مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

اليوم الأول، الخميس 11 يناير 2024
الجلسة الثالثة: 13:00 – 14:00 ظهراً
إدارة الجلسة: أ. مقداد مسلم (العراق)
المحور : المخرج المؤلف، المؤلف المخرج

المداخلة: الصمت في التمثيل
" المخرج المؤلف _ المؤلف المخرج " تجارب أدائية

المداخل : د. محمود أبو العباس (العراق)

الصمت في التمثيل

المؤلف المخرج والمخرج المؤلف

(تجارب أدائية)

ورقة مقدمة للمجال الفكري لمهرجان المسرح العربي ـ بغداد 2024

د. **محمود أبو العباس (العراق)**

الممثل ووجدانية الأثر

للشعر سطوة على الممثل اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان المسرح في بداياته الأولى كان قد بني على الاوزان الشعرية منذ اسخيليوس ، لذا فحين تكتب المسرحية كنص شعري أو على الأقل تكتب بلغة شعرية فإن الممثل يقع تحت طائلة الأسئلة المتشعبة في الدور وهو كيف يمكن التخلص من الأنا الشعرية للكاتب الشاعر وتحويل كل تلك الحوارات المكتوبة بلغة مكثفة تختزل أحيانا مجموعة من الحالات الإنسانية في حالة واحدة ، بالتأكيد هذا يحتاج منا الى خبرة متراكمة للتعامل مع تلك اللغة التي تأخذ الممثل أحيانا لجمال اللغة وتعطل عنده الفعل التعبيري الرابط مع المتلقي ، في الكثير من النصوص الشعرية وفي بداية التمرينات نذهب للغنائية والتغني بلغة تلامس الشعور أو تربطك بذكرى تحرك حالة الحس الانفعالية والتي تعمل وقتها بشكل سلبي اذا ما كان الحوار ضمن مجريات التفكير يثير فيك شجن خاص مرتبط بفعل حياتي مررت به ،بينما تشعر بعد تمارين كثيرة انك تتهجى ما كتب المؤلف حفاظا على هيبة ما كتب وفي الوقت نفسه يشعر الممثل بالعجز امام الجملة الشعرية لذا يعمل على الاشتغال على فكرة تفعيل مجموعة الأفعال الحياتية لانتقاء ما يناسب في الأداء .

الخبرة لها دور كبير في تعطيل الجانب الحسي للممثل ودفعه باتجاه العمق المعرفي المرتبط بالمتلقي لأنك مطالب أن تقدم للجمهور تلك الأحاسيس مقابل الفهم الذي يحرك ذوات المتلقين في ان الجملة الشعرية هي من بنات أفكار الشخصية التي عمل الممثل على ايصالها وهي تنطق بعدة أصوات وليس بصوت واحد ـ نقصد به صوت المؤلف الشاعر مثلا .

فالحوار أحيانا بكل زخمه الشعري يؤثر على الرابط النفسي بين الممثل والمتلقي لأن الصوت الشعري أحيانا يبقى واحدا يوزع على عدة شخصيات في المسرحية وأنا اجد أن الشعر أحيانا وبقوة كلماته ينقل بأسلوب مُحسّن وليس تمثيلي للمتلقي وبهذا يفسد حالة التواصل ، لأن اعتزاز الشاعر بالكلمة المنطوقة المتشكلة بفعل فردي تطغى على الأداء وتضعف من قابلية الممثل حين تكون شخصية بسيطة ولكنها تتكلم بلغة الشاعر وليس بلغتها .

في مسرحية "الباب " للشاعر يوسف الصائغ كانت الأحداث تحكي عن شخص بمستوى علمي متقدم يتمرد على القوانين الوضعية التي اختطتها العادات والتقاليد إذا تعلق الأمر بالموت ليسن له قانونا يقصم الظهر وهو حين تتوفى الزوجة فلابد من دفن (الزوج) الحي معها وبالعكس .

