المسرح والجمهور

علي حسين

أثارت مناقشة رسالة الماجستير التي قدمها الصديق الفنان حيدر منعثر وتناول فيها الرؤى الإخراجية في المسرح الشعبي العراقي اثارت هذه الرسالة الكثير من التساؤلات حول ما المقصود بالمسرحية الشعبية حتى ان الدكتور عقيل مهدي رئيس لجنة المناقشة طالب بان تأخذ هذه القضية حقها من البحث والنقاش ولان مفهوم المسرحية الشعبية مفهوم عائم في تقديري فالبعض يعتبر المسرح فناً شعبياً منذ انطلاقته الأولى في عصر اليونان مستندين بذلك على اعمال ساهمت في تنمية الوعي السياسي والاجتماعي في بلدانها فيما يذهب البعض وفي مقدمتهم الفنان سامي عبد الحميد الى اعتبار المسرح فناً للنخبة مستشهداً بالاعمال الشعبية التي قدمت في التسعينيات على خشبة المسرح العراقي وأطلق عليها مصطلح المسرح التجاري معتقدا ان هذه المسرحيات لا تمت للمسرح بأي صلة.. ولاننا لسنا في مجال مناقشة طروحات الفنان سامي عبد الحميد الا انني أضم صوتي لصوت الدكتور عقيل مهدي من ان المسرح بطبيعته مسرح شعبي أي بمعنى أدق ان لا مسرح بدون جمهور وأتساءل اين هي النخبوية في مسرحية مثل بونتيلا وتابعة ماتي التي مازالت تقدم بنجاح في معظم مسارح العالم منذ عام ١٩٤٦ وحتى الان ويستقبلها الجمهور بنفس الحماس الشيء نفسه ينطبق على اعمال شكسبير وتشيخوف وبيكيت برغم اختلاف رؤى وتوجهات الكتاب الفكرية فما الذي يجعل هذه المسرحيات حية كل هذه السنين؟ ما الذي يحفز الجمهور على متابعة المسرح؟ ما المعايير التي نضعها للمسرحية الناجحة؟ هل نستطيع ان نقدم مسرحا يحقق مع جمهوره شكلاً من اشكال المعرفة التشاركية والمتعة وإيجاد الأداة العامة للفهم مثل هذا المسرح لابد ان تتضافر عليه جهود كل من المؤلف والمخرج والممثلين ..مسرح يـزاوج بـين الرغبة في المعرفة والاستعداد لمساعدة الآخرين يعلن بريشت ان المؤلف والفنان المسرحي ليس الشخص الذي يخلق عملاً مبتكرا لكنه الإنسان القادر على الانتاج من خلال مكونات التاريخ ..ان بريشت ينادي بفنان مسرحي منتج لاعمال تجسد قضايا الناس وأحلامهم وامالهم دون ان يغفل دور المتفرج الذي جاء الى المسرح وهو يبحث عن المتعة وستتبلور نظرية التفاعل بين الممثل والمتلقي مع بريشت الذي أعطى أهمية كبرى للمتلقي عبر تكسير الجدار الرابع وتعويض مفهوم الاندماج بمفهوم التغريب والتباعد مع إشراك الجمهور في المسرحية عن طريق إثارتهم عقليا وحجاجيا، وحثهم على مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية متبنيا في ذلك المادية الجدلية وتوجيه الخطاب السياسي المباشر إلى الجمهور..

إذا انتقلنا إلى المسرح العربي لرصد علاقته بالمتلقي على مستوى التواصل، فإنه قد اهتم كثيرا بالجمهور منذ مسرح أبي خليل القباني الذي كان جمهوره من عامة الناس حيث اتخذ المقهى فضاء للفرجة الدرامية والتلقي المسرحي. وقد استهدف المسرحيون التأثير على جمهور من طبقات شتى من خلال مجموعة من الوسائط الفنية والجمالية ، وكانت كل هذه الوسائل من أجل تنوير الجمهور وتوعيتهم ودفعهم إلى التغيير. يقول الكاتب المسرحي سعد الله ونوس في هذا الصدد: إن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعال، حتى يتحقق لنا فعلا توجيه المسرح، وتقويم أساسه.

ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا.

