

في حلقة ساخنة من منتدى المسرح

سؤال الهوية واشكالية التلقي والانفصام في مسرحية رمزي ابو المجد

اثارت اشكالية الهوية وانفصامها جدلا واسعا في حلقة نقاش مسرحية "رمزي ابو المجد"، وذلك ضمن برنامج "حلقات حوار منتدى المسرح"، في مسرح وسينماتك القصة - رام الله. كما اثار النقاش مجددا اشكالية التلقي والايصال التي تتبعها الرؤية الاخراجية في ايصال مفاهيم مفصلية بين الواقع والحلم، مما طرح اسئلة جديدة حول اهمية عناصر العمل المسرحي مجتمعة في خدمة الرؤية ذاتها التي تصطم بالعديد من الانتقادات، وجدلية العضوية بين عناصر العمل وعملية التلقي لدى الجمهور.

وقد ادار الحلقة الشاعر د. حسين البرغوثي، قدمت خلالها اربع مداخلات هي: "جدل الهوية والمكان بين الالغاء والوجود في مسرحية رمزي ابو المجد" للدكتور تيسير مشاركة، "عزلة الموسيقى في رمزي ابو المجد واشكالية مفاهيم الصوت" للفنان الموسيقار عيسى بولص، "نظافة الشخصيات في رمزي ابو المجد" للفنان الممثل خليفة ناطور، "الهوية وسلطة الذاكرة" للشاعر كفاح فني. ويذكر ان المسرحية من اعداد الفنان جورج ابراهيم، تمثيل: حسام ابو عيشة واحمد ابو سلوم، اخراج محمد بكري، غناء والحنان الفنان جميل السايح، وكلمات اغاني للفنان المخرج صبحي الزبيدي. انتاج مسرح القصة 1995.

جدل الهوية والمكان بين الالغاء والوجود في مسرحية "رمزي ابو المجد"

د. تيسير مشاركة: لا توجد اشكالية حول هوية الفلسطيني في مسرحية رمزي ابو المجد كما يتخيل البعض، فهوية الفلسطيني واضحة في لهجته وتمسكه بارضه وانتمائه لوطنه في المهاجر والمنافي، فهو لم يكن بلا هوية قومية وان كان بلا بطاقة شخصية او متعدد البطاقات كمدني او غزاي او اسرائيلي.. الخ. فهناك فرق بين الهوية القومية للفلسطينية والبطاقة الشخصية، والمسألة في مسرحية رمزي ابو المجد هي محاولة اسقاط البطاقة الشخصية على الهوية الوطنية. صحيح ان البطاقة الشخصية للفلسطيني مسقط، ومسحوبة منه على الحدود، ومزورة احيانا، تافهة او ملونة ومضحكة، لكن الفلسطيني المسلح بهويته القومية يستطيع ان يتسلل الى وطنه كالمثائل في عمل اميل حبيبي. ما وقع بحق الفلسطيني من ظلم وجودي واثم يبقى كما الجرس في رقبة اليهودي، يسير معه ويجرده "هويته النضالية" السابقة في مواجهة النازية، ويمكن التكهن بان هوية الاسرائيلي لن تتحقق دون التسليم بهوية الآخر الفلسطيني، فجدل الهوية والمكان سيبقى قائما ومن مستحقات هذا الزمن. والتبسيط في ربط البطاقة الشخصية بالهوية القومية قد يجوز على ان لا يكون ساذجا، والمسألة في رمزي ابو المجد هي "سؤال وجودي خنثي" وليست سؤال وجودي حقيقي، "سؤال هوية وطنية". ان البحث عن لقمة العيش لليافاوي الغزايوي رمزي ابو المجد احالته لطرح سؤال الهوية مجددا، صحيح انه تتنقح ببطاقة شخصية مغمسة بالدم، ولكنه اجبر ان يأكل لقمته ويطعم اولاده لقمة مغمسة بالدم ايضا. ويعرف الاسرائيلي ذلك على استحياء احيانا، ويتصرف كما الجندي البطل احيانا اخرى. ان الاوان ان نتسم بالواقعية، ولكن ليس على حساب الهوية، وهذه احدى الاجابات من مئات الاجوبة على سؤال رمزي ابو المجد، وهو "سؤال الهوية" الوجودي.