السلطة هنا في شخصية (المدعي العام) والذي كما هو معروف قانونيا يمثل صوت القانون وعليه إجبار الرجل الرافض على الدفن وبعد ان ييأس منه يقنعه بالدفن لثلاثة أيام وبعدها يظهر ويغادر المدينة حتى لا يكسر قوانينها ، وهنا تمارس السلطة خداعها للرجل ، فيوافق الزوج ويبقى يشرب وينام في المقبر ة لتاتي السيدة التي مات زوجها ويلتقيان في الجو المظلم للمقبرة ويقنعها ان ما تقدم عليه السلطة هو مؤامرة على الحياة ولابد من العمل على كسر تلك القيود ليلتقيا آدميان ويتعانقان وسط تلك العتمة انتصارا للحياة .

مثل هذه الأحداث التي ارتبطت بحكاية من الف ليلة وليلة .. مثل هذا الجو الفانتازي يحتاج بالتأكيد للغة الشعر لأنها لو كتبت بلغة تقليدية ستصبح كوميديا لأن النص أصلا مكتوب بلغة تهكمية ومفارقات شعرت (كوميديا

سوداء) وانا أأودي الدور فيها ان الجمهور يبتسم للأحداث واحيانا يصدر قهقهات بسيطة سخرية من تلك الحياة (الخدعة).

حينما كنت طالبا في كلية الفنون الجميلة قسم المسرح في السنة الثانية أشتريت ديوان يوسف الصايغ " سيدة التفاحات الأربعة " وأحببت هذا الديوان .. اذاً شعوريا انا متواصل مع الصائغ ووجدانيا بفعل قصائده التي تكتنز بالدراما ، لذا فقد عملت في مسرحياته الثلاث " الباب " و " العودة " و " دزدمونه " وكنت متاثراً بقصيدته " المعلم " والتي لطالما طلبت منه كتابتها نصا مسرحيا .. وبعد ان تعرفت على تفاصيل حياته انشددت اكثر لنصوصه قلت في نفسي لابد من أن أنتقل في الشخصيات لروح يوسف الصائغ وهذا البحث يتطلب مني اولاً تحويل لغته الشعرية إلى (لغة أحادية) أسميها هكذا وعلي هنا تجريدها من الزخم الشعري للنص والبحث عن وسائل تتطلب لياقة واقعية في التجسيد أي تقريب فعل الصورة الشعرية إلى الواقع واختزال فكرة التجلي .. لأن الجملة أصلا مكتوبة بلغة عالية .. وهذه اللغة حتى لو قرأها الممثل بطريقة عادية ستكون مؤثرة لذا كان علي كممثل الالتفاف على تلك اللغة وتطويعها لفعل يومي يكاد المتلقي يكون اكثر قربا منها لأنها مسموعة ومستساغة من قبله ، فبمجرد أنني أُلحن فيها فذاك يعد انتصاراً للكلمة واقصاء للمؤلف الشاعر ولعمل الممثل كوسيلة تاثير مباشرة على المتلقي .. كانت الجمل الشعرية في العمل تغني الحالة الشعورية لدي كممثل .. فشعرت أني اردد ما قاله المؤلف لذا عمدت للعمل على تطويع الكلمات بما يوافق وجداني وانزالها للواقع .. محاولة مني الهرب من خزين الصائغ المعرفي والدلالي . فالكثير من المحللين ذهبوا إلى أن تكون مسرحية (الباب) هي المدخل لفكر(يوسف الصائغ) الذي كان شيوعياً وقد سُجن في نقرة السلمان بسبب انتماءه .. ووصف البعض انها وثيقة تخلي عن أفكاره الشيوعية وأن الحزب هو قبر لابد من الخلاص من دخوله فليس الانتماء لفكر يعني انك تموت من اجله وهذا جاء ضمن سياق النص ، بينما راح البعض لتجربته الإنسانية عندما توفيت زوجته " أم مريم " وهو كان يقود السيارة فماتت وهو لم يمت .. وظل وفيا لها .. فشعر أنه ليس من المهم ان توقف حياتك بعد ان يموت أقرب ناسك .. ربما تلك الأفكار الاجتماعية والسياسية كانت مؤثرة بالنسبة لي كممثل تعلم في اكاديمية الفنون ، اهمية دراسة المؤلف وقراءة أفكاره من خلال النص .. كنت كلما اقرا النص اشعر بتشابك الأفكار وكان علي فصل تلك الأفكار .. ثم أن النص مكتوب بلغة لا تقبل التحوير او التحريف وحتى الارتجال فيها لأن اللغة الشعرية المكتوبة صعبة ولا تترك للممثل الحرية في الانطلاق بعيدا عنها .. وعليه فإنه لابد من قراءة النص لأكثر من مرة .. وبمفردي .. فأنت أمام كم هائل من الصور الشعرية .. وكان لدور المخرج الراحل (قاسم محمد) الأثر في تفعيل فكرة أن يكون النص بعيدا عن زخمه الشعري قريبا من الفعل التعبيري في الأداء ، بل من مصادفات هذا النص أننا كنا نعمل تمارين مهمة بوجود الشاعر الصائغ والذي كان حريصاً على كل كلمة في النص .. رغم أنه اقتنع فيما بعد أن لغة العرض ليست هي لغة النص وعليه تم حذف أجزاء من النص قبلها الصائغ على مضض .. استوقفني النص كثيرا بلغته التي كادت أن تسحب مني تلقائية الأداء بحثاً عن أسلوب يحفظ قيمة النص ويجسد فكرة المخرج الجديدة في قراءته بل ويتطلب مني أن أكون أكثر مرونة في تقبله والتفاعل معه ـ النص ـ أن النص الشعري يذهب بك الى منطقة وعرة في التفكير فقبول الصورة الشعرية كما هي يذهب بك للرتابة والغنائية في الصوت والجسد ، وكان لابد من المشاكسة التي أوقعت بيني وبين الصائغ الذي اتهمني ولأكثر من مرة بالعجز واحيانا بالغرور كان هذا في التمارين لأنني كنت لا اتغنى بالكلمات بل اقولها وكأنها من حديث يومي بيني وبينه .. بينما هو يبحث عن الجلال في اللغة والمخرج قاسم محمد كان يركز على فكرة تقريب الفعل الشعري من الفعل الحياتي اليومي لذا كان يتعامل مع عناصر العرض لترتقي بالصورة الشعرية حيث وحشة القبور التي الهمته والهمت مصمم الديكور (د . نجم عبد حيدر) الذهاب لتشيكله من الحديد لينعم بصوت صرير الحديد حين يتحرك الممثل عليه بل كان يعكس وحشية المكان فالقبور كانت ايضاً شواهد هي إطارات حديدية علق