وإذا كان المسرح العربي الكلاسيكي أو المسرح التجاري العربي قد استهدف دغدغة عواطف المتفرج وترفيهه فنيا بكوميدياته الساخرة وتسليته بهزلياته الكاريكاتورية وملاهيه الانتقادية وعروضه الدرامية الشعبية، فإن المسرح الجاد وخاصة المسرح الاحتفالي قد جعل المتفرج محور اهتماماته واعتبره عنصرا فعالا وشخصا محتفلا يشارك في ارتجال العرض وبنائه من جديد والمساهمة فيه بتدخلاته وإبداء آرائه والدخول في حلبة التمسرح عبر تكسير الخط الفاصل والجدار الواهم للمشاركة بعرضه المنطوق ولغته الجسدية وتمثيله

ان مناقشة المسرح والجمهور تحتاج الى اكثر من وقفة املين من المعنيين نقاداً وكتاباً ومخرجين اغناء هذا الموضوع .

رأيان في مسرحية واحدة

لعبة الرعية

ياسين النصير

ملاحظات على العرض المسرحي ليوم ٢٠٠٩/٣/٢٩

(١)

لا يكتب التاريخ إلا المهمشون والرعية والثانويون ولن يكتبه السلاطين ولا مدونوهم الرسميون، ولا حتى ثقافتهم وأيديولوجيتهم وكتبهم.. لأن التاريخ تيارمن أفعال الممارسة البشرية ، ولذا فهو ليس صناعة إعلامية، تدبج مفرداته بطريقة قال: الرئيس، وحكى نائب الرئيس.

عندما تقرأ السوق تجد أن مظهره الخارجي عبارة عن حركة اقتصادية / سياسية تتم على هيئة بضائع ونقد وبائعين ومشترين، لكن جوهرالسوق الفعلي هو تلك الحياة الضاجة المتصلة بفعل العيش والعمل،التجارة والمدينة، فلسفة الدولة والإنتاج... وتذهب بعيدا عن السوق إلى الناس في حياتهم اليومية فتجدها ممثلة بايرادات ورؤوس الأموال والتجارة وطرق المواصلات والجيوش العاملة فيها، واللغات المختلفة التي تلصق على أغلفتها،" صنع في ..." ترى من يدون هذه وتلك غير الثانويين من الناس الذين يفهمون أبعادها ومنعطفاتها ويكتوون بنارها ويعيشون جنانها.. كل مفردة من هذه الحياة العريضة الواسعة هي شعيرة تاريخية ترسم مع غيرها لوحة ما عن طبيعة السلطة، وعمن يقرروا من ينفذ.. التاريخ الفعلي هو نتاج لحركة الناس اليومية، وليس للقرارات الفوقية التي تصنعها هذه الشخصية أو تلك، وتعبر عنها هذه الفكرة أو تلك.. التاريخ يكتبه المنفذون له لأنهم يعيشونه عملياً.. من هنا أحببت هذا العرض الاحتفالي الذي يواصل تجارب عراقية سابقة لفناننا الكباربتجارب حديثة فوجدت أن العرض يحكي عن نظام استبدادي وعن مدينة وعن رعية مستلبة الإرادة لكنها في لحظة يقظة تقررأن تلعب دورا تاريخيا وتجسده أمامنا، وتصنع عبره أفكارا حية عن إرادة الرعية إذا ما قررت..، العرض يؤكد احتذاء الجيل الجديد من الفنانين لثقافة من سبقهم والسيرفي تطويرما أنجزوه فنياً.. ثمة تواريخ كثيرة تُكتب دون علمنا، فكيف إذا اختارالكاتب لها شخصية "جحا" وتراثه الشفاهي المفتوح؟ ليكون حكواتيا وشاهدا على ما يجري، ثم اختار لها شباب شارع الزمن العراقي المفتوح على التجريب والعمل وحيل القول والممارسة، أعني بهم طلبة أكاديمية الفنون الجميلة.. في جوهر الأعياد واللعب تكمن عفوية وطرائق القول والحكي المختلفة، ولعبة الرعية صورة من صور العيد العفوية المنطلقة اللسان والفعل والحركة، وهي صورة موثيولوجية عريقة في ثقافتنا وممارساتنا اليومية ولذلك، ستكون بالتمرين المستمر مادة شفاهية غنية مشبعة باليومي والمألوف ومغتنية بالرمز والتأويل. فمثل هذه الممارسة/ اللعبة التي يمكن الإضافة إليها أو تنقيصها تكمن التجارب المفتوحة على الرؤية الاخراجية والتمثيلية، خاصة وأنها تستبطن السخرية والفكاهة كأسلوبية مضمرة في مفرداتها العميقة، فما فيها من احتمالات القول والفعل تفيض على زمن انتاجها، وتمكننا ونحن نشاهدها من كتابة صفحات جديدة من تاريخنا المغمور، وهو ما حاول مخرج العرض المسرحي الدكتور ياسين إسماعيل الوصول بفريق عمله الشاب إليه.

