهم التساؤلات حول جدليات المسرح والجمهور.

(38) Please Repeat After Me، رجاء عيدوا وراي، زياد عدوان (كاتبًا ومخرجًا)، عرض في برلين.

تكتب (وديعة فرزلي) عن فرضية المسرحية والحالة اللعبية مع المتلقي: ((تتحدث المسرحية كما يبدو للوهلة الأولى عن مجموعة لاجئين قدموا إلى ألمانيا في السنوات الأخيرة، يعرضون شهاداتهم عن الحرب وتجربة اللجوء. يبدأ العرض بمقاطع من الأداء الحركي، تتخللها مونولوجات الشخصيات عن الحرب واللجوء، بالإضافة إلى مقاطع ظهور الحكواتي المتواجد في سوريا، التي تُعرض على ستارة تُستخدم كشاشة إسقاط كبيرة في وسط المسرح. ومن ثم يتحول الخطأ من مشكلة تقنية إلى عنصر جمالي وحيز للعب، مسبباً الضحك ومولداً للشك عند الجمهور؛ هل هذا الخطأ مفتعل أم حقيقي؟ هل الممثلون هم فعلاً لاجئون؟ هل ما يقدمونه الآن من العرض المخطط أم أنه ارتجال؟ هل القصة التي يرويها الممثلون حدثت فعلاً أم أنها قصص متخيلة؟ ليصبح من الصعب تمييز الحدود الفاصلة بين مشاهد العرض كما هو مخطط له وبين النسخة التي آل إليها، لأن حدود اللعب اتسعت، بحيث لم يعد من الممكن على المتلقي أن يتوقع ما الذي سيحدث))⁽³⁹⁾.

يكتب (بن ذهنية بن نكاح) في بحثه المعنون (الجمهور وطبيعة التلقي في المسرح): ((يركز باتريس بافي وأن أوبرسفيلد على العرض المسرحي باعتباره علامة مسرحية موجهة إلى المشاهد في نهاية المطاف. ويصف بارت المسرحية هي مواجهة بين العلامات سواء النصية أو تلك الموجودة في العرض، وهذه المواجهة في العلامات تخلق تسابقاً للوصول إلى المتلقي. وهذا ما يجعله في موضع اختيار وانتقاء للعلامات التي يستوعبها والتي تروق له. أما كتابات بييري فيلتروسكي فترى كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة. ويؤكد بيتر بوجاتيريف الذي تقرأ كتاباته المسرح باعتباره يحول كل ما يحتويه من أشياء وأحداث ويضفي عليها طائفة دلالية خاصة))⁽⁴⁰⁾. هذه الآليات المتنوعة في رؤية العلاقة بين العمل المسرحي والمتلقي، تحضر في الحوار الذي أجريناه مع الكاتب والمخرج المسرحي (زياد عدوان) حول أشكال التلقي في عرض (رجاء عبيدوا وراي)، يقسم كاتب النص والمخرج (زياد عدوان) مستويات الخطاب الموجه إلى المتلقي في العرض إلى عدة مستويات:

((المستوى الأول: هوية الجمهور: الأوروبي والسوري))

على مستوى الخطاب الذي يتضمنه العرض للجمهور الأوروبي، فالعرض مقدم بالإنكليزية، وموضوعته هي الصورة النمطية للشرقي، السوري، اللاجئ، والإرهاب في المنظور الأوروبي. فالعرض يفكك الصور النمطية التي يعالجها في هذا الإطار من شهرزاد وشهريار إلى مسرح شهادات اللاجئين المعاصر. وعلى هذا المستوى توجهنا إلى الجمهور الأوروبي المناصر والمتعاطف مع قضايا السوريين، والراغب أن يكون بعيداً عن الصور النمطية الإعلامية. ولكن تكمن الإشكالية عند إخضاع الشخصية

(39) وديعة الفرزلي، "الخطأ كضرورة لمتابعة العرض"، موقع الجمهورية نت، 2019-05-14، <https://2u.pw/81MzW>

(40) بن ذهنية بن نكاح، "الجمهور وطبيعة التلقي المسرحي"، مجلة الحياة المسرحية، ع: 86-87، (دمشق: وزارة الثقافة، 2014)، ص 65-69.

