بعد عامين من التغيير

المسرح.. بين شبح الخصخصة وقلق الحريات

كاظم النصار

خلقت حرب الخليج الثانية شرارة لجيل التجريب الجديد بعد ان بدأت الشرارة الاولى في منتصف الثمانينيات، أي بعد مضي خمسة اعوام على قيام الحرب العراقية الايرانية.. وهذا يعني ان الحروب في العراق تشكل المادة الاكثر تأثيراً على اصابع صانعي المسرح في بلادنا والفرن الاكثر سخونة الذي تتولد عنه ردات فعل مضمونية واسلوبية، وهذا يعني ايضاً ان ثمة صراعاً خفياً تارة، ومعلناً تارة اخرى بين المسرح كوسيلة وواجهة للمعطى السياسي المباشر وبين المسرح كمعبر كيفي عن المعضلات التي تنفرز على عمل المبدع في هذه البقعة الملتهبة وتمزقه بين الهموم الحياتية والجمالية ناهيك عن ان المبدع يشكل الضمير الحي لازمات بلاده وتمزقها والشاهد الاكثر تفاعلاً مع هذه المعطيات، وبعد ربع قرن من غياب الحريات واشتداد الرقابة وسيادة المسرح الاستهلاكي والترويج له، وبعد هجرة واسعة لعدد كبير من فناني المسرح العراقي، ناهيك عن الانقطاع والشلل التام الذي كان يعيشه مسرحيونا في التفاعل مع ما يحصل في العالم من متغيرات بسبب السياسات السابقة والحصار الدولي واسباب اخرى عديدة. كان المسرحيون العراقيون بانتظار قطف ثمار التغيير الذي حصل في بلادنا من خلال انتقاله المفترض من الشمولية إلى التعددية والحريات والعدالة، وكان الهاجس ان تكتمل حلقات الحداثة وتتجدد وتكتمل ولادة الاجيال، بل تكتمل الحيوية التي انتجتها اجيال التجريب الاولى وما تلاها في التسعينيات من عروض نوعية وفي انشاء مكونات افقية وعمودية تشيع المسرح في بلادنا وتجعله يتنفس هواء الحرية والابتكار والانفتاح على العالم عبر المهرجانات والملتقيات وتعويض ما فات من انغلاق عبر ربع قرن من عمر المسرح العراقي والمحاولات القيصرية لايصال بعض العروض إلى حلبة العالم والتعريف بها وهذا ما شكل معضلة لم نستطع حلها حتى اليوم.. وبمراجعة لما حصل بعد التغيير من نشاط كمي ونوعي من العروض والمهرجانات وتفعيل المكونات وانشاء الجديد منها والتخطيط للنشاط المسرحي باستراتيجية تضع الاولويات، فماذا نجد؟ نعم لقد اندحر المسرح الاستهلاكي ولم يعد له وجود وبقيت منه ملامح سرعان ما انتقلت إلى قنوات فضائية يضطلع القائمون عليها بحنين مرضي لهذا الهراء والمجانية! كما ظلت الحريات مقيدة بعضها بتابوات غير معلنة ربما بانتظار الدستور الدائم ستتضح صورة هذه الحريات كما ان ملف الخصخصة سيشمل مؤسسات عديدة منها دائرة السينما والمسرح التي هي اصلاً مقيدة بقانون التمويل الذاتي الذي حول هذه المؤسسة الطليعية إلى شركة هدفها تجاري محض وإلى ان تتسع مؤسسات المجتمع المدني وتساهم في اشاعة النشاط والفعل الثقافي الكمي والنوعي ستبقى تلك المعضلة ربما لسنوات قادمة ما لم تبق الدولة دعمها لهذه المؤسسة لحين ان تقف على قدميها، لذلك تضطر هذه المؤسسة إلى تأجير مسارحها وعدم انتاجها اعمالاً نوعية كما لم تتضح بعد سنتين من التغيير برامجها وكرست جهدها باقامة مهرجانات كمية مدعومة بكلف شحيحة لا تكفي لنقل مفردات الديكور حتى!

