المشاكل التي رافقت الظاهرة المسرحية العربية

د.فاضل خليل

رافق المسرح العربي ومنذُ بدايتهِ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حصارٌ فرضتهُ الهيمنة الأجنبية بسبب الاستعمار في أغلب البلدان العربية الأمر الذي أبعدهُ عن ممارسة دورهِ في النهوض بالظاهرة المسرحية التي ظهرت بوادرها واضحة لكنها ظلّت أسيرة التقليد ، فاستمرت تعاني ضعف الخصوصية ، وامتلاك الهوية الخاصة بسبب الفوضى وعدم الاستقرار (١) إضافةً إلى وجهة النظر الدينية التي قضت أحياناً وفي بعض البلدان بتحريم المسرح باعتباره وسطاً يساعد على اختلاط المرأة بالرجل الذي قد يؤدي إلى مساواتهما في مجتمع تطغى فيه سُلطة الرجل وسطوتهِ الاجتماعية على المرأة.

إن أصحاب هذا التفسير حاربوا كل ما ينهض بالظاهرة المسرحية لكن إصرار الرواد الأوائل ومحاولاتهم الجادة التي لم تخرج عن التقليد ، والتي إنعدم فيها الوضوح الفكري والخصوصية والتي يمكن اعتبارها فنوناً كمالية تقتضيها (التقاليد الإجتماعية) أجهض تلك الجهود الرجعية التي تدعو إلى تحجيم الثقافة والفنون عند العرب وجعلها غير قابلة وغالباً ما تؤدي المسرحيات بعد اللغة العربية. ولكن تدريجياً استطاع بعض القادة العرب الوطنيين من العمل على إسنادها كما فعل سعد زغلول حين تسلم وزارة المعارف بعد إنتفاضة ١٩١٩م ، في مصر دعا جورج أبيض إلى تقديم مسرحياته باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية ، أستمر الحالُ هكذا حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة هي أقطار الوطن العربي التي حفزت الشباب العربي الذي عاصر الحربين العالميتين أن يغير ذلك الواقع المريض ، ساعدهُ في ذلك تأسيس الأحزاب القومية والوطنية التي عملت على تحفيز الشعور والوعي الوطني ، الذي رفع الجماهير إلى النضال من أجل الإستقلال والعمالة الإجتماعية رافقها في ذلك الوعي الثقافي ، والمسرحي بشكل خاص الذي تطور نوعا ما بمرور الزمن ما ساعد على استنفار الشباب في أن ينتفض على ذلك الواقع ، وهكذا نشأ المسرح أقرب إلى السياسة في بعض بلدان الوطن العربي مثل العراق الذي امتاز بكونه مسرحاً سياسياً منذ نشأته. لم يُعرف العراق المسرح التجاري كما هو الحالَ في مصر وغيرها من الأقطار العربية (٢) إلا بعد دخول العراق حروباً جديدة في ثمانينيات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين ولأسباب أهمها تدني الوضع الإقتصادي ، وانغماس الناس في الحرب وابتعادهم كثيراً عن الجانب الإبداعي كذلك في المغرب حين استرسلت الحركة المسرحية في البلاد جاهدة مجتهدة في البحث والتأليف والإقتباس والعرض ، تخوض معركتها كاملة إلى جانب الحركة الوطنية مع حركة الصحافة والنشر متصارعة مع الرقيب والرقابة (٣) ويشير السلاوي في هامش الصفحة ذاتها إلى أن المقيم العام الفرنسي أصدر قراراً برقابة المسرحيات قبل عرضها سنة ١٩٣٤، وبقي هذا القرار ساري المفعول إلى أن حصل المغرب على استقلاله.

وفي ليبيا شعر رائد المسرح الليبي أحمد قنابه من خلال عمله مع الإيطاليين في فرقة (الدبولا كورد) بأهمية دور المسرح في إيقاظ الحس الوطني وتجنيد الناس لمقاومة الإستعمار الإيطالي . ويؤكد أديب السلاوي إن المسرح في المغرب قد استطاع أن يكون أحد العوامل الأساسية في الوطنية وفي النهضة الأدبية والسياسة التي عرفها الغرب بين الحربين العالميتين ، وما بعد الحرب العالمية الثانية . لقد امتدت محاولات هواة المسرح المغاربة، بعد الحرب فتأسست فرق في أغلب المدن المغربية أما في سوريا فكان لمسرحيات مروان السباعي أثرها في إستنهاض الروح الوطنية حتى أنه بعد عرض مسرحية قدمت عام ١٩٣٥م ، أسفر عن قيام تظاهرة نددت بالإستعمار الفرنسي (٤) الممثل في حينها وهذا هو الحال في معظم البلدان العربية.