عزلة موسيقى رمزي ابو المجد واشكالية مفاهيم الصوت

الموسيقار عيسى بولص: اقتضت موسيقى رمزي ابو المجد على تقاسيم عزفت على العود وأغان لحننت خصيصا للمسرحية وهي فترة ايقاعية، ومقطعان صغيران من موسيقى "جاز" وموسيقى "ريبيتكو" اليونانية، من جانب اخر لم ار مبررا لوجود تقاسيم موسيقية عربية - كانت مرافقة للحدث - وتعزف بالطريقة التقليدية وتفتقر الى التجريب والعضوية مع بقية عناصر المسرحية في ظل استحضارها لذاكرة سمعية مألوفة تحدد الشعور الصوتي بالاشياء، ولا تثير الحواس للتعرف على صوت بمعنى وصورة جديدين، في مباشرة وسطحية. اذ ان التقاسيم الموسيقية العربية تستدعي حالات طربية وشعورية لها مواصفات محددة، وعلاقتها المستقلة مع المكان والموضوع وطبيعة الحدث. ولم تكن الفكرة الاخراجية من وجود الموسيقار العازف والمغني على خشبة المسرح كجزء من المسرحية وأحد افكارها الدرامية الاساسية وهي "صوت رمزي ابو المجد" الذي يحمله هذا الموسيقار، موقفة او قادرة على الوصول الى الجمهور، وهذه برأبي اشكالية اخراجية كما انها موسيقى تطبيقية.

واود الاشارة الى ملاحظات عامة حول العمل هي: اولاً، تم العزف على عود بوتر كردان غير مدورن جيدا. ثانياً: استخدمت اغنية "يدور كاس المر" دون الاشارة الى كاتب الكلمات. ثالثاً: استخدمت مقطوعتان موسيقيتان هما "جاز" و"ريبيتكو" دون الاشارة الى مصدرهما او انهما معدتان وليست ملحنان خصيصا لمسرحية وذلك من اجل الحماية الفكرية.

الشخصيات النظيفه

الممثل خليفة ناطور: غالبا ما تكون نظافة الشخصيات عاملا ايجابيا مهما في أي عمل مسرحي، الا ان تعددها في أكثر من مجال في عمل واحد احيانا يعطي انطباعا بالخوف او ما اسميه بالبخل لي كمشاهد، وقد لوحظت النظافة بصورة عامة في المسرحية في الاخراج والنص اولا ثم التمثيل. فقد برز في شخصيات كل من رمزي ابو المجد وصبحي اليافوي صدقا وبقصا نظيفا قل ما انكسر، ولم يكن السبب وراء هذه النظافة "الجيم" الغزافية الخاصة عند الفنان احمد ابو سلوم، او الحركة الصوتية في اعلى الحلق "الشخير" في بعض الاحيان عند الفنان حسام ابو عيشة في اليافوي بل العكس هو الصحيح، اذ ان وجود هذه الصفات اللغوية كرموز فقط عند الشخصيات اطفى علينا متعة ما من سلوك الشخصيات، ايدولوجيتها، وحضورها مما ادى الى تعاطفنا معها كمشاهدين.

لو اعطيت عنوانا للاسلوب الذي مثل به احمد ابو سلوم شخصية رمزي لكان "نظافة"، ببساطة وعمق، ولا شك ان هذا اسلوب متميز قل ما نراه على خشبة مسرحنا، الا انني اعتقد ان نظافة الشخصية احتلت اكثر من بعد في تكوين الشخصية مما اضفى سلبية معينة. فقد انتظرت من الشخصية تصاعدا معينا في رسمها البياني خاصة عند السُكروما بعده، اذ كان من الممكن ان تتطور حالة الشخصية في حديثها الثاني مع خديجة مثلا لتصل الى المفارقة الدرامية، أي "مشهد الهوية" وكان جميلا، وهو صراع القمة - او الهاوية.