العربية إلى الجدل السياسي داخل أوروبا، وبالتالي يقوم الجمهور المناصر بتنميط الشخصية العربية/السورية كموضوعات سياسية ينبغي مناقشتها، وهكذا، تصبح هذه الشخصية موضوعاً لنقاش سياسي أوروبي أوروبي، ولا تحضر على المسرح إلا كي تحمل خطاباً سياسياً. والآن، يجري النزاع بين الأحزاب في أوروبا حول قضايا تتعلق بالهجرة واللجوء الإرهاب وهي تدخل في الإيديولوجيات الأساسية للأحزاب، وهذا كله يجعل من الآخر-أي السوري، هي القضية الأساسية للأحزاب بالأوروبية، ويبدو حضور القضايا السياسية الأخرى سواء في الفضاء العام أو على خشبات المسرح، كمواضيع البطالة، والخصخصة، والحريات العامة، ضئيلاً أمام موضوع الآخر. أما على مستوى الخطاب الذي يتضمنه العرض للجمهور السوري، فقد فكرنا في مرحلة التأليف والتحضيرات للعرض عن ردود الأفعال الممكنة من قبل السوريين إزاء عملية التفكيك والسخرية للصورة النمطية السورية السائدة أمامهم خلال العرض، وقد وضعنا مع الفرقة مجموعة من احتمالات معارضة لما يجري أثناء العرض خصوصاً من قبل المتلقي السوري. وهنا، كان علينا في تصميم العرض ألا نتعامل مع الجمهور ككتلة موحدة، وأن نتحدث عن متلقين/ات أفراد. فكل متلق يكون رأيه الذاتي، التفاعل الفردي، وهناك حوادث في صالة العرض تجري بالتزامن، فتصميم العلاقة بين العرض والمتلقي قائم على التوازن بين أن يكون جميع الحضور في المسرح ككتلة واحدة وبنفس الوقت الحفاظ على خصوصية كل متلق على حدة.

المستوى الثاني: صناعة الخطأ كرسالة مرسلة إلى الجمهور:

تتطلب فرضية المسرحية أن نوحى بوقوع الأخطاء الفنية للجمهور، وهذا المستوى يتعلق بكيفية صناعة وتأليف رسالة الإحساس بالخطأ المرسلة للجمهور. كيف نعزز فرضية حدوث خطأ فني تخيلياً في الصالة. هنا تم العمل على مستوى الكتابة والإخراج لنقل الإحساس بالخطأ الفني المسرحي إلى المتلقي، وهذا ما تم العمل عليه من مرحلة التأليف، وهو يعتمد على تقنية تكريس الشك، بالخروج والدخول بين الخطأ والعرض. في أحد المشاهد تقول إحدى الشخصيات: "لو كنت أؤدي هاملت، وحدث خلل فني، فإني سأعود إلى ذاتي، وشخصيتي الحقيقية. ولكن حين أكون لاجئاً سورياً وأؤدي دور لاجئ سوري، وإن حصل خطأ فسأعود لأكون كما أنا، لاجئاً سورياً، ومهما حدث سأبقى كما أنا، لاجئاً سورياً". وهكذا فإنه على مستوى الكتابة والإخراج تم التأكيد بكثافة على لعبة تقديم معلومات إلى المتلقي ومن ثم تقديم عكسها، مثال أن نعلن بداية المسرحية أن شخصية الحكواتي لن تظهر على الخشبة وستبقى ظاهرة عبر شاشة الفيديو، لكن الحكواتي ما يلبث أن يحضر لاحقاً في العرض ويظهر على خشبة المسرح، وكذلك، نقول إن أخوة إحدى الممثلين معتقلين في سوريا، ثم نطلب من المتفرجين أن لا يقولوا هذه المعلومة، لأن الأمن السوري قد هدد بعدم الحديث عن الاعتقال، ومن

الأفضل أن ينسى الجمهور هذه المعلومة. وبعدها نعطي الجمهور أغراضاً لسبب، ثم نسترجعها لسبب آخر. وهناك حكاية الممثلة العظيمة لكنها مصابة بالنسيان، لم يعد هناك من خطأ مركزي، بل أصبح العرض مليئاً بالألعاب والحيل والعلاقات المتنوعة مع المتفرجين.

