

منتدى المسرح وفي طريقه لترسيخ تقاليد مهنية في النقد الفني يناقش مسرحية ابو مرمر

الاشكالية في اختيار الـ"مونودراما" للتعبير عن القضايا المفصلية في التجربة النضالية الفلسطينية

المونودراما شكل من اشكال العمل المسرحي، ويعنى به "مسرحية الممثل الواحد"، ولا زالت تثار أسئلة كثيرة حول أهمية هذا الشكل، أسلوب عمله، جدوى استخدامه. ويكاد يكون السؤال الاقوى النابع من الفانيين انفسهم هو: متى وكيف تستخدم المونودراما لتعبير عن فكرة مسرحية معينة، وإمكانية إحداث التواصل والتفاعل مع الجمهور حسب الرؤية الإخراجية والنصية للعمل بعينه. أما حول المونودراما الفلسطينية فقد أوضح المخرج يعقوب اسماعيل، مدير المنتدى، أنها بدأت منذ عشرين عاما تقريبا، واتخذها العديد من المسرحيين الفلسطينيين كشكل من أشكال التعبير المسرحي. ولربما كان الدافع وراء مثل هذا الاتجاه هو قلة الامكانيات الفنية، والمسارح، وعدد الممثلين، وتم تعويض هذا النقص من خلال تجميع هذه الإمكانيات القليلة وحشدتها باتجاه المسرح المونودرامي.

جاء ذلك خلال حلقة حوار لمنتدى المسرح ناقش فيها "مسرحية ابو مرمر" وهي من تمثيل الفنان محمد بكري، ومن انتاج مسرح القصة للعام 2000، اعدت بعد بحث ميداني قام بها محمد بكري والفنان التشكيلي خالد حوراني، ومن اخراج طاقم العمل، اشراف فني للفنان جورج ابراهيم. تطرح المسرحية احدي اهم القضايا الساخنة في الشارع الفلسطيني " الاسرى المحررين وتجربة السجون". و اشار اسماعيل الى ان هذه الحلقة هي محاولة للاجابة على بعض الاسئلة منها: ضرورة المونودراما كشكل من اشكال العمل المسرحي، ماهية مفهوم المونودراما كمسرحية شخص واحد، وكيفية تكون هذا المفهوم في سياق التجربة المسرحية والوجودية للشعب الفلسطيني، الى جانب المسؤولية في اختيار المواضيع المفصلية في التجربة النضالية؟ والى أي مدى يستطيع العمل المسرحي الفلسطيني التعبير عن هذه القضايا "مونودراميا"؟ وقد اثارت الحلقة جدلا واسعا من قبل عدد كبير من المشاركين وهم فنانون وكتاب ومسرحيون وشعراء وجمهور شاب من المهتمين. قدمت خلال الحلقة مداخلتين رئيسيتين الاولى حول النص للشاعر فيصل قرظي، والثانية حول الموسيقى في مونودراما ابو مرمر للفنان الموسيقار عيسى بولص. فيما قدم الفنان جورج ابراهيم توضيحا حول اختيار مسرح القصة لهذا العمل والاشكاليات التي واجهته في حشد التجربة النضالية في شكل مسرحي مونودرامي وقضايا اخرى عديدة.

نهاية تثير التساؤلات افضل من التي تجيب على الاسئلة

الفنان جورج ابراهيم: يقول محمد بكري " لن استقبل من حرب حياتي"، يبدو اننا كشعب نعيش مونودراما كاملة ولوحدنا، جاءت مسرحية ابو مرمر حسب التوقعات لتغطي جزءا من افتتاح مسرح وسينماتك القصة - رام الله، غير ان ظروفنا عديدة حالت دون ذلك وكان العرض الافتتاحي لها الشهر الماضي. لقد شكلت تجربة الاسرى في السجون هاجسا قويا لنا لطحها على خشبة المسرح، ومن هنا قام الفنانان محمد بكري وخالد حوراني بالبحث واللقاءات الميدانية مع عدد كبير من السجناء المحررين الى ان توصلنا لاعداد هذا العمل وتلخيص التجربة، وقد استغرقهم ذلك نحو اربعة اشهر من البحث والعمل المتواصل، وقد خضعت المسرحية التي اطلق عليها اسم "ابو مرمر" - وهو اسم لاحد السجناء المحررين - الى تعديلات وازافات يتطلبها العمل الفني الى ان خرجت المسرحية بالشكل الذي قدم على الخشبة. تطرح المسرحية عددا من التساؤلات التي نسمعها ولكن لا اجابة عليها، ولربما حلقة المنتدى هذه هي محاولة للاجابة على اسئلة كثيرة ستستمر في حلقات اخرى قادمة. عدد من السجناء المحررين تساءل: لماذا نهاية المسرحية قاتمة؟ اقول: اننا كشعب فلسطيني اعتدنا على صياغة نهايات مفرحة، لكن الامور في المسرح تختلف، اذ رأينا ان النهاية التي تثير الكثير من التساؤلات هي افضل بكثير من تلك التي تجيب عليها.

