أي مهرجان نريد للمسرح العراقي؟

عبد الخالق كيطان

بدأت دائرة السينما والمسرح استعداداتها الفعلية لإقامة أول وأضخم مهرجان للمسرح يعقد في العراق بعد سقوط الديكتاتورية، وهو المهرجان الذي يراد له أن يكون تعويضاً عن سنوات من الغياب المفروض على هكذا نوع من الأحداث العراقية الكبرى، وهي أحداث نحن أحوج ما نكون إليها فعلاً في زمن التحولات التي نعيش.. والسؤال الذي يصح ابتداءً، وانطلاقاً من هذه الرؤية هو: أي مهرجان نريد للمسرح العراقي؟

يعمل في دائرة السينما والمسرح اليوم، وهي أكبر جهة راعية للنشاط المسرحي في العراق كما هو معلوم، عدد من المخرجين على مجموعة من المسرحيات الجديدة، ويتنوع هؤلاء بين مخرجين كبار ومكرسين، ومجموعة من جيل التسعينيات، وأخرى من جيل الشباب.. وبين المخرجين من هو عائد بعد غربة قسرية طويلة للوطن.. وبالطبع يشترك في أداء وانتاج تلك المسرحيات عدد كبير من الفنانين في مختلف التخصصات.. وكل هذا أمر جيد ولا شك..

في الجهة الثانية تريد الدائرة أن تضيف مجموعة مختارة من العروض والشخصيات المسرحية العربية لتحقيق أكثر من هدف.. وهو أمر جيد أيضاً..

إن مهرجاناً من هذا النوع بحاجة إلى تمويل مالي كبير، وهي حاجة ماسة حقيقة من أجل انجاح فعاليات المهرجان، وبعد ذلك يبدأ الحديث عن الأمور التنظيمية اللازمة لتحقيق المهرجان.. ومنذ الآن نعتقد أن على الدائرة يقع واجب إشراك أكبر عدد من المسرحيين والمختصصين العراقيين بأمر المهرجان وشؤونه، وسيحقق مثل ذلك الانفتاح على الطيف المسرحي في البلاد الكثير من الايجابيات التي سنحصدها لاحقاً.. كما أن على الدائرة أن تبادر فورا بالاتصال بمعاهد وأكاديميات الفنون من أجل ضمان مشاركتها في هذا الحدث.. وهي مشاركة يجب أن لا تكون من أجل اسقاط الفرض كما اعتدنا، بل من أجل تحقيق خريطة جمالية متكاملة للمسرح في العراق.

وأمام القائمين على المهرجان يقع عبء من نوع آخر، هو عبء القاعات المسرحية وشحتها في بغداد، ونعتقد أن عليهم أن يذهبوا لتحرير مسرح المنصور من أسره، والطرق بقوة على أبواب من بيدهم الأمر لإعادة إعمار مسرح الرشيد، وإذا لم يتمكنوا من تحقيق هذا الأمر فأقترح أن يبادر المهرجان لدعوة المخرجين إلى تقديم عروضهم على انقاض المسرح وذلك لتحقيق أكثر من هدف، فمن جهة سنقوم بإحراج المسؤول الذي يماطل في قضية إعمار المسرح، ومن جهة ثانية نستغل الحشد الإعلامي المرافق لفعاليات المهرجان في تسليط الضوء على معاناة أهل المسرح في العراق.. ولا ننسى في هذا الصدد تجديد الدعوة بحل مسالة المكان البديل لمنتدى المسرح ... إن مشكلة ندرة القاعات المسرحية لا يجب أن ننظر إليها باستخفاف والاعتماد على قاعتنا اليتيمة: قاعة المسرح الوطني بالرغم من تفهمنا لرغبة كثيرين في إقامة المهرجان ولو بقاعة عرض واحدة.

ومن مشاكل الأمكنة المزمنة في هذا الصدد تبرز مشكلة قاعة الندوات، ذلك أن المسرح الوطني، قاعتنا اليتيمة، لا يصلح ابداً لإقامة الأنشطة الحوارية وندوات النقد، هكذا يتوجب علينا التفكير في قاعة صالحة يحترم فيها الجهد البحثي والنقدي الذي سيبذله نخبة من نقادنا وفنانينا المرموقين، والكف عن النظر لهذه الفعالية على كونها مجرد فعالية تكميلية ليس أكثر ولا أقل!!!

