المسرح والعالم الرقمي.. الممثلون و المشهد و الجمهور

د. محمد حسين حبيب

من بين الإصدارات المسرحية المهمة التي يصدرها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سنويا هذا الكتاب (المسرح والعالم الرقمي.. الممثلون والمشهد والجمهور) لمؤلفه (انطونيو بيتزو) حيث ان المسرح وقيمه الجمالية – وبحسب كلمة رئيس المهرجان د. فوزي فهمي - " لم ينج من طوفان هذه المستجدات، لاسيما ان مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لاتنتهي قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات رهانا على تحولات جذرية في بنية المسرح انطلاقا من انه ليس نسقا مغلقا او ثابتا من الادراكات. ولانه احد القوى الفاعلة في المجتمع التي طالتها هذه المستجدات فلا بد له من ان يتحرر من اية قبضات مسبقة وعليه ان ينجز خطوات تحولاته متخليا عن عزلته التي تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات ".

ضم الكتاب اربعة فصول وجاء الفصل الاول بعنوان (تلوث المسرح) كشف فيه المؤلف عن سعة انتشار الانترنت وتوظيف هذه التقنية بإيجاد علاقة متداخلة بين العرض المسرحي والأجهزة الجديدة للتكنولوجيا الرقمية، وما استخدامه لكلمة تلوث الا ماتعنيه هذه العدوى الرقمية التي اصابت المسرح شانه شان الفنون والاداب الاخرى التي اصابتها العدوى الرقمية نفسها لتحقق جراء عدواها – الايجابية – هذه قفزات تطورية جاورت – ان لم نقل تقدمت – محطات مابعد الحداثة على صعيد الشعر التفاعلي و الرواية الرقمية عالميا وعربيا. اما المسرح الرقمي موضوع كتاب انطونيو بيتزو لم يبتعد كثيرا – برأينا – عن محاولات عربية اقترحها كاتب السطور كنظرية مسرحية جديدة باسم (نظرية المسرح الرقمي) في اذار ٢٠٠٥م ولاهمية الطروحات التنظيرية في هذا المجال وفي كتاب بيتزو، دعتنا الضرورة الى استعراض ومناقشة وتحليل بعض ماجاء من هذه الاطروحات المهمة خاصة المتعلقة بتاريخية المسرح الرقمي عالميا والتجارب الريادية وتطورها عبر مفاهيم نظرية واعمال – عروض مسرحية رقمية قدمها عدد من المخرجين ممن وظفوا التكنولوجية الرقمية في عروضهم المسرحية مضفين اجواءا جديدة وتقنيات وانفعالات لم يألفها جمهور المسرح سابقا.

بعد ان يستعرض مؤلف الكتاب اثر الرقمية على ثقافتنا المعاصرة يخصص جانبا حيويا من اثر الدراسات النقدية السيموطيقية على ثقافة الصورة بشكل عام والصورة المسرحية بشكل خاص وتحديدا عندما يهيمن العالم الافتراضي على جماليتها المفترضة اصلا ليكون التحكم كله بعد ذلك تقنيا وبآليات الرقمية نفسها للنص الصوري المترابط فيقول: " ان النص المتعدد الروابط،والوسيط المتعدد الروابط، والوسيط المتعدد التفاعلي تستمر اذن في عملية القرن في تحويل القراءة الى شيء مصطنع. فاذا كان فعل القراءة يعني الاختيار والحفاظ على الصيغ الثابتة وبناء شبكة من الاحالات الداخلية للنص والربط بمعلومات اخرى،والتكامل بين الكلمات والصور للذاكرة الشخصية الخاصة في عملية اعادة البناء المستمرة،عندئذ يمكن بالفعل التاكيد ان الادوات الخاصة بالنص المتعدد الروابط تشكل نوعا من التحويل الى الموضوعية والتغريب والتحول الافتراضي لعمليات القراءة. "

واول اشارات بيتزو هي ماثبته حول العنوان الذي اقترحته (برنيدا لوريل) (computer as theatre الحاسوب كمسرح) وذلك منذ عام ١٩٩٣م لعملها الشهير حيث تفترض ان العلاقات المؤسسة بالفعل من قبل التقديم المسرحي بين المشهد والجمهور يمكن ان تفيد لتحليل العلاقة بيننا وبين ما يحدث فوق شاشة الحاسوب، موضحة الحالة التفاعلية الناتجة عن استخدامنا للحاسوب ومعتمدة على مرجعية ثقافية نفسية وهندسية معلوماتية والجمع بينهما لمحاولة تبني – ربما – ما اورده شكسبير : ما الدنيا الا مسرح كبير (كما يحلو لك الفصل الثاني المشهد السادس) لتصل الى نتيجة الى ان كل عالم الحاسوب يتجسد كخشبة مسرح ضخمة لأدائنا.

