

الملتقى الفكري

المسرح والمدينة



مهرجان العراق الوطني للمسرح

للفترة من 2019/11/5 لغاية 2019/11/11



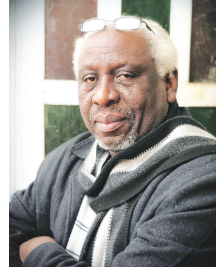
كلمة رئيس المهرجان

المسرح والمدينة

ظاهرة بحثية جديرة بالتقدير لا قتران المسميين مع بعضهما البعض إذ لا يمكن الفصل بينهما ومقدار تأثيرهما المشترك والمتبادل .. المدينة تستمد عافيتها من المسرح .. النشاط .. الحر .. المبهج والمخلص ، والمسرح يستمد ثراؤه من المدينة بكل تفصيلاتها الأنيقة وأزقتها وحاراتها وناسها ومفاهيمها التي يترجمها المسرح لحياة أخرى حية نابضة بالوجع والأمل والفرح وبكل ارهاصات الواقع الذي تتجلى جمالياته كمعطيات أخاذة خالدة في مديات رحبية تستفز المخيلة الجمعية والذاتية لحيوات أصيلة تبتعد عن كل ما هو مزيف وعاري لتتسامى في فضاءات من المحبة والاشراق .

تحية كبيرة لكل القائمين على هذا النشاط وأخص بالذكر المركز الثقافي في جامعة البصرة وإدارته المتفردة .

د . جبار جودي
نقيب الفنانين العراقيين
رئيس المهرجان
بغداد ٢٠١٩



كلمة المشرف على الملتقى

المسرح والمدينة وعي مغاير ، أفكار تنهض من عمق تاريخ مسرحنا العراقي لتشكل إبداعاته عبر مراحل زمنية متعددة ، قانونها رصد المتغيرات التجريبية في الجهود المسرحية العراقية. ان المدن التي صاغت بوعيتها الفني والجمالي تاريخ هذا المسرح منذ نشأته إلى يومنا هذا .

المدينة بوابة مفتوحة للعطاء الإنساني ، والمسرح فيها قصيدة يكتبها المسرحيون بإبداعاتهم التجديدية ليعبروا عن تنوع الاجتهادات وليعلنوا على إن المدن العراقية بمسارحها تتجاوز المصطلحات التي تدعو للتحجيم أو التهميش ، المدينة هي المركز والهامش في الوقت نفسه ، وهي عطاء وابتكار ، هي مسرح ووجود .

في هذا الملتقى الفكري الذي أسميناه (المسرح والمدينة) نلتقي جميعاً كباحثين لنكشف السر عن هوية مسرحنا العراقي التي يكتمل شكلها الوجودي عبر مسارات لا تنقطع وإنجازات مسرحية تمثل مدن العراق من شماله وجنوبه ، شرقه وغربه .

انه تاريخ المسرح العراقي الذي بذل فيه رجال المسرح الرواد ومعلمي الاجيال عطاءات عمقت حضوره في المشهد المسرحي العربي والعالمي، أسماء لمبدعين عراقيين صمموا على إن يرسموا للتجربة المسرحية أفاقها المستقبلية وهي أفاق التجديد والتجريب وتجاوز كل ما هو تقليدية في الثقافة المسرحية.

المسرح والمدينة هو مشروع للمستقبل يستلهم معطياته وأسس التعبيرية من واقع البحث المسرحي الشامل بمحاورة التاريخ والتجريبية والجمالية والوصفية. بحث يؤسس للتجربة المسرحية العراقية مديات في التنظير الجمالي والتطبيق التجريبي.. ليعلن إن مدن العراق هي حقل معرفي للعطاء المسرحي الدائم.

مهرجان المسرح العراقي في دورته الأولى والذي تقيمه نقابة الفنانين العراقيين المركز العام بالتعاون مع الهيئة العربية للمسرح.. سيفتح الأبواب للتعاون وتبادل الخبرات، ويضع المركز الثقافي في جامعة البصرة بتجربة حيوية في هذا المسار الإبداعي.

اد.عبدالكريم عبود عودة

مدير المكز الثقافي / جامعة البصرة

أهداف الملتقى الفكري:

- 1 - إقامة ملتقى علمي للباحثين المسرحيين العراقيين ضمن نشاطات مهرجان المسرح العراقي التي تقيمه وتشرف عليه نقابة الفنانين العراقيين المركز العام.
- 2 - تبادل الخبرات والطروحات الفكرية والجمالية بين المسرحيين العراقيين من خلال ساحات وفضاءات البحث التي تتيح للانفتاح الثقافي معرفة الآخر.
- 3 - العمل على فتح ابواب معرفية وبحثية جديدة تناقش المسرح العراقي عبر مفهوم المدينة وفضاءاتها المفتوحة .
- 4 - اصدار كتيب بحثي معنى بوقائع الملتقى الفكري وبحوثه بهدف التوثيق التاريخي للتجربة المسرحية.
- 5 - الكشف عن نشاطات المسرح في المدن العراقية ومعرفة انطلاقاتها عبر الماضي والحاضر والمستقبل.
- 6 - التعرف على الباحثين المسرحيين العراقيين في المدن والكشف عن رؤياهم البحثية من خلال الكتابة وتوصيل رسالة المسرح الكبرى في مدنهم.
- 7 - المسرح والمدينة ليس مشروع لحظوي بل هو انفتاح للمسرح ووجوده الحقيقي في عمق ثقافة المدينة، وهو مشروع للمستقبل يهدف لبناء نهضة مسرحية عراقية متجددة.

محاوَر الملتقى الفكري:

المحور الأول: المدينة ، المسرح ، الإبداع
جماليات التجربة المسرحية في المدن العراقية
(تجارب وانجازات)

المحور الثاني: تاريخ المسرح في المدن العراقية
المبحث التاريخي
المبحث التوثيقي
المبحث النقدي

المحور الثالث: المسرح العراقي في المدن المحررة
1- المسرح والأزمات محور في التعبير الإبداعي المسرحي
2- دور المسرح في المدن العراقية المحررة
3- المسرح والسياسة في زمن الازمات

المحور الرابع: المهرجانات المسرحية العراقية
(تطلع نحو جديد التجربة المسرحية في المهرجانات)
1- مهرجان مسرح التربية
2- مهرجان مسرح الشارع
3- المهرجان الاكاديمية

المحور الخامس : أفاق المسرح العراقي
(بين المركز والهامش)

الملتقى الفكري

المسرح والمدينة

البحوث المشاركة

حادثة الفكر المسرحي وتحولاته في التجربة المسرحية البابلية

د. محمد حسين حبيب

جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة

يسعى هذا البحث الى قراءة حادثة الفكر المسرحي وتحولاته الثقافية والمعرفية ، لواقع التجربة المسرحية في محافظة بابل العراقية ، ومركزها (مدينة الحلة) عبر العقود الثلاثة الاخيرة ، والحلة مدينة عراقية ، منضوية بالضرورة الى واقع التجربة المسرحية العراقية ومشهدها العام ، وتعد احد مراكز المسرح العراقي شأنها شأن المراكز المسرحية في المدن العراقية الاخرى مثل : (البصرة والموصل وذي قار والانبار وغيرها) ، الا انها - اي مدينة الحلة - قد انمازت بخصائص ثقافية ومعرفية ممتدة تاريخيا وحضاريا كونها مدينة تخلقت ونهلت من حاضنة معرفية كبيرة ومشهورة تاريخيا وعالميا كالحضارة البابلية والسومرية ، ومدينة الحلة تتصف مكانيا بانها ذات موقع جغرافي مركزي ، فهي تبعد مسافة 100 كم جنوب العاصمة بغداد ، الامر الذي ادى الى تواصل اهل المدينة ومثقفها مع العاصمة وسهولة ذلك التواصل مع المدن العراقية الاخرى كونها توسطت الخارطة الجغرافية للبلد .

المبحث الاول

مشكلة البحث :

انطلقت مشكلة البحث في محاولة للكشف عن حيثيات الفكر الحداثي المسرحي وتجلياته في التجربة التطبيقية للفكر المسرحي الحالي بتنوع تخصصاته المسرحية: كالتأليف المسرحي والاخراج والتمثيل والتقنيات الفنية ، وصولا الى الواجهات الادارية والانتاجية الحكومية منها والمستقلة ، بوصف كل هذه التفرعات بانها (فكر مسرحي) تعرض الى تحولات حداثية وتأثر بمفاهيمها الجديدة ، مستندا في الوقت نفسه الى ارضية ثقافية معرفية متأملة ، وناهلة من عصور نهضوية وتنويرية فاعلة تاريخيا وحضاريا ، وان هذا الفكر المسرحي هو الحاضنة الفكرية والجمالية للتجربة المسرحية الحالية باكملها ، من هنا جاء تساؤل البحث : لماذا تباينت حادثة الفكر المسرحي البابلي من عقد الى اخر في مستواها الابداعي، برغم تحولات الفكر المسرحي ومسايرته للطروحات العالمية المعاصرة وهي متحولة بالضرورة؟

اما (هدف البحث) فهو ، تأمل تحولات حادثة الفكر المسرحي البابلي في مدينة الحلة، بوصفه حاضنة جمالية كبرى تكونت عبرها تجربة مسرحية بمواصفات مائزة، فما هي؟
اما (حدود البحث) : الزمانية (1990 - 2010) والمكانية : (العراق - مدينة الحلة)
و(الحدود الموضوعية) : دراسة حادثة الفكر المسرحي وتحولاته في التجربة المسرحية (البابلية) .

وسيتعرض البحث الى (تعريف بعض المصطلحات) ذات العلاقة منها : (الحداثة) و (الفكر) و (الفكر المسرحي) .. لمسوغات علمية ملحة ، كون مصطلح الحداثة تعرض الى الكثير من التوافقات والاختلافات العلمية والنقدية لانها لا تنحصر بوصفها تحديثا او تجديدا لما هو تقليدي حسب ، بل تتسع مديات افاقها المفاهيمية والفلسفية وتنضوي مع مجالات ثقافية ومعرفية كبرى ، كذلك مصطلح (الفكر) فله تفرعاته السياسية والاجتماعية والدينية والفنية الاخرى ، اما اذا دمجناه مع مصطلح (المسرح) مكونا لنا (الفكر المسرحي) عندها سياخذ المفهوم وجهة اخرى اوسع وادق كما سنبين في هذا البحث .

اما المبحث الثاني، فسيعمد فيه الباحث الى الكشف وقراءة تلك الممهدات التاريخية المسرحية الاولى ، تلك التي بلورت البدايات الاولى للفكر المسرحي في مدينة الحلة عبر اسماء ومحاولات مسرحية ، سعت الى نشر الفن المسرحي واهميته كحاجة انسانية فكرية وتربوية وترفيهية ، بجهود فردية تحدث كل العقبات التي وقفت في طريقها ، ومن ثم الانتقال الى قراءة التجربة المسرحية الحلية عبر تقسيمها زمنيا الى ثلاثة عقود ، يزعم الباحث اهميتها وفاعلية نتائجها المسرحية ابداعا وفكرا ، وهي : (العقد الثمانيني والعقد التسعيني والعقد الاول من الالفية الثالثة) ، وكيف كونت لنا هذه العقود تجربة مسرحية مائزة بما تحويه من خطابات مسرحية ونقدية وتأليفية فكرية ، شكلت واجهة حدثية معاصرة ، برغم كل لحظات التراجع والارتباك التي اكتنف هذه التجربة وحاول خلخلتها . مصطلحات البحث :

الحداثة : تعرّف الحداثة على ” أنّها فترة تاريخية وفنية امتدت منذ عام 1865م حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وتزامنت مع تقدم الصناعة والتكنولوجيا، بحيث ظهرت كاستجابة للتقاليد والمعتقدات والأفكار الموروثة التي عرضها المفكرون العظماء؛ مثل: عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد، والفيلسوف الألماني كارل ماركس، والفيلسوف الألماني فريدرك نيتشه، والعالم البريطاني تشارلز داروين، وبهذا أُعيد النظر في معتقدات قديمة سائدة لمحاولة تغييرها، لذا فإنّ الحداثة تتبنى أفكاراً، ومعتقدات، وعادات الغرب الجديدة، كما أنّها تركز على العلم، والمنطق، والديمقراطية.” عن موقع موضوع الالكتروني <https://mawdoo3.com> :

ويعرفها ابراهيم الحيدري بانها : ” نقيض القديم والتقليدي. فهي ليست مذهباً سياسياً او تربوياً او نظاماً ثقافياً واجتماعياً فحسب، بل هي حركة نهوض وتطوير وابداع هدفها تغيير انماط التفكير والعمل والسلوك، وهي حركة تنويرية عقلانية مستمرة هدفها تبديل النظرة الجامدة الى الاشياء والكون والحياة الى نظرة اكثر تفأؤلاً وحيوية ” .
اما عبد الاله فرح ، فيشير الى ان : ” مفهوم الحداثة من المفاهيم التي ما زالت ملتبسة، فعند محاولتنا لتعريف هذا المفهوم نجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات يحيط بها نوع

من الغموض والاختلاف، وهذا أمر طبيعي كونها تقترب من عقول مختلفة... يمكننا القول بأن الحداثة هي محاولة للتجديد والإبداع وتجاوز التقليد والتخلف كما أنها تعكس بأكملها التحول الهائل الذي غزا مجال الفكر والتقنية والمعرفة بصفة عامة. ” وتعريف موسوعة ويكيبيديا الإلكتروني يقول ان : ” الحداثة تشمل مجموعة من التغييرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى أخذ تلك التغييرات على أنها عصرية. الجدل حول الحداثة يتناول هذه التغييرات التي يبدو أنها بدأت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، أو بداية القرن السادس عشر ” وعن بدايتها : ” بعض المفكرين يؤرخون بداية الحداثة عام 1436، مع اختراع غوتنبرغ للطباعة المتحركة. البعض الآخر يرى أنها تبدأ في العام 1520 مع الثورة اللوثرية ضد سلطة الكنيسة. مجموعة أخرى تتقدم بها إلى العام 1648 مع نهاية حرب الثلاثين عام ومجموعة خامسة تربط بينها وبين الثورة الفرنسية عام 1789 أو الثورة الأمريكية عام 1776، وقلة من المفكرين يظنون أنها لم تبدأ حتى عام 1895 مع كتاب فرويد ”تفسير الأحلام“ .

الفكر : بحسب تعريف موسوعة الويكيبيديا العالمية : ” الفكر (ويسمى أيضا التفكير) – هي العملية العقلية التي تستخدمها الكائنات لتكوين ارتباطات نفسيه. التفكير هو التلاعب بالمعلومات، تكوين مفاهيم، حل المشكلات، والاسباب واتخاذ القرارات. الفكره ممكن ان تكون صورة ، صوتا، او حتى شعورا ياتي من الدماغ. ” .. اما المعجم الوسيط يرى في الفكر هو : ” اعمال النظر في الشيء ، او اعمال العقل في العلوم للوصول الى معرفة مجهول ، وايضا هو مجموعة من العمليات الذهنية يقوم بها الفرد للاحاطة بما حوله بهدف التعامل معه ”

الفكر المسرحي : هو نمط من انماط التفكير العقلي الذي يحوي على مجموعة من المفاهيم والمعرفيات والمصطلحات المسرحية المختلفة ، الى جانب الالمام بالتاريخ المسرحي بمختلف مراحلها وامكانية الرصد المتواصل للحاضنة الثقافية التاريخية والمعاصرة عامة والمسرحية خاصة ، بهدف انتاج انواع من الفكر المسرحي : منها ما هو عميق ومبتكر ، ومنها ما هو تقليدي متكرر .

المبحث الثاني

أولا - مهاد تاريخي :

بحكم اهتمام الباحث هنا ، بالحاضنة التاريخية للمسرح العراقي عامة والمسرح في مدينة الحلة خاصة ، كانت له وقفة تأملية اولى حاول فيها وعبر مقالة توثيقية مكثفة ، الكشف عن بدايات الحركة المسرحية للمدينة ، ونشر ذلك في مقالة عنوانها (الحركة المسرحية في مدينة الحلة تأملات اولى) والمنشورة في ثقافية صحيفة الثورة بتاريخ 27 / 10 / 1999 م ، واعيد نشرها في ثقافية صحيفة الجنائن البابلية العدد صفر بتاريخ 18 / 6 / 2000 م .. وللاهمية نستد اليها هنا بوصفها ممهدا تاريخيا ومرجعا معرفيا لقراءتنا للفكر المسرحي وتحولاته في التجربة المسرحية البابلية ، وهذا نصها :

” الحركة المسرحية في مدينة الحلة تأملات اولى : على اثر زيارة حقي الشبلي الى مدينة الحلة اوائل الثلاثينات من هذا القرن ، حينما قدمت مسرحية يوليوس قيصر ، تنبه بعض من شباب المدينة ممن لديهم اهتمام في التمثيل ، حيث كانوا يقومون بمزاولة هذا الفن في بعض مدارس المدينة وبالذات في حفلات الاصطفاف الاسبوعية ، حيث يتم اخذ المشاهد التمثيلية المقدمة انذاك من القراءة الرشيدية التي كانت تدرس حينها . ومن ابرز المدارس في هذا المجال ، كانت المدرسة الشرقية والمدرسة الغربية زامنت هذه البدايات تاريخ تقديم مسرحية وفاء العرب المنقولة من العاصمة بغداد ، في اذار 1925 وربما كانت هذه اول مسرحية تقدم في الحلة ، وان الطابع السياسي كان مهيمنا على مجال المسرح ولهذا عرضت هذه المسرحية دون غيرها . وقبل هذا التاريخ ينقل لنا حسين راجي الجبوري ، وهو من المعلمين الذين زامنوا هذه المدة ، ان هناك وفي منطقة السنية وفي عام 1918م يوجد مسرح غنائي ، تغني فيه مغنية اسمها (فضة) وتقدم عليه مسرحيات ذات مشهد واحد (مقاطع تمثيلية) بين الحين والآخر . ابان الحرب العالمية الثانية ، كانت الحركة المسرحية لم تزل مستقرة في المدارس ، بل ان من المدارس صار فيها مسرح شبه دائم ، وهي مدرسة متوسطة الحلة للبنات في بنائها السابقة ، حيث كان هذا المسرح يستقبل فرقا موسيقية ومسرحية . ومن المدارس الاخرى التي ظهرت فيها المسرحيات مدرسة الفيحاء ، حيث قدمت فيها مسرحية اهل الكهف لتوفيق الحكيم ، كذلك تقديم مسرحيات مثل : ارض الوطن ، وبلقيس ملكة سبأ ، ولقد اعاققت مشكلة العنصر النسوي الكثير من الاعمال ، فيما عدا وجود المغنية فضة المشار اليها سلفا ، حيث كان يتم تكليف احد الطلاب لتمثيل الدور النسائي ، فمثلا نقلوا لنا ان ممثلا يدعى (شاكر حمود الفياض) قام بدور بريسكا في مسرحية اهل الكهف ، ومن المسرحيات الاخرى التي قدمت في هذه المرحلة ، مسرحية المثري النبيل ، قدمها محسن ياسين ، ومسرحية كليوباترا للشاعر احمد شوقي والتي اخرجها محمد احمد المهنا ، والذي كان حريصا على الديكور والملابس والاكسسوار ،

وهذه المسرحيات كانت قد افتتحت بها قاعة التربية (قاعة المعارف سابقا) وهي القاعة المسرحية الوحيدة التي تمتلكها محافظة بابل ، الا انها تعرضت مؤخرا للعدوان الثلاثيني الغاشم في ام المعارك ، اذ اخترقها صاروخ معاد وتركها حتى الان عبارة عن ارض خالية لا حياة مسرحية فيها . اما في فترة الخمسينات فقد برز دور جمعية المعلمين في بابل ، وتبنيها الدعوات المستمرة لتقديم عروض مسرحية تميزت في هذه المرحلة وبجهود متواضعة من الهواة والمعلمين نذكر منهم : محمود خمرة ، وحمزة صالح ، وعبد الامير رشيد ، مع عبد الباقي جمعة ، حين قدموا مسرحية المروءة المقنعة ، وكان معهم رشيد محمد علي ممثلا لدور ابن الامير ، ومخرجها الفنان قاسم خليل ، بالاضافة الى ابراهيم الهنداوي ، واستاذ الحركة الموسيقية في مدينة الحلة والتي تميزت جهوده في هذه الفترة وما بعدها لمدة ربع قرن تقريبا ، الفنان مهدي صالح ، حيث اهتماماته المسرحية والموسيقية خاصة الموشحات والاغاني التي تدخل ضمن العرض المسرحي . ومن الجدير بالذكر هنا ان مسرحية المروءة المقنعة عرضت بحضور الملك فيصل ، حيث شاهد المسرحية كاملة والتي قدمت ضمن حفلة خاصة له ، وبحضور الوزراء ووجهاء البلد انذاك ، كما نشير الى مسرحيات اخرى مثل : في سبيل التاج ، اخراج قاسم خليل ، ومسرحية سجين القصر ، ووضاح اليمن ، وسليمان الحكيم ، ومريض الوهم ، والغرفة المشتركة ، والشيخ المحترم ، مرحلة تقديم هذه المسرحيات كانت بين عامي 1956-1959 اشترك فيها عدد من المعلمين (المغفلين) - وهي تسمية اطلقها المتخلفون من مديري المدارس انذاك على المعلمين الذين يزاولون فن التمثيل المسرحي ، نأسف هنا للاشارة لها ولكن لا بد - نذكر منهم : بهنام رفو ، وعبد الحسين عريبي ، ورشيد محمد علي ، وموسى ناجي ، وعبد الامير رشيد ، ومحمد حبوبي ، وعبد الرضا الفلوجي ، وفرهود مكي ، والعنصر النسوي الوحيد (فريال) . اما اذا انتقلنا الى مرحلة الستينات والتي شهدت تناقضات سياسية انعكست بدورها على الاداب والفنون كافة ، ومنها المسرح ، نجد ان النشاط المدرسي بمديريته يمثل الواجهة العريضة والجامعة لفنون الرسم والمسرح والموسيقى ، فكان يوجه الدعوات المستمرة الى من تخصصوا في معهد الفنون الجميلة للاشتراك في العطلة الصيفية ، لتقديم عمل مسرحي ، أمثال : عباس السلاه ، وسلام عبد سلطان ، واسعد مبارك ، وسعدون العبيدي ، وسامي يوسف ، فقدموا في شهر تموز عام 1958م ، مسرحية جسر العدو ، عن تحرير الجزائر ، ومجموعة اخرى كانت تضم : محمد علي السلاه ، وفارس عجام ، ونزار السامرائي ، وكاظم عبد الاخوة ، فقدموا مسرحية الاستاذ كلينوف لدام كارين برامسون . وبظهور الجهود الاستثنائية الفردية في هذه الفترة والمتمثلة بجهود الفنان شاكر نعمة ، وبرغم ضعف الامكانيات المادية ، الا أن العروض اتسمت بطابع البساطة في التقديم والتجويد في الطرح ، لمسرحيات مثل : البيت الجديد لنور الدين فارس ، والسر لمحيي الدين زنكنه ، وأقول القمر لشتاينبك ، وتاجر البندقية لشكسبير .

اسهم في هذه المسرحيات عدد من الفنانين منهم : محمد علي الشلاه ، وعبد الاله كمال الدين ، وقاسم عباس الجبائي ، وفاضل الخفاجي ، ويمكن القول ان مرحلة ازدهار الحركة المسرحية في مدينة الحلة كانت في السبعينات ، حيث تعدد الفرق المسرحية الى جانب تعدد المنظمات الجماهيرية ، والتي تلقت عناية كبيرة من الدولة حينها ، الامر الذي ادى الى ظهور تنافس فني كبير بين الفرق المسرحية والمنظمات الجماهيرية ، اضافة الى الاهتمام بالارشاد والتثقيف الفلاحي انذاك ، والاهتمام بنشر حركة المسرح كالاهتمام بمحو الامية ، هذا فضلا عن انبثاق الحركة الشبابية في مديرية الشباب واتحاد النساء ، الى جانب النشاط المدرسي الذي كون قاعدة الانطلاق الاولى للحركة المسرحية . ومن المكاسب التي تحققت لخدمة الحركة المسرحية في هذه الفترة نشير الى قسم منها : 1- الدعم المادي لعروض مسرح الشباب 2- اقامة الدورات والندوات التثقيفية المستمرة في مراكز الشباب 3- تقديم عروض في الهواء الطلق حيث الانتقال الى الريف والفضاءات المفتوحة وتقل العروض بين (الشارع والمقهى والسجن) 4- العمل على الجمع بين الازوجة والشعر العامي والرقصات في العرض المسرحي 5- المهرجانات المسرحية القطرية ورعايتها المستمرة بالدعم المادي والمعنوي 6- المسرح العمالي ودوره البارز والتعبوي بين صفوف الجماهير العمالية . وكان دور الفنان سلمان نعمة ، بارزا في مديرية الشباب اذ شكل فرقة مسرحية شبابية اشتركت في مهرجانات مسرحية عراقية وعربية ، بمسرحيات مثل : الحربة والسهم ، ومحاكمة رجل مجهول ، ولا ترهب حد السيف . وفي الفترة نفسها ، اي نهاية السبعينات شكل الفنان قحطان الهنداوي ، فرقة مسرحية تكونت اعضاؤها مجموعة من الشباب الواعدين باسم (جماعة بن دانيال المسرحية) حيث قدموا باكورة اعمالهم حينها وهي مسرحية القضية ، اشترك في تمثيل ادوارها كل من : جواد مكي ، وجنان مهدي ، ومحمد حسين حبيب ، واحمد كاظم الياسري ، وحمزة حسن الموسوي ، وسعد العميدي ، وعرضت المسرحية على قاعة مركز شباب الاسكان في الحلة عام 1979 ، كما شكل الفنان حيدر مهدي الشلاه فرقة مسرحية تابعة الى الاتحاد الوطني لطلبة العراق باسم فرقة المسرح الطلابي عام 1979م ايضا ، اسهمت في باكورة اعمالها بمسرحية قضية ثائر ، في مهرجان المسرح الطلابي ونالت استحسان النقاد والجمهور حينها ، الى جانب حصولها على اكثر من جائزة في المهرجان ، منها : أفضل ممثل للفنان كريم لطيف برين . وفي الوقت الذي تشكلت فيه الفرقة القومية للتمثيل فرع بابل ، بدأت مرحلة مهمة جديدة ومهمة من تاريخ المسرح في مدينة الحلة ، لما قدمته هذه الفرقة من اعمال مسرحية لا تزال محفورة في ذاكرة جمهور الحلة خاصة وجمهور المسرح العراقي ونقاده واساتذته عامة .»

الى حد ما ، يرى الباحث ، ان هذه الذاكرة المقالة حاولت التمهيد لنا - ولو بايجاز تاريخي - بالاطلاع على تلك المرجعيات المسرحية الاساس ، التي بلورت البدايات الاولى للفكر المسرحي في مدينة الحلة عبر اسماء ومحاولات مسرحية ، سعت الى نشر الفن المسرحي

واهميته كحاجة انسانية فكرية وثقافية وتربوية وترفيهية ، كما اسلفنا ، وجدنا في هذه الذاكرة مفتاحا اوليا لقراءة حداثه الفكر المسرحي الحلي الجديد ، الذي انبعث من حاضنة ثقافية فكرية طويلة زمنيا ومتعددة الطروحات والاتجاهات السيرية ، الشخصية منها والعمومية ، المستقلة منها والحكومية ، التي من شأنها تفعيل التجربة المسرحية فكريا وجماليا ، وبحسب مقتضيات التحول والثبات عبرها .

ثانيا - قراءة التجربة :

ارتأى الباحث ثلاثة تقسيمات لزمن حدود التجربة المسرحية وجعلها عبر ثلاثة عقود ، وهي :

(العقد الثمانيني 1980 - 1989 والعقد التسعيني 1990 - 1999 والعقد الاول من الالفية الثالثة 2000 - 2010) وذلك للمسوغين الاتيين :

- 1- التباين في مستوى الانتاج المسرحي والعطاء الابداعي والفكري بين هذه العقود الثلاثة وتحولاتها المتأثرة بما يحيطها سياسيا واجتماعيا واقتصاديا .
- 2- التباين في مستويات الثقافة العامة والمشهد النقدي الحداثي المسرحي وتحولاته من الثراء المعرفي الجمالي الى شبه الخواء المؤقت والمتأثر هو الآخر بما حوله من ربكات ثقافية استفزازية مؤقتة .