تعاقدية فرادة الاداء مع حيوات متعددة

الشاعر فيصل قرقيطي: تعتمد مسرحية ابو مرمر على سيرة النص الحكائي، الذي يتنازل من نقطة اساسية شبه اسطورية (الاميرة حياة ذات الجداول الثلاث التي تمتد من النافذة حتى ساحل البحر) ليدخل ويتداخل في مشاهد واحداث واقعية ومتعددة تنتقل بين الذاتي (الشخصي) والوطني العام (صور ومشاهد تدور احداثها في الحياة، لكن الرابط المحوري بينها هو الشخصية الاساسية "ابو مرمر")، تلك الشخصية التي تتأسس على طبقات واعي جمعي فتارة يكون الام، الاب، الاخت، الجدة، او هذا المعتقل او ذاك، يتلون ويتعدد الواحد ليصبح فرقة مسرحية بمجملها.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بجدارة: ما هو جدوى الممثل الواحد، البطل الواحد للنص متعدد الشخصيات؟

انها تجربة مثيرة وفريدة ومثيرة للجدل مثلما هي مثيرة لاسباب التحدي الذاتي في محاولات التكون والخروج من ايقاع وروح هذه الشخصية الى تلك، ثم الانتقال الى شخصية ثالثة وهكذا دواليك.

انها تجربة تختزن في داخلها حيوات في حياة، وشخصيات في شخصية، وهذا يلقي على عاتق الممثلين وابرعهم، جدارة التحدي وينوع القدرة التمثيلية في وضع كافة الشخصيات المتمثلة فيه الى سدة النجاح الجوهري، لارواحهم وفرادتهم على خشبة المسرح. هذا اذا استثنينا الشكل الخارجي المنظور لكل شخصية على حده .. واهمية هذا الشكل عادة وارتباطه العضوي بالمضمون لكل شخصية.

احدى ركائز هذا النص "الحب" العلاقة غير المتفجرة بين مروان وحياة .. انها علاقة عادية: نظرات، احلام، عشق وهيام يظل في دائرة المكبوت او الملغى .. والمغيب على خشبة المسرح، لماذا؟ شخصية ابو مرمر فطرية، بسيطة، ساذجة رغم تحصيلها العلمي وتفوقها. وكذلك شخصية حياة التي صورها النص طالعة من الاسطورة الحكائية الاميرة .. لم نسمع موقفا لها في النص، بل لم نسمع لها رأيا، انها عشيقة (محبوبة) وكفى، يلقي عليها فعل الغرام .. بل هي محتجة ومغيبية، لا تمتلك حتى الافصاح عن رأيها، انها فتاة مستتلة (حياة) حبيبة مستتلة رغم انها اسمت ابنها "ابو مرمر"، ولكن هذا قد يعني تمثلا لحالة نضالية عاشها مروان في المعتقل وحافظ على صموده حتى آخر يوم من حياته، رغم الانكسارات العنيفة التي تعرض لها من غرامه الرومانسي المراهق، وصراعه النفسي بين حبيبته واخيه .. الخ.

واعتمد النص المسرحي ايضا على تثير العاطفة الوجدانية الكلاسيكية (الانسانية) أي كان القلب يشتغل في كتابة النص بعيدا عن العقل والذهنية، فالعواطف تنجر الى ابعاد حد ممكن لتفجر الحدود القصوى للحالات الانسانية: العشق، الحب، الصراع النفسي، الاستشهاد، عدم رؤية الام لابنها المعتقل (الاسير)، تلك الام التي فقدت عقلها او كادت فلم تصدقه انه هو .. هو عدنان، وهذا يجاني الحس الفطري الامومي الذي تتمتع به كل ام فلسطينية، بل أي ام في أي مناخ واي موقف.

في النص تختلط الدراما العاطفية، بالسخرية المريرة دون ايجاد معادلات موضوعية في نقطة البداية ونقطة القفل (النهاية) للمشاهد الواحد، مع الحفاظ على عدم اهتزاز المفارقة بين قطبي المعادلة، تلك التي لو وظفت في النص على نحو اكثر ذكاءا يتبنى ذهنية الصوغ لكان النص اكثر ذكاءا واكثر تأثيرا، بل واكثر افساحا لطاقت الممثل على الظهور ببراعة استثنائية.