(٢)

لماذا نعتمد الفكاهة الساخرة لعروضنا المسرحية الجديدة؟ قد يكون مثل هذا السؤال مجرد تنبيه إلى أن المرحلة التي يمر العراق بها لا تلائمها إلا السخرية للكشف عن ملابساتها وما تحتوية من شحنات درامية شعبية غائرة بأشكال بسيطة معبرة، أقول السخرية وأنا أقرأ عدداً من الروايات والقصص العراقية وقد استثمرت أساليب السخرية من فكاهة وضحك ونكتة ومفارقة وكاريكتورية، لمعاينة ما في القاع السفلي للمجتمع.. فالمأساة العراقية تستقرفي القاع السفلي للمجتمع الذي يحتله العامة، بينما من يصنع السخرية والفكاهة ويسّوقها بضاعة معلبة بالقرارات والفرمانات والتصريحات والفضائيات، يعيشون دائما خارج الزمن الشعبي، وخارج التاريخ، يعيشون في المدونات المعلنة، والإعلام وصحافة القرارات العليا.. البسطاء هم صناع المفارقة الساخرة التي نعيشها.. ومن هنا علينا أن نعيد تصوراتنا خارج الأساليب السابقة للسرد وللحوار، فالدرامية بُعدٌ غائرٌ في السخرية، لذلك أقول عن أهمية السخرية لفننا اليوم، ما قاله النقد سابقا عن أهمية التراجيديا لمصائر البشر وعن الكوميديا لحياة الأسرالبرجوازية في رغباتها ووظائفها ومنازعاتها.. نحن بأمس الحاجة للسخرية كي نعري جدليا القتلة والتدميريين والسرّاق والمفسدين ومن يقتات على دم الشعب..فالكاركتيرية الساخرة بحث دائم عن أعماق القاع الشعبي للإنسان الصغير،ونجدها تنفتح وتغتني بصخب ودرامية الشخصية العراقية كما أغتنت فنيا بالرسم، والرواية، والشعر، والموسيقى والفوتوغراف والمقال الصحفي، ثمة خطاب فني جديد يطل على ثقافتنا، يغيّر ليس من سياقات القول السابقة، بل ويستوعب أبعادا اجتماعية وفنية ما كنّا قادرين أسلوبيا على استيعابها قبل اليوم.. شخصياً أعتقد أن طرائق القول الفنية القديمة ما عادت قادرة على استيعاب درامية ملايين الأطنان من قنابل إيران والأمريكان وجيوش الظلام والتكفيريين.. وعلينا أن نجد الأسلوبية الأكثر شعبية لاستيعاب إنعكاساتها وظلالها، ومن هنا تصبح السخرية التي تستبطن الواقع العراقي وما حدث فيه وعليه، طريقة معاصرة للتجديد.

(٣)

هذا العرض المسرحي الشيق يعتمد الكرنفالية منهجا فنيا ليصور بها حال مدينة مستلبة من قبل حاكم مستبد يتخذ أشكالاً من صور للتحكم بالرعية، فخصص المخرج أرضية شطرنجية- أسود وأبيض- دالة على اللعب بين الرعية والحاكم – تيمور لنك-. كي يستمر اللعب إلى نهاية العرض لابد من خطط تضعها الرعية للإنتصار، وها نحن نراهم يتجمعون ويقررون ويمارسون وجودهم فخططوا بذكاء للاستيلاء على مقدرات المدينة.. ولأن العمل غير مباشر، عادوا للتراث، فكان عليهم أن يخلقوا راوية لهم ومستمعين، في حين كان بإمكانهم أن يغيّبوا حكايتهم المعاصرة تحت دثار الحكاية القديمة، أو أن يغيّبوا الحكاية القديمة تحت عباءة الحكاية الجديدة، فالزمن الدرامي هنا جدلي منفتح، فالمربعات تتحكم بسير الحكاية، سواء أكانت قديمة أم جديدة... وإذا كان ثمة جحا واحد في التاريخ الشفاهي، فلدينا في مجتمعنا العراقي اليوم مئات من أمثال" جحا".. ومع ذلك لن يقف اختيارالرعية على أحد من هذه الصور، التي يمتلئ بها الشارع العراقي، بل ذهبوا إلى التراث، ومن هناك أعادوا إنتاج جحا العراقي المعاصر.