وقد عمد الباحث الى وضع نقاط اساسية ، ليسبر عبرها ، غور قراءته لهذه التجربة ، ولتكن هذه النقاط ، بمثابة الطريق الذي يسلكه في محاولته البحثية هذه ، كونها نقاط ضوء حاوية شاملة لحاضنة الفكر المسرحي وبكل ارتباطاته النظرية منها والتطبيقية لمجمل هذه التجربة المسرحية البابلية ، وهذه النقاط هي : 1- الثقافة المسرحية العامة

- 2- ثقافة اختيار النص المسرحي ومكان العرض
- 3- الاطلاع على اهم التجارب والمناهج المسرحية الحداثوية
- 4- تحديات الواقع السياسي والاجتماعي والديني والاقتصادي
- 5- الافادة من جماليات الحداثه المسرحية وطروحاتها وتقنياتها الرقمية في تطوير فضاء العرض

6- تحولات الفضاء او الحيز الدرامي بما يخدم التجربة المسرحية الحداثوية بين الامكنة المغلقة والمفتوحة

- 7- اتباع المصطلح المسرحي او النقدي الحداثي ، بين التفاعل معه بالضد او بالانتماء
- 8- العلاقة بين العرض والتلقي ، وتثوير الفكر الاخراجي
- 9- العرض المسرحي بين التقليد والخروج عن المألوف . ويشمل : (النص واعداده / المكان المغاير / ثقافة مسرح الفرجة / ثورة توظيف التراث العربي ووقوفها عند طريق مسدود / فشل البحث عن هوية المسرح العربي / اشاعة فكرة اغواء الرقيب)
- 10- التفاعل بالانتماء او بالضدية مع الاشكال المسرحية الجديدة

- 11- العقول المسرحية العراقية الوافدة ، بين النقل والاقتباس والتأثر
 12- توسعة المؤسسات المسرحية الاكاديمية ، الحكومية منها والاهلية ، حاجة ام ترف ؟
 عبر هذه النقاط الاثني عشر سنخوض في قراءة حداثه الفكر المسرحي وتحولاته في
 التجربة المسرحية البابلية .
 العقد الثمانيني (1980 – 1989) :

كان هناك من يؤمن ، أن مدينة بلا مسرح ، هي مدينة بلا مستقبل .
 اكلت الحرب العراقية الايرانية ثماني سنوات بقضها وقضيتها من عمر هذا العقد ،
 ولم تتبق منه سوى (سنتين) تأرجحتا بين : فوز مزيف التهم الاعداء الغضة ، وقلق قادم
 من حرب اخرى تنتظر ، وبرغم كل ذلك الموت والقلق ، كانت الثقافة حاضرة ، عند الكبار
 والشباب ، كانت قراءة الكتاب وملاحقة الجديد من الاصدارات وبمختلف الاداب والفنون
 يفاخر بها الكثيرون ، لدرجة ان طالب الاعداية مثلا ، كان يتفاخر - قبل مفارحته بمراهقته
 - بحمله ديوان السياب او المتنبي ، او مطالعته لرواية قصة حب مجوسية لعبد الرحمن
 منيف ، وكان مدرس اللغة العربية ياتي الى الدرس حاملا معه الينا مجلة ثقافية جديدة
 صدرت في المكتبات حديثا ويشجع الطلبة على شرائها ومطالعتها ، او يكلفنا احيانا
 بقراءة روايات عالمية وعربية اثناء العطلة الصيفية ويعد ذلك واجبا مدرسيا . كان عددا
 كبير من الافراد يتسابقون الى المكتبات ومعارض الكتب ، ليس استعراضا كماليا فارغا
 ، بل تسابقا حقيقيا لنهل المعرفة والثقافة . تأسست مدينة الحلة عام 495 هجرية الموافق
 للعام 1101 ميلادية ومؤسسها الامير صدقة الاسدي ، وكان اول نادي ادبي فيها قد
 تأسس عام 1921م يرتاده الكثير من المثقفين الحليين ، لحقه بعد ذلك في بداية السبعينات
 تأسيس (ندوة عشتار) الادبية ، ثم تأسيس اتحاد الادباء والكتاب فرع بابل عام 1984 ،
 وكان امتدادا طبيعيا لهذه المؤسسات الثقافية ما نتج عنها من تجذر تاريخي متوالد لمدينة
 الحلة وعلمائها ومفكرها الذين ذاع صيتهم بعد ذلك وهم من أهل المدينة ومن ازقتها
 الفقيرة ، عدد من العلماء والادباء والمترجمين والباحثين العراقيين ممن ذاع صيتهم عربيا
 وعالميا ، امثال : (محمد مهدي البصير ، وعبد الكريم الماشطه ، واحمد سوسه ، وطه باقر ،
 وعلي جواد الطاهر ، وسامي سعيد الاسعد ، وعبد الجبار عباس) ، وايضا ضمت الحلة في
 فترة من فتراتنا ، اكثر من خمسمائة وخمسين عالما دينيا ، لدرجة ان مقر الحوزة العلمية
 اولا كان في هذه المدينة ومن ثم انتقل الى محافظة النجف الاشرف ،

الترجمة خيانة ، نعم ، لكن لا بد منها ، ومع هذا كان للثورة الترجمة اثرها في نشر ثقافة
 عامة فنية وعلمية ، وكانت كتب المسرح المترجمة تتوالى على المكتبات الحلية الحكومية
 للاستعارة الجانية وتوفر كافة خدمات المطالعة والجو الملائم لها ، من هذه المكتبات العامة
 اذكر : المكتبة المركزية المعروفة ، ومكتبة 7 نيسان ، فضلا عن مكتبات المطالعة في المدارس
 الثانوية ، والمكتبات العامة في شارع المكتبات ، وكانت مكتبة الفرات افتتحها صاحبها

عباس السعيد عام 1925م كونها اول مكتبة لبيع الكتب تم فتحها في المدينة ، فضلا عن توفر المراكز الثقافية الاخرى وهي كثيرة ، كل هذه المكتبات وما يصلها من الجديد ، كانت تتلاقفه ايدي المثقفين الحليين عامة ، وبحسب توجهاتهم اليسارية التقدمية او القومية او الدينية ، لان المدينة كانت تضم مختلف التيارات السياسية والفكرية والادبية ، ومن بين هؤلاء كان المسرحيين المشغولين بمتابعة ما هو جديد في حركة الفكر المسرحي الحدائي وبمختلف الدراسات المسرحية الدرامية والخراجية ، وكتب التمثيل الخاصة الى جانب الدراسات الادبية النقدية الحديثة وتحديدًا عن النقد المسرحي العربي والعالمي ، كل هذا اسهم في تكريس ثقافة مسرحية حلية مائزة ، افادت من ثراء اطلاعها النظري الى جانب تواصلية العطاء المسرحي الابداعي ، وعبر عدد من المؤسسات والفرق المسرحية ، سواء للمحترفين او الشباب او حتى مسرح الاطفال في المؤسسات التربوية والمدرسية ، وهي منتشرة في مركز المدينة وضواحيها وقراها وريفها ايضا .

كان فرط الهوس بالمصطلح الوافد ، وشبه أفكار تدعي انها نقدية ، تهدف التوجه صوب أفق الاحتجاج والمغايرة ، مما دفعها لتلقف الاصدارات ذات الشهرة المعقولة بوصفها شكلت ظاهرة ما ، سواء كانت كتبًا او سلسلة او موسوعة متتالية الاعداد ، منها ما يخص الاعلام ومنها ما يخص النصوص المسرحية التي تاتي من الكويت ومن مصر ومن بيروت ومن سوريا ، الى جانب الدوريات المتخصصة الاخرى العربية منها والعراقية ، وهي كثيرة جدا بمسمياتها الادبية والفكرية والثقافية ، هذا الى جانب الموسوعات والمعاجم والقواميس الخاصة بالمسرح وبالادب وبالنقد التي تزخر بها الثقافة العراقية لدرجة الغليان ، والتنافس في دور النشر الاجنبية والعربية والعراقية ، وان فكرة الطباعة المدعومة حكوميا ، كانت قد شجعت الناس على اقتناء الكتب والمجلات ، لرخص اسعارها بل ومن بينها ما يوزع مجانا مع الصحف والدوريات وهي كثيرة .

هذا الى جانب الطروحات الفلسفية والادبية الوافدة والتي نهل منها المسرح الكثير ، وافاد منها باحالتها الى حقله الفني ، وقد نجح النقاد حينها باعتناق عدد من المفاهيم والطروحات الفلسفية والنقدية واحالتها الى حقل المسرح ، ووجدوا لها مسميات جديدة تتناسب والطرح الحدائوي الوافد والجديد ، لدرجة ان كتابة النقد المسرحي لم تكن مقتصرة على نقاد بعينهم في مدينة الحلة ، بل كان غالبية الادباء من شعراء وقاصين وبعض الفنانين التشكيلين والموسيقيين يكتبون النقد المسرحي ، وذلك لعمق ثرائهم المعرفي والثقافي ، ولان المسرح كان يجذب الجميع نحوه ، ويهتم به مختلف شرائح المجتمع ، وذلك لتمييزه عن باقي الفنون والاداب ، لذا اتسعت الدائرة الثقافية في المدينة وترسخت تقاليد الثقافة المسرحية لديها ، وبالتالي كان من السهولة التأسيس لاجيال شبابية قادمة من شأنها تكملة هذه المسيرة ، والنهل من ماضيها وحاضرها لصناعة مستقبلها المسرحي ، لا سيما وان هذه الاجيال نهلت من خبرات اساتذة وفنانين وادباء حقيقيين .

طفرة الحداثة الجمالية أيقظت الفكر المسرحي في المدينة ، وأصبح هذا الفكر، بل أن له ان يتخيل ويؤول ويفكك ويبتكر، بهدف الخروج عن السائد والمألوف ، ولأن طروحات الفيلسوف بومغارتن ، التي لم تفرض على الفكر او الناقد الجمالي ان يكون عالما كونيا ، بل ان يهب انواره من اجل ثقافة عامة . الامر الذي دفع ظهور ثقافة مسرحية اخرى واعية للطروحات الفلسفية وتسعى لمسايرتها تطبيقيا ، وشكلت مسوغات اولية للمخرج المسرحي في تحديد خياراته النصية وطرح رؤاه الازراجية ، فأصبح يحمل وعيا جديدا يعول مثلا ، في اختيار النص المناسب ، وتقديمه في زمنه المناسب ايضا ، فالتعمق الثقافي المسرحي قد استوثق من اليات اشتغالاته الحرفية ، فمن الطبيعي ان يثق في خياراته النصية والمكانية في وقت واحد ، فالامر مرهون بتقديم رؤية اخراجية اسقاطية تريد ان تبوح بهم مسرحي طالما حلم به صاحبه ، بعدما اطلع المخرج الحلي الشاب على جديد المدارس الازراجية واساليب مخرجيها العالميين ، فأصبح لزاما عليه تحدي الواقع وازماته السياسية مثلا ، او الاجتماعية ، حتى وان كان يعيش تحت قبضة سلطوية مؤدلجة واحدة ، لكن الترميز والتعبير المسرحي الجانح نحو شفرات مجسدة داخل خطاب العرض ، كانت الوسيلة المسكوت عنها احيانا كثيرة ، لقول ما ينبغي قوله ، فالرقيب لم يكن عارفا بكل شيء ، والافادة من الطروحات الجمالية الفلسفية كانت هي القاعدة التي يتغذى عليها المخرج المسرحي البابلي في ذلك الوقت .

تحولت الفضاءات المسرحية وتعددت امكنتها الكاسرة للتقليدي والمألوف ، فلم يكن صعبا حينها على المخرج المسرحي الحلي وهو المستند الى ثقافة مسرحية حديثة ، ان لا يتمتع بمقدرة اختيار مكان العرض المغاير ، وتطويعه لفلسفة رؤيته الازراجية ، فكان المسرح الدائري ، ومكان جلوس الجمهور بمعنى قلب المكان عكسيا ، فيكون الجمهور على الخشبة والعرض وسط القاعة ، او كلاهما وسط القاعة العرض والجمهور ، وترك الخشبة فارغة ، وكذلك اختيار الفضاءات المفتوحة ، ومسرح الشارع ، او الحديقة او النادي او المقهى او الامكنة المهجورة ، او الساحات العامة في الاسواق التي يتجمهر عندها الناس ، او المسرح الصيفي ، كل هذه الفضاءات استثمرها المخرج الحلي وكسر التقليد الثابت من اجل الاسلوب المتحرك ، الذي يقدم متعة وفكر جديدين ، وابتكار علاقة جديدة بين العرض والجمهور تتصدى او تنتمي الى الطابع الاحتفالي او الفرجوي بغية تثوير الخطاب المسرحي شكلا ومضمونا .

كان لتنوع الفرق المسرحية في مدينة الحلة اثره المباشر على الانتاج المسرحي وتنوع خطاباته ، فرق مسرحية رسمية ، وفرق مسرحية شبه مستقلة كانت قد تأسست داخل مؤسسات حكومية ، الى جانب وجود فرق مسرحية مستقلة تماما وان عملت تحت عين الرقيب ، نذكر منها : (فرقة التربية 1977 / فرقة المسرح الريفي 1973 / جماعة بن دانيال المسرحية 1979 / فرقة مسرح الشرطة 1978 / فرقة المسرح العمالي / مجموعات مسرحية

ثابتة منها ومتغيرة في فرع نقابة الفنانين) ، ومن المهم الاشارة هنا الى ان العمل في هذه الفرق كان تطوعا وممارسة لهواية التمثيل ، ولم يكن احد من المنتمين لهذه الفرق او الجماعات ينتظر مردودا ماديا يذكر ، او هدية او شهادة تقديرية ، او اياما هدف سلبي اخر يملكه هذا الفن / المسرح ، كانت التضحية ونكران الذات عنوانا للجميع .

فضلا عن ذلك كان لتأسيس فرقة بابل للتمثيل 1977، وفتح كلية الفنون الجميلة 1980 ، اثره الفاعل ايضا والمباشر في تنشيط الحركة المسرحية في المدينة ، لتبدأ مرحلة من المنافسة بين كل هذه المؤسسات المسرحية ، اما اذا اضفنا الفرق المسرحية التي يؤسسها اصحابها داخل مراكز الشباب ، وكانت منتشرة في المدينة نذكر منها : (مركز شباب الحلة / مركز شباب الثورة / مركز شباب القيروان) فتلك تفتح امامنا افاقا اكبر ومديات اوسع ، لاسيما ان رعاية الشباب المسرحي ، ايدانا بالاطمئنان على مستقبل المسرح العراقي في المدينة وصناعة اجيال مسرحية من شأنها ان تكون امتدادا طبيعيا لاجيال سبقتها بالتأسيس والابداع والعطاء الثر .

لم يكن ثمة خمول يذكر لجميع هذه الفرق المسرحية ، الفعل المسرحي لديها كان مبرمجا ، سواء في عطائها داخل المدينة او خارجها ، وذلك للمشاركات المستمرة لهذه الفرق في مهرجانات مسرحية عراقية تقام في بغداد مثلا او في البصرة او في الموصل وغيرها ، الى جانب المشاركات العربية - على قلتها - لكنها كانت موجودة ومدعومة من الدولة . ومن الاهمية الاشارة هنا ، ان المسرحيات التي كان يتم تقديمها متنوعة ايضا ما بين : المسرحية التاريخية ، والاجتماعية ، والشعبية ، والشعرية ، والكوميدي ، وعروض مسرح الطفل ، والباننومايم . وان كوادرها هذه العروض المسرحية لم يكن مقتصر على شخصيتين او ثلاث كما يحدث اليوم ، بل ان غالبية هذه العروض تعتمد على الكورس او الجوقة ، واذا خلت الجوقة ، فنجد عددا من شخصيات المسرحية ، الرئيسة منها والثانوية ، يصل من 20 - 40 ممثلا او اكثر ، بحسب النص المسرحي المختار نفسه وتوجهات العرض ورؤيته الازراجية .

ولا يفوتنا ان نذكر ايضا ، ان المدينة كانت تستضيف عروضاً مسرحية ، سواء من العاصمة بغداد او من محافظة اخرى ، وهي العروض التي تميزت وذاعت شهرتها فستحق لهذا التضييف ، سواء كان تضييفا فرديا للعرض نفسه ، او يدخل ضمن برنامج مهرجان مسرحي يقام في المدينة ، فالمهرجانات السنوية كانت مبرمجة ايضا ومدعومة ماديا واعلاميا ، وهذا طابع اخر اعطى للمدينة سمعتها الفنية والثقافية ، وكان مهرجان بابل الدولي ، وفي دورات عديدة منه ، له اثره المباشر في تنشيط الحراك الثقافي والفني في المدينة جماهيريا ونخبويا ، وذلك لان غالبية الفنانين الحليين واخص المسرحيين منهم ، ينهضون بالعمل الاداري والفني في هذا المهرجان ، ويتم الاطلاع والتلاقح مع عدد كبير من الفرق المسرحية الاجنبية التي تقدم العروض المسرحية وعروض الاوبرا والمسرحيات

الغنائية ذائعة الصيت بكل اساليبها الازراجية الحداثية وتنوعها ادائيا وتقنيا واخراجيا ، وبطريقة غير مباشرة ، يتم صقل الخبرات المسرحية الحلية بالاطلاع والتعاون مع هذه الفرق الاجنبية المسرحية منها والغنائية والراقصة .

2- العقد التسعيني (1990 – 1999) :

(اذا كنتم لا تحبون المسرح أكثر من شيء آخر .. فاذهبوا .. قوموا بعمل آخر ، اذا لم تك ممثلا في أعماق نفسك ، وممثلا فحسب ، دعك من هذا واهرب ..) قالها لوسيان جيتري في اواخر القرن التاسع عشر ، ونصحونا بها – ونصحنا بها اخريين - في أواخر القرن العشرين .

لم يكن اختلافا كبيرا بين مامر بنا من تصويبات ثمانينية ، وبين ما سنتوقف عنده في هذا العقد ، فالحرب ايضا مع الحصار ، لهما الحصة الاكبر في هذا العقد ، حرب خاسرة وقرار دولي جائر ، لكن مع هذا كان الامتداد الثقافي والفكر المسرحي واردا وطبيعيا للكثير من الامور التي اتخذت طابعا بديها ، سواء في غزارة الانتاج المسرحي او توسعة الجانب الثقافي المسرحي ومتابعة جديده ، برغم النقص الكبير في الاصدارات الثقافية الجديدة الوافدة الينا عربيا او دوليا ، بسبب الحصار الذي تم فرضه على العراق اولا ، وزيادة قسوة الرقيب على المطبوعات الداخلة والمسربة بمحاولات شخصية او رسمية ثانيا ، او تلك التي يجلبها الرقيب الحكومي احيانا وهي يسيرة جدا ، فاستحدثت حينها ثقافة جديدة ، هي ثقافة الاستنساخ ، التي شكلت ظاهرة عراقية كبيرة عبر مكاتب اهلية تم فتحها من قبل اناس مختلفي التوجهات والثقافات ، يتم فيها استنساخ الكتب الجديدة وبيعها بأسعار بسيطة متجاوزين وخارقين كافة القوانين المتعلقة بحقوق الطباعة او حقوق الملكية الفكرية ، المهم عند المثقف الحلي – والعراقي عامة – الحصول على نسخة جديدة من الكتاب الذي يروم الحصول عليه بحسب تعلق الامر بتخصصه العلمي والادبي او لاسباب ثقافية عامة .

كان للمشاهد النقدي المسرحي الحداثي مكانته التي احتلها في هذا العقد ، لينتقل من كتابة النقود المسرحية التطبيقية التقليدية التي خرجت من الادب اصلا ، الى نقود مسرحية اتسمت باعتمادها على المناهج البنوية الجديدة ، لا سيما المنهج السيميائي الذي تصدر غالبية الكتابات النقدية المسرحية سواء الحلية ومثلها العراقية بشكل عام ، فالتواصل ظل قائما ثقافيا ومعرفيا بين الحلة وبغداد والمدن الاخرى بكل ما تصدره هذه المدن من اداب وفنون وثقافات وبمختلف نتاجاتها المسرحية والموسيقية والتشكيلية والسينمائية وغيرها ، الفكر النقدي متلاحقا بين الجميع ، وما جعل هذا الفعل والحراك النقدي هو الانفتاح الاكاديمي المسرحي بفتح الدراسات العليا للماجستير والدكتوراه ، التي بدأت بها كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد ، وكانت الحاجة عندها الى الادبيات والمصادر

والمراجع العلمية التي ينبغي توفرها او يحصل عليها طالب الدراسات العليا ، فراح يبتكر وينقب عن كافة الطرق والوسائل التي توصله الى مسعاه البحثي والعلمي ، الامر الذي وسع الدرس الاكاديمي وانعكس ذلك على الثقافة المسرحية التي سوف تنعكس هي الاخرى على كتابة المادة النقدية الحداثية الجديدة .

كان الكثير من المتابعات الصحفية الثقافية والمسرحية لهذا العرض او ذاك ، او لهذا المهرجان او ذاك ، قد درب عددا من الكتاب الشباب ، في محاولات نجحت منها وفشلت اخرى ، لينضموا الى جيل نقدي مسرحي عراقي ، فمنهم من اثبت نفسه ومنهم من توهم نفسه ناقدا مسرحيا ، لكن الزمن والتجربة والثقافة الموسوعية التي ينبغي ان تتوفر عند هذا الناقد او ذاك ، كفيلة بان يحتل اسمه مكانة بارزة ومهمة بجانب الاسماء النقدية التي برزت في هذا العقد .

وكان لتعدد المهرجانات المسرحية اثره الواضح في زيادة خبرة النقد والناقد المسرحي بمتابعته للعروض المقدمة وبتكليفه الرسمي احيانا بالتعقيب عليها ، الامر الذي اضى خبرة نقدية معقولة لصقل امكانيته النقدية من جانب ، ولترصين توجهاته النقدية على وفق المناهج الحداثية ودراستها واختيار الارجح منها لهذا العرض او ذاك . اما اذا تتبعنا بقية النقاط ، فلا نجد اختلافا كبيرا بين هذا العقد والذي سبقه ، فغالبيتها تعد امتدادا تكميليا موسعا للفكر المسرحي العراقي في بابل . لكن لابد من الاشارة الى عدد من الظواهر المسرحية التي اتسم بها العقد التسعيني، وهي ظواهر ارتبطت اصلا بالمسرح العراقي عامة وليس في بابل وحدها حسب ، نذكر منها :

- 1-ظاهرة المسرح التجاري ، وخاصة في الاعياد والمناسبات الجماهيرية .
- 2-ظاهرة المسرح التعبوي .
- 3-ظاهرة الاعداد والاقتباس والتوليف .

العقد الاول من الالفية الثالثة (2000 – 2009) :

انه عقد اخر وسط حرب اخرى، حل بنا خوفا ورعبا، وعشناه قلقا وتحولا، بعد استراحة عشرة أشهر لم نعد نسمع فيها موتا ، ثم عدنا من جديد في ثلثة الاول الى حرب مختلفة التبس فيها علينا الصديق والعدو ، سكنت في بدايتها المسرح ومات ، لكن يبدو ان للمسرح دائما أنفاسا اخيرة تبقى أخيرة ، انفاسا صابرة على كل انواع البلاء والكوارث والفايروسات فهي لا تميته، ظلت استار المسرح بين بين ، بانتظار من يضم صبرها ويرمم اذيالها من الهزيمة والظلام ، حتى انبلج الصبح من جديد ، فعاد المسرح صباحيا بعد ان غفت مساءاته، وتغلقت بيبانه خوفا ورعبا وقتلا على الهوية والمذهب والاسلوب والطريقة ، بانتظار جديد قادم ، حتى ثلث العقد الاخير ، تنفس المسرح الصعداء من جديد فعادت مساءاته واخضوضرت استارته وشاع عطره نقيا صافيا ملتاذا بناسه واسياده وشبابه .

ومع كل هذا القرف الذي ولى ، وبرغمه نقول ، لقد انماز هذا العقد بظاهرة التوثيق المسرحي البابلي لتاريخ الحركة المسرحية في مدينة الحلة ، وتحديدًا على يدي باحثين اثنين من اهل المدينة وهما : (علي محمد هادي الربيعي) و (عامر صباح المرزوك) في اكثر من اصدار لكل منهما عن المسرح ونصوصه وعروضه ونقاده ومقالاته وصحافته في مدينة الحلة ، بالصور والوثائق التاريخية والاحالات المنهجية لكل ما وثقاه في كتبهما ، حتى اصبحت هذه الكتب مراجع اساسية للباحثين والكتاب والاكاديميين ممن يرومون الكتابة والبحث عن تاريخ المسرح في هذه المدينة .

ثم تصدرت ظاهرة عروض المسرح الديني ، بوصفها ظاهرة عراقية عامة ، والحلة واحدة ممن تأثرت فيها ، حيث العروض والمهرجانات المسرحية الدينية وبمسميات مختلفة انضوت للتذكير بوقائع تاريخية دينية اسلامية كثيرة تقف في مقدمتها واقعة الطف الشهيرة ، لما في هذا الواقعة من الماسي والالام والدسائس والمؤامرات والموت والدم والصراع ، الامر الذي فتح شهية المؤلفين والمخرجين لاستثمارها مسرحيا ، بعد ان كان الرقيب في العقود الماضية مانعا من التقرب لهذه الواقعة التاريخية لاسباب سياسية ونزاعات مذهبية لا مجال للخوض فيها هنا ، المهم ان التعطش لاستذكار الواقعة وانتعاش مسرح التعزية فتح الباب على مصراعيه مسرحيا في انتاج عروض مناسباتية لهذه الواقعة وغيرها من وقائع التاريخ الاسلامية بهدف تناولها مسرحيا والتذكير باهدافها وابطالها . لكن شيئا فشيئا ، وبعد تجاوز مرحلة الانتعاش بسنوات ، ضعفت هذه الظاهرة واستكانت لاسباب اجتماعية ولتدهور مستويات تناول فنيا ودراميا ، حيث لجأ الى منطقة التكرار واصابه الوهن ، ولم يظل منه الا عروض او مهرجان ملبد بالخفوت ومجرد كم من العروض وبلا نوع يذكر ، حتى وان كانت المؤسسة المشرفة على مثل هكذا مهرجان ديني مسرحي ، متمكنة مادية ودعمها مبالغاه ، الا ان النتائج مخيبة للامال بحكم غياب الهم الفني وتشغيل الخبرات الضعيفة التي تركب الهم المادي او الاستعراضى المنافق قبل همها الابداعي وهو غير متوفر لديها اصلا ، هذا من جانب ، ومن جانب اخر نجد انه ، وبحكم الحالة الاجتماعية والثقافية للوعي العمومي ، اسمكنت حالة الاستهجان والانتقاد لمن يمارس هذه الظاهرة ، الا فيما لو اثبت صاحبها رؤيته التجريبية الخلاقة في استثماره الواقعة الدينية ، كي يكون بعيدا عن منطقة الرياء والنفاق التي استشرت في نهايات هذا القرن والى يومنا هذا . ثقافيا ، تدهور الوضع الثقافي في هذا القرن في العراق عامة ، وفي مدينة الحلة خاصة ، وذلك مرهون باسباب كثيرة سياسية واجتماعية ودينية ، برغم تحسن الحالة الاقتصادية لشرائح كثيرة من موظفي ومنتسبي الدولة ، الا انهم توجهوا لتحسين السكن والملبس والمأكّل بدلا من تحسين ثقافتهم وقراءاتهم التي تزيدهم علما وتطورا ، فالجميع هروا الى اقتناء الكتب الدينية بحكم الحالة العامة للبلد وكثرة رجال الدين وخاصة الذين تسيدوا مناصب تعطيلهم الحق لاصدار القرارات ، وليكن ، قال البعض ، لا باس من الثقافة الدينية

إذا كانت فعلا تسهم في بناء الانسان وتوعيته وتطوير حياته ، والتعرف على أوجه العلاقة مع الله ومع رسله وأنبيائه ، لعل ذلك التوجه يأتي ثماره ثقافيا وتوعويا .

ضعفت الاصدارات المسرحية المترجمة منها والمؤلفة ، بل منها ما توافدت الى المدينة من اصدارات جلها اصدارات عربية كانت مركونة على رفوف المكتبات ولم تصلنا حينها بسبب الحصار ، ولم يقدر المثقف المسرحي حينها مساهمة الجديد والمؤثر في المشهد المسرحي العالمي الا ما ندر ، او من خلال السفريات الخاصة والعامة التي انفتحت امام الجميع بعد اسقاط النظام الذي كان قد منع السفر عن الجميع ، فمن خلال السفريات عادت الكتب والاصدارات الحديثة بمتناول اصحابها وتداولها من جديد ، بل ان من المكتبات الجديدة التي فتحتها اصحابها لاغراض ربحية تجارية راحوا يتنافسون على استيراد الكثير من الاصدارات الجديدة وبمختلف التخصصات الفنية والعلمية والاكاديمية بهدف تسويقها على الباحثين والفنانين والمهتمين من مثقفي المدينة ، عندها نشطت الثقافة مجددا واستعادت عافيتها .

تدهورت السمعة الاجتماعية للمسرح من جديد ، بسبب الوضع العام كما اسلفنا ، فلم يكد المسرح يسترد عافيته وسمعته الاجتماعية بين الناس في سبعينات وبدايات العقد الثمانيني ، بعد ان خربته عروض ما يسمى بالمسرح التجاري في عقود سابقة ، ساءت عافيته وتدهورت من جديد ، الامر الذي ادى الى غياب العنصر النسوي ، لدرجة انه حتى في العروض الدينية مثلا ، يقوم ممثل بدور شخصية نسائية يقتضي حضورها على المسرح ، فيرتدي الملابس النسائية مع النقاب حتى يؤدي مهمته ، وهذه عودة الى فترة عقد الخمسينات من القرن العشرين ، ونحن ندخل اليوم الالفية الثالثة من القرن الحادي والعشرين ، انه البؤس مجددا ، والتخلف عاد ثانية بثوب وعنوان جديدين .

اختفت العروض ذات الطابع الكرنفالي ، والعروض التي تحوي عددا كبيرا من الجوقة والممثلين وامكانية تقليصهم الى اثنين او ثلاثة ، لاسباب غياب الدعم المادي وغياب الرعاية الرسمية من المؤسسات ذات العلاقة ، باستثناء تلك العروض المناسباتية الدينية منها والسياسية ، التي يكون الدعم لها مفتوحا وبالعلة الصعبة كما يقال ، لان العرض في استذكار مثلا لشخصية دينية او سياسية ، تهم الجهة القائمة على انتاج العرض ، او ان العرض يخص مناسبة ما لهذا الحزب او ذلك التيار ، بمعنى والحالة هذه ، تغييب الوعي المسرحي لدى المخرج المسرحي نفسه بدءا باختيار نصه واختيار ممثليه ، وجهله حتى باختيار مكان العرض وزمانه ، وهو لا يدري انه تحول الى آلة صماء بيد المنتج ، وغاب عقله الاخراجي الفلسفي الذي يجب .

تدهور المشهد النقدي المسرحي ، مع غياب المحرر الثقافي الواعي لصفحات الثقافة الخاصة في الصحف والمجلات العراقية والحلية التي انفجرت بكثرتها واستسهال العمل الاعلامي والثقافي فيها ، صار بإمكان الجميع من العاطلين ان ينضموا الى العمل الصحفي

والاعلامي ببسر ، بل ويتولوا مهمة المحرر الثقافي وهم بلا ثقافة ، الامر الذي اودى الى كارثة ثقافية ونقدية ، مع ظهور كتابات تعتمد السذاجة في الطرح ، والتسطيح بالجملة النقدية ، والجهل الاكاديمي بالتعامل مع المصطلح ، والحكم في سطورها المقالية الى العلاقاتية والمصالحية المقيتة ، لاسماء من الشباب همهم الكتابة والنشر ، اما ماذا يكتبون واين ينشرون فهذه ليست مشكلة لديهم ، يركضون خلف الالقاب قبل فكرهم النقدي ، ويلهثون وراء المشاركة في المهرجانات والقبض على شهادة تقديرية قبل ادراك مدى ثقافتهم النقدية الحدائية ، يصنعون لانفسهم اوهاما في ظل موجة عارمة من التجهيل الثقافي والمسرحي ، ويوهمهم الآخرون ايضا ، بانهم في المسار الصحيح ، الامر الذي خلخل الكيان النقدي مؤقتا وليس دائما ، لكننا الاسماء النقدية التي برزت في ثمانينات وتسعينات القرن المنصرم ، حافظت على سياقات وعيها النقدي وخطابها الفلسفي المنهج بل سعى الكثير منهم الى العلو في خطابهم النقدي العراقي عامة والحلي خاصة .

غياب الفرق المسرحية الرسمية والمستقلة وغياب انتاجها ، نتيجة سياسة التجهيل الثقافي وتنحية الفنون جانبا عن اهتمامات الدولة ، بذريعة الاولويات وتوفير الخدمات والبنى التحتية ، والنتيجة لا هذه ولا تلك ، غير ان هذا الغياب للفرق الرسمية لم يمنع تحدي المسرحيين مواجهة الصعاب والعمل بانفرادية تامة وان انضوا الى هذه المؤسسة او تلك لكن الدعم صفر، الا ان التواصل في العطاء المسرحي ومواصلة المسيرة كان ثرا وكان همهم الاول .

(لمن يعيش في المسرح ، لا شيء يقبض النفس كخشبة المسرح الخالية ، تقيم عادة اخفاء اعداد العرض وتغيير المناظر عن أعين الجمهور بواسطة ستار ، يحجز بين المسرحية والمتفرجين ، الجو مضطرب باستمرار ، كلما تغير المنظر غاص المتفرج ثانية في مشاغله اليومية . كم من عرض خانه الجمهور نتيجة لتوقف الانارة ، وعادة بعد حين في لحظات الذروة . احذفوا هذا الاسلوب المادي) بهذا الفكر الحدائي خاطب شارل دولان اقرانه من مسرحيي زمنه ، وبذات الفكر ينبغي ان يتيقظ رجال المسرح وشبابه من مسرحيي اليوم . ولننتهي الى شعار النجارين في مقاطعة لور-اي-لوار ، في القرن الثاني عشر ، لكن ان ننتمي اليه مسرحيا ، نص الشعار هو : ” من الافضل ان نخطو خطوة خاطئة الى الامام .. وننهض بشجاعة ، بدلا من ان نتقن الصنع ، ونظل نراوح في مكاننا . ”

استنتاجات البحث :

- 1- تباين المستوى الثقافي والثقافي المسرحي من مستويات عمودية الى أفقية .
- 2- اشتغل العقل الاخراجي في انضباطية مفاهيمية ممنهجة ليصل لربكة عشوائية هاجسها البهرجة والتزويق .
- 3- برغم التنوع المكاني في خيارات العرض وحيزه الاخراجي بين المغلق والمفتوح ، لكن

شاب هذا التنوع خلطا فكريا بين الفرز فيه وغياب مسوغات الخيار الاخراجي له وتشتت رؤيته.