ولنعترف هنا ان النص ليس استثنائيا بمضمونه: حب سلبي، مأزم، اسير المصادفة اليومية والحياتية، سجن واعتقال ومقاومة للاحتلال .. ايضا أسير الموقف الحياتي والوطني .. أي بمعنى آخر لم يعبر نص المسرحية عن وجهة نظر انسانية شمولية، الا من خلال المعطى الوطني النضالي الانساني، ومن خلال علاقة الحب المأزمة غير المتوازنة، ذاك الذي يمكن ان يطلق عليه نقديا اسم الحب المقهور، او الحب العذري المقموع. وهو ما درجت عليه الادبيات العربية.

اعتمد النص كذلك رغم لغته العادية على الترميز او التشفير، ولكن ترميزا واضحا " اقرأ القدس قبل ما تروح" "اقرأ الايام قبل ماتنام" "الحياة .. زي العسل .. زي العسل"، ولكن في مواضع اخرى كان يسقط النص في مساحة العادي المكرور الذي لا يعلم الذهن شيئا ولا يثقف الروح او العقل.

انها تجربة فريدة تقتنص من روح فناننا المحبوب محمد بكري ليحمل على كاهله تناسخ الشخصيات وتوليدها في اطار المحدود، ليذهب بنا الى ابعد من ضعف النص الذي وصفناه بالعادي، ليحملة ويرفعه على خشبة المسرح عبر اداء رفيع ومميز، يستنبط فريدة ما من كلام عادي عبر انفعال يشترط فسحة من نبوغ ليقنعنا .. وفعلا اقنعنا بجدوى التجربة، على اعتبار طاقة متفجرة ومتفردة في حدود رقة الانفعال وثورته.. وهنا استطاع الممثل ان يرفع النص الى مده الاقصى ليتجانس مع فريدة الاداء، أي بمعنى اخر هناك نص يحمل الممثل ولكن هنا في ابي مرمر استطاع البكري ان يرفع النص العادي الى حدود الفني الابداعي بامتياز، ولكن (ليس كل مرة تسلم الجرة) اذ لعبت هنا تفاصيل معينة معاشه اجتماعية ونفسية واقتراب ما بين حدود المتخيل والواقع بين الفنان محمد بكري وشريحة النص وتفاصيله، أي هناك وشائج روحية وتناسية بين البكري والحياة والنص. رغم انني ارى هذه التجربة بمنتهى الخطورة، اذ لا يعقل ان نطلب من الفنان تصوير عالم بمجمله وبكل تفاصيله وشخصياته باحلامها، احزانها، عشقها، موتها، عذابها، انكسار احلامها وبعثها من جديد، هذا امر اشبه بان ندفع الفنان محمد بكري الى المقصلة بايدينا ليمشي على قدميه.

موسيقى ابو مرمر: تلحين وادارة موجهة

الموسيقار عيسى بولص: التلحين الموسيقي وبشكل مبسط هو عبارة عن مراقبة وتحسس المحيط الذاتي او الموضوعي واعادة تنظيمه وصياغته على هيئة اصوات تنفذها ادوات معينة، وتقدمها لنا في قالب يحدد لها مسبقا.

ان هذه الصناعة تحتاج الى قدرات متدربة على التعامل مع هذه القوالب والتجارب السمعية من اجل ان تقوم بالهدف المرجو له. في هذه الحالة، في موسيقى "ابو مرمر"، تمكن بشارة الخل من ان يصنع موسيقى قادرة على مخاطبة محاور العمل كـ"المونودراما" وابرار جوانب مهمة في سيكولوجية الشخصية الرئيسية "مروان". لقد بات واضحا ان لبشارة قدرات وثقافة موسيقية عالية، واطلاع على مفاهيم واتجاهات مهمة في الموسيقى العالمية، الرومانسية والانطباعية وما بعد الكلاسيكية والمعاصرة، وبات واضحا ايضا استخدام بشارة لهذه الاتجاهات وتسخيرها وبطريقة ظريفة في ظل الاحتفاظ بـ"الموضوعة الموسيقية" تخص كل حالة شعورية، لتجعل من الموسيقى شاهدا على تطور الشخصية، وليس عقبة مزعجة في طريق الممثل او المشاهد لاستيعابها والتفاعل معها دون الاحساس بوجودها.