ففي العراق وخلال الأعوام ١٩٢٨م شهد المسرح فيها عصرهُ الذهبي ، فخلالها تأسست العديد من الفرق المسرحية إلا أنه وبعد الحرب العالمية الثانية أوقف نشاط هذه الفرق ، كما تحدد نشاطها وأتجه إلى المدارس التي كثرت منذ ذلك الوقت (٥) هذا التأثير الإيجابي في هذا الجزء من البلدان الذي شهد تأثيراً سلبياً في أجزاء أخرى من تلك البلدان كالجزائر مثلاً برغم إن الإستعمار الفرنسي قاعات عرض وبنايات قدمت فيها عروضها فكان لها تأثير آخر في الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض فكانت مسارح كثيرة جلب لها العديد من الفنانين والعديد من الفرق " المصغرة المكونة من المثقفين الجزائريين آن ذاك فراحوا يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا ، فلم تكن المسرحيات العربية تهتم كثيراً أو قليلاً (٦) وظهر ذلك واضحاً في نتاج الكتاب الجزائريين من أمثال (كاتب ياسين) الذي كتب بالفرنسية ، ومن ثم نقلت إلى العربية ، وغيرهُ من العديد من الكتاب . ولقد أفرزت الخمسينيات من القرن الماضي جيلاً مهماً من الكتاب والفنانين ، عاشوا مأساة الحربين العالميتين ، إلى جانب معاناتهم الظروف القاسية إجتماعياً واقتصادياً التي تمر بها بلدانهم فكانوا فاعلين واستمروا فاعلين حتى نهاية السبعينيات من القرن ، هذه النخبة كانت تبحث عن سبل للخلاص من واقع الهيمنة الإستعمارية ، وبعض تلك البلدان تمكنت من ذلك والدليل على ذلك قيام ثورة مصر عام ١٩٥٢م وثورة الجزائر عام ١٩٥٤م ، وثورة العراق عام ١٩٥٨م وغيرها .

ففي مصر " كان جواً من السلبية الإجتماعية يسود جو المسرح منذ إنتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢م ، الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن القضية الإجتماعية الجماهيرية ، الربح المادي وحدهُ هو السياسة التي عليها يخطط المسرح مشاريعهُ الفنية وإنتاجهُ "(٧) كمثل على شكل المسرح السائد قبل قيام الوضع الوطني في تلك البلدان. أما بعد فبرز تياران للعمل في المسرح المصري هما فرقتي (نجيب الريحاني) و (يوسف وهبي) هاتان الفرقتان استطاعتا أن تتركا أثرهما في مسيرة المسرح في الوطن العربي عموماً ، برغم بقاء التأثيرات الأجنبية في نوع العمل فيهما. والطابع البرجوازي الذي لم يسمح لعامة الناس من ارتياد تلك العروض بسبب إرتفاع أسعار تذاكرها ، فحين " ازدهر الريحاني وانتعش انتعاشا مادياً ألغى من حسابهِ جمهور الطبقة الدنيا . لتحضر أول تحضر فليس في حالة مسرحة إلى (٨) درجة أولى ، وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع (خاص) نوع "العائلات ، ولم يكن يوسف وهبي بأحسن حال من توجهات مسرح الريحاني برغم أنه إستطاع أن يجتذب تلك الجماهير بصورة مدهشة والسر يكمن في التكوين النفسي لجماهير شعبنا آنذاك" (٩) ، ومن إختياراته لمواضيع عروضه التي كان يغلب على مواضيعهاَ طابع الحزن ، التراجيدي المستمدة من حياة الفقراء ، كأقرب ما تكون إلى إمتصاص النقمة منهم والإنتصار لهم في ضرورة رفع الكلفة في ضرورة الزواج بين الفقراء والأغنياء في الوقت الذي كان فيه الريحاني ، وجمهوره الأرستقراطي الخاص ، الذي لم تكن تهمهُ حتى المعاناة الإجتماعية في هم آخر يغلب عليه الضحك من أجل الضحك . المسرح العربي وهو يشكو من نواقص عدة ، كان من اهمها : غياب (المرأة) فيه ، مما جعل العاملين فيه يلجئون إلى تقديم عروضهم خالية من جهودها وفي أحسن الأحوال ، إلى حد دورها من النصوص المسرحية ، أو معالجتها بأن يحول دورها إلى رجل أو يضطلع بدور المرأة رجل في أحسن الأحوال يقول رائد المسرح الجزائري عبد الرحمن باش طرزي "نظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كتب أقوم بأدوار النساء " . وهكذا ظل المسرح العربي لفترات طويلة إمتدت إلى أكثر من نصف قرن يفتقر إلى (المرأة) في المسرح . ولهذا عمّد المخرج العربي إلى إختيار نصوصه خالية من النساء.