4- محاولة التمسك بتلابيب المشهد النقدي ومناهجه الوافدة لدى الناقد الثمانيني والتسعيني، برغم تشويه هذا الوافد وانفلاته في الخطاب النقدي الشبابي الواعد.

5- التوسع في اقامة مهرجانات وورش ودورات وتأسيس معاهد وكليات ونواد ومنتديات وجمعيات وتجمعات : (مسرحية) ، اثبتت انها ترفا وليس حاجة.

فاعلية المسرح في تأسيس وعي المدينة الثقافي محافظة ميسان إنموذجاً

أ.د. محمد كريم خلف الساعدي

جامعة ميسان - كلية التربية الأساسية

ملخص البحث

المدن هي نتيجة للحياة المدنية ، والمدينة تعني سلوك الحياة التي تبنيها المجتمعات المتحضرة التي تعطي للثقافة أولوية في انتاج حياة سليمة وواعية قائمة على أدوات ووسائل تجعل من الطبيعي لهذه الحياة السير نحو الأفضل، ومن الأدوات التي أسهمت في إنتاج ثقافة حية، أداة الفن بمختلف أنواعه، اصنافه، ومن بينها المسرح، هذه المؤسسة التعليمية التثقيفية الترفيهية الجامعة للعديد من الفنون في وقت واحد، والقائمة على عنصر المباشرة والمواجهة مع الجمهور، مما يعطي للمسرح أسلوب خاص ومميز يجعله قادر على الإسهام في ايجاد ثقافة متجددة ومتحركة وليس جامدة بسبب وسائله المتعددة، لذلك بحثنا في هذه الدراسة الدور الذي يقدمه المسرح للمدينة والمدينة فيها من خلال العنوان الموسوم (فاعلية المسرح في تأسيس وعي المدينة الثقافي) وأخذنا محافظة من المحافظات العراقية التي تقع في جنوب العراق هي محافظة ميسان إنموذجاً لهذه الدراسة . ويتضمن البحث مقدمة ومبحثين هما :-

1. خصائص الثقافة بين المسرح والمدينة.
 2. تاريخ المسرح في ميسان و فاعلية المسرح الثقافي فيها.
- وقد خرجنا بمجموعة من الاستنتاجات وهي كالآتي:-
- أولاً :- أن المسرح أداة فاعلة من أدوات الثقافة في المدينة الذي يعمل على تشكيل الوعي من خلال الافكار التي يطرحها الكاتب المسرحي ويجسدها المخرج المسرحي من خلال عناصر العرض في الفضاء المسرحي المغلق أو المفتوح ، لذا فإن هذه الاداة تمتلك من الحركية والاستمرارية ما يكفيها من تفعيل الثقافة وروحها في المدينة ، إذا ما استخدمت بطريقة سليمة .
- ثانياً :- المسرح والمدينة يشكلان علاقة متبادلة من الوعي الثقافي للفرد والمجتمع ، وأحدهما يكمل الآخر في نشر الثقافة، أي لا توجد ثقافة في المدينة من دون استخدام المسرح بوصفه أداة ثقافية قادرة على تفعيل الثقافة في المدينة، والعكس صحيح ، لا يمكن للمسرح أن ينهض بوصفه مجالاً للثقافة ما لم تكن هناك مدينة قادرة على استيعاب متطلبات الحضارة وفضاء الحرية التي يستطيع من خلالها المسرح أن ينجح في تقديم أفكار جديدة وتفعيل الروح الثقافية في المدينة .

ثالثاً :- أن من أساسيات نشر الثقافة والوعي في المدينة هو توفير متطلبات ناجحة للمسرح مثل الأبنية والعمران المدني ، وكذلك لا يمكن أن يكون المسرح ناجحاً في ايجاد حياة ثقافية في المدينة ما لم يكن هناك عدد من العاملين الذين يدركون أهمية المسرح على اعتباره جزء من عملية التحديث الثقافي في داخل المدن العصرية ذات الثقافات المتنوعة وليست ذات افق منغلق على نفسه .

رابعاً:- أن الفاعلية الثقافية التي يقدمها المسرح في المدينة لا يمكن أن تشمل جانب معين وتغفل عن الوصول الى الجوانب الأخرى ، فالمسرح وجد من أجل تطوير وتفعيل الفكر الإنساني والثقافة المجتمعية وكذلك يدخل في مجالات التعليم والترفيه والتثقيف في مختلف جوانب الحياة ابتداءً من الأسرة والمدرسة والمعمل والمصنع وانتهاءً بالساحات العامة ومراكز التجمعات الإنسانية ، لأن المسرح أداة نافعة من الممكن أن توظف في أي مجال كما حدثت في التعليم كما ذكرنا في بداية انطلاقة المسرح في ميسان .

خامساً:- المسرح يقع ضمن البنى التي تسهم في التنفيس عن الضغوطات النفسية للمجتمعات من خلال خاصية الترفيه، وهذه النقطة تفيد في ايجاد مجتمع واعٍ بالحياة النفسية للفرد، وايضاً قادراً على المساهمة من تقليل المشاكل الاجتماعية، وهو ما يساعد الحياة المدنية في التطور في المجتمعات .

المقدمة

تعد المدن الصيغ الأسمى للحياة البشرية من حيث البناء الاجتماعي والثقافي للقاطنين فيها، والمتمرسين على الحياة وتشعباتها وتعقيداتها، فإذا قلنا أن هذه الحياة لها ميزة خاصة في المدينة تميز المجتمعات فيها عن غيرها من المجتمعات الأخرى، فأننا نشير بذلك الى طبيعة الحياة والسلوكيات الخاصة والعامة التي تحكمها في المدن، وهذه السلوكيات التي تميز أبناء المجتمع المدني في عدة جوانب مختلفة منها في التربية والأخلاق والتعلم والثقافة وغيرها، وهي من تعطي ملامح التقدم إذا توافرت بشكل إيجابي، أو ملامح التأخر والأبتعاد عن المدنية إذا كانت غير سليمة في البناء التكاملي لطبيعة المجتمع وسياساته العامة. ولكل هذه الجوانب أهمية في بناء حياة الفرد والجماعة من حيث السعادة أو الشقاء في مثل هكذا حياة. لذا كان من واجبات التأسيس للحياة المدنية العمل في كل جانب يدخل في تطور الحياة، فالمتخصصين والمشتغلين يحاولون العمل بجد من أجل التطوير في جانب ما، فمثلاً في الجانب التربوي والتعليمي أنشأت مؤسسات خاصة لتطوير هذا الجانب تمثل في بناء مؤسسات تعليمية كالمدارس والمعاهد والجامعات ووضعوا لها نظم تربوية خاصة حتى تتميز المدينة ببنائها التربوي عن غيرها من البيئات الاجتماعية الأخرى، وكذلك في الجوانب الاجتماعية والنفسية والصحية، فأننا نشاهد المؤسسات العاملة في هذا المجال التي تساعد الافراد والجماعات على تجاوز كافة الأضرار الناتجة عن الحوادث، أو الكوارث نتيجة الحروب وغيرها حتى يكون المجتمع في المدينة مجتمعاً آمناً من كافة السلبات وغيرها. كما أن للمدينة جانب آخر مهم يمكن أن يتميز عن باقي الجوانب لكونه يشكل ظاهرة للتميز والتفاخر للمدينة عن غيرها من البيئات الأخرى، وهو الجانب الثقافي الذي يقع على عاتق المشتغلين فيه مهمات صعبة في إيجاد وعي ثقافي للمدينة يسهم في تغيير مزاج الفرد والجماعة فيها، وكذلك يسهم في إنتاج صورة تغير من دور المدينة الثقافي وصورتها أمام من يرتادها ويتمتع بملامحها الثقافية، كون الثقافة في المدن تعبر عن ثلاثة مفاهيم يتلمسها من يريد زيارتها وهي:

1. التحيزات الثقافية .

2. العلاقات الاجتماعية .

3. أنماط وأساليب الحياة .()

والجانب الثقافي للمدينة عادة ما يعبر عنه بأنواع من الآداب والفنون المختلفة وغيرها من الممارسات الأخرى على مستوى الصيغ الأثرية والتراثية، وأنواع الآداب والفنون من أهم صور الثقافة التي تعبر عن المدينة ، وهي متعددة ومتنوعة ومختلفة، ولكن بحثنا يصب في مجال واحد منها يجمع بين الآداب والفنون، ويسمى ايضاً أبو الفنون لكونه يجمع في داخله أكثر من فن . وهذا المجال هو المسرح الذي يعد من الفنون القديمة والذي ما زال فاعل

الى الآن على الرغم من تراجع دوره لحساب وسائل أخرى، والمسرح الذي يجمع في داخله النص والعرض وملحقاته كالتمثيل والديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى وغيرها، فهذا المجال الثقافي الفني يمتلك مميزات تدخل في تأسيس وعي ثقافي في المدينة، كونه من المظاهر التثقيفية والترفيهية، وكذلك الإعلامية، والذي سيطر على وسائل التواصل المباشر لفترات طويلة من الزمن، قبل أن تظهر الوسائل الأخرى كالراديو والتلفزيون والسينما وفي الوقت الحاضر أضيف لها وسائل التواصل الاجتماعي. وعلى الرغم من أن هذه الوسائل العديدة في حياتنا الحالية، إلا أن المسرح ما يزال يشكل ركيزة من ركائز الثقافة في المدن. في هذا البحث سنركز على فاعلية المسرح للمساهمة في وعي المدينة الثقافي، وسنتناول محافظة عراقية تقع في جنوب العراق، وهي (ميسان) (مركزها مدينة (العمارة)، لنبين دور المسرح في ثقافة هذه المحافظة العراقية ومدنها التي ساهمت الحركة المسرحية في ايجاد ثقافة ووعي حضاري في هذه المحافظة من خلال العنوان الموسوم (فاعلية المسرح في تأسيس وعي المدينة الثقافي محافظة ميسان إنموذجاً).

المبحث الأول خصائص الثقافة بين المسرح والمدينة

تعد الثقافة النتاج الأسمى للمجتمعات التي تعمل على بناء افق حضاري يجمع كل حالات التقدم والتطور البشري على المستويات كافة منها الإنساني وأخلاقيات التعامل اليومي، وكذلك ما يرتبط بجوانب السياسة والاقتصادي والمجتمعات وغيرها من المجالات التي يعمل عليها صناع الثقافة في البلدان المتقدمة، أو التي تسعى للوصول الى عتبات التقدم الإنساني ، لذلك يعد العامل الثقافي عامل مهم في تمييز المجتمعات حضارياً عن غيرها من المجتمعات المنغلقة على سياقات ومسارات محددة بسبب مجموعة من العادات والتقاليد الراسخة في العقلية الجامدة في المجتمعات المتخلفة، وهنا يأتي دور رسم الثقافة وتحديد مساراتها في المجتمعات من أجل النهوض والتقدم على المستويات المختلفة للوصول الى ابداع متجدد نتيجة لفهم وتحديد هذه المنظومة الثقافية في مجتمع ما . وإذا أردنا أن نبين ما هي خصائص الثقافة ومميزاتها في أي مجتمع يجب أن نبين ونحدد الخصائص الآتية :-»

1. الثقافة هي ظاهرة إنسانية، فهي تُعبّر عن إنسانية البشر، وبهذا تعد فاصلٌ نوعي بين الإنسان وسائر الكائنات الحيّة، فهي الوسيلة المثلى لالتقاءه مع الآخرين.
2. تحدد الثقافة ذات الفرد وعلاقته مع الطبيعة وما ورأها ومدى تفاعله معها والعلاقة التي تربطه بها في كافة مجالات الحياة، إضافة لعلاقة هذا الفرد مع نظرائه.
3. تُعد الثقافة قوام الحياة الاجتماعية، فلا يخلو أيّ عمل فكري أو فني جمالي أو اجتماعي منها، فهي تقوم بتيسير سبل التفاعل مع المحيط سواءً كان هذا المحيط مادة أم بشراً أم مؤسسة.
4. تمتاز الثقافة بأنّها عملية إبداعية متجددة، تقوم بإبداع كلّ ما هو جديد ومستقبلي عن طريق عدد من القرائح التي تُعبّر عنها وتمثلها عملية التفاعل سواءً مع الواقع أو التجاوز باتجاه المستقبل، ويُعد هذا التكيف من الوظائف الحيوية لها.
5. الثقافة هي إنجاز كمّي مستمر عبر التاريخ، فهي بالإضافة لاحتوائها على كل ما هو جديد تُحافظ على التراث وتجدد قيمه الفكرية والروحية والمعنوية، وتدمجه وتوحّده بكل ما هو جديد، مساراً وروحاً ومثلاً، ويعد هذا الأمر أحد المحركات الأساسية للثقافة وواحد من أبعادها الأساسية.» ()

ومن هذه الخصائص التي تحدد طبيعة الثقافة التي من أهمها أن الثقافة ظاهرة إنسانية مرتبطة بالأفعال التي يقوم بها ابناء الجنس البشري والتي تميزهم عن باقي المخلوقات الأخرى وعن طبيعة علاقته كفاعل وواع بالطبيعة ذاتها التي يعمل على تشكيلها الى ما يريد هو أن يراه فيها، من خلال رسم قيمته الفكرية والجمالية التي يعمل على إنتاجها في

داخل المجتمع الذي يعيش فيه وينتمي اليه، بشرط ان يقدم عملاً يغاير ما هو سائد وغير مفيد في داخل الطبيعة الاجتماعية للحياة التي ينتمي اليها، حتى يلامس هذا التطور الكمي الذي ينشده من خلال المسارات التاريخية التي يسطرها بنفسه في الأزمنة والأمكنة التي يقع ضمن أطوارها والتي تتشكل على وفق وعيه الإبداعي. إن وجوده الواعي يساعد على إيجاد سمات ثقافية تميز أفعاله الإبداعية في المجتمعات التي ينتمي اليها ، ومثلاً لو أردنا أن نحدد سمات الثقافة في محيطنا العربي وبحثنا عما يريده الإنسان العربي الواعي في بحثه عن ثقافة لها مرجعياتها الفكرية الهادفة الى التغيير في واقعه ذاته لو جدنا السمات الآتية :-

1. ثقافة نقدية تسعى الى الكشف عن أوجه القبح والاستغلال والتخلف في المجتمع العربي.
2. البحث في الثقافة الإنسانية التي تعطي للمواطن العربي اعتباره الحقيقي في هذا الجزء من العالم .
3. البحث عن ثقافة تدعو الى التحرر من القيود والتخلف والرجعية في مختلف مستوياتها.
4. ثقافة مستقبلية ترفض الوقوف على الماضي دون التقدم الى الأمام من أجل مستقبل افضل . ()

ويعد الفن بأنواعه المختلفة من أهم أدوات الثقافة التي يبني عليها ابناء المجتمع المتمدن ثقافتهم من خلال البحث في توظيف هذه الأنواع في عملية التحديث المستمر في هذه المجتمعات ، كما هو الدور الذي لعبته الفنون ومنها فنون العمارة وفنون الرسم والنحت في إظهار الجوانب الثقافية والحضارية للأمم والشعوب من خلال ما تركته من آثار فنية عديدة، ومنها ما وجد في حضارات مثل وادي الرافدين، ووادي النيل، والحضارة الإغريقية والرومانية، والحضارة المسيحية في أوروبا، والحضارة الإسلامية، وكل هذه الحضارات وغيرها ساهم فيها الفن، وكل حضارة اشتهرت بتقديم الفنون والآداب فيها، ومن هذه الفنون في العمارة مثلاً كالمعابد، والأهرامات، والمنحوتات المجسمة، والرسومات التي في الكنائس، والقباب في الجوامع المساجد، وغيرها . كذلك ساهم جانب آخر من الفنون في ايجاد الثقافة وتطورها وخاصة مع انطلاقته الأولى عند اليونان وهو فن المسرح - وهو موضوع بحثنا- الذي أصبح اداة فاعلة في العمل الثقافي وتنمية الجانب الإبداعي في المدن التي احتضنت هذا الفن الذي ساهم في بلورة الأفكار لدى ابناء المجتمع الذي تطور فيه المسرح، إذ لم يعد المسرح " نصاً يعرض في صالة مغلقة، ولا هو ممثلين ومخرج وخشبة تبنى في مدينة ما، بل هو حلقة تاريخية في صراع الأفكار، وهو مجس حضاري لرؤية ما يعتمل في المجتمع والفكر والفن (...) ففاعلية مسرحية (أوديب ملكاً)، والتي انتجت في عصر اليونان القديمة، كمنت في طرحها سؤال الوجود نفسه، والإنسان بمواجه قدره ، في حين أن مسرحية (مارا صاد) التي أعدها (بيتر بروت) والتي انتجت في القرن العشرين عالجت مشكلة الإنسان في مواجهة الحرية" () .

إن المسرح في دوره التفاعلي يعمل على إنتاج أطروحة قائمة على مبدأ الاستمرارية في إنتاج فعل حي قابل للتطور والتكيف مع مفردات المدينة الثقافية وهذه العملية جعلت منه عنصراً فاعلاً من عناصر انتاج الثقافة على المستويات المختلفة حسب الموضوع الذي يراد إيصاله إلى الجمهور المتلقي، مما يساهم في خلق صيغة من الاستمرارية بين المبدع والمتلقي كون العامل المباشر هو من سمات المسرح الرئيسة في هذا الابداع الحي، لذلك فالمسرح يتميز عن باقي وسائل الاتصال الجماهيرية، كالتلفزيون والسينما وغيرها كونه " يمتلك خصوصية في الحضور العياني لكافة عناصره الإتصالية في لحظة حضور حية كونه موضوعاً حسياً جمالياً، أو حقيقة واقعية متخيلة تشغل حيزاً في المكان وتأخذ ديمومتها الزمنية من فعل سرديتها الصورية" () .

أن المدينة والمسرح يشتركان في بناء ثقافة لها حدودها ولها وهجها ولها انتشارها، إذا ما وظف المسرح بشكل سليم في المدينة من خلال خلق وسط حي قابل لأن ينشط فيه الفعل المسرحي، كما ينشط في الفعل الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وغيره من الأفعال التي تتفاعل في بيئتها السليمة، وعلى وفق النقاط السابقة التي طرحناها في الثقافة وخصائصها والسمات التي من الممكن أن تنتج جوهرًا ووجوداً حضارياً صادقاً .

المبحث الثاني

تاريخ المسرح في ميسان و فاعلية المسرح الثقافية فيها

يرى البعض من المؤرخين () في مجال التاريخ الحديث محافظة ميسان إن تاريخ المسرح في ميسان بدأ مع بداية القرن العشرين وخصوصاً مع الحاجة الى بداية حقيقية للبنىات المدرسية التي كانت تفتقر لها محافظة ميسان والتي تبرز الجانب المدني للمحافظة التي كانت تعاني من احتلالين هما العثماني ثم البريطاني مع بداية القرن الماضي ، ومحافظة ميسان لا تختلف عن باقي محافظات العراق في التطلع للنهوض بالجانب المدني من خلال عدة وسائل وأدوات ومنها المسرح وعلاقته بالجانب التعليمي، لذلك فأن للمؤسسات التعليمية في العراق دوراً مهماً في نشأة المسرح ومؤسساته التعليمية الخاصة بكافة ملحقاته وبنىاته وغيرها من المجالات الداعمة لهذا الاتجاه التي ساهمت في انطلاق العروض التي كانت تقدم في المؤسسة التعليمية اسم المسرح المدرسي والذي يعود تاريخه «في العراق إلى نهاية القرن التاسع عشر، إذ كانت أكثر المدارس تقدم عروضاً للجمهور مما حدا بالمتابعين والمؤرخين الذين درسوا النشاط التمثيلي بالاعتقاد بأن بدايات المسرح العراقي الحديث مبعثها وظهورها المسرح المدرسي» () .

أن الحاجة الى تطوير الثقافة في المدن كان لابد ان ينهض الجانب التعليمي وبكافة الوسائل لمتاحة التي تسهم في تعلم الأجيال، وانتشار الوعي والتعليم بين الناس، مما يساعد على معرفة كيفية النهوض بالبلد واستثمار مقدراته في كافة المجالات . وفي محافظة ميسان تكون وعي لدى ابناء المحافظة بضرورة توظيف المسرح في عدة مجالات من أهمها :-

1. عمل المؤسسات التعليمية من خلال تقديم عروض لجمع التبرعات لهذا الغرض ، ومن أهم ما يذكر لنا بعض المؤرخين والمصادر التاريخية في ذلك المجال « بان الشيخ فالح الصيهود بادر مع عدد من رجال الدين ووجهاء المدينة إلى تقديم عرض مسرحي في بيته حيث قام هو والمجموعة معه بأداء الأدوار الرئيسية فيه وكانت المسرحية تتحدث عن (النعمان بن المنذر وصراعه مع كسرى ملك الفرس) وبعد إن تم تقديم العرض المسرحي الأول في ميسان عام 1917م، وهو أول عرض مسرحي موثق قام الشيخ فالح الصيهود من خلاله بجمع التبرعات لبناء أول مدرسة وطنية في قضاء قلعة صالح () . إن هذا الدعم الذي قدم في مجال التبرعات لبناء مؤسسات تعليمية في المحافظة كان للمسرح الدور البارز في نجاحه ، إذ كان يعد المسرح في ذلك الوقت افضل وسيلة ترويجية وإعلامية من أجل جذب الجمهور لقضية اسمى الا وهي النهوض بواقع التعليم في المحافظة، ومن ثم القضاء على آفة مستشريه في محافظة ميسان آنذاك، بسبب سياسات الاحتلالين

العثماني والبريطاني الا وهي افة الجهل ، التي جعلت ابناء المحافظة يعيشون ضمن افق ضيق من الحرمان سببه قلة المتعلمين والتحكم بموارد البلد من قبل المحتلين آنذاك .

2. أما المجال الثاني الذي كان لا بد للمسرح أن يوظف فيه هو أن يصبح وسيلة من وسائل الدعاية للعملية التعليمية التي كان العديد من ابناء المحافظة لا يدركون أهمية التعليم في ذلك الوقت، لكن المسرح بوصفه وسيلة توعوية عمل على أن يدعو أبناء المحافظة الى ضرورة الالتحاق بالمؤسسات التعليمية في المحافظة، لذلك قدم عروض مسرحية كان هدفها تنشيط الوعي بأهمية العملية التعليمية من أجل الثقافة والتقدم والتحضّر في ميسان، لذا كانت البداية صعبة في جذب التلاميذ للمدارس الحديثة الافتتاح، إذ وصل «عدد طلاب المدارس الرسمية قليلا لا يتجاوز المائة في كل مدرسة فقد لجأ بعض مدراء المدارس من الوطنين إلى وسائل عديدة من اجل زيادة الطلاب، ومن ذلك أنهم كانوا يقيمون الروايات التمثيلية ويبثون الدعايات الواسعة لهذه المدارس » () .

3. وفي المجال الثالث كان توظيف المسرح في التعلم من خلال البحث عن انشاء فرق مسرحية هدفها أن تكون جزءاً أو وسيلة من وسائل التعلم ونشر الثقافة في المحافظة تكون موازية للعملية التعليمية ، ولكن خارج إطار هذه المؤسسة، ومن هذه الشخصيات الميسانية التي عملت في انجاز النشاط المسرحي خارج المؤسسة التعليمية لكنه حمل الهدف نفسه وهو التعليم ايضاً ومن هؤلاء الشخصيات :-

● السيد عبد المطلب الهاشمي والأستاذ الأديب محمد جواد جلال اللذين قدما مجموعة من المسرحيات وكلاهما أشهر من نار على علم. ومن طلابهم الذين حملوا مشغل المدينة في ميسان والعراق ايضاً نذكر منهم على سبيل المثال الدكتور عبد الجبار عبد الفتاح العماري والدكتور عبد الغني زلزله والمهندس عبد الخالق كرم الوتار وأخيه الدكتور عبد الواحد وغيرهم.

● وفي قضاء علي الغربي أشرف السيد جعفر العلاق على العروض المسرحية بنفسه وهو من أبرز الشخصيات الدينية والوطنية المعروفة في قضاء علي الغربي الذي سجن مع قادة ثورة مايس عام 1941 في معتقل العمارة وأمضى بضعة أعوام معتقلاً.

● وأما الفتيات اللواتي صعدن المسرح في العمارة وأقضيتهن هن بنات المربين الكبار الذين علمونا الحرف العربي لأول مرة في حياتنا ودرسونا آيات القرآن الكريم أمثال ميسون عبد الغني الحكيم وعربية توفيق لازم اللتين صارتا من أعلام العراق ايضاً فميسون اليوم واحدة من أشهر الطبيبات العراقيات في التشخيص بالسونار وعربية أستاذة في تاريخ آداب اللغة العربية ولها عدد من المؤلفات وأشرفت على مجموعة من طالبات الدراسات العليا في جامعات العراق ومنهم الدكتور فاضل خليل عميد أكاديمية الفنون الجميلة في العراق والدكتور فاضل سوداني وغيرهم. ()

4. وأسهم المسرح في مجال التمدن في نشر ثقافة الفرجة وتبادل الأفكار والآراء السياسية

والاجتماعية في المحافظة، وكذلك فإن المسرح لم ينشأ فقط بالاعتماد على ابناء المحافظة أو بعض التجارب البسيطة، ولكن استفاد هذا المسرح من تجارب عراقية مميزة في اكتساب الخبرة في نشر الوعي وثقافة الفرجة بين ابناء المجتمع في محافظة ميسان، من خلال حضور أهم الشخصيات المسرحية في العراق آنذاك، والمتمثلة بالرائد المسرحي العراقي (حقي الشبلي)، والذي جلب معه في زيارته المتكررة فرق مسرحية عربية ساهمت في زيادة فاعلية المسرح في نشر الثقافة في ميسان، إذ كانت زيارته الأولى برفقة فرقة مصرية، ويشير الى ذلك (الجويبراي) إن الزيارة الأولى لحقي الشبلي إلى الجنوب ومنها ميسان كانت في عام 1928 وذلك عندما سافر برفقته فرقة (فاطمة رشدي) وذلك لتقديم عروض مسرحية في عدد من مناطق العمارة ومدارسها حيث كان أكثر المشاهدين لتلك العروض هم من طلبة وقد ساهمت الزيارة الأولى للشبلي في تحقيق انجاز مهم تجسد في قيام حركة مسرحية في ذلك القطاع من البلاد ().

5. اضاف المسرح في ميسان آنذاك امكانية تطوير الجانب المدني وجذب الجمهور الى أكثر من مكان كانت تقام فيها العروض المسرحية على مختلف اتجاهاتها الفكرية والثقافية، وهذا يدل أن المسرح أصبح له قابلية في تفعيل وتطوير ذائقة المتلقي في المحافظة والذي كان بعيداً عن مجال الاحتكاك مع الثقافات الأخرى ومن خارج المحافظة، ومن خارج العراق ايضاً، لقد أدت الفرق المسرحية العراقية والعربية القادمة الى مركز محافظة (ميسان) دوراً في تطور الثقافة، من خلال عدد الفرق الزائرة للمحافظة وعدد العروض المقدمة فيها، وهذا ما يشير اليه (عبد الله العزاوي) وهو احد أفراد (الفرقة التمثيلية الوطنية) بقيادة الشبلي حيث يقول: «أقمنا» عدة حفلات تمثيلية في لواء العمارة في الوقت الذي كانت فيه (فاطمة رشدي) ومعها الفنان الكبير (عزيز عيد) تقدم هي الأخرى حفلاتها التمثيلية في العمارة كان ذلك عام 1933 واستطعنا أن نقف أمام فرقته في (37) حفلة مقابل (6) حفلات فقط كانت قدمتها (فاطمة رشدي) () ().

6. أصبحت الحاجة الملحة في تطوير أمكانات المسرح في ميسان بعد أن أصبح عدد العاملين فيه عدد لا بأس به وقادر على انشاء فرق مسرحية تعمل على تطوير الجانب الثقافي والمدني في المحافظة على الرغم من عدم انقطاعه عن الفرق الزائرة، ومن هنا بدأت الفرق المسرحية المحلية بالتأسيس، ومن أبرزها :

● (جمعية الطليعة) التي تأسست في الخمسينيات من القرن الماضي والتي كان لها دوراً بارزاً في الحركة المسرحية في ميسان وخصوصاً في الخمسينات والستينات ترأسها «(عيسى عبد الكريم)*» وضمت عضويتها عدد من فناني ميسان من بينهم (عبد المحسن مله خصاف، خالد نجم، محمد سعيد حسون، زاهر الفهد، إبراهيم غزال وغيرهم) وقدمت الجمعية أعمال مسرحية عديدة من بينها مسرحية (تيمور لنك) ومسرحية (وليم تل) ومسرحية (قسمتي) ().

● وفي الستينات والسبعينات كان «اهتمامه بالمسرح في ميسان وقد وصل الى أعلى درجاته، وخصوصاً بالمسرحيات الغنائية وكان حضوره هذه المرة ليس للمشاهدة وإعطاء الملاحظات بعد العرض المسرحي، بل كان حضوره في البروفات أيضاً، حيث يقول المخرج (كاظم جبر العبودي) في هذا الصدد: لقد حضر الفنان حقي الشبلي عدد من البروفات النهائية للمسرحيات الغنائية ومنها مسرحية (يولدون من جديد) للمخرج رضا جابر الساعدي و(كل ليالينا كمر) و(شموع المحلة) للمخرج كاظم العبودي، وقد شارك الشبلي المخرجين في البروفات وقام بإعطائهم التوجيهات والإرشادات للطريقة الإخراجية الصحيحة في كيفية رسم المشاهد، وكان من ضمن الأمور التي يؤكد عليها لدورها المهم في المسرحيات الغنائية هي الموسيقى الفلكلورية وكذلك اللوحات التعبيرية المقدمة من قبل الممثلين، وكان يشجع كل لمسه فنية في العمل ويقول بعدها: نعم أولادي أريدكم هكذا، ويقصد به التميز في الأداء» ().

إن المسرح والمدينة في طبيعتهما يتناغمان إذا كانت المساحة المعرفية تربطهما معاً، لأن المسرح لا يمكن أن ينمو ويتطور ما لم تكون هناك حياة مدنية قادرة على أن توفر له مساحات الاشتغال الحقيقية، وكذلك فإن الحياة المدنية في المدن لا يمكنها أن تملك بعدها الحضاري والإنساني الثقافي ما لم يكن هناك أدوات قادرة على تجسيد هذه المعرفة التي تصبو إليها الحياة الثقافية في المدن والمجتمعات الإنسانية، ومن هذه الأدوات الفاعلة هي الفنون بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة على اعتباره يمتلك مميزات لا يملكها غيره من الفنون، ومن أهمها المباشرة والفاعلية الحية التي يمارسها المسرح مع الجمهور المتلقي للأفكار والثقافات المطروحة من خلال النص المسرحي والمجسدة من خلال العرض المسرحي.