وبالعودة إلى فعاليات، ومنهج المهرجان فإننا ندعو إلى أن تكون الأعمال المختارة للمشاركة قد اجتازت خضوعها للجنة تخصصية يكثر فيها النقاد ويقل فيها المخرجون لحساسية الموضوع بالنسبة لكثيرين، خاصة أصحاب التجارب الجديدة في المسرح دون أن يعني ذلك تقييد الحريات التي يتمتع بها الفنانون، وخاصة الحريات الفكرية، ولكن ليس من المعقول أن يشارك المسرح العراقي بهذه التظاهرة بعدد غير محدود ولا مدروس من العروض في مهرجان يراد له أن يكون تكريساً سنوياً أو أكثر يكشف الوجه الحقيقي لفن المسرح في العراق.. كما نعتقد أن المسرحيات المشاركة في المهرجان، ومرة أخرى دون تدخل في الحريات الفكرية، يمكنها أن تسلط الضوء على التجربة العراقية بكل آلامها وأفراحها.

ومن المناسب في مهرجان من هذا النوع دعوة أبناء العائلة المسرحية المنتشرين في بقاع الأرض كافة، أو في الأقل دعوة بعضهم ودعوة البعض الآخر في المهرجانات القادمة، على أن تكون مثل هذه الدعوات خاضعة لرأي لجان متخصصة تستطيع تحديد أثر أولئك الفنانين داخل وخارج العراق لا الاعتماد على الاجتهاد الشخصي فقط.

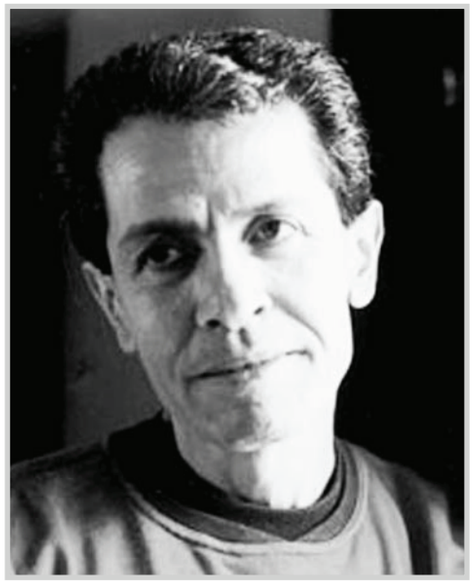
كما نقترح أن تعمد دائرة السينما والمسرح إلى إعادة عرض المسرحيات العراقية بجدول محسوب، كأن يخصص للمسرحية الواحدة أسبوع عرض واحد بعد انتهاء فعاليات المهرجان ليتسنى لأكبر عدد من الجمهور متابعتها ومناقشتها.

إن دائرة السينما والمسرح، الجهة المنظمة للمهرجان لقادرة فعلاً على اتمام فكرتها بعقد هذا المهرجان بما تمتلكه من إمكانات بشرية وتقنية، وهو مهرجان، قلنا في بداية الورقة من المؤمل أن يكون حدثا عراقيا نستعيد فيه ما خسرناه طوال السنوات الماضية بسبب الهجمة الإرهابية الشرسة التي تعرض لها وطننا.. ومن المؤكد أن مهرجاناً من هذا النوع سوف يسعد الملايين ويحزن قليلين.. فلنذهب بقوة إلى إسعاد ملايينا المتعطشة للجمال.. والحب... والأمل.. والمسرح أهل لذلك كله.

مـــوت الـــبرشـــتـــيـــة في المـــســـرح الـــعـــربي

ابراهيم جلال

بريشت


سعد الله ونوس

د. فاضل سوداني

الشك في الثوابت غير المبدعة

فرض تطور الحياة السياسية والاجتماعية في العالم عموما والعالم العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين تغيرات وتطورات في بنية المجتمع العربي وفي طبيعة الإنسان ذاته:

– حيث حدثت الكثير من الثورات في الوطن العربي للتحرر من الاستعمار الاستيطاني.

– التطور التكنولوجي الهائل في العلم والفكر الإنساني وخاصة في الغرب والدول الأوربية الذي أدى الى تقارب الثقافات والحضارات بالرغم من النكوص والانزواء الذاتي في كثير من دول العالم الثالث ومنها الدول العربية.