أضف إلى ذلك أن المسرح اقترن بالكاباريه (الملهى) الذي تقدم على خشبتها فعاليات الرقص الفاحش والفعاليات المتدنية الخاصة بطالبي السهر والمتعة من الرجال ففي بغداد مثلاً ومنذ عام ١٨٨٦م إنتشرت المقاهي وصارت لكل منطقة مقهى خاصة بها ، وفي سياق باب المنافسة بين أصحاب المقاهي راحوا يستثمرون لديهم في العمل فرقاً موسيقية شعبية ، ثم الراقصين وبعد ذلك جرى إستقدام راقصات من الخارج وهكذا تحولت لبعض المقاهي إلى كاباريهات (ملاهي) يقصدها الناس للهو والسكر ، وفي هذه (التياتروات)(١٠) ، أخذت تقدم وصلات مسرحية تسمى (الإخباري) . الذي يداعب الراقصات والعاملين في المسرح بشكل فاضح ومكشوف ، الأمر الذي جعل المسرح لا يحظى لسمعة طيبة ولهذا إستمرت نظرة الناس لهذا العمل متدنية إذ كانت تخضع النشاطات المسرحية التي تقدم في المدارس والمسارح التي كانت ضريبة الملاهي (١١) ، وهو الذي منع الآباء من السماح لبناتهم في العمل بالمسرح ، ومن كانت تعمل في هذا الحقل كان تخضع للعقاب الصارم من المجتمع من ذويها في نفس الوقت ، من ذوي الفتاة (غسلاً للعار).

في فلسطين عام ١٩٢٥م تأسس (النادي السالسي) الذي كان يقدم المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإيطالية على مسارح تابعة إلى مؤسسات دينية تحرم على الفتاة الظهور على خشبة المسرح ، وأن بعضهم أعتبر فن التمثيل من البدع المرضية المخالفة للشرع (١٤) ، الأمر الذي دفع بالشيخ هادي سعيد الغبرة وهو عالم ديني معروف آنذاك أن يسافر إلى (الأستانة) ليلتقي بالسلطان عبد الحميد ليقول له : "أدركنا يا أمير المؤمنين ، فأن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام ، فتهتكت الأعراض ، وماتت الفضيلة ، وؤد الشرف ، واختلطت النساء بالرجال" (١٥) ، وفي ضوء ذلك أصدر السلطان عبد الحميد يقضي بإغلاق مسرح القباني في دمشق. الأمر الذي دفع أبو خليل القباني أن يترك العمل في الشام ليذهب إلى مصر كان ذلك أبان عام ١٨٩٠م حيث تؤكد الممثلة (مريم سماط) في مذكراتها أنها حين قدمت إلى مصر في عام ١٨٩٠م كان "في مصر جوقين (جماعة الأهرام) يديرهُ محمود رفقي ، والثاني (جوق أبو خليل القباني) حيث كان فيهما يقوم شباباً بأدوار النساء لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على الوقوف على المسارح ، وكان منهم آنذاك (موسى أبو الهيء) و(توفيق شمس) و(درويش البغجاني) و(راغب سمسمية) وكلهم من دمشق "(١٦) ، "إن أبا خليل القباني قد اتخذ من (قهوة الدانوب) مكاناً لتمثيل مسرحياته ، وكان هو يقوم بالغناء بينما يمثل (اسكندر فرح) أدوار البطولة ، وكان الشباب يؤدون أدوار النساء ، وهذا مامكن الفرق من أن تطوف أنحاء القطر المصري ، وتتوغل في الأرياف". ما تقدم من العوامل وغيرها من الأسباب كانت أسباباً أدّت إلى فقدان عنصر التخطيط في تطور المسرح عند العرب.

الهوامش

١. فقد حكم بغداد وحدها طيلة الفترة من (١٨٨٠-١٩١٧) خمسة وعشرون والياً ، أي بمعدل عام وبضعة شهور لحكم كل والي .

٢. يوسف العاني: (هكذا كان مسرحنا وهكذا أستمر) ، طريق الشعب ، العدد ٨٤٤ في ١٩٧٩/٦/٢٧م – بغداد الصفحة الأخيرة .