وفيما يتعلق بالفنان حسام ابو عيشة فقد برز في شخصية صبحي اليافوي اكثر من المصور، ولم يكن غريبا او نثارا الا في الوقت الذي تقصت شخصية صبحي تلك الفتاة "موظفة حكومية" بتلك السرعة والسهولة، مما تناقض ذلك مع سلوكيات الشخصية الخشنة "صبحي"، وكان من المفروض برأيي ان يبحث حسام ابو عيشة وصبحي معا عن كيف سيؤدي دور الفتاة.

اما في ما يتعلق بالفنان جميل السايح، حتى لو اطرني صوته، وحتى ولو ساعدت موسيقاه على تقديم الاحداث، لكن لم اجد صلة او مبررا لوجوده على خشبة وهذه ظاهرة خطيرة في مسرحنا المحلي، (شخصية بلا شخصية) تحتاج الى نقاش وبحث في وقت لاحق، لعدم كونها لا تشكل في حلقة الممتدى هذه الموضوع "المميز" في النقاش.

الهوية وسلطة الذاكرة

الشاعر كفاح فني: "تذكر" يقول المصور لرمزي ابو المجد ويبدأ فعل السحر في لحظة عادية وضمن سياقها العادي، عندما يحاول تصور ان ينتزع ابتسامة من زبونه، وهذه الكلمة كأنها كانت "افتح يا سمس"، وفتحت الهوية على ذاكرتها وحررت شياطين الرغبة في رأس رمزي، فاخذته والعالم من حوله الى مناطق متلبسة في الروح، وبفعل سلطة الذاكرة التي تحركها رغبة موروثه جماعيا ومؤسسة على فقدان المكان أدى ذلك الى كل أشكال الفقر الاخرى التي يكابدها لاجئ بفعل تلك السلطة، تنقلت خشبة المسرح الى داخل شخصية يداهما مكبوتها ويحركها في الحلم، كما تحرك دمية بخيوط خفية، وفي الحلم تعقد المقارنات بين شقي الهوية الواحدة بعد ان خضع الفهم لتجربة احتلال مختلفة، ومن ثم تعقد التبادلات بين الفهم واساءة الفهم والاعتراف..، وبين الاحالة والاستحالة، يقطع ابو المجد رحلته من الهوية الاولى الى الهوية الثانية، ومن شقها الاول الى شقها الثاني، ويسكن بفصام بين هويته الميتة وهويته الحية، وفهم هذا البعد للهوية كان يتطلب اياها اكثر احتفالية بالنقطة بين العالمين الداخلي والخارجي.

الموسيقيار عيسى بولص: تبدأ الهوية في رأيي بالذات، قبل الموضوع والوطن والقومية، فهل كان المقصود بالهوية الوطنية: الهوية الفلسطينية، وهل كان المقصود بالهوية القومية: الهوية العربية، كما هو متعارف عليه؟ اذا كان ذلك هو المقصود، فجميعنا نعرف ان كل مواطن عربي ينكر في ذاته اولا، اما طريقة التفكير التي كانت سائدة في الستينات فقد انتهت بسقوط القومية، بمعنى آخر: اشكاليات الهوية الوطنية والهوية القومية موجودتان ذاتيا وموضوعيا. وقد استخدمت الهوية في المسرحية كـ"تعميم"، لذلك لم اشعر انها كانت قادرة على التواصل مع ما حدث في الدراما.