الأستنتاجات

أولاً : أن المسرح اداة فاعلة من أدوات الثقافة في المدينة الذي يعمل على تشكيل الوعي من خلال الافكار التي يطرحها الكاتب المسرحي ويجسدها المخرج المسرحي من خلال عناصر العرض في الفضاء المسرحي المغلق أو المفتوح ، لذا فإن هذه الاداة تمتلك من الحركية والأستمرارية ما يكفيها من تفعيل الثقافة وروحها في المدينة ، إذا ما استخدمت بطريقة سليمة .

ثانياً : المسرح والمدينة يشكلان علاقة متبادلة من الوعي الثقافي للفرد والمجتمع ، وأحدهما يكمل الآخر في نشر الثقافة، أي لا توجد ثقافة في المدينة من دون أستخدام المسرح بوصفه أداة ثقافية قادرة على تفعيل الثقافة في المدينة ، وكذلك العكس صحيح، لا يمكن للمسرح أن ينهض بوصفه مجالاً للثقافة ما لم تكن هناك مدينة قادرة على استيعاب متطلباته الحضارة وفضاء الحرية، التي يستطيع من خلالها المسرح أن ينجح في تقديم أفكار جديدة وتفعيل الروح الثقافية في المدينة .

ثالثاً : أن من أساسيات نشر الثقافة والوعي في المدينة هو توفير متطلبات ناجحة للمسرح مثل الأبنية والعمران المدني ، وكذلك لا يمكن أن يكون المسرح ناجحاً في ايجاد حياة ثقافية في المدينة ما لم يكن هناك عدداً من العاملين الذين يدركون أهمية المسرح على اعتباره جزءاً من عملية التحديث الثقافي في داخل المدن العصرية ذات الثقافات المتنوعة وليست ذات افق مغلق على نفسها .

رابعاً : أن الفاعلية الثقافية التي يقدمها المسرح في المدينة لا يمكن أن تشمل جانب معين وتغفل عن الوصول الى الجوانب الأخرى ، فالمسرح وجد من أجل تطوير وتفعيل الفكر الإنساني والثقافة المجتمعية وكذلك يدخل في مجالات التعليم والترفيه والتثقيف في مختلف جوانب الحياة ابتداءً من الأسرة والمدرسة والمعمل والمصنع وانتهاءً بالساحات العامة ومراكز التجمعات الإنسانية ، لأن المسرح أداة نافعة من الممكن أن توظف في اي مجال، كما حدثت في التعليم كما ذكرنا في بداية انطلاقة المسرح في ميسان .

خامساً : المسرح يقع من ضمن البنى التي تسهم في التنفيس عن الضغوطات النفسية للمجتمعات من خلال خاصية الترفيه، وهذه النقطة تفيد في ايجاد مجتمع واعي بالحياة النفسية للفرد، وايضاً قادراً على المساهمة من تقليل المشاكل الاجتماعية ، وهو ما يساعد الحياة المدنية في التطور في المجتمعات .

المصادر

1. إبراهيم خليل أحمد : تطور التعليم الوطني في العراق 1869-1932، البصرة: منشورات مركز دراسة الخليج العربي /جامعة البصرة، 1982.
 2. عبد الجبار عبد الله الجويبراي: تاريخ التعليم في العمارة 1917-1958 ، بغداد : مطبعة وزارة التربية، 2000.
 3. عبد الكريم عبود المبارك : بنية النص وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي ، بغداد : أطروحة تقدم بها الى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000.
 4. عوني كرومي ، وأسعد عبد الرزاق : طرق تدريس التمثيل ، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980.
 5. مجموعة من الباحثين : نظرية الثقافة ، ترجمة : علي العبادي ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، 1997.
 6. د. محسن خضر : أسئلة الثقافة العربية ، الدار البيضاء : افريقيا الشرق ، 2009.
 7. محمد كريم خلف وآخرون : نشأة المسرح في ميسان ، ميسان : مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية / المجلد العاشر / العدد الثامن عشر ، حزيران 2011.
 8. محمد كريم خلف : دور حقي الشبلي في المسرح في ميسان : البصرة ، مجلة فنية ثقافية محكمة ، العدد الثامن ، السنة السابعة ، 2011.
 9. ياسين النصير : أسئلة الحداثة في المسرح ، دمشق : دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، 2010.
- مصادر الانترنت
1. مجموعة محررين : الثقافة والفن ، <https://mawdoo3.com> ،
 2. <https://ar.wikipedia.org>

المقابلات

1. مقابلة مع محمد سعيد حسون احد أعضاء جمعية الطليعة والذي ترأسها بعد وفاة عيسى عبدا لكريم . تمت هذه المقابلة في يوم الأحد 5/6/2005.

من جماليات التجربة المسرحية في مدينة البصرة قراءات في تجربة (مسرح اللاتوقع الحركي القصير)

أ.د. مجيد حميد الجبوري
جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

مقدمة

في خضم المتغيرات والانهيئات الكبرى والأحداث الساخنة التي رافقت نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين شهد العالم والوطن العربي بشكل عام ؛ والعراق بشكل خاص متغيرات كبيرة على كافة الأصعدة والمستويات والبنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية ؛ وهذه المتغيرات جعلت بوصلة المثقف والفنان تتجه باتجاهات مغايرة للاتجاهات التي كانت عليها ؛ قبل حدوث المتغيرات ؛ وكان من بين أهم نتائج ما بعد تلك المتغيرات بروز تيارات (ما بعد الحداثة) التي حاولت نسف كل ما هو قار وثابت وراسخ في ثقافة الحداثة وما سبقها ؛ في سعي من المثقفين والمفكرين والفنانين لإيجاد معادل موضوعي يحاكي تلك المتغيرات أو يتقارب أو يتحايل - في أقل تقدير - معها ؛ وعلى صعيد المسرح الذي يعد من أكثر الحقول والمستويات تأثراً بتلك المتغيرات من ناحية ؛ والأقرب والأكثر التصاقاً بجمهور المتلقين من ناحية أخرى ؛ فإنه كان الأسرع في إعلان رد فعله وموقفه من تلك المتغيرات ؛ لذا شهد الفضاء المسرحي سواء على صعيد الوطن العربي أو العراق ؛ ظهور العديد من ردود الفعل التي حاول بها المسرحيون - الشباب منهم بخاصة - أن يعلنوا مواقفهم من خلال تجارب مسرحية تغاير الصورة القارة والمهيمنة قبل حدوث تلك المتغيرات ؛ وقد أسفر حراكهم عن ظهور تجارب ومشاريع مختلفة بعضها أخطت لنفسه سبيلاً آخر ؛ عندما قلب ظهر المجن وغادر التجارب السابقة وخاض في مغامرات خطيرة بعضها كان محسوب النتائج ومخطط له بوعي وقصدية ؛ وبعضها كان حماسياً وعاطفياً حاول إعلان تمرد لم تحسب نتائجه بدقة ؛ وبعيداً عن النقد وتشخيص العيوب ؛ فإن قراءة موضوعية هادئة للمشاهد المسرحي ؛ تجعلنا نميل إلى مباركة جميع تلك التجارب بوصفها مازالت تجارب تحاول إيجاد هوية خاصة بها ؛ وسنركز في دراستنا هذه على واحدة من التجارب التي تقف في الصف الأول من نوع المغامرات الخطرة ذات النتائج المحسوبة والمخطط لها بوعي وقصدية ؛ تلك هي تجربة (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) التي بدأت ملامحها تتضح كمشروع مسرحي مستقبلي يستحق الدراسة والتأمل ؛ وبخاصة أن هذا المشروع - الذي تفردت به البصرة من خلال المخرج ماهر الكتيباني - بدأ مغامرة بحث

فيها مغامرها عن مسرح مغاير ابتداءً من عام 1994 ؛ وقدم في مشروعه هذا لغاية الآن ستة عروض مسرحية ؛ ويستعد لتقديم عرضه السابع في مستهل العام القادم 2020. تمت كتابة هذه الدراسة - التي تتضمن عدة قراءات - بعد المتابعة الدقيقة والمرافقة للمشروع أعلاه منذ بداياته ؛ وتتوزع محاور الورقة على القراءات الآتية:

- 1- قراءة في المهاد التاريخي لمشروع (مسرح اللاتوقع الحركي القصير).
 - 2- قراءة في مفردات مصطلح المشروع وعلاقتها ببعضها ، بخاصة العلاقة بين (اللاتوقع، والحركي، والقصير).
 - 3- قراءة في عنوانات نصوص وعروض (مسرح اللاتوقع الحركي القصير).
 - 4- قراءة في الخصائص المميزة لـ (مسرح اللاتوقع الحركي القصير).
 - 5- قراءة في مستقبل مشروع (مسرح اللاتوقع الحركي القصير).
 - 6- قراءة نقدية لنموذج من عروض (مسرح اللاتوقع الحركي القصير).
- تأمل هذه الدراسة أن تحقق هدفها الذي يسعى لإعطاء صورة قريبة عن تجارب مشروع ، يعتقد كاتبها ؛ أنه مشروع يستحق الدراسة والتأمل والانتشار ؛ كمسرح مستقبلي ننشد منه الكثير.

أولاً: قراءة في المهاد التاريخي لمشروع (مسرح اللاتوقع الحركي القصير)

تزامنا مع الظروف التاريخية الساخنة التي شهدها العالم مع نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، وترافقا مع المتغيرات التي أحدثتها تأثيرات موجات ما بعد الحداثة في كل حقول ونشاطات المعرفة والثقافة والعلوم والفنون ؛ فقد أصبحت الحاجة ماسة لظهور خطاب ثقافي مسرحي يغادر المظاهر والمعطيات التي شكلت خصائص الحداثة؛ والتي كادت أن تصل مستويات قارة؛ لا تضيف الى المشهد الثقافي والفضاء المسرحي إلا النزر القليل ؛ ولم تعد تشبع نهم الشباب المبدع الذي عاصر خلال التسعينات المتغيرات الكونية الكبرى ابتداءً من انهيار المنظومة الاشتراكية مروراً بانهايار جدار برلين وحربي الخليج الأولى والثانية وأنتهاءً بتفجير برج التجارة الدولية في نيويورك؛ ثم الحصار على العراق وما أعقبه من حرب شبه عالمية شنت على العراق؛ أبدلت وجه العراق بشكل كامل؛ كل هذه الصراعات والانهيارات الكبرى التي رافقتها تطورات كبرى في مجالات الثورة التكنولوجية والرقمية؛ جعلت الشباب العربي؛ وبخاصة العراقي منهم يبحث عن شيء مفقود في الثقافة والمعرفة يوازي تلك الأحداث الكبرى؛ أو يقدم - في الأقل - مبررات مقنعة لوجودها ووجوده معها ؛ وكان من بين أبرز تلك الحلول التي قدمها الشباب العربي هي موجة الحركات التي أصطلح عليها (ثورات الربيع العربي)؛ وهي ثورات بالرغم من مشاعر الحماسة والعفوية التي رافقتها؛ غير أنها استطاعت أن تؤسس لمفاهيم جديدة؛ قدمت فيها قنوات التواصل الاجتماعي دوراً مهماً وفعالاً ؛ لذا ومن خلال تلك المعطيات بدأ الشباب العربي بشكل عام والعراقي على وجه الخصوص البحث عن خطاب مغاير؛

يغادر كل الموروث ليؤسس خطاباً ثقافياً ومعرفياً يغادر ما سبقه مقترحاً ما يراه مناسباً للمتغيرات أعلاه.

وكان من بين المقترحات المسرحية الشبابية هو انطلاق مشروع مسرحي أجتزح عليه مقترحه تسمية (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) ؛ وهو مشروع يمكن توصيفه بعدة توصيفات منها : مسرح اللحظة الراهنة.. مسرح اللحظة العابرة ..مسرح الخاطرة السريعة.. مسرح الصدمة... مسرح البرق الخاطف ، وغير ذلك من المسميات التي يمكن أن تصلح توصيفاً لعروض (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) ؛ الذي يطرح إشكاليات الواقع المعاصر بصياغات برقية سريعة ؛ تكتفي بإضاءات شديدة تركّز للحظات خاطفة وبسرعة البرق وشدة سطوعه على بُور في هذا الواقع ؛ دون أدنى شرح أو تفصيل ؛ فهو مسرح أشكالي أقل ما يقال عنه أنه مسرح مشاكس بكل ما يحمله هذا التوصيف من معاني.

ثانياً: قراءة في مفردات مصطلح مشروع (مسرح اللاتوقع الحركي القصير)
نحت (د. ماهر الكتيباني) مصطلحاً إشكالياً أطلقه على مشروعه التجريبي حين أسماه (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) ؛ ومن يقرأ أو يسمع هذا المصطلح للوهلة الأولى ؛ سيشعر بغرابة المصطلح أو عدم مألوفيته ؛ ولربما يتساءل ما الذي يجمع بين مفاهيم (الحركة - اللاتوقع - القصر) ؛ فكل مفهوم من هذه المفاهيم الثلاثة له شأن مختلف ؛ وكل مفهوم منها يحيل إلى معنى مغاير ، وربما يجد الدارس تناقضاً بين مفهوم (الحركة) ومفهوم (القصر) ، بوصف أن الأول يحيل إلى ديمومة التغيير ؛ في حين يحيل المفهوم الثاني إلى انتهاء التغيير ومحدوديته ، ولربما يجد الدارس تناقضاً آخر بين مفهوم (اللاتوقع) ومفهوم (الحركة) من جهة ؛ وبين مفهوم (اللاتوقع) ومفهوم (القصر) من جهة أخرى ؛ فـ(الحركة) ظاهراً تعد سعيًا مقصوداً متوقّعا يبدأ من موضع لينتهي بموضع آخر ، أو تغييراً يبدأ بموقفٍ ما لينتهي بموقف آخر ؛ أما (اللاتوقع) فهو كل ما هو خارج عن دائرة التوقع والاحتمال ؛ وهذا المعنى لا يتوافق مع ديمومة الحركة واستمراريتها ؛ فضلاً على عدم انسجامه مع مفهوم (القصر) الذي يشير إلى زمن محدود ينتهي بسرعة ؛ في حين أن (اللاتوقع) لا ينتهي عند حدود معينة ويستوعب ما لا حصر له من الاحتمالات ؛ وتأسيساً على ما تقدم ؛ فإن السؤال يعيد نفسه مرة أخرى - وبقناعات أكثر رسوخاً - ما الذي يجمع الحركة باللاتوقع بالقصر في مسرح واحد؟

إن الإجابة على هذا السؤال لا يمكن التوصل إليها ؛ بالبحث عنها في نصوص وعروض هذا المسرح ؛ بل يمكن الوصول إليها من خلال مقابلة هذا المسرح مع ما يجري في الواقع المعاش ؛ فواقعنا هو واقع سريع الحركة وسريع المتغيرات ؛ وكل ما يجري فيه يأتي على شكل مفاجآت غير متوقعة وغير محسوبة ؛ وهي مفاجآت وأحداث غير متوقعة لا تدوم طويلاً في الذاكرة ؛ إذ سرعان ما تأتي مفاجآت وأحداث غير متوقعة تزيج الأولى لتحل محلها بصورة تمحو ذكرى الأولى سريعاً ؛ وهكذا فإن أثر الأولى لا يكون طويلاً ؛ بل

يكون قصيراً جداً ؛ واستعراض بسيط للأحداث العراقية المتسارعة والأزمات المتلاحقة وعلى جميع الأصعدة السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية يقدم لنا أمثلة كثيرة ؛ ولا يمكن أن نعدم عن تفكيرنا لحظة المفخخات المفاجئة وسقوط الهاونات غير المتوقعة وحوادث السلب والخطف في أي لحظة من اللحظات الخاطفة السريعة ؛ وهي أحداث سريعة الحدوث والتنفيذ ؛ وهي في الوقت نفسه أحداث صادمة ومفاجئة ترافقها خسائر فادحة ؛ ولكن بالرغم من كل ما هو مفاجع وصادم فيها ؛ يلاحظ أن أحداث أشد وطأة ومتغيرات أكثر تعقيداً تزيج الأولى لتحل محلها ؛ وبذلك فإن التعاقب في تلك الأحداث الصادمة ؛ يجعل تأثير ما تقدم منها أقصر مما يأتي بعدها ؛ وتأسيساً على ما تقدم فإن مسرحاً يحاith هذه الأحداث ويذكر بها لا بد أن يتخذ تسمية ؛ بسرعة تلك الأحداث وكثافتها ؛ ومن هنا يغدو مصطلح (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) مصطلحاً مقبولاً ومنطقياً ومنسجماً مع واقع متحرك بشكل غير متوقع ؛ لا يستغرق فيه المتغير الحركي وقتاً طويلاً ؛ بل يكون زمنه من القصر الى الدرجة التي لا يمكن أن نفهمه أو نستوعبه خلال الفترة التي يحدث فيها.

ثالثاً: قراءة في عنوانات نصوص وعروض (مسرح اللاتوقع الحركي القصير):
تعدّ عتبات النصوص الجيدة ؛ مداخل وممهدات تفتح آفاقاً واسعة لتحليل النصوص ؛ كما تعدّ إيذاً للولوج في فضاءات العروض ومعرفة مكنوناتها ؛ وقد ألفت (الكتيباني) الى هذه الخاصية وأولاهها اهتماماً خاصاً ، وعرضً لعنوانات النصوص/العروض التي قدمها (الكتيباني) يدل على دقة في انتقاء تلك العناوانات وعلى وجود قصدية تهدف الى أن يكون العنوان متفرداً من جهة ؛ ومثيراً من جهة ثانية ؛ وذا دلالة عميقة من جهة ثالثة ؛ ففي كل تلك العناوانات لم يختار (الكتيباني) الدارج أو المؤلف من الكلمات والعبارات التي تألفها الأذن ؛ ويعتادها اللسان ؛ بل اختار ما يثير الغرابة ويستفز الذاكرة ويبتعد عن المؤلف ؛ فضلاً عن تشفيره لتلك العناوانات من خلال تقطيع الكلمات المكونة لتلك العناوانات الى مقطعين ؛ حتى وأن كان العنوان لا يزيد عن الكلمة الواحدة مثال ذلك (هس - هسات ، هلو - سات ، هيت - لك ، خدم - لك ، دع - بك ، زم - بك) ؛ وسنعرض في أدناه لأربع من تلك العناوانات بشيء من التفصيل :

(هس - هسات ؛ هيت - لك ، خدم - لك ، هلو - سات) .

لو تمت دراسة تلك العناوانات بمعزل عن الأعمال التي اتخذت منها تسمية لها ؛ لوجد أنها تتعالق مع بعضها على الوجه الآتي:

أ- إن العنوان الأول يشترك مع العنوان الرابع بثلاثة حروف ويتشابهان بالرسم ؛ وأن العنوان الثاني والثالث يشتركان بحرفين ويتشابهان من ناحية الرسم ايضاً .

ب- أن تصويت العنوان الأول مع العنوان الرابع يأخذان النبر نفسه والإيقاع نفسه ، والتلوين الصوتي نفسه ، وكذا يقال عن العنوان الثاني والثالث.

ت- سيادة تكرار حرف الهاء الذي يتكرر (4) مرات ، والسين الذي يتكرر (3) مرات ؛ وتكرار حرفي التاء واللام لثلاث مرات أيضا .

وعلى وفق ما تقدم من علامات فأن هناك ما يوحي بوجود علاقة تربط شفرات العنوانات ودلالاتها مع بعضها ؛ إذ أن أي دراسة واعية يمكنها أن تؤشر بأن كل عنوان من تلك العنوانات يحيل الى عنوان آخر فـ(هس هسات) يحيل الى (هلو سات) ، و(هيت لك) يحيل الى (خدم لك) ؛ فالعنوان الأول (هسهسات) لغة هو جمع لكلمة (هسهسة) ، والهسهسة في اللغة العربية تعني الصوت الخفيض جدا ؛ الذي يكون أدنى درجة صوتية من (الهمس) ؛ في حين أن عنوان (هلو سات) من ناحية الرسم يحيل الى اتصال بالقمر الصناعي ؛ بوصف أن كلمة (sat) الإنكليزية تترجم على أنها تعني (القمر الصناعي) ؛ وعلى وفق هذا الفهم فأن هناك علاقة تضاد بين دلالة العنوانين ؛ بوصف أن الأول يشير الى البوح الداخلي ؛ بينما الثاني يحيل الى الإعلان والجهر والتعميم على فضاءات واسعة ؛ من ناحية أخرى ؛ فأننا إذا قرأنا العنوان الثاني (هلو سات) بما تدل عليه الكلمة في اللغة العربية ؛ فأنها تشير الى فعل نفسي مضطرب يفصح ما هو مدفون في العقل الباطن ؛ وهو فعل يأتي بلا قيد وبلا انتظام ؛ في حين أن (الهسهسات) هي بوح داخلي منظم يهدف الى السرية والكتمان . وبحسب فهم كاتب هذه السطور فأن العنوانين يمكن أن يشكلوا عبارة مهمة تعطي لهما دلالة حاضرة في الواقع مفادها: (أن كل هسهساتنا الخفية الماضية أصبحت هلو سات مفضوحة في أيامنا الحالية) .

أما بالنسبة لعنواني (هيت لك) و(خدم لك) ؛ فإن سماع العبارة الأولى يحيل مباشرة الى عبارة شهيرة وردت في القرآن الكريم بقصة (النبي يوسف) (ع) عندما حاولت امرأة العزيز مراودته على نفسه ؛ حين قالت له : ((هيت لك)) فأجابها : ((معاذ الله)) ؛ وعلى وفق ما تقدم فأن العبارة - بحسب الدلالات أعلاه - تحمل معنى محاولة إخضاع شخص لإرادة شخص آخر ؛ أما عبارة (خدم لك) فهي عبارة مستعارة من اللغة التركية وتعني (مكان الخدم) أو (مسكن الخدم) ؛ والخدام في حقيقته هو شخص خاضع لإرادة الغير ؛ ومكانه أو مسكنه هو الآخر خاضع لمن يخدمه ؛ وبذلك فأن شفرة العنوانين بحسب فهم كاتب هذه السطور يمكن أحوالها على الواقع في عبارة مفادها : (إن أرادة العراقيين - بالرغم منهم - لازالت خاضعة لإرادة الغير) .

وأخيرا فأنه إذا ما تم دراسة تطور تلك العنوانات وتواليها فأنها تشير الى أن تجربة (الكتيبياني) التي بدأت (هسهسة) بصوت خفي ؛ وصلت الى مرحلة الصوت المعلن الذي نقل (الهسهسة) الى فضاءات واسعة عبر (هلو سات) .

رابعاً : قراءة في الخصائص المميزة لـ(مسرح اللاتوقع الحركي القصير) :
من خلال المتابعة المتواصلة لفريق عمل (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) وحضور العديد من تدريبات الفريق ومشاهدة عروضه ؛ أتضح لنا بعض من الخصائص التي يتفرد

بها هذا المسرح عن غيره من المسارح ؛ نذكر منها الأكثر أهمية وهيمنة ؛ وعلى الوجه الآتي :
 1- إن (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) هو مسرح إيحائي ؛ يضم أكثر مما يعلن ؛ ويومئ أكثر مما يوضح ، ويوحى أكثر مما يشخص ، يعتمد حواراه على اللغة التلغرافية ؛ والإضاءات الخاطفة ؛ مما يقرب لغة هذا المسرح من لغة الدراما التعبيرية التي يمكنها أن تستوعب الهذيان الطويلة والعبارات المبتورة والكلمات المقطعة على حد سواء .

2- إن (ماهر الكتيباني) يكتب نصوص مسرحياته ويخرجها بنفسه ؛ وهو يكتب نصاً للعرض ربما لا يفهمه من يطلع عليه ؛ ولكنه يقدم عروضاً يفهمها جمهور المتلقين من خلال إعادة كتابتها وتأليفها كل على طريقته ؛ فهي عروض مفتوحة تمنح المتلقين فضاءات واسعة من القراءة والتأويل .

3- إن محاولة تجنيس هذا المسرح أو ضبطه ضمن حدود المذاهب والأساليب والتيارات الدرامية المعروفة ؛ تبدو عملية عسيرة على الباحث أو الناقد ؛ ذلك لأن نصوص هذا المسرح تأخذ من الانطباعية لحظتها الهاربة ، ومن التعبيرية لغتها التلغرافية ، ومن الرمزية إحياءاتها وتلميحاتها الخفية ، ومن السريالية فنطازيتها الحاملة ، ومن العبثية لعبها غير المجدي ، ومن اللامعقول غرابة مواقفه ولحظاته ؛ أما عروض هذا المسرح فأنها تأخذ من اكتشافات (كوردون كريج) دماءً المارونيت ، ومن اجتهادات (فيسفولد مايرهود) انعكاساته الشرطية ، ومن (ستانسلافسكي) حركته المنضبطة ؛ ومن السينوغرافيا فضاءها الشامل ؛ ونافلة القول ؛ أن هذا المسرح جاء مزيجاً متجانساً من مصادر ومرجعيات غير متجانسة ؛ فهو يجمع بين متضادات متعارضة ويقدمها في مجاورة بعضها ؛ وهذا ما يفسر صعوبة الاشتغال في هذا المسرح ، وتهرب الممثلين ذوي الثوابت التقليدية من العمل فيه .

4- عروض هذا المسرح لا تقول شيئاً محدداً ؛ لكنها - في الوقت نفسه - تقول كل شيء ؛ فهي عروض تعتمد أقصى مستويات التكثيف والاختزال ؛ وتعتمد الإيقاع المحسوب بدقة متناهية ، عروض تطرح الأسئلة ولا تجيب عليها ، عروض لا تكتفي بطرح الإشكاليات العديدة ؛ بل هي الإشكاليات بعينها ؛ فهي عروض تحاith الطلاسم ، وتقترب من الألغاز المحيرة ، وتثير الأسئلة ذات المستويات المتعددة ؛ لذا أحسب أن تسمية (المسرح الإشكالي ، أو مسرح الإشكالية) هو المقترح الأنسب لتوصيف عروض هذا المسرح .

5- تعد علامات وصور الرتبة ، الشك ، الحذر ، الغموض ، الغرابة ، الكأبة ، اللاحتمال ؛ اللاتوقع من المهيمنات التي تسود في نصوص وعروض هذا المسرح ؛ وهي علامات وصور تحيل الى الواقع الحاضر وتشير إليه بسخرية مرة ؛ ما يجعل هذا المسرح وعلى وفق هذا الفهم يغدو مسرحاً يحاكي راهنية الواقع ويستمد حيويته منها ، وهو على وفق هذا الفهم أيضاً ؛ يمكن أن يعد مسرحاً واقعياً ، بل هو مسرح واقعي يتماهى مع واقعية الراهن الملتبس الذي نعيشه .

6- مهما تعددت شخصيات هذا المسرح التي بدأت باثنتين في (هس هسات) ، وانتهت

بخمسة في (هلو سات) ؛ فأن ذلك لا يعني وجود شخصيات متعددة أو مختلفة ؛ بل أنها جميعاً ؛ ومهما بلغ عددها تعد شخصية واحدة تشظت الى عدة شخصيات ، وهي شخصيات مشفرة تحيل الى تشظي الشخصية العراقية حالياً ، التي تشظت بين الهموم اليومية المتراكمة ومطالبها البسيطة التي تحولت الى أحلام بعيدة المنال ؛ وبين أحاديث عن التاريخ المجيد والحاضر الديمقراطي – المفخخ ، والمستقبل المشوش الذي لا يعرف أحد ما هو شكله.

7- إن كل مسرحيات هذا المسرح تدور في اللامكان واللازمان ؛ فهي مسرحيات ذهنية تحاور الذهن وتستفز الذاكرة بحثاً عن أزمان لا تسود فيها الكوابيس التي تخضع لقسوتها الشخصيات ، وعن أماكن تجد فيها (رفرقة أجنحة الطيور) و(تغريد البابل) (1) ؛ أزمناً تتنفس فيها (البابل والطيور) دون أن تسجن بأقفاف تقيد حريتها ؛ وتحد من حركتها ؛ وهي أمنيات على بساطتها ؛ تبدو مستحيلة التحقق سواء على صعيد هذه الدراما أو على صعيد هذا الواقع.

وهناك خصائص جمالية وفكرية أخرى لا يتسع المجال لذكرها في هذه القراءة وستكون لها دراسة مفصلة في كتابنا الذي نعكف على تأليفه حول هذا المسرح. خامساً: قراءة في مستقبل مشروع (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) :

في قراءة سابقة لعروض هذا المسرح علل الباحث غرابة هذا المسرح وتفرد وابتعاده عما ألفناه من عروض مسرحية ؛ عندما وجد أن غرابة هذا المسرح تحاith غرابة ولا منطقية الواقع الذي نعيشه ، بل وجد أن هذا المسرح يتماهى مع هذا الواقع بوعي ومسؤولية ، ومع أن بداية (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) كانت بداية خجولة ؛ غير أنه أستطاع خلال السنوات المنصرمة أن يؤسس خصوصية له ؛ وأن يرسخ وجوده بهدوء وبدون ضجيج ، وأن يطور أدواته ، وأن لا يكرر مضانه وشفراته ؛ بل حاول أن يدخل مدخل المغيرة في كل شيء ، وحاول أحداث الدهشة ؛ بل الصدمة أحياناً للمتلقي الذي لم يعد يطيق هذا الواقع المتشظي ويحتاج الى (لملة نفسه)

– إن صح التعبير – أزاء التشتت الذي يعيشه ويغرق فيه يومياً ؛ لذا جاء هذا المشروع ليكون بمثابة مشروع إيقاظي يعتمد وسائل الإيحاء والتنبية والتحريض التي تدعو الى مغادرة هذا الواقع غير المجدي ؛ فهو مسرح يعرض علينا – بأسلوب جمالي هادئ ومنظم ومنضبط – كل حالات الفوضى والصخب والعنف والإرهاب والتشظي على شكل صور أنيقة بفضاءات واسعة ، وبمهارات حركية تشد الانتباه ؛ وبأصوات حيادية لا تشنج فيها ولا صراخ ؛ محاولاً إيصال رسائله الصاخبة والضاجّة بالصرخات على شكل احتجاجات هادئة بايقاعات متسارعة لا تبعث الملل ؛ بل تستفز العقل بدون انفعالات نفسية صاخبة ؛ ومسرح يمثل هذه المواصفات وبما يحمله من محمولات ومضامين ورسائل ؛ فإنه مسرح يمتلك أسباب ديمومته واستمراره ؛ بفعل إمكانات تجددته وتطوره ؛ فهو مسرح مفتوح

لا يغلق نفسه بمفاهيم مقيدة ؛ أنه مسرح يبتث تساؤلات وجودية وكونية لا حدود لها ؛ سيستمر بثها باستمرارية الحياة نفسها ؛ وهذا ما يؤهله لحجز مكان مميز له فيما يسمى (مسرح ما بعد الحداثة).

سادسا: قراءة نقدية لنموذج من عروض (مسرح اللاتوقع الحركي القصير) قراءة في عرض مسرحية (خدمك):

لقراءة هذا العرض قراءة نقدية متفحصية ؛ يحاول الباحث محاكاة أسلوب العرض المعتمد على طرح الأسئلة المتتالية عله يوفق في تقديم قراءة مناسبة له ؛ والأسئلة هي: هل هذا العرض هو مسرحية أم لا مسرحية ؟ هل هو دراما أم مونودراما ؟ هل ما قاله الممثلون هو حوار أم مونولوج ؟ هل جسد الممثلون شخصيات أم لا شخصيات ؟ هل طرح العرض صراعا دراميا ، أم لم يقدم أي صراع ؟؟ وأسئلة أخرى يثيرها هذا العرض.

