العدد(1388) السنة السادسة -الاحد (14) كانون الاول 2008 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

# الممثل يصنع المسرح

د.فاضل خليل

« إن من الضروري أن نحصل على ممثلين جيدين، بدلا من الحصول على عرض مسرحي جيد». هكذا اختصر الفيلسوف الألماني [جوته] الطريق على المسرحيين الباحثين عن المجد السريع، في عرض ناجح قد يزول بعد حين. في حين طالبهم بأهمية ان يعملوا على خلق ممثل جيد يقصر لهم الطريق الى العروض الجيدة. فالفوضى التي كانت سائدة هي من دعت الى البحث عمن يعمل على توحيد الأجزاء وليس غير الممثل الجيد، الممتلك لادواته والقادر على امتلاك وسائل الانتاج وتنظيمها باتجاه العرض الجيد. تماما مثل المدرب الجيد لفريق كرة القدم يبحث عن المنتخب لناديه أو لمنتخب بلاده. فالفريق المنتخب والمتكون من جملة من اللاعبين المجربين، كفيل بخلق الانتصار، وليست الصدفة التي احيانا تخلق انتصارا سرعان ما ينسى.

والسؤال: من هو القادر على صنع الممثل الجيد؟. دعوة (جوته).. بالتأكيد لابد أن يكون شخصاً خارقاً بل وأكثر أهمية. انه في لغة المسرح [المخرج]، القادر على التفكير القادر على الادهاش، المتمكن من قيادة فريق العمل وتنظيمه بالشكل الذي يحقق النجاح في خلق الممثل الجيد، وبالتالي العرض الجيد. فكان لظهور (فن الإخراج) أوقل (المخرج)، كصيغه مستقلة كما نعرفها اليوم، والتي تبلورت بصورتها النهائية، في نهائيات القرن الثامن عشر في المانيا ، في الفترة الواقعة ما بين الأعوام ١٨٢٦-١٩١٤ ( دوقية ساكس ماينغنن ) على يد [الدوق جورج الثاني] الذي احب المسرح وقاد فرقته الناشئة، وقام معها بجولات في عموم المانيا ، ليعرض معها أول مسرحية ضمن ما عرف بـ[مسرح المخرج] في الأول من أيار ١٨٤٧. تميز هذا المسرح . الماينغنن . بما يأتي:

١- الشدة بالتزام النظام، لذلك كانت فترة التمرينات فيه طويلة ودقيقه.

٢- امتازت الفرقة بعدم احتوائها على النجوم، لذلك كانت فيها كل الأدوار تعامل بالاهمية نفسها وكذلك الفنانين. وهنا نعود الى دعوة [جوته] بخلق الممثل الجيد، لتكون فرقة العروض الجيدة.

٣- كانت المجامع بأهمية أدوار البطولة.

٤- الإضاءة، الملابس، الديكور، الماكياج، تخضع للتخطيط الدقيق.

ويقال بأن (جوته) هو أول من استخدم مصطلح (المخرج)، ومن أفكاره قوله: « إن من الضروري أن نحصل على ممثلين جيدين ، بدلا من الحصول على عرض مسرحي جيد «، وهو دليل على مناداته بالاهتمام بالممثل في العرض للحصول على عروض مسرحيه جيده باستمرار. كما طالب بالدقة التاريخية في بقية عناصر العرض المسرحي الاخرى كالأزياء، كما وأكد الاعتناء بالأجواء النفسية بوساطة الضوء. وهو الذي طالب الممثلين باتباع قواعد المحاكاة الارسطيه. وفي المانيا كان نوعان من المخرجين:

١-الذين توجهوا تماما إلى عقل الممثل، وطالبوه بالتحليل التفصيلي والدقيق للدور.

٢-الذين وقفوا على قمة الوجدان الإبداعي للممثل، ورأوا بأن مهمة المخرج الأساسية تنحصر في إيقاظ الحس الإبداعي عند الممثل.