الناقدة فيحاء عبد الهادي: ان الهوية والمكان والعلاقة والصلة بينهما هي احدى الاسئلة التي اثارها المسرحية، ولكن من المفيد ان نستمع الى رأي المشاهد العادي لنرى كيف تصل هذه الاسئلة للمشاهد وما الذي يدور في ذهنه عند مشاهدته المسرحية. وفيما يتعلق بالموسيقى شعرت انها مقحمة في المسرحية، أي انها عبارة عن "قالب"، ولم اشعر انها تضيف ابعادا جديدة للحدث، او تساهم في التصاعد الدرامي في المسرحية. بخصوص الشخصيات اختلفت مع خليفة ناطور في رؤيته لعدم تطور الشخصيات، فتطور الشخصيات شرط تقتضيه الرواية، اما في المسرح فالتطور يكون في الدراما والصراع.. وليس في الشخصيات، أي ان فن الرواية يختلف عن فن المسرح.

اشكالية الهوية: التوحيد والانقسام

المهندسة ريم مصلح: ان ازمة الهوية الفلسطينية تتجدد في اشكال مختلفة للانقسام والتوحيد في الهوية، مثلا في اللحظة التي يرجع فيها "رمزي ابو المجد" الى يافا، يحاول ان يبحث عن يافا 1948، أي يافا الذاكرة، ولكنه يرى امامه يافا الآن، يافا المعاصرة، وهنا تحدث صدمة اولى، تؤدي الى تمزق وتضارب بين ذاكرته وواقعه، رغم ذلك لا يتنازل "رمزي" عن هويته، بل اصبح لديه اشكال جديدة للتمرد تختلف عن تلك الموجودة في غزة. الانقسام والتوحيد الروحي والجسدي كانا واضحين بشكل خاص في وحدة الهوية الروحية لجسدين مختلفين (صبحي ورمزي)، فيما بعد حيث يصبح لرمزي هويتين لجسد واحد، تبرز هنا الجمالية والقوة.

الشاعر أنس العيلة: كان أداء الممثلين جميلا وجيدا، وينعكس ذلك على اللغة والحركات وبساطة شخصية رمزي ابو المجد، وعلى حسام ابو عيشة في حركات يده العصرية والتي لها علاقة بطبيعة الحياة في يافا، كذلك فكرة اللوحة والاربع صور. وفيما يختص بما تناوله د. تيسير حول "البطاقة كاشارة الى الهوية او العكس، اعتقد ان هذا الكلام غير دقيق، البطاقة تعني واقع مختلف، حياة مختلفة، وعلاقة مختلفة بالمكان، أي تفاصيل مختلفة بشكل ينعكس على طبيعة الاحساس بالناس والارض والمكان والهوية القومية.

وحول الموسيقى ارى ان الصوت الموسيقي الذي يشكل صوت الذاكرة، غير مهمش بما يكفي لكي يمثل صوت الذاكرة، اذ ان المغني موجود على الخشبة رغم ان صورته اثبتت على الشاشة، ولو تم تهيمشه - بالاضاءة مثلا - لكان بالامكان تمييز الصوت على انه صوت من الذاكرة.

زياد الروم: رمزي ابو المجد هو ذلك الفلسطيني المنتمي لعاداته وتقاليده واخلقياته بصرف النظر عن لون الهوية التي يحملها. بخصوص الموسيقى: لم يكن للموسيقى موقفا رغم جمالية صوت جميل السايح وجودة عزفه.

الكاتب ربحي الشويكي: ظهرت المسرحية في مرحلة اعقبت الانتفاضة، حيث المد الجماهيري والنهوض الوطني، هذا المد الذي اعاد رسم الحدود بين اسرائيل والاراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967، وقد انتهت هذه المرحلة وغرق المواطن العادي في همومه الاجتماعية والاقتصادية. اذا اردنا فهم المسرحية بناء على السياقات التاريخية الذي ظهرت فيه، يعني ذلك ان المسرحية تبرر الحصول على الهوية الاسرائيلية، هذا الفهم - في الحقيقة - هو اساءة فهم للمسرحية، علينا ان نفصل بين المسرحية والسياق التاريخي الذي ظهرت فيه، لانه من الخطورة ان نعتقد انها تبرر الحصول على الهوية الاسرائيلية، ولاسيما في هذه المرحلة حيث يدور الصراع على هوية القدس.