تكمن الدرامية الساخرة في مشهد الحشود المعترضة، وهي تبحث عن ذاتها بصياغات فنية حركية راكضة ومستقرة، مباشرة بخطابها وغير مباشرة وقد استغرق هذا البحث فترة طويلة من العرض والتمارين كي يصلوا بنا إلى نقطة الحسم في ضرورة البحث عمن يمثلهم جدليا.. لأن الدرامية الساخرة لا يصنعها فرد ولا حتى مجموعة صغيرة من الناس حتى لو كانوا على هوى واحد، بل تصنعها المجموعة التي تنطلق من محليتها إلى عالمية الصورة، الموقف في هذا العرض هوما رأيناه في الإتفاق العشوائي على مظاهر السلب والنهب التي أعقبت سقوط الدكتاتورية يوم ٩ نيسان ٢٠٠٣، عندما اتفقت قطاعات شعبية ومن مختلف المستويات والطوائف والانتماءات، على عمل مشهد درامي ساخر ملأ شوارع المدن العراقية وهم ينهبون مؤسسات الدولة والبيوت، فكان مفهوم الرعية المنتفضة يأخذ منحى دراميا فرديا بالرغم من جماعية المشاركين.. في هذا العرض نجد مفهوم الرعية هو الكتلة البشرية المختلفة الإنتماءات التي يحركها المخرج بذكاء على خشبة الواقع العراقي، سواء أكان الحاكم موجودا أم غائبا.. – وكنت أفضل لو أختفى الحاكم المستبد نهائياً من العرض، لكان العرض أكثر حرية وأشمل كوميدية، فالأقنعة تفعل فعلها بغياب القوى المهيمنة – .. من هنا نعتبر انتفاضة الرعية، ثورة من نوع البحث، ليس في كتب التراث عن شخصية تمثلهم، أعني شخصية جحا،بل عن شخصيتة تجمعهم تحت لافتة واحدة، وهو ما جعل العرض يزداد تشويقا عندما أصبحوا كلهم "جحا" ممثلا بشخصية واحد منهم فقط ، واختار زوجة له من بين نساء اتفقن على أن يكن تحت عباءتها.. ففي الجموع العراقية المحتشدة مليون جحا معاصر، بل وأكثر درامية من جحا التراثي.. من هنا وجدت أجزاء كبيرة من صورة جحا التراثي الساخر في سياق العمل الفني المقدم أمامنا، حين اعتمد المخرج تحريك المجموعات بطريقة التداخل والاختلاط والتنوع الجنسي، كأسلوب يعكس مدى الحاجة إلى الصوت الجماعي المختلط، وفي الوقت نفسه ملأ بها مساحة مقننة ودقيقة الحروف، بحيث كان الممثلون منسجمين وغير محتشدين عليها، فاستطاعوا أن يعبروا عن تضاعيف اللعبة برؤية جماعية تختزل حياتنا اليومية.. من هنا لا أستطيع أن أشيرلممثل دورجحا أولممثلة دورعطشانه بالأسم، لأن المخرج اختزل الجماعية بهما، وقد شاهدنا كيف تم اختيارهما بحيث كان اتفاقا مسبقا،لذلك فهما صوت جماعي بطاقة الفرد.. الأمرعلى الضد من حال سارق ما بعينه وهو يحمّل عربته في ٩ نيسان ٢٠٠٣ أثاث دوائرالدولة أن أسميه باسمه أو انتمائه،لأن الصورة التي أوصلها لنا كانت حالة فردية تدل على تشتت قطاعات سكان الأعماق السفلى، وعدم انضوائهم تحت لافتة.

