أول الستارة

هذا المتحف إلى أين..؟

حين توفي إبراهيم جلال في صيف عام ١٩٩١ ظهرت فكرة جميلة لدى عارفي فنه، هي تحويل بيته إلى متحف تعرض فيه آثاره المسرحية والسينمائية والاكاديمية، من أجل أن يكون محجة للزائرين.

نحن، تحت هذه السماء، ليس أقدر منا على بذر الافكار الجميلة. ولكننا للأسف نلقيها مع الريح، ولا نلتفت اين تقع، ولا نسأل.

بيت إبراهيم جلال في (الصليخ) هل تعرفه؟.. إنه بحد ذاته، لوحة من لوحاته، بل لعله أروعها جميعا. إذا كنت لا تعرفه، إذا كنت لم تفتح صدرك لرياح واجهته الشماء، وعينيك على حديقته الملوءة بالاطياف والاسرار.. إذا كنت لم تتفيأ ظلال الاشجار التي زرعها إبراهيم جلال بيده، ولم تداعب أثمارها كما داعبها هو.. إذا كنت لم تنحن على الورود التي فرش بها طريقه، وتتحدث اليها كما كان يحدثها هو صباح مساء.. إذا كنت لا تعرف هذه الدنيا التي خلقها لنفسه - بعيداً عن دنيا الناس والفن، خصوصاً في أزمته الصحية الأخيرة - ليعيش ويعمل فيها، ويموت ويدفن خارجها، فأنت لا تعرف عن إبراهيم جلال إلا اسمه.

أقول ذلك، بمناسبة الذكرى الرابعة عشرة لرحيل هذا الفنان الرائد عن عالمنا الارضي الواسع، بعد أن تعرفنا في فترة مرضه المؤلمة على أنواع من التعاسات البشرية، تملأ غرفة المستشفى الذي كان يقبع فيه، ومنها أمراض عضال تذيب أصحابها كالشموع، وحوادث طارئة تبتر لها الاذرع والارجل، وأطفال قد اختصرت العاهات أعمارهم فهم شيوخ دون العاشرة، وآباء وأمهات يذوقون الموت لوعة وأسى على أولادهم فهم جثث تروح وتجيء.. واشكال ليس فيها من هيئة البشر، إلا معالم كالآثار تحت الانقاض.

على أن افظع الصراخات وأفجعها، هو صراخ إبراهيم جلال، طريح الفراش في الطرف القصي من المستشفى، وكأنه يطلب منا أن نعينه على القفزة الكبرى من الدنيا إلى الآخرة.

أذكر أن أحد الخبثاء سأل إبراهيم جلال في محنته: ما هو الجمال؟

فأجاب: أطرحوا هذا السؤال على العميان!

ونحن بدورنا، نستعير هذا القول، ونسأل:

-أين صارت فكرة تحويل بيت إبراهيم جلال إلى متحف؟

آملاً أن لا نكون قد طرحنا هذا السؤال على طرشان!

المحرر

مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق

د. ناجي كاشي

يعتبر (صلاح القصب) مخرج من نوع خاص في المسرح العراقي والعربي، مخرج مسحور باللاوعي والحلم المتدفق والصورة المبهرة المكثفة، الفلسفية التي تأتي من اللاوعي، فهو يبحث عن أشكال للتجربة مثلما يبحث عن المضامين ويبحث عن صور للحركة الذهنية وأشكال التجربة التي يبحث عنها هي أشكال شمولية تلخص المشاعر وتضعها في مركز التعبير التي هي (الصورة) التي لم تكن لديه شكلية جمالية مترفة وانما هي صورة فكرية، معبرة عميقة،

تعتمد الخيال لخلق جماليتها وفكرها فالصورة (ليست الفن الأكثر تكثيفا فحسب بل هي أيضاً الفن الأكثر فلسفة، والصورة التي نادى بها القصب في بيانه الأول هذا تعتمد شعر الفضاء الذي يرى أنه قادر على خلق أنواع من الصور المادية تساوي صور الكلمات، ومن هنا يتأتى موقفه من النص المسرحي الذي سنعود لدراسته فيما بعد.

أن صلاح القصب يبدو أميناً جداً في الإشارة إلى المصادر والثقافات التي درسها واستثمرها في تجربته الفنية والتنظيرية، فقد أشار صراحة إلى كل الذين، أغنوا تجربته الإبداعية (ارتو، بيتر بروك، ماير هولد، ساندا مانوا، ريد هارت وسامي عبد الحميد) كل في مجال من مجالات العملية الإبداعية، ومن هنا يمكن تلمس القاعدة الصلبة التي يقف عليها (القصب) فتجربته المسرحية جاءت مستندة إلى خزين ثقافي وفني إنساني كبير.

يقرر (القصب) أن الصورة التي يطمح إلى خلقها لا (تلغي المؤلف بل تقرأه بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر وهي لينة) وفي مكان أخر يقول إن (الصورة تعتمد الشعر الصعب المركب، لهذا نرى أن الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر في الفضاء يجد بالذات حلا في مجال ما لا تملكه الكلمات فقط) وهو هنا ثائر شأنه شأن أرتوو بروك وكروتوفسكي على المسرح التقليدي المعتمد على الأدب متطلعاً إلى عوالم شعرية ويذهب أبعد من هذا ليحدد موقفه الكامل من النص حيث يقول (أنا لا أريد تقديم تفسير أدبي معالجة أدبية، حقل عملي هو الإبداع المسرحي، أنا خالق مسرح، فالمهم بالنسبة لي ليس الكلمات وإنما ما يمكن أن تنجزه الكلمات وما يعطي حياة كلمات النص الجامدة وما يحولها إلى كلمة ناطقة (فاللغة) كما هو شائع وسيلة للتوصيل ونقل المشاعر والأفكار تستخدم في البرهان والحديث والتفاهم لكن اللغة في مسرح الصورة ليس في المقام الأول مفهوماً شفهياً وخطياً كما يراد التعبير عنه إنها ليست مجرد وضع للظواهر البيئية قيد التداول، إنها الأدوات التي تتيح للكائن أن يفهم وجوده وهو هنا يعتبر النص

المسرحي حي دافعا للمخرج لكي يستخلص ذاتياً فكرة يستند إليها في تفكيره، هذه الفكرة المستخلصة هي التي تحدد المضمون الذي يرى أنه يمتلك (حركة) وهذا ما يقوده إلى أسلوب الإنشاء الشعري الذي نراه لدى (ارتو وبروك وغروتوفسكي) وهو بهذا لا ينادي بإلغاء النص المسرحي المكتوب صحيح إنه يعتمد إلى الحذف وإعادة الترتيب والإضافة إلا أن النص يبقى لديه هو الأساس المتين للانطلاق وهنا يقول (أنا لا أهدم النص أبداً بقدر ما أمنحه حرية التحرك والمعاصرة فأنا أضيف زمناً جديداً لعصر الكاتب وأقربه إلى جمهوري، أن النص يمنحني الطاقة المتجددة فكيف ألغي هذه الطاقة التي تقذف بي نحو آفاق رحبة وتفجر في كل مكنوناتي وقراءاتي، لقد كنت صديقاً للمؤلف في كل تجاربي لكل هذا يحذف ما يراه غير واضح لتكوين الصورة، ذلك لأن المخرج لديه هو المبدع الأول فيجب أن تخضع كل العناصر الأخرى لرؤيته الجمالية بما فيها النص المسرحي الذي يراه (القصب) (نتاج فكري لزمن ميت علينا أن نستحضره إلى زماننا) أي أنه يعد النص خامة ميتة متحجرة ولكي تعيدها للحياة فعليها أن تنصاع وتخضع خضوعاً تاماً لإنجازات المخرج الذي سيعيد الحياة لها وهذا لا يتم إلا بالصورة التي هي حلم متدفق يمنحنا (طقسية تثير فينا كل ذلك الكم الذي يعيش في عمقنا إنه إحساس بالدهشة والانبهار تجاه تلك العوالم التي يثيرها النص بنا، إننا نترجم تلك العوالم التي نحس بها إلى صور مفردة، إنها تدخل إلى حلم المؤلف، حلم الشخصيات وتراكماتها، عذاباتها، فرحها، تأملها، غربتها، سريتها، علانيتها، تترجم كل ذلك التاريخ الزمني إلى هالة من الشعر الملون تنشره في ساحة العرض المسرحي) وهذا يترافق مع قدرة المشاهد غير التقليدية على التلقي.

إن اختيار النص المسرحي عند (صلاح القصب) لا يخضع إلى عمليات البحث عن الفكرة المرتبطة بالشخصية هذه الفكرة التي يسميها (القصب) بـ (الحركة) والتي يرى أن في كل نص عدة حركات (أفكار) وهذه الحركات تكبر وتصغر حتى تصل إلى سؤال فلسفي كوني وهو يرى أن من اليسير استخلاص (الحركات) من النص الذي أختاره للتقديم فهي حركات خارجية، أما الحركات الداخلية فأنها تأتي من خلال ما أسماه بـ (عزلة المحاور) حيث أن لكل شخصية محور خاص بها يمثل عالمها الخاص الذي تحيا منه والربط بين المحاور المختلفة يحدد الحركة الداخلية للنص، أما الشخصية المسرحية لديه فأنها جزئيات منشطرة تتجمع لتكون الفكرة التي تؤثر على الشخصيات الأخرى ويقصد بالجزئيات، الحالات التي تمر بها الشخصية، لذا يمكن القول أن القصب ينظر للشخصية على أنها حركة أو فكرة وهذا يوصلنا إلى بناء الشخصية. ومن خلال هذه المنطلقات يتوصل القصب إلى اختيار النص المسرحي الذي يعامله بأحد الفرضيات الإخراجية المعروفة:-

١-فرضية: النص+المخرج+الممثل

٢-فرضية: المخرج+النص+الممثل

١-فرضية: الممثل+المخرج+ النص والنص كما يرى يمتلك حركة (فكرة) ينطلق منها المخرج في اكتشاف مسارات النص وعوالم الشخصية وهي التي تحدد التكوينات الدرامية (وحدة العرض) و(القصب) في كل هذا يعتمد على مراحل ثلاث يختبر بها النص المسرحي ويكتشف عوالمه وهذه المراحل هي:

أ-الاكتشاف: أي اكتشاف حركات البناء الدرامي والفلسفي للنص .

ب- مرحلة المعالجة والتكوين .

جـ- مرحلة العرض (الاحتفال).

أن الفكرة المستخلصة من قبل المخرج ذاتياً هي التي تحدد المضمون وعليه فما عملية الحذف والإضافة والتشذيب وإعادة الترتيب التي يجيزها على النص إلا لتحقيق المضمون الجديد الذي توصل إليه وهو هنا يقترب من منهج (كريك) و(بروك) ويمكن أن نجد هذا في معظم التجارب التي أجراها على النصوص التي قدمها حتى (البيان الثاني) حيث ظهرت بعض الاختلافات في مسيرته الإخراجية وهذا ما أشره في بياناته اللاحقة.

موقع النقد من الثقافة المسرحية!

علي مزاحم عباس

لا مناص من الاعتراف بحقيقة مرة وشائكة لا تفي بحقها هذه الصفحات المتاحة، مفادها خفوت صوت الثقافة المسرحية الجادة خلال ثلاثين عاماً من عمر ثقافتنا الوطنية، وهي تكشف فيما تكشفه عن رحلة العذاب والمعاناة والمكابرة التي قطعتها، ومرارة الحنظل الناقع التي اضطرت إلى تجرعها وأن غلفت بطقبة رقيقة من (الحلاوة). وتستثنى من هذه المرحلة فترات محدودة حيث نشطت فيها (الندوات) الحية والصحفية وأن كانت تعاني من خروج على الصيغ الديمقراطية وكذلك انشغالها بموضوعات ليست جذرية واصابتها بحساسية منظيمها من أي نبرة وإن كانت خافتة تلمح إلى التغيير الجذري المفترض. وقد تسابقت إلى اقامتها جهات عديدة اتخذها البعض مظهر وجاهة ونفعية كما اتخذها البعض الآخر مسعى حميداً للاصغاء إلى نبض الجمهور والمسرح بغية الاقتراب من جمهور جديد يتطلع إلى ثقافة مسرحية جديدة. ونجح فريق ثالث في الاقتراب الخجول من حدود المعارضة لثقافة سائدة آفلة إلى الزوال ومتكلسة، جوبهت بالغضب والاستياء والتأليب من لدن القيمين على الثقافة الرسمية. كما تستثنى الاعداد الثلاثة عشر من مجلة (المسرح والسينما) التي صدرت ما بين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٥ رغم المثبطات الكبيرة التي انتصبت بوجه الجمهور والمبادرات لاقلام نظيفة انتعشت فترة قصيرة إذ وأدتها دسائس العقول المتحجرة. ولما كنا غير معنيين بتقويم شامل المجلة، بيد أن الحق يقتضي أن يقال إن المجلة صدرت وهي طافحة بالدراسات والمقالات الرصينة التي شاركت في تعزيز الثقافة وازدهارها النسبي. والمفارقة الملهاوية أن تصدر هذه المجلة ملحقاً لمجلة دونها مستوى هي مجلة (الاذاعة والتلفزيون)!

ومن الجدير بالتنويه الاقبال على المطبوع المسرحي العربي (مسرحيات ودراسات) من قبل قراء اذكياء يحسنون انتقاء زادهم الثقافي. وبهذا الخصوص فان حركة النشر العراقية الضعيفة أصلاً قد أصدرت ترجمات تبعث على الاعجاب فأضحت مصادر اساسية للقارئ العراقي جاءت بها اسماء لامعة منهم جبرا إبراهيم جبرا ويوسف عبد المسيح ثروة وجميل نصيف فضلاً عن مؤلفات نقدية قدمها علي جواد الطاهر وياسين النصير وغيرهما أدت إلى سد بعض النقص في خزين الثقافة المسرحية.

لا شك في أن المناخ الديمقراطي هو الذي يفضي إلى أزدهار الثقافة المسرحية خصوصاً النقد المسرحي، كما يولد القمع والتضليل ثقافة شوهاء هزيلة ونقداً مسرحياً ضامراً ومزيفاً. فالنقد في حقيقته خطاب جمالي ابداعي حر وذو محتوى فكري وبعد اجتماعي له دوره المباشر وغير المباشر في الصراع الفكري والاجتماعي.ويصح القول بهذا في ان الموقف من النقد يكشف عن مستوى الوعي والسلوك الديمقراطي لدى الاطراف المعنية ، الجمهور والفنانون والنقاد. وأن من يولد ازدهار النقد فلا بد من أن يتمتع بحرية التعبير وديمقراطية النشر والاحتراف الكامل مسنوداً من حركة نشر نشيطة ومحمياً بحركة مسرحية مؤسساتية ومستقلة من أي تبعية حكومية أو خاصة. فالمجلات المتخصصة قادرة على تأدية واجبها لدرجة كبيرة إذا استطاعت أن تصل إلى اوسع قاعدة من القراء الجادين١٩٨٤ والعدد الاول والاخير عام ٢٠٠٢ طفحت على صفحاتها الروح النقابية والاعلام الفني وليس الثقافة. ولم تسكت الصحافة الفنية عن المطالبة الملحة باصدار المجلة الموعود بها مراراً وتكراراً تحولت إلى مجرد موعد في شبكة متهرئة. لعل السبب في موت هذه المحاولات غير الجادة إنها تصدر من باب الدعاية المطبلة بلا امكانيات مالية كافية ولا كادر محترف.. لذا فانه لا بد من حسبان هذه السلبيات المريضة والاخذ بالاعتبار أن تكون هناك جهة نشر تتبنى هذا المشروع الثقافي الخطير.

وجهة نظر

من اجل تفعيل المختبرات والورش المسرحية

كاظم النصار

يتجاذب المسرحيون هذه الأيام، إمكانية إعادة تفعيل دور المختبرات والورش المسرحية كقاعدة للتدريب ومن ثم الإنتاج النوعي لعروض تعتمد رؤى جديدة، واهتمام بالجماليات وإشاعة إختلاف إسلوبي.. وهنا نمر على العلامات المؤثرة في التجربة المسرحية العالمية ومختبراتها.

قبل ستانسلافسكي كان هناك ممثل فرنسي، أفتتح دروسه التطبيقية للجماليات عام ١٨٣٩ حتى عام ١٨٥٩ حيث درس التمييز بالإحساس واستخدام الحواس في تدريب الممثلين. لكن المدير الفني لمسرح موسكو عام ١٩٠٧ قد بدأ في تطوير شكل جديد لتدريب الممثل وإيقاظ أحاسيسه هادفاً الوصول إلى حالة الابداع الذهني لديه، وقد أرتكز بصورة خاصة، على تدريباته لكبار الممثلين ومعرفته باليوغا.

وظهر اتجاه آخر يمثله المخرج الروسي (مايرهولد) الذي تجنب التنبيه النفسي، باتجاه التدريبات الجسدية وإثارة مخيلة الممثل.

كما برز في المسرح الطليعي في الثلاثينيات (انتوان ارتو) و(بريشت) بتقنيات مختلفة ارتبطت بطبيعة مسرحهما وتوجهاتها المعروفة خلال النصف الأول من القرن العشرين.

وإبتداء من الستينيات، بدأ تلاميذ (غروتوفسكي) و(آرنو) في ابتكار التقنيات الجديدة التي تعتمد التدريبات الجسدية للخلق المسرحي كما شهدت هذه الفترة اتجاهاً للاستفادة من جميع التقنيات حتى المستخدمة في المسارح الآسيوية التقليدية، وبدأت الورش تستقل ولم تعد تقام للأعداد لعروض مسرحية، كما كان متبعاً أو كتمارين على عروض ستقدم لاحقاً.

وتبنت فرق الرقص المعاصر تقنيات الورش ومزجت بين المسرح والرقص، وقد وجد هؤلاء المسرحيون في الورشة المسرحية، الصيغة لتدريب الممثل وتطوير قدراته مثل (غروتوفسكي) و(يوجينا باريا) و(بيتر بروك) و (أيرين إنيو شكين) في (مسرح الشمس) الباريسي.

من هذه الخلفية أصبحت الورشة ضرورة لتحرير الممثل من الكتب وضغوط الحياة اليومية، ودفعه إلى التفاؤل والإبداع والمشاركة.. وتقوم على التمارين الجماعية حيث تختلف الورش المسرحية باختلاف التقنيات المستخدمة واتجاهات المدرب مدة التدريب، وتنقسم إلى ورش مؤقتة وأخرى دائمة مثل (الفرق والمعاهد المسرحية) تساعد الممثل المبتدئ، على اكتشاف ذاته وإمكانيته، كما تساعد المحترف على تطوير قدراته وتجديدها والتدريبات الجسدية هي الوسيلة لتحسين الممثل داخلياً وخارجياً ولمعرفة ما يأتي:

أولاً: الجسد هو المحرك الرئيس للأحاسيس الذي تنتقل من خلاله حالات الشعور، وهو ما يراه الجمهور، كوسيلة للتعبير الأقوى.

ثانياً: الصوت وهو الذي يسمح بخروج الاحاسيس الدخلية إلى الخارج، وبوضع الحرف في الفضاء المسرحي.

وقبل أن يتعلم المتدرب كيفية الكلام عليه تعلم كيفية الاستماع إلى الآخر، وخاصة مؤلف النص، وتستخدم القراءات الفردية والجماعية بصوت عال، والغناء الانفرادي والجماعي في التدريب على الالقاء واستخدام الصوت بمختلف طبقاته، وأدخلت بعض الورش الموسيقية بحيث يتقن الممثل العزف على آلة واحدة في الأقل.

أتجهت الورش الحديثة إلى تبني التقنيات الشرقية فأدخلت (اليوغا) لتخليص الجسد من التوتر، وخلق الفضاء المناسب للعمل، كما أصبحت الموسيقى وسيلة فعالة في خلق الجو وتمارين الخيال التي تطلق وتحرر مخزون المخيلة لدى المتدرب.

كما أصبح التمثيل الصامت (اليانتومايم) واستخدام الأمتعة من المواد الاساسية في عمل الورش.

قضية للمناقشة

باتجاه المونودراما

احمد حسن موسى

يتفق النقاد والباحثون على أن المسرحية ذات الشخصية الواحدة أو ما يطلق عليها (بالمانودراما) إنها جنس أدبي.. حكائي.. يعتمد أساساً على قصة تمتلك خزيناً هائلاً من الافكار، التي تمكنها من مواجهة تشكيل نفسها كوحدة فنية لها خصوصيتها وسماتها المتفردة..

إن المتتبع لحركة هذا الجنس الادبي، يستطيع أن يشخص هذا النوع من المسرح ومدى تفاعله داخل مسرحنا العربي.. إلا أن المتعارف عليه بين النقاد والباحثين خلو مسرحنا العربي من التصدي لهذه الظاهرة بالمعنى الذي تعاملت معه الحركات المسرحية في العالم.. على الرغم من إننا نقف من هذا التصور موقف الضد احياناً، وذلك أن التجارب التي قدمت في المغرب العربي، استطاعت حقاً أن تتصدى لهذا الجنس وأن تتفاعل معه.. ولكن عدم الاستمرار لدينا لم يمنحها فرصة التأسيس بالمعنى المتعارف عليه نقدياً.. أي أن هذه التجارب التي حدثت في المغرب، وكذلك في العراق لم تستطع أن تصل إلى مستوى الظاهرة التي تستطيع أن تثبت وجودها، على عكس ما حدث في المسرحيات ذات الشخصيات المتعددة..

وبرغم الاخفاقات الفكرية التي رافقت هذا النوع، ومحاولة تأسيس منهجية تعتمد على إضافة شخوص أخرى.. لكنها لا تلبث إلا أن تسير ضمن النظام المؤسس سلفاً، لنموذج المانودراما، ليعلن هذا الجنس عن احتفاظه بالنظم الاشتغالية، التي اسس عليها سلفاً وإن يفوق المتن الحكائي الشائع.. ثم تأخذ الاقنعة دورها في مساعدة المثل في تقمص الشخصيات الاخرى من اجل منح العرض فرصة التلون وكيفية اشغال الممثل لحيز الفراغ داخل المشهد المسرحي..

ضمن القراءات الجديدة للمسرح الحديث، فأن هناك الكثير من

اختلفت الدراسات في العرض المونودرامي الذي أنطلق من عربة (شبس) الاغريقية القديمة والذي أتاح تقديم حفلات (عفوية) غابت عنها اشتراطات هيكلية النظام النصي في العرض المسرحي.. لتأخذ الحكاية دورها الاساس يقاسمها دون شك ممثل فاعل ومتحرك يمتلك من المهارة والعفوية ما الاشتراطات، تطورات أو تمت قراءتها بشكل يتناسب مع التطور الحاصل للفرد أو تيارات الفن التي تبحث عن قراءات اخرى، لا تغدو أحياناً، أن تكون مشاكسة أو من باب اسقاط الفرض.وبناءً على هذه المغايرة، فأن هناك محاولات استطاعت أن تخترق هذا الجدار من خلال اكساء هذا النمط رداءً جديداً.. أو أضافات جوهرية على هذا النظام.. إلا أن هذا النوع لم يلبث أن يعلن عن اشتراطاته الخصوصية وحدوده الثابتة.

لذا فأن الباحث في مثل هذه التجارب، لا بد له من قراءة فكرية وجمالية للوصول إلى ذائقة المتلقي، بعد كل ما صدر من مذاهب ومناهج وتطلعات بمسرح سحري يصف المكان على أنه (معبد) تتسرب من ثناياه ومقاعده وطرازيته موسيقى تختلط بأناشيد كنيسة تجذب اليه المتفرج وتحفز افكاره.. أما المجسد هنا، فهو ذلك الكاهن الجليل الذي يتقمص شخصية كونية.. لتتحد هذه الشخصية مع الفضاء العام، مشكلة عالماً سرمدياً جليلاً،يبث اشعاعاته وجماليته إلى متفرج يقظ ومتحرك..

ففي لحظة التجلي على منصة الدعاء، تتوحد جميع الارواح متجاوزةً اجسادها الثقيلة على خشبات المقاعد وتفاصيل المعمار، لكي يشكل المخرج خريطة الروح عبر فرشاته السحرية، بعيداً عن الانشغال بتنظيم حركات الممثلين على خشبة المسرح.. خشية أن لا تتقاطع تشكيلاتها الحركية على خشبة المسرح.. وهي بدون شك وظيفة شرطي المرور.. لا اشتغالات وانشغالات المخرج المفكر.