يوسف سعيد: يبدو ان المسرحية تفصل بين مجتمعين، المجتمع الفلسطيني في غزة، والمجتمع الفلسطيني داخل الخط الاخضر، في غزة مفهوم الهوية تقليدي، اما في الداخل مبهم، يفترض بالمسرحية ان تعبر عن هوية هذين المجتمعين بشكل افضل.

د. وسام عبد الله: الهوية لاتعني شيئا اذا ما فهمت انها مجرد بطاقة حمراء او زرقاء...، الهوية توجد بالانتماء، قد تكون فلسطينيا دون ان تحمل هوية، السؤال: ما الذي يحدد الانتماء؟ هل رمزي ابو المجد ينتمي الى يافا، تلك المدينة التي عرفها من ابيه؟ لا اعتقد ذلك. يوجد وجه شبه بين المكان الذي ننتمي اليه قبل ان نخرج منه، وبين المكان عندما نعود اليه، اذن هل الهوية شبه تعطينا الانتماء للمكان؟ هذا سؤال لم تجب المسرحية عليه، عن الانتماء، انن ننتمي لمكان يعني ان نحبه، ان نتمسك به...، هذا الجانب لم تتطرق اليه المسرحية، من بقي في يافا ينتمي الى يافا "يافا الآن"، ومن خرج منها ينتمي الى "يافا الذاكرة"، ويافا الذاكرة هي التي تعني له الكثير.

كفاح فني: تبدأ المسرحية عندما يحاول المصور انتزاع البسمة من رمزي ويقول له: "تذكر"، ما يحدث بعد ذلك هو ما يراه "رمزي" في ذاكرته، ثم تنتقل المسرحية من الذاكرة الى الحاضر، من الحلم الى الواقع، أي يعيش "ابو المجد" بين هويته الميتة وهويته الحية، لحظة الذهن هذه (الذاكرة) تأخذ عناصر المسرحية الزمانية والمكانية، تعيد صياغتها وتقدمها بطريقة اخرى.

اشكالية التلقي والايحراج

الفنان جورج ابراهيم: خلال محاولات الاعداد المتعددة (حتى العام 1995)، ادخلت تغييرات كثيرة على المسرحية، وقد كتبت المسرحية بشكلها الحالي كتابة فلسطينية خالصة لا علاقة لها بالنص الاصيل سوى فكرة الجثة، والحصول على تصريح عمل. الكثير من المشاهد ما هي الا لحظات تذكر في الذهن، "ذهن رمزي ابو المجد"، اثناء ذلك تتوقف للحظة الحاضرة، وتجري المشاهد التالية في ذهن "رمزي"، ومن ثم تعود ثانية على شكل "تذكر مسترجع". علينا اذن ان نبدأ نقاش المسرحية، وليس انطلاقا من الواقعية. وبالنسبة للموسيقى: حاولنا ان نوصل للمشاهد ان المغني (جميل السايح) هو لسان حال رمزي ابو المجد، ففي بداية المسرحية يأخذ المصور صورة للمغني ويضعها داخل الشاشة، ما اردناه من هذا المشهد هو الايحاء بان هذا موجود في ذهن رمزي بناء على ذلك كان هناك علاقة بين احمد ابو سلوم وبين المغني (اغنية كاملة تربط بينهما)، ربما لم تصل الفكرة، وهذا يعود الى خلل في الايصال، ولكن ذلك لا ينفي وجود الفكرة.

الشاعر حسين البرغوثي: غياب هذه النقطة أي ان المغني موجود في ذهن رمزي ابو المجد، يشير الى مشكلة في الاخراج. اخرجيا لا يبدو ان المغني ووجوده في الشاشة يشير الى انه موجود في ذهن رمزي.