(٤)

بقي بخلاء الجاحظ كتابا يقرأ في كل الأزمنة والتواريخ، وبقيت حكايات جحا حية متداولة ومادة للمسرح الاحتفالي والساخر، وبقيت أمتاع ومؤانسة التوحيدي مادة ثرة وغنية وهي تتحدث عن أناس من مختلف الأزمنة، وقل ذلك عن السير الشعبية وعن القصص القديمة، وسبب البقاء حية، هو أنها انطلقت من الخاص إلى العام،من البيئة المحلية إلى البيئة العالمية، فجردت نفسها من الشخصنة ومحدودية المكان والزمان والفكرة ،لتجمع في أحشائها مبدأ التشابه والاختلاف معا، ولذلك تستعير تلك الموروثات حكايات من محليات عالمية أخرى لتوسع من عبارتها ودلالاتها.. هكذا صاغ المسرح الملحمي هويته وجربت الاحتفالية أداتها بلغات وعروض وكرنفالات مختلفة والأزياء، فالخصوصية المحلية لاتغتني إلا بخصوصيات لمحليات، من هنا لا تكون الحكاية، بالرغم من محليتها محددة بزمن أو بفكرة ما، بقدر ما نعتبرها نصوصا مفتحة على القراءة والتأويل.

ما أسقط عمل هذه المجموعة الرائعة بالمباشرة هو حصرمفهوم الإخراج بمبدأ أن تحكي المجموعات العراقية لنا حكاية ما يزال أوارها مستعرا، و نتائجها لم تحسم بعد، وصورتها لم تتضح كاملة ،مما يعني أن فنية الدراما الساخرة فيها ستصبح فقيرة لأنها اقتربت من العام الشائع وأبقتنا ضمن حدودها المنفتحة بالرغم من فردانية التنفيذ، فكلما اعتمدت الحكاية التخصيص كانت أقرب إلى أن تدخل أثواب التاريخ الواسعة، وكلما كانت مباشرة ومسماة بأحداث نعرفها ونستطيع أن نشير إليها حتى بالكلمات، ضاقت عبارتها وقل فنّها، وهذا ما شاهدناه في النصف الثاني من العرض عندما سارع المخرج، وبطريقة غير مقنعة، على البوح المباشربكل ما يعنيه العرض من (جحوية ودكتاتورية عراقية) ضيقة وكوميديا عامة ساخرة.في حين كان القسم الأول من العرض، وقبل أن تختار المجموعة جحا، جميلا، ومتقنا، كانت حركة هذا الجزء من العرض ممثلة بالخطوط المتكسرة المتعرجة الذاهبة صعودا ونزولا على مربعات الشطرنج وعند مسارات الحدث، عاكسة صورة حسية للبحث عن هوية عامة للعرض ومبشرة بطاقة من الخيال لما سيكون عليه الواقع، تلك الصورة الباحثة عن صوتها ولونها حداثوية بامتياز وكأنها ترسم لنا لوحة يشترك الجميع في وضع الألوان عليها، ولكن ما أن تستقر الصورة على تقديم أفكار عن سندباد ينقذ المجموعة ثانية حتى يسقط العرض بالتبسيطية.

إن المدينة التي يحكمها الدكتاتور الدموي في العرض، هي بغداد، هذا ما أفصحت عنه الصور الكلامية العديدة، ولكن ليست كل ما يخص صورة الدكتاتور هي صورة النظام السابق، بل بقيت الصورة غائمة ومبهمة، مما سهل على المخرج أن يخترق الصورة الكلية لمفهوم العرض ويحصرها في البحث من جديد لسفين وسندباد تنقذ الرعية من تيهها..فبغداد هي البعد الغامض في العرض بالرغم من أن أية دراما لا تشخص مكانها تضعف شحناتها التعبيرية واللغوية.