وتتحول المسميات الاصطلاحية عند بيتزو فنراه يبدأ بمسرح الحاسوب لينتقل الى (الممثل الرقمي) و (العرض الافتراضي) و(الفضاء الالكتروني المسرحي) و (العرض المسرحي الرقمي) مرورا ب (مسرح الانترنت) و (عروض اون لاين) ليصل الى (التجريب المسرحي الرقمي) و (العرض الكوني) وهكذا،نعزو اسباب ذلك الى تنوع مراجع المؤلف مابين التنظيرية والتطبيقية فضلا عن اعتماده لمصادر فنية واخرى علمية هندسية هذا بالإضافة الى عدم ثبات المصطلح عالميا وعربيا وترجرجه من منطقة لاخرى ومناخ ثقافي لآخر تبعا لفاعلية ثقافة الحاسوب والانترنت بمستويات متباينة جدا وباحصائيات مستمرة تلك التي تكشف عن الانتشار الصاعد لهذه الثقافة الرقمية في مكان ما وتخلفها النازل في مكان آخر.

في صدد الاشارة الى مدى التوظيف الرقمي مسرحيا وانعكاس مفاهيم التجريب المسرحي في ثمانينيات القرن الماضي يذكر بيتزو ما نصه : "... في مختلف التجريب للثمانينيات شهدت الساحة الفنية نوعا من السحر التكنولوجي على خشبة المسرح، وبالفعل منذ ذلك الوقت ظهر بوضوح ان افضل النتائج يمكن الحصول عليها عندما تنجح التكنولوجيا في ان تتحول مجرد عمليات ترقيعية الى عمليات تجميلية. كانت الاسطورة التكنولوجية في ديالكتيكية حول الفرض اللامحدود لمذاق ما بعد الحداثة، كان نظاما لأعادة الاستحواذ على الممارسة المسرحية بعيدا عن الدفعات المدمرة للفترة السابقة، ولكن رافضا في الوقت ذاته العودة الى الكلاشيه التقليدي. كانت اعراض تأمل حول معنى المسرح الذي لم يعد في الامكان ان يصبح سياسيا ولم يكن يجد وسائل اخرى سوى التأثر بما كان تقليديا بعيدا عن المسرح (الاضاءة، الليزر، الفيديو، الاسقاطات،الخ " لقد اكد المؤلف ان توضع بعض التجارب في مسار البحث الخاص على امثلة تم تطويرها بالفعل من الطليعية الفنية للقرن العشرين والتي كانت تعيد النظر الى وظيفة الممثل على خشبة المسرح وامكانية استبدال حضوره الجسدي بعنصر ديناميكي من نوع اخر (دمية الية، مؤثرات في المشهد، اضاءة) في هذه الحالات كان الامر يتعلق بتطوير وجود الممثل الانسان بأدخال نوع من الذات الاخرى الاليكترونية... في حالات كثيرة كان الامر يتعلق بصفة عامة باعادة ربط العرض المسرحي بالخصائص الاساسية للخبرة المعاصرة. ليصل الى نتيجة مفادها ان محاولات التأثير بين العرض المسرحي والتكنولوجيات الرقمية في السنوات العشر الاخيرة وبعيدا عن تعريف نوع مسرحي جديد تعد جزءا من تحد مركب واسع المدى، تحد جمالي للألفية الجديدة، حيث تتقدم التكنولوجيا ليس كوسيلة جديدة للأتصال ولكن كأداة لتحديث الوسائط المتعددة الموجودة بالفعل على ضوء المكان الجديد للحدث الفني.

