قبل العرض ..وهو يشتغل على نص (نساء في الحرب) لجواد الاسدي:

المخرج كاظم النصار: المسرح ابن الثقافة وهو برلمان صغير لقول الحقيقة الجمالية

حوار: عبد العليم البناء

لا يختلف اثنان على ان الفنان المخرج كاظم النصار كان ومازال واحدا من بناة المشهد المسرحي العراقي الحديث ،إذا صح التعبير ،الذين عاشوا الهم المسرحي وجسدوا رسالته الابداعية والحضارية بعيدا عن السياقات والاطر التقليدية و النمطية فتميز عن اقرانه ومجايليه في شق طريق خاص به كشف عبره عن فهمه ومعرفته الدقيقة لهذا اللون الابداعي من خلال ما قدمه من أعمال كانت ضاجة بحيوات الانسان العراقي وهمومه وتطلعاته حيث تميزت بحداثويتها و افقها التجريبي المفتوح على كل مديات الابداع المسرحي محليا وعربيا وعالميا..

لهذا لم يكن غريبا ان تحصل اعماله: حياة مدجنة، وامام الباب، وكونشرتو، والسحب ترنو الي، وعرس الدم، و ارض جو، و للحب بقية.. على اكثر من خمس عشرة جائزة في مجال الاخراج والتمثيل والتقنيات.. و سجل حضوره في عدة مهرجانات محلية وعربية وحصل على شهادات تقديرية.. وهو يغذ طريقه لاستكمال منظومته الجمالية..

كاظم النصار الحائز على الدبلوم والبكالوريوس في الاخراج المسرحي ومدير الفرقة الوطنية للتمثيل حاليا وعضو اتحاد المسرحيين العراقيين يعمل حاليا على نص (نساء في الحرب) لجواد الاسدي الذي سبق ان عرض في بغداد والجزائر ووارشو.. توقفنا معه عند هذه التجربة الاخراجية الجديدة لنسلط الضوء عليه شكلا ومضمونا ووظيفة وهدفا باعتبارها تمثل درة جديدة في تاج ابداعه المسرحي الذي حمله بشرف ومسؤولية وفي ظرف عصيب يمر به الوطن المنفتح على مستقبل جديد وهو يشق طريقه المليء بأشواك الظلاميين كادت بسببه ان تتعوق مسيرة المسرح في العراق الذي عرف بتأريخه الناصع والبهي..

❖سألناه ابتداء.. اذا كانت للاسدي رؤيته ومعالجته لنصه (نساء في الحرب).. فما هي رؤيتكم ومعالجتكم الاخراجية لهذا النص..؟

. قرأت نص الاسدي وشاهدته .. وهذا خلق عندي حافزا للنظر اليه من زاوية مختلفة.. زاوية عراقية منحازة للهم العراقي عبر الحروب والهجرات المستمرة للمرأة حتى اليوم.. انا اجيد التعامل مع هكذا موضوعات وافكار نظرا لانني ابن الميدان وواكبت رعب ثلاث حروب كانت بطلتها الاولى في الوجع الام والاخت والزوجة.. أريد أن أضع (بروجكترات) شديدة الاضاءة على مشكلة الهجرة واجري هذا التداخل في الوجع بين نساء الداخل العراقيات ونساء الخارج العراقيات.. مرة في عمان مررت من قرب مقر الامم المتحدة وشاهدت صفا طويلا من النساء العراقيات يقفن لساعات طويلة.. سألت ماهذا؟ قالوا لي:

ان بعضهن تعرضن للانتهاك من قبل السلطات..!!وظل هذا المشهد يلاحقني. ستجد ظلال بعض هذه الانتهاكات اثناء العرض..

❖في خياراتك للممثلات.. على ماذا راهنت..؟ ولم هن دون غيرهن..؟

. في موضوع الممثلات لا خيارات عندي وواجهت معضلة في ذلك مما عطل هذا المشروع حتى اليوم كان من المقرر ان يعرض العمل قبل هذا الوقت لكني وجدت ان اغلب ممثلاتنا قد اجتذبتهن دراما التلفزيون وبرامجه.. المهم.. تعاملت مع ثلاث ممثلات ينتمين للمسرح بشكل فعال وسيظهر العرض بهن.. وهن أزادوهي صاموئيل كفنانة رائدة وكبيرة... وفنانتان مبدعتان هما زهرة بدن وبشرى اسماعيل.. اضف اليهن باسل شبيب . هؤلاء الممثلات يمتلكن حسا وتجربة ويفهمن لعبة السرد الدموي الممزوج بالتوتر وحركتهن محسوبة ويفهمن معنى المنظومة الجمالية واشتغالاتها.. اتمنى ان نوفق في النهاية.