تحت هذه الضغوط والتحديات وبقاء دائرة السينما والمسرح البؤرة المركزية الوحيدة المعنية بالنشاط المسرحي، لذلك غاب النشاط النوعي للرواد والشباب ولزم بعضهم بيوتهم فيما انصرف البعض الآخر للنشاط الكتابي والتدريس والمتابعة والمشاركة الشخصية في مهرجانات عربية، اما فنانو المهجر فلم يعد منهم إلا نفر قليل بعد ان غادروا البلاد من سنوات هرباً من البطش والتعسف والديكتاتورية وغياب الحريات، عاد بعضهم وقدم اعمالاً فتحت الباب واسعاً امام جدالات عن نوعية هذه العروض واهميتها ومقارنتها بما انتج خلال مدة الربع قرن الماضية في الداخل كما سنذكر لاحقاً.

بقي (بدري حسون فريد) متمشكلاً بين عودته لبلاده وبقائه على امل ان تصدر الدولة العراقية قراراً بتعيينه ملحقاً ثقافياً في المغرب يعيد له هيبته.. وليست لدينا معلومات عن رائد حداثوي مرموق هو (حميد محمد جواد) وعن نشاطه، فيما غادرنا إلى جنات الخلود الرائد المربي (جعفر السعدي) اثر نوبة المت به اثناء انعقاد مؤتمر المثقفين الاول في المسرح الوطني في بغداد. واكتفى المخرج الكبير (سامي عبد الحميد) بالتمثيل في مسرحيتين من انتاج خارج دائرة السينما والمسرح هما (الف محنة ومحنة) و(الاشباح) واذا ذهبنا إلى اسماء طلائع التغيير في بنية العرض المسرحي العراقي وهم من خريجي الدراسات العليا في اوربا واوربا الشرقية لرأينا ان (قاسم محمد) ظل صاحب العلامة المهمة (النخلة والجيران) خارج بلاده يعيش في الامارات ويعتقد في آخر لقاء معه (انهم حملوا المسرح وخرجوا به ولم يعد هناك من مسرح في العراق!!) ولم نعرف نشاطاً لصاحب مسرحية (الثعلب والعنب) سليم الجزائري في مهجره هناك او في الاقل لم يصلنا ما يشير لذلك. وقدم د. عوني كرومي عروضاً هنا وهناك ابرزها (مشعلو الحرائق) في مهرجان القاهرة التجريبي الفائت واختلف التلقي حول العرض في اشارات ان د. كرومي لم يستطع حتى اليوم تخطي عرض (ترنيمة الكرسي الهزاز) وبعض العلامات التي انتجها هنا في العراق. كما يتواصل د. فاضل السوداني بكتاباته وتفاعله مع التغيير النوعي في بلادنا ثقافياً بشكل لافت.

كما يتواصل (محسن العزاوي) بحيوية لافتة للنظر وقدم عرضين خلال هذين العامين تحت سقف انتاجي وامني صعب كما يشارك في مهرجانات عربية بصفته ضيفاً أمحكماً ام خبيراً.

كما يتواصل من ايطاليا (قاسم البياتي). ولم تسنح الفرصة لمخرجين مثل (د. فاضل خليل، د. صلاح القصب، د. عقيل مهدي، د. عبد المرسل الزيدي، د. شفيق المهدي) لتقديم تجارب تستكمل مشروعهم ورسالتهم ولكنهم ينشطون في المشاركة النوعية محلياً وعربياً بصفتهم الشخصية.