الديكور والإضاءة

ترتبط الأعمال الاحتفالية بمبدأين فنيين مهمين هما: سعة المساحة، وسرعة الحركة.. فهذه المفردات من خصائص المدينة التي تفرض شكل احتفاليتها الشعبية بطريقة السعة والحركة السريعة، لأن مشاهد العروض الاحتفالية عندما يدخل فعل المشاهد يستطيع أن يحصل على الكثير من معنى وهوية العرض، من هنا لا يكون في العرض حكاية واحدة ولا طريقة أداء واحدة، كل ذلك تفعله الإنارة التي تحجب وتُظهر، والديكور الذي يتسع ويضيق تبعا لتطور المشهدية.. في هذا العرض وقفنا على الكثير من مفردات النجاح، فالمدينة كائنة في أحشاء العرض وليس صالة مسرح محاط باسيجة العلبة والمشاهدين وقد أحسن المخرج عندما جعل المشاهدين متقابلين، وبينهما تجري الأحداث وكأننا جزء من جمهور وممثلين نتحاور ونقترب ونفترق أنه جو ومساحة المدينة..شخصيا أعتبر هذه المفردات من مقومات أي عرض ناجح، كان الديكور هو الأكثر حضورا في رؤيتنا للعرض فقد استغل بكثافة شعرية متميزة ونفذ بدقة تصميمية متقنة بالرغم من ضعف دور الستائر وصغرها،أما الإنارة الفيضية منها والمركزة فقد جارت متطلبات عرض سريع الحركة متحول الكتل ومصمم بطريقة الاستعراض، أستطيع القول ثمة تكافؤ نشهدة في تقنيات المسرح العراقي بين مفرداته، وهذا ما يجعلنا نطمئن إلى أن سياقات العمل الفني بخير.

(٥)

يعلن هؤلاء الشباب وبكل بساطة أنهم يتعاملون مع لغة جديدة، لغة ما بعد الطوفان العراقي الدموي وعليهم أن يستمروا بالزخم نفسه، فنحن بحاجة إلى آليات هذا الصوت الجماعي، ولكثافة نغمته الاحتجاجية فالمدينة وهي حاضنة المسرح، لا تستيقظ إلا على أصوات الشباب الجدد القادرين بالفعل على إيقاظ شوارعها وأسواقها ومدارسها ومنهاجها ورؤيتها وهي تنفض غبار المعارك، ويكفينا ألا نكون في خاتمة فلان أو علان، المسألة الجوهرية الكاملة ألا يكتمل النشيد الوطني بعازفين قلة.

تمرين في المسرح الطلابي

عبد الخالق كيطان

(١)

ثمة توجس من نوع ما في التعامل مع المسرح الطلابي، أو المدرسي، وذلك بسبب من صفته التربوية التي تأتي قبل الجمالية بشكل أساس، فهذا النوع من التقديم يتقصد أولاً ومن ضمن ما يتقصده هو تدريب كادر من الهواة والطلبة على فنون الأداء المسرحي وما يرافق العرض من مكملات.. حتى النصوص التي تقدم في مثل هذا النوع من العروض هي نصوص خاصة. ولربما سيفهم هذا الكلام على وجه التحديد من درس الفن المسرحي في الأكاديميات والمعاهد قبل غيره.... لا يعني التخلي مؤقتاً عن الشرط الجمالي الفرار من الحكمة الايديولوجية، فنحن نتعامل مع هواة وطلبة كما أسلفنا، وهذا التعامل من المؤكد أنه سيولد تأثرات من نوع ما بين الهاوي ومدرب المسرح الذي يقوده.. وسيكون التأثير الذي نتحدث عنه موجهاً مستقبلياً في تجربة الهاوي قد تشوه توجهاته ورؤاه وقد تفعل العكس.. من ذلك نستخلص أهمية المسرح الطلابي في إنتاج كادر فني جديد يرفد المسرح العراقي بطاقات جديدة، فبدون هذا المسرح، إذن، لا يمكن أن يتطور مسرحنا ويتقدم.

(٢)

ضمن هذا التصور ندلف إلى عرض أكاديمية الفنون الجميلة المعنون: (لعب الرعية) الذي أعده وأخرجه الفنان الدكتور ياسين اسماعيل لحساب قسم التربية الفنية في الأكاديمية، ولنلاحظ ابتداءً أن العرض قدمه مجموعة طلبة القسم، وهم بالتأكيد غير طلبة قسم الفنون المسرحية، فالفرق بين طلبة القسمين لا يحتاج إلى تأكيد.. على أن قسم التربية الفنية أقام ورشته المسرحية الخاصة التي يقول دليل العرض أنها تأسست عام ٢٠٠٥ وقدمت حتى الآن خمسة عروض..

والدكتور ياسين اسماعيل عمل في التدريس لسنوات طويلة، وهو إذ يصرّ على تقديم عروضه داخل أسوار الأكاديمية وبممثلين من الطلبة، فإنه يريد أن يكرس فكرة العرض الطلابي، غير الاحترافي، وهدفه في ذلك هدف تدريبي ولا شك.. دون أن يعني ذلك البقاء في هذا الحيز، بل أن ثمة طموح مشروع في عبور تلك الأسوار كما حصل في عرض: لعب الرعية، الذي أعد عن مسرحية أحزان السيد جحا لنبيل جبار.