وأدى هذا الى تأثير الكثير من اتجاهات وأشكال الفن والمسرح الغربي والأوروبي في الحياة المسرحية العربية مما أثرت في لغة وتكنيك المسرح العربي فلم تعد الارسطوية هي المنهج الوحيد في المسرح، وانما برزت اتجاهات أخرى مثل البرشتية والمسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والمسرح الطليعي (العبثي) ومسرح الصورة ومسرح الحداثة وما بعد الحداثة.. الخ، ولكن وبالمقابل برز رفضاً للكثير من هذا المفاهيم بحجة الغزو الثقافي وهيمنة الثقافة الأوربية، لذا كان التأكيد على التزام الهوية وتأكيد الذات ورفضاً مطلقاً لمنجزات الآخر الأوروبي او الغربي.

لهذا فمن الضروري إعادة تفكيك هذه العلاقة حتى نتوصل الى مسرح يواكب التطورات التي تحدث في العالم وتأثيرها في مجتمعنا والسؤال الجوهري الآتي سيساعدنا على فهم طبيعة الالتباسات التي حدثت خلال الخمسين سنة الأخيرة.

هل يمكن ان نعيش في مرحلة حداثوية او في تطور جديد يحتم علينا الانفتاح على ثقافة الآخر والتكامل معها ويكون للمسرح العربي دوراً مهماً في التأثير في وعي الإنسان العربي؟ أو اننا يجب ان نعيش في قرية منعزلة بعيدا عن التبادل الثقافي والحضاري نحمل ماضينا وتراثنا كدملة تتضخم بالعزلة بعيدا عن التطور الحضاري في العالم؟ مع الأخذ بالحسبان ان أزمة الفكر والثقافة والمسرح العربي متأتية من أزمة العقل العربي وكذلك من صراع الحداثة مع المفاهيم الظلامية، وهل حقا كانت المدينة العربية ومازالت مهيأة لاستقبال المسرح المؤثر عموماً؟

اذن ألا يمكننا القيام بعملية الشك في إمكانية وقدرة العقل على تجاوز أزمته الحقيقة تاريخيا وحاضرا؟ وهذا يفرض علينا ان نقوم بالشك وتأويل التأويل لإعادة المقاربة او التفسير الحداثي لمقدسات الماضي.

مادام العقل والخيال البشري المتنور قد أنجز الكثير من مراحل التطور مما منحنا الان القدرة على الشك في كل شئ، او طبيعة علاقة الذات بالأنا الأخرى ...

ولهذا يمكن القول أيضا بان إشكالية المسرح العربي تكمن في ثبوتيته و سكونية أسئلته و هذا يدخل ضمن جاهزية الفكر عموماً، وتطور المسرح وتكامله فكريا وجماليا، يحتم فرض مقدمات صعبة التحقق في وطننا العربي كديمقراطية الممارسة الاجتماعية، وحرية الذات ككائن بشري وكذات مبدعة فاعلة، بما فيها حرية الاكتشاف والخيال والتجريب في الفكر والفن وشتى أشكال الوعي الثقافي والإنساني.

ولكن في المجتمع العربي فان السياسة والايدولوجيا هي التي تقود المسرح وليس الفكر، مما يخلق مسرحاً عربياً وفنانا متكيفا يأتمر بأوامر السلطة، وهذا بالتأكيد سيساهم في تخريب المسرح، اذن أزمة المسرح والثقافة مرتبطة بأزمة العقل والفكر العربيين، ويمكننا ان نشخص اتجاهات المسرح العربي منذ تأسيسه على الشكل الآتي:

– لتأكيد على الهوية والخصوصية وإلغاء التواصل مع ثقافة وحضارة الآخر.

– او الخلط وفرض أشكال واتجاهات أوروبية على أفكار تراثية لا تتناسب مع الحداثة بحجة التجريب.

– او بالعكس الاعتماد على مكتشفات المسرح الغربي الأرسطوي واعتبار التقليد المسرحي الأوروبي هو ألنموذج الوحيد لفن المسرح الذي يجب ان يعاد إنتاجه واستنساخه.

وأيضا يمكننا ان نلاحظ بان في كل بلد عربي هناك اتجاهان في الإخراج المسرحي:

الأول، نقل لربرتوار المسرح الغربي وعرض مسرحيات أوروبية لمعالجة مشكلات بعيدة عن مشكلات المجتمع العربي، فيحدث نوعا من الاغتراب بين المسرح وجمهوره.