كما قدم (د. عادل كريم) تجربة (الاشباح) في مهرجان فيلادليفيا للجامعات العام الماضي ومن انتاج كلية الفنون الجميلة وبدعم من وزارة الثقافة، كما نشط (عزيز خيون) مؤخراً في تقديم تجربته (مسافر زاده الخيال) التي منعت في السنوات السابقة والتي يعرضها حالياً على مسارح المانيا وهي من تأليف د. عواطف نعيم، كما يقدم د. هيثم عبد الرزاق ومن تأليف عواطف ايضاً مسرحية (اعتذر استاذي) في اكثر من عاصمة (القاهرة، المانيا). كما انتجت وزارة الثقافة اعمالاً لـ (جواد الاسدي) نساء في الحرب وعرضت في الجزائر وبولونيا كما دعمت عرض (الحفرة) لـ راجي عبد الله وعرض (الاسفار) لـ حازم كمال الدين الذي عرض هنا في بغداد وكذلك في المانيا وبلجيكا، كما قدمت وزارة الثقافة مهرجاناً قدمت فيه عروضاً مثل (كونشرتو) لـ كاظم النصار ومسرحية (وداعاً غودو) الذي عرض ايضاً في مهرجان دمشق وكذلك في تركيا، ويتواصل كذلك حيدر منعثر في تقديم عرضه (حريق البنفسج) بعد ان قدمه في المغرب واسبانيا، كما قدمت دائرة السينما والمسرح عروضاً مثل (كلكامش) لـ فتحي زين العابدين و(ايوب) من تأليف سعدون العبيدي واخراج فخري العقيدي، كما ضيفت الدائرة الفنان (طارق هاشم) في مسرحية عن (الشاعر السياب) مونودرامياً.

كما قدمت مسرحية لـ لجواد الحسب (اللعبة الاخيرة) وبعد ان اكمل كريم جثير عرض مسرحيته (احدب نيونوتردام) غادر إلى جنات الخلد لينعم بهدوء لم ينله خلال حياته الدراماتيكية.

كما انتقل إلى جانب (كريم) فنانون آخرون مأسوفاً على شبابهم مثل صاحب نعمة وعواطف ابراهيم كما انتقلت إلى رحمة الله (مي جمال) بعد صراع مع المرض دام طويلاً.

وشاركت مسرحية (نزهة) في مهرجان المسرح الاردني من اخراج (احمد حسن موسى) وحصلت على جوائز التمثيل لـ (باسم الحجار) (وآلاء حسين) كما كما شارك (عماد محمد) في مهرجان دمشق والقاهرة بمسرحيتين من انتاج (دائرة السينما والمسرح).

وفي هذه المؤشرات للعروض التي أنتجت خلال العامين الماضيين نرصد هنا اسماء عديدة مهمة تتواصل من هناك وتقلق على بلادها وتراقب وتريد المشاركة في صناعة الفعل الثقافي في بلادها، فنانون مميزون ولديهم بصمات واضحة في المشهد السرحي العراقي امثال (ناجي عبد الامير وباسم قهار وكريم رشيد) وقدم (باسم اكثر من تجربة بين استراليا ودمشق كما يتواصل من هناك ايضاً (مقداد مسلم المقيم في تونس) وقاسم زيدان من الامارات الذي قدم تجربة (للحب بقية) ثانية من تأليف عبد الخالق كريم، كما اقام (صالح حسن) محترفاً في بلاده للمشاركة في فعل نوعي - وكذلك صلاح حسن بكتاباته وقاسم مطرود واحمد شرجي وحكيم جاسم ومحمود ابو العباس وكاظم صالح وايمان ذياب وحميد صابر كما يتواصل نقدياً وكتابة مسرحية (عبد الخالق كيطان وعواد علي) والناقد المخضرم (ياسين النصير) وتحضر هنا كتابات الشاعر (عبد الرزاق الربيعي) الذي قدمت له فرقة كويتية مسرحية (آه ايتها العاصفة) في مهرجان المسرح الاردني في عمان وتبقى كتابات (يوسف العاني وفلاح شاكر ومثال غازي وعباس لطيف وحسب الله يحيى ومحيي الدين زنكنة) وكتابات نقدية (د. عقيل مهدي وباسم الاعسم ود. حسين علي هارف ود. يوسف رشيد وعزيز عبد الصاحب وكريم شغيدل) وغيرهم كتابات تحضر معها اللحظة الاستثنائية والنوعية في حداثتها والتصاقها بهموم بلادها وكرامتها وحريتها التي هدمتها الاساطيل الشمولية والحربية في آن.