إن الأسئلة السالفة الذكر وغيرها من الأسئلة ؛ تتطلب التنويه الى أن هذا العرض - شأنه في ذلك شأن العروض الأخرى لهذا المسرح - طرح إشكاليات عدة ، وأولى هذه الإشكاليات تطالعنا بها بنية المسرحية وتصنيفها الدرامي أو المذهبي ، فمن يتأمل انص يجد أنه أخذ من الانطباعة لحظتها العابرة ؛ ومن التعبيرية لغتها التلغرافية ، ومن السريالية فنتازيتها ، ومن العبثية لعبها غير المجدي ، ومن اللامعقول لا عقلانيته ؛ ومن يتأمل العرض يجد أنه أخذ من (كوردن كريج) دُماه المارونيت ، ومن (ستانسلافسكي) انفعالاته المنضبطة ، ومن (فسفولد مايرهولد) انعكاساته الشرطية ، ومن السينوغرافيا فضاءها الشامل ؛ فهو عرض قدم مزيجا متجانسا من عناصر غير متجانسة أفلح المخرج في توحيدها بصيغة عرض متماسك ، ونظرا لكثرة مصادر هذا العرض وتنوعها فإنه أثار الأسئلة التي أشرنا اليها أنفا ؛ وأولى تلك الأسئلة : هل ما شاهدناه كان مسرحية أم لا مسرحية ؟ وبصيغة - أكثر تحديداً - هل كان مسرحية أم مسرحية ؟ وللإجابة نقول: إن قراءة لنص المسرحية تشير الى أن النص قدم للقارئ مجموعة من الخواطر والهواجس والتأملات التي يفترض أنها دارت في مخيلة المؤلف / المخرج ، فقام بمسرحتها ، ولم يقم بكتابتها كنص مسرحي خالص ، مراهنّا على ما سيقترحه من مقترحات أثناء عمليات التدريب عليه ، وهي مغامرة جريئة ، وتجريب لا يستهان به ، فكيف بالإمكان تحويل الأفكار والخواطر والهواجس الى شخصيات حية ، إذ أن شخصيات أي مسرحية يراها ويرسمها المؤلف في ذهنه قبل أن ينقلها على الورق ، أي أن صورها وأشكالها وسلوكياتها وحتى ردود أفعالها تكون حاضرة في ذهن المؤلف قبل أن ترى النور على الورق ؛ أما الخواطر والهواجس والتأملات فهي مجردات لا صور محددة لها ، وأي تصوير لها يحتاج الى صانع ماهر يحيلها من التجريد الى التجسيد ؛ وعلى الرغم من أن المسرحية تعد تصنيعا ؛ غير أن (ماهرًا) كان ماهراً في تصنيعه ؛ وآية مهارته تتجلى في إلحاحه إبداعية أخرى تتمثل بنجاحه في إحالة المونودراما الى دراما ؛ فالمدقق في النص وكذا العرض سيجد نفسه أمام مونودراما توزعت

على أصوات ثلاثة بدلاً من أن تكون صوتاً واحداً ، وهذا ما يوحي الى أن العرض قدم شخصية منشطرة أو متشظية الى ثلاثة شظايا ؛ ومن المفيد هنا التذكير أن المونودراما تقدم شخصية تجسد عدة شخصيات ، في حين أن هذا العرض قدم ثلاثة شخصيات تجسد شخصية واحدة ، وهذا ما يقود القراءة الى الإجابة على التساؤل القائل : هل أن ما قدمه العرض كان شخصيات أم لا شخصيات ؟ فالملاحظ أن المخرج عمد الى تقديم شخصياته بمظهر خارجي واحد ؛ فهي ترتدي أزياء مهرجين بخطوط ودوائر سوداء وببيضاء تذكر بالصور الفوتوغرافية التي كانت تؤخذ باللونين الأسود والأبيض في زمن مضى ، أي أنها شخصيات - إن كانت شخصيات - تم استدعاؤها من زمن الأسود والأبيض ، وقد فاتها قطار الزمن الذي مر سريعاً في بداية العرض ونهايته ولم تستطع اللحاق به ، وأن هذه الشخصيات التي فاتها قطار الزمن هي في حقيقتها شظايا ثلاث لشخصية واحدة مزقتها الزمن ، وهذا ما يؤكد دليل العرض الذي يشير الى أن الشخصيات هي (لا أحد 1) و(لا أحد 2) و(لا أحد 3) (2) ، فالشخصيات جميعها هي لا أحد ، فهل يعني ذلك أن صناع العرض قدموا في عرضهم لا شخصيات على أنها شخصيات ؟ أم أن صناع العرض أرادوا الإشارة الى دلالة أخرى تقع خارج سياق العرض ؟ هذا ما ستجيب عنه إشكالية الواقع المقابلة لإشكالية العرض ، والتي سيتم ذكرها لاحقاً .

لنعد الى الأسئلة المثارة في مقدمة هذه القراءة ، وتحديدًا الى التساؤل الذي يتعلق بالحوار وهو: هل ما قاله الممثلون كان حديثاً عابراً ، أم حواراً (ديالوج) ، أم صوتاً واحداً (مونولوج) ؟ إن الشخصية في هذا العرض كلما قالت كلاماً ما ؛ فإن الشخصية الأخرى تكمل الكلام الذي بدأته الأولى ولا تتحاور معها ؛ بمعنى أنها لا تتواصل مع الشخصية الأولى بل تكمل جملتها أو عبارتها ، لتأتي الشخصية الثالثة وتكمل ما قالته الثانية ؛ غير أن هذا التوالي لا يأتي بصيغة التواصل مع الآخر ؛ بل يأتي بصيغة الجمل المبتورة والعبارات التلغرافية التي تؤثر أكثر مما تبين ، وتوهم أكثر مما توضح ، وتوحي أكثر مما تشخص ، وتضمّر أكثر مما تعلن .

من ناحية أخرى فإن من البديهيات الدراسية للدراما هي : أن الدراما بلا صراع لا تعد دراما ؛ وهذا العرض لم يقدم صراعاً خارجياً تتقاطع فيه الإرادات بشكل واضح ، ولم يكشف عن صراع داخلي مع النفس تتقاطع فيه رغبات الشخصية مع إرادتها أو مع مشاعرها ؛ ففي داخل المسرحية لا تجد صراعاً ؛ بل أن الصراع كان صراعاً بين العرض ومتلقيه ، صراعاً بين العرض والواقع الذي عُرض فيه ؛ إذ أحال هذا العرض الإشكالي الصراع الى الواقع الإشكالي الذي يعيشه المجتمع الآن ، والذي كان أحد نتائج هذا العرض الإشكالي . وهنا تصل القراءة الى الإشكالية الواقعية التي قابلها العرض وحاورها أيماً وأيحاً وتلميحاتاً ، فالواقع اليوم هو واقع إشكالي بسبب الظروف الاستثنائية والحرّة التي يعيشها البلد ، وهي ظروف مشحونة بأجواء تشيع فيها مفاهيم الإرهاب ، الطائفية ، المناطقية ، العشائرية

، المحاصصة ، التحزب ، التكتلات ، التحالفات ، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت بعد التغيير ؛ وهو واقع لا أمن فيه ولا خدمات ، ولا اقتصاد واضح الهوية ، إفلاس في كل شيء ، إفلاس في الأخلاق ، إفلاس في الضمائر ، إفلاس في ميزانيات المحافظات والوزارات ؛ إذ تشكو كل تلك الجهات من قلة التخصيصات ؛ دعوات كثيرة للإصلاح ولا إصلاح ، دعوات لمحاربة الطائفية والطائفية تتسلل في كل مكان ، دعوات لعراق موحد وهناك من يعتمد الى تشظية العراق ويخطط لجعله أشلاء متناثرة ، عمل دائم على وفق مبدأ المحاصصة ، عمل دائم على وفق مبدأ التحزب واستحقاقاته ؛ والمناطقية وشرعتها ، والتكتلية وحصصها ، فالانتماء للوطن أصبح نادرا ؛ ومن يعمل بالضمير النزيه أصبح مصدرا للريبة ، ومثارا للشكوك ، والسائد هو التنقل بين الولاءات بحسب ما توفره من مكاسب ، الكل ينادي بأن العراق أمة جميلة بتنوعها الفسيفسائي ، الكل يدعو الى مجتمع متوحد الأعراق والأطياف والمذاهب ، الكل يدعو الى شعب متماسك ، لكن القول والدعوات شيء ، وما يجري على أرض الواقع شيء آخر ، فنتيجة التشتت وتعدد الولاءات ضاعت الهوية وضاعت الخصوصية ، وأصبح المواطن لا أحد ، وهذا ما أشار إليه العرض ، وهذا ما أوحى به شخصيات المسرحية ، ف(لا أحد) الواقعي - وبخاصة المثقف - أصبح مشتتا بين شراء قنينة الغاز وشراء موسوعة لالاند الفلسفية ، وبين حل شفرة الماء الملوث وبين حل شفرة دافنشي ، وأصبح متشظيا بين نور العلم الساطع وانطفاء الكهرباء الدائم ، وبين رغبته الجامعة لزراع الزهور والتمتع بروئيتها ، وبين أطنان الأزبال المنتشرة في كل مكان ، مشتت بين اشتياقه لسماع صوت فيروز وبين اضطرابه لسماع أصوات نشاز تعج بها الفضائيات والأقراص المدمجة ، مشتت بل متشظٍ بين تطلعه نحو إبداع وآفاق تحلق في فضاء المعرفة والجمال ، وبين ديبب يحتاج نفسه ويجعلها تشك بكل شيء ولا تثق بأي شيء(3) ، لذا فإن (لا أحد) الواقعي يحاول أن يقلع(4) ، ولكن الى أين ؟ هل يقلع نحو ما هو مجهول ؟ أم يقلع نحو ما هو معلوم ؟ أم يقلع عن عادات وسلوكيات هيمنت بعد التغيير ؟ أم يقلع نحو غدٍ أفضل ؟ هذه هي الأسئلة التي أراد أن يبيثها العرض ، وهذه هي الإشكالية التي حاول العرض الإيحاء بها ، وهي تنحصر بين خيارين أما الإقلاع نحو فضاء لامتناهي ، أو اللجوء الى ديبب مستمر لا حدود له ، وللمتلقي حرية الاختيار .

وخلاصة القول : أن عرض (خدملك) هو عرض مكثف ومختزل أقصى حدود التكتيف والاختزال ، وهو عرض أعتمد الإيقاع السريع المنضبط ، سواء كان هذا الإيقاع على مستوى الحركة أو الصوت أو التعبير أو الإيحاء ، أيقاع سريع جاء بسرعة البرق ، ولم يترك للمتلقي أي فرصة للتأمل ولا حتى للتنفس ، كل هذا جاء وسط فضاء سينوغرافي واسع ، وهي إشكالية أخرى يطرحها العرض حين يجعل المتلقي بين جو خائق وفضاء واسع ، أنه عرض مفتوح قابل لقراءات متعددة .

هوامش

- (1) هذه عبارات تتردد في أغلب نصوص هذا المسرح.
- (2) يراجع دليل مسرحية خدمك (الفلدر).
- (3) الدبيب والشك هو ما تشعر به شخصيات مسرحية (خدمك).
- (4) هو أحد الحلول التي يقترحها نص مسرحية خدمك.

مسرح المدينة وفعل التسوق بين ثقافة الاستنساخ والتجديد

أ.م.د. سافرة ناجي جعفر

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

من اليقين الثابت ان الفن المسرحي هو فن الانسان الذي يحاكي كل تجلياته الزمنية والمكانية. لهذا ارتبط مفهومه بالمدينة ولان لكل فعل تحقق زمني يلزم حضور المكان الذي يعلن عن هذا الحضور. لهذا عدت المدينة الفضاء الامثل لأفعال الانسان. ليكون فعل تجلي لكيونة الذات الانسانية لما يحمل هذا الفضاء من قدرة على استيعاب وتقبل تعددية في الذوات الانسانية التي تتشارك فعل العيش فيه. وبسبب هذه التعددية تظهر فعل الاختلاف الذي يمثل جوهر الفعل الجمالي للفن المسرحي، لانه يتخذ من الاختلاف تقنية فلسفية/جمالية، كونه فعل ابتكار لا يمكن ان يؤمن بالسياق الاحادي الفكر. لان تركيباته الجمالية فعل تواصل حي قائم على الارسال والاستقبال في ان واحد. لذلك هو خطاب يعني بالتعددية والتشاركية مع الاخر من اجل خلق فعل استشراف وتحفيز فكري للذات التي تتلقى مسارات فعله الجمالي. لذلك جدلية حضوره ينتجها التفاعل المتبادل الذي يفرض توقع ما سيكون عليه. ومن هذا نجد ان كل تجليات التشارك هي نسق سلوكي يكشف عن العمق الثقافي الذي يعد السمة التي تؤكد وعي هذه المدينة المدني، لذلك عد الخطاب المسرحي هو خطاب مدني يعني بمعمارية الذات السيكلولوجية ومعمارية مكان عيشها وتواصليتها التي يترجمها الفعل المسرحي جماليا. ومن اهم السمات الثقافية التي يمتاز بها الفعل المسرحي بانه فعل تسويق ثقافي يبرق رسائله الفكرية والجمالية التي تتجاوز محددات الزمان والمكان. بوصفه فعل كوني يحاكي اشكاليات الانسان ولكن بواقعها الثقافي لكي تحقق فعل اتصالي قادر على ان ينتج وعيا. وبسبب فعل التثاقف الذي يتبناها الخطاب المسرحي نجده حاضرا بالفطرة في كل السلوكيات الانسانية. وبما ان الواقع قد اصابته تحولات كبرى على مستوى الاقتصاد والسياسة والعلوم التي نحت نحو الكثير من المفاهيم والانماط الثقافية لتحل معها ثقافة جديدة ولا سيما ما أحدثته التحولات الكبرى لما بعد الحداثة التي انتجت العولمة الاقتصادية فكان مفهوم الاطاحة بالمركز لا يعني فقط على مستوى السياسة بل على مستوى الثقافة بالدرجة الاولى لأنها انعكاس ثقافي يجمع تحت مظلته كل التحولات الكبرى. فبدى التحول الثقافي في كل المظاهر السلوكية للإنسان اليوم ابتداء من غرفة النوم الى الشارع ولعل اهم ما انتجته ثقافة ما بعد الحداثة التي غيرت من مفاهيم الفن اذ تحول الى ان يكون حاضرا في يوميات

الفرد والمدينة معا، اذ تجاوز فكرة التزيين التي كانت طاغية على ثقافة الاقتناء الفني والثقافي، فدخل الى سوق التسليع الفني وعلية فقد اصبح خاضعا لمنطق السوق وسياقاته الاقتصادية . ولان الفعل الفكري والثقافي والفني هو بضاعة اقتصادية خاضعة لمنطق العرض والطلب مثله مثل أي بضاعة بحسب منطق العرض والطلب . وكما انبرى المنطق الاقتصادي الى تسويق الفكر والمعرفة فان الفن هو الاخر من الاهمية بمكان ان يكون فعل تسويق يحقق هدف الفكر ويحقق ايضا عملية التبادل الثقافي . ولان كل المعارف والفنون معنية بالإنسان وبناءه وهذا لا يتم الا من خلال المدينة وخير من يمثل تطلعات هذه المدينة مستقبليا هو الفن، لهذا عُد الفن من اهم سماته الجمالية انه يستشرف المستقبل فهو في معطياته الجمالية قائم على فكر المنهج العلمي الذي يحلل الظواهر ويستنتج من معطياته الظاهرة والباطنة ما يمكن ان تكون عليه . فهو فعل يتقصى الحقائق ليرى ماذا ينتج عنها . وبعد ما طرحه هابرماس بشأن الفلسفة ان تكون فعل حاضر في فضاء المدينة بشكل تدركه كل مستويات التذوق الجمالي لطبقات المجتمع المدني في حدود مدينته الثقافية . وبما ان المسرح يلتصق بها ولكي ترتقي هذه المدينة لابد من ايجاد الوسائل التي تسوق فيها الفعل الجمالي والمعرفي . وعلى ضوء هذه الفكرة نطرح التساؤل الاتي ماهي التقنية الجمالية الفكرية التي تمكن الفعل المسرحي بان يحرك فضاءات المدينة المدنية لتكون فعل تحفيز سلوكي لتسويق الفعل المسرحي بشكل ابتكاري ينأى به عن فعل الاستنساخ الى فعل التجديد ، ليكون فعل جمالي قادر على التأثير في ثقافة الاخر وبالتالي يمكن له ان يحقق فعل الثقاف . ولتحقيق كل ذلك والاجابة عن هذه التساؤلات وضعنا خطة لذلك وبحسب الاتي :

- 1- جدلية العلاقة بين الوعي المدني والمدينة.
- 2- مفهوم التسويق الثقافي.
- 3- المفهوم الجمالي للاستنساخ والتجديد للثقافة المسرحية
- 4- نماذج تطبيقية

توطئة

يثير المسرح جدلا فكريا هل هو فكر نخبوي خالص، ام انه فكر يغلغل في البنية الاجتماعية لأي ثقافة . ومسارات هذا الجدل نجدها حاضرة في ثقافة المدينة العربية ، التي ترى فيه ترفا فكريا، مما حدى بالمسرح ان يبقى في هذه الحدود وتحجيم دوره التنموي الذي لمسنا فعله هذا في بناء الذات الاغريقية والمدينة معا ، لا نه اعلن على انه فن المدينة الذي يعلن عن هويتها الثقافية بكل تجلياتها . اذ تمكن المسرح الاغريقي من ان يكون فضاء تعريف بالمدينة الاغريقية. ولان الثقافة بشكل عام هي فن تبادل الافكار وفعل التجديد الدينامي الذي يبتكر الطرائق المستحدثة له. ومعيار ذلك ما انجزت المذاهب الفنية من ابتكارات فكرية واسلوبية. ومنها نلمس مدى عمق العلاقة بين الانسان والفكر الفني الذي يروج ويسوق بشكل يسير عن هذه العلاقة . وعلى ضوء هذا نجد اهمية ان يكون فعل التسويق الثقافي معياره التجديد والابتكار، الذي يتحدد من مسارات مختلفة.

1- جدلية العلاقة بين الوعي المدني والمدينة :

لا يمكن لأي فعل حضاري ان يحقق بغيته ما لم يكون هناك وعي فكري يستوعب تحولات الذات الانسانية التي معيار هذا التحضر، لذلك يعد الوعي المدني لا نسان اليوم هو ضرورة انسانية وتقنية عيش تقبل الاخر، تتفاعل و تتواصل معه . ووعي الانسان بذاته ومحيطه تحكمه عوامل الان زمانا ومكانا. والوعي المدني هو احد اهم مخرجات التنوير الفكري الحديث ، لذلك بات له الاهمية في بناء سايكولوجية الانسان ، ومما يلاحظ ان هذا المفهوم منذ القرن السابع عشر قد اصابته الكثير من التحولات ولعل اهمها هو ما تم انجازه من حراك انساني من اجل مدينته التي اكد فيها على حرية الانسان ففصل بين حقوق الانسان والسلطة السياسية وبالتالي اطاح بكل مفهوم كان معمول بها في هذا السياق . فغير من تداولية هذه العلاقة الثنائية . وعليه فان الاطاحة بمفهوم الفوقية السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة قبل هذا التاريخ اخذت مسارا مغايرا في تنظيم العلاقة بين الفرد والمجتمع وعلاقته بالدولة (السلطة السياسية). أي بمعنى اصبح للارادة الانسانية حضورا فاعلا في الفكر الحديث وهذا ما نراه جليا في الفعل المسرح منذ اول خطاب جمالي له عندما انسلخ من سلطة المعبد وانتمى الى سلطة المدينة . اذ اتسم خطابه بحضور الارادة الانسانية وتجاوزها طقسية الدين التي تغيب دور ارادة الذات في صناعة مستقبلها ، فعملية التدوين التي كانت تمارس عليه طقسيا قد تمرد عليها الجمال المسرحي ، وان كان هذا التمرد تمردا ناعما الا انه كان القيمة العليا في ذلك. وكما يظهر جليا في نص اوديب ملكا ونص انتيكونا للكاتب المسرحي سوفوكلس والصفادع لارستوفانيس على سبيل المثال لا الحصر. ولان التصنيف الفكري المجتمعي السياسي يرى في الفعل المسرحي بانه فعل مدني بامتياز لان يمارس الدور الرقابي على فعل المدينة المجتمعي بكل مساراته ويحاكيه

ويكشف عيوبه وهذا ما جسده كل النصوص والعروض المسرحي بكل تنوعاتها الثقافية. لهذا تشظى العنق الرقابي للمسرح في الفكر المدني الحديث الى ظهور المنظمات والجمعيات غير الحكومية التي نضج حضورها في حياة المدينة الحديثة منذ القرن التاسع عشر ، وما يهمننا في هذا السياق هو بروزها في الثقافة العربية عند عدد من المفكرين العرب ولا سيما على يد عبد الرحمن الكواكبي اذ ارسى اهم القيم الاخلاقية والاجتماعية في تنظيم العلاقة ما بين الفرد والمجتمع داخل المدينة التي تنسجم مع متغيرات المرحلة آنذاك. اذ تجاوزت المنطق القبلي ومدى انعكاسه على سلوك الفرد العربي، أي انها سعت الى ترسيخ الوعي المدني والانتصار الى قيم المدنية التي تؤكد على ان الانسان قيمة عليا وان حقوقه وكرامته الانسانية هو معيار تحضر المدينة عن تخافها. وهي بهذا قد حققت المقرب المعرفي ما بين الفن والسياسة والدين، لا نه البشر في كل الفلسفات والاديان والقوانين السماوية والوضعية متساون في الحقوق والواجبات ، فالدعوات الاصلاحية جاءت رد فعل على الاحتيال على هذين المسارين الضامنين لحرية الارادة الانسانية وحقوقها . ومنها الفن المسرحي الذي اعلن عن موقفه الاصلاحى في الاعتراض على سلطة المعبد التي تسعى الى سلب ارادة الانسان الحرة. لذلك فان العلاقة بين الوعي والمدينة هو علاقة تلازم ، اذ لا يمكن ان يكون هناك وعي مدني ما لم تكن هذه المدينة تعلى من شان مدنيته. والملاحظ على مدنية المدينة في العصر الحديث ولا سيما في المدن التي حاولت ان تركب مفهوم الحداثة ولا سيما في مدينتا العربية بانها قد التبس مفهوم المدنية ما بين الشكل والمضمون لانها لم تدرك ان مفهوم المدنية لا يرتقي بالفكر ما لم يكن هو نتاج حاجة مجتمعية لهذه المدينة عن تلك. وهذا نتاج طبيعة التبادل الثقافي وعملية التأثير والتاثر السريعة التي احدثتها العولمة الاقتصادية وانعكاسها على كل فضاءات الحياة الاخرى وبرزها المعمار الهندسي للمدينة الحديثة ثقافيا. فجاء الالتباس المفاهيمي لهذا المفهوم عبر الخلط ما بين مدنية المدينة الشكل ونضوجها الفكري . فالبعض اعتقد ان استيراد الشكل المادي وزرعه في مدينة جديدة هو علامة صارخة على مدنية المدينة. بينما الامر الصحيح هو ان تكون مدنية المدينة هو فعل تراكم الوعي الثقافي الذي ينتج ذاته المدنية شكلا ومضمونا. بمعنى اذ ان يكون المعمار الهندسي للمدينة هو نتاج ثقافة وحاجة الى التحضر، وكم لوحظ ذلك على مدنية الحضارات القديمة على سبيل المثال فان لكل حضارة وعيها المدني الذي تجلى في الفكر والمعمار، فالوعي المدني لا ثينا لا يشبه مدينة روما او بال او وادي النيل، لانها نتاج فعل ثقافي خاص انتجه وعي هذه المدينة عن تلك. بمعنى هو نتاج ضرورة الحاجة الى المدنية ودليل ذلك مسلة حمورابي، فضلا عن ان الوعي المدني هو تجسيد لما تصور الذهن أي انه قراءة عقلية وبحث فكري لهذه المدينة عن تلك ، وهو سر من اسرار الفكر الانساني. ولأنه الفكر الانساني هو فكر دينامي نجد انعكاسه على وعي المدينة ، وذلك من خلال العلاقات المتوازنة ما بين السلطة والفرد وما بين الافراد والمدينة، أي ان سلطة الحرية الانسانية هي

السقف الاعلى الذي يمثل شكل العلاقة ما بين المتوازنة ما بين الوعي المدني للأفراد والمدينة. وعليه فان هذه العلاقة تجسد المفهوم بشكل عملي بان لا سلطة للمدينة على الفرد ، بل ان الفرد هو السلطة والقيمة الاعلى للمدينة ، بوصفه المعيار الفكري والوعي المدني للمدينة. ومتى ما كان الانسان هو السلطة كانت المدينة اسلوب حياة متجدد ووعي حضري متقدم. وهذا ما اكدته طروحات كل من جاك روسو وهيغل وكرامشي ، وتبعهما كل من حنا اردنت وهابرماس اذ اكدوا على عضوية الانسان ودورها في ترسيخ الوعي المدني للمدينة . ودور الفن في ذلك. ومقارنة ذلك في مدننا العربية نجد ان وعي المدنية والتحضر يعيش غياب تام في مضمونه ، وتبعية ما انجزت الثقافة الغربية في هذا المضمار. اذ لا يمكن ان يكون ان هناك وعي مدني مع هيمنة ديمومة ثقافة الاضطهاد التي انتجت حكومات مستبدة وشعوب مضطهدة وهذه العلاقة المتوترة كان لها الاثر الواضح على وعي المدينة المسرحي ، اذ ظهرت قيم ثقافية تعيش ازمة الاضطهاد والتهميش، فكان هناك توتر ما بين ثقافة الوعي الفني للمسرح والسلطة ، لان السلطة تعيش ازمة الخوف من قوة فعله المدني وكما اشرنا الى ذلك سابقا، فضلا عن ان خطابه الجمالي يبغى الانسان قيمة عليا. وهذه الاسباب كافية لان نجد ان مدينتنا تعيش ازمة بشكل مستمر وعلى وجوه متعددة. لذلك لابد من تفعيل دور المسرح في توجيه الفعل الفكري المدني للمدينة ، لينتج بذلك ما تطمح له هذه المدن من مدينة متحضرة ليكون هو الاسلوب الذي يوجه مقدرات المديّة البشرية والاقتصادية والثقافية.

2- مفهوم التسويق الثقافي :

بما ان الانسان هو انسان يتميز عن سائر المخلوقات بقدرته على انشاء الرمز. وعلية فهو انسان ثقافي يجمع بين البيولوجية والقدرة الذهنية على استقراء ما ترسل اليه الطبيعة من رسائل . وهذا التعاطي معها قد انضج الكثير من المفاهيم التي تتواشج وتحاكي مدركات الانسان الفكرية واشكالاته اليومية. فقد افرزت الخارطة المعرفية الحديثة الكثير من المفاهيم ومنها مصطلح التسويق الثقافي.

ولا يخفى على احد ان التسويق هو مصطلح اقتصادي ينظم حاجات الافراد وانتاجها في ذات الوقت فهو مسار اخر من مسارات التنظيم الاقتصادي الذي يعد احد اهم مؤشرات القوة الثقافية للمدينة .

وبمان التسويق هو نمط من انماط ادارة الحياة على كل الاصعدة. وهنا يثار تساؤل مفاده ما علاقة التسويق بالثقافة ؟ اذ اجتماعهما معا يؤشر تناقضا حادا. على اعتبار ان الثقافة فعل معنوي غي مادي . وهذا الرأي هو من حجم من دور الثقافة في ثقافتنا العربية من الارتقاء بوعي الفرد والمدينة المدني. علما ان ثقافة اليوم قد ازلت هذا التناقض عندما تحول كل شيء الى التسليع، وبالات بعدان تحول الفكر الانساني بعد الثورة الصناعية الى تنشيط فعل التسويق ، ولا سيما في العصر الحديث عندما اصبح الاقتصاد هو البوصلة

التي توجه الفكر الانساني ، لأنه ادرك أهمية الدور الاقتصادي في انجاز ما يسعى اليه الخيال الفكري للإنسان الذي لا يحقق كينونته من خلال الفكرة المجردة ، بل ان هذه الكينونة لا تكون ذا تأثير فاعل في الحياة الانسانية الا اذا كان لها حضور كنائي مؤثر في محيطها الانساني. وبعد المتغير الكبير الذي أحدثته العولمة الاقتصادية على مسارات الفكر الانساني اذ انفتحت كل انظمة الحياة على بعضها البعض زمانا ومكانا / مما كان لها الاثر البالغ على الفعل الثقافي ، وكما يقول (بول فاليري) : هناك سلعة اسمها الفكر. وهذا الراي يشير الى ان ليس هناك تناقضا حادا بين الاقتصاد والفكر والثقافة. لان ثقافة اليوم قد تجاوزت مفاهيم كثيرة ومنها ان كل شيء في الحياة هو نسق قابل للتسويق ، لذلك يعد المنجز الفكري هو الاخر قابل على التسويق بوصفه بضاعة وان كانت شروطها تختلف عن البضاعة الاستهلاكية لانه من نوع خاص ، رغم ذلك فهو يمتلك الشروط الاساسية للتسويق ، فهناك الزبون الذي يقتنيه والمؤسسة التي تنتجه والعاملين الذين يجهزون الانتاج الثقافي. وعليه فان الانتاج الثقافي تحكمه مبادئ ومعايير النمط التجاري. فهو الاخر خاضع لنظام العرض والطلب ، وهذا ما نراه متجسدا في معارض الكتاب التي تقام فهو سوق ترويجي وتسويقي للفكر فبضاعته هي بضاعة فكرية خالصة تخضع لمبدأ الربح والخسارة التجارية . لذلك نجد المبدع يبحث عن المؤسسة التي تمتلك شروط التسويق الجيد لفكره . علما ان السعر التجاري للفكر يمثل اعلى سعر مقارنة بالبضاعة التجارية الاستهلاكية. وعليه فان المؤسسة الثقافية مثله مؤسسة مثل أي مؤسسة تجارية ، غي ان ما يميزها ان الحاجة اليها ليست حاجة استهلاكية يومية ، لانها تلبي حاجة العقل وتصوراتة الذهنية فيما تنتج من فعل او نشاط ثقافي، والدليل على ذلك بشكل واضح هو التسويق السينمائي .

ولهذا اصبح الاستثمار الثقافي احد النشاطات التجارية التي تلعب دورا مهما في التنمية المجتمعية. وهو كما معلوم عنه هو احد المصطلحات التي افرزتها العولمة الاقتصادية التي انضجت من فعل العولمة الثقافية ، وقد ربطت هذه العولمة ما بين الاقتصاد والثقافة. وهنا نجد ان اهمية ما انجت هذه الثقافة الاقتصادية الجديدة بان حولت الفكر من ريعي الى انتاجي ، وهنا لابد من الاشارة الى ان الفكر المسرحي يمتلك شروط التسويق مثله مثل الفيلم السينمائي او الكتاب او الموسيقى او كرة القدم وغيرها من الانشطة الترويجية الثقافية كمعارض التراث او المعارض الصناعية التي تروج للفكر العلمي .