اما بالنسبة للادارة الموسيقية فقد احسست احيانا بمحاولة واعية لاسقاط موسيقى باحساس محدد على مشهد محدد وبطريقة وقالب محدودين، مما يفرض قيودا على حركة الملحن وتقويضا نسبيا لدوره. برأيي، هذا يتطلب وجود ادارة فنية موسيقية مستقلة عن مخرج (او مخرجي العمل)، تقوم بدورها نقل الصورة من الخارج الى الملحن وتجنب وضع الملحن بوضع يتطلب منه الادارة والتلحين سويا. اخيرا، موسيقى ابو مرمر استطاعت ان تتعامل مع مفاهيم مسرحية يصعب التعامل معها غالبا حيث قدم بشارة افكارا نغمية لحن لتلعب دورا مساعدا لا عزفت فحسب.

يوسف سعيد: لدي ملاحظة حول التمثيل المنفرد وهي: في حال تعدد الشخصيات فن رأبي ان يكون عدة ممثلين يؤديون هذه التجربة "تجربة الاسرى"، فذكريات السجناء - كما ظهرت على خشبة المسرح" كانت مقتضبة بعض الشيء، فالسجين عادة ما يفكر دائما في

ذكرياته، العالم الخارجي الذي تركه (او اجبر على تركه) اهله، اصدقائه، خططه المستقبلية، طموحاته..والخ. محمد بكري عبر في المسرحية عن الشخص السجين ولكن ليس بالابعاد التي اراها او اود ان اشعر بها، هذه الابعاد التي لمستها من خلال لقاءاتي بعدد من السجناء، هؤلاء الذين يشعرون "بتأنيب الضمير" لبعدهم عن عائلاتهم. من ناحية اخرى، ليس من الضرورة ان يعبر عن مصير السجين كما طرح في نهاية المسرحية، فالبعض قد يكسب مكانة اجتماعية او سياسية رغم السنوات الطوال التي قضاها في السجن، وهذه المكانة قد تحد من المعاناة التي يمر بها، في النهاية اثني على الفنان محمد بكري كممثل مسرحي بارع.

الممثل احمد ابو سلوم: ان عناصر العملية المسرحية في "ابو مرمر" مثل الديكور، الموسيقى، وغيرها، لم تكن بمستوى التمثيل، رغم اعتراضه على ما قيل عن ضعف النص، والسؤال: ماذا نريد من أي نص؟ الكثير من المسرحيات تعطينا معلومات وتأريخ، لكن ابو مرمر هي مسرحية وثائقية تعرض في كل مكان ولشعبنا ولشعوب العالم حول التجربة الاعتقالية. لم أمس في المسرحية التركيز على البعد النضالي. من جانب اخر اغرقت المسرحية في البعد الانساني الى درجة المبالغة.

الصحفي عوض دعبيس: كمشاهد استطعت ان اتتبع المسرحية في بعدها المكاني، غير ان ذلك لم يحدث في البعد الزمني للاحداث، كنت اعلم انني في احد المشاهد موجود في السجن، او خارجه، لكن احيانا لم استطع التعرف في بعض المشاهد فيما كنت زمنيا خارج السجن ام داخله.

ريمه مصلح: شعرت في لحظات كثيرة انني مجرد مشاهدة للعرض، ولم اعش المسرحية، لا اعرف ان كانت المشكلة ذاتية خاصة بي، ام ان المشكلة في المسرحية. وحول مفهوم التجربة النضالية وعلاقتها بالوطن، في نظري الوطن مفهوم اشمل من كونه السجن او النضال او الاسرى، الوطن هو الناس على اختلافهم، هؤلاء من يشكلون حياة الانسان في هذا المجتمع، والمسرحية تناولت تجربة الاسرى، وقد وضحت التجربة في المسرحية، واعتقد انها بداية جديدة.

يعقوب اسماعيل: ارجو توضيح كلمة "بداية"، هل هي بداية محمد بكري كممثل، ام بداية المونودراما، ام بداية المسرح الفلسطيني في التطرق الى التجربة؟

ريمه مصلح: اعني بداية جيدة لمرحلة جديدة، فالمسرح السابق - مثلا - لم يكن ليستمز في ظل هذه المرحلة، والتواصل بين هذه المسرحية من جهة والمجتمع من جهة اخرى وتطور العلاقة بينهما اعتقد ان هذه هي البداية الجديدة.