ومنذ ذلك الوقت تركز عمل المخرج في أنه : المفكر ، القائد ، المنظم ، للمجموعة المسرحية والمؤلف الأول للعرض المسرحي . الذي بدونه تصعب الحياة على المسرح . في ضوء هذا التعريف برزت أسماء مهمة وكبيرة في الإخراج المسرحي سنتناول أهمها من التي أثرت وكان لها دورها البارز في المسرح العالمي.

اذن فأن من أهم أسباب ظهور شخصية المخرج حديثاً كان لضرورة وجود [المفكر والقائد والمنظم] على رأس المجموعة المسرحية، وكذلك بسبب ظهور الفهم الحديث لمكونات عناصر الإنتاج المسرحي في عصرنا. فمن تجارب عصر النهضة وظهور المسرح المرسوم، ومن عقلانية طروحات المسرح في القرن الثامن عشر، وتبلور نظرية الحكمة في القرن التاسع عشر حيث ظهر (مسرح التشبيه) ومن ذاتية ونسبية القرن العشرين المتمثل بظهور المسرح التعبيري. كلها ساعدت في بلورة شخصية المخرج الساعي الى توحيد الجهود المسرحية. التي يصبح معها تعريف فن الإخراج: على أنه الفن الذي ينظم العناصر المكونة لتأسيس العرض المسرحي ابتغاء الوصول إلى التكامل الفني في المسرح.

وهنا لابد من التذكير بمراحل هذا الفن تاريخيا: ففي اليونان القديمة (الإغريق) مثلا كان (المؤلف) هو من يتولى عملية التنسيق والإعداد والتهيئة والتفسير وغيرها « فالكاتب والشاعر في العصر الإغريقي لم يكن يعلم الرقص للراقصين المنفردين والرقصات الجماعية فحسب، ولكن كان يفسر موضوع الدراما وكان يتدخل في النواحي الفنية الأخرى كأماكن الوقوف وحركة المجموعة وإيقاعها»(١)، وتعتبر( هيلين.ك.شينوي) في تقديمها للكاتب (مخرجون في جلسات الإخراج) أن (أسخيلوس) من أبرع من قاموا بتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح ، والا فكيف نفسر ملاحظاته الدقيقة التي وردت في نصوصه ، وهي اقرب ما تكون إلى ملاحظات المخرج والمؤلف الموسيقي معا. وفي أحيان كثيره كان (قائد المجموعة) يقوم مقام المؤلف المسرحي. وقد اعتبر المؤرخ الشهير لتاريخ الإخراج المسرحي (أدولف فبندس) أن تنظيم فعل الجوقة وإعطاء السمات الخاصة لها عند تقديم العروض المنفذة بالرقص والحركة والتي يتولى مسؤولياتها رئيس الجوقة عمل من مهام المخرج لذلك أطلق على رئيس الجوقة تسمية

(المخرج) الذي كانت من مهامه إضافة إلى قيادة الأوركسترا وتدريب الإلقاء والغناء أنه كان يقوم أيضا بتدريب الجوقة اليونانية لأن تتكلم بشكل منغم وتتحرك وتمثل ضمن إيقاع محدد . وفي رأي ( فيندس) كذلك، فأن رئيس الجوقة في التراجيديات اليونانية كان يحضر كل الأشياء اللازمة لتجهيز العرض المسرحي وكل ما كان ضروريا لأن يظهرعلى المسرح(٢)، إلى جانب مجامع القتال والمعارك مما أدى إلى ضرورة انفصال مهمة منظم العرض المسرحي( المخرج) – كما صار يطلق عليه فيما بعد- عن صلب المجموعة المسرحية. إذن هو من ضروب السذاجة الاعتقاد بعدم وجود من يدير تلك الفعاليات(العروض الدينية). بل على العكس فقد كان لها يقودها وينظمها ويفكر بشكل العرض ونوعه وطبيعته وما يتطلب ذلك من جهود لتقديمه. كما أن من ضروب المستحيل كذلك المستحيل أن لا يكون لتلك المواكب الاحتفالية التي تتسم بارتداء الملابس التنكرية من اجل الدعاية للترويج لها من قبل منظميها . ومن المؤكد أن من ينظم كل تلك العمليات هو شخص خبير. إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الجانب النقدي في المسرح الروماني كان المسرح اكثر تعقيدا من حيث إجراءاته من المسرح الإغريقي فقد كانت عروضه تتطلب من العاملين فيه تهيئة الكثير من المستلزمات من: ديكور ، وملابس، والشعر المستعار الذي كانت تحمله تلك العروض للكثير من الظواهر والعادات والتقاليد الباليه يتخللها الإثارة و طابع السخرية اللاذعة لتلك المواضيع. أما في فترة القرون الوسطى وما تاخمها من فترات في أوروبا، وعهد تيمور في إنكلترا، وعهد لويس الرابع عشر في فرنسا: كان الممثل الأول في الفرقة المسرحية هو من يقوم بمهمة التنظيم وتوجيه المجموعة.