المستوى الثالث: النوع المسرحي والتلقي النمطي:

مسرح اللاجئيين أو الشهادات الذي يقدم في الفترة الحالية، يجعل من المتلقي الأوروبي أعلى من العرض، لأنه أوروبي يشاهد حكايات الثقافات الأخرى على مسرحه. حدوث الخطأ المسرحي، وتفكيك وتهديم الصور النمطية للتلقي لأكثر من مرة في العرض يسمح بإعادة ترتيب علاقات القوة هذه. فمع حدوث الأخطاء، سيتوجب على الممثلين تدارك الموقف، والمبادرة، أي أن الممثلين هم من يسيطرون على المشهد، لأن تدارك الخطأ مسؤوليتهم. وهذا حاولنا في العرض زعزعة التفاوت الثقافي بين أوروبي محلي/ متفوق، وسوري لاجئ/ أدنى شأنًا، إلى تفاوت مسرحي، يكون الممثل فيه متفوقا على المتفرجين، كونه صاحب العرض. إذًا، هذا المستوى يهدف إلى إيصال الجمهور إلى مستوى التفكير والتأمل بطقوس تلقيهم للعروض المسرحية القادمة من ثقافات أخرى، سواء التراثية منها أو تلك السائدة عن شهادات اللاجئيين. وعلى مستوى الشهادات، قمت بكتابة شهادات مبالغه وغرائبية، تم اللعب على تقبل الجمهور الأوروبي للقصص الخارقة للمألوف في مأساويتها أو مخاطرها، فالعرض يحاول أن يلامس الحدود بين المتخيل والغير قابل للتصديق في تلقي الجمهور الأوروبي لحكايات اللاجئيين السوريين، كما يحاول التماس الفرق بين ما هو حقيقي، وما هو قابل للتصديق⁽⁴¹⁾.

سادسًا: التفاعل التأويلي في عرض (دوشكا، 2015⁽⁴²⁾)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى التمرد على الأعراف المسرحية

يكتب (دينيس كالاندر) في بحثه المعنون (جماليات التلقي والمسرح): ((يقرر باتريس بافي الحاجة إلى نظرية للتلقي حيث لا يوجد شك بأنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي، إلا في

(41) من لقاء خاص مع الكاتب والمخرج (زيد عدوان) في موضوعة البحث عن أشكال التلقي في العرض المسرحي.

(42) دوشكا، عمر الجباعي (كاتبًا ومخرجًا)، عرض في (بيروت: صالة أشكال ألوان، 2015).

ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو أيديولوجية⁽⁴³⁾. آليات التلقي الأيديولوجية هي التي يركز عليها عرض (دوشكا). فالعرض إن كان يعالج على المستوى الأول موضوعات السلطة والتبعية والعنف، فإنه يحاول في المستوى الثاني أن يبحث في هذه الموضوعات من خلال العلاقة التي تفترضها الأعراف المسرحية بين العرض والجمهور. فالمقول الكامن خلف تأليف العرض يكشف بأن تبعية الجمهور المسرحي للأعراف المسرحية تقابل تبعية الجماعة للخضوع لآليات العنف. خضوع الجمهور لطقس العرض المسرحي يماثل خضوع المواطن لماكينه العنف. لكن كيف يمكن تحقيق هذا المقول من خلال مجريات العرض المسرحي؟

منذ البداية يمارس المخرج (عمر الجباعي) في عرض (دوشكا) علاقة مركبة مع جمهور العرض المسرحي، العرض حركي أدائي، تدخل المؤديات الخمس إلى صالة العرض من الخلفية، يعبرن بين صفوف الجمهور، يبدأن بالتصفيق الجماعي بصفة مؤديات، ثم يطلبن من الجمهور التصفيق بدوره، كما هي الأعراف المسرحية عند دخول الممثلين/ات على خشبة المسرح، لكن هذا السلوك الجمعي الذي تنقله الفرقة إلى الجمهور هو الحيلة الأولى التي ستبنى عليها علاقة تبعية بينهما، تكون هي موضوعة المسرحية في مستوى التلقي.