والاتجاه الثاني: استخدام الأشكال التراثية والفولكلورية العربية والشرقية وأشكال ما قبل المسرح في محاولة لتأصيل المسرح .

غربة المسرح وسكونية العقل العربي

ولكن تأثير البرشتية في المسرح والفنان العربي حتم سؤالنا الآتي: ما أهمية البرشتية للمسرح العربي في الوقت الحاضر، (وجميع الفنانين العرب تأثروا ببرشت كما هو معروف).

ان التغريب والمسرح البرشتي كان أكثر ارتباطا بأفكار واتجاهات المسرح العربي، لكن الكثير من تجارب المسرح العربي فهمت برشت كونه وسيلة للتوعية السياسية ولم تقترن نظرية التغريب بالتحولات الفكرية والجمالية التي يمكن ان تؤثر جذريا في الوعي او الفكر، إلا ان الفنان العربي يجد نفسه فكرياً قريباً من مفهوم التغريب والرؤيا التاريخية والوعي الجدلي لهذه لمفاهيم البرشتية، والهدف هو خلق العرض المسرحي الشعبي استنادا الى الغنى والتنوع في الأشكال التراثية الشرقية وارتباطا بمكتشفات المسرح الأوروبي المعاصر وأهمها المفاهيم الملحمية البرشتية.

كان للتعرف الحقيقي على برشت والمسرح الملحمي من قبل الفنان العربي في فترة الستينيات من القرن الماضي، وبتأثير المسرح السياسي والمسرح الملحمي البرشتي استخدم المخرج والمؤلف العربي الكثير من الوسائل التي تخلق العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي

كما في مسرحيات يوسف العاني وإبراهيم جلال وعوني كرومي والفريد فرج وعز الدين المدني عبد الكريم برشيد قاسم محمد إبراهيم جلال المنصف السويسي فاضل الجعايبي والمنجي بن إبراهيم وغيرهم.

ولكن الكثير من الفنانين فهم برشت من جانبه السياسي كونه وسيلة للتوعية السياسية ولم تقترن نظرية التغريب بالتحولات الفكرية التي يمكن ان تؤثر جذريا في الوعي او الفكر، ولهذا فان هذه المفاهيم البرشتية لم تخضع لوعي تفكيكي ناقد وانما أخذت بقدسية نتيجة لعقدة الشعور بالتهميش الثقافي والفكري وهيمنة المراكز الحضارية والأوروبية الكبرى على الثقافة الإقليمية.

ويمكن القول هنا بان تأثير هذه المفاهيم على المسرح والفنان العربي حتم سؤالنا الآتي: هل تمتلك للبرشتية أهميتها للمجتمع العربي وكذلك المسرح سواء كان ذلك في السابق ام في الوقت الحاضر وخاصة بعد التغير الجذري في الموازين والصراعات الدولية والاجتماعية وفقدان ثقة الإنسان بذاته وما يحيطه؟ (سأتحدث بشكل مختصر عن تأثير البرشتية لان هنالك الكثير من الدراسات التي درست تأثير برشت على الفنان العربي)

تعتبر تجربة سعد الله ونوس في الوصول الى العرض الشعبي مستفيدا من المفاهيم البرشتية رائدة في هذا المجال، حيث جرب تكيّف المفاهيم البرشتية مع التذوق الجمالي والفكري للجمهور العربي بغية المساهمة في تغير مفاهيمه.

وبالرغم من أن سعد الله يتفق بشكل كامل مع أهم مقولات برخت إلا انه يعتقد بصعوبة تقديم مسرحياته كما هي للجمهور العربي (لان برشت عندما كتب أفكاره ومسرحياته كان في ذهنه المسرح البرجوازي والجمهور الأوروبي) وقد تبنى ونوس في السبعينيات مفهوم التسييس كوسيلة لجعل المسرح فعالا في علاقته بالجمهور بهدف خلق العرض الشعبي ،مما دفع بالكثير الى ممارسته، وقد أستهلك هذا المفهوم في المسرح من قبل الكثير من المسرحيات التجارية الرديئة حتى تحول إلى مفهوم لا يدلل على مضمونه التقدمي .

أما الزاوية الثانية فتخص الجانب الجمالي أي «اشكال الاتصال الجديدة والمبتكرة التي لا يوفّرها تراث المسرح العالمي وتجارب المسرح العربي التقليدي « (الذي يستند الى المفاهيم المسرحية الارسطوية).