٣. أديب السلاوي : (المسرح المغربي) ص٩ .

٤. وليد قوتلي : (المسرح العربي في سوريا) ..قضاياه ومهامه ، ندوة أدارها : حسب الله يحيى ، شاركهُ فيها ، د.عادل قره شولي ، وليد قوتلي ، حامد بلبل ، منى واصف ، آفاق عربية ، السنة (٣) العدد (٣) ، تشرين الثاني ١٩٧٧م – بغداد .

٥. د. علي الزبيدي : (المسرحية العربية في العراق) :ص٥٦ .

٦. د. علي الراعي : (المسرح في الوطن العربي المعاصر) ، مجلة المسرح ، العدد ٢٩ ، أيار ١٩٦٦م ، ص٦٦ .

٧. نفس المصدر السابق – ص٦٦ .

٨. نفس المصدر السابق – ص٦٦ .

٩. كان يطلق في بغداد القديمة اسم (تياترو) على (الكابارية) ولم يكن (التياترو) يتمتع بسمعة جيدة فقد كان يعمل فيه (المؤسسات والسماسرة) كراقصين وكان تتم فيه صفحات السمسرة بين (المؤسسات) وأصحاب (الكابارية) ، ولهذا كان كل من يعمل فيه لا يتمتع بسمعة جيدة بين أوساط الناس ، وكان يعتبر من المنبوذين .

١٠. يوسف العاني : (هكذا كان مسرحنا وهكذا أستمر) الصفحة الأخيرة .

١١. د.إسكندر لوقا : (الحركة الأدبية في دمشق ١٨٠٠-١٩١٨) مطبعة ألف باء – الأديب ، دمشق ، ١٩٧٦- ص ١٧٧ وما بعدها .

١٢. نفس المصدر السابق – ص١٧٩ .

١٣. مذكرات الممثلة مريم سماط : جريدة الأهرام سنة ١٩١٥م – القاهرة ص ٤

١٤. د.محمد مندور: (الفن التمثيلي) ، سلسلة فنون الأدب العربي ، دار المعارف – بمصر ، القاهرة سنة ١٩٥٩م ، ص٣١ .

توظيف المكان في العرض المسرحي

بشار عليوي

تَنبع خصوصية خطاب العرض المسرحي، من تَشكُل العناصر البصرية (التي تُميزه عن سواهُ من الخطابات الدرامية الأخرى) كبيئة مكانية للعرض، تأسست وفق معطيات النص المكتوب. وبالتالي أنتجَ خطاب العرض المسرحي هويتهِ وخصوصيتهِ هذه بوجود (البيئة – المكانَ) المنظور من المَتلقيَ الذي يكون أزاءهُ مُتوحداً بشكلٍ أو بأخر مع بيئة العرض بوصفها مُستقاة من أنساق حياته. وهكذا إنصبت إهتمامات المُنظرين المسرَحيين على ماهية البيئة المكانية للعرض، مُنذ أن تَكرس لدينا مفهوم شخصية وماهية" المُخرج"بشكلها المتعارف عليهِ الآن .

فظهرت تيارات وإتجاهات عديدة تُنادي بضرورة إعطاء الأولوية لنجاح أي عرض مسرحي بالأعتماد على طبيعة البئية المكانية الحاضنة للعرض ، تماهياً مع ما يُريدهُ المؤلف تارة ، وتارة إخرى خروجاً على هذه القواعد والاطر ذات المنحى الكلائشي وكَسرها، عبر تقديم العرض في الشارع أو الساحات العامة أو المقهى. ووفق هذا التعاطي مع هكذا طروحات، وجدَ "مسرح الشارع / مسرح المقهى " وغَيرها. ولو عُدنا الى البدايات الأولى لظهور المسرح ، لوجدنا أن الأغريق هم أول من أهتم بالبيئة المكانية لعروضهم . وكذلك الرومان الذين أتخذوا من المساحات المكانية الواسعة للمسارح الضخمة، مكاناً لتقديم عروضهم عبر إستيعاب أعداد الممثلين الكثيرة. وفي العصور الوسطى، إتخذت العروض من باحات الكنائس مكاناً لتقديم النتاجات المسرحية تماهياً مع طبيعة تلك العروض ذوات الموجهات الفكرية الروحية . فيما وجدت العروض الشكسبيرية في (الحانات القديمة) بيئة مكانية نوعية لتقديم نصوص شكسبير بتوظيف الطراز المعماري للحانة المتوافق مع البيئة المكانية لتقديم تلك النصوص. ومع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، تركز الإهتمام ببيئة العرض . فهذا (ستانسلافسكي) يُحيل باحة بيتهِ الداخلية الى خشبة مسرح عبر تطويع فضَاء البيت الداخلي لمصلحة العروض التي قدمها على تلك الخشبة . أما (بريخت) فقد إهتم بالمكان، بوصفهِ عنصراً مهماً من عناصر خطاب عروضهَ الملحمية ، حيث تعددت الإيحاءات الدلاليةَ للبيئة المكانية داخل جسد العرض المسرحي الملحمي بالإفادة من إشتراطات عامل التغريب وكسر حالة الإيهام لدى المتلقي وبالتالي تعدد دلالات البيئة المكانية .