يذكر دخول المؤديات باحتفالات التدشين الرسمية على التلفزيوني الرسمي السوري، إذ يرفعن الستارة الموضوعة في وسط المسرح ليظهر من تحتها جسد مشنوق معلق في وسط المنصة، يبقى متدلياً عند منتصف الصالة، بينما تستمر المؤديات بإيقاعهن العادي، إنها عادية الموت، المؤديات يحكن بالسنارة، يشربن القهوة ويكررن الأفعال اليومية والعادية، بينما الجثة الميتة المعلقة أمامهن. يؤكد المشهد اعتياد حضور العنف والموت إلى درجة لعب المؤديات الورق إلى جانب الجثة، ما يذكر بالجلاد الذي يتسلى مع زملائه بلعب الورق بينما المعتقلون معلقون بوضعيات مؤلمة، وأحياناً مميتة. التواصل بين المؤديات لا يتم عبر اللغة، بل عبر همهمات صوتية⁽⁴⁴⁾.

تكتب (منى مرعي) عن العرض: ((ستتوالى المشاهد بين ممثل السلطة أو الدكتاتور وضحيته حتى تصبح الضحية جلاذاً لضحية أخرى، كما لو أننا في دائرة مفرغة من ممارسات سلطوية عنيفة منذ الأزل))⁽⁴⁵⁾. وبينما تتبع المؤديات الأربع المؤدية القائدة الخامسة، يعالج العرض موضوعة القطيعية والتبعية والخنوع والخضوع، الآلية المفترضة بين السلطة والرعية. تخضع المؤديات الأربع بالكامل في حركتهن إلى إيقاع الزعيمة، تكرر كل منها حركة الأخرى أمام القيادة، تقدمن فروض الطاعة

(43) دينيس كالاندر، جماليات التلقي والمسرح، اتجاهات جديدة في المسرح، ص 31.

(44) علاء رشيدى، "تنويعات فنية في أسباب وأشكال العنف الرمزي"، موقع رصيف 22 الإلكتروني، 2021-05-10، <https://2u.pw/9E5f1>.

(45) منى مرعي، "عمر الجباعي مشرْحاً آلية العنف والسلطة"، جريدة الأخبار اللبنانية، 2019-11-18، <https://2u.pw/lg7cA>.

بتقبيل اليد، إن العنف يتولد من الطاعة ومن التبعية. إضافة إلى الموضوعة الأساس التي يدين فيها النص المسرحي (دوشكا) التبعية والخضوع المولدين للعنف، برأي المؤلف، فإن العرض أيضًا يبني بين المؤديات والجمهور علاقة تبعية، يجبرهم على التصفيق، وعلى الجلوس أو الوقوف، إن خضوع الجمهور إلى تقاليد العرض المسرحي هو جزء من خضوع الشعب إلى السلطة، هذا الخضوع الذي يولد العنف⁽⁴⁶⁾.

يكتب (هانز ياوس) عما يطلق عليه: ((الفراغات الصالحة للعب، وكيفية ملء هذه الفراغات بطريقة ذات دلالة، تساعد في توجيه التلقي))⁽⁴⁷⁾:

((تتسم آليات توجيه التلقي في المسرح بالنسبية فيما يتعلق بقدرتها على التكيف والتعديل من تجسيد إلى آخر:

1. التوجيه القصي: هنا يعتمد المتفرج على المنطق الذي يوجه الخط العام للقصة، محاولاً أن يبتكر تسلسلاً حكاثياً أو حبكة.
2. التوجيه الخاص بالشكل المسرحي: وهنا يعتمد المتفرج على معرفته بالقواعد البنائية التي تميز الأشكال المسرحية المختلفة.
3. التوجيه الأيديولوجي: وهنا يقارن أو يقارب المتفرج بين العالم التخيلي للعمل الفني ومرجعياته الواقعية))⁽⁴⁸⁾.

يوظف عرض (دوشكا) هذه التقنيات الإرسالية التي يكتب عنها (هانز ياوس)، وذلك لبناء دلالة بين سلوكيات التلقي ورسائل العرض المسرحي. إنه يستغل هذه الفراغات في الطقوس المسرحية ليس كما في عرض (رجاء عيدوا وراي) لتفكيك سلوكيات تلقي مسرحية وأشكالها وأنواعها، بل لتشكيل مقولة محددة، وهي المتعلقة بالطواعية والعنف، بالتبعية وانمحاء الذات. وبعد أن يشعر الجمهور في عرض (دوشكا) بامتداد مقولة حكاية العرض الجارية على خشبة المسرح على العلاقة بين الجمهور والعرض في الصالة، يتفكر ويتأمل، ويسعى إلى الوصول إلى هذه النتيجة عبر عملية تفاعل تأويلي تخضع لها تجربة العرض المسرحي.