بعضا منها في سقف المسرح وربط الخارج بالداخل حيث باب المقبرة الحديدي ومكان التحقيق غرفة حديدية .. كل هذا الجو أثر في تشظي الصورة الشعرية تعبيريا عندي كممثل .. حتى الإضاءة الباردة الشاحبة التي شكلها : (كامل هاشم) وهو فنان أردني كان يقيم في العراق ... لقد أثرت في الأداء التمثيلي والذي جعلني اشعر بوحشة كل شيء دون الخوف من أثر الحديد الذي كانت حوافه تشبه سكين .. أثناء التمرين مع استاذي قاسم محمد .. كان يحلل لي الحوار وانا اقف دون انفعال فيثير ذلك غضبه ..قال لي مرة أنت لا تستمع لما أقول وهذا يؤخر في الإنجاز وعليه الغيت البروفا يومها .. أن الأيام الأولى اصابتني بالذهول في تلقي الحوار الشعري ليوسف الصائغ .. لذا ذهبت بصمت لغرفته وجلست معتذرا موضحا أنت لا تعرف ماذا يحدث لي عند شرحك للنص .. أنا يا سيدي اشعر بأن الجملة تنشطر عندي لعديد الصور التعبيرية وهذا (الصمت) هو مرحلة من مراحل التفكير .. كيف يمكن أن اقنع المخرج بأداء لا يمكن ان اعيده بعد دقائق لأننا نعلم في التمثيل (أن لحظة الأداء التمثيلي تولد ميتة) لذا احتاج وقتا لتكون هناك " ألفة " بيني وبين النص .. هي نفس التجربة في البحث المستمر عن معاني الجمل كما كتبها الصائغ ومحاولة الاقتراب من رؤية قاسم محمد المعلم الأكثر اخلاصاً في التمثيل .. هو يبتسم بوجه الممثل لكن لا يرضى بما يقدمه من اداء فتخرج من التمثيل وكانك مطالب بفعل تعجيزي تاتي به له ليقتنع .. لهذا كانت التفاصيل الدقيقة تؤثر في قلب مفهوم الفعل الشعري في النص المسرحي إلى النثر فيه ليتمكن الممثل من المرور فوق النص باعتبار أن الجمل تأتي وتتشكل في ذهن المشاهد تلقائياً .