خارج المدى

اين المستقبل في المستقبلية؟

ا.د. عقيل مهدي يوسف

كلنا يعرف ان الساعتين اللتين نقضيهما في المسرح، توفر لنا في الاقل متعة جيدة من المشاهدة، ولكن ماذا سيعترينا لو فوجئنا بعرض مسرحية يستغرق "دقيقة" واحدة!! او دقيقتين او ثلاثاً؟

هذا ما حصل في مسرحية (ضوء القمر) وهناك نصوص اخرى قدمها فنان تشكيلي اسمه (جياكو موبالا) وآخر اسمه (امبرتو بوتشيني) وثالث (انجلو رونيوني) والاخير كانت مسرحيته (ملل) عن دخول رجل إلى المسرح يجلس على مقعد وثير، يستمع لموسيقى جنائزية، وطنين يعم المكان وتنزل ستارة، وتنزل علامة تعجب سوداء، وفحيح يتحول إلى عواء مرعب وتتدلى علامة تعجب اخرى وسط الطنين والاضاءة الزرقاء ثم تنطفئ الاضواء، وينزلق رأس الرجل النائم، ثم ظلام وتسدل ستارة الختام!!

لا تسأل عن المنطق في هذا، لان ما رنيتي الايطالي (١٨٧٦ - ١٩٤٤) مؤسس (المستقبلية) هذه، اراد ان يحرف العرض عن مساره، بعيداً عن المنطق! فتوسل بالكوميديا، وبغرائب الرومانسية - المضادة، وبالتهكمية المشوهة، ليقلل من نزعة التبجيل لكل ما اعتبر جاداً ورفيعاً في الفن، هذا الابتعاد عن العقل والعقلانية دفعهم لاستخدام رموز وجدانية، حسية واستعارية فالواقع اخذ بالتحلل والتقوض وبرزت حالات عصابية ممسرحة كما في عرض (مجانين متجولون) وكأنها صدمة غيبية غير واقعية، تمتلك منطقها الخاص - ان كان هناك منطق!! ولكنها من ناحية ثانية تتجسد بواقعيتها الخاصة هذه بلا ادنى طموح للرموز والاستعارات التقليدية، فهي تنكر القيم المتوارثة وتهدم اخلاقيتها الزائفة، وهي على استعداد لتقديم عروضها في قاعات الفنون التشكيلية، لانها منشغلة بعلاقات جمالية تخص اللون والتصميم والتكوين الهندسي.

انظر إلى هذا النص العجيب المسمى (انفجارات) للكاتب (فرانسسكو كانجويللو) (الشخصية: عيار ناري. المكان: طريق مهجور، بارد ليلا. الحدث لحظة صمت. عيار ناري. الختام)

هذا هو النص برمته!!

والاعجب من هذا النص، مسرحيته الاخرى الموسومة بـ (ليس هناك كلب): (الشخصية: شخص لا وجود له. طريق بارد مهجور ليلاً. كلب يعبر الطريق) ستار.

انعدمت اذن مواصفات الشخصية الدرامية وحواراتها وحوادثها وصراعاتها، بصنع كلمات وحركات مختزلة ومخاطبة الجمهور بعبارات لاهثة، بسيطة، لكنها في الغالب تبحث في اطار تشكيلي، حجرات مكعبة زرقابلا نوافذ ولا ابواب، هذا ما تقترحه مسرحية (الوان). وخصص فيها اللون الرمادي البلاستيكي إلى الصوت الحيواني، والأحمر البلاستيكي إلى صوت جهير، واللون الابيض بخطوطه إلى الصوت الحاد، والاسود متعدد الدوائر إلى الصوت العميق.

كل هذه الشخصيات (الوحدات) تحركها خيوط مخفية.

ويسعف هذا البناء التشكيلي حركات راقصة، وتمثيل صامت ومؤثرات ودمى وبالونات متعددة الاشكال والحجوم.