(46) علاء رشيدى، "تنوعات فينة في أسباب وأشكال العنف الرمزي"، موقع رصيف 22 الإلكتروني، 2021-05-10.

(47) دينيس كلاندر، جماليات التلقي والمسرح، اتجاهات جديدة في المسرح، ص 42.

(48) المرجع السابق، ص 83.

سابعًا: التفاعل الاختياري في عرض (خيال كورديللو،⁽⁴⁹⁾ 2016)

العرض المسرحي في دعوة المتلقي إلى الاختيار لاكتمال الحكاية

إن محاولات التفاعلية بين العمل الفني والمتلقي في الأنواع الفنية الحكائية (قصة، رواية، مسرح، سينما) تتوقف قبل حدود التفاعل الاختياري، فمهما سمحت الحكاية بالتفاعلية، فإن المعنى المتشكل عبرها أو المقولة والمضمون الذي يحويها يحتاج إلى بنية حكائية محددة، تتكون من جدلية حبكة - معضلة وحل للمعضلة، تتشكل عبرها المقولة أو العبرة من الحكاية. لا تتشكل مضامين الأعمال الحكائية إلا ببنية مفاهيمية محددة تولد المعنى وتتطلب تراتبية محددة ومرسومة بدقة للأحداث، لا تسمح بفتح المجال أو احتمال دراسة اقتراحات المتلقين المتنوعة والمتعددة. يكتب (سامح فكري) عن مفهوم (الدراماتورجيا الجديدة): ((دعى بيتر بروك إلى دراماتورجيا متجاوزة لبريشت وبيكيت ومتجاوزة للمسرح المسيس أو المسرح المرتكز على اللغة، وذلك في كتابه (المساحة الخالية)، وأسهم في كتاباته بمحاولة تطوير هذه الدراماتورجيا الجديدة التي تركز على المبادئ الخمسة التالية:

1. الحيوية: لا بد أن يصبح المسرح كاشفًا للواقع ولا يستسلم إلى الاستكانة والآلية.
2. المشاركة: للتمييز بين التلفزيون والسينما يجب على المسرح المحافظة على التفاعل بين الجمهور والممثل.
3. الارتجال.
4. المشروعية: يمدنا المسرح بمراجعة نقدية دائمة للواقع، في ذات الوقت محاولاً تجاوز ما هو مشروع ومتفق عليه لاستكشاف ما هو جديد. وبهذا المعنى يعد المسرح فنًا حقيقيًا، وليس وهميًا، إذ يحاول استخدام تقنياته لعبور حدود المشروع لنقده وطرح بدائل أخرى.
5. تجسيد الإرادة: تكمن قوة المسرح وحيويته في قدرته على تجسيد كل ما هو غير ممكن وغير متصور في الواقع، وهكذا يصبح المسرح تجمعاً لتجسيد الإرادة وبالتالي للطاقة الكامنة الهائلة التي يمكن أن تؤدي إلى التغيير أو تحقيق عوالم ممكنة⁽⁵⁰⁾.

(49) خيال كورديللو، عمر البقبوق (كاتبًا ومخرجًا)، قدم في (بيروت: فضاء زيكو الثقافي، 2019).

(50) دينيس كالاندر، اتجاهات جديدة في المسرح، ص 25.

يسعى عرض (خيال كورديللو) إلى تجريب هذه العناصر في دراسة العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي. لذلك، فهو يقدم تنويعات في الأنواع المسرحية للمتلقين من مسرح خيال الظل إلى إدماج شبكة الانترنت وصفحات التواصل الاجتماعي وفيديو السيلفي، هذه التنويعات المتعددة في الوسيط بين العرض والمتلقي هي التي تسمح باختبار حدود التفاعل الاختياري للمتلقي في العرض المسرحي، واحتمالاته. جاء في البيان المرافق للعرض: ((يمزج العرض بين أسلوبين فنيين متناقضين هما: فيديو السيلفي الذي انتشر في سورية بعد الثورة وفي مختلف أنحاء العالم، وخيال الظل وهو شكل مسرحي تقليدي انتشر في بلاد الشام في ظل الاحتلال العثماني، وعرفته سورية المعاصرة، حتى قام النظام بعد الثورة باعتقال الوريث الشرعي لهذا الفن الأصيل الفنان زكي كورديللو، الذي يعتبر العرض بمثابة تحية له. يحاكي العرض موضوع العزلة والخوف، ويحاول أن يجمع الجمهور المسرحي السوري على منصة واحدة بعد أن شتته الحرب والتهجير القسري والحصار، من خلال الاستفادة من تقنيات البث المباشر على وسائل التواصل الاجتماعي))⁽⁵¹⁾.