في الفصل الثاني (المشهد المسرحي والوسائط الرقمية الجديدة) يناقش المؤلف الواقع الافتراضي بوصفه بيئة ابداعية فيشير الى القرار الذي اتخذه في بداية التسعينيات بعض الفنانين والباحثين الذين اجتمعوا في جامعة كانساس في الولايات المتحدة الامريكية وهو العمل على انتاج عرض ينجحون فيه في دمج الفضاء والممثلين الفعليين مع اجواء الواقع الافتراضي. وقد تسببت فكرة ادخال انتاج مماثل بداخل الملف الرسمي لجامعة المسرح في الكثير من الارتباك، حيث ان العلاقة بين المشهد الرقمي والمشهد المادي تبدو كعلاقة بعيدة الاحتمال وجريئة. وبعد تنفيذه نال العرض اعجابا شديدا واصبح العرض الاول في هذه السلسة، وما زال يعتبر حتى اليوم العرض الرائد في التجريب في هذا المجال. " موثقا في اشارته التاريخية هذه الى مشروعية الريادة الرقمية المسرحية عالميا فضلا عن ان هذه التجربة كانت قد ازالت بعضا من الشكوك والغموض الذي احاط حينها حول الواقع الافتراضي مصطلحا وتطبيقا الامر الذي اثار اهتمام عدد من المسرحيين جدليا ونقديا بين مختلف وموافق حول طبيعة مستقبل مثل هذه التجارب المسرحية.

كما يؤكد بيتزو في هذا الفصل على توضيح ان الواقع الافتراضي كجزء من الوسائط المتعددة الرقمية يرتبط ببيئة التمثيل ويحاكي او يبدع واقعا من خلال استخدام تقنياته المحددة،وبالتالي يكشف هذا الواقع عن علاقات مثيرة للاهتمام مع فن المسرح،ويذهب للتفريق مابين العرض المسرحي الرقمي بوصفه الوسيط الجديد و الفنون المرئية والسمعية الاخرى وذلك بالعودة الى المنظور السيميوطيقي نصل الى اكتشاف مفاده " ان الواقع الافتراضي ايضا يتحدث بلغة تربط بين سلسلة من الصور الفاعلة والنتيجة بالتحديد هي ان الديناميكية بين التعبير (معنى النص) و اللاتعبير (الاداء الذي تقوده الحواس) يتم ضغطها في علامة واحدة هي في ذاتها حدث فعل... ان شاشة تلفاز مفتوحة في وسط صالة ونحن على سبيل المثال نقف في المطبخ لاعداد الغداء تستمر في الاداء تماما كما وكاننا نجلس امامها على الاريكة لمشاهدة الارسال اذن فالجهاز ما زال يحتوي على اقل حد ممكن من الاداء حيث يعرض حدثا يحدث بالفعل في مكان اخر،انه وسيلة لنقل الحدث من جانب واحد، ان شاشة الكمبيوتر المفتوحة دون مستخدم تصبح ثابتة،لاتفعل اي شيء،لا ترسل ولا تبث اي شيء اخر،باختصار، لا وجود لها الا من خلال العلاقة مع المستخدم " وهذه تعد اهم خاصية اختلاف بين صورية الحاسوب وصورية الشاشات الاخرى.