وفي مُنجزنا المسرحي العراقي ، تُطالعنا التجربة الثرة للفنان د. صلاح القصب ، بقراءتهِ المغايرة للسائد من الأتجاهات المسرحيةَ ، والتي أنتجت تأسيساً لمُنجز مسرحي دعاهُ بـ(مسرح الصورة) . فكان إن إعتمدت قراءاتهِ الأخراجية للأعمال المسرحية التي قدمهَا على البيئة المكانية بالأساس في إيصال خطابهِ المشفر والمعبأ بالعلامات الصورية . حيث إستطاع (القصب) أسلبة البيئة المكانية المتاحة أمامهُ لمصلحة عرضهِ بتقديم خطاب جمالي محايث للخطاب الفكري للعرض ، والإطاحة بكل ماموجود من معمارية بإعادة إنتاج فضاء مؤسلب ومُدجن لعروضهِ ، خصوصاً نصوص شكسبير التي قدمهاَ ، كما نجد أن هناك محاولات جادة في هذا السياق. ففي مونودراما (نهاية حرب) تأليف وإخراج "هادي المهدي" التي قدمها في مدينة السليمانية ، نجد أن المخرج قد نقلنا الى خارج مسرح العلبة حينما إختار الفضاء الخارجي (المساحة الفارغة أمام المخزن المسقف) مكاناً مغايراً لإنتاج قراءتهِ الإخراجية ومحاولة توظيف / باب المخزن – العدد اليدوية – البسطال / كموجهات إيحائية ذات قصدية – معرفية، وقد حاول المخرج إستنطاق هذه المرموزات الدلالية عبر التماهي الأدائي منَ المثل معها بُغية إيصال خطاب العرض ونُسجل لهذهِ المحاولة من المُخرج سعيها نحو المُغايرةَ. وفي عروض فرقة المسرح التجريبي في كركوك التي قدمها الفنان "نهاد جامي" داخل بناية القشلة القديمة بمدينة كركوك ، نجد هناك تطويعاً كاملاً لفضاء البناية لمصلحة معطيات هذهِ العروض وتوظيفها بشكل إقترب جداً مَن النص الكتابي. وبتجيير فضاء البناية بجميع أنساق معماريتها من إشتغالات هذا الفنان لمصلحة لعبتهِ الإخراجية ، قد أسقط كل محاولة أخرىَ تسعى لتقديم نتاج مسرحي فيها. ولنا مع عرض (دعني أرتقي) تأليف وإخراج بشار عليوي، وقفة. حيث أتخذ هذا العرض من السلم الخارجي والشرفة المتصلَين بالبناية ، مكاناً للعرض بعد أن تم توظيف الشُرفة كسفينة حيث تم إحالة المكان الى مسرح (حلبة) عبر الإطاحة التامة بمعماريتهِ المألوفة وأسلبتها والخروج بعرضَ مسرحي صامت إستنطق كل ما موجود في المكان وتأليف فضاء مسرحي قائم بذاتهِ. من كل هذا تَخلص هذه القراءة الى أن المُخرج إذ ما أمتلك القراءةالإخراجية الدقيقة للبيئة المكانية ، إستطاع أن يُقدم عرضاً مُتميزاً بعد أن تَتُم إحالة مكان العرض الى بيئة مكانية مُفترضة ، وجعلها إزاء المتلقي ، بيئة مكانية غير مألوفة ومُتوافقة مع الخطاب النهائي للعرض.