ومن هنا جاءت أهمية البحث. بالنسبة له . عن أشكال نابعة من البيئة والتراث العربي . لذا فانه عمل على إحياء شكل تراثي مهم هو «مسرح المقهى» من خلال الحكواتي، والأشكال الاخرى التي مازالت الذاكرة الاجتماعية تحتفظ بمكانة خاصة لها، ففي المقهى يمكن أن نحقق المعادلة المسرحية، فهناك مكان اللعب (التمثيل) ومكان المتفرجين (رواد المقهى).

وقد دعا ونوس إلى تحرير العرض المسرحي من أطر القوانين مسرح العلبة الضيقة والخانقة، وهذا يعني إحياء شكلاً من الأشكال التراثية القديمة غير المسرحية التي تحتوي على عناصر درامية من اجل تجديد العرض المسرحي.

ولكن بناء مسرح عربي برأيه يجب أن يكون (عبر طرح الإشكالية الاجتماعية وليس عبر طرح إشكالية الشكل المسرحي، بحيث يتم بناء وعي الإنسان لا أن يعطى وعياً جاهزاً يفرض عليه كأيديولوجيا.

ومخرج آخر استطاع ان يستلهم برشت بحرية اكبر واعني المخرج العراقي إبراهيم جلال الذي عمد الى فرض ملكة الجدل، بمعنى التحاور والجدل مع النص والممثل والجمهور والواقع، ولقد ساعده فهمه لنظرية برخت الممزوج بمنهج الطريقة الأمريكي التي تقرا وتفهم برشت بوعي وإبداع أكثر حرية على التوصل الى أسلوب شعبي في المسرح.

وقد كان يؤكد دائماً ضرورة الاعتماد على استلهام ودراسة واعية للجذور الأصيلة للقديم من اجل ان يكون الجديد منسجماً مع تطور العصر.

وتأكيد المخرج إبراهيم جلال دائما على إبراز التناقضات الاجتماعية والفهم الصائب للعلاقة الجدلية بين القديم والجديد ،يوضح فهمه للجدلية في الإبداع الفني، ويدفعه الى ان ينظر للقضية الاجتماعية من منظور مناقشتها ضمن الصراع والتناقض والتجديد، فالواقع يحمل في داخله تناقضه الحاد.

ومن هنا جاء حرص إبراهيم جلال على طرح السؤال الصعب في الفن، فقد اخذ من برشت الجدل العقلي وأسلوب الإخراج الملحمي، ومن ستانسلافسكي الأسلوب الواقعي والحس الشعبي والعاطفة الصادقة.

وقد استطاع الفنان قاسم محمد في جميع مسرحياته المزاوجة بين التراث الشعبي الممتد الى ألف ليلة وليلة والحكايات والملاحم العربية وبين المفاهيم البرشتية ومفاهيم ستانسلافسكي وكذلك احدث المفاهيم الأوروبية في الحركة والرؤيا الإخراجية المبينة على فاختانكوف وتايروف والقليل من المايرهولدية.

وعلى هذا الاساس كتب واعد مسرحياته التراثية وعمد الى إخراجها بطريقة تؤكد وعيه في خلق المسرح الشعبي، (وهذا الامر يحتاج الى دراسة خاصة).

والفنان عوني كرومي كان يجد دائما علاقة بين مسرح برشت والواقع العربي .فمثلا ان موضوعة الاستغلال والصراع الطبقي وخاصة الصراع مع المحتل من اجل التحرر السياسي والاقتصادي ، والتي عالجها برشت في مسرحية القاعدة والاستثناء هي مشاكل مازال المجتمع العربي يعاني منها وتجد قبولا لدى الجمهور .

ويحاول عوني كرومي ان يخلق العرض الشعبي العراقي من خلال المسرحية البرشتية، ولا ينقل هذا نقلا حرفيا وانما يحاول ان يمنح الاحداث والشخصيات مميزات شعبية نابعة من مجتمعه العراقي الزاخر بالطقوس والعادات والوسائل التعبيرية.

ان اختياره لاخراج مسرحية برشت غاليلو غاليليه كان نابع من فكرة المسرحية المعاصرة والتي تؤكد الصراع بين المبدئية والعمل في نشر الأفكار التقدمية التي تهم الإنسان عموماً كذلك أهمية حرية البحث والاختيار والتفكير . لماذا يجبر الإنسان على ان يتخلى عن قناعاته المهمة . او كيف يتعلم الإنسان قول الحقيقة في مجتمع متخلف مبني على الزيف، وأهمية الصراع بين الجمود والتطور.. الخ.