وفي المبحث الثاني من هذا الفصل (الجسد الواقعي والمشهد الافتراضي) يتوقف المؤلف عند محاولات السينوغرافي مارم رياني – جامعة كانساس في تطبيقاته الممكنة للتكنولوجيا الرقمية والتي يمكن استخدامها في الاخراج المسرحي منذ عام ١٩٨٧م حيث استخداماته الرقمية والرسوم الثلاثية الابعاد خاصة كاداة لتنفيذ اسكتشات السينوغرافيا. ليصل الى ربيع ١٩٩٥م حين انتج (رينيه) بالاشتراك مع (رون ويليس) عرض (الالة الحاسبة – مشروع واقع افتراضي) لالمر رايس، وهو عمل ذات نزعة تعبيرية وكانت مناسبة حينها تم فيها انشاء معهد اكتشاف الواقع الافتراضي وهو المعهد – بحسب اشارة المؤلف – الذي مازال يعمل تحت مظلة جامعة المسرح في كانساس.. ويذكران رينيه وويليس كانا حريصين على ان لا يصبح العرض مجرد (حالة عرض) showcase من الخدع والمؤثرات التكنولوجية كانا يبحثان عن نص يمكن من خلاله ان يصبح موضوع التكنولوجيا حافزا للتفكير في الخدمة الانسانية، نص يكون فيه استخدام الواقع الافتراضي شيئا ضروريا وليس مقحما." والمعروف عن هذه المسرحية ان كثير من احداثها غير واقعية ومتخيلة اي انها اقرب الى العالم الافتراضي فعلا بالرغم من ارتباطها باماكن واقعية من الحياة اليومية الا انها تمثل العلامة الواضحة للجنون او للكابوس،انها نظرة الهلوسة التابعة للنزعة التعبيرية التي نراها في الحدث، لقد هيمنت الاجواء الكابوسية التكنولوجية على الجمهور بامتياز ونقلتهم لعوالم متحولة افتراضية قابلة للتحول باستمرار.. كما ويستعرض بيتزو تجارب استخدمت ذات المنحى الرقمي في معالجات مخرجيها واستندت على نصوص مشهورة لكتاب مثل (صموئيل بيكت) و (ارثر كوبيت) و (كريستوفرمارلو) وضعها تحت يافطة عروض المسرح الافتراضي. فمثلا نذكر ما ثبته المؤلف عن عرض اجنحة لكوبيت: " وهكذا يظهر هذا العرض قدرة فريدة على ان يجمع في بناء درامي ومشهدي متأثر بأعراف المسرح التقليدية (الحدث الذي يدور في فصلين والاطر المنوعة، مواجهة المشهد للجمهور، السينوغرافيا ذات المواد الواقعية) موضوعات ولمحات فعلية من لغات الوسائط المتعددة الجديدة، ويدخل الكومبيوتر وشبكة الانترنت بقوة ليشتركا في العرض على مستويين. في المستوى الاول الذي يظهر على الفور نشهد الوجود المادي للجهاز ولمستلزماته، فالكومبيوتر يظهر في المشهد في حجرة دانيال ثم يتضاعف على شاشات العرض ثم يصبح وجودا ماديا مع البطل الذي يقص دوافعه على الانتحار. وجود التكنولوجيا على المسرح والتكرار المستمر لذكر اسماء ادوات الكومبيوتر (ملفات، هارد دسك، كلمة المرور، ويب، وهكذا) جميعها تشهد الصلة بين البطل وتكنولوجيا المعلومات." وفي مكان اخر يشير بقوله : وبهذا الترتيب للاعتبارات تم وضع محاولات ذلك الذي يطلق عليه (مسرح الانترنت) web – theatre يتعلق على المسرح بأحداث استخدمت تكنولوجيا خاصة لنقل الفيديو والصوت مباشرة خلال شبكة الانترنت والتي عادة ما توضع تحت مصطلح الفيديو كونفرس مؤتمر اليكتروني.

وفي نهاية هذا الفصل نقف عند مشروع (العرض الكوني) وهو مشروع تبنته مجموعة من الفنانين السويديين عام ١٩٩٥م لتوظيف الشبكة العالمية للمعلومات بداخل عملية الاخراج المسرحي وقد كشف المشروع عن امكانية هذا التوظيف في نشر العرض المسرحي ومشاهدته باختلاف الزمان والمكان لدى الجمهور وفي عرض تفصيلي تقني شبه معقد نتوصل الى حقيقة ان المسرحية الرقمية نصا وعرضا ليست بعيدة المنال اذا ما توفرت الخبرات التقنية لها والمستلزمات الفنية الاخرى ونية القائمين الحقيقية على فكرة المسرح المستقبلي الذي ينتظرنا انه فعلا المسرح الرقمي لا غيره.

اما الفصل الرابع من الكتاب (التأليف الدرامي الاجرائي والشخصيات الاصطناعية والممثل الافتراضي) فقد رجع بنا الى تاريخية الممثل وتحولاته التطورية عبر اجتهادات عدد من المنظرين والمخرجين فبالعودة الى بدايات القرن العشرين مثلا يقول بيتزو: "ولد عرض القرن العشرين في جو ثقافي مجزأ ومتناقض وشهد ازدهارا يانعا لافتراضات حول تحول الممثل، بل اختفاءه الكامل او تحوله الى كائن مصطنع جديد. ان ماريونيت كلايست و الدمية المثالية لكريج و مانيكانات ارتو القلقة، وممثل الميكانيكا الحيوية لمايرخولد وراقصات البالية الهندسيات لشليمير، والخيالات التكنولوجية لرمبوليني و ديبيرو هي بعض من الامثلة الواضحة في هذا الاتجاه،وليس هنا على كل حال الموقع الخاص بأقتفاء تاريخ الممثل الذي تم انكار ادميته الا ان من المفيد ان نعيد الى الذاكرة تلك الاسماء لتوضيح كيف ان الابحاث والمحاولات التي تهدف الى وجود مسرح (فوق تكنولوجي) والتي في بعض الحالات تغزو مسارح هذه الالفية الجديدة يمكنها ان تقدم حلولا من خلال علوم المعلوماتية لتلك المشكلات التي كانت قد طرحت بالفعل في نهاية القرن السابق.