يعقوب اسماعيل: اريد توضيح نقطة وهي ان المسرح الفلسطيني بشكله المعاصر يعود في بداياته الى اكثر من ثلاثين عاما، الموضوعات التي نتحدث عن المجتمع والتجربة الوجودية للشعب الفلسطيني بكل مستوياتها، سواء كان المستوى الواقعي، التجريبي، الوجودي ومختلف اشكال التجربة المسرحية الفلسطينية كانت ملتصقة بهذه المواضيع. في هذا الحوار نبحث عن نقطة التحول، وما الجديد؟

عادية النص وتجاورية العناصر المسرحية

الاستاذ محمد عودة: تم وصف النص بالعادي، اعتقد ان عادية النص كانت احدى سمات قوته، ولم يقع في التوثيق على الاطلاق، رغم ان العمل قائم في الاساس على المقابلات التوثيقية مع الاسرى المحررين، ومن ثم تم تحويلها الى نص عادي فيه امكانية التمثيل، ولم لاحظ ضعفا في النص. لا اعتقد ان النص المسرحي من الممكن ان يكون قصيدة، او نص نقدي، او ادبيات اخرى، يتم محاكمتها على اساس سياسي. من جهة اخرى لا اعتقد ان الممثل القوي والقادر "كما وصف" قادر على تمثيل نص ضعيف، لا سيما ان الممثل نفسه شارك في اعداد النص. اهمية النص تكمن في كون المسرحية تحديا ورواية عادية يعرفها الجميع، اذن من اين جاءت قوة النص؟ باعتقادي

انها مستمدة من الجانب الانساني، فهي ليست بيانا او موقفا سياسيا، وليس تأريخا للحركة الاسيرة، ولو كان كذلك لكان نصا ضعيفا، الحركة الاسيرة اكبر من أي نص. النقطة الثانية هي محاكمة النص من وجهة نظر سياسية، انا لا اعتقد ان مثل هذه المحاكمة ستكون عادلة، محاكمة النص يجب ان تنطلق من الجانب الفني، وليس السياسي. من جهة ثانية ان قصة حياة لا تمثل ذاك الحب السلبي، بل هي ذاك الخيط الذي يربط اكثر من نصف شخصيات المسرحية، وينقلها زمانيا ومكانيا بدون الشعور بالقطيعة اثناء هذا الانتقال. فالنص لم يكتب في القلب لان ذلك يتعارض مع جميع النص توقيتيا، لا توقيت في القلب، التوقيت في العقل، العين وجميع الحواس، وحضور القلب في النص كان حضورا للجانب الانساني وليس للجانب العاطفي. واخيرا، اعتقد ان مؤشر نجاح المسرحية هو مدى بقائها حية داخل المشاهد بعد العرض، وكانت كذلك.

الانساني والبطولي في الادبيات الفلسطينية

الشاعر انس العيلة: اظن ان المطلب بوجود اكثر من ممثل، أي تمثيل السجن بشرائحه السياسية، هو مطلب سياسي، واعتقد ان وجود ممثل واحد نابع من ضرورة فنية. وبخصوص الاغراق في الجانب الانساني اعتقد ان علينا ان نستريح قليلا من الدور البطولي، وان نتناول الجانب الانساني. ادبيا كل ما كتب عن السجن كان ادب بطولة، وليس ادبا انسانييا، لذلك اعتقد ان هذه التجربة جريئة جدا في تناولها لموضوع حساس وساخن، واعتقد ان الاغراق في الجانب الانساني هو ضروري ليعوض قليلا من التراكمات البطولية التي لا زلنا مستمرين في تناولها. اما فيما قيل عن محاكمة المسرحية سياسيا باعتبارها ليست قصيدة او كتابا، اشير هنا الى ان القصيدة او الكتاب ايضا كالمسرحية يحكم عليها حكما فنيا، وليس سياسيا.

عائشة عودة: بكيت عندما شاهدت المسرحية للمرة الاولى، وتفاعلت معها الى حد كبير، وهي عمل جريء ومهم جدا، وتتناول تجربة السجن وما للحركة الاسيرة من تاثير في الشارع الفلسطيني، وربما تحتاج تجربة السجناء الى سلسلة مسرحيات تعرض الكثير من المواقف على اختلافها.

هذه التجربة ليست تجربة نضالية فقط، بل وجودية ايضا، والتعبير عن هذا الوجود مفتوح على كل الاقتراحات، فالاسير قد يصمد او ينكسر، ومن الممكن ان ينتهي كخائن.

توقعت ان تتناول المسرحية قصة "حياة"، الاسيرة التي اعتقلت كرهينة حتى تم اعتقال اختها وحكمت حكما اداريا لمدة سنة، كان ذلك في العام 1969، شاركت في الاضراب عن الطعام، وحاول الجنود اجبارها على تناول الطعام مما ادى الى نقلها الى المستشفى ثم اطلاق سراحها، التقيت بها قبل شهر وقد اصبحت اما، وحدثتني عن استقبال اهالي القدس لها عند خروجها من السجن، وارى انه من الجميل تناول مثل هذه التجارب العميقة. خاصة وان العزلة التي يحياها السجناء ربما بحاجة الى تناوله في مسرحيات اخرى عديدة.