البطل الحقيقي ليس عناصر العرض التقليدية من شخوص وحوارات واحداث، انما هو "شظية وجدانية" جنحت عن (الواقع) لتستقل بحضورها لنفسها!!

عروض الدقيقة الواحدة هذه، يا ترى، هل بامكان متفرجنا قبولها؟

هل يحق للفنان المسرحي ان يتلاعب بزمن متفرجه الذي جاء ليشبع وجدانه من محمولات فكرية ورؤيوية، وليخرج بوعي جديد للعالم، والمجتمع، ومستقبل الانسان.

هل يمكن للمتفرج ان يطرح سؤالاً حقيقياً:

اين المستقبل في هذه المستقبلية؟

ام تراه يصمت، امام هذه الروح الهدامة، التي ترى جدارتها في التدمير والزراية بعبقرية الفنون التي ابدعتها عقول الفنانين المبتكرة؟

وتشعل نيرانها في المتاحف والقصور والمسارح!

الممثل مع نفسه..

مقدمة اعداد الممثل لستانسلافسكي

(٢-٢)

ك. كريستي

ترجمة / فاضل خليل

نظام ستانسلافسكي حدد الشكل في الاعداد الحرفي للمسرحية: من وجهة نظره التي حددها كمطلب اساس اطلق عليه اسم (اسس وقواعد عمل الممثل)، أي ممارسة القيادة في اعداد الدور. حددها بوضوح اشر فيه الهدف المطلوب للباحث والمربي: مدرس مادة التمثيل، وللقارئ ايضاً. ان هذه الصورة للنظام تمثل وجهة نظر الاستاذ المربي والموجه سعياً للوصول إلى الدقة في التنفيذ العلمي - المعرفي. وبهذا تكون قد عبرت عن وجهة نظر ستانسلافسكي، ولاول مرة عن تسلم القيادة المتكاملة لحرفية العمل التمثيلي لكل الاختصاصات: مخرجين، ممثلين، باحثين، مربين، معلمي التمثيل وباستاذية عالية. وكان ستانسلافسكي اول من تسلم ناصية الابداع تلك واستحق الريادة فيها. ومع ان الذين سبقوه كان لهم شرف المحاولة في ان يثبتوا تحديداً ولو شكلياً لاسس وتعليمات فن التمثيل - وكانوا حريصين على مراجعة المناهج التي سبقته، إلا ان تلك المناهج لم تتطرق ولم تعالج عيوب فن التمثيل والمسرح مثلما عالجها هو بل وكانت بعيدة عن الابتكار والمبادرة، مثل تحديد، السلوك، التصرف، محاولات التألق الثابتة (الكليهشة) - للممثل على خشبة المسرح - ومع انهم اصدروا كتبا بذلك - لكنهم لم يتوصلوا إلى ما ثبته ستانسلافسكي في (النظام). ان القيادة القديمة لفن المسرح كانت متناقضة في الافعال الداخلية للتعبير عن حقيقة وعمق الانفعالات والعواطف والحالات النفسية، وفي الافعال الخارجية لعمل الممثل. لكن ستانسلافسكي اقترح لتلك الحالات الاحتمالات العديدة واساليب مبتكرة في التقنيات، وحاضرة في ذهن الممثل: مثل: التعبير عن السعادة، الفرح، الحزن، وغيرها، هذا الينبوع الروحي المزوج بالموهبة والمسالك المتعددة لتمثيل الشعور وما إلى ذلك من وسائل التعبير الابداعية. وهي ما كان يسميها ستانسلافسكي (البصمات المسرحية)، واعتبرها هي الاساس في الحرفة (الصنعة المسرحية) التي تتناقض تماماً مع (المعايشة) التي يؤكد عليها، الا انه يعتبر امتلاك الاثنين من ضروريات الابداع في العمل، وبهذا تميز (النظام) عما سبقه من نظم لانه حرص على دراسة النتائج المتحققة من التجارب التي يقوم بها، مثل تركيزه على الشعور الداخلي ووضعه في المقام الاول، وتابع تطوره منذ البداية، ولم يركز على الظواهر الخارجية للعواطف وركز على الداخلية منها، لانه اعتبرها الاهم، ومن خلالها يتحرك التعبير الخارجي الذي هو المنطلق المباشر نحو النتائج الابداعية حين يقارنها بالتجسيد من غير المحاكاة للطبيعة وتقليدها - ارسطو -، بل كان قد حددها مع الهدف الذي يجب انجازه. وبناء على ذلك حتم ان يكون للممثل مخزوناً من التجارب التي تساعده في المعايشة والتجسيد، وهو مسعاه إلى خلق الممثل المتخصص الذي يمتلك الحرفة والابداع.