جورج ابراهيم: المشهد الاول حقيقي، ولكن فيما بعد عندما اراد ابو المجد ان يرسل الرسالة الى زوجته، وان يأخذ صورة له، هنا - كمشاهدين - رأينا ما يدور في ذهن "رمزي" من خلال الصورة.

حسين البرغوثي: في هذه اللحظة، اذا انتقلت القصة الى ذهن "رمزي"، كحلم، يفترض ان يغني المغني وهو داخل الشاشة، ولكن ان يغني وهو خارجها يعني ان له وجودا مستقلا، قبل واثنا وبعد لحظة الحلم، فالمغني - مثلا - يكون موجودا قبل وجود "رمزي". هذه النقطة برزت في مسرحية المهرج ايضا، حيث فشلت المسرحية - اخراجيا - في ايصال فكرة الحلم للمشاهد، هذا الارتباك يتطلب إعادة النظر في الاخراج.

جورج ابراهيم: كما قلت، الفكرة الاساسية في الاخراج ان هذا المغني موجود بالشكل الملحمي المعروف، "يحكي حكاية"، لذلك يغني "ياليل يافا" في البداية، في هذه اللحظة يأتي المصور ويدخله الى الشاشة ليروي القصة وهو في داخلها، هذا هو الهدف من خط الاخراج الموجود.

حسين البرغوثي: هذا ايضا يؤدي الى تضارب في المفهوم، في حالة ان الرواية هي روايته الاولى، فالمصور لن يكون في هذه الحالة جزءا منها، فالمصور جاء من خارج ذهن الراوي. ما اريد قوله انه لا توجد اشارة في كون القصة تدور في ذهن المغني، بل يبدو المغني مستقلا ويغني القصة، أي المشكلة بالايصال وليس بالفكرة.

جورج ابراهيم: انا ايضا لي مآخذ على الاخراج في المسرحية، وكنت افضل ان يدافع عن الاخراج في المسرحية، المخرج نفسه "محمد بكري".

الانسان: الميت - الحي

عيسى بولس: تحدثت حسين عن الميت الحي، من هو الميت - الحي، هو الانسان الذي يفقد احساسه، مشاعره، اخلاقه، انتمائه، أي موت معطيات الانسان الذي فيه، رمزي ابو المجد عندما حمل هوية عبد الله اصبح هو الميت الحقيقي، تنازل ابو المجد عن كل انسانيته، وحمل هوية ميت.

جورج ابراهيم: اعتقد ان حسين لم يقصد هذا المعنى.

حسين البرغوثي: رمزي ابو المجد يقول في المسرحية "انا ميت"، في نهاية المطاف، انا شخصا معجب بـ"رمزي" الذي يضع كل طاقاته لكي يوجد، هذه نقطة قوة في المسرحية علينا عدم تجاهلها، بل ان هذه النقطة هي انجاز فلسطيني، المتشائل لـ (اميل حبيبي) مثلا، يضع كل طاقته لكي يوجد، لكي يحافظ على وجوده باي ثمن، بالتحايل، تغيير الهوية، الخداع، التنازلات، الذل، القهر... الخ، كل ذلك ديناميكيات للحفاظ على البقاء، لانه لا خيار امامه الا الانتثار او الدفاع عن وجوده بكل ديناميكيات الوجود، هذا هو الاغراء الاساسي: الحفاظ على الوجود، شعور "رمزي" بالموت هو الثمن الذي دفعه للحفاظ على وجوده، وقد فعل ذلك، وهذا هو شعور بالحياة.