مسرحة عاشوراء في مسرحية (ضياء الخالدين)

ياسر عبد الصاحب البرّاك

تنطوي المعالجة النصيّة / الدرامية لواقعة الطف في مسرحية (ضياء الخالدين) تأليف وإخراج زيدان حمود وتقديم نقابة الفنانين / فرع ذي قار التي قُدّمت يوم ٢٠٠٩/١/٢٥ في حفل إفتتاح بهو بلدية الناصرية الذي أعيد أعماره مؤخراً بعد أن كان قد تعرّض للقصف الصاروخي إبان حرب عام ٢٠٠٣ ، على الكثير من التساؤلات التي تؤسس لإجابات قد لا تأتي بإضافات لكميّة المعالجات التي سبق وأن تناولت هذه الواقعة التي تضم بداخلها العديد من الإشكاليات السياسية والدينية والجمالية ، لكونها محكومة بقوانين خاصة تحتاج إلى نوع من الممارسة الأركيولوجية لتقشيط طبقاتها السرديّة التي تراكمت عبر قرون عديدة في قراءات مختلفة ، ولعلّ أول ما يمكن أن نتوقف عنده في المعالجة الحالية هو تذييل عنوان المسرحية المركزي بعنوان فرعي وفقاً للتوصيف الآتي: (مرثية حزن لأبي الشهداء والثوار الحسين بن علي – ع –) كما جاء في دليل العرض الذي لم يُشر صراحة إلى أن (ضياء الخالدين) مسرحية ، لأغراض ستكشف عنها مقاربتنا النقدية ، وإذا كان العُنوان في أي نص أدبي / فني يؤدي أغراضاً عدّة مثل : الكشف عن مقاصد المُرسل (مؤلف النص/ العرض) ، التي قد تتطابق مع مقاصد النص / العرض أو تختلف عنها بحسب القدرة الفنية والرؤيوية لمُنتج النص / العرض في إيضاح تلك المقاصد ، أو أن يُسهم العنوان بوظيفة إتصالية تتعلق بالعلاقة بين النص / العرض والمتلقي ، أو يحمل العنوان عاملاً إقتصادياً (تسويقياً) للعمل الأدبي أو الفني ، ومن الأغراض السالفة يأخذ العنوان في العمل الأدبي والفني أهميته ، لذا نجد أن تذييل المؤلف / المخرج زيدان حمود لعنوان العمل الرئيس بعنوان فرعي يخفي مقاصد عدّة أبرزها: إشعار المتلقي المتخصص (المثقفون والفنانون والمسرحيون والنقاد) بأن ما يُقدّم أمامهم من عمل (مُجرّد مرثية) وليس (عملاً مسرحيا) بالمعنى المُتعارف عليه في الحياة المسرحية ، وبذلك تنتفي أية أحكام نقدية يمكن أن تطال العمل وبنيته ، وهي عملية دفاعية إستباقية لأية آراء نقدية يمكن أن تُقال حول المستوى الفني والفكري للعرض ، والمقصد الثاني إيصال رسالة إلى الجمهور العام ومن بينهم المنتجين للعمل والمسؤولين الحكوميين في أن ما يرونه أمامهم من أحداث هي (مرثية حزن) شخصي / جماعي لمُنتجي الخطاب (الممثلون والتقنيون ومن خلفهم فرع نقابة الفنانين) يتقدمهم (المؤلف/المخرج) لإبراز إنتماء عقائدي مطعون فيه من بعض المتصدّين لأية تجربة فنية تُقدّم في مدينة الناصرية ، أولئك الذين يتخذون من الأسماء المستعارة قناعاً لهم في كتابة (تقارير ألكترونية) في مواقع الإنترنيت ، والمقصد الثالث يتعلق بالجانب التسويقي (الإقتصادي) للمسرحية وإبعاد تهمة (الدوافع النفعية) التي تقف وراء إنتاج العرض الذي يتعامل مع ذوات مقدّسة (آل بيت النبي) لدى الجمهور العام مما يجعل تلك الدوافع أمراً مُستهجناً للجميع ، فما دامت المسرحية (مرثية حزن) للإمام الحسين (ع) فإن الكسب المادي المُتحقق من وراءها ليس سُحتاً ، وهكذا نجد أن العنوان الفرعي حقق الغايات المرجوّة منه لكونه يؤشر للمقاصد الثلاثة أعلاه ، وإذا نظرنا في التكوين الرؤيوي للعرض عبر مقاربة نقدية تهدف إلى تأشير مستويات المغايرة النصيّة / الدرامية التي تحققت فيه وآليات توظيف العناصر الفنية المكوّنة للسرد المشهدي ، سنجد أن البنية النصيّة الأدبية تقوم على السرد الروائي عبر لغة تحتفل بالمفردة الشعرية التي تقود إلى تجريد المدوّنة النصيّة من مستويات الصراع التقليدية المُتعارف عليها في الدراما ، وهو ما يخلق نسقاً سردياً يعتمد على الخطاب المباشر مع الجمهور عبر صورة أيقونية للواقعة التاريخية ، فعلى الرغم من تغييب الشخوص التاريخية المعروفة في الواقعة وإضمارها في تفاصيل السرد الروائي مستعيناً بمعادل موضوعي لها تمثّل بشخصيتي (المرأة / الرجل) اللتين كوّنتا البؤرة المركزية في الحدث لينتقلا من زمكانية الواقعة التاريخية بشخوصها التقليدية إلى زمكانية معاصرة لمد الجسور بين مشهد القتل التراجيدي في واقعة الطف ، ومشاهد القتل التراجيدي في الوقت الراهن (واقعة الإرهاب وقتل العراقيين على الهوية) ، حيث تصبح هاتان الشخصيتان جسراً سردياً بين تاريخين يجمعهما مشهد واحد هو مشهد القتل نفسه سعيا لمغايرة رؤيو- نصيّة وفق بنية تعتمد على التجاور المشهدي الذي لا يؤدي إلى نمو في الصراع الدرامي بقدر ما يُراكم حالات عدّة حفلت بالكلائشية الدرامية أكثر من إعتمادها على بنية مشهدية تُحيل المتلقي إلى معطيات إتصالية وفق أنساق جمالية تؤسس قراءتها الخاصة ، فتراوحت البنية النصيّة بين مشاهد البوح الذاتي مثل مشهد (المختار الثقفي) في سجنه ووعده بأخذ الثأر للحسين من قتلته ، والرثاء أو البكاء على جسد الإمام المُقطّع عندما تؤدي شخصيّة المرأة دور النادبة ، والإسترجاعات الفنية (Flashback) لصوت الحسين (ع) ، أو مشاهد التوصيف الواقعي مثل مشهدي شرب الخمرة في مجلس يزيد ، ومشهد القتل على الهوية لابن الرجل والمرأة الذي يسقط جسده متقاطعا مع جسد الحسين (ع) في إشارة إخراجية لتكوين دلالة التعابر الزمكاني في قتل البراءة.