"الحب" الخيط الدرامي في ابو مرمر

محمد بكري: صحافيون كثيرون سألوني لماذا اصبحت ممثلا، اليوم وجدت الاجابة، ذلك لانني افتقر الى الحب، امثل لاحب الجمهور ويحبني هو ايضا، ولهذا السبب بالضبط اخترت التمثيل في هذه المسرحية. في مراحل كتابة المسرحية اشار صديق لي وهو الشاعر حسين البرغوثي بضرورة التوجه بشكل اساسي واعمق نحو الحب في النص، هذه القضية التي كنت اشعر بها ولكنني قد لا اعيها، فكل ما يجمع "ابو مرمر" باخيه تيسير، او ابيه او جاره او اصدقائه في السجن هو الحب. فالحب والالفة التي تبنى بين السجناء هي احدى الاشياء الهامة التي جعلتني اضع النقاط على الحروف.

جميع السجناء الذين قابلناهم تحدثوا عن علاقاتهم بالأم، وفي حالات قليلة جدا من تحدثوا عن الاب، لم اتخذ الجانب العاطفي، بل الجانب الفلسطيني الاكثر عمقا، اذا اخذنا بداية المسرحية مشهد رواية الحدوث على السلم، حيث يدور الحديث عن قصة حب بين

ثلاثة اخوة وبنت، من قصة حب "حياة" الى الانقطاع، ومن الحب الذي يخرب اولاً باول، الحب الذي يتكون من جديد اولاً باول في السجن، اذا عدنا الى البداية نسأل: لماذا هنالك اسرى، لماذا اصبح هنالك حركة اسيرة، بذلك نعود الى البدايات الاولى، بدايات الاحتلال الذي سلب منا حب الارض وحب البلاد، وشيئاً فشيئاً تنمو حركة اسيرة لاستعادة هذا الحب الضائع، باختصار، قد تكون هنالك مشاكل في النص، في الاداء، في الديكور وغيره. ولكن هنالك شيء اساس يجعل العمل مترابلاً ومتراصاً هو الحب الذي يجمع كل الشخصيات، والذي انجزنا هذا العمل لاجله، الحب الذي فقدناه، والحب الذي اكتسبناه من خلال معاناتنا الجماعية. احد الاسرى قال لي: "يا محمد كم اتمنى ان يكون حبا حقيقيا في الخارج كما كان في السجن". فقدان هذا الحب جعل كل منا يركض لوحده، مشغول بمصالحه. لقد استثنينا هذه النقطة وغيرها الكثير عند اعداد النص، لان أي نص عاجز عن اعطاء الحركة الاسيرة حقها، حتى لو كان الكاتب عظيماً كتولستوي.

الفنان درويش ابو الريش: في رأيي المسرحية خطوة موفقة في اتجاه تناول القضايا الساخنة، وباتجاه مد الجسور مع الجمهور الفلسطيني وهذا اتجاه صحيح. احد اهم جوانب الغنى في المسرحية هو الجانب الذي لم يشر له احد، وهو علاقة ابو مرمر باخيه، عندما قرر ابو مرمر ان يصبح فدائياً (الجانب البطولي في الشخصية) وهاجر الى عمان اثر النكبة، ابو مرمر اصطحب في هجرته رسالة من اخيه ليسلمها لحبيبته "حياة"، ولم يوصلها بل اعتقل، واستشهد اخوه، يخرج ابو مرمر الرسالة ويحاول قراءتها، ولا يقرأ، وهذا جانب غني كحبكة درامية. كما ساهمت قصة الاميرة حياة في رفع النص، ولكن برأيي كان لا بد من وجود مخرج.

الشاعر حسين البرغوثي: اريد ان اشير الى ملاحظتين على ما قيل. هنالك خلط بين مفهومي "الممثل"، و"الشخصية". لذلك يعتقد البعض أن المسرحية ذات الشخصيات المتعددة ليست مونودراما، وهذا خطأ. فالمونودراما مسرحية بممثل واحد يمثل شخصية واحدة، أو عدة شخصيات.