ولهذا برزت مؤسسات ثقافية ذات قيم انتاجية ومنها الشركات الفنية والمؤسسات المسرحية التي تضم العديد من العاملين الذين يجتهدون من اجل ايجاد الوسائل التي تروج لمنتجهم في اعلى مستويات الانتاج التي تواكب حركة المجتمع وحاجته الفكرية والنفسية. ونرى من اهم الفضاءات التي تعد ذات سياق تسويقي ثقافي هي المهرجانات الفنية والثقافية اذ هم ما يلاحظ انها تغيير وتحرك فضاءات المدينة الثقافي والاقتصادي مما

تؤكد تلازمية العلاقة بين الثقافة والاقتصاد. لانها تروج وتسوق الفكر المحلي الثقافي لانها تغوص في دهاeliz المدينة غير المنظورة وتضعها في الواجهة فتكون فعل جذب تسويقي ثقافي وترويج لما تضمّر المدينة من ثقافة ، فهو من خلال ما يعرض من بضاعة ترويجية يحقق رسالة الفكر والاقتصاد معا فهو من جانب حقق ارباح اقتصادية ومن جانب اخر عرّف بثقافته المدنية. وهنا نستنتج ان التسويق الثقافي هو اوجه الاخر لطبيعة المدينة عن تلك ، كما انه يكشف عن المعطى الايدلوجي لهذه الثقافة سواء كانت رأسمالية ام اشتراكية.

وعليه يمكن للثقافة ان يكون لها الدور الاهم في بناء الذات الانسانية ولا سيما في المدن التي تعيش ازمتا(حروب، كوراث طبيعية، تدهور اقتصادي) لان المنتج الثقافي يلعب الدور الاكبر في حل الازمتا التي تواجه المدينة. لهذا يعد التسويق الثقافي هو احد اهم الوسائل الاتصالية والتفاعلية ما بين افراد الثقافة التي تعيش الازمة وما بين الثقافات الاخرى اذ من خلال التسويق نعرف بحقيقة الازمة مع مقترحات حلها. فضلا ان التسويق الثقافي يحقق البعد الفكر الانساني للتعددية الثقافية وعليه فان للثقافة وفواعلها الثقافية القدرة على حل الازمتا التي تواجه المدينة ، ولهذا يلعب المنتج الثقافي الدور الاكبر في توجيه الازمة من حدودها السلبية الى الايجابية ، وهذا لا يتحقق الا بابتكار الاساليب ووسائل من صميم الثقافة المجتمعية ذاتها . لذلك لابد ان يكون لكل مؤسسة ثقافية دورا في التنمية من خلال استثمار للرأسمال الثقافي. ونرى ان الفن المسرحي فن ثقافي غير مستثمر بالشكل الصحيح وذلك بسبب التخطيط العشوائي لا دارته وتسويقه. اذ يعتمد سياسة الارتجال مما يطيح بأفضليته في الترويج الثقافي. وهذا ما يظهر جليا في انقطاع العلاقة بي هذا الفعل الثقافي وجمهوره ولاسيما في المسرح العراقي الذي يواجه هذه الازمة منذ عقود لكنه لم يبحث عن الريقة الامثل لترويج خطابه وخلق قاعدة جماهيرية. على الرغم من انتشار المؤسسات الاكاديمية المسرحية للمدينة العراقية ، وهنا لابد من تفعيل مساراتها الاكاديمية المسرحية للمدينة وايجاد الفضاءات الثقافية التي تمكن من تفعيل مخرجاتها المعرفية واقعا تطبيقيا . وهذا لا يتم ما لم يكون هناك ايمان حقيقي في كل المؤسسات على اهمية الفن المسرحي في ان يكون رافد فكري واقتصادي مهم في التنمية المجتمعية . ولاسيما في هذه المرحلة وما يليها، وان تدرك المؤسسة المسرحية بانها مؤسسة انتاجية لا ريعية ، وان يكون لها استراتيجيتها الاقتصادية في تسويق منتوجها الثقافي . اخذة بنظر الاعتبار كل تحديات التسويق ومنها تحويل الفعل الثقافي الفني المحلي الى فعل كوني يحاكي الاخر ايض ويؤثر فيه بحيث يبحث عنه ويطلبه.

3- المفهوم الجمالي للاستنساخ والتجديد للثقافة المسرحية:

ان الاستنساخ الثقافي مصطلح زبّقي المفهوم اذ يتأرجح ما بين النقل الحرفي للمفاهيم وما بين التوظيفي الاحترافي لإنشالات هذا المصطلح ، فالبعض يرده الى السرقة لما انجز

الآخرين من مفاهيم فكرية . ولأن كل ما انتج الفكر هو انتاج متنوع القراءة لسؤال القلق الوجودي عند الانسان ، ولذا فإن الوجه الآخر لهذا المصطلح هو اعادة انتاج الافكار والاساليب التي تم انتاجها سابقا . وهذا ما ينفرد به النص المسرحي الذي يقبل الاعادة والقراءة المتنوعة . لهذا نرى ان الاستنساخ الثقافي له حضور طاغي في اليوميات المعيشة للفرد ولا سيما على مستوى المقتنيات المادية من اجهزة وازياء اذا في هذه الحالة يكون التكرار لما انتج هو الصورة المادية للاستنساخ . فعند تتبع سيرة الحضارات الانسانية نجد انها قد اشتركت بالمفاهيم العامة واختلفت في طريقة البحث وهذا ما ينطبق على مفهوم الاستنساخ الثقافي وتأكيد رايانا هذا ما تشير اليه كل المصادر الفلسفية الاغريقية التي تؤكد ان سقراط قد تأثر بالفلسفة البابلية المدينة التي كشفت عن مدنيته بشكل مبكر وعمقها المعرفي عندما دونت على معابدها مقولة (اعرف نفسك) فنقل سقراط لهذه المقولة معروفا قد اختلف بطريقة الاسلوب والبحث والتفكير الا وهي طريقة التوليد والتهكم من اجل استنتاج الافكار الجديدة . فلاستنساخ هنا تحول الى فعل استفزاز فكري والى اسلوب بحث منطقي يبحث ويوجب اسئلة الانسان المعرفي بغية اكتشاف الوجود الانساني وماهية الكون الذي يعيش فيه . مما يؤكد ان المعطيات الثقافية تنتجها طبيعة الفكر الانساني زمانا ومكانا . ونرى من جانب اخر انه يمكن ان يكون هناك استنساخ ثقافي مادي لكن استنساخ معرفي ثقافي لا يمكن ، فمثلا يمكن ان يتم استنساخ نموذج معماري او صناعي . وهنا علينا ان نفرق بين التعلم والثقافة ، لان التعلم هو نوع من انواع التدريب على المعارف وكما يحدث في مسارات التعليم ، بينما السلوك الثقافي والفكري فانه قد يكون متأثر ولكنه لا يعيد انتاج المعارف كما تلقها في صورتها الاولى ، بل ان التلقي عنده يتحول الى تفكير جديد ، وهذا ما التفت اليه المسرحي العربي عندما نقل واستنسخ الثقافة المسرحية الغربية الى الثقافة العربية وكما فعل مارون النقاش عندما قدم نصوص شكسبير او مولير ، اذ لم تحقق التواصل الجمالي بين العرض والجمهور فانقطع الفعل الدرامي عن ان يحقق حضورا فاعلا في ذات المتلقي وثقافته . وعلى ضوء هذا الانقطاع اعاد التفكير بالتقنية المسرحية لتلقاها لتكون قابلة للتطبيق في ثقافته المختلفة ، لذل انجز نص وعرض مسرحي له جذوره الثقافية التي مكنته من يحقق التواصل الجمالي المبتغى ، التي ينتمي اليها اللاوعي الجمعي للمدينة فاعاد انتاج قصص الف ليلة وليلة مسرحيا ، وبالتالي فإن الوجه الآخر للاستنساخ هو فعل التأثير والتأثر كما نرى ذلك . وعلى ضوء فعل التأثير فانه ابتكر اسلوب تعبيرى جديد في اعادة كتابة السرد القصصي مسرحيا ، وعندها تمكن خطابه المسرحي من يحقق فعل التواصل الحي واصبح فضاء جذب وبحث للمدينة وانسانها . فضلا عن أنه اسس لمفهوم جديد له ذائقته الفكرية الخاصة .

ومما تجدر الاشارة اليه جماليا ان زمانية ومكانية الفعل الجمالي تمثل عنصر جذب للمتلقي ، لان الطبيعة الانسانية دائما تبحث عن المختلف عنه ليمارس غريزة الاكتشاف

والبحث لديه. وهذا ما يتعارض به الفعل الثقافي مع طروحات العولمة الثقافية التي تسعى لان تجعل من الفكر والوجود الانساني نسخة واحدة ، لهذا يحقق الابتكار الثقافي سر ديمومة الوجود الانساني والفكر المعرفي.

وهذا يفعل من دور المسرح في يؤكد على خصوصية ثقافة المدينة ومدنيتها من خلال ابتكار الاساليب والطرائق التي تواسح ما بين ثقافة المدينة المدينة وثقافة الاخر شرط ان لا تنساق الى الانصياع الى تطبيق المبدأ الاقتصادي القائم على ارضاء (العميل/ الزبون)، بل ان سر نجاح التسويق الثقافي ان يكون خطابه ابتكاري تجديدي يفعل من فعل القراءة والاستنتاج لدى المتلقي ضالته الرئيسة.

وعليه وجدنا ان ثقافتنا المسرحية العربية في اغلبها تحاول ان تستنتج التجارب المسرحية العالمية بروح النقل والاستنساخ وتعيد تقديمه الى المدينة العربية التي تختلف اختلافا جذريا عن المدينة الغربية ، اذ لها ثقافتها الخاصة التي تميزها ، وعلى ضوء الاختلاف الثقافي تسعى بعض المسرحيين العرب الى انتاج ثقافة مسرحية تنتمي الى ثقافة المدينة العربية ، ومن التجارب التي ابتكرت شكل مسرحي تجديدي يحاكي اشكالية المدينة العربية الكبرى على مستوى الدين السلطة والمجتمع، بحيث تكون تقنية جمالية ذات شروط ثقافية عربية خالصة ، لكي يمكن للفعل المسرحي ان يبني مدينة مدنية ذات ايقاع متحضر تحتمي بالإنسان اولاً واخيراً .

لهذا سعى المسرحي العربي الى اكتشاف الطرائق والاساليب الملائمة كما فعل كل من عبد الكريم برشيد في ابتكار المسرح الاحتفالي وقاسم محمد في استلهام التراث، وسامي عبد الحميد في تعريق نصوص شكسبير وكذلك عني كرومي وابراهيم جلال وسعد الله ونوس وغيرهم. ولكي يكون الفعل المسرحي فعل ثقافي قادر على استيعاب اشكاليات المدينة ، لابد من ان يكون خطابه الجمالي خطاب ينتمي الى الفرد لا ان يكون محلقا في ملوكته الخاص . بحيث يوكب التحولات التي يتعرض لها الانسان يوميا ، وهذا لا يكون الا اذا انتج من رحم اشكاليات المجتمع ، وان لا يكون صدى يردد ما ردد الآخرون من افكار ، عندها سيكون فعل ابتكاري قادر على تحريك المدينة وبعث راكدها الى انتاج فاعل يغير نحو الافضل .

4- نماذج تطبيقية:

في هذا المجال يثار جدل كيف يمكن التحصل على نماذج تطبيقية تكون فضاء يؤكد فاعلية التسويق الثقافي او في بعض الاحيان يتقاسم التسويق مع الترويج هذه المهمة . وكما نعرف ان التسويق الثقافي يحقق مدخلات اقتصادية وثقافية في ذات الوقت . وكما هو متعارف علي فان المدينة العربية لها مدخلات ثقافية خاصة ، وعلى ضوء ذلك ظهرت مؤسسات ثقافية اخذت على عاتقها مهمة التسويق الثقافي ومنها المهرجانات المسرحية التي تكون عبارة عن مؤسسة تهدف الى التسويق الثقافي من خلال ايجاد فضاءات للتبادل

الثقافي والتعريف بالمنتج الثقافي العربي ولا سيما على مستوى الفن المسرحي ، تشاطر هذه المهمة مؤسسات مسرحية رسمية وشبه رسمية ومنها :

1- نموذج رقم (1)

ومن المؤسسات التي تسعى جاهدة الى الترويج للفن المسرحي العربي هي الهيئة العربية للمسرح التي اشتغلت ان ان يكون الخطاب المسرحي العربي خطاب يلامس الواقع ويواكبه لهذا رفعت شعار (نحو مسرح عربي جديد ومتجدد) وهنا قد تجاوزت موضوع الاستنساخ الثقافي للمسرح الغربي. وتقدم دعوة الى ان يكون العرض المسرحي اسلوب بحث جديد على مستوى النص والعرض والبحث الفكري ووضعت لذل محفزات مالية من خلال اقرار الجوائز لكل مسار بحسب تخصص البحث المسرحي المرئي او المقروء. وتحقيا لهدف الهيئة سعت الى ان تقيم المهرجان المسرحي الدوري وتحد بتاريخ انعقاد يوم المسرح العربي تقدم فيه رسالة المسرح لفنان عربي له بصمته في خارطة المشهد المسرحي العربي يرصد فيها اهمية المسرح وتحولاته ودوره في بناء الذات الانسانية العربية .

2- نموذج رقم (2):

3- مهرجان القاهرة التجريبي

من اولويات هذا المهرجان هو التسويق للعرض المسرحي العربي عالميا من خلال استقطاب المسرح العالمي بعروض مسرحية تمتلك شروط التجريب والابتكار المسرحي فهو يحقق اكثر من هدف لرسالته الجمالية تعريف المسرح العربي بخارطة المسرح العالمي وماهي اهم مستويات التجريب والتجديد في تقنيات العرض المسرحي ليتمكن له ان يحق فعل الدهشة والتاثير وهذا الفعل الثقافي ما بين المسرح العربي والعالمي يؤكد على اهمية الابتكار المسرحي، كما ان الترويج والتسويق الثقافي للمسرح العربي لا ينحصر في معطيات العرض بل هناك مجاورات فكرية تحقق فعل التلاقح الثقافي في اصدارات الترجمة الدورية لاهم البحوث المسرحية التي تمتلك فعل الابتكار البحثي المسرحي . وتصاحبها ندوات فكرية تقرا المشهد المسرحي من منظور الحاجة المدنية لهذه القراءة. تؤطرها في ورش مسرحية تعرف وتدريب المتدربين على مهارات ثقافية جديدة تكون فضاء بحث واكتشاف ومساعدات في ابتكار وايجاد طرائق مسرحية ابتكارية.

3- النموذج الثالث: مهرجان قرطاج المسرحي

هو من المهرجانات المسرحية العربية التي لها الريادة في تسويق الفن المسرحي العربي ، اذ من خلاله تمكن المسرحي العربي من يعرف بثقافته المسرحية والانفتاح على خارطة المسرح العالمي. ليؤطر فضاءاته التسويقية بالبحوث الفكرية والورش التدريبية التي تؤطر ما تسعى اليه فلسفة المهرجان ورسالته الجمالية .

4- نموذج رقم (4):

المهرجانات المسرحية الاخرى التي تكون داخل البلد الواحد او تكون على مستوى الوطن

- العربي ومعظم هذه المهرجانات تقيمها مؤسسات شبه رسمية او منظمات المجتمع المدني ومما تقدم نستنتج :
- 1- ان الفعل الثقافي راسمال مهدور وغير مستثمر بالشكل الصحيح .
 - 2- المدينة العربية اليوم بحاجة ماسة الى ان تعيد النظر بـستراتيجيتها ازاء الفعل الثقافي للارتقاء بمدينة المدينة .
 - 3- بسبب ضعف التسويق الثقافي نجد ان المدينة العربية تغوص في العنف حتى اصبح هو المحرك والموجه للمدينة .
 - 4- على المؤسسات الثقافية الرسمية وشبه الرسمية ان تعيد النظر بسياساتها الثقافية وستراتيجيتها الاقتصادية .
 - 5- على المؤسسة الثقافية المسرحية ان ترسي معايير الانتاج المسرحي الذي يمكن له ان ذا تأثير في دارته الصغرى والكبرى
 - 6- لا بد من خلق تأثير وهذا لا يكون الا اذا تم التسويق الثقافي على وفق المعايير العلمية التي يمكن تحقق جدوى اقتصادية للفعل الثقافي .
 - 7- انحسار المدنية على مراكز المدن يؤكد غياب الاثر للفعل الثقافي وذلك بسبب سوء تسويق منتج العرض لرسالته المسرحية التي تكون مدار نفور من العرض المسرحي.

المسرح في المدن المحررة .. وتمثيلات الارهاب في عرض (الصومعة)

د. محمد اسماعيل الطائي

جامعة الموصل - كلية الفنون الجميلة

مقدمة

يتناول البحث ظاهرة الارهاب في العروض المسرحية التي قدمت في المدن المحررة وتحديداً في مدينة (الموصل) المدينة التي عانت من الفعل الارهابي بجميع اسلحته المادية والفكرية لطمس الهوية الانسانية والثقافية والحضارية لهذه المدينة، إن اغلب العروض المسرحية التي قدمت في الموصل سادت موضوعاتها ومعالجاتها (فعل الارهاب) الذي خيم على المدينة لعدة سنوات، والارهاب شأنه شأن المعاصرة ذاتها صار قدر الانسان، وهو عمل عنيف يقصد به احداث تأثير عام موجه ضد افراد ومؤسسات الدولة وهو ما حدث فعلاً في مدينة الموصل.

يتضمن البحث ثلاثة فصول، الاول تناول (أهمية البحث ومشكلته وهدفه وتحديد المصطلحات).

أما الفصل الثاني فيركز على (الارهاب في المسرح والمسرح في المدن المحررة ، وأهم العروض والمهرجانات التي تلت تحرير الموصل).

والفصل الثالث يتناول اجراءات البحث (المجتمع والعينة وأداة البحث وأسلوبه) وكانت عينة البحث مونودراما (الصومعة) كأبرز مثال للإرهاب وفعله التي قدمت في الموصل واسطنبول وهي من تأليف وإخراج محمد اسماعيل، تتحدث عن فنان اختار البقاء في مدينة الموصل ومحاصرته من قبل قوى الظلام والموت حتى لحظة التحرير والآثار التي لحقت بالمجتمع من خلال الحرب، وحاول البحث الاجابة عن التساؤل: هل تمثل الارهاب في عرض الصومعة ؟.

الفصل الأول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

فرض الارهاب نفسه على الحياة برمتها ، لذا فمن الطبيعي ان يؤثر الارهاب على المسرح بشكل مباشر وغير مباشر ، لأن المسرح يستجيب للمتغيرات السياسية والاجتماعية ، وهو الوعاء الحاضن لها والمتفاعل مع الطارئ والجديد على مستوى المضامين والمعالجات الازخارجية والرؤى الجمالية ، وفي نفس اللحظة المسرح يتصدى لهذه الظاهرة على صعيد الكتابة ولغة العرض المسرحي لاسيما انه استمد تمظهراته من (تاريخ ومسرح القسوة) ، وقد حفل المسرح العراقي بظاهرة الارهاب في اغلب عروضه في العقود الثلاثة الاخيرة من القرن العشرين على صعيد الكتابة ولغة العرض ، حتى افتتح مهرجان مسرحي تتناول عروضه ظاهرة الارهاب في المسرح العراقي.

وامتد تأثير الارهاب الى جميع المحافظات العراقية واغلب المؤلفين الدراميين وكل المخرجين العراقيين حاولوا تسليط الضوء على هذه الظاهرة التي هيمنت على الرؤى والمعالجات الفنية والجمالية ، والموصل إحدى المدن العراقية التي وقع عليها الارهاب بكل اشكاله وأفعاله ولم يبق منها أثر فني او حضاري ، وحاول فنانون المدينة بعد أن نالت حريتها كشف وتعرية الارهاب المادي والمعنوي من خلال العروض التي قدمت بعد التحرير ، فهل استطاعت لغة العرض أن ترقى الى مستوى الفعل الارهابي الذي لم يبق حجر او بشر ، وما هي تمثلاته في عرض الصومعة ؟

أهمية البحث:

لعل أهمية البحث تكمن في فضح لغة الارهاب في العروض المسرحية في مدينة الموصل ، وضرورة نقل ما جرى الى العراق والعالم من خلال العروض التي سلطت الضوء على الارهاب سواء كان مادي او معنوي.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى الكشف عن تمثلات الارهاب في العرض المسرحي (الصومعة).

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي في العرض المونودرامي (الصومعة) التي عرضت ضمن مهرجان الوجه الاخر لفوضى منتظمة للفنون في اسطنبول يوم 20/8/2019 وهو من تأليف وإخراج محمد اسماعيل.

تحديد المصطلحات:

الارهاب: الاستخدام غير الشرعي للقوة او العنف او التهديد باستخدامها بقصد تحقيق اهداف سياسية. (حسنين ، ص 97).

ويعرفه تشومسكي بأنه: القتل الغاشم للمدنيين الابرياء هو ارهاب وليس حرباً على الارهاب. (عزیز ، ص 96).

الارهاب: فعل عنيف الغاية منه احداث تأثير عام او موجة عامة ضد الدولة او مؤسساتها ، وقد تكون موجة ضد شرائح محددة من السكان تتمثل في الحاق الاذى لا بضحايا من الرئيسة وإنما بمن يساندهم ايضاً. (سخوس ، ص 63).

التعريف الاجرائي: توظيف عنصر الارهاب في الكتابة والعرض المسرحي ومدى تأثيرها في المتلقي.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المسرح والإرهاب:

الارهاب في اللغة العربية من الفعل (رَهَبَ ، يرهَب ، رهبة) أي خاف ورهبه أي أخافه ، والرهبة هي الخوف والفرع ، وهو خائف من الله أي خائف من عقابه ، وترهبه أي توعده. (ابن منظور ، ص 2064)

وفي القرآن الكريم ينصرف معنى الارهاب الى ما ورد في الايات القرآنية التي تأتي بمعنى الفرع والخوف والخشية ، ففي قوله تعالى: ((وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم وإياي فارهبون)) (سورة البقرة: الآية: 40) وكثيرة الايات القرآنية التي اشارت الى الارهاب ودلالاته ومعناه، أما الارهاب في اللغات الاخرى فقد جاء بمعنى (الرعب) أي خوفاً او قلقاً متناهياً او تهديد غير مألوف وغير متوقع.

علاقة المسرح بالإرهاب:

شكل المسرح الحضور الفاعل في الحضارات العالمية ، فهو المتنفس الثقافي والمعرفي للمجتمع ، فالطقوس الدينية والاحتفالات والمراسيم والطرق التمثيلية في تقديم القرايين للآلهة والاحتفال بهم التي حصلت في الحضارة اليونانية هي نفسها في الحضارة البابلية والفرعونية. من هنا تأتي اهمية المسرح في الكشف عن خلجات ومشاعر الانسان بكل اشكاله وأطيافه، وهو تعبير عن القيم والمعاني والأفعال الانسانية ، ويحقق الابدية للكينونة والإنسانية ، فالمسرح يتطرق لجميع الافعال ايجابية او سلبية ومن تلك الافعال التي اجتاحت الانسان منذ القدم ومازالت تمارس انتهاك القيم الانسانية هو فعل الارهاب (الطيب ، ص 3).

فالإرهاب اقترن بالمسرح منذ البدء ، بوصفه خوفاً وفرعاً وانتهاكاً ، وقد تناوله المسرح وأدانه بأشكاله المختلفة ، فهو المتصدي والدافع لإرساء الفضيلة والقيم الانسانية العليا. ولو استعرضنا مسيرة المسرح وعلاقته بالإرهاب منذ بدء مسيرته على صعيد النص والعرض نستطيع ان نؤشر الى اقتران المسرح بالإرهاب بدءاً بالإغريق ومؤلفيه، فأول

مسرحي تناول الارهاب في المسرح هو (ايودبيدس) في مسرحيته (نساء طروادة) التي تحدثت عن سبي النساء الاسيرات والإرهاب الذي مورس بحقهن ، (فيوربيدس) استثمر موضوعه الارهاب وإدانتته من قبل المسرح.

واستمرت علاقة المسرح بالإرهاب في العصور التي تلت ، وأبرز الامثلة على ذلك هو (شكسبير) في اغلب مسرحياته اداة واضحة وجليلة للإرهاب ودعوة للفضيلة والحب والأمان، ففي مسرحية (ماكبث) هذا الارهابي النزعة بحبه للسلطة وغدره وقتله الملك (دنكان) هو وزوجته (الليدي ماكبث) فهو يسعى الى السلطة بكل الوسائل والطرق ، لكنه أدرك فيما بعد ان جل ما يسعى اليه الانسان هو فضيلة الامان في قوله: (ليس العبرة في ان تكون ملكاً بل العبرة في ان تكون امناً)، وشكسبير يسعى لترسيخ هذه الخاصية وهي عكس الارهاب حيث الفرع والخوف.

وكذلك في مسرحية (تاجر البندقية) ف (شايлок) يحاول ارباب (انطونيو) والمجتمع بأسره وهو يروم استرجاع قرضه من (انطونيو) بناء على الاتفاق السابق بينهم ، لكن روح التسامح والمحبة هي التي غلبت في نهاية المسرحية.

اما مسرحيته الاخرى فهي (روميو وجولييت) التي طغت فيها المحبة والتضحية والإيثار على كل انواع الكره والبغض والعداوة والكرهية ، فكانت هذه المسرحية عنواناً للمحبة والأمان وظلت هذه المسرحية (تعرض) في جميع المجتمعات الانسانية وقدمت بأشكال وطرق متعددة كلها تحارب وتتصدى للإرهاب بكل انواعه. (الطيب ، ص 2)

وبما ان المسرحيين كانوا على الدوام من ضحايا الارهاب الذي استهدف حياتهم ورؤاهم الفنية والفكرية والإنسانية بما تعرضوا له من قتل وتشريد ومحاكمات جائرة وحرقت مكبتاتهم ، ورواد المسرح السياسي والمحمي مثل (بسكاتور وبرشت) الذين تعرضوا الى اكبر حملة للإرهاب الفكري من قبل النازيين ، لكنهم كانوا ضد الارهاب واصطفوا مع ضحايا الارهاب السياسي والاقتصادي والفكري مما جعلهم يوظفوا تقنيات مبتكرة في العرض المسرحي نحاول تسليط الضوء على ابرز معالجاتهم ورؤاهم الاخراجية.

بسكاتور: ادخل الافلام والصور واللافتات والمجاميع البشرية التي تنادي بالحقوق وتطالب بالسلام والأمان للشعوب ، فقد أقحم في عروضه عناصر خارجة عن حدود المسرح، فاللوحات الخاصة التي اقيمت عليها مونتاج فيلمية حيث تشاهد عبر شاشة السينما مقاطع من الافلام الوثائقية والتسجيلية وبيانات احصائية ليوثق الوضع الذي يتحدث عنه عن الموقف المسرحي سواء كان سياسياً ام اقتصادياً ام ظاهرة اجتماعية ليؤكد فكرته العامة يريد لها بسكاتور النفاذ الى عقول المتفرجين وأرواحهم. (باربار ، ص 37)

ان الارهاب بكل اشكاله ولّد لدى بسكاتور نظاماً مبتكراً يختلف عن الاساليب والمعالجات الاخراجية التي سبقته ، فقد استفاد من الالات المعقدة والأنوار الكاشفة ومكبرات الصوت وآلات الضجيج وتحول الممثل عنده الى (رجل آلي روباتي بنيوي). (حمداوي ، ص 73)

فالمآسي الكبيرة بحاجة الى لغة عرض كبيرة تحتويها ، فبيسكاتور يعد العروض الضخمة على شكل مونتاج خصص لخطابات فعلية ومقالات وبيانات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية يعود تاريخها الى فترات الحروب واشتعال الثورات. (باربار ، ص 35)

برشت: الذي تعرض الى الارهاب الفني والفكري فتمرد على الاعراف المسرحية لاسيما اختياراته التعبيرية الاولى التي كانت هي الصيحة الاولى في الادب والرسم والسينما والمسرح ضد طغيان السلاح والإرهاب ، تميزت مسرحيات برشت (بغياض الديكورات التقليدية واستخدام الاغراض الواقعية التي تبرز علاقة الانسان بالواقع الذي يدعو الى تغييره عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الحدث المسرحي من خلال ارائهم ، ووظف في مسرحه الملحمي تقنيات اخراجية جديدة ، كاللافتات والشعارات المكتوبة والسينما لعرض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي). فالإرهاب الفكري يعيق الفنان عن التعبير عن آرائه في الحياة. (حمداوي ، ص 60)

فالتعبيرية اصطلفت الى جانب الشعوب لتدافع عنها في المضمون الفكري والعرض المسرحي ، ابتكر برشت فلسفة التغريب وكسر الايهام ليكشف للمتلقي حقيقته ويضعه وجهاً لوجه امام مصيره ، كذلك استخدم تقنية البناء الملحمي كمشاهد منفصلة وأفات وقطع الحدث والتركيز على الارضية الاجتماعية التي يتحرك فيها والتركيز على ملامح الشخصية التي يعرضها على خشبة المسرح مستعيناً بمقومات ارسطية في هذا البناء. (سنحوس ، ص 105).

جوزيف شايانا: اعتقلته النازية لخمس سنوات وظهرت في عروضه اثار السجن والتعذيب الذي تعرض له مجسداً ذلك في افكاره المسرحية وصوره الاخراجية ، فالإرهاب الذي تعرض له أثر في وعيه وفي اختيارات مفردات العرض المسرحي فهو يرسم الاحداث فوق الخشبة ويضم في مرحلة التشكيل ، الاصوات ، الممثل وكيانه الذاتي في وظيفته الفنية كمخرج للعرض المسرحي. (اوجست ، ص 269)

حاول الفنانون الانفلات من النظم التعسفية والدكتاتورية والايديولوجية ومن القيود وبحثوا عن منابع جديدة للرؤية مثل (كروتوف كي ، شايانا ، كاثور).

فشايانا مزج بين لغة الفن التشكيلي ولغة العرض المسرحي واقترح السرد المسرحي وهو السرد مع تفاعلاته بالقيم التشكيلية المعاصرة ، مستنداً الى التعبير ولأنها تعبر عن الانسان ومعاناته تحت ظل الارهاب الفكري الدكتاتوري وصار العرض المسرحي رؤية بلاستيكية تشكيلية خالصة وارتكز على معدات جمالية تهدف الى الثورة على منظومات الاستبداد والقهر الفني الذي عاشته الاجيال بوحدانية الاعراف الجمالية.

فالمنظور الجمالي الذي ابتكره (شايانا) هو خلاصة لوعي تاريخي كبير يجمع الجماليات والسياسة والوعي بضرورة التحول والانتقال من مدرسة فنية الى اخرى لضرورات حرية الفكر والتعبير. (العداري ، ص 29).

ان اشتغالات منهج السرد الصوري انعكس بشكل مباشر على كافة عناصر العرض المسرحي المرئية والسمعية والحركية ، وأصبح لكل عنصر من عناصر الاخراج وظيفة مستقلة بذاتها ، ان تجربة شبابنا عبرت افضل تعبير عن رفض الارهاب الفكري في جانبه الحسي والجمالي.

