ندوة المدى الثقافي

المسرح بين زمنين

في التجريب و الجمهور والخصخصة

في سعي (المدى الثقافي) الى الإسهام في عملية بناء المؤسسات الثقافية العراقية، جاء إصرارنا على إدامة الصلة بين القارئ وشتى اصناف الابداع العراقي، عبر صفحاتنا الثقافية. وها نحن اليوم نقدّم ندوتنا الثانية الخاصة بالمسرح، في محاولة منّا لفتح بعض ملفّات هذا الجانب الإبداعي المهم والمتميز. لقد كان علينا أن نناقش قضايا كثيرة، لكننا حاولنا ان نركز على اكثر هذه القضايا اهمية، بعد مناقشات جرت بيننا وبين السادة الضيوف. ولما كانت الحال على هذا النحو، نعِدُ القارئ الكريم ان ملف المسرح، والملفات الأخرى الخاصة بالابداع العراقي، ستظل مفتوحة على صفحاتنا، وما نقدمهُ اليوم ليس سوى البداية.

هذا وقد شارك في الندوة التي أدارها الناقد يحيى الكبيسي، كل من الفنان عزيز عبد الصاحب، والفنانة عواطف نعيم، والفنان شفيق المهدي، والفنان هيثم عبد الرزاق، والناقد كريم شغيدل، والفنان كاظم النصار، والناقد حيدر سعيد، والفنان أحمد حسن موسى.

المدى الثقافي

عزيز عبد الصاحب

هيثم عبد الرزاق

شفيق المهدي

يحيى الكبيسي وقاسم عباس

التجريب والتقليد

يحيى الكبيسي:

أبدأ أولاً من مصطلح التجريب الذي أعتقد أنه لايمكن ضبطه مفهوميا. لقد استخدم في الثقافة العراقية بمزيد من عدم التحديد والضبابية العالية، حتى فنا صرنا نتحدث عن بداية القصة بوصفها تجريبا وبداية المسرح بوصفها تجريبا، ونتحدث أيضا عن بداية السينما وسوى ذلك وليس هناك بين هذا الاستخدام وحدود للمصطلح، كما هو مستخدم عالميا، أية صلة. وإذا تحدثنا مثلا عن مراحل ثلاث في المسرح العراقي: مرحلة إبراهيم جلال ويوسف العاني، والمسرح الثمانيني، والمسرح التسعيني، وتساءلنا: هل كان للمسرح الثمانيني- مثلا- تجريبيا بالقياس الى تقليدية مسرح إبراهيم جلال ويوسف العاني؟ أو بالاحرى: هل كان مسرح إبراهيم جلال ويوسف العاني تقليديا أم تجريبيا؟ وإذا كان تجريبيا، فما المسرح الذي كان يغايره؟ أقول ذلك لاعتقادي بأننا لم ننتج تقليدا، فكيف ننتج تجريبا؟ إن ذلك- فيما اعتقد- هو الذي تسبب بما يمكن ان أسميه: الافتعالات التسعيني.

هيثم عبد الرزاق:

اسمحوا لي أن أوضح هذه النقطة. أنا أعتقد أنه لايمكن أن نقول عن أية تجربة إنها تقليدية إلا بعد أن تشكل ظاهرة ثقافية عامة، لها آليات اشتغال خاصة بها تتسم بنوع من التواصل الذي يستمر فترة طويلة من الزمن. وبعد أن تستنفد هذه الظاهرة إمكانياتها التعبيرية في الابتكار والتواصل، يمكن أن تظهر تجربة أخرى تكتشف مساحات جديدة في التعبير والتواصل، فنقول: هذه التجربة الجديدة تجريب.

كريم شغيدل:

التجريب في المسرح العراقي أحرق مراحل متعددة. ففي ما يخص العلاقة بين الفن والجمهور، ينبغي لنا ان نكون منصفين في ما يخص لحظة تأسيس التجريب في المسرح العراقي. فالبعض يحلو له أن ينطلق من لحظة التسعينيات، والآخر من الثمانينيات. أنا اعتقد أن التجريب كان موجودا في السبعينيات، وبنا على أيدي أناس اختفوا من الساحة. هناك خليل زهير، وأعتقد ان عواطف نعيم تتذكره، وهناك إياد محمد علي الذي قدم "مارأصاد". لقد أحدث هذان المخرجان ضجة عند مشاهدة الثمانينيات، فلا يمكننا تجاوز ما أنجزه سامي عبد الحميد، كذلك لايمكننا أن نتناسى بيانات صلاح القصب. لكن هذا الخط الذي وصلنا إليه انقطع، وانقطاع المسار هنا كان بسبب غياب التنظير الذي حسين اختفى لم يعد هناك تواصل. إن هذا الانقطاع لم ينعكس على البنية فقط، بل أثر في علاقة الفن بالجمهور. فما قدم في الثمانينيات كان يعبر عن بنية سياسية واجتماعية قائمة. وازدواجية الفنان- بين عمله تحت مظلة السلطة وبين ولائه لفنه الذي كانت تحققه هذه السلطة- لها تأثيرها التي ظلت بعيدة عن النقاشة حتى الآن.

عزيز عبد الصاحب:

أرى ان التجريب يأتي متأخراً، إذ نسأل عادة: هل استنفدت مرحلتك الأولى حتى تتحول إلى التجريب؟ أنا أرى كثيراً من الفنانين لا يحسنون تقنيات الإلقاء ويفكرون، مع ذلك، بالتجريب. هناك تفاصيل بسيطة في الإلقاء والتقمص لايتقنها بعضهم، ويفكر في التجريب. التجريب يعني التحول الى مسار جديد بعد استنفاد التجارب الأولى، ولتكن تلك التجارب هي التجارب التقليدية. إذ هل يعد التحول من المسرحيات التقليدية الرسومة بشكل مضبوط ومغادرتها عملاً سهلاً؟ إنها- فيما اعتقد- عملية صعبة ومعقدة.

حيدر سعيد: أنا أعتقد أن الاضطراب أو اللاتحديد في مصطلح (التجريب) لا يخص العرض المسرحي نفسه بقدر ما يخص الخطاب النقدي أو الخطاب النظري للمسرح. ولذا أجد من غير الجدي أن نتوقف عند تحليل مصطلح (التجريب). فلو درسنا العروض التي تسمى (تجريبية) دراسة فنية لاكتشفنا أنها تتمتع بانتظام نسقي كامل. وبالتالي، سيكون بالامكان ان نطلق مصطلح (المسرح التجريبي) على مرحلة بعينها من المسرح العراقي، ليكون مصطلح (تجريب)، بذلك، مقولة نوعية. وتمثل هذه المرحلة لحظة الحداثة الأولى، وهي تمتد من أواسط الثمانينيات الى أواسط التسعينيات. والبنية الفنية لهذه الحداثة تقوم على اساس (الاستعارة البصرية)- بالمعنى الاسلوبي الصرف- بمعنى ان المسرحيين العراقيين قد خرجوا على اللغة بشكل كامل.

عواطف نعيم:

التجريب بالنسبة لي يعني اكتشافا واستنطاقا ومغايرة كامنة في الظاهرة المسرحية. إذا فعلت ذلك فأنا مجربة لأدوات وطرق وآليات اشتغال جديدة. يقول إبراهيم جلال: "الذي صنع الكراسي كان مجربا، اما الذي صنع الكراسي الأخرى بعده فهو نجار". لقد كان أسخيلوس مجربا عندما جاء بالممثل الثاني، وهلم جرا. لذا أقول: ليس لهم كيف تجرب، ولكن لهم لماذا تجرب؟. وعندما نقول إن هناك مجربين في مرحلة الثمانينيات، فهذا لايعني أبدا عدم وجود مجربين في الستينيات والسبعينيات. لكن لماذا نركز على المرحلة الثمانينية؟ هذه المرحلة فتحت الباب واسعا امام التجريب للتطرف في التسعينيات. لست فكر أن التجريب في المسرح التسعيني كان في بعض الأحيان يساعد في الهروب من الرقيب، لكنه كان مغالاة وتطرفا في جانب كبير منه.

شفيق المهدي:

البعض يحاول أن يقفز على مرحلة الثمانينيات، في ما يخص التجريب. وعملية القفز هذه قضية خطيرة جدا، لأن عروضنا المسرحية كانت ذات جدوى. كيف استطاع سامي عبد الحميد وشفيق المهدي ان يكتبا بحثا طويلا عن التجريب في المسرح العراقي إذا لم يكن هناك تجريب؟. لقد عمل صلاح القصب على خط تجريبي مفهوم حين أسسه في أكثر من عرض واحد. أما عزيز خيون فقد فتح بابا موازيا على التراث الشعبي العراقي. كذلك هي الحال مع قاسم محمد الذي راح يجرب في داخل الثقافة الشعبية، وشفيق المهدي الذي عمل مع النص العالمي، وعقيل مهدي الذي راح يعمل مع الواقعية السحرية وسوى ذلك. يجب علينا، كذلك، أن لانتناسى لبوكير لسامي عبد الحميد، فهناك تكمن البذرة الأولى. وكذا إبراهيم جلال وهو مؤسس ومؤصل الابتكار في العرض المسرحي العراقي. هناك أيضا تقديم محمد جواد الذي أسس له من عمل واحد تاريخا ومجدا شخصيا عجيبا في أواخر الستينيات. ما أود أن أقوله إن مرحلة الثمانينيات ليست خطأ، بل هي منهج فرضه انتماء مزدوج. ما يجب أن نعترف به الآن هو أن حزب البعث لم يستطع أن يؤسس ثقافة. والغريب أن الشيوعيين لم ينتبهوا الى ان ما عملوا من أجله، أعطى ثماره البعثيون بهامشية غريبة. وأريد أن أنبه هنا على أن الثمانينيات ليست مرحلة عراقية للحزب الشيوعي، بل هي مرحلة عالمية تقوم على فكرة أممية الثقافة. وهنا استطاع الحزب الشيوعي أن يقتنص هذه اللحظة عبر التنمية والعقلانية، في ظل مجتمع بدا يستقر. لقد كان الباطن عندها شيوعيا، لكن كان الباطن يخفي خطا خفيا بدأ يعمل في داخل المجتمع العراقي يتلخص في نمو الفاشية، ولا سيما بعد مقتل عبد الكريم قاسم.

لقد أدخل الشيوعيون السياسة في المسرح بمفاهيم سياسية، وهذا يقتل الفن ويدمره من وجهة نظري. إن للفن خصوصيته، ومع أننا سياسيون في داخل المسرح، لكننا فنانون أولا.

يحيى الكبيسي:

اجوبتكم تجرني الى طرح السؤال الشروع الآتي: كل مهرجانات أكاديمية الفنون الجميلة في السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي تابعتها تكاد تخلو من المسرح التقليدي. تلك مشكلة لأننا لانضرب طلابنا وممثلينا على إتقان المسرح التقليدي أو الطرازي، ليعرفوا كيف يعملون في المسرح التجريبي. وإذا كانت الحال كذلك، فلماذا لا نعيد الحياة للمسرح التقليدي الذي يوجد في كل أنحاء العالم. فشكسبير مازال يعرض في إنكلترا في ظل مسرح طرازي. إن هذا الاحترام للتقاليد الصارمة يخلق ممثلا قادرا في لحظة ما، ان يعمل مع الواقعية السحرية وسوى ذلك. يجب علينا، كذلك، أن لانتنسى لبوكير لسامي عبد الحميد، فهناك تكمن البذرة الأولى. وكذا إبراهيم جلال وهو مؤسس ومؤصل الابتكار في العرض المسرحي العراقي. هناك أيضا تقديم محمد جواد الذي أسس له من عمل واحد تاريخا ومجدا شخصيا عجيبا في أواخر الستينيات. ما أود أن أقوله إن مرحلة الثمانينيات ليست خطأ، بل هي منهج فرضه انتماء مزدوج. ما يجب أن نعترف به الآن هو أن حزب البعث لم يستطع أن يؤسس ثقافة. والغريب أن الشيوعيين لم ينتبهوا الى ان ما عملوا من أجله، أعطى ثماره البعثيون بهامشية غريبة. وأريد أن أنبه هنا على أن الثمانينيات ليست مرحلة عراقية للحزب الشيوعي، بل هي مرحلة عالمية تقوم على فكرة أممية الثقافة. وهنا استطاع الحزب الشيوعي أن يقتنص هذه اللحظة عبر التنمية والعقلانية، في ظل مجتمع بدا يستقر. لقد كان الباطن عندها شيوعيا، لكن كان الباطن يخفي خطا خفيا بدأ يعمل في داخل المجتمع العراقي يتلخص في نمو الفاشية، ولا سيما بعد مقتل عبد الكريم قاسم.

لقد أدخل الشيوعيون السياسة في المسرح بمفاهيم سياسية، وهذا يقتل الفن ويدمره من وجهة نظري. إن للفن خصوصيته، ومع أننا سياسيون في داخل المسرح، لكننا فنانون أولا.

يحيى الكبيسي:

اجوبتكم تجرني الى طرح السؤال الشروع الآتي: كل مهرجانات أكاديمية الفنون الجميلة في السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي تابعتها تكاد تخلو من المسرح التقليدي. تلك مشكلة لأننا لانضرب طلابنا وممثلينا على إتقان المسرح التقليدي أو الطرازي، ليعرفوا كيف يعملون في المسرح التجريبي. وإذا كانت الحال كذلك، فلماذا لا نعيد الحياة للمسرح التقليدي الذي يوجد في كل أنحاء العالم. فشكسبير مازال يعرض في إنكلترا في ظل مسرح طرازي. إن هذا الاحترام للتقاليد الصارمة يخلق ممثلا قادرا في لحظة ما، ان

عواطف نعيم

عواطف نعيم

كريم شغيدل

كاظم النصار

حيدر سعيد

مطرحت مرتين في تأريخ المسرح العراقي، وفي سياقين مختلفين. طرحت في المرة الأولى مع فرقة المسرح الفني الحديث، ومع الواقعية الاشتراكية في المسرح، وفي صلب عالم الجمال الماركسي، فتمثلت تجلياتها في مفهوم (المسرح الشعبي) وما الى ذلك. وفي التسعينيات، تجددت هذه الاشكالية مرة أخرى، ولكن في سياق آخر، إذ طرحت لتكون موغلا اخلاقيا للمسرح التجاري، و(قاعدة نظرية) له. غير أني اعتقد أن اشكالية المسرح والجمهور اشكالية زائفة. فالفن العاصر له جمهوره الخاص وهذا الجمهور موجود، وليست هناك أزمة فيه.

احمد حسن موسى: كان المسرح العراقي محكوما بانتمائه الى الأحزاب. وقد بدأ ذلك مع فرقة المسرح الفني الحديث، إذ كان هناك دعم لها من قبل الحزب الشيوعي. ذلك أدى الى وجود مسرح وقاعدة عريضة من الجمهور، اختفت بانسحاب هذا الحزب من الساحة. لقد ثبت إن عمليات تسييس المسرح هي التي تتسبب في تغييبه وتحاربه. من هنا أنا أضد من يقول إن الجمهور في المسرح العراقي انحسر. إنني أرى إن جمهور المسرح العراقي جمهور عريض، والدليل على هذا، وقد لا نتفقون معي، هو مسرحية "الجنة تفتح ابوابها" فمع احترامي لرأي علي محسن العلي، قال يومها إن المسرح لجأ له جمهوره. فبمجرد نشر إعلان عن المسرحية لمدة ثلاثين يوما مئات القاعة كلها، حتى اضطرت دائرة السينما والمسرح الى إيقاف العرض. ألا يثبت ذلك أن هناك جمهورا؟ نعم. من هنا يمكن القول إن مشكلة المسرح العراقي تكمن في الإعلان. فإذا أقمت مسرحية لعزيز خيون مثلا، فإنها تحتل بـ(14) ثانية من الإعلان، وهي مسرحية جادة، في مقابل ما يقرب من (35) دقيقة من الرقص والإغراء تقدمها مسرحية تجارية أخرى. فكيف لا ينحسر الجمهور عن المسرح؟ من جهة أخرى أود التنبيه على أن حالة الجمهور هي حالة تعود. بكلام آخر: عندما يذهب مشاهد ما الى مسرح ويرى أنه لاينتمي اليه، لن يذهب اليه ثانية، في الغالب. إن الحقيقة التي وصلت اليها بعد عدة مهرجانات عربية، هي أن نقطة نجاح المسرح العراقي تكمن في اختلاف أساليبه الفنية. هناك مسرح للجميع، وهناك مسرح يحاكي النخبة. فإذا كان الأمر كذلك، فلماذا نبحث دائما عن جمهور عريض لكل مسرحية؟ هل من الضروري أن يستمر العرض ثلاثة أشهر؟ هذا ليس ضروريا.

عواطف نعيم:

حين نتكلم عن الجمهور لا ينبغي أن ننسى أن هذا الجمهور هو ابن البيئة، مثلما المسرح هو ابن البيئة أيضا. فما يصيب الفرد في المجتمع من أضرار يسري إلى الفن عامة والمسرح خاصة، وتظهر علامات ذلك عليه. من هنا أتساءل: هل فشل المسرحيون الأوائل في أن يخلقوا جمهورا مسرحيا عراقيا. أنا أجيب من واقع كوني ممثلة وكاتبة، ولي تجربة أكاديمية ونقدية فأقول: هناك جمهور مسرحي عراقي كان يتذوق المسرحية يمكن أن يأتيك في الماضي حتى مع علمه بأن هذه المسرحية مسيسة، لأن المخرجين كانوا متنوعين في ألوانهم وأطروحاتهم. فلماذا فقدنا ذلك كله؟ أعتقد إن الأمر يتعلق بقضايا أخرى، قد لا تشكل السياسة إلا جزءا منها.

كريم شغيدل:

أود أن أقول في البدء: لنتصف ما سميناه بالمسرح التجاري. قد لا يتفق معي الكثيرون في ما سأقول، ولكن سمحوا لي أن أوضح وجهة نظري. أعتقد إن المسرح التجاري كان في بعض مفاصله أكثر مساسا بالناس والواقع. الفنان عادة مهووس بالجرأة، ولكن كم من الجمهور يستطيع أن يتواصل مع مسرحية جادة تتسم بالجرأة، هذا إذا ما قارناها بمسرحية تجارية تتسم بالجرأة نفسها؟. حين أمثل لنا أقول بفنان كحيدر متعثر، أقول: لقد بدأ حيدر متعثرا من المسرح الجاد الذي عرفه به أولا، ابتدأ من مسرحية "سور الحسين" التي قدمها عندما كان طالبا في معهد الفنون الجميلة، ثم انتقل بعد ذلك إلى المسرح التجاري. لقد شاهدت بعض أعماله الشعبية، فوجدتها أكثر اهتماما بمشكلات الناس والجمهور. إن قضية الجمهور مازالت مهملة حتى اليوم. وأنا أرى المسرح التجاري فكر بالجمهور أكثر من المسرح الجاد. ولا يعود هذا الأمر إلى قضية الربح والخسارة فقط، مثلما اقد يظن بعضنا، بل لأن بعض المخرجين أرادوا أن يشاكسوا بطريقة يفهمها عامة الناس. لقد شاهدت مسرحية لحيدر متعثر فتعجبت من أنها لم تمنع، وما ذلك إلا لأنها كانت جريئة في طرح الكثير من مشكلات الناس مع السلطة والمسؤولين. هناك مسرحيات أوقفت، وأخرى منعت. ما الذي يعنيه ذلك غير رغبة الفنان في التجرؤ على الخطاب الإعلامي للسلطة.

عزيز عبد الصاحب:

أعتقد إن الجمهور يأتي إلى المسرح لكي يشاهد جرحه ومشكلته ومعاناته. لذا لا بأس في أن نقدم الأعمال التي تخاطب هذه الفاصل، على أن تكتنف العمل الواقعية والقيمة الفنية العالية.

هيثم عبد الرزاق:

سمحوا لي أن أعقب على ما قاله كاظم النصار وحيدر سعيد بصدد مشكلة النخبة، التي أظنها خطيرة. بالنسبة لي في الأقل، ومن خلال قراءتي للواقع الاجتماعي والسياسي والفكري، ومن خلال تطلعات مجتمعنا، أرى إن ثقافة المسرح ينبغي أن تصب في تقديمنا رؤية فنية ناضجة. هناك اليوم ثقافة تدريب على العنف امتدت (35) سنة، هناك ثقافة الإيمان بالجلاد وثقافة العلاقة بينه وبين الضحية، مثلما هناك ثقافة الإيمان بالرمز والاسطورة. هذه العناصر كلها أدت إلى زوال شخصية الفرد العراقي بشكل عام. لقد قتلنا باسم الوطن وباسم العلم وباسم الحزب وسوى ذلك من مسميات كبيرة. إن التلقي أو الوطن العادي معبأ بثقافة العنف، وهانحن جميعا نشهد التقاتل في الشارع. أنا كمبدع أريد أن أعالج هذه القضية. هناك في آلية جسم الغالبية العظمى من العراقيين نزعة مضادة للديكتاتورية والحرية. هناك إيمان مطلق بالأنا، وفقدان هائل للقدرة على الإيمان بالآخر، والقدرة على التحاور. إن هذه كلها مشكلات اجتماعية ينبغي للمسرح أن يعالجها، لأننا ننتمي للمستقبل لا للماضي. أنا إذن أتضامن مع رأي كاظم النصار، في أن علينا أن نطرح البدائل، وعلينا أن نناقش ونطرح الأسئلة على خشبة المسرح. من هنا أقول: المسرح ليس للنخبة فقط.

الخصخصة:

يحيى الكبيسي:

هل بالإمكان لأية سلطة أن تعيد التوازن إلى المسرح العراقي، أم نحن نتحدث عن تصورات مثالية نابعة من أن أية سلطة لها شرعتها. أقول ذلك لأننا معرضون الآن إلى الخصخصة، وإذن ربما يقع المسرح العراقي تحت ضغط أكبر مما كان يعانيه في ظل الدولة السابقة. كان هناك بعض الدعم الذي يتوفر للفرقة القومية أو لنادي المسرح- مثلا- في ظل النظام السابق. أما اليوم فإن الفن معرض لأن يتحول إلى سلعة، وإذن فالفن الذي يأتي بمردود مربح هو الفن الذي سيتلقى الدعم. كيف يمكن أن نعالج هذه الإشكالية؟

كاظم النصار:

أعتقد أننا هنا أمام مشكلة خطيرة. فبعد فترة قد لا تكون بعيدة سيأتي تجار لديهم خبرة عريقة (شورجة) وسنخضع جميعا تحت هذا الشعار، وسنعيد الكرة وتظهر ظواهر أبشع مما مر علينا من قبل.

حيدر سعيد:

أنا أتصور أن المسرح العراقي يعيش أزمة، وهذه الأزمة ذات شقين: الأول هو أنها أزمة بنيوية. فمنذ أواسط التسعينيات، استدرجت (الاستعارة البصرية)- التي قامت عليها الحداثة الثمانينية- إلى الخطاب الشعري، مما أدى إلى تدمير مشروع الحداثة المسرحية العراقية، الذي انتهى إلى أن يكون العرض المسرحي شعرا أحيانا. لقد كانت مسرحية (قصة حب معاصرة)، التي قدمت سنة (1993)، هي اللحظة الأولى في هذا التحول. فهذه المسرحية نتجت من تضافر بين الخطاب الرسمي للدولة الذي يريد أن يحارب فكرة (الهجرة)، وبين التسويق الأخراجي للمسرحية، التي حصدت جوائز مهمة في مهرجان المسرح للمسرح، وتضافر بين الوطن العراقي الخارج للتو من الحرب، وفكرة (الوطن) التي ظلت فكرة مؤثرة. من هنا، كان هذا العمل انفعاليا، ومندرجا في مناخ انفعالي. وبالتالي، كان ثمة مسوغ لهيمنة الاستعارة الشعرية عليه.

أما الشق الآخر من الأزمة فهو أنها أزمة في المؤسسة المسرحية، التي انهارت- أو كادت- في الثمانينيات، وبدأت تعيد احتضان الحداثة المسرحية، إلى أن توجه المسرح نحو أن يكون تعبيريا صرفا.

أما الخروج من هذه الأزمة فيكمن- على نحو ما أتصور- في إيقاف التزاوج بين الخطاب الشعري والخطاب المسرحي، والعودة إلى نقطة الحداثة الثمانينية.

ويكمن- ثانيا- في إعادة بناء المؤسسة المسرحية، لتحتضن النشاط المسرحي، وأعتقد أن على الدولة أن تنهض بهذه المهمة، من دون أن تفرض أي توجيه أيديولوجي أو فكري أو سياسي.