(النظام) يمثل انجاز المعايشة الابداعية التي تهيئ الامتزاج بين الحياة والفن، وهي من علامات النظام الابداعية والانعكاس الذي تتركه الحياة على الانسان. ان عمل الممثل مع نفسه (المعايشة الفنية)، هو للتفريق بين (الفن المصطنع) وبين (الفن الحياة) على خشبة المسرح. انه خلاصة التأمل الكبيرة عند ستانسلافسكي يحددها في (الجانب النفسي الداخلي) لعملية الابداع وقد استنتجها من خلال التمهيد باتجاه عملية التكنيك الابداعي وهو ابتكار توصل اليه في عمل الممثل على الدور.

تعامل ستانسلافسكي مع المسرح كفن متكامل فيه جميع العناصر المكونة للعرض في وحدة فنية واسلوبية توحد التفكير المبدع لكل الفريق المسرحي، بقيادة المخرج. لقد اجاب (النظام) الذي ابتدعه ستانسلافسكي على الاسئلة الاخلاقية لعمل الممثل، كواحدة من اهم الاشكاليات في المسرح، التي نظمت جوهر النظام للوصول إلى (الهدف الاعلى)، للعمل المسرحي. بهذا المعنى حشد ستانسلافسكي وتحت عنوان النظام عدداً كبيراً من الاسئلة التي اجمعت على الكثير من المواضيع في عمل الممثل والمخرج معاً، هذه العلوم مجتمعة هي التي سارعت بالنهوض في النظرية (النظام)، وكذلك في الممارسات العملية في المسرح - هذا الموروث الابداعي الكبير - وفي معرفة تكنيك الخشبة، وعلم الجمال، وعلم الاخلاق، والتربية، والتنظيم الابداعي للعمل المسرحي بشكل عام. ولكي نتلافى سوء الفهم في التفسير لمحتويات النظام ومن خلال الحديث عن الارث الابداعي له خلال العامين ١٩٥٠ - ١٩٥١، حدد ستانسلافسكي ما يتوجب عمله من تنظيم للقدرات الابداعية الكامنة عند الممثل في عمله على الدور، للنهوض بافكار النص لملامسة الشعور الكامن في حياة القاعة (المتفرجين). فهذا الشعور من السهولة ان يتحول إلى شعوذة شكلية اذا ما انساق الفنان خلف متطلباتها، تاركاً العمل الضروري من فعل العرض ومتطلباته المهمة.

لقد اكد ستانسلافسكي ان المعرفة الابداعية هي وحدها اساس نظامه وهي وحدها التي تقود إلى الصدق، وان المعرفة الحقيقية لها هي التي تخلق الربط بين الدرس (المسرحية) والممارسة (التجسيد) في رصانة عمل الممثل، وبالتالي التزام القيم العليا في العرض المسرحي.

لقد نجح في تشكيل جوهر التقاليد التقدمية لفن المسرح الواقعي.

كما نجح في ترصين روح التجريب الخاص بفن الممثل والتكنيك الخاص بعمله على الدور ومع نفسه.

تمكن من توضيح طرق التحولات التي توصل الممثل إلى الاساليب التي تساعده في التجسيد والمعايشة على خشبة المسرح.

هذا الامتزاج للنظرية (النظام) وتطبيقها هما اللذان شكلا البناء العظيم الذي اسس له ستانسلافسكي وطوره من خلال عمله الطويل، مربياً، ومخرجاً في الحياة، والمسرح.