هوامش:

١.مجلة الحياة المسرحية، العدد٩، صيف ١٩٧٩، ص٥٦،٥٥.

٢. ف.تيريشكوفيتش، ترجمة:ريمون بطرس، مجلة (الحياة المسرحية)، العدد٩، دمشق، صيف ١٩٧٩، ص٥٦.

## الممثل ومعايير القراءة

د.جبار خماط حسن

قديما قالت العرب حسن الإدراك الإحاطة بالشيء بعد استقباله وفك رموزه وتحويله إلى معان جديدة . وبحسب المنظور العلمي الذي يصف الاتصال بالمنطقة المتحركة التي يتخذ شكلا من التخطيط المنظم لعمليات الاتصال مع النص للحصول على القيمة الشاملة أو الخطاب الذي هو مقصد القراءة بشكل عام . والقراءة لدى الممثل تميل إلى إحساس تلقائي مباشر بالنص لاكتشاف الأداء التمثيلي المناسب الذي هو تحويل أو انتقال الدراما من وضعها الكتابي المجرد إلى صيغة أداء مسرحي على خشبة المسرح.

والقراءة المسرحية ما هي إلا عملية معقدة ومركبة تساعد على استمرارها وجود عناصر من داخل النص مثل الأسلوب والأفكار ومظاهر الفعل الاجتماعي بين الشخصيات ، كلها تساعد على وجود فعل درامي متداخل ما بين الممثل والنص ، يساعد الممثل على اكتشاف الأداء المسرحي المناسب للشخصية الموجودة في النص ، والدراما الجيدة حالما تتم كتابتها فان قيمتها الفعلية تكمن في مقدار خلق المجابهة المسرحية ما بين الممثل والشخصية المسرحية ، لان النص بذاته لا يكون أدبا غايته التذوق فقط بل في قدرته على خلق الاستجابة المسرحية لدى الممثل ، وهذا يعني وجود نص درامي يحتوي على لغة ذات تنظيم معين تمثل وحدات الفعل الدرامي ما بين الشخصيات تساعد الممثل على تجسيد الشخصية من خلال استعمال فعال للانفعال التمثيلي والأداء الصوتي المنسجم مع نوعية انفعال الشخصية الدرامية.

ولكون القراءة فعلا مركزيا بين الممثل النص فأنه لا يتم إلا بوجود معيار يتحكم بتلك القراءة من حيث العملية والأهداف ، والمعايير تتوزع على ثلاثة: معيار ذاتي للممثل وينطلق من رغبة ذاتية لدى الممثل بوجود شخصية مسرحية تتناسب مع نمط من الشخصيات التي يرغب بتقديمها بغض النظر عن طبيعة النظام المسرحي أو المعالجة للعرض المسرحي . وثمة معيار موضوعي لا يهتم كثيرا بمقدار المشابهة ما بين الممثل ولشخصية بل يؤكد الأثر الاجتماعي من خلال خلق مسافة من التشابه أو الاختلاف مع الواقع الاجتماعي الذي تعيشه الشخصية في النص. أما المعيار الثالث فهو ما يمكن تسميته بالإنتاجي كونه يؤكد علاقة الممثل بالنص ويوضح طبيعة الاتصال بينهما ، وبحسب هذا المعيار توجد في القراءة مادتان داخليتان أحداهما للممثل والأخرى للنص، فأما مادة الفعل الاجتماعي للنص فهي ما يقصده الكاتب من نصه مع القارئ ، أما المادة الأخرى فتلك التي يقصدها المجتمع من النص بوساطة الممثل . فالقراءة بينهما فعل لا يتأخر ولا يتقدم بل تكون عملية تبادلية راهنة تعتمد على التغذية المرتدة للمعلومات بين النص والممثل ، فالنص لا يكون مرسلا على الدوام بل هو مستقبل في ذات الوقت لأنه يتأثر بعمليات التفسير المستمرة من المستقبل – الممثل – الذي يقوم بدوره على تحويل الألفاظ الدرامية من حالتها اللغوية المجردة إلى شكلها الكلامي الجديد الذي يعمل في علاقات منسجمة مع الشخصيات الأخرى على خشبة المسرح.