الممثل ولغة النص والفعل التعبيري

الصورة في الشعر هي نتاج تجربة حياتية أو عاطفية للشاعر المؤلف يقربها من الشخصية المسرحية التي لا تخلو من ذات المؤلف نفسه ، ومن هنا تنشأ الصورة الشعرية في النص لتلتقي في ما ينتجه الخيال من صور متعددة يحاول الممثل فيها تقريب الزخم اللغوي الشعري للفعل التلقائي اليومي ، ولذا يلتقي المنتج المتخيل في الصورة الشعرية مع مخيلة الممثل الذي يسعى للتغلب عليها من خلال جملة أفعال تفرغه من نمطية الحركة للفعل المبتكر .. وفي مسرحية الباب هناك الكثير من الصور الشعرية التي تدفعنا للتغني حفاظاً على التركيب اللغوي ولكن لابد من الولوج للصورة من مداخل عكسية تمثل الحالة النفسية لشخصية الرجل في المسرحية ومستثمراً حالة الهلع والخوف اللتان نعيشهما في الواقع في وقت عرض المسرحية العام 1987م

الرجل : سيأتي هذا الذي يفتح الباب .. يومان فقط .. أنما آه لو أصدق نفسي فأنا

مخدوع ومُذل مثل تابوتٍ فارغ ووحيد .. في الوحدة لا أسمع إلا صوت

نفسي .. اصرخ .. أيها المدعي .. عبثاً .. عبثاً أصرخ .. أريد أنا انام ..

فمثل هذا الحوار وفي حالة من الخوف بعد أن يُترك وحيداً في المقبرة ويعيش حالة من الهستيريا ربما تدفعه لأن يرتكب فعلاً جنونياً في الحركة ولكن المحاولة في الأداء الداخلي النفسي والتوقف عن الحركة هو ليس لا براز صورة الشعر في (فانا مخدوع ومذل مثل تابوت فارغ ووحيد) وانما الأداء داخلي قلب حالة الخوف من فعل خارجي إلى فعل داخلي ضمن معطى الرعب والتعامل مع قبور متهالكة ربما تخلق له أكثر من صورة كأن يسقط في قبر مهدوم أو يعثر بحجر سيما وأن ظلمة المقبرة تحد من الحركة لديه .. لذا كان فعل الخوف يسحب الجسد لوضع القرفصاء .. ويستبدل كلمة الصراخ من فعل إلى ايماءة وبصوت هامس (أصرخ) ويستعيض عن الجسد في حركة الصراخ الفاشلة حين يحرك كفه الذي تحول إلى فم صارخ منه إلى انكسار شخصيته التي مهدت له اللجوء الى النوم كحل للهروب .. إذا ما علمنا بأنه في علم النفس يلجأ الانسان للنوم عندما تشتد عنده مصيبة أو مشكلة .

هنا يكون التجسيد بأثر دافع لتنشيط الجانب الحسي للممثل ..وهو يحاول مطاردة الأفعال المتتالية لتجرد صورة الشعر وتجعلها حركة دافعة لفعل آخر يمهد للقادم من الأفعال .

دور المؤثرات الاجتماعية والسياسية في الاعداد لأداء الشخصية

كما أسلفت في التعبير عن الصورة الأدائية في الباب وقت عرضها حيث تشتد الحرب العراقية الايرانية ، و بالتأكيد لا يمكن فصل الظروف المحيطة أجتماعياً وسياسياً واقتصادياً في الحياة عن حياة الممثل كأنسان وسط هذا الظيم المتلاطم وكذلك الظروف التي يمر بها العراق باعتبارنا جيل حروب متكررة لا نعرف لها معنى .. ففي كل الأعمال التي قدمتها بدءا من مسرحية " بين المالك والمملوك ضاع التارك والمتروك " تأليف وإخراج قاسم محمد في شخصية أبو أمينة وما يحمله العرض من مدلول فكري وصراعات أخف ما فيها الصراع الطبقي .. حيث شخصية الرجل الذي أهلكته الديون ليكون مهرجاً همه الأول أضحاك السيد ليسد ما ترتب عليه من ديون وفيها إشارة واضحة للوضع آنذاك .