في هذا الإطار نقول أن العرض قدم حقا مجموعة من المواهب اللافتة في التمثيل من الجنسين، وهي مواهب تحتاج إلى عناية خاصة من قبل أساتذة القسم ليكونوا مستقبلاً الروح الجديدة في المسرح العراقي.. ونحن بحاجة ماسة إلى هذه الروح.. بعد سنوات من القهر وما تلاها من سنوات ظلامية أقصي فيها المسرح من حياة الناس.. وربما يتبادر إلى الذهن بأن مجموعة الممثلين هذه قد قدمت ما أراد منها المخرج وحسب ولكن مثل هذا القول هو نصف الحقيقة في عرض من هذا النوع.. لقد برع الممثلون في تطبيق حلم المخرج، وكان بادياً ذلك الدأب الحقيقي الذي أبداه الجميع سواء في عملهم كمجموعة أو كأفراد.. دأب على الحضور والتقديم والمشاركة.. وهذه الثلاثية ليست هينة في المسرح.

(٣)

لعب الرعية عنوان مشاكس لعرض طلابي.. ونقول مشاكس بسبب من انفتاح طاقته التأويلية ضمن شفرة ممسوكة.. والرعية هنا تلعب للترفيه بسبب سنوات من القهر.. لا يهم أن تكون الرعية مجموعة من الطلبة في صف أو شعب في شارع.. المهم هنا هو أنهم يريدون أن يلعبوا، وإذ يقرروا اللعب فإنهم يتوافقون على أن لا يلعبوا لعبة الحرب.. حسناً، فلقد تعبنا من الحروب.. ثم تبدأ لعبتهم لتنتهي بحرب.. وميدان الحرب سيكون رقعة شطرنج.. وأي حرب؟ حرب يتحول فيها البشر إلى مجرد بيادق تنفذ وتطيع.. وهي إحالة لواقع عراقي شهد حروباً لا نهاية لها كان ضحيتها الحقيقي هو الشعب.. حتى هنا والموضوع لا يتعدى أن يكون في فضاء مختبر مسرحي للتجريب الطلابي، فيكون النص حينذاك متشكلاً في قاعات التمرين، ولكن المعد والمخرج قد قرر سلفاً أن نصه هذا هو إعداد عن مسرحية أخرى.. لماذا؟ ولماذا هذه لمسرحية دون سواها؟ هل ثمة فكر خاص في هذا النص أجبر المعد على الخوض فيه ومن ثم تقديمه مخرجاً؟ هذه الفرضية جديرة بالانتباه، ولأننا لا نملك نسخة النص المشار إليه فسنعتمد هنا نص العرض، وأعتقد أنه أهم من النص المكتوب.. إذن فنص العرض سيكون ميدان حوارنا هذا وهو نص لا يمتاز بسمك دلالي على أية حال، ودعونا نعود لتسلسل هذا النص:

مجموعة تريد أن تلعب.. ثم تختار لعبة جحا وحبيبته عطشانة.. يدخل تيمورلنك ليفسد اللعبة، وينصح الجميع بأن لا حل لإعادة الحياة للجماعة ولعبها إلا بإعادة جحا.. يعود جحا ليعذب ويرمى له قلب حبيبته إلى جواره.. ثم يحاول هذا الجحا، وبالرغم من خيبته الشخصية أن يفعل المستحيل لإعادة اللعبة لسابق عهدها.. تنقطع الكهرباء.. و يحاول الفريق بعدها العودة إلى فضاء اللعب ولكنهم يفاجئوننا بالطلب منا أن نبحث فينا عن السندباد...