اما في المسرح العراقي الذي حفل بكل انواع الارهاب منذ تأسيس المسرح حتى يومنا هذا ، لقد تناول المسرحيون موضوعه الارهاب بأشكال وصور متعددة خاصة في العقود الاربعة الاخيرة ، أي منذ الحرب العراقية الايرانية ليعبروا عن مدى الخوف والذعر والدمار الذي يعيشه المجتمع العراقي ، ولا يمكن للباحث حصر كل النصوص والعروض التي تناولت الارهاب في هذا البحث ، لكن يمكن اجمال الثيم والمضامين للنصوص التي تناولت الارهاب ما بين التعبير عن مدى الخوف من الارهاب الفكري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي حل في العراق ، وإدانة الخوف والرعب والإرهاب الذي مارسته الدولة بحق مواطنيها ، وبعض المسرحيات تناولت الارهاب الحقيقي للسلطة الحاكمة او الرعب والخوف الذي مارسته الاجهزة الامنية السابقة. (الكفالة ، الى اشعار اخر ساعي البريد- لعبد الكريم السوداني وإخراج سامي عبد الحميد) وفي مسرحيات اخرى تطرقت المضامين للإرهاب الذي حل في العراق وبحثهم الدائم عن الامن والأمان كما في مسرحية (اضغات احلام- لسامي عبد الحميد) (الطيب ، ص 3).

وبعض العروض ادانت الارهاب ومظاهره القادم من السلطة او الغربة وحتى الارهاب القادم من المجهول مثل (غربة سلامي عبد الحميد).

وتأثيرات الارهاب المميتة في الحياة العراقية وجعل الارهاب العدو المشترك لكل الشعوب وجميع المجتمعات ، وتناولت مسرحيات اخرى حجم الخوف والإرهاب الذي يمارسه العراقيون بعضهم لبعض من خلال الشخصيات الدينية المتطرفة (احلام كارتون لكريم شغيدل- اخراج جواد الاسدي) (الطيب ، ص 4)

ومسرحيات تعرضت للآثار التي لحقت بالمجتمع العراقي من خلال الارهاب والتفجيرات التي تحصل والتطرف الديني والسياسي والاجتماعي لاسيما بعد احتلال العراق عام (2003) وما بعدها.

حتى بات الواحد منا يتساءل هل التطرف يخلق الارهاب ام الارهاب يخلق التطرف ؟ وأخيراً لقد دعا المؤلف علي عبد النبي الزيدي في (مسرحية موسى) من الله ان يخلص العراق من الارهاب.

المسرح في الموصل .. بعد التحرير:

اذا كان العراق قد عانى من الارهاب في العقود الماضية ، وانعكس ذلك على الخطاب الفني والثقافي برمته ، لأن المسرح هو الناقل الرئيس لهموم وأوجاع الشعب والدور الذي يلعبه المسرح في قراءة الخطاب الانساني وتوضيح الآثار الحقيقية التي تبينه اثر التطرف

والإرهاب على المجتمع ، والموصل المدينة التي انطلق منها المسرح وانتشر في عموم العراق منذ 1880 واستمر بالتأثير والتصاعد والنمو الى ثمانينات القرن الماضي حين تأسس معهد الفنون الجميلة وتبعه بعد عقد من الزمان تأسيس كلية الفنون الجميلة في عام 1994 وفيما بعد معهد الفنون الجميلة/ بنات وانتشرت الفرق المسرحية والمؤسسات والنشاطات والمهرجانات المسرحية داخل وخارج العراق ، لكن في عام 2014 توقف فجأة كل شيء بدخول داعش الارهابي الى الموصل مع طغيان التخلف المنحط اخلاقيا وقيمياً وإنسانياً وفقد المثقف والفنان كيانه الفني والإنساني تحت وطأة الخوف وفقد الامن والأمان حيث اصبحت هويته وثيقة ادانة وأصبح فنه وسيلة اثبات على الجريمة يساق بموجبها الى المقصلة لأنها تعني الفكرة الانسانية والحضارة وهم لا يملكون شيئاً فحاربوا الفن والثقافة وناصبوها العداء خوفاً منها ووجلاً وتحسباً.

كان الفنان في هذه المفترقة المظلمة يحوم الموت من حوله ينتظره ليقوده الى قطع الرقاب أو الزج به في (الخسفة) وكان الخوف والذعر والاضطراب من طرقة الباب او همسة الشباك او الرعب من اللاشيء الذي انتاب الفنان ليس خوفاً على روحه إنما على منجزه الفني الذي افنى عمره وهو يجمعه (كلمة كلمة ولوحة لوحة ولحن بعد لحن وقصيدة قصيدة) فكان الفنان يخاف أن تحرق كلها بمجرد قدحة كبريت لا تبقي ولا تذر فخوف المثقف مضاعف يخاف على حياته وحياته اهله ويخشى على نتاجه الفني والثقافي المرهوب بغضب (الحسبة او تقرير الخسة).

وما ان تحررت الموصل من الارهاب وعادت الحياة مرة اخرى الى سابق ايقاعها ونبضها والتحمت بالمشهد الفني والثقافي العراقي وهي جزء لا يتجزأ من النسيج الثقافي والحضاري للعراق ، عادت الثقافة والفنون لتحتل واجهة الاهتمام والرعاية ، فانطلقت العروض المسرحية والمهرجانات الفنية وتأسست مجموعة من الفرق المسرحية الجديدة. وقدمت العديد من المهرجانات المسرحية التي تلت التحرير (الجدول 2) سواء في المؤسسات الرسمية مثل (الكلية ومعهد الفنون) او التجمعات الفنية الجديدة ، وأول عرض مسرحي قدم بعد التحرير هو (عهد الاخوة) لمؤلفه محمد بري العواني وإخراج محمد اسماعيل بتاريخ 26/9/2016 هذا العرض الذي اضاء شمعة في وسط العمق الموحش والمظلم بعد ان توقفت الخشبة وتمزق الستار المسرحي في الموصل عاد المسرح اليوم ليتوهج من جديد في مسرحية (عهد الاخوة) ليعلن فريق العمل ومخرجه عن تخليص الفن وتحريره من عبء الحياة الثقيل الذي جثم على حياتهم لثلاث سنوات.

كانت فكرة العرض تدعو بشكل مباشر فسيفساء النسيج الاجتماعي الموصل الذي هو جزء من المجتمع العراقي .. الى الملمة جراح المدينة والانطلاق نحو غد مشرق افضل .. ان تقديم هكذا عرض وبهذه الرسالة وبتوقيت وظرف صعب لا يخفى للجميع يحسب للمخرج وفريقه. (السنجري ، ص ٩٩)

ولابد للباحث من التطرق الى أهم العروض المسرحية التي حملت ثيمها ومضامينها ومعالجاتها الارجاجية الارهاب وما خلفه على الحياة من خوف ورعب ومن هذه العروض :

جدول رقم (1)

ت	المسرحية	المؤلف	المخرج	الفرقة
1	تذاكر ومسافرون	ظافر صباح	ظافر صباح	معهد الفنون الجميلة
2	سيلفي	محمد اسماعيل	محمد اسماعيل	كلية الفنون الجميلة
3	الثبوت السابع	بيات مرعي	بيات مرعي	فرقة علامات المسرحية
4	الى اشعار اخر	ابراهيم كولان	د. نشأت مبارك	فرقة مسرح قره قوش
5	الصومعة	محمد اسماعيل	محمد اسماعيل	كلية الفنون الجميلة
6	اللوحه الاخيره	محمد اسماعيل	محمد اسماعيل	كلية الفنون الجميلة

جدول رقم (2)

المهرجانات المسرحية التي قدمت في الموصل بعد التحرير

ت	اسم المهرجان	الجهة	عدد العروض	السنة
1	مهرجان المونودراما الاول	مجموعة نور للمهرجانات والمؤتمرات	6	2018
2	مهرجان الشارع الاول	مجموعة نور للمهرجانات والمؤتمرات	5	2018
3	مهرجان المونودراما الثاني	مجموعة نور للمهرجانات والمؤتمرات	10	2019
4	مهرجان الشارع الثاني	مجموعة نور للمهرجانات والمؤتمرات	7	2019
5	مهرجان قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة		5	2019
6	مهرجان قسم التربية الفنية العاشر/ كلية الفنون الجميلة		5	2019

قدمت مسرحية (تذاكر ومسافرون) للفنان ظافر صباح على انقاض معهد الفنون الجميلة وهي مسرحية تعبيرية تعتمد على التشكيلات الجسدية الصامتة او ما يسمى (بالعرض الجسدي) وهي تتحدث عن حجم الدمار الذي خلفه الارهاب في المؤسسات الفنية بحرقها وهدمها وبعبثة محتوياتها عبر مجموعتين إحداهما تمثل الفنانين بمختلف اختصاصاتهم وارتدت الزي (الابيض) والثانية مجموعة الارهاب وقد ارتدت (السود) وتنتهي بانتصار الفن والفكر على قوى التخلف والجهل والإرهاب.

أما مسرحية (سيلفي) تأليف وإخراج محمد اسماعيل فتناولت ازمة ومحنة الفنان والمثقف في زمن الارهاب وتسلب قوى التطرف والظلام على مدينة الموصل ، ومعاناة شريحة المثقفين من هيمنة الفكر الارهابي المادي والمعنوي ، قدم العرض ضمن مهرجان المونودراما الاول في 9/10/2018.

وقدم المخرج والمؤلف بيات مرعي مسرحية (الشوط السابع) لفرقة مسرح (علامات) وعرضت في مصر ضمن مهرجان (مسرح بلا انتاج) قدم المخرج العمل برؤية مغايرة متجاوزة حدود لواقع التقليدي فجاءت اللوحات التشكيلية المتواصلة مفعمة باللون والحركة والضوء بهدف خلق عوالم ميتافيزيقية غادرت التصوير المألوف ، إذ إن مجمل الصور والأحداث تقع ضمن البعد التخيلي للشخصية أي ان كل ما شاهده هو مجموعة من الازمات والعقد والنكبات التي تدور في رأس البطل ومعاناته من الخوف والرعب والإرهاب واستطاع المخرج في معالجته التي منحت المشاهد قيمة جمالية توازت مع تقنية الاداء الذي صور بشجاعة الحدث المأساوي بصيغة جمالية.

وقدمت كلية الفنون الجميلة مسرحية (اللوحة الاخيرة) من تأليف فخري امين وإخراج محمد اسماعيل وقدمت في مهرجان المونودراما الثاني في الموصل وفي (مهرجان فوضى منتظمة للفنون في اسطنبول) وهي عزف على قصة الموت والرصاص المكاني تحت سيطرة القوى الظلامية لثلاث سنوات وفترات القتل والتنكيل والتشريد بالإنسان العراقي عامة والمثقف خاصة ومحاولة طمس هويته النابضة بالحب والسلام جسدت اللوحة الاخيرة أعنف مراحل العنف والظلام والموت والاختناق المعرفي والفكري الذي عاشه الانسان في مدينة الموصل وخاصة الفنان الذي سعى لإخفاء منجزه التشكيلي خوفاً من المداهمة والملاحقة مما يضطره الى حرقه خوفاً من قوى ظلامية لا تؤمن سوى بالقتل والدماء.

وقدمت فرقة مسرح قرقوش ضمن مهرجان مسرح الشارع الثاني عرض (الى اشعار اخر) تأليف ابراهيم كولان وإخراج د. نشأت مبارك ، والمسرحية عرضت في الجانب الايمن من الموصل فوق انقاض (كنيسة الساعة) وهي تنتقد الوضع السائد في نينوى بصورة عامة والأحداث التي مرت على المدينة لتشمل مشاكل الارهاب والقتل والتجهير والسببي وما خلفه داعش الارهابي من خراب ودمار وأنقاض لا زالت ماثلة امام اعين الدولة التي ينخر جسدها الفساد. هذه أبرز العروض التي قدمت في الموصل والتي تناولت موضوعة الارهاب

على مستوى النص والمعالجة الاخراجية ، ولا تخلو العروض التي قدمت ضمن مهرجانات المونودراما الاول والثاني ومهرجان الشاعر الاول والثاني وكذلك العروض التي قدمت في معاهد الفنون الجميلة وكلية الفنون الجميلة من سطوة الارهاب بشكل مباشر او غير مباشر في النص والعرض.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

يتناول هذا الفصل اجراءات البحث في تحديد مجتمعه وعينته لتحقيق هدف البحث (تمثلات الارهاب في مسرحية الصومعة).

مجتمع البحث:

هو العروض المسرحية التي قدمت في مدينة الموصل والتي تحمل في مضامينها تمثلات الارهاب وهي مجموعة من العروض شاهدها الباحث وساهم في اخراج بعضها ، وهي متطابقة مع مشكلة البحث وهدفه.

عينة البحث:

ت المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	السنة
1 الصومعة	محمد اسماعيل	محمد اسماعيل	اسطنبول	20/8/2019

وقد تم اختيار العينة قصدياً لتوافقها مع هدف البحث. وللاسباب التالية:

- 1- الباحث هو المؤلف والمخرج.
- 2- تتفق مع المؤشرات التي خرج بها البحث.
- 3- لقد تمثل الارهاب بأنواعه في النص والعرض.

اداة البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

مونودراما: الصومعة

تأليف وإخراج: محمد اسماعيل

تمثيل: مؤيد محمد

تقديم: كلية الفنون الجميلة

مكان العرض: موصل- اسطنبول في 20/8 / 2019

تتحدث قصة الصومعة عن ازمة فنان عراقي من الموصل بقي في المدينة تحت رحمة قوى الظلام الداعشي وما عاناه من صراع نفسي وفكري واجتماعي لحين تحرير المدينة ونيله الحرية والانطلاق لبناء المستقبل مع اهله وأبناء بلده ومدينته ، يبدأ النص بدخول الممثل وهو يحمل مجموعة من الكتب ثم يتحدث عن مهنته كمثقف وفنان مسرحي يختص بالكتابة والإخراج والتمثيل (هنا سأقرأ وأمثل ما كتب وأخرج وألعب وأصرخ بأعلى صوتي ولا يسمعنني من في العالم) وقد لجأ المؤلف الى التنوع باستعارة فنون اخرى منها الشعر والسرد والأمثلة والقصة ومقاطع الفيديو لمسرحيات سابقة يستشهد بها ليعزز الحدث والشخصية ، فضلاً عن ادائه بعض المقاطع لنصوص مونودرامية اخرى (اغنية القمر لتشيخوف ،أمدادو لناهض الرمضاني ، وحلم في فنجان لعبد الرزاق الربيعي ، وجوف الحوت للرمضاني ايضا ، وأخيراً مجرد نفايات لقاسم مطرود) فهو يستحضر الشخصيات التي جسدها في الماضي وتتواشج مع احداث مسرحيته الحالية.

كل عمر احتجاج منذ سقطت من رحم امي

سجلت اول احتجاج على العالم

والآن احتج امامكم في هذا المسرح

احتج لأنني انا من رأى كل شيء

وتستمر الشخصية بتمثيل مواقف وأحداث وشخصيات عانت الفزع والخوف والإرهاب النفسي والفكري والمادي في أزمنة ماضية ونفس المكان للإشارة الى ان الارهاب كان حاضراً في العقود الماضية لكن بأقنعة وبأشكال اخرى وذلك لدفع عجلة الصراع عند الشخصية باتجاه الذروة وخلق التوتر ، وهنا شحن النص بأشكال سردية وحوارية ووثيمات نفسية وحلمية والسيرة الشخصية ليكون فضاء واسع لمجموعة من الاجناس الادبية لاسيما ان النص صيغ شعراً في بعض مقاطعه (لنر الجديد في العالم ، من سأل عنا في هذه العزلة الباهرة من تذكرنا من كتب لنا ، أه يا للخيبة فإن التواصل مقطوع والاتصال معدوم هنا كل شيء ممنوع ، ممنوع الخروج الدخول، الذهاب السفر ، ممنوع الشعر ، النثر ، ممنوع الفن، العلم الجمال ، باسم الله وباسم الدين ممنوع حتى التنزيل). تشير الشخصية هنا الى عزلتها وغربتها وانقطاعها عن العالم وهيمنة الارهابي على كل حركاتها وتصرفاتها ، فتنكفى الى ذاتها وواقعها المرير الثقيل.

ظلام يهبط ، ظلام يلف الكون

يتغلغل في الدم والقلب والوجه

ظلام يصهل ينق يعوي في الارقة والدروب

يرسم خارطة الاشياء يسد الأفق يدلف للدم

تستمر الاحداث بالتصاعد لترسم لوحة سوداء مظلمة وحلقة مفرغة تدور فيها الشخصية بانثيالاتها وعذاباتها وتداعياتها واستحضارها مشاهد وأحداث مضت ، وحاضراً مطوقاً

بالأسوار (رباه أبصر أسوارا تنبت ، أسوار تعلو ، أسوار مرئية ولا مرئية ، رباه احلم بوطن بلا أسوار).

لقد عرفت شخصية الفنان المحاصر فنياً وفكرياً واجتماعياً أفعال الارهاب من قتل وسبي وتدمير للبنى الحضارية وتهجير للناس ، فتطلق صرختها المدوية (ما الذي اقترفناه لنعاقب كل هذا العقاب المرير ، استباحوا كل شيء اوقفوا الزمن ، مزقوا كل مقدس ، ونحن لا نعرف اليمين من الشمال) الى ان يأتيها صوت من الخارج (اخرجوا من البيوت - سيروا امامنا ايها الجبناء) لكنها تبقى ولا تغادر صومعتها وتاريخها الفني والثقافي بانتظار لحظة الخلاص والحرية والانعقاد من براثن الارهاب الداعشي ، حتى يصل النص الى خروج جميع السكان من المدينة (اخرجوا من الديار قبل بدا العام) تحفهم سحابة من الطلقات من اول العام الى اخر العام) الى ان تأتي القوات الامنية معلنة تحرير المدينة من الارهاب وأفعاله المادية والفكرية لينتهي العرض مخلفاً أوراق النص مبعثرة ، والأرواح حائرة ، والنفوس مقفرة ، من كتبه من أخرجه من مثله من شاهده ، لكنهم نسوا رسم نهايته ، تركوها مفتوحة ، ولكم اختيار النهاية.

يبدأ عرض الصومعة بدخول الممثل يحمل مجموعة من الكتب ويتوشح قماشة بيضاء تتسربل من كتفيه الى قدميه للدلالة على (الكفن) الذي يرافقه في كل لحظة لوجود الارهاب الذي يحيط به من كل جنب يراقب حركاته وسكناته ، والممثل هنا يدخل بحالة من الاسترخاء النفسي والجسدي انسجماً مع الدوافع الداخلية للشخصية وهي تحمل بين جنباتها صور الكبت والعتل والخوف (كل حياتنا خوف ، خوف يسلمنا خوف) ويظهر على خشبة المسرح مفردات بسيطة (منضدة ، شماعة ملابس ، قماشة بيضاء وجهاز العرض الرقمي) هذه المفردات هي التي صاغت بناء العرض فكرياً وجمالياً من خلال ترابط وحداتها الفنية ، كما يظهر مع دخول الممثل (شباك كبير) بحجم السايك الخلفي ، استثماره المخرج للدلالة على (الداخل والخارج) فتحول من كتلة مادية صماء الى نافذة مطلّة على الخارج من خلال الاضاءة وتوظيف التقنيات البصرية الحديثة وذلك بظهور كتل من النيران خلف الشباك توحى بإشعال الارهابيين للبيوت القريبة ، وتزداد كتل النيران من خلف الشباك كلما احتدمت المعارك واقتربت من (الصومعة) ووظفه الممثل لمراقبة ما يجري في الخارج للدلالة على الانقطاع الفكري والثقافي عن العالم لثلاث سنوات الى ان يتهشم مع صوت مؤثر موسيقى ممتزج بطلقات من الجهات ، وهنا يقترب المخرج من انشغالات شايينا في رسم ابعاد ثلاثية للفضاء وتحريك الكتل الجامدة واقتحام الملتقي وإدخاله الى صومعة العرض واستفرازه.

ثم يستعرض الممثل مهاراته في تجسيد بعض الشخصيات من خلال قطع الاكسسوار وتغير الحالات والانفعالات والطبقات الصوتية التي تلائم كل شخصية عبر الثنائية المتشكلة واستحضار الماضي في الحاضر وصولاً الى شخصيته الحالية في الصومعة

التي تقف الان مع الزمن الحاضر ، وقدم صوراً فيديوية لمراحل تاريخية للشخصية عبر أزمنة مختلفة حيث استحضار الماضي وقراءته وإعادة تشكيله من جديد واستطاع الفنان (مؤيد محمد) من شد المتلقي منذ بداية العرض حتى نهايته بالرغم من صعوبة الدور وصعوبة تحولاته وانتقالاته السيكولوجية من شخصية الى اخرى ببراعة وإتقان فقد جسد (الفنان في محنته ، وشخصية الملك لير ، والصبي ، وفاسيلي في اغنية التمس والجندي في امدادو ، والشاعر ، والثائر الذي يثور على قوى القهر والظلام والرعب).

فضلاً عن ادائه بعض المقاطع غناءً ، وعبر عن الانعتاق والسمو برقصة تعبيرية معبرة واستخدم قطعة القماش البيضاء للدلالة على الكفن تارة ، وشخصية حبيبة يراقصها ، وللاحتماء بها من الطلقات الصماء العمياء ، ووظفها في المشهد الاخير للدلالة على جثة يرميها امام المتلقي ، وقد استعان الاخراج بمنهج برشت في توظيفه فلسفة التغريب وكسر الايهام ليكشف للمتلقي حقيقته ويضعه امام مصيره وجها لوجه وتقنية البناء الملحمي كمشاهد منفصلة وقطع الحدث والتركيز على الارضية الاجتماعية التي يتحرك فيها.

لقد تضافرت عناصر السينوغرافيا في (الصومعة) بتناسب الافعال الحسية والصوتية والحركية للشخصية ، فقد كان هناك توازن بين الفضاء الافتراضي الرقمي عبر تقنية الداتاشو وبين الفعل الحي للممثل مما اتاح له الاسترخاء والتوازن في فضاء العرض. ولا بد من الإشارة الى المؤثرات الموسيقية التي عبرت عن الانفعالات التي مرت بها الشخصية فهي الاخرى وظفت لتدعم الحدث الدرامي وتوازره وتدفعه الى الامام ، فالإضاءة عبرت عن الاجواء المتعددة التي مرت بها الشخصية حسب انتقالاتها فقد كانت عنصراً مهماً ووظفت بمهارة وإتقان.

ان عرض الصومعة كشف الافعال الارهابية التي مورست بحق (مدينة وشعب) أعزل من خلال شخصية الفنان الأعزل وكل المثقفين والفنانين الذين وقع عليهم فعل الارهاب سواء كان جسدياً ونفسياً ومادياً ومعنوياً.

النتائج

- 1- حاول الاخراج الاستفادة من الطروحات الفنية للمخرجين العالميين (بسكاتور وبرشت وشاينا) في توظيف المقاطع البصرية والبناء الملحمي لتدعيم الحدث المسرحي.
- 2- حققت التقنيات المسرحية (ديكور ، اضاءة ، ... الخ) وظيفتها الدلالية والفنية في فضح الافعال الارهابية وممارساته الاجرامية.
- 3- لقد تم الكشف عن الخوف والعنف والرعب في العرض المسرحي من خلال ممارسات القوى الارهابية في الحياة الواقعية وانعكاساتها على عناصر العرض السمعية والبصرية والحركية.
- 4- استخدمت الصور والوثائق والبيانات في العرض المسرحي الذي اسهم في فضح وادانة الارهاب وممارساته التعسفية المادية والمعنوية.
- 5- استطاعت العروض التي قدمت في الموصل بعد التحرير من ايصال رسالة الى المجتمع المحلي والعالمي يدين الجرائم التي ارتكبها الارهاب.
- التوصيات:
- 1- ضرورة تقديم اعمال مسرحية اخرى تستمد موضوعاتها من الجذور والمنابع المؤسسة للإرهاب في العراق.
- المصادر
- 1- القرآن الكريم ، سورة البقرة: الاية: 40.
- 2- ابن منظور: لسان العرب ، المجلد الاول ، بيروت للطباعة والنشر، 1999.
- 3- حسنين عطا الله: الارهاب البناني القانوني للجريمة ، دار المطبوعات الجامعية ، 2001.
- 4- سخوس ، أحمد: اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 2007.
- 5- بشيونيل ، باربرا: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، تر: هناء عبد الفتاح ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، 2010.
- 6- جميل ، حمداوي: الاخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ، دراسات 1 ، الشارقة ، 2011.
- 7- عزيز ، محمد شكري: الارهاب الدولي والنظام العالمي ، دار النشر العربية ، ب.ت.
- 8- العذاري ، طارق وسيف الدين عثمان: تمثالات الارهاب في العرض المسرحي العراقي ، فنون البصرة ، العدد (17) ، 2018.
- 9- الطيب ، ومظفر: المسرح والإرهاب ، مجلة بصريات ، اب ، 2004.
- 10- محمد اسماعيل: مونودراما الصومعة ، نص مسرحي ، 2019.
- 11- السنجري ، زيد: مسرحية عهد الاخوة ، جريدة الصحفي ، العدد (3) ، 2017.

إشكالية الأداء النصي ما بين المركز والهامش في الخطاب المسرحي العراقي

أ.م.د. شاكر عبد العظيم جعفر

جامعة القادسية - كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يشتغل مفهوم الاشكالية على أساس التلاطم الحاصل في العالم الكوني الراهن والقائم وفق بناءات حضارية معقدة ناتجة من التطورات الهائلة في التكنولوجيا (الرقمية، عصر الصورة، الاعلام الجماهيري، التسليع والاشهار، جذمورية المطروح الفكري في الفن والعلم والادب، فضلا عن اساليب الاشهار والاقتصاد) هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنه قائم على تعابر الاجناس الادبية وضرب الايديولوجيا الواحدة وتفكيك المراكز والاعلاء من شأن الهامش والفن الجماهيري، لذلك فقد جاء متن البحث متساوقا مع هذه المفاهيم عبر تراتبية بحثية تتقصى حقائقية الحضور والغياب للمركزي والهامشي في صراع اثبات الذاتانية التي تنمرأى في فاعلية ازاحة الاخر الاطاحي الرافض لحضور آخر في فضائه .

ومن هنا فإن الخطاب المسرحي المركزي داخل المنضومة المسرحية العراقية قوبل من قبل المسرحيين الشباب (بالذات) بمحاولات اقصائية للخلاص من ربة الهيمنة السلطوية وواحدية الاتجاهات والافكار والاشكال المسرحية نصيا وعرضيا ، واحلال سلطات مخففة جدا تشير الى تعددية الطرح وغياب الادلجة وحضور التعددية، لاسيما بعد (2003) ودخول العالم الرقمي وأجهزة الحاسوب والانترنت واليات التواصل في مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة ، فضلا عن الهايبر ميديا والسوشيال ميديا وما الى ذلك من تقانات شاركت بشكل فاعل في الخلاص من النموذج المثالي الذي يجب ان يحتذى به ليشكل صورة عليا فوق مستويات التفكير الممثل للهوامش أ فئمة حجوزات تفصل ما بين عالمي المركزيات العليا وما بين عالم المهمشين المتدني ، وبذلك فقد جاء هذا البحث ليشير الى اهم النقاط التي فصلت بين العالمين ومن ثم اهم النقاط التي جمعت بين العالمين وفق منظومة توافقية جديدة ، ادت الى ظهور مسرح على مستوى النص والعرض مختلف عن مسرح الامس وهو يسعى للتعبير عن الانسان في كل زمان ومكان ، مسرح لا يابى بالحدود والاسيجة القاطعة للتواصل الانساني بين الاقطار والشعوب ، وهو مسرح بالتالي يهتم بفضاء صوري بهيج ، ينطلق من مقولات فلسفية وفكرية وثقافية لمفكري وفلاسفة عالمنا الراهن . عالم ال (مابعديات) .

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث

يمكن اعتبار ان الاشكالية في مفهومها الراشح من معنائية واضحة خاضع لما في الامس الحداثس ، واليوم مابعد الحداثي والعولي / الاقتصادي ، في العالم الكوني الراهن والقائم وفق بناءات حضارية معقدة ناتجة من التطورات الهائلة في التكنولوجيا (الرقمية، عصر الصورة، الاعلام الجماهيري، التسليع والاشهار، جزمورية المطروح الفكري في الفن والعلم والادب، فضلا عن اساليب الاشهار والاقتصاد) هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنه قائم على تعابر الاجناس الادبية وضرب الايديولوجيا الواحد وتفكيك المراكز والاعلاء من شأن الهامش والفن الجماهيري ، لذلك فقد جاء متن البحث متساوقا مع هذه المفاهيم عبر تراتبية بحثية تتقصى حقائقية الحضور والغياب للمركزي والهامشي في صراع اثبات الذاتية التي تتمرأ في فاعلية ازاحة الاخر الاطاحي الرافض لحضور آخر في فضاءه .

ومن هنا فإن الخطاب المسرحي المركزي داخل المنظومة المسرحية العراقية قوبل من قبل المسرحيين بالسعي للخلاص من كل ما من شأنه عرقه ما يمتلكون من اراء وطروحات جامحة ابداعية تمثل راهنهم وليس امس الرواد وواحدية الاتجاهات والافكار والاشكال المسرحية نصيا وعرضيا ، واحلال سلطات مخففة جدا تشير الى تعددية الطرح وغياب الادلجة وحضور التعددية ، لاسيما بعد (2003) ودخول العالم الرقمي وأجهزة الحاسوب والانترنت واليات التواصل في مواقع التواصل الاجتماعي المختلقة ، فضلا عن الهايبر ميديا والسوشيال ميديا وما الى ذلك من تقانات شاركت بشكل فاعل في الخلاص من النموذج المثالي الذي يجب ان يحتذى به ليشكل صورة عليا فوق مستويات التفكير الممثل للهوامش أ فئمة حجوزات تفصل ما بين عالمي المركزيات العليا وما بين عالم المهمشين المتدني كما تصوره الحداثة .

لذلك يضع الباحث مشكلة بحثه في التساؤل التالي :

- هل استطاع الاداء النصي ان للهامش ان يستطيع تفويض مركزية الاداء النصي لكتاب المركزيات وفق طروحات الحداثة وما بعد الحداثة؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة اليه :

1- يسعى البحث الحالي الى قراءة الفجوة الحاصلة مابين المركزي والهامشي واليات الخلاص منها .

2- تتبع كيفية ارتقاء الهامشي الى ان يكون تحت الضوء اسوة بالمركز.

3- فائدة طلبة الدراسات العليا والاولية في فتح افاق لدراسة المسرحي العراقي من اوجه مختلفة وفق ثنائية الهامشي والمركزي واشكالياتهما .

ثالثاً : هدف البحث

يسعى البحث الحالي الى تعرف (إشكالية الأداء النصي ما بين المركز والهامش في الخطاب المسرحي العراقي).

رابعاً: حدود البحث :

المكانية : العراق

الزمنية : 2007-2019

الموضوعية: النصوص التي كتبها كتاب المركز وكتاب الهامش فمثلت كل منهما .

خامساً: تعريف المصطلحات

(1) اشكالية : هي المعضلة النظرية التي لا يوصل فيها الى حل يقيني ، وهي مرادفة للمسألة التي يطلب حلها بإحدى الطرق العقلية او العملية () .

(2) الاداء «عملية توظيف كل أجهزة جسده التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وإيماءاته وانفعالاته الشخصية» () .

(3) المركز : المركزية : هي تمجيد العقل وسيطرته المطلقة وذروة انتصاراته في فلسفة الانوار وهو ما يجر الى مركزيات متلاحقة فتجسدت في نظم الدولة والثورة السياسية والثورات المعرفية () .

(4) الهامش : يطلق مجازا على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية.

والظواهر الهامشية في علم النفس هي الظواهر المجاوزة لعتبة الشعور، اي الواقعة في المحل الاوسط بين الشعور الواضح واللاشعور الغامق () .