انه يرى في مسرحيات برشت انها قادرة على إثارة الجدل في ذات المتفرج لمناقشة الواقع او الذات الأخرى، وتثير الرغبة في التعلم وتنبه لإخطار المستقبل، كما انها وسيلة للكشف عن تناقضات الواقع المعاش.

المـــســـرح ضـــدُّ الـــفـــوضـــى

ياسر عبد الصاحب البرّاك

المسرح العراقي يعيش اليوم حالة من الفوضى، فوضى سببها موروثات الدكتاتورية والمشاهد التراجيدية التي خلفها الاحتلال بعد ست سنوات من القتل والتهجير والعنف الطائفي التي مارستها الميليشيات والعصابات التكفيرية، تبدأ الفوضى في المسرح العراقي من إشكالية العلاقة بين النخب السياسية والنخب الفنية وخاصة المسرحية في العراق (الجديد)، فالأولى تتهم أو تضمر في نفسها فكرة أن النخب الفنية العراقية كانت أدوات الدكتاتورية السابقة، والثانية ترى أن النخب السياسية تستمد وجودها وشرعيتها من الاحتلال الذي جاءت معه سواء كانت راضية بأجندته في إسقاط الدكتاتورية، أو مجبرة عليها، أو متعاملة مع تلك الأجندة باعتبارها أمراً واقعاً، وبداخل تلك الرؤيتين ثمّة استثناءات تشكل – برغم محدوديتها – رؤية ثالثة قوامها الاعتدال وضرورة التطبيع الثقافي بين السياسي والفنان وفي مقدمته المسرحي، وتمر الفوضى التي يعيشها المسرح العراقي بعد ذلك بفعل الهيمنة الذي مارسته الدولة على المؤسسات المسرحية، فعلى مدى عقود من الزمن ذابت المؤسسات المسرحية الأهلية (فرقة المسرح الفني الحديث – على سبيل المثال–) في المؤسسات الحكومية، وأصبحت الدولة هي الراعية الوحيدة للمسرح عبر الفرقة المسرحية الرسمية (الفرقة القومية للتمثيل) التي فتحت لها فروعاً في المحافظات سرعان ما قامت بغلقها لانتفاء المهمّة التعبوية التي أسست لأجلها في أثناء الحرب العراقية – الإيرانية، وتمتد الهيمنة الحكومية حتى على الفرق الأهلية المستقلة التي كانت يجب أن تحصل على (إجازة) قبل أن تمارس عملها، حيث كانت تتلقى دعما ماديا محدوداً من الدولة إنقطع عنها نهائياً مع بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي، فصارت الحياة المسرحية العراقية رهينة القرار السياسي والمزاج التعبوي والتوجه الأيديولوجي، لذلك ظلت الحياة المسرحية خاضعة لهذه الهيمنة حتى بعد سقوط الدكتاتورية، فأصبحت وزارة الثقافة باعتبارها الداعم الأساسي لحركة المسرح في العراق سجينة المحاصصات الطائفية التي رافقت العملية السياسية، وتم تهميش هذه الوزارة لأنها في نظر السياسيين (وزارة كمالية)، فلم تحضَ بالدعم المادي (لإعمار الإنسان) مثلما حظيت العديد من الوزارات الخدمية (لإعمار الخدمات)، وانعكس ذلك على طبيعة الأداء العام لوزارة الثقافة ومؤسساتها الفنية خاصة دائرة السينما والمسرح فكان أداءً متذبذباً صعوداً وهبوطاً، والفوضى الأخرى تعيشها المؤسسات الأكاديمية (كليات ومعاهد الفنون الجميلة) المعنية بالفن ومنه المسرح، حيث امتلأت ومنذ عقد التسعينيات الماضي بالجهلة والأميين الذين حصلوا على شهادات أكاديمية إما عن طريق انتماءاتهم الحزبية أو عبر المحسوبيات والرشاوى والإخوانيات وهو ما يكشف عنه تراجع المستوى العلمي لتلك المؤسسات مع استثناءات مازالت تحاول إثبات وجودها برغم الخراب الكبير فيها، الفوضى الاجتماعية أثّرت هي الأخرى في المسرح العراقي، فضيق مساحة الفرح وإنتفاء هامش الأمان وسيطرة الظاهرة الدينية برؤيتها القروسطية كلها خلقت نوعا من التابوات الاجتماعية التي جعلت الفنان المسرحي يتنصّل من مهمّاته الجمالية المعقّدة، والانفتاح الإعلامي الذي أفرزه الاحتلال أثّر هو الآخر في صورة المشهد العراقي في المسرح حيث خلق عزوفاً عن البقاء على خشبات المسارح بسبب ما توفره القنوات الفضائية من عناصر جذب مادية وشهرة