العرض بنية من خمسة فصول مبني على مشاهد من خيال الظل بالأسلوب التراثي المعروف، وخصوصاً التي تعود إلى أشكال هذا الفن في القرن التاسع عشر، وهي حكاية رمزية قائمة على التثيرة، وضُمنت العرض، ومقدمة بطريقة مبسطة للمتلقي. وفي نهاية الحكايات ننتقل إلى الشكل المسرحي المعاصر، وهنا ينتقل العرض من مسرح الظل إلى تقنيات التواصل الحديثة القائمة على التواصل مع الإنترنت، يطلب من الجمهور أن يسجل في صفحة (الفيديو) الخاصة بالعرض عند الدخول إلى الصالة، وذلك لكي يتمكن من متابعة جزء العرض الخاص بوسائل التواصل الاجتماعي، وهو خمس حكايات مسجلة على طريقة الفيديو سيلفي، يشاهد كل متلقي على الهاتف الخاص به داخل صالة العرض. وإذا القسم الأول من العرض يتألف من عروض خيال الظل وحكاياته، فإن القسم الثاني يتألف من خمس حكايات، كل منها مستقلة ومختلفة عن الأخرى، وهكذا على الجمهور، وعلى كل متلق، أن يختار أي الحكايات يرغب في متابعتها، وتشغيل الفيديو الخاص به عبر شبكة الإنترنت.

انطلق المؤلف (عمر البقبوق) في التفكير بالعرض من إشكالية يواجهها المسرح السوري المنتج خارج سورية، وهي حتمية بناء علاقة مع المتلقي غير السوري. فعروض المسرح السوري التي تجري خارج سورية تضم في جمهورها خليطاً بين جمهور الدول الحاضنة والجمهور السوري المنتشر خارج سورية. هي الإشكالية ذاتها التي يتطرق إليها عرض (رجاء عيدوا وراي)، الذي يعالجها بطريقة مختلفة عبر تفكيك أشكال وأنواع المسرح بين الآخر والمجتمع الحاضن. فإن عرض (خيال كورديللو) يسعى إلى خلق رسائل عدة ومتوازية ومختلفة بين المتلقي الأجنبي والمتلقي السوري، والحال هنا المتلقي اللبناني.

(51) البيان التعريفي الخاص بالعرض من موقع العربي الجديد الإلكتروني، 2019-05-05، <https://2u.pw/zxHaQ>

يقول المخرج (عمر البقبوق) في هذا الخصوص: ((انطلقت من التفكير من سؤال كيف يقدم عرضاً سورياً إلى جمهور غير سوري. لذلك، أية حكاية سورية تريد صياغتها على المسرح لهذا الجمهور يحتاج العرض إلى تقديم كم كبير من الشروحات والمعلومات لإطلاع الجمهور الجديد على تفاصيل الحكاية والحدث السوري. لقد وجدت هذه الصعوبة في عرضي المسرحي (رجل الثلج المبني للمجهول)، حيث وجدت نفسي مضطراً لتقديم الكثير من المعلومات للجمهور اللبناني، الذي هو بالأصل ليس كتلة واحدة في رؤيته للقضية السورية. ووجدت أنه حان الوقت للسؤال ما هي خصوصية تقديم مسرح سوري خارج سورية))⁽⁵²⁾.