هنالك خلط آخر عند الحديث عن "الواقع"، بـ"الاطلاق"، والصحيح يوجد واقعات (جمع واقع) كثيرة، وليس واقعا واحداً، وتوجد واقعات بعدد زوايا النظر إلى الظاهرة. من هذه فرضية "الواقع" هذه، أي "الواقع الواحد"، نشأ تصور لوجود "واقعية" واحدة في الادب والفن. وحقيقة توجد واقعات متعددة ومختلفة جذريا عن بعضها، السريالية واقعية - من وجهة نظري - وغوغول واقعي، شكسبير واقعي، وأبو مرمر واقعي، ومسرحيات "بنتر" واقعية.. أي لا توجد واقعية واحدة. ونشأ من نفس فرضية "الواقع الواحد" شعور بان هنالك شخصيات أو شخصية واحدة تمثل "الواقع". والحقيقة - من وجهة نظري - أن الشخصيات في النص الأدبي تمثل "واقعات" مختلفة، وليس "واقعا واحداً". مسرحية ابو مرمر يوجد فيها عدة شخصيات تمثل عدداً من السجناء، شخصيات تمثل واقعات عديدة، ومختلفة، مروية من زاوية معينة.

تتكون المسرحية من عدة حلقات، سلسلة من الاحداث والشخصيات، وتمتد من العام 1967 وحتى مطلع الالفية الجديدة، هذا الامتداد فوق ذاكرة بهذه المساحة، وتجربة بهذا الاتساع، أثقل على الحبكة، والخلط الذي يمنع رؤية ذلك هو الخلط بين قدرة الممثل - وهي قوية عند الفنان محمد بكري - وبين النص، الخلط بين قوة التمثيل وعنصر اخر هو النص. علينا الا نخلط هنا بين عنصر وآخر، فقوة التمثيل شيء والنص أو الموسيقى أو الإخراج أو الديكور شيء آخر، أعني أن هناك عناصر متعددة ومستقلة عن بعضها البعض، في أي مسرحية، ومن الخطورة أن نرى أن قوة التمثيل تبرر ضعف النص هنا. فرغم أن قوة التمثيل ترفع النص معها، الا أن النص عنصر مستقل. قلت لمحمد بكري بان هنالك خطورة الاتكاء أكثر من اللازم على قوة التمثيل، فهذا يحدث على حساب عناصر أخرى في العمل. وعلينا أن لا نخلط بين عنصر وآخر، وان نقيم كل عنصر لوحده. في السينما - مثلاً - هناك جائزة للسيناريو، وأخرى لأفضل ممثل، وأخرى للإخراج، وهكذا.

اما فيما يتعلق بالنهاية فكما لا يوجد واقع واحد، كذلك لا توجد نهاية واحدة، توجد نهايات، وبمقدار تعدد الشخصيات وزوايا النظر، تكون هنالك نهايات.. الشعور الدائم عندنا بان النهاية يجب ان تكون عادلة، مثلاً، أو متفائلة.. الخ، انما هو شعور ناتج عن انعكاس الاعتقاد بواقع واحد، وبالتالي نهاية واحدة، وهذه أيضاً تعميمات لا توجد ضرورة لها.

عيسى بولص: اذا تجرأنا على القاء الضوء على عنصريتنا، وفئويتنا، أي على كل اشكالياتنا ، في اعتقادي سيكون بإمكاننا فعلا ان نعيد صياغة ذاكرتنا، على الأقل ان نتعامل مع تاريخنا بمصداقية ونتقدم.

يعقوب اسماعيل: رغم الحديث المفصل عن النص، الموسيقى، التمثيل الى حد ما، لاحظت غياب الحديث عن الإخراج، اتمنى في ندوات قادمة أن نركز في حديثنا وحواراتنا على الإخراج.

الفنان التشكيلي خالد حوراني: كنت اتوقع ان اسمع نقدا للعمل، وهي امنية، فطبيعة العمل جماعية، أي ليست رؤية فردية، قبل ذلك كان هنالك مجموعة من الروايات او القصص لعدد كبير من السجناء وهي مسودة اولي للنص، كان السؤال: ماذا نستبعد وماذا نبقى، كان ذلك استكمالا للتحدي. حب الجمهور للعمل وللجانب الانساني فيه ربما دفع ذلك الى للتغاضي عن بعض الزلات هنا وهناك، وهذا بصراحة "لغز"، ولكن حساسية الموضوع تتطلب ان تقدم المسرحية بافضل شكل فني، فلو كان خلف العمل - مثلا - رؤية اخراجية واحدة، أي مخرج واحد له رؤية خاصة وليس طاقم اخراج، لربما اتخذ العمل منحى اخر، باختصار اريد ان اسنع نقدا للعمل، وكل ما سمعته حتى الآن هو اطراء.