" فهل يمكن فعلا ان نتخلى عن فكرة :ان المسرح هو مصنع الانفعالات ؟ وهل يمكن تخيل العرض المسرحي بكليته عبارة عن دمى تتحرك بتقنية مبرمجة يتحكم بها الجمهور على هواه رقميا ؟ واسئلة اخرى تخترقنا وتحاول ان تؤسس مسارا ثقافيا جديدا يورده المؤلف هنا بعنوة (ثقافة ما بعد الحداثة والفنون الرقمية) معلنا تساؤلاته المهمة في نهاية الكتاب ونحن نسال معه : هل القصص التي سنستلها من التكنولوجيات الجديدة للتمثيل ستعني شيئا بالطريقة نفسها التي كانت تعنيه اعمال شكسبير ؟ و هل يمكننا تخيل دراما اليكترونية تتطور ابعد من المتعة والتسلية الساحرة للوصول الى تلك الطاقة والابتكار الابداعي الذي نربطهما دائما بالفن ؟ وعن قلقه يعبر بيتزو بصراحة ويقول: " انا لا أتساءل الآن إذا كان من الممكن ترجمة مسرحية معينة لشكسبير في صياغة اخرى، بل سؤالي يتعلق بما اذا كان هناك امل في ان يقدم على الدراما الاليكترونية شيئا حقيقيا ومرتبطا بظروفنا الانسانية، ومعبر عنه بروعة هكذا عنها كما عبر شكسبير عن الحياة في مسرحه الاليزابثي؟ .. يبدو اننا فعلا وبعد كتاب انطونيو بيتزو هذا – كما قلنا في ورقتنا الاولى عام ٢٠٠٥م – بحاجة الى وقفة اخرى بل الى وقفات وتاملات اخرى طويلة ومتابعات اخر اطول مرهونة بالتجارب التطبيقية من شانها ترصين هذه الرقمية مسرحيا الى جانب البحث والتنقيب واكتشاف الافكار التي تخصب مستقبلية مسرحنا العربي الرقمي/ الحلم.

المســـــرح وجـــمـــهـــوره

عبد الخالق كيطان

هل يمكن أن ننتج عرضاً يكتفي بنفسه دون حاجة إلى جمهور النظارة؟ يبدو مثل هذا السؤال ساذجا بالنسبة لفعالية المسرح الذي ينبني على اشتراط وجود المرسل/ الخشبة، والمرسل إليه/ صالة الجمهور...على أن الدراسات النقدية الحديثة بدأت في منتصف القرن الماضي بالبحث جدياً في صياغة نظرية متكاملة تخص التلقي وصارت اليوم تعرف بهذا الأسم: نظرية التلقي... كل ذلك يعد من بديهيات فن المسرح عندنا، ولكن هذه البديهية تصطدم على الدوام بتجارب مسرحية لا تفكر أو تعبأ بالمتلقي، والذي سرعان ما يصفها بالمتعالية أو الغامضة أو الهابطة..

إن التفكير بالجمهور خلق الكثير من النظريات الاخراجية، وهي نظريات نجد صداها التطبيقي في عروض كثيرة كما هو الحال مع المسرح الملحمي والمسرح الاحتفالي والفرجة وغيرها.. على أن المسرح الشعبي ظل على الدوام النموذج الأكثر قرباً من الجمهور لأسباب كثيرة تتعلق بعناصر هذا المسرح من لغة وقصة/ حكاية، وشخصيات ألخ... ومن المؤسف له أن يسطو البعض من قليلي الثقافة على المسرح الشعبي في العراق لينحرفوا به تجاه ما عدنا نسميه بالمسرح الاستهلاكي، وهو مسرح نما وتطور في عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي وصار يشكل في وعي المتفرج العراقي النموذج السائد للمسرح الشعبي... ثم جاء عام التحول في ٢٠٠٣ ليجد المسرحيون العراقيون أنفسهم أمام متغير كبير ومواجهة جديدة مع جمهور صارت خبرته الحياتية والفكرية، وخبرته الفرجوية والمعلوماتية واسعة جداً مما دفع بهؤلاء إلى إعادة التفكير بشكل جدي بالنموذج الذي يصلح للتقديم... وأسهمت موجات الارهاب والعنف التي تلت ذلك العام في دفع المسرحيين لمراجعة مشاريعهم وتكييفها مع حاضر عراقي مشحون بالأسئلة، هكذا نصل إلى لحظة التأمل في مشهد معقد، لحظة تقود إلى سؤال منطقي عن أية علاقة يريد العرض المسرحي انجازها مع جمهور بالتوصيف الذي ذكرناه قبل قليل؟؟