ثم في مسرحية " يا طيور " المونودراما التي هي من صلب الحرب وهي تأليف وإخراج عواطف نعيم .. حيث كان الخطاب مباشر وصريح من خلال شخصية الجندي المجنون ووقتها استدعيت شخصيا للتحقيق من قبل رجلين من المخابرات في غرفة المدير العام للسينما والمسرح والذي كان متعاونا معي في محاولة التملص من أسئلة الرجلين قال احدهم : هل كنت تقصد أننا بدأنا الحرب أو طلاب حرب .. فقلت : بالعكس نحن نوجه من خلال المسرحية رسالة مفادها اننا لسنا طلاب حرب .. ولكنها فُرضت علينا .. وكان هو اذكى مني حين قال لي : وهل يستدعي ذلك أن تنقد أجهزة الأمن .. فقال المدير العام كان يقصد الأجهزة العربية التي تخلت عن عروبتها في حرب العراق العادلة .. في مثل هذا النص وجدت متسعا لحرية الحركة لبساطة الأسلوب ومحاولة عواطف في نقل الصورة بأسلوب واقعي . وصولاً لمسرحية الباب التي كانت ثرية في مناقشة مفاهيم كثيرة سياسية واجتماعية ..ففي لحظات كثيرة كنت أطوع الجملة الشعرية لفعل تلقائي يومي لتقريب الصورة .

في كل الأعمال التي قدمتها وصولاً لمسرحية "العودة" التي تتحدث عن رجل هارب من الحرب حيث كان القصد منها محاولة الصايغ في ان يترك فيها فعلاً تعبوياً لكن أدائي للشخصية كان يوحي للمتلقى بأن الحرب لا طائل منها ونحن نخوض حربا مجنونة (حوار : ذاك أن الوطن ليس حفنة تراب) وهو في المقابل يناقش قضية أن الوطن تراب وأن الأهم هو الأنسان حيث حاولت فيها التلاعب بأسلوب الأداء لتقريب الصورة لفكرة معاكسة للنص قال أحد الأصدقاء الهاربين من الجيش وقتها (لقد جعلتني أتمسك بهروبي من الحرب شكرا لك ..)

الفكرة أن العمل المسرحي لا يمكن فصله عن واقعه والممثل هو شاهد على العصر وما يعيش فيه من مجتمع لذا لا تجدني أقدم عملا يبتعد عن الهم العراقي بل أثره يبقى قوياً حين يطلب مني أن أقدم أداء يقترب كثيرا من الضمير بل يثير أسئلة هل كان الممثل اميناً على النص ام أنه حول كل ما قدمته المسرحية لفعل أكثر أثارة للضد .. أي له مفعول الضد . ومع اليومي والدارج والحياتي في التماس مع الفعل التعبيري للمتلقي .

بلاغة الصمت عند الممثل

ثمة ما يعين الممثل على فكرة التعامل مع الكثير من الفواصل والفراغات سواء في النص والذي يسببه لربما القطع في الحالات الشعورية للشخصية حيث يكتب المؤلف ما يستطيع ولكن الرسالة بيد الممثل .

هناك نوعان من الفصل في الأداء أولهما خلل في البناء الدرامي يتسبب في غفلة المخرج عن رص الفعل التعبيري لمعطيات النص .. وهناك أفعال ببناء درامي تقليدي يحتاج فيها الممثل للأنتقال من حالة شعورية لأخرى .. ما نصطلح عليه (وحدات الفعل الدراماتيكية) .