إضافة إلى أن عرض (خيال كورديللو) يفكر في الجمهور الأجنبي، فإنه يفكر في الجمهور السوري الموزع على جغرافية الداخل السوري ودول الجوار ودول اللجوء. لذلك هناك قسم من العرض المسرحي يبيث مباشرةً من داخل سورية من منطقة سراقب-إدلب. وفي غاية مخاطبة هذا التنوع المتعدد في هويات الجمهور الأجنبي السوري، وفي جغرافيته الموزعة، يقدم العرض مجموعة من الحكايات مبنوثة عبر تقنية السيلفي من فرنسا وتركيا وبيروت وسراقب. يحدثنا المخرج (عمر البقبوق) عن الحكايات التي يقدمها العرض: ((هناك مجموعة من الحكايات التي يقدمها العرض، منها حكاية أساسية موجهة للجمهور الإنكليزي وهي تروي حكاية فنان خيال الظل المسرحي (زكي كورديللو) ويعرف به وبأهمية تجربته المسرحية في المحافظة على النوع الفني لخيال الظل، ويروي حكاية اعتقاله وموته الذي يعتبر خسارة لتاريخ خيال الظل المسرحي. وحكاية أخرى موجهة للجمهور المعني بالشأن السوري، المتعاطف مع هذا النوع من العروض، ومنها مسرح الشهادات. في هذا الفيديو، هناك حكاية شخصية مسجلة من مناطق الحصار في سورية، وهي حكاية شاب ملحد معارض للنظام الحاكم ولكنه يعيش أيضاً تحت ظل سيطرة القوى الدينية المتشددة. وهناك أيضاً خاصة للجمهور السوري، وهي أشبه باستعراض تاريخي لفنون الأكروبات والهلوانيات، والبحث عن تجلياتها في حركاتنا اليومية، وهي حكاية تضمن معلومات بسيطة كيف تتحرك أجسادنا بطريقة بهلوانية في حياتنا اليومية، وهي مقدمة بأسلوبية كوميدية. وهناك أيضاً حكاية من النوع الأكثر رصانة في الأسلوب وجدية في المعالجة وهي تتناول جدلية الظهور والاختفاء التي يختبرها {السوريون}⁽⁵³⁾ عبر حكايات الاختفاء القسري))⁽⁵⁴⁾.

استطاع عرض (خيال كورديللو) تشكيل وابتكار تفاعلية بين المتلقي والعرض المسرحي حينما ضمن المؤلف والمخرج عرضه مجموعة كبيرة من الحكايات، كل منها تشكل مقولة يرغب

(52) من حوار خاص مع الكاتب والمخرج عمر البقبوق خاص بموضوعه (أشكال التلقي في المسرح السوري المعاصر).

(53) وردت في الأصل "السوريين" وتدخل المحرر في تصويبها.

(54) المرجع السابق.

العرض في إرسالها إلى المتلقي. ومن ثم، فإن المؤلف في العرض لم يتوقف عند تفاعل اختياري يتوقف على حكاية بعبرة واحدة، بل على تعدد في الحكايات وفي المضامين التي يتبناها العرض المسرحي كاملةً، بل سعى إلى تشكيلها من مراحل التأليف، وانطلاقاً منها بوصفها إشكالية مسرحية وفنية.

خاتمة: خلاصات واستنتاجات من البحث

لجأ المسرح السوري إلى تجريب أساليب جديدة في بناء العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، واستكشافها، وابتكارها، يمكن تحديد تقنياتها بالصورة الآتية:

1. التجريب وابتكار أشكال جديدة في التلقي استجابة إلى الموضوعات الجديدة والمستجدة المراد التعبير عنها في المسرح السوري الراهن.
2. التجديد على مستوى المكان المسرحي وتوظيف فنون التجهيز لأجل خلق العمل المسرحي الذي ينقل تجربة حسية ذهنية إلى المتلقي.
3. السعي إلى إشراك خيال المتلقي في تشكيل بنية العرض المسرحي وحكايته.
4. التجديد على مستوى الأشكال والأنواع المسرحية يتطلب تفكيك العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحي وتفكيك أشكال التلقي المفروضة أو المتبعة في المسرح السوري الراهن.
5. واقع المسرح السوري المنتشر في جغرافية متنوعة يتطلب البحث في أساليب التواصل وإيصال الرسالة بين العرض والمتلقي.
6. واقع المسرح السوري خارج سورية يتطلب البحث في أشكال التواصل مع المتلقي الأجنبي، أو المتلقي غير السوري، والمتلقي كجمهور في المجتمعات الحاضنة للجوء.

المصادر والمراجع

1. أريستوفانيس، السحب، أحمد عثمان (مترجمًا ومقدمًا)، سلسلة المسرح العالمي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2011).
2. مجموعة من المؤلفين، اتجاهات جديدة في المسرح، جولييان هيلتون (محررًا)، أمين الرباط وسامح فكري (مترجمًا)، (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة إصدارات المسرح، 1995).
3. ونوس. سعد الله، الأعمال الكاملة، (دمشق: دار الأهالي، 1996).