لذلك فالقراءة عمليا هي الإحاطة بمفاصل الشيء ومكوناته واستيعابها من خلال الإدراك والوعي الذي يقصد ذلك الشيء ، بما يضمن الفهم والتأثير والإقناع وهذا معنا مسرحيا ، انجذاب الممثل للنص ، أي قابلية النص على الاستقطاب واتخاذه إشكالا متعددة من التفسيرات التي تتناسب ورؤية القائمين على العملية المسرحية من مخرج وممثلين ومصممين على حد سواء .

وإذ تكون القراءة علمية ومنظمة ما بين الممثل والنص ، ماذا يكون من علاقة الممثل العراقي مع النص؟ وكيف تكون عملية القراء لديه ؟ هل تنطلق من أسئلة إبداعية تأخذ بالاعتبار ما يكون من النص وما ينبغي أن يعطيه من امتياز لدى الممثل وهو يؤدي الشخصية؟ أو تراه فعلا مزاجيا تقريريا لا يعيد ترتيب الأداء التمثيلي الذي يتناسب مع طبيعة الشخصية التي يريد تمثيلها ، مما يؤدي بالممثل إلى نسخ أدائه للشخصيات وان اختلفت أبعادها ! بمعنى أننا نرى الممثل على الطريقة نفسها والأداء- مع اختلاف الشخصيات – من عرض لآخر ، وهذا ما ينتج لدى ممثلينا نوع من الترهل الأدائي الجامد لا نريده في مسرحنا العراقي.

**ابتداء من هذا المقال تبدأ صفحة مسرح ومسرحيون فتح باب النقاش حول المسرح الشعبي والمسرحية الشعبية في العراق حيث نأمل ان يسهم المسرحيون العراقيون باغناء هذا الحوار**

المحرر

# بيان المسرح الشعبي

عبد الخالق كيطان

### تصور عام

عانت المسرحية الشعبية في العراق من ظلم فادح على مدى عقود طويلة، ومن المؤسف له أن هذا الظلم قد اشترك في اقترافه مسرحيون مرموقون في عناصر التأليف والإخراج والتمثيل، فيما كانت مساهمة المنظرين المسرحيين العراقيين في هذا الاتجاه محدودة للغاية..

لقد استطاع حفنة من التجار أن يجيروا اصطلاح المسرح الشعبي لمصلحتهم عندما اكتسحوا المشهد العراقي بعروضهم التي امتلأت بها القاعات البغدادية خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات، وهي عروض لا تصمد في الفحص النقدي كثيراً بل إنها عبارة عن توليفات مسرحية فجة تتمترس خلف شعار فضفاض كان يمثل سر نجاح تلك العروض هو شعار المسرحية الشعبية.

من جهتهم، كان المسرحيون العراقيون المعنيون بالمسرحية الشعبية الحقيقية، وأقصد: سامي عبد الحميد، قاسم محمد، فاضل خليل، عزيز خيون، عوني كرومي قد قطعوا شوطاً طيباً في الابتعاد عن تلك المسرحية لأسباب متفرقة تخص كل تجربة من تلك التجارب المميزة على حدة... ولعل مثابرة الفنان محسن العلي في المزاوجة بين المسرحية الشعبية جيدة الصنع وتلك التي تخضع لاشتراطات السوق أنذاك كانت التجربة اليتيمة الوحيدة التي من الممكن القول عن تواصلها،من دون أن تعني تلك الجملة أن التجارب الأخرى قد غابت عن الذاكرة..