التعريف الاجرائي

هو المحاولات الدؤوبة لكتاب مسرح الهامش في الخلاص من هيمنة المركز عبر ايجاد سبل وحلول لاداءات النص المسرحية المتشاكلة هامشياً ومركزياً .

الفصل الثاني الاطار النظري

اولا : المبحث الاول : الهامش والمركز ، فضاءات الحضور والغياب.

عقدت المنظومة الغربية بعد فترة العصور الوسطى وما تلاها ، ومن خلال الانفتاح على العقل وتحفيزه كبديل للجوانب الروحية التي كانت مهيمنة في فترات العصر الوسيط برمته، عقدت العزم الى ان تسعى الى الاعتداد بذاتها الحضارية كحضارة متطورة سبقت الحضارات الاخرى الى التطور والتقدم ، وهو ما سيجعلها اولاً وباقي الحضارات تابعة لها ، الامر الذي جعل منها متجاوزه على حدود الحضارات والشعوب الاخرى بطرق عديدة من اهمها الغزو الاستعماري والفكري ، وقد رافق ذلك العديد من التطورات على كافة مستويات المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والدينية حتى ، لاسيما وان الحداثة بمعناها المعاصر قد تحققت على مستويات ثلاث وهي (الفردية ، والذاتية، والعقل) كما هو معروف للجميع ، وكل ذلك كان تأسيساً للمركزية الغربية ، التي تحمل وتنشر معها كل ماهو مركزي على حساب كل ما هو هامش ، فالحداثة مركز يطيح بكل ما حوله ليثبت اساساته القائمة على وجود فكرة واحدة مهيمنة تطيح بكل الافكار فلا مجال الى حلول ايديولوجيات عديدة متنافسة ، لان الايديولوجيا يجب ان تكون واحدة وعلى الجميع ان يتبعها .

تشكل الحداثة فكراً شمولياً ينال من جميع محاور الحياة الاجتماعية والثقافية والادبية والفنية ففي الادب والفن يشتمل على (التنظيرات الفكرية والفلسفية المختلفة ، الشعر ، القصة، الرواية ، والمسرح) وكما تشمل العمارة وتشكيلاتها ، فالحداثة برغم كل شيء، تتعدى حدود التفكير والفكر لتتعدى الى العلوم والتكنولوجيا ، ويكون الحداثة بكل ما تحتويه من دلالات تشمل معظم ميادين الحياة، وهي تحمل معها الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والسياسة والأدب وما الى ذلك () .

ان الحداثة ليست مفهوماً اجتماعياً أو سياسياً او تاريخياً يسعى لحصر المعاني ويتعامل بها بل الحداثة صيغة جديدة حضارية تدعو الى عدم التقيد لاسيما عدم التقيد الميتافيزيقي () يشكل التاريخ حركة و سجلاً للتطورات الحاصلة في الحياة بشكل عام، وان ايمان الانسان باي تطور يحصل في محيطه الثقافي والفكر فإنه يعد انسان يؤمن بالحداثة () .

يرى الباحث : لتوكيد ان الحداثة تحفل بكل ما هو مركزي عميق وعقلي ، فهي تعي ان الجوانب المادية من الاهمية بحيث يجب ان تكون ازاحة طبيعية لكل الجوانب الروحية والميتافيزيقية لذلك فهي تغرس جذورها في الكل الاجتماعي واتجاهاته ، فإذا كان الامس يتمركز حول الميتافيزيقيا ، فأن يوم وراهن الحداثة يتمركز حول العقل الذي يعد اداة

انطلاق المركزيات .

وفضلا عن كون العقل مركزيا فأن الحادثة تتميز بانها تولي الانسان قيمة مركزية نظرية وعملية ، فقد اصبحت ذات الانسان عبر الجانب المعرفي هي المؤسسة لموضوعية الموضوعات ، بحيث ارجعت كل معرفة الى الذات المفكرة () .

ان الحادثة تقابل التقليد وهو ما أكد هابرماس إذ يرى : إن الحادثة تعبر عن وعي عصر ما يحدد نفسه ويفهم ذاته كنتيجة انتقال من القديم الى الحديث ، فالحادثة تشكل القطيعة بين الماضي والحاضر ، وهي ايضا تعبر عن عملية انتقالية من نمط معرفي الى نمط معرفي اخريختلف عنه جذريا ، وهي فوق كل هذا تكريس للمركزية وانقطاع عن الطرق التقليدية لفهم الواقع وإحلال أنماط فكرية جديدة () .

يرى الباحث : تستغل الحادثة قابلية المجتمعات على التحول والتطور لتشكل ذاتها كبديل نافع للحياة وظرورة لا بد منها وهو أمر حقيقي يحسب للحادثة في مركزة ذاتها ومن ثم بث المفاهيم الايديولوجية داخل البناء الاجتماعي ورسم صورة لراهن المجتمع وفق قوانين ملزمة وترتبية . الا ان مفاهيم الحادثة تختلف كليا وهي قائمة على ازاحة أسس الحادثة ، بحيث لا يمكن ايجاد صيغ تعريفية لمابعد الحادثة الا من خلال الوعي بالحادثة، فهي مصطلحات زلقة يصعب الامساك بها منفردة .

تقوم ما بعد الحادثة على التشكيك الدائم بأسس الحادثة لا سيما أفكار التقدم والموضوعية والعقل واليقين والهوية والمركزية والاحتفاء بالسرديات الكبرى ، ثم تحتفي ما بعد الحادثة بعد نقدها للحادثة على قبول مجتمع تهيمن عليه وسائل الاعلام الجماهيرية حيث لا تتوفر فيه اصاله كما لدى الحادثة بل الاستنساخ للاصل ، وضرب المركزية والقبول بالتعددية الثقافية والايديولوجية ، مع غياب مركز الهيمنة في مجتمع مابعد الحادثة والانتقال الى اللامركزية () .

تحاول ليندا هتشيون ان تفصل بين مابعد الحادثة ومابعد الحداثية فترى في الاولى بوصفها فترة او حالة اجتماعية وفلسفية معينة، أما الاخرى فأنها ترتبط بأشكال التعبير الثقافي المختلفة () .

يرى الباحث : ثمة تناقض كبير يقوم كحد فاصل بين الحادثة ومابعداها فأن الفصل بين المركزي والهامشي يعد من اهم هذه المقولات او المنطلقات، التي تتبعها ثنائيات متصارعة اخرى ، كالفوضى والافوضى ، والماضي والقطيعة معه ، وما الى ذلك ، فضلا عن ان الثقافة الجماهيرية الشعبية تحل محل مركزيات الثقافة الحداثية .

يحدد ايهاب حسن المفكر الامريكي (المصري الاصل) عبر جدول الحادثة وما بعد الحادثة وفق مراجعاته وقراءاته وتفكيره العميق الذي انتج هذا الجدول الذي عد من اهم مرجعيات الحداثنة وكا بعدها () . فالحادثة هي رومانسية رمزية تسعى وفق قصدية تراتبية وموضوعها الفني يصل الى نهاية ويكمن فيها الحضور والتمركز وتهتم بالجذور

والانتقائية والاستعارة والسرد الحكائي وتؤكد الاصل والميتافيزيقيا وبفكر متعالى ومحدد ، بينما نجد انم ابعد الحادثة فهي باتافيزيقية دادائية ، وتعادي الشكل ولا قصد فيها وانما هنالك لعب وصدفة تنطلق من انية ، وتشاركية تسعى للهدم والتفكيك والتشضي ، وتعتمد التناص وعدم ثبات المعنى وبديل الجذر يكون ثمة جذمور وهي ضد السرد وتعتمد حكاية صغيرة وبديل الاصل هنالك اختلاف وارجاء وعكس الميتافيزيقيا ثمة شبح مقدس ولا تحديد وسخرية وكناية ().

ومن هنا يمكن القول ان آلية اشتغال المركزي والهامشي تنطلق من المفاهيم والافكار التي جاءت او نتجت عن الصراعى المتنوع مابين الحادثة وما بعد الحادثة ، فينتهي المركز الى طروحات الحادثة ويرتبط بها ، بينما يرتبط المهم شاو الهامشي بطروحات ما بعد الحادثة ، فكل المفهومين قد تم ترسيخهم والتنظير لهما من قبل مفكري الحادثة وما بعد الحادثة وهو ما انعكس على الكل الحياتي ، ولم يطال فضاء حياتي دون اخر ، في العلوم والمعارف الكونية ، وبذلك فأن الفن هو من اهم ما يمكن ان ينعكس فيه هذا الصراع الاطاحي ، لا سيما في الفن المسرحي الذي يعد الحاضنة الكبرى التي تمثل مرآة تنعكس من خلالها كل التطورات الحضارية والفكرية والاجتماعي ، فالفن المسرحي في كل العالم قد تماشى مع المصطلحين وعمل عليهما ، الا ان ذلك جاء متأخرا في الوطن العربي ، بسبب تبعية المسرح العربي للمسرح الغربي وهو امر بديهي فضلا عن قابليات التطور المتسارعة الغربية والقدرة على الانتاج في كافة مجالات الحياة لاسيما ما وصلت اليه امريكا واوروبا في التكنولوجيا واجهزة الحاسوب والموبايل فضلا عن الاهم وهو الانترنت والتواصل الحضاري ، الذي انتقل الى ارجاء المعمورة مع الاخذ بنظر الاعتبار اننا حديثو عهد بهذه التكنولوجيا ، لكن ذلك لم يكن بمنأى عن الحياة المسرحية العربية والعراقية وتطورات مفهومي المركز والهامش الذي كثيرا ما كانت حديثا متواصلا بين العاملين في المسرح العراقي.

المبحث الثاني: أفق الحادثة وما بعدها وإشكاليات الأداء النصي في المسرح العراقي. مما لا شك فيه ان المشتغلين بالحقول الثقافية والفنية هم صنيعه الواقع الذي يعيشون وينطلقون فيه ومنه ، وهذا ما يؤدي الى ان تكون العوامل البيئية المحيطة بالفنان تبرز شاء أم أبى في ما يقدمه من اداء نصي وفني ، ما يعني انه قد انطلق من المدينة والشارع والبيت الذي يمثل له مكوناته الانثربولوجية والسوسيولوجية ، لذلك فأن ثمة تداخل كبير مابين القادم من الاخر والمنطلق من الذات اليه، ثم آليات التعبير عن الهوية الاجتماعية وتعابراتها مع هويات اجتماعية اخرى .

فالفنان يريد ان يصل الى ابعد المديات الاجتماعية ، وبهذا يتحدد اطار التعبير فيما اذا كان الكاتب ابن المدينة المهمشة ام المركزية ، والمدينة هنا تعبير عن البيئة التي يؤسس الكاتب عبرها خطابه النصي، فثمة اشكالية فيما اذا كان الكاتب في كنف مؤسسة ترعاه ام

اا كان خارج المؤسسة التي تمتلك وسائل الاعلام والمتوافرات التي تسهل عملية التعبير والبوح والكتابة ، وهذا ما حدث في كل العالم من وجود مؤسسة ترعى ايدولوجيا النص المسرحي بغض النظر عن كون النص ابداعيا ام لا بقدر كونه يعبر عن تلك المؤسسة وتوجهاتها الفكرية ام لا لذلك فقد كبرت الفجوة بينما هو هامشي وما هو مركزي وكما مر بنا فأن الحداثة الغربية وتمثلاتها في بلدان كثيرة كبلدان الوطن العربي فقد تأثرت كل التأثير بالمنتج النصي الغربي وتابعت كل خطواته ثم محاكاته كليا ، مع الاخذ بنظر الاعتبار بعض الساعين الى الحداثة والتحديث في المسرح العربي من امثل قاسم محمد وعبد الكريم برشسد والطيب الصديقي وعبد الرحمن كاكي والطيب العليج ويوسف ادريس وتوفيق الحكيم والفريد فرج وغيرهم الكثير .

لقد اصبح المسرح العربي في مسيرته بين الامس القريب اي في العام 1848 غلى يد مارون النقاش (كما هو بديهي) ، اصبح مسرحا قائما بذاته بالرغم من تبعيته الغربية ، مسرحا حاول المسرحيون العرب والعراقيين الى محاولة منحه هوية عربية خالصة مما جعلهم يذهبون باتجاه التراث في محاولة لايجاد قوالب مسرحية وموضوعات عربية خالصة ، يمكن ان تجعل العالم يطلق عليها مسرحا عربيا غير تابع للغرب او يعتمد اشكالهم وقوالبهم المسرحية على مستوى النص والعرض .

كان للتأصيل في المسرح العربي بعامة والعراقي بخاصة على يد قاسم محمد ويوسف العاني وغيرهم اسباب ودوافع مهمة منها بقاء المسرح العربي لفترة طويلة لا يعمل شيء سوى تركيب مسرحيات جملها مكونة من ما انتجه الغرب حصريا وكل نماذج المسرحيات مستنسخة مستوردة ، لذا فقد كان من الضروري تفعيل العقل المحرك للابداع فاتجه الاحتفاليون . مثلا - الى التنظير كضرورة ملحة لاجراء المسرح العربي من سكونيته وتبعيته فلا حياة لمسرح يكتفي ان يكون ظلا () .

ومن هنا انطلق المسرحيون العرب لينهلوا من التراث لمزاوجته بالحاضر فذهب عزالدين المدني لتجربة الاستطراد وعمل الطيب الصديقي على المقامات في (مقامات بديع الزمان) وخالد الطريفي اشتغل على الفوانيس ، وقاسم محمد مستفيدا من التراث في مسرحيات اهمها (بغداد الازل) وعبد الرحمن كاكي اهتم بمسرح الكاراكوز ، ثم روجيه عساف بمسرح الحكواتي في لبنان () .

يرى الباحث : ان محاولة التأصيل هي الاخرى تمثل اشكالية بين موقعين هما الوطن العربي والغرب ، ما يعني ان الغرب كان بانتاجه المسرحي على مستوى النص والعرض مركزيا والعرب هامشيون ، فالتأصيل كان حلما للخلاص من هامشية العرب باتجاه تشكيل مركزيتهم عبر التنظير والاداء النصي الذي انتج مجموعة كبيرة من النصوص اعتمدت الموضوعات التراثية ذات الهوية العربية ، لكن بقي القالب هو القالب ، اي قالب النص المسرحي وتراكيبه ، اذ كانت كلها مستوردة . وبالنظر لهذه الاشكالية في الحياة المسرحية

العراقية فأنت الانتقال من الحداثة / المركزية الى ما بعد الحداثة / ازاحة المركزية ، قد كان بين بغداد / المركز ، ومحافظات العراق الاخرى / الهامش ، لاسيما بعد 2003 ، فأنت العروض المسرحية العراقي بعد العام 2003 قد نالت حرية كافية في التعرض لشتى المواضيع والمضامين ، وكذلك اشكالية المركزي والهامشي الذي يمثل مسرح العاصمة ومسرح المحافظات بقيت حديثا رائجا داخل الوسط المسرحي العراقي ، اذ ان اغلبية الذين كتبوا عن المسرح العراقي كانوا قد اصرروا ان تسمية المسرح العراقي تعني مسرح العاصمة حصريا متناسين ما يقدم في البصرة والناصرية والسماوة وميسان والديوانية والمثنى وبابل وغيرها من المدن العراقية بشكل متعمد وواضح () .

لا يجب نكران ما لمسرح المركز من اهمية قد تفتقر اليها مسارح المحافظات وذلك واضح من خلال وجود عمالة كبار يمدون مسرح المركز بالوعي على جانبي التنظير والاداء وعلى مستوى النص والعرض ، فوجود صلاح القصب وشفيق المهدي وفاضل خليل وقاسم محمد وعقيل مهدي يوسف واسماء اخرى كبيرة لاسيما على مستوى الاداء النصي من امثال ، يوسف العاني وعادل طاهر وطه سالم وفلاح شاكر ، ومثال غازي واسماء لامعة كثيرة ، فضلا عن وجود وكلية ومعهد ودائرة السينما والمسرح ومنندى المسرح ومن ثم اقامة المهرجانات السنوية ، فضلا عن وجود الفرق العريقة مثل فرقة المسرح الفني الحديث وفرقة 14 تموز ، وفرقة الـ 60 كرسي والفرقة القومية للتمثيل (الوطنية بعد 2003) وبرغم كل ذلك نجد على الجانب الاخر سعي حثيث لمسرح الهامش / المحافظات ، لا سيما في فضاء الحرية اي بعد 2003 ، فهناك عروض مسرحية عراقية قدمت في عديد المدن العراقية لم تأخذ نصيبها من الاعلام والنقد والدراسات المعمقة من قبل غالبية النقاد () .

لقد اتسعت هوة الحضور والغياب بين المحافظات وبين بغداد بعد 2003 بسبب فضاء الحرية الموجود وغياب الداعم لمسرح مركزي / سقوط النظام السابق ، الامر الذي ادى الى فضاء منفلت في خطاب البعوض المسرحي بالنسبة للمركز والهامش وان تقادم الزمن على بعض المسرحيين الكبار وعدم تواصلهم مع التكنولوجيا الداخلة من الاخر الغربي ، والتي تحولت الى ثقافة او تمازجت مع ثقافة الانا ، ادى الى انسحابهم ونشوء جماعات مسرحية او فرق شبابية في بغداد والمحافظات على حد سواء (المستحيل ، الشطرة ، جماعة المسرح المعاصر ، نادي المسرح في بابل ، فرقة الشبيبة في الديوانية ، جماعة الناصرية للتمثيل) ، وغيرها الكثير مما ادى الى تساوي المنتج المسرحي بين بغداد والمحافظات ، فضلا عن تصاعد النشاطات المسرحية في الكثير من المحافظات لا سيما (الديوانية في مهرجانات عده من اهمها ربيع المسرح العراقي الاول والثاني ، مهرجانات البصرة ومؤتمرات جماعة المسرح المعاصر ، مهرجانات نادي المسرح في بابل) وغيرها من المحافظات فضلا عن تزايد ، عدد الكتاب والممثلين والتقنيين في المحافظات بحيث اصبحت المحافظات اساسية بالنسبة لمسارح وفرق بغداد في مداها بالنصوص والممثلين والتقنيين () .

يرى الباحث : لقد تداخل فضاء المدينة العراقية اينما كانت وان كانت باشكال متفاوتة، لكن ما كان في بغداد من تطور ولم يكن في المحافظات ، فإنه بعد 2003 اصبح الريف مساويا للمدينة بنسب معينة ، وتوحدت المدن ، ولم يكن البعد الثقافي والحضاري حkra على بغداد بكونها حاضنة سلطوية منها تنطلق كل السلطات على اختلافها وتنوعها ، فأُن ما وحدها فاعل في كل العالم وهو الانترنت ، الحواسيب ، اجهزة التواصل (الموبايل) ، الفضاء الرقمي الباع للجميع (الستلايت) فبعد ان كانت بغداد معبرا للعالم بالنسبة للمحافظات تم التخلي عن مركزية بغداد وانشاء خطاب مباشر عبر النت ومواقعه اللامتناهية للتواصل مع العالم وبهذا فأُن الكثير من اعمال المحافظات /التي كانت مهمشة قد مثلت العراق في محافل مسرحية دولية عربية وعالمية دون المرور ببغداد او النظر اليها حتى ، وهو ما حصل بفضل انفتاح حقيقته مابعد الحداثة وزوال السلطات بفضلهها وتفعيل دور الهامش وتفكيك المركز .

يرى الباحث: إن المتحقق ما قبل 2003 هو تمهيد تطوري لما سيأتي بعد 2003 ، ان كان المسرحيين في بغداد ومن يأتون من المحافظات للمشاركة في مهرجانات بغداد او تقديم عروضهم في العاصمة يتوحدون في طرح رؤاهم الجمالية والفكرية والمسرحية لاسيما في الموضوعات ومنها موضوعات الحرب والجوع والحصار وما الى ذلك بحيث لم تغب مفردة الحرب من المنتج النصي بين الهامش والمركز سابقا ولاحقا اذم اتخذت الحرب اشكال مختلفة في العراق يعرفها الجميع ، الا ان الانتاج النصي المحافظاتي اخذ يتنافس بقوة مع المركز بل اصبح متجاوزا للمركز بفعل ما يحصل عليه من حضور عربي لافت الا أن بغداد لا تزال لا تريد التخلي عن الصدارة ، الا ان طروحات مابعد الحداثة التي لفت وتلف كل مناحي الحياة ، لهي كفيلة طالما استمرت في الحفاظ على تفتيت المركز واعلاء شأن الهامش ، في كل المدن في البلد الواحد وعلى حد سواء.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

- 1- تمثل المدينة هوية الفنان الثقافية ومنطلقه نحو الآخر، سواء أكانت مركزية ام هامشية .
- 2- تشكلت المركزية بفعل طروحات الحداثة التي تهتم بالأيديولوجيا الواحدة التي اهتم بها الغرب لاعلاء ذاته على الاخر والتكنولوجيا والمكننة في مدن وعواصم كبيرة .
- 3- المركزية انعكست على النص المسرحي في المدينة / العاصمة ، حيث هيمنة البطل على الأحداث والفكرة الواحدة والية كتابة النص التقليدي .
- 4- التأصيل في المسرح العربي والعراقي اشتمل على النص المسرحي والتنظير وليس العرض فقط .
- 5- الاهتمام بمسرح العاصمة من قبل الاعلام والنقد ساند تهميش المحافظات العراقية واعمالها المسرحية .
- 6- النص المسرحي المهمل لقي اصداء واسعة تجاوزت المركز بعد 2003 ونال جوائز لم يحصل عليها نص المركز في مسابقات عديدة بفعل ادائه المهمة.
- 7- فتحت مابعد الحداثة الباب أمام الهوامش للصعود بعد تفكيك المركز وهدمه ، وهو ما أثر بدوره على المسرح العراقي وتغيير مساراته بالنسبة للمحافظات.
- 8- وجود الرواد والمؤسسات الداعمة للمسرح واهتمام الاعلام والدراسات النقدية ركز الاضواء على مسرح العاصمة وتغييب مسرح الهامش / المحافظات.
- 9- تنوع المسرح العراقي برغم استمرار الاشكالية في اداء النص بين مركزية اطيح بها وهامش يرتقي للحضور والمنافسة بينهما.
- 10- موضوعة الحرب قائمة منذ ما قبل 2003 وبعدها بسبب استمرار الحروب وتنوعها الامر الذي شكل تداخلا لموضوعة الحرب والحرمان مع باقي مضامين النص الدينية والاجتماعية والفكرية.

تحليل العينات:

العينة الاولى :

مسرحية : (باقة ورد)* للكاتب : عقيل مهدي يوسف (بغداد)

يتمحور المتن الحكائي لهذا النص حول امرأة تعيش وسط كم هائل من باقات الورود وبدلات الزفاف الجميلة وما تمثله هذه الاجواء وهذا الاثاث بالنسبة للمرأة/ الفتاة لاسيما وان هذا ربما يشكل حلما لكل فتاة تحلم برجل يملأ حياتها بالسعادة والجمال والحيوية ، وهذا ما جعلها تبدو بحالة جيدة والسرور واضح عليها والابتهاج ، الا ان الامور تتطور الى ما يمكن ان يعكس صورة مغايرة كل المغايرة ، لان ما حلمت به قد تهدم امام عينيها ، فالرجل / الحلم لم يكن هو الذي يمكن ان تتكأ عليه في حياتها لذلك ، فقد تحولت تلك الصورة البهيجة الى صورة ربما بغیضة للحياة بسبب ان من حلمت به رجل لايهتم لها ولا يأبه لمشاعرها ، ولا يمكن ان يكون سندا لها في مشوار الحياة الطويل ، لذلك فأن هذا ما سبب لها نكوصا وتشكلت لديها آراء جديدة مفادها انها ستمضي قدما لتجد نفسها واحلامها في مكان جديد هو الاخر .

تبدو السعادة المادية وقد تحققت للفتاة ولكن ثمة سعادة روحية / نفسية تتعلق بالوجدان هي الغائبة تماما ، بمعنى غياب المشاعر الناتج عن واقع المدينة المتسارع والذي لا يمنح الوقت للانسان في ان تعتمل مشاعره وهذا ناتج من حضور تكنولوجيا اداتي يمنح المدينة مركزيتها على حساب المدن الهامشية او المهمشة ، فانحصرت المكننة بالمدن الكبيرة وكثرة المشاريع وتداخل الحياة ومشاكلها ادى بالانسان الى تجاوز المشاعر في سبيل اللحاق بالواقع اليومي العملي.

«الزوجة : كل شيء على ما يرام .ما أذكى رائحة الورود بل تكاد غرفتني تكون زهرة كبيرة مندادة عبقه تملأ العالم (1)

لا يمكن ان يمنح الفضاء المتضخم بالتكنولوجيا التي حولت الانسان الى آلة او عبدا لها كما سعت لذلك الحداثة في تحويل العقل الى معبود كما يرى ذلك هابرماس ، فأن حال الفتاة سرعان ما تغير وقد اعلنت اسفها بسبب تسرعها في كل ماضى ، حتى ان الجو الجمالي قد تحول بتصاعد احداث النص الى جو من الكآبة والحزن الثقيل، الا ان ذلك قد حدا بالفتاة الى ان تنهض من الرماد كعنقاء وهي تحمل بداخلها اصرارها وبشائر مستقبل جديد / الطفل النامي بداخلها ، لتأخذ الى فضاءات الاصرار والتحدي على صناعة مستقبل حلمت به ولا زالت تحلم بتحقيقه .

يمكن لنا القول بان هذا النص ينتمي الى النصوص التي انتجها كاتب من المركز (بغداد) حتى وان كان في زمن الانفتاح والقبول بالآخر وتشظي المركزيات وتفتتها ، الا ان روحية النص ومكوناته حداثوية بحتة ، تتساقق والمنظومة الاعلامية والانتجائية التي تتمتع بها ، فالاهتمام بمسرح العاصمة من قبل الاعلام والنقد ، أمر مفروغ منه ، فحتى اليوم تتركز

دوائر الدولة ووزاراتها واعلامها ومسارحها المهمة والكبيرة في العاصمة ولم تكلف المؤسسة الثقافية الى ان تبني مشسرحا واحدا في اي محافظة (بحسب علم الباحث) مما ساند ويساند فكرة التهميش للمحافظات العراقية واعمالها المسرحية حتى اليوم .
العينة الثانية :

يارب ،،، تأليف : علي عبد النبي الزيدي (الناصرية)

يتلخص المتن الحكائي لهذا النص بفكرة ذهاب إحدى النساء الثكالي وهي تبلغ من العمر (50) عاما لتلاقي الرب سبحانه بكونها مخولة من النساء الثكالي باولادهن بسبب كثرة الحروب واستمرارها ولا توقفها ، لذلك فإنها بدل لقاء الله تلتقي بالنبي موسى (ع) وتحاول الرفض لانها لا تريد مقابلة موسى وانما الله ، ويدور بينها حوار طويل حول وضع النساء وما فقدنه من بيوتهن واولادهن والعيش التعي وصعوبته ، لهذا فأنها وبكونها مفاوضة مع المفاوض النبي موسى ، فأن ميل المؤلف الى هاتين الشخصيتين يمثل التقاء السلطة بالفرد الواقع تحت قوانينها ، لذلك تبقى الاحداث دون تحول مصيري يمكن ان ينقذ المرأة وبقيّة الثكالي من هذه الاوضاع المريره .

في هذا النص يحاول المؤلف الزيدي ان يتجاوز كل السياقات المألوفة والعادية لتناول اليومي الموجه بالنسبة للشخص العراقي في كل العراق دون استثناء وبما هي ميزة النص الجنوبي او المهمش ، وليس حصر الهامش هنا بالجنوب حسب بل مورس نفس الامر على الشمال والوسط ايضا ، فالمرأة هي كل النساء العراقيات الاّئي تكن بآبنائهن لكنها الاكثر وجعا ولوعة لانها فقدت كل آبنائها

ام : لم يعيش اي انسان في هذه الارض سوانا في كمد . ماذا فعلنا لكي نعاقب هكذا ؟ هل من حل يا نبي ؟ قل شيئا . لا تسكت (تخرج جهاز الموبايل ، تضغط على زر فيه) انظر ، انظر هذه الفرجة ، انظر (تعطيه الموبايل ، يشاهد ، نسمع اصوات امهات تصرخ دفعة واحدة ، نسمع لطمهن . يرجع لها الجهاز) هل شاهدت يا نبي؟

ان مايميز نص الزيدي هذا هو ما يحتويه من اختراقات عالم التكنولوجيا الاستهلاكية التي جاءت بهام ابعد الحداثة كالموبايل واليات الخزن للتاريخ القريب والبعيد فيه ، وهو من اهم مواصفات عصر مابعد الحداثة حيث يجتمع في جهاز الموبايل كل العالم الرقمي المعاصر من ميديات ورقمية وانترنت وما الى ذلك ، وهو ما لا يمكن ان يوجد في عالم الحداثة او ما قبل الاطاحة بالمركز .

لقد لقي النص المسرحي الذي انطلق من المدينة العراقية الجنوبية ويقابله حتما النص الذي يمكن ان ينطلق من المدينة الشمالية وكذلك المنطقة الغربية من العراق ، لقي اهتماما واسعا واصداء واسعة في الاوساط العراقية والعربية لان النص المسرحي المهمش قد حصد الجوائز في المسابقات التي دخل منافسا فيها وهو ما لم يحصل عليها نص المركز بالكثرة التي ميزت نص الهامش .

ومن هنا ينطلق الزيدي في تحشيد الوجد العراقي كله لبعثه الى رسال الرب (موسى) الذي يقف حائراً وهو يرى أن عصاه عاجزة عن حل مشكلة العراق ، لذلك يطالب موسى المرأة ان تتصل بالشكالي وان يوقفن اضرابهن عن الصلاة :
موسى : عليك ان تتصلي الان بالامهات .وتوقفين عن فكرة الإضراب عن الصلاة والصيام الان هذا مخالف لفكرة عبادة المخلوق للخالق .

لقد استفاد نص الهامش من الباب الذي فتحته افكار مابعد الحداثة وتقويض المركزية ، وهو ما نلاحظه في نص الزيدي ويقف الى جانبه كتاب محافظات آخرين مثل (عبد الحسين ماهود ، سعد هدايي ، حسن الغبيني ، شاكر عبدالعظيم ، صادق مرزوق ، كاظم نعمة اللامي ، الراحل احسان التلال واخرين ، في انهم قد سحبوا المقدس الى منطقة اشتغال الفكر المسرحي وفلسفة الكاتب وازاحة القداسة التي تمنع مناقشة شخص بمنزلة نبي ، وهو ما فعله الزيدي مع شخصية النبي موسى ، وبغض النظر عن ما سيؤول اليه المتن الحكائي فإن تنوع المسرح العراقي برغم استمرار الاشكالية في اداء النص بين مركزية اطيح بها وهامش يرتقي للحضور والمنافسة بينهما ، يبقى السؤال حول الوقت الذي سيمثل فيه الهامش الى جانب المركز العراقي بغض النظر عن كونه مركزاً /بغداد او هامشاً/المحافظات ، وكذلك التلاقي من اجل هدف اسمة واكبر وخيمة يستظل بها النص المسرحي العراقي سواء أكان مركزياً ام هامشياً لترصين مسرح عراقي بتكاتف الجميع ، ثم الخلاص من مسميات عازلة هي المركز والهامش ، لان المدينة العراقية هي فضاء مسرحي يقبل بالجميع يحتويهم .

موضوعة الحرب قائمة منذ ما قبل 2003 وبعدها بسبب استمرار الحروب وتنوعها الامر الذي شكل تداخلاً لموضوعة الحرب والحرمان مع باقي مضامين النص