ومثلما في عروضه السابقة تتماهى المعالجة الإخراجية لدى زيدان حمود مع الرؤية النصّية لتصبح جسداً واحداً يعبر في واقع الحال عن كائن واحد هو العرض المسرحي ، إذ نجد أن إنشائية الحركة تعتمد على المواجهة المستمرة مع الجمهور والتكوين الموضعي الذي يحدد حركة الممثل في حيز محدود مما يؤدي بالنتيجة إلى وقوع البنية المشهدية في نسق من الكلائشية التي تعوّدنا عليها في عروض المسرح المدرسي التي تُقدّم في النشاط المدرسي لأنه يعتمد على الآليات نفسها التي تعتمدها تلك العروض ، فالديكور (تصميم وتنفيذ كامل الموسوي بمساعدة في التنفيذ من مرتضى كامل الموسوي) يعتمد على الخلفيات التشكيلية التي تلخص فكرة المسرحية وفق صيغة أدائية تستعير البنية الخطابية لـ (البوستر السياسي) فيضم يمين المسرح رسماً يعبر عن حرق مخيم الحسين (ع) من جيش يزيد ، بينما يضم يسار المسرح رسما يمثل نهراً ونخيلاً ، هو نهر الفرات أو العلقمي ، في حين تتوسط عمق المسرح لوحة رسم عليها خطوطاً من الدماء ، وهذه الآلية تقوم بتجريد الديكور من وظيفته الدلالية لمصلحة الوظيفة التزيينية التي لا تؤثر في إنشائية المشهد ، بل أنه حتى المفردات المادية المُجسّمة التي شغلت مساحة من الديكور مثل الدمى البلاستيكية (المانيكانات) التي عبّرت عن أجساد الحسين وأصحابه (ع) المقطّعة ، والربوة العالية في عمق المسرح التي شُكّت فيها السيوف وأنتثرت عليها الدروع هي تجسيد لطبيعة تشكيلية صامتة (Still life) في بنية المشهد ، وما ضاعف هذا النسق الإستاتيكي في حركية المشهد إعتماد العرض على تصميم أزياء (حنان جواد حسين) التي كانت موحّدة باللون الأسود ، إضافة إلى لون الأكفان البيض ، فهي لا تؤدي وظيفة دلالية بقدر ما تحتفل بمرجعيات وموروثات إجتماعية تعاقدية تمثل كلائشية الحزن في الوجدان الشعبي الفطري ، ما يعني أنها تعتمد منطقاً لا يتماشى مع الطبيعة القصدية لمنطق الفن الذي تغادر فيه العلامة اللونية إيقونيتها ومرجعياتها التعاقدية بإتجاه الوظيفة الرمزية للون ، تلك الوظيفة التي يحتفل بها الفن ويسعى إلى إنتاجها في العرض المسرحي لتحقيق جمالية خاصة بالعرض نفسه ، وفي ظل غياب تقنية ضوء متقدمة (صمم الإضاءة جعفر الحداد وساعده في التنفيذ مهند تركي) في مسرح بهو البلدية حتى بعد أعماره ، إذ لم يعتمد العرض إلا على اللونين الأصفر والأحمر وضوء الشموع وبطريقة تنفيذية أقرب إلى الميكانيكية التقنية ، نؤشر شكل البنية السينوغرافية لهذا العرض التي قامت على الجدب في التعامل مع العنصر الجمالي فيها ، هذا العنصر الذي ينبغي تعزيزه في مثل هكذا عروض تطمح المغايرة مع ما هو متداول عن توظيف هذه الواقعة التاريخية التي تحتاج إلى الكثير من البحث المسرحي للوصول إلى أفضل السبل الكفيلة بمعالجتها درامياً.