واسعة وعمل سهل لا يرتقي للجهود الكبيرة التي تُبذل في التدريبات اليومية المضنية لإنجاز عمل مسرحي، ولم تكن هذه الفوضى مقتصرة على العاصمة (المركز)، بل امتدت إلى المحافظات (الهامش) حيث راحت تعيش فوضاها الخاصة في ظل غياب البنية المسرحية التحتية، فلا مؤسسات مسرحية حكومية، ولا معمار مسرحي (قاعات مسرح)، ولا فرق مسرحية لها من التاريخ ما يؤهلها لإعادة بعث الحياة المسرحية من جديد، فبقيت أسيرة لجهود فردية، مسرحية هنا، ومهرجان هناك، وكتاب مسرحي يصدر من دون أن يتاح له توزيع جيّد على النخب المسرحية، والأخطر في فوضى الهوامش هو توقف توالد الأجيال المسرحية، فقد تعطلت المدارس عن الممارسة المسرحية بفعل إلغاء درس (التربية الفنية) أو تهميشه في المراحل الابتدائية والمتوسطة والإعدادية، وتحولت (مديريات النشاط المدرسي) الموكل إليها مهمّة تنشيط المسرح المدرسي إلى مؤسسات وظيفية تؤدي واجباً روتينياً مشكوكا في جدواه من مديريات التربية التي سيطرت عليها القوى المتأسلمة واضعة خطوطاً حمر في التربية والتعليم مثلما كان يفعل النظام الدكتاتوري ولكن هذه المرّة وفق (مبررات شرعية)، وراحت منظمات المجتمع المدني البديلة للمنظمات الجماهيرية التي كان يرعاها المكتب المهني لحزب النظام الدكتاتوري السابق، تمارس دوراً نفعياً في المسرح لتخلق بدورها طبقة جديدة من طبقات الفوضى التي تغلف الحياة المسرحية في العراق، فثمّة الكثير من المشاريع الوهمية التي ظاهرها بناء الإنسان العراقي بمختلف شرائحه وفق آليات المجتمع المدني، وباطنها الربح المادي الذي لا يختلف عن نيات الخطابات النفعية (المسرح التجاري) التي كانت سائدة في المسرح العراقي منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي وحتى سقوط الدكتاتورية في ٢٠٠٣/٤/٩، الفوضى الأخرى تخلقها أيضاً غياب مظاهر الثقافة المسرحية بانحسار دور النقد في تقييم الأعمال المسرحية التي تقدم والظواهر المسرحية التي ترافقها، وغياب المطبوعات المتخصصة التي تروّج للثقافة المسرحية، لذلك بقيت الحياة المسرحية العراقية تعتمد على ما تُنتجه الدول العربية مثل: الكويت ومصر ولبنان وسورية من ترجمات أو تأليفات لمختلف فروع المعرفة المسرحية حيث يجري الحصول على تلك الإنتاجان عبر جهود فردية من دون أن تتولى المؤسسات الثقافية والمسرحية الحكومية تلك المهمّة باعتبارها من مهماتها الثقافية الأساسية، وإذا ما أضفنا توقف البعثات الدراسية للدول المتقدمة مسرحياً، وتوقف مهرجان بغداد للمسرح العربي ومهرجان المسرح العراقي ومهرجان منتدى المسرح فان مصادر المعرفة باتت شحيحة للمسرحيين الذين لم ينجحوا في احتكار فرص المشاركة في المهرجانات العربية مثلما فعل عدد قليل من مدللي المؤسسات الحكومية الذين يمثلون العراق في كل مهرجان مسرحي حتى لو كرروا العمل نفسه في أكثر من مهرجان عربي، هذه الفوضى قد تؤشر على مستقبل قاتم للمسرح العراقي ما لم يبدأ المسرحيون أنفسهم بإعادة صياغة الحياة المسرحية وهيكلتها من جديد عبر مؤتمرات وندوات وخطط تنمية تكون مدعومة وبشكل كبير من النظام السياسي الحالي، إذ أنه لا يمكن للنظام (الديموقراطي) التي تسعى العملية السياسية لإقامته في العراق أن ينجح ما لم ترافقه عملية بناء فوقي لمؤسسات الثقافة والفن والتعليم، عندها فقط يمكن للحياة المسرحية أن تزدهر وتؤدي دورها المطلوب في إشاعة النظام بدل الفوضى، والجمال بدل القبح، والسلام بدل العنف، ويتم عند ذلك خلق مصالحة مع الذات قبل خلق تلك المصالحة مع الآخر، لأن المسرح ضدُّ الفوضى مهما كانت متمكّنة من البناء الاجتماعي وعلى تفتيت تلك الفوضى وإحلال قيم الجمال ينبغي أن يشتغل المشروع المسرحي العراقي .