ما المطلوب اليوم لكي تعود المسرحية الشعبية إلى سابق عهدها؟ مسرحية يحضرها الجمهور من دون أن يفر منها.. وفي الوقت ذاته مسرحية تشرف منتجيها بلا استثناء؟

بالعودة إلى تجارب الفنان محسن العلي في المسرح الشعبي، ومن أجل فحص أسباب نجاح تلك التجربة، فإننا سنجد الاشتغال على الثيمة المحلية الصرف واعتماد النجم الجماهيري في الآن ذاته قد أسهما مساهمة فاعلة في نجاح مسرحيات العلي... كما أنه كان يزاوج بين الموسيقى والرقص، والكوميديا السريعة، والموضوعة الشيقة لينتج عرضه المسرحي.. وهذه العوامل مجتمعة التي اسهمت بانجاح تجاربه محلياً كانت عائقاً على الأرجح في أن تنطلق تلك التجارب خارج الحدود العراقية، واستعاض العلي من أجل هذا الخارج بتجارب أخرى لم تكن، في تقديرنا، لتمثل خبرته المسرحية التمثيل الأفضل، فلماذا إذن حدث ذلك؟

كان المسرحيون العراقيون مشغولون على الدوام بفكرة المشاركة في المهرجانات العربية بسبب من غياب فرص السفر الحقيقية لهم، وهي فرص كانت ستمنحهم تجارب جديدة في الاطلاع على ثقافات العالم وفنونه ما يدفعهم إلى تطوير نماذجهم.. ولأن فرصة السفر نادرة فلقد برع هؤلاء بانتاج عروض تصلح لأي مهرجان ولا تتقاطع بالضرورة مع المتطلبات السياسية التي كانت سائدة في العقود الماضية، مع محاولة عدم الاخلال بالشرط الجمالي.. وهو اشكال حقيقي يقع على الدوام بالضد من تطلعات المسرحيين أنفسهم، وليس غريباً بعد ذاك أن تجد تجارب مخرج مسرحي كبير مثل الدكتور صلاح القصب مسابقة الظفر بالسفر خارج العراق، على سبيل المثال لا الحصر.

أقصيت ها هنا المسرحية الشعبية من السفر،، وبالتالي ظل انموذجها يقدم في العاصمة ليبدأ هذا النموذج عاماً بعد عام بالتنازل عن الشرط الفني والجمالي لمصلحة اشتراطات السوق حصراً. إنه فخ ولا شك وقعت المسرحية الشعبية العراقية فيه بصورة مباغتة ولم يعد من الممكن تخليص هذه المسرحية من الفخ حتى مع النماذج اليتيمة التي يقدمها هذا المخرج المسرحي أو ذاك.. وبالفعل شهدنا تجارب من هذا النوع قدمها قاسم محمد وعوني كرومي وفاضل خليل وعزيز خيون وحيدر منعثر وغانم حميد الخ لم تسفر بمجملها عن عودة الحياة للمسرحية الشعبية التي نرجو..

إن متطلبات العرض المسرحي الشعبي الذي يصمد اليوم أمام إغراءات أخرى تقدمها الفنون المسرحية بشكل خاص يتطلب شروطاً جديدة هي ليست بالضرورة الشروط ذاتها التي أنتجت المسرحية الكبيرة الخالدة: النخلة والجيران، بل أننا نكاد نؤكد بأن تجربة من مثل تجربة النخلة والجيران هي وليدة مرحلة معينة من عمر المسرح في العراق والعالم أيضاً لا يمكن تكرارها ولو اجتمعت كل شروط نجاح المسرحية الأم... علينا اليوم أن نبحث عن فضاء جديد لإنجاح مسرحية شعبية تليق بالزمن الذي نعيشه ولا نعتقد أننا نطلب الشيء المستحيل.