❖في هذا السياق اين تضع مسرحيتكم هذه بين مجمل اعمالكم السابقة بخاصة والمسرح العراقي بعامة..

. في كل عمل اضع نفسي تحت اختبار جديد وهذه المرة اتعامل مع بنية سردية موجعة وموضوعة تختلف عما قدمته هجرة النساء إلى بلاد الله الواسعة بسبب الظلم والقهر والحروب.. هذا العرض يستكمل مشروعي حياة ما بعد الحرب لكنه كما قلت ينتقل ويفترض الخارج الذي لم نألفه ولم نعشه ولذلك علينا استحضاره.. علينا ان نستحضر معاناة زينب وناهدة الرماح ووداد سالم وغيرهن في الغربة وهذا صعب..

اما بالنسبة للمسرح العراقي فأعتقد ان العرض سيجيب على ذلك واترك ذلك للنقاد والجمهور ان يحدد اين تقع هذه المسرحية بين مجمل اعمالي..

❖على ذكر المسرح العراقي.. كيف تنظر إلى راهن هذا المسرح منذ سقوط النظام السابق في التاسع من نيسان عام ٢٠٠٣؟

. هناك من ينظر للمسرح بوصفه مشروعا يحتاج لحياة كاملة ويجب الاخلاص له بغض النظر عن المعطيات.. وهناك محاولات جادة ورصينة تريد ان تستكمل هذه المسيرة على مستوى العروض والمكونات المسرحية.. وهناك من انسحب من الميدان إلى ميادين اخرى بسبب عدم توفر دعم كاف للنهوض بالمسرح وجعله في اولويات برامج الدولة والحكومة.. علينا ان نضع البرامج التي تتيح للعاملين فرصة ان يتمسكوا بعروة المسرح ودعائمه مكتفين ذاتيا دون الحاجة للعمل في مجالات اخرى.. وعلينا ايضا ان ننفتح اكثر على العالم عبر المهرجانات والورش والدورات لغرض التطوير.. هناك عروض واعمال اخترقت المحلي إلى العربي وهذا مهم ويجب ان يستمر ذلك..

❖وما الذي تتوقعه لهذا المسرح في حاضر ومستقبل الثقافة العراقية والعراق الجديد؟

. المسرح ابن الثقافة ووجهه اللامع وهو برلمان صغير لقول الحقيقة الجمالية ونقد الممارسات الخاطئة وابراز روح وضمير الشعب وتطلعاته.. أرى أن مستقبل المسرح لا يكتمل الا باكتمال منظمات المجتمع المدني وان تتسع القاعدة المسرحية وتكون الثقافة المسرحية غير مرتبطة بالدولة فقط وانما تمارس من كل المكونات غير الحكومية.. وان تتسع القاعدة لتشمل وجود مسرح وفرقة في كل مدينة بل وفي كل قرية من قرى العراق..

هذا طموحنا.. ونأمل ان ننفتح باتجاه العالم ونصدر عروضنا إلى العالم ونبني تلاقحا وباستمرار مع كل ما يجري في العالم..

❖هذا في الاطار العام للمسرح .. وماذا عن الاطار الخاص للفرقة الوطنية للتمثيل وانتم تتولون مسؤوليتها حاليا كفرقة ظل للفرقة الام؟

. اتمنى ان نوفق في تكوين هذه الفرقة التي نطمح إلى ان تكون مختصة بالمسرح الحركي (البانتومايم، الكيروغراف) لانها ستكون المرة الاولى في بلادنا التي تتشكل مثل هذه الفرقة الرسمية.. ولكي نعمل ورشا تزيد من مهارات العاملين والفنانين وتوفر لهم فرصة المشاركة في ملتقيات ومهرجانات ودورات وورش في انحاء العالم..

مشهد من مسرحية نساء في الحرب

خارج المدى

طقوس جنائزية

أ. د. عقيل مهدي يوسف

يحسب الفنان . احيانا . ان الاخطاء التي يرصدها الآخرون في تجربته الفنية، هي ليست اخطاء، بل مأثرة اسلوبية!! فيصر على تكرارها مرارا، غير آبه بالفرق ما بين الاسلوب الابداعي، والانزلاق إلى معالجة جامدة. وهذا يعني ان المستقبل الفني المتفتح على الجديد لن يرى النور على يديه، لأنه صادره منذ شروعه بالتشبث بمذهبيته الفنية المتوقفة اجرائيا عن العمل.