لقد حسم المسرحيون العراقيون ذلك السؤال فعلاً، وكانت الكثير من العروض التي قدمت بعد عام ٢٠٠٣ تنشط على طريق إقامة نظام تواصلي حيوي مع المتفرج، ولتغادر كليشهات وتبتكر كليشهات جديدة مناسبة... ولو أخذنا واحداً من تلك العروض التي قدمت في هذه الفترة، وهو عرض مسرحية: حظر تجوال... لوجدنا أن العرض ينفتح بجرأة غير مسبوقة على الواقع العراقي فيلتقط المؤلف والمخرج مهند هادي موضوعته من شظايا مشهد مليء بالعنف والجراح عبر شخصيتين من قاع المجتمع هما صباغ الأحذية وغاسل السيارات.. وتبدو جرأة العرض التي ذكرناها لا في اختيار الشخصيات فحسب بل وفي ذلك البناء السردي للعرض، الذي يعد وحده مغامرة يراد لها أن تتماهى واشكاليات الواقع المتعددة الأوجه، وهي سردية ذهبت بالممثلين (رائد محسن وسمر قحطان) إلى صياغات لغوية وأدائية تقيم أنساقها العلاماتية مع مخيال شعبي ومرجعيات مفهومة... وتبلغ الجرأة أوجها ونحن نرى العرض مقتصداً إلى حد كبير بالديكور والاكسسوار.. كما نلمس الجرأة في طريقة تعاطي العرض مع الموضوعة الشعبية، والإحالة الواقعية لراهن مضطرب ويكسر الممثلون مراراً جدية الموقف الدرامي وأفق التوقع باستثمار الكوميديا السوداء..

بهذا كله وفق عرض حظر تجوال في ابتكار علاقة جديدة مع المتفرج مكنت هذا الأخير من التواصل الجاد على طريق إعادة انتاج العرض، وهي نتيجة أبلغ ما تريد نظرية التلقي الحديثة أن تثبتها...

يبدو المسرح العراقي اليوم في لحظة مفصلية تتعلق بعلاقته بالجمهور، خاصة مع شبه انحسار الظاهرة المسرحية بسبب ندرة قاعات العروض، ولكن ذلك لن يمنعنا من التأكيد على الحاجة الملحة لصياغة علاقة جديدة بين الخشبة والصالة، علاقة قوامها الثقة بين الطرفين بعد سنوات طويلة من فقدانها.

إطـــلالـــة عـــلـى المـــســـرح الـــتـــركـــمـــانـي المـعـاصـر

د. صباح نوري المرزوك

صدر في كركوك كتاب (إطلالة على المسرح التركماني المعاصر) من تأليف القاص والمترجم نصرت مردان في (٤٠) صفحة من القطع الصغير.

يعد هذا الكتاب المرجع الأول عن تاريخ المسرح التركماني وان كان قد سبق للأستاذ فاضل الحلاق ان نشر مقالته عن تاريخ المسرح التركماني عام ١٩٨٥م في العدد التاسع من مجلة الإخاء التي تصدر ببغداد باللغتين العربية والتركمانية.

استعرض الباحث نصرت مردان وهو ممن شارك بحضوره في المشهد الثقافي العراقي منذ السبعينيات مرجعية المسرح في كركوك ويعد عمله وثيقة مهمة من خلال متابعته للنشاط المسرحي بذكر عناوين المسرحيات وأسماء مؤلفيها ومخرجيها وممثليها. إضافة إلى المعلومات المتوافرة حول ذلك، لذلك أطلق على عمله (إطلالة) ولعله سيتوسع في قابل الأيام بعد ان وضع اللبنة الأولى.