كما أن شروط نجاح مسرحيات الفنان محسن العلي، التي أشرنا إليها قبل قليل، ليست بالضرورة هي الشروط المناسبة لنجاح المسرحية الشعبية اليوم.. والأمر ينطبق على أبرز تجارب المسرح الشعبي الأخرى التي نعرفها ونقدر أهميتها ودورها التاريخي في هذا المجال.

### لماذا المسرحية الشعبية اليوم؟

لقد أدى الوضع السياسي المتأرجح على مدى عقود عراقية كاملة دوراً في صياغة شروط فنية وفكرية وجمالية تحكم صناعة العرض المسرحي، وليس من البعيد تصوره أن يكون الوضع السياسي اليوم سبباً في الدعوة الى انتاج مسرحية شعبية عراقية تعيد الاعتبار للهم العراقي.

لقد انهار بانهيار النموذج الديكتاتوري الشعار القومي الفضفاض الذي كان يطرح القضية العربية ضمن سياق لغوي جائر عملت الكثير من الشعوب العربية على تجاوزه منذ زمان طويل في التمظهرات الثقافية لتلك الشعوب، وما دام حديثنا مخصوصاً بالمسرح فانه من السهل علينا اليوم تذكر عشرات التجارب القادمة من تونس والجزائر والمغرب ومصر وسوريا على سبيل المثال ، تلك التي كانت تشارك في المهرجانات المسرحية المنعقدة في بغداد أو القاهرة أو دمشق أو قرطاج وكيف كانت تقدم باللهجة الدارجة لبلدانها وكيف كان منظمو تلك العروض يضربون عرض الحائط الأصوات التي تطالبهم بتقديم عروضهم باللغة العربية الفصحى.. لقد كان الشعار القومي بعيداً إلى حد ما عن مسرحهم، أو أن مسرحيي تلك البلدان العربية كانوا يقاومون هذا الشعار في تجاربهم فلا يخشون من مشاركتها في المهرجانات العربية .. أما زملائهم في العراق فكانت عروضهم التي تقدم باللهجة الدارجة تظل حبيسة الحدود العراقية لأن في الافراج عنها عربياً اساءة ما بعدها اساءة للفكر القومي وشعاراته الرائجة آنذاك في بغداد، وهي الشعارات التي زجدت لها صدى في أثناء سلسلة الحروب والحصارات الدولية التي تعرض لها العراقيون، فكان العرب يصفقون للعذاب العراقي الذي ما ترك عائلة إلا ونهش جسدها الغض فيما تجلدهم من جانب آخر تلك الشعارات الضخمة والبعيدة تماماً عن هموم الناس وآلامهم.. لقد انبهر المسرحيون العراقيون بالعروض الشعبية القادمة من مختلف الحواضر العربية، ولم تكن اللهجات الصعبة، وخاصة المغاربية منها، تلك التي أختيرت لغة لمسرحياتهم عائقاً أمام تواصل الجمهور العراقي معها، بل أن اللهجات قد أضفت طابعاً وملمحاً جديداً لتلك العروض أجبر منتجيها على التفكير ملياً بضرورة خلق صورة مسرحية معاصرة عابرة للحدود، وهكذا كان، فتطور الأمر لدرجة أن يعرض المسرح الجديد الذي يقوده التونسي المعروف الفاضل الجعايبي عروضه في العواصم الأوروبية المختلفة، وهو يقدم مسرحه دائماً باللهجة التونسية...

اليوم، ومع سقوط الشعار القومي في العراق، وبروز ظاهرة الانتحاريين العرب، بدأ العراقيون ينظرون بجدية إلى هويتهم الوطنية، وليس أكبر من المظهر الثقافي مظهراً يحفظ هذه الهوية في ظل واقع معقد ومليء بالأحقاد والهموم والشجون.. ولقد بدأت الفضائيات العراقية بالفعل اعتماد اللغة المحكية بديلاً عن ما كانت تعتمده القناة الرسمية العراقية في العقود السابقة من لغة عربية يجد كثيرون صعوبة في التواصل معها وفهم مستوياتها الدلالية.. فضائيات اليوم كسرت هذا القانون الذي كان يتبع الشعار... فاستطاعت في زمن قياسي أن تقيم علاقات جديدة وحيوية مع متلقيها الأمر الذي كرس عراقية تلك القنوات، وهي عراقية يريدها الجمهور بل هو متعطش إليها تماماً ناهيك عن قدرة اللهجة المحكية ذاتها على تحطيم القيود البلاغية والاستعارية بين الناس، تلك القيود التي تفرضها اللغة العربية الفصحى..