ان المبدعين الكبار، في المسرح، يخشون من "القوالب" والوصفات الجاهزة، التي تبهر المتلقي عديم الخبرة، في الوقت نفسه تصدم المتفرج الجاد، لذلك تراهم يتحسبون، ألف حساب، كما يقال، عند اعداد خططهم الاخراجية الجديدة.

وكما يبدو فان الظاهرة المؤسفة لها روادها، وحلقاتها، وحتى تنظيراتها الزائفة! بل انها تصبح سلاحا يشهر في وجه فنانين آخرين، لم يستطيعوا خلق اساليب مميزة وشخصية بمثل ما استطاع صاحبهم الاتيان به!! كما يدعون!.

ولو نظرنا إلى لوحات (بيكاسو) لوجدناها حافلة بالتحولات، والانقطاعات، التي تشكل رؤى واساليب ودلالات، متطورة، ولكنها في خلاصتها النهائية تذكرنا باسلوب بيكاسو المتفرد.

نحن . اذن . من انصار هذا الفهم، الذي يقف بالضد من الاجترار، والتصلب، في تجربة فنان المسرح، حتى ان وقف في طريقه، الذوق السائد، الآخذ بالركود، طالما ان الفنان هو الذي يقترح مناخ تجربته الفنية، وهو الذي يقوم بتجسيم منظوراتها في فضاء العرض. ويتحمل مسؤوليته في ذلك.

يقول واحد من المفكرين، بان العلاقات الاجتماعية "المتصلبة" قد "حملت على الدخول في الرقص، وذلك بان عزفت لها الحانها الديالكتيكية الخاصة بها." نحن لانريد ان نحرق البخور لاوثان العادة الميتة، لانها تميت الابداع في المسرح، وفق صيغ وقوالب معدة لطقوس جنائزية. وبداهة، لايملك الفنان الجاد سوى اعلان ارادته الخلاقة امام هذا التحدي الاسلوبي.

لان الفنان يملك القوة على استبعاد، ماتم رسمه سلفا، سواء في تجربته الشخصية السابقة، أم في تجارب اقرانه، لكي يعدل من اتجاه تطوره الفني، وبجهوده الخاصة والمضنية.

سبق للفيلسوف (شيلنغ) ان اعتبر "التاريخ" من حيث هو جوهر، يعرض تحقيق المطلق، متواصلا، بصورة مستمرة تدريجية!" بمعنى ان التاريخ لديه يتخذ اتجاها تطوريا، لذلك لايمكن تغيير مجراه بفعل البشر!! ولكن "تاريخ الفن" لا يشكل دولة مستقلة فوق التاريخ، انما تعبر الفنون عن ذاتها تاريخيا وان فنان المسرح، يحاول ان يغير من شروط بيئته الفنية، لكي يواكب العصر، ويغير من حساسية المتفرجين، وتكون خلاصة ذلك، ان يجد "ذاته" قد تحولت هي . ايضا . في مجرى الحياة الابداعية، دائمة التدفق.

ان رفع الاسلوب إلى هذا المستوى من "المطلق" التاريخي حتى ان كان خاصا بـ (بيكاسو) لايمكن تقبله، بل ينبغي السير باتجاه مضاد، للتأكيد على شخصانية المبدع، الخاضعة لشروطها الاجتماعية. التاريخية البينة، والتمييز بين (القالب) و (الأثر الفني) الخلاق في تجربته الفنية.

الرقص.. لغة الجسد

د. محمد حسين حبيب

لعل فن الرقص الايمائي والايقاعي اخذ يهيمن على خطاب العرض المسرحي لاسيما في السنوات الأخيرة، حينما اصبحت لغة الجسد مسرحيا هي اللغة المهيمنة بدلالات متعددة على سينوغرافيا الفضاء المسرحي المعاصر، وحيث اصبح الممثل/ جسدا هو العلامة الابرز في صورة المشهد المسرحي الحالي.

من هنا، جاءت محاولة مؤلفة الكتاب (اكرام الاشقر) في كتابها الموسوم (الرقص لغة الجسد) والصادر عن دار الفرات، بيروت في طبعته الأولى، للوقوف عند هذه اللغة المسرحية الجديدة والتعرف على اهم مصادر مرجعيتها عبر العصور التأريخية، إلى جانب ابراز هذه المرجعية التاريخية والثقافية العامة وأهم الملامح التي اكتسبتها أنواع الرقص عند الشعوب..