إن استعارة جحا في هذا العرض استعارة باهتة، كما هو الحال مع استعارة تيمور لنك.. واستعارة السندباد.. أي سندباد؟ ولماذا؟ والسؤال هنا إلى ماذا يرمز هؤلاء كلهم؟ ثم هل عاد مجدياً ذلك التخفي وراء الأقنعة في زمن قررنا فيه نزع كل الأقنعة التي كانت تخفي شخصياتنا الحقيقية لعقود طويلة مضت؟؟ وإذا كان تيمور لنك ديكتاتوراً فأي ديكتاتور تقصد العرض استفزازه ونحن ندعي أننا أنهينا قصة الديكتاتورية منذ زمن؟ وهل من منطق في تصوير الناس هنا على أنهم يبحثون إلى الآن عن من يعيد إليهم حياتهم، أو لنقل لعبهم بلغة العرض؟.. لقد أدخلني العرض في إشكالات فكرية من هذا النوع.. وهي إشكالات تخص الواقع العراقي اليوم.. العرض من جهة يذكرني بأقنعة طلاب ومدرسي الأكاديمية في الثمانينيات والتسعينيات، وهي أقنعة عراقية بوجه عام... ومن جهة ثانية فإن زمان العرض هو الآن تحديداً كما يبدو من أكثر من إشارة ومنها: انقطاع التيار الكهربائي الدائم، والكثير من حركات وحوارات المجموعة..

فهل يتحدث العرض عن الآن أو عن زمن مضى؟ إنه الآن بكل تأكيد ولكن في نسق علاماتي عتيق لا ينسجم وسيمياء المعاصرة.

(٤)

يبدو استثمار المكان في العرض استثماراً واقعياً مع ضخامة خشبة مسرح وصالة هي المسرح الوطني، وهو ليس بالاستثمار الريادي كما هو معروف.. ولكنه جاء مناسباً لمتطلبات العرض وفكرة المشاركة، أو الاحتفالية، التي تقصدها العرض.. كما أن الديكور والاكسسوار والمتممات الأخرى توافقت وهوى العرض، بل سخرت لخدمته وهذا شيء جيد ومفيد.. لم نلحظ تبذيراً في تلك الملحقات كلها.. ولكن التبذير حدث في بنية العرض ذاته.. وعلى سبيل المثال.. يبدو الاستهلال الخارجي مفتعلاً.. بالرغم من أن جمهور المسرح الاحترافي كان بحاجة لأن يتعارف ومسرحية قادمة من الدرس الأكاديمي.. وهو استهلال مفتعل لأنه يكرر نفسه في بنية دائرية استمرت لأكثر من ساعة فأجهدت الممثلين قبل بدء العرض.. كما أجهدت الجمهور الذي ظن بادئ الأمر أن ما يشاهده هو العرض نفسه.. وهذا الاجهاد دفع بالكثيرين إلى مغادرة هذه الفرجة، كما فعلت أنا أكثر من مرة.. ومن النافلة القول هنا أن ذلك كان مقصوداً تماماً بالنسبة لمنتجي العرض ولكن السؤال عن أهميته وجدواه... وبالدخول إلى العرض ذاته الذي قدم على الخشبة التي تقاسمها الممثلون والجمهور على حد سواء سنجد أن بداية العرض، التي جهد فيها الممثلون كثيراً كانت رتيبة، وطويلة، وكان من الممكن تكثيفها لنصل إلى لحظة بدء اللعبة وتوزيع الشخصيات لأن ذلك هو جسد العرض.. كما حصل مثلاً في نهاية العرض.. إن بداية ونهاية عرض من هذا النوع، الذي يعتمد اللعبة داخل اللعبة، محكومة على الدوام بإيقاع ضاغط وبعكس ذلك يبدأ الترهل بالزحف على جسد العرض.. ولم يسلم هذا الجسد من التمدد غير اللازم هو الآخر.. حيث يمكن بيسر إضافة أو حذف أكثر من مشهد له، وهذه فرضية مضرة جداً بالعرض فهي تعني شيئاً لا يريد القائمون على هذا العرض تحققه.

(٥)

وعود على بدء.. فلقد اكتشفنا في عرض لعبة الرعية مجموعة من الممثلين الجدد من الجنسين.. يمتلكون الكثير من المؤهلات التي تجعل منهم وعوداً لشموع قادمة.. ولقد اجتهد المخرج الفنان ياسين اسماعيل في العمل معهم ومع أجسادهم وأصواتهم، حتى وقفوا على خشبة المسرح الوطني وأثاروا الانتباه.. هذه المجموعة الحية من العاملين نتمنى لها التواصل مع المسرح: درساً وثقافة ومشاهدة.. وبالتالي دربة.. فتحية لهم.. وللعاملين في العرض جميعاً.

لعب الرعية عرض ضمن أيام احتفالات يوم المسرح العالمي في بغداد.