وليس ببعيد عن هذا الموضوع الاشكال اللغوي الذي تقع اللغة العربية فيه من دون اللغات الأخرى، وخاصة اللغة الانجليزية التي تذهب مفرداتها إلى المعنى مباشرة ومن دون تفصيلات شارحة وهو الأمر الذي تنجح اللغة المحكية فيه فيما تزدهر الاستعارة في العربية الفصحى.. الأنجليز يكتبون ما يلفظون ولهذا لا تجد شخصاً يرطن بكلام مكانه الكتب فقط، وهو الأمر الذي نعاني منه..

لقد كانت جرأة المثقفين اللبنانيين والتونسيين والجزائريين والسوريين لافتة وهم يقدمون أبرز نتاجهم الفني باللهجة المحكية، وتركوا اللغة العربية ومقاييسها لفنون القول الخاصة باللغة وحدها، مثل الشعر والقصة والرواية والنقد.. وهو ما يذهب إليه اليوم فريق ليس بالهين في الثقافة الفنية العراقية.

لا يمكن اليوم أن يزدهر المسرح العراقي إذا ظل عائق اللغة قائماً.. ولا يمكننا أن نظل نصر على تقديم مسرحياتنا العراقية لجمهور عربي يريد أن يفهم ما جرى إذا كنا نصر على اللغة العربية الفصيحة.. أمام المسرحيين اليوم، واليوم تحديداً حيث سقطت الموانع الضخمة التي كانت تعيق حركتهم، فرصة أن ينتجوا عروضاً مسرحية حرة بكل ما لكلمة الحرية من معنى، حرية تتيح للمثل والمخرج على السواء إمكانات التعبير عن همومنا الوطنية بيسر وسلاسة.. نحن أحوج ما نكون لتقديم رؤيتنا الوطنية للمتغير الكبير الذي حصل في التاسع من نيسان.. وكذلك لعقود القهر والديكتاتورية الطويلة.. أمامنا اليوم فرصة أن نصنع عرضاً شبيعاً لا يتعكز على الايديولوجيا، بالرغم من أهميتها، بقدر تعكزه على هموم الناس التي هي همومنا جميعاً.. وهي مناسبة لإخراج عرضنا المسرحي المعاصر من عزلته العراقية.. وبالطبع فإن حجة التواصل مع العرب قد أسقطت بالفعل، ليس على ايدي مسرحيينا، فلقد سبقنا إلى ذلك العرب أنفسهم، ولماذا نصر على أن نقدم ما يقيم نسقاً تواصلياً مع العرب على حساب نسق نريده تواصلاً مع مواطننا العراقي؟.

### جدل المقترحات

إننا الآن، وفي سياق البحث عن انموذج يعيد هيبة المسرح الشعبي في العراق نحاول أن نصنع تصورات جديدة تخلص هذا المسرح من مشاكله العتيدة وفي الوقت ذاته تنتج مسرحية جديدة معاصرة نستطيع أن نفخر بها سواء اقدمت في بغداد أو أي عاصمة أخرى.