((فالرقص، وهو عادة ذو طبيعة أحتفالية وطقسية، يعبر عن مضامين اجتماعية وثقافية وحضارية، واقتصادية وسياسية ودينية ايضا، فالجملة الحركية بابعادها وحروفها هي جملة اشبه بالجملة الأدبية، ذلك ان الحضارات والثقافات عاشت تأريخا وتقاليد واعرافا وطقوسا ومعتقدات وفنونا مختلفة، إذ انها تعبر عن ماضيها بنصوص ثقافية معاشة غير مدونة، تتراكم وتتواءم بحيث تحفظها الذاكرة الجماعية من خلال اللاوعي الذي يعتبر خزان المعرفة لتخرجه إلى الوعي بعد ذلك)).

على وفق هذا المفهوم اخذت المؤلفة (الاشقر) ابراز الدور الثقافي والدلالي للغة الجسد المسرحي بوصفه اداء انفراديا احيانا أو جماعيا ليشكل بالتالي حضوره الأبداعي الفاعل في زحزحة مفاهيم تلقي الحركات الجسمية وتأويلها عبر مدياتها الجمالية المؤثرة والرافدة لخطاب مسرحي حداثوي جديد.

بعد ان تستعرض المؤلفة لمحات مجتزأة من التاريخ عبرت فيها عن ولادة المشهد المسرحي الاول عبر مرحلة الدين والاسطورة والسحر، توقفت عند (المسرح في دنيا العرب) على حد قولها في القسم الثالث من الفصل الأول، وبرغم استعراضه عدداً من آراء الباحثين في المسرح العربي في الولادة والتأسيس، الا ان المؤلفة لم تعط رأيا نهائياً عن ضرورة توفر البدايات المسرحية العربية وحاجتها الفعلية، ولم تتعرض إلى الآداب المسرحية العربية التي برزت فيها القيمة الدرامية مثل الشعر والمقامة وحكايات ألف ليلة وليلة، بل توقفت عند الآراء التي نفت وجود المسرح العربي، في الوقت الذي اصبحت فيه هذه القضية من البديهيات لان العرب وجدوا كفايتهم في الشعر ولم يحتاجوا إلى المسرح ولكن ثبت فيما بعد ان اغلب النتاج العربي حوى الملامح الدرامية التي وجدناها فاعلة في تراثهم الرسمي والمنقول كما هو معروف.

ولقد اكدت المؤلفة وفي ذلك أهمية، ان الرقص "هو اللغة الأولى التي تكلم بها الإنسان، فقد عبر بأعضائه وجسده قبل ان ينطق..".

وان الرقص هو لغة اللاتكلف، لغة الحرية الكبيرة، لغة الشمولية البشرية، فضلا عن كونه لغة عالمية كالموسيقى تماما، وهو من اللغات المعترف بها عالميا.. من هنا اصبح ملازما لان يرتبط الرقص بالاحتفالات الشعبية والطقوس كارتباطه بعلامات التواصل الحضارية مع العالم المحيط بجسد الراقص، .. ((انا ارقص اذا انا موجود..) هكذا تستعير الاشقر صياغاتها منطلقة من مفاهيم فلسفية وروحية واعترافا منها ((بان الرقص توازن الروح مع الجسد، وتوازن الجسد مع الواقع، وتوازن الروح مع الروح عبر الجسد.)).

والرقص يساعد، كلغة ودلالات وعلامات على احتواء تاريخ الإنسانية كاملا، أي ان كتابة التاريخ وتشخيصه وتجسيده بالرقص تظهر كل التجليات و المشاعر والعواطف. ومادام الرقص يعد في واحد من مفاهيمه كوميديا الجسد وتراجيديته، ومادام هو طقس من طقوس الجسد، وجدت المؤلفة ضرورة تقصي العديد من المراحل التأريخية القديمة من تلك التي ابرزت الجسد واحتفلت به دائما.