حسام ابو عيشة: في المسرحية وكأي عمل آخر، لا يمكننا ان نطالب بشخصيات نموذجية، انما هي تغطي جوانب معينة قدر الامكان. ومن الواضح ان المسرحية تتحدث عن الهوية الوطنية من وجهة نظري كمشاهد او كمشارك في المسرحية، وانطلاقا من هذا الاطار علينا ان نزيل الاعتقاد بانها تتحدث عن الهوية بشكل شمولي. اما فيما يتعلق بالموسيقى لا اريد ان اتحدث عن وجود المغني مكانيا، اين يوجد ولماذا؟ سأتحدث عن وظيفة الاغاني في المسرحية، فقد كتب صبحي الزبيدي الاغاني بناء على المشاهد التي رآها، والقتراحات التي قدمت، في بداية المسرحية تعكس كلمات الاغاني الجو العام "يا ليل يافا..."، المقطع الثاني "عالبار تمت ودفنت، مش عارف انا مين،.. الخ"، في هذه اللحظات كاد الصمت يسود على خشبة المسرح، بينما يعبر المغني عما يدور في ذهن رمزي.

خليفة ناطور: كل شخص، او شيء موجود على خشبة المسرح له وظيفة معينة، ووظيفة المخرج ان يوصل ما يريه للمشاهد عبر هذه العناصر، اذا لم يصل ما اراده المخرج فذلك يدل على وجود مشكلة في التطبيق، وفي الايصال.

انس العيلة: اظن ان الشخصيات مقنعة ومبررة، جملة المواقف التي بينت اختلاف الشخصيات نظرا لاختلاف ظروفها، كانت ايضا طاقات توحد، وارى ان نجاح المسرحية يتمثل في القدرة على تفاعل عناصر المسرحية ومنح التفاصيل الدرامية، لحظات التوحد والاختلاف مع اختلاف كل مبرر وكل ظرف لكل شخصية في المسرحية، وقد ساهمت الازاءة بشكل بارز في ذلك.

صراع الشخصية والتهم المدن الكبرى

حسين البرغوثي: اريد ان اشير الى نقطة حول الهوية: عندما يحمل "رمزي" هوية عبد الله فهو يشعر انه - نتيجة لهذا التغيير - ميت، اذن من يعتقد ان سياق المسرحية يشجع على تغيير الهوية عليه الانتباه لهذه النقطة. "رمزي" يشعر بالموت، ويأخذ هوية ميت ويقول "انا ميت"، والعربي الوحيد الذي يستطيع ان "يحيا" هناك هو "الميت"، وبعد الموت من الممكن ان يتأقلم، هذه النقطة لا يبدو انه تم الانتباه اليها.

الميت عربيًا وليس يهويًا، أي ليس المقصود "ميثا عاديا"، هناك اذن هوية الميت، هوية صبحي، وهوية رمزي، والتبادل بين هذه الهويات الثلاث، والثلاثة محاصرون - على خلفية الشاشة - في سجن، وهو يافا او تل ابيب ..، مدينة تهددهم وتلتهمهم، وعليهم ان يتأقلموا مه هذا الطوق، ورغم ان ذلك لا يبرر في الحوار، الا انه موجود في النص، في الصورة: مدينة ضخمة، كبيرة وغريبة تقتل عبد الله، تطارد "رمزي" وتضيق الخناق على صبحي، الثلاثة يعيشون في نوع من الزنزانة الذهنية وعليهم التأقلم معها.

"رمزي" انسان بسيط، ساذج، ولكن انفصام الهوية واختلافها وتعددتها يحوّل هذه الشخصية الى شخصية مركبة وعقدة في ذاتها وهذه مفارقة درامية. لقد طرح "صبحي" نفسه ك"جدع"، يبدو لي ان ذلك موجود في الشخصية العربية بشكل عام (عندما تذهب الى تل ابيب او يافا ..)، ليس جدعنة صبحي في جوهرها سوى "الجبن"، والمبالغة في "الجدعنة" والشخير، والتقنع بالرجولة ليس سوى تغطية لجبنه، ادعاء القوة - هذا - ضروري لدى هذه الشخصية لمواجهة مدينة غريبة وظروف لا يحكمها هو، مدينة تحاصره وتحاول الهيمنة على وجوده، والتهم هويته وطمسها. ورفض "صبحي" ابلاغ الشرطة بوجود جثة انما هو فهمه لهيمنة المدينة ومحاصرتها له، لكن في غزّة مثلا بإمكانه ان يفعل ذلك ولكن ليس في مدينة غريبة.