يشير الباحث إلى ريادة كركوك في قراءة المقامات العراقية منذ القرن التاسع عشر على نمط الخوريات في المقاهي الشعبية وبرز منهم المقرئ شلتاغ، ويقف معه في خط متواز الحكائيون التركمان الذين يمارسون طقوسهم في مقاهي كركوك، مبينا ان أول مسرح تم تشييده على مرتفع أمام الخان حيث اعدوا ستائر له تعمل باليد، وقد قدمت حكايات فولكلورية كما قدمت خيال الظل.

ان الوثيقة التي نشرتها جريدة (نجمة) في عددها المرقم ٢٢٥ في تموز ١٩٢١م والتي أشارت إلى تقديم مسرحية (أمير المؤمنين عمر بن الخطاب والأرملة) من قبل طلبة مدرسة ظفر، تعد من أقدم الوثائق التي تؤرخ تاريخ المسرح في كركوك.

ويتابع الباحث ازدهار الحركة المسرحية من خلال العروض المسرحية للمدارس وزيارة فرقة حقي الشبلي كركوك واثر ذلك في دفع الفنانين الى النشاط المسرحي بدافعية عالية وتشجيع المشتغلين به ولكن قلة الوعي المسرحي جعلت هذه الحركة بين مد وجزر، ولكن الخمسينيات كانت عهدا جديرا بالاهتمام بالمسرح ويؤيد ذلك تلك الإشارة الواردة في جريدة (البشير) التي تشير إلى تقديم ٥٠ عرضا مسرحيا للمدة من ١٩٥٨/٩/٢٢م إلى آذار ١٩٥٩م وبضمنها مسرحيات يوسف العاني : راس الشليلة وفلوس الدوة وتؤمر بيك مترجمة إلى اللغة التركمانية.

ان رائد المسرح التركماني المعاصر في كركوك هو الفنان عصمت الهرمزي الذي انشأ فرقة مسرحية وقدم العديد من المسرحيات باللغة المحكية ومسرحية باللغة الانكليزية، وقرر الهرمزي ان يكمل دراسته العليا وبعد اتمامه اياها عام ١٩٦٩م قدم طلبا رسميا لاجازته ادارة الفرقة المسرحية التركمانية في كركوك الا ان طلبه قد رفض من قبل الحكومة وفشل مشروعه.

بعد ذلك ولتخرج مجموعة كبيرة من الفنانين من معهد واكاديمية الفنون الجميلة من المختصين بالمسرح اصبح من اللازم ان يقدموا اعمالا مسرحية وان يعملوا بجد للتنفيس عما في داخلهم وتوفر ذلك لهم بعد اعلان الحقوق الثقافية للتركمان عام ١٩٧٠م حيث شكلت اكثر من فرقة والى جنبها فرقة موسيقية كان لها دور في ظهور مطربين وذيوع اغان واوبريتات.

ولعل النصوص المسرحية التي كان يؤلفها الشاعر صلاح نورس والشاعر قحطان الهرمزي ونصرت مردان وياوز الهرمزي من ابرز ما قدم على خشبة المسرح ولكن تعرض بعض الفنانين إلى الاعتقالات والقتل أدى إلى إجهاض هذه الفرقة وغاب بذلك المسرح.

وفي عام ١٩٩٢ تجمع الفنانون من جديد ليشكلوا فرقة القلعة للتمثيل بدأت بنص للشاعر صلاح نورس تم عرضه لمدة أسبوعين ثم قدمت نصوص لجلال بولات ونصرت مردان الذي كتب مسرحية (ايكو) شارحا الملابسات والظروف التي رافقت عرضها.

ومن الجدير بالذكر انه تم عرض ٦٠ مسرحية من ١٩٩٦ إلى ٢٠٠٠ وكانت من تأليف الفنانين المذكورين ومعهم عباد الله عبد الله ووليد عباس وعبد الرزاق محمد عزيز واخراج محمد خضر وشمس الدين تركمن اوغلو ومحمد قوشجي اوغلو وعواد علي وياوز فائق.

وختم الكتاب بقائمة باسماء المسرحيات المعروضة وذكر مؤلفيها ومخرجيها، وعرض المؤلف عدداً من الصور المهمة لمسرحيات ورواد المسرح التركماني.

نتمنى من المؤلف ان يوسع هذه الدراسة لتكون كتابا شاملا للمسرح التركماني في كركوك وخارجها ولتعريف القارئ العربي بالممثلين والمؤلفين والمخرجين والفنيين.