ففي القسم الثالث (الرقص عبر العصور) تناولت المؤلفة الرقص وبحسب الآتي: عند الشعوب البدائية، وفي بلاد ما بين النهرين، والرقص عند المصريين، والفينيقيين، والهنود، كما توقفت عند الرقص في الصين واليابان وعند الاغريق وعند العرب وعند العثمانيين، لتصل بعد ذلك كله إلى تحديد (انواع الرقص) في القسم الرابع من الفصل الثاني من الكتاب، لنجد الرقص على انواعه: الايمائي، والباليه، ورقص القاعات، إلى جانب الرقص الشرقي والرقص الصوفي ورقص السماح فضلا عن الرقص الخليجي. هذه التقسيمات العامة للرقص، الا ان المؤلفة ارتأت التعرض بشكل خاص إلى الرقص في لبنان (الانواع والفرق والاعلام) وبحسب الحدود المنهجية لكتابها وأهدافه، لتبين الخاصية الفنية في هذا البلد الذي ظهرت فيه الأهتمامات على أوسعها في هذا الجانب القديمة منها (التراثية) اللبنانية والمعاصرة من تلك التي وصلت بالرقص المسرحي إلى عروض راقصة ما بعد الحداثة.

فلقد استعرضت المؤلفة الرقص الفولكلوري وانواعه في لبنان، كرقصة السيف والترس، ورقصات حفلات الزفاف والدبكة، إلى جانب الرقص الاستشهادي، وهذا الأخير نصل فيه إلى درجة يتحتم فيها علينا تحويل الموت إلى رقصة، مثلما فعلها (زوربا) اليوناني، مع الاخذ بنظر الاعتبار وبحسب الكتاب ان هذا النوع من الرقص الاستشهادي سوف يكون الفن المعبر عن معاناة الشعوب التواقة إلى الحرية والسلام، بل ربما يؤسس لحضارة (جنائزية) تكون جدلا فكريا في المستقبل.

وتعرض الكتاب إلى اهم الفرق الشعبية الراقصة في لبنان مثل الرقص في مهرجانات بعلبك، وفرقة الانوار والدبكة اللبنانية، والمسرح الرحباني بحسب مراحله المسرحية للاخوين رحباني مع ذكر ابرز المسرحيات الراقصة منذ الاربعينيات والخمسينيات حتى اواخر ثمانينيات القرن الماضي. كذلك ذكر فرقة روميو لحود وفرقة فهد العبد الله للفنون وغيرها.

اما في القسم الرابع فقد تعرضت المؤلفة إلى اهم اعلام الرقص الفولكلوري وعرضه في لبنان مثل: موريس معلوف وفائق حميصي، إلى جانب معلمة فن الباليه (جورجيت جبارة) التي حاولت ان تؤسس لمسرح لبناني راقص يختلف عن الرقص الشرقي أو الايقاعي واعطاء المرأة اهمية في مواضيع رقصها. وعن الرقص المعاصر برزت (جنى الحسن) وهي من مؤسسي فرقة الحكواتي الشهيرة للمخرج روجيه عساف، ورويدا الغالي في تجربة ستوديو ١١، وعمر راجح في تجربة (مسرح ما بعد الحداثة) أو ما بعد المعاصرة كما يسميه راجح نفسه، إذ يتضمن مسرحه هذا، جميع انواع المدارس الراقصة المتبعة كالحركة والايماء والتعبير الجسماني وكل انواع العروض التي يدخل فيها الرسم والموسيقى.

وفي الفصل الرابع الاخير من الكتاب، تتوقف المؤلفة عند أهم تجربة عربية في الرقص المسرحي، وهي تجربة مسرح عبد الحليم كركلا في مسرحه الراقص وفي محاولته الجمالية في تكوين لغة مسرحية جديدة راقصة في خطاب العرض المسرحي العربي، حيث اسس عام ١٩٧٠ اول مسرح عربي راقص اعتمد فيه على (توظيف جميع امكانيات الممثل النفسية والجسدية، التي تنبع من كيانه وغرائزه وأحاسيسه، فدربه على الحركة والايماء والتشكيل، وابعده عن التناقض، بين تكنيك التدريب الداخلي أو الروحي، أي تجسيد الدور بالاشارات الداخلية.).. وبعد ان تستعرض المؤلفة جميع مسرحيات هذه الفرقة منذ عام ١٩٧٤ لغاية عام ٢٠٠٢، تتوقف بالنقد والتحليل لمسرحيتين هما: حلم ليلة شرق واليسار ملكة قرطاج.

يقع الكتاب في (٣١٩) صفحة من الحجم الكبير، مسند ومدعم بالعديد من الصور التوثيقية مع الاعتماد على المراجع والمصادر العربية التي درست الموضوع نفسه بطريقة مباشرة أم غير مباشرة.. فهو كتاب جدير بالقراءة. ويذكر ان مؤلفته باحثة اجتماعية، لها اهتماماتها في مجالات العلوم النفسية إلى جانب تخصصها في العلوم الاجتماعية.