ايهان ابو نجم: دراميا، لم تكن الحدة الاندفاعية لدى صبحي مبررة بما فيه الكفاية. خاصة ان صبحي ظهر - في البداية - كشخصية لامبالية، غير مساعدة، ومن ثم اصبح مندفعًا جدا لمساعدة رمزي في اخذ هوية الميت، لكن لم تكن هنالك نقلة درامية تبرر هذا التغيير في سلوكياته التالية، أي ان صراعه غير واضح. ورافق على ما قاله خليفة حول التصاعد الدرامي لدى الشخصيات، ان اذ رمزي ابو المجد قبل وبعد ذهابه الى البار لم يطرأ على شخصيته تغييرا دراميا، بعد هذه النقلة (ذهابه الى البار). توقعت ان لا تزداد رغبته في التمسك بهويته، ورغبته في العودة الى زوجته واولاده، كما حدث قبل الذهاب الى البار، ولكن ما حدث كان العكس، فلم يطرأ تغييرا على الشخصية.

الاخراج جميل، خاصة في التعبير عن انفصام الشخصية والهوية والذات الذي يظهر من خلال الصور على الشاشة، ولكن يبدو لي ان الاخراج اتخذ اتجاها واحدا في الاخراج "خطا واحدا" وهو استخدام الشاشة، وهذه ادوات سينمائية، في المسرح الادوات تختلف واود ان ارى "رؤية مسرحية" على الخشبة.

المفارقة الدرامية تستدعي صراعا واحداث تمهيدية

خليفة ناطور: المفارقة الدرامية تسبقها احداث لكي تكون مفارقة درامية، مثلا عندما يتحدث رمزي مع خديجة قبل ذهابه الى البار في تل ابيب، يتحدث اليها انطلاقا من حالة معينة، بعد ذهابه الى تل ابيب والبار يفترض ان يتحدث الى خديجة بحالة اخرى، حتى ولو كرر الجملة نفسها في الحالتين. على الممثل والمخرج ان يلقيا تطورا معينًا على الشخصية، ليس في الشخصية او طريقة تحدثها، ولكن في حالتها الموجودة داخلها، والتي تقترب من صراع معين، تقترب من مفارقة درامية هي في مشهد الهوية الاخير، لم يحث التطور وانتقلت الشخصية من الحالة الاولى الى الثانية وبقي الكلام مع خديجة في نفس المستوى، في الحالتين، أي اقتربنا من مفارقة درامية دون التغيير في الحالة التي تقتضيها المفارقة، لذلك لم يكن هنالك تصاعدا دراميا خلال الانتقال من حالة الى اخرى. كان من الممكن ان يتم رفع التصاعد الدرامي الى نقطة أعلى، بدلا من مراوحته على نفس المستوى البياني، ومن ثم يأتي هذا الانتقال، او التصاعد، بحيث يتم تهيئة المشاهد بشكل افضل للارتقاء الى المفارقة الدرامية المتمثلة في المشهد الاخير للهوية.

كفاح فني: رأيت المسرحية كلعبة حلم، في هذه الحالة - الحلم - تسقط الكثير من الانتقادات الموجهة للمسرحية، في الحلم لا ضرورة للمنطق، وللتصاعد الدرامي او هبوطه. المشكلة الاخراجية ناتجة عن عدم وجود احتفالية كافية لهذه النقلة، أي انتقالنا من الحلم الى الواقع، بدأنا بعالم الحلم وانتهينا بعالم الواقع.