أسفرت الإشكاليات الرؤيوية السالفة على صعيد توظيف المفردات السينوغرافية عن إنعكاسات واضحة على البنية الأدائية للممثلين التي لم تتحرر من الشكل الكلائشي الذي وسم العرض بطابعه الخاص ، فكان أداء (محمد المبدر /صوت ١) و (مسلم حسن زغير / صوت ٢) و (عبد الهادي كاظم / صوت ٣) و (سرحان عاجل / صوت ٤) و(عدنان هاشم / صوت ٥) و (رحمن شنان / صوت ٦) و (مؤيد جاسم / صوت ٧) و (حسين علي شرهان / صوت ٨) و (عادل شاكر / صوت ٩) ، لا يتعدى حدود الوظيفة السردية التي هيمنت على العرض والتي وصلت حدّ الهتافية في عدّة مشاهد ، وإن عمل المخرج – أحياناً – على التنويع في المستوى السردي ليتحوّل إلى سرد مشهدي في أكثر من مشهد حيث يتحول الممثلُ من سارد روائي (حكواتي) إلى سارد مشهدي مُجسّد لما يروي ، وهي تقنية أدائية تعطّشت إلى خبرات أدائية تستطيع التنقل من مستوى أدائي إلى آخر ، أما أداء (فاطمة الوادي / المرأة) فقد إتسم بالحضور القوي والكاريزما المؤثرة في البنية الأدائية عبر التوظيف الدلالي لخامات الصوت وتدرجاته التعبيرية ، إضافة إلى ما منحته إنشائية الحركة لدورها من حرية في التعبير بالإعتماد على الحس العالي بالموسيقى والمؤثرات الصوتية (إختيار وتنفيذ رامي أحمد) التي جاءت متوافقة بشكل هارموني مع الإنتقالات السردية للعرض المسرحي مُشكلة خلفية دالّة لإنفعالات الممثلين وحالاتهم الشعورية ، وبشكل أقل سطوعاً كان أداء (حمد طاهر / المختار) ينحو بإتجاه التركيز على البوح النفسي الداخلي الذي وجد ضالته في مشهد إنفرادي يتيم كان من الممكن أن يشكّل بؤرة للصراع والتوتر الدرامي لو إشتغلت عليه المقاربة النصيّة للواقعة وفق مساحة أوسع مما تحقق في العرض فعلاً ، في حين كان أداء (عبد الرزاق عبد سكر / الرجل) و (مكي هادي حميدي / صوت الحسين) و (أسيل حسن / الفتاة) و (ماجد حسين لفتة / أداء المرثية) يؤسس للصورة التكميلية للعرض من دون أن نشهد عبره تقنية أدائية تكشف عن متحقق فعلي على المستوى الدلالي ، ولابد أخيراً من الإشادة أيضاً بجهود كل من: (كريم محمد عاشور / تنفيذ الصوت) و (محمد حسين عبد الرزاق / تصميم وتنفيذ الفولدر) و (رعد الوائلي / تصوير فوتوغرافي) و(علي عبد عيد / الإشراف العام) ، فهم في ما قدموه للعرض أسهموا وبشكل واضح في إظهار شكله النهائي الذي يشكّل إضافة عددية لحركة المسرح في مدينة الناصرية.