الشاعر حسين البرغوثي: النقطة الاساسية بالنسبة للإخراج هي ان الموجود في النص يترجم الى حركة على المسرح، وذلك يؤدي الى التكرار- ما نراه على المسرح اخرجيا هو ما نسمعه في النص. هذا التكرار يضعف العمل، وهو مشكلة كل الإخراج هنا. والإمعان في " الواقعية " هنا زاد الطين بلة. مثلا، في البروفات الاولى للمسرحية، لم يكن الكشك مدهونا، لكن عندما دهن قلل ذلك من قوته الإحائية ، إلى درجة استغفال خيال المشاهد وقدراته. قضبان الحديد في الكشك كان لها إيحاء تجريدي، ثم دهنت ، كتب عليها " كشك السعادة" ، وكان لا ثقة بقدرة خيال المشاهد على التعرف عليه كـ"كشك". كما أن تحديد الكشك بالكتابة عليه يتناقض مع فكرة استخدام الكشك في المسرحية، فهو يستخدم كسجن، وكدوامه روحية، وكـ"كشك" .. الخ. أي متعدد الاستخدامات.

مرة رأيت مسرحية أعجبتني كثيرا: مونودراما لعجوز واقف تحت "لامبة" نيون، في شارع، النيون يعطي جوا تجريديا. لكن في مسرحية " أبو مرمر" ، تدهن حتى حواف الشارع بمربعات حمراء، ليعرف المشاهد أن وقوف السيارات هنا ممنوع. لكن عندما يحدد الشارع إلى هذا الحد يختنق الجو التجريدي، وهذا الاختناق يمنع الخيال من الطيران.

نقطة القوة في عدم وجود خيال في نص "ابو مرمر" هو ان ضعف الخيال يوضح كيفية تفكير السجناء انفسهم، أي انهم يفكرون بدون خيال - بالمعنى الموجود في الف ليلة وليلة ، مثلا- السجن هو تجربة اساسية لمنع التنقل في المكان، وتدمير الخيال والشخصية، ونتائجها يواجهها السجناء انفسهم، ولكن اذن لماذا علينا المبالغة كثيرا في عدم وجود خيال لدى السجين؟ لماذا هذه المبالغة؟ العجز في الخيال يوضحه النص، بالمقابل هنالك رذيلة في النص والإخراج معا ، حين يصبح الخيال في المسرح فقيرا أيضا، ويضعف الخيال حتى عند المشاهد، وذلك يناقض الهدف الذي أقيم المسرح من اجله. ومن هنا وظيفة المسرح تدمير الحواجز التي يفرضها واقع ما على العقل، وليس وظيفة المسرح نقلها، بل تدميرها، من الممكن ان تعكس شخصية فقيرة جدا بخيال غني جدا. ويظهر ذلك عند شكسبير: بعض شخصياته لا يفقه شيئا لكن هذا لا يعني ان شكسبير نفسه لا يفقه شيئا. أعجبني، بالمقابل، تعدد استخدام الديكور كالسلم والصدوق، ولكن ذلك يناقض استخدام الجرائد التي لا وظيفة لها في الإخراج او النص سوى شيء واحد: التأكيد على ان هذا كشك. يقول تشيخوف: "السيف المعلق على الحائط ولا تستخدمه في المسرحية لا ضرورة له". هنالك بعض المشاهد الجميلة مثل مشهد النمل، لقاء عدنان محمدي بامه وهو مشهد قوي بحد ذاته. ولكن هناك ارتباك في مفهوم الإخراج هنا : تبدأ المسرحية بالمثل، ليل، وهو واقف على رأس السلم في ضوء خافت أصف، وكل هذا يوحي بجو أسطوري ، غير ان ذلك يتناقض مع أسلوب الإخراج الواقعي، أي توجد مشكلة في الدمج بين المفهومين الاسطوري والواقعي.

الأستاذ محمد عودة: لدي سؤال خارج عن موضوع الحلقة، وهو ما سبب عزوف الناس عن المسرح؟ هل هو سعر التذكرة؟ ام الاسباب تربوية؟ ام حمل التجربة والاحتلال لم توجد عنده الدافع للخروج الى المسرح، والاتصال بالثقافة؟

الناقد محمد البطراوي: هذا سؤال جدير بالإهتمام، جدير بان يسأل. والاجابة من وجهة نظري ان الانسان اذا وجد عملا يستحق الحضور سيذهب اينما كان، لكن الجمهور اعتاد على رؤية مسرح هابط، لكننا بداننا نشهد اعمالا ناجحة وجيدة، فالمسألة هي ان يعتاد الجمهور على المادة التي نعطيها اياها، اذا كانت المادة جيدة سيأتي الجمهور، ولن تقف امام مجيئه اية موانع.