المسرح بين الكنيسة والمسجد

مناضل داود

صديقنا المخرج مناضل داود من بغداد.. هكذا قدمتني صديقتي (ديوبرا شو) للقس

(الأب مارتن) الذي كان يودع المحتفلين أمام الكنيسة التي دفن فيها وليام شكسبير أشهر الشعراء المسرحيين في العالم ، أرتبك، أحمر وجهه وكأن اسم بغداد تجتمع فيه دهشة الفلاسفة والأطفال، بسملٍ على طريقة الكهنة ورفع رأسه وهو يردد بغداد، بغداد، أتمنى لكم عاماً مليئاً بالأمن والأمان، إنه لشرف كبير أن تكون بيننا.

ودعته وأنا أستذكر الحفل الذي أقامته الفرقة الملكية الشكسبيرية بمناسبة العيد، كان الأب مارتن يقف مع المسرحيين الذين أعدو لهذا الاحتفال نكهة فنية تجمع مابين الغناء الكورالي الكنسي ومشاهد تمثيلية بسيطة بينما كان هو ينتظر دوره كأي ممثل ليتحدث عن الآم السيد المسيح.

أي استرخاء هذا! وأية علاقة وجدانية تسودها المعرفة والعدالة هذه التي تجمع بين المسرح والكنسية، هل هي بسبب الولادة الأولى للمسرح وأعني ولادته في رحم الطقوس الدينية أم هو تأثير وسطوة المبدع الكبير شكسبير؟ أو تفهم الكنيسة لدور المسرح؟ أو التحضر الذي تنعم به أوروبا؟ أسئلة توقفت عندها قرب البحيرة في مدينة ستراتفورد البريطانية حيث يهرول الأوز نحو القادمين ليرموا له قطعاً من فتات الخبز ليكملو فرحة العيد في أعين الأطفال.

جلست متأملاً وجه الماء الهادئ أنا القادم من مسجد يخاف مني، يحذرني، يملئني قرآنه وهم لا يقرؤني أقصد رجال الدين، أولد فيهمس والدي في أذني الشهادتين فأكون مسلماً، أكبر قليلاً لأتعلم الابتسامة الأولى لتشهق أمي وهي تردد فرحة (صلوات على محمد وآل محمد) أذهب إلى المدرسة لأحفظ قصار السور من القرآن، أسمع الآذان خمس مرات في اليوم، أتزوج وأطلق على الطريقة الإسلامية، أموت لأدفن على الطريقة ذاتها أرث وأورث ابنائي على الطريقة الإسلامية، فهل أنا مسلم أو ماذا!؟

أعود مرة أخرى لأسأل ببراءة الأطفال لماذا هذا الجفاء والهوة بين المثقف بشكل عام والمسرحي بشكل خاص مع المسجد ورجل الدين تحديداً؟

بغداد قادمة بحلتها الجديدة التي نأمل أن ننجز فيها جزءاً مما حلمنا فيه، ولا يتحقق هذا إلا بعد أن تسود ثقافة الرحمة بدلاً من ثقافة العنف، ثقافة العدالة الاجتماعية بدلاً من ثقافة الاقصاء، الثقافة التي تجمع المسرح والمسجد دون خوف أو شكوك بالآخر

فحين يقصى المسرح ويهمش في بغداد سيذكرني المسجد بثقافة القرون الوسطى التي ارتكبتها الكنسية.