في الحالة الأولى لابد أن يكون الجسد حاضراً في ردم كل ما يعتري النص من هفوات أو كل ما يحاوله المخرج في تفعيل طاقة الممثل .. حيث أن (الإيماءة والإشارة) هي نتاج الجسد خارج حدود النص ، فالظروف المعطاة في النص تحسر قيمة الأداء لانشغال الممثل بالتجسيد وفق النص ورؤية المخرج .. أما الفعل الإيمائي أو الإشاري هما من صلب عمل الممثل لأن الفكرة الجمالية التي ينتجها النص تعتمد على تدريب الممثل وخبرته .. فتجد أحياناً أن الممثل لا ينفلت بحركات عشوائية بقدر ما يحاول التقنين فيها وصولاً للانسجام مع الحركة ، الصمت في أحيان كثيرة معبر عن حالات كثيرة لكن لابد أن نعتمد على لغة جسد مثالية فيها الكثير من التأويل ولا تنفصل عن فعل التمثيل .. ففي مشهد دخول السيدة للمقبرة وبعد أن يصحو الرجل من غفوته وسكرته يبدأ يتحرك وسط الظلام بطريقة تشبه حركة رجل أعمى .. هنا لابد من التوضيح ، مسرحية الباب رغم أنها من المسرحيات الحوارية إلا أنها في أحيان كثيرة تعتمد على التواصل بين الشخصيات عن طريق الصمت .. هذا الصمت (ثبات حركة السيدة ـ ثبات الرجل ـ أحساس بحركة الفراغ والصمت عند المتلقي) تشكل العلاقة في بدايتها رفض السيدة يصاحبها قلة الأدلة في إقناعها بأن الموت بهذه الطريقة عبث وهي الراضية الراضخة لكل ما طُلبَ منها ، مثل هذا الفعل كان يتحرك الرجل بصمت وصولاً للسيدة ، أثناء الصمت لا بد من اختصار امتلاء الفضاء بالحديد ليكون هناك فعل تعبيري للممثل يلغي هيمنة المكان ويبدأ باقتراح أفعال تقترب من الكوميديا أحياناً وهنا الاشتغال ليس على معطيات النص في الصمت أنما الفرح الجارف الذي يدفع الرجل لأكثر من فعل جسدي لأثبات حضوره والخروج من وحدته هنا الفعل الأكثر تأثيرا هو الإشارة والايماءة وتعطيل لغة الحوار في محاولة لإلغاء سطوة النص ليكون الصمت منسوجاً بشعر الحركة التلقائية اليومية البسيطة وصولاً لفعل منسجم بين الشخصيتين ينتج حوارا يفقد صفة الشعر ليكون الصمت أكثر بلاغة والإشارة والإيماءة أكثر تأثيراً على المتلقي .

وفي النزول الأول للمقبرة كان على الرجل التعرف على جغرافية المكان والمفردات وكان قبل أي فعل فيها محاولة استغلال الصمت في شحن الفعل العاطفي من خلال الاقتصاد في الحركة. المحاولات في الأداء تمثل انكفاء الى الداخل تتيح الفرصة للممثل ان يختزل الجسد بمحاولات للتكور والتخلص من عبء الجسد والطول ..لذا كان التعويض عن الأفعال العنيفة بفعل القرفصاء يتيح فرص كثيرة للتنوع في التعامل مع الصمت .

التقاطع مع رؤية المخرج

قاسم محمد مثلا من المخرجين الذين يعولون على المقترح في الأداء من قبل الممثل وفي المسرحيات التي عملت فيها تحت إدارته كان يعتني كثيرا بالتفاصيل الدقيقة للأداء . فالدور السابق الذي يحقق نجاحا للممثل مثل الصدأ لابد من جلاءه كي تعود النفس والجسد إلى نصاعتهما في تلقي لبوس جديد لشخصية أخرى.

لأكثر من مرة كان المقترح الأدائي يخضع للنقاش حيث اطلب منه أن أجسد له احساسي بكل عفوية .. لأكثر من مرة كنت أسأله أن أجرب اكثر من صورة أدائية في المقطع الواحد لعله يخرجنا من رتابة الاداء ويدلنا لمحور جديد أو طريقة جديدة .. التمرين المستمر ولفترة زمنية طويلة يحرر الممثل من ضغوط النمطية .. أنا كممثل أشعر ان الجملة أو المقطع تنشأ منه في مخيلتي أكثر من صورة .. لو ربما صور لا حصر لها تتطلب مني الرصد الذاتي للتجسيد لذا أحاول معه أن أجرب لوحدنا في أحيان كثيرة كي لا نأخذ من وقت التمرين ،

فتجده يضيف للمقترح أو يلغيه أحياناً كثيرة .. لأنه لا يعطي ثقة كاملة للممثل خصوصاً معي في العمل لأنه يعتقد أن القناعات ثبات وأن الممثل باحث حقيقي .. وكنت أشاركه الرأي .

الباب كانت مسرحية تحفل بالكثير من المتغيرات في القناعات أولاً وفي البحث ثانياً وأكثر المواقف التي أثارة أن هناك مشهد يقول فيه الرجل :

الرجل : ما هذا ذباب ؟..ذباب وهمي .. اسمع طنين أجنحته وأذوده ..اذوده عني .. ذباب .. يدخل الروح من خياشيمها .. ويتسرب الى الخبز والفاكهة .. فيدب فيها الفساد .. ذباب .. ذباب .. لن أموت .. قد أصاب بالجنون لكني لن أموت .. لن أموت ..سيأتي هذا الذي يفتح الباب ..)

في الشرح الأول للصورة الأدائية ركز قاسم على أن يكون المتخيل شيئي .. أي أن أتخيل ذباب يهجم على انفي بكمية كبيرة وأحاول ان أبعده في محاولة مني لطرده ..أو قتله .. وهذا كان يتوجب علي الحركة الانتقالية هرباً منه أو الهروب بحركات وضعية ..

كنت غير مقتنع بهذا الفعل العريض والأفعال الكثيرة التي تلخص أمراً نفسياً .. سألته هل الذباب حقيقي ..قال تخيله حقيقي .. أجبت ولكنه يقول (ذباب وهمي) الحوار واضح وصريح قال :لكني أريد أن أكسر حدة الثبات في الشخصية بملئها بأفعال تقلل من هيمنة النص . .واقترحت أن أقولها وأنا مسلوب الإرادة ولا يتحرك فيها الجسد ، فلم يقتنع .. ولفترة طويلة كنت أذرع قاعة التمرين ركضاً وحركة ودوران للتخلص من فعل الذباب كانه جراد يهجم على زرع .. ولكن حينما حضر الصائغ في التمرين ..توقف عند فكرة الذباب وقال .. لماذا تشعروني وكأنه ذباب فعلاً فالأمر واضح .. هناك أسطورة تقول ان الأنسان عندما يعتريه الموت يشعر بأن كم من الذباب يتسلل من خياشيمه .. يدخل في أنفه ويتسلل لروحه .. وكان لابد من الوقوف عند هذا التفسير .. نظر لي قاسم .. وقال أذا ما قلته فيه صحة .. وعليه سيكون هناك ثبات في حركة الجسد وأنت تقوم بطرده بواسطة اليد .. قلت أشعر أن باستطاعتي طرده من خلال أداء ثابت لا أستخدم فيه أي عضو من الجسد وأنه حالة من الاستلاب والتسليم للموت .. قال المخرخ هذا يؤثر على إيقاع الشخصية وبالتالي يؤثر على إيقاع المسرحية .. فكان المشهد كما في المسرحية يطرد الذباب بيديه عن الأنف .

بل كانت كل الحالات الشعورية تدفعني للبحث عن تخريج نفسي لما وقع للشخصية وقد حاولت أن أبحث في تفاصيل يومية من حياة الصايغ لأن النص مشبع بروحه ومتجلي في ذاته الشعرية و الأنا الشعرية .

القدرة الروحية والبحث في الدور

بالتأكيد انا لا أجد فصلاً بيناً بين الطاقة الروحية والطاقة التي تمنحها روح معطيات الدور لذا أعمل على أن أجعل الكلمات المنطوقة جزء من مفردات يومي التي أطلقها على المسرح بمحاولة لجعل التلقائية هي أهم مرتكزات الأداء .. التلقائية بمعناها المعرفي وليس بمعنى الأشتغال النمطي .. محاولة جعل المتلقي يصدق ما أنا افعل ينسيني الكثير من تفاصيل تتعلق بأبعاد الشخصية التي ألفناها في الدرس الأكاديمي .. اعتقد اننا أمام امتحان صعب في كل مره ، فالأدوار نفائس من الصعب اكتشافها حتى وانت تنهي اخر عرض .. ربما فرضية التعامل مع الدور تخفق أحيانا حين تجد الظروف الخارجية في العرض لا تسمح للممثل ان ينتج ما حاول في اكتشافه أثناء التمرين ، المتلقي يؤثر على انسيابية التعبير، لا أأمن بالتماهي مع الدور بل أجد ان تفاعل الجمهور من خلال الصمت أو أي حركة داخل الصالة هي لا تقل عن اضطراب الممثل حين يؤدي الدور وهو مصاب بوعكة أو ظرف اجتماعي استثنائي لأنه سيستدعي قدرته على تلافي المعتركات الصعبة بما فيها الأخطاء في تقنيات العرض كلها ظروف يتحكم بها الممثل اذا استطاع تجاوز كل هذا فأنه من الصعب

أن يتجاوز خبرته في التحكم بالتفاصيل التي تنأى به عن الدور .. أنا اجد ان المتلقي عنصر فعال في تدوير قدرات الممثل لجعله أكثر تأثيرا عليه وبالعكس .. الخبرة في أحيان كثيرة توقعنا في فخ التنميط لكن محاولة مغادرة الذات والولوج في الشخصية أمر يحتاج منا لضخ طاقة روحية في الدور تتجلى في الأثر الذي يستشعره الممثل من المتلقي .. التمثيل تلاقي أرواح بروح واحده توحدهم بطاقة شعورية تهيمن على أجواء العرض .

اكتشاف الصمت

هناك فراغات يتركها المؤلف نتيجة الانتقال في المشاعر والحالات ونص مثل الباب فيه الكثير من الإطالة والتوضيح لأن المفردة الشعرية تأخذ الشاعر إلى أبعاد قصية يمكن تكثيفها من خلال الأداء بضخ شحنات التعبير في الفراغات التي تصور الحالات الكلية وليس الجزئية الخاصة بالممثل .. الدور فيه انتقالات كبرى ثلاث الأولى في التحقيق ـ الغرفة ـ وهي توحي بالقبر بفعل الضغط الذي يوجهه المدعي العام للرجل والثاني ـ الوحدة في القبر ـ وهو منولوج طويل مونودرامي فيه اكتشاف ـ نزوع للتخلص من القيد ـ الاستسلام ـ النوم هروبا وكلها تدعو الممثل للعمل على ان يتنوع في الحالات الشعورية ويملأ الفراغات بالإيماءة والحركة ويعزز الحوار بما يستطيع في تخليصه من الحالات المألوفة ليتساوى المنتج الشعري مع الفعل التعبيري في الأداء أما المرحلة الثالثة فكانت تعتمد على ظهور شخصية السيدة التي جاءت طوعا للدفن بينما هو وجد فيها ملاذاً لتفريغ حالة الهلع والشعور بجماعية المصير .. كلها أفعال تثير أسئلة تجعل الأداء كفيل بها.

أسلوب الأداء تغيير في الباب عندما تعدد الشركاء من الممثلين في العرض فقد تعاقبت أحلام عرب وسناء عبد الرحمن وسهير اياد على الدور (السيدة) أما المدعي العام فقد قدمه د .عقيل مهدي وبعده سامي السراج وكان هذا يتطلب مني أن أوازن بين قدرات الممثلين في استعمال الطاقة الروحية في هذا العرض فكل منهم له أسلوب في الأداء توجب الكثير من العمل والتجانس

نعرف جيداً ان الحضور على المسرح له سطوة على المتلقي وهناك من لا يمتلك مثل هذه النعمة .. أنا لا أجد للجانب الفيزيائي تأثير ولا للعلاقة الاجتماعية بل هو نتاج ثقافة التمثيل والغوص في تفاصيل الدور ثم التمثيل بدون حب لا يمكن أن يعطي نتائج صائبة .. ربما الخبرة لها دور في التعامل مع المتلقي والنجاح الذي يحققه الممثل يصبح دينا في رقبته في أعمال قادمة ..أنا استمع جيدا للنقد .. أمارس كل ما من شانه أن ينقل متعة الأداء للمتلقي فأعمل على أن أمتع نفسي بما أقوم به من أداء يدفع المتلقي للصدق والتأثر و الاقتراب ، المتعة في الأداء التمثيلي يفتح الباب للممثل على أفق أبعد من تصوراته .. اجد أن الممثل عامل ماهر متجدد مبتكر يفاجئ الجمهور بما لا يتوقع كما قال المعلم المسرحي الكبير السير لورنس أوليفيه .

محمود أبو العباس

مسرحي من العراق

بغداد 27-7-2023