في البدء لابد من التخلص من سطوة المؤلف لمصلحة ما يمكن أن يمنحه المختبر المسرحي، إن المختبر المسرحي يمنحنا حلولاً وأفكاراً تصلح على الدوام لتكون ثمرة جهد معاصر، وأعني نص خشبة يناسب الآن تحديداً.. مراحل المختبر في هذا الاتجاه ستكون محصورة بالمخرج بالدرجة الأساس وكاتب نصوص محترف ودراماتورج وممثل يعتد به وبتجربته وثقافته، وبعد سلسلة من اللقاءات التي تتناول الحدث المحلي وتجلياته العالمية، وكذلك آخر الإصدارات الروائية العراقية وحشد من الأسئلة الجمالية فإننا سنخرج بنص عرض يكون اللبنة الأولى على طريق العرض المنشود... تتطور الحلقة بعد ذلك لتشمل مثقفين اخرين، أبرزهم شعراء وممثلون الخ لكي تتطور البؤرة الدرامية المقترحة والتي ستوصلنا إلى نص عرض محكم بطريقة أولية.. هذا النص هو الذي سيؤهل الفريق للصعود إلى الخشبة وانجاز التمرينات الأولية للعرض من دون أن يعني ذلك أننا وصلنا إلى النص النهائي، فالنص النهائي يظل على الدوام مشروع المجموعة النهائي.

لا يعني ذلك بأي حال من الأحوال الاستغناء عن خدمات المؤلف المسرحي.. بل أننا نستطيع أن ننشط عملية التأليف المسرحي من خلال إقامة ورش متخصصة يحاضر فيها كبار كتابنا وفنانينا، أو من خلال إقامة مسابقات طوال العام لاكتشاف مؤلفين مسرحيين جدد، وأيضاً من خلال العمل بالطريقة التقليدية التي يقدم فيها مؤلف ما نصه للمخرج الفلاني الذي يلائم تطلعاته الفكرية..

ذلك كله لن يمنعنا من الذهاب إلى المختبر المسرحي إياه.. إن ضرورة المختبر المسرحي، كما أزعم، تقع في قدرته على تخليص عروضنا من سيادة النمط.. النمط الذي تشكل طويلاً في الذاكرة الجمعية بصدد ما نسميه بالمسرحية الشعبية.. وإذا ما تمت الإطاحة بهذا النمط فسيصبح من السهل تماماً انتاج عرضنا الجديد الذي ندعو إليه..

يقوم العرض الشعبي الجديد على ركائز عديدة لعل في مقدمتها مشروع النص المسرحي.. إننا نستطيع اليوم الإفادة من تقنيات الحداثة وما بعد الحداثة في صياغة هذا النص. ومن الممكن بالنسبة لنا التخلي عن استطرادات النص الشعبي التقليدي التي تصنع النفور والملل، وهو ليس بالأمر الصعب على اية حال أذا ما أدرك المؤلف الزمن الذي يعيش فيه وهو زمن سريع ومتوتر على الدوام.. صناعة نص شعبي جديد يؤدي إلى خلق فرص جديدة في الإخراج والتمثيل وهو هدفنا النهائي للوصول إلى العرض المرتجى.. من الممكن للمسرحيين مواصلة مشاريعهم التجريبية التي ينظرون عنها باستخدام نصوص شعبية، ومن الممكن للممثلين أيضاً استثمار قدراتهم الأدائية التجريبية في هذا الصدد دون أن يعني ذلك أنهم ممثلين من الدرجة الثانية!.

لقد آن الأوان للمسرحيين العراقيين أن يكفوا عن نظرة التعالي للمسرح الشعبي التي وقعوا فيها لسنوات طويلة وبالتالي وضعت مفهوم المسرحية الشعبية لا للبس فقط وإنما صار المفهوم مطية لقليلي الخبرة والمنتفعين لكي يمرروا مشاريعهم الربحية من خلاله..

يستطيع العرض الشعبي، إذن، أن يكون تجريبياً، مغايراً، ومدهشاً أيضاً.. كما يستطيع هذا العرض أن يكون نخبوياً إذا أردنا وجماهيرياً أن أحببت.. وهذا كله في تقديرنا ليس مهماً جداً.. ما هو مهم اليوم انتاج مسرحية تعبر عن آلامنا، شجوننا، أحلامنا، أفكارنا الوجودية وأفراحنا أيضاً..

تبدو المسرحية الشعبية اليوم خياراً عراقياً جديداً لمسرح يريد أن يستعيد دوره، وهو خيار لا يتقاطع بالضرورة مع خيارات أخرى قد تصلح عند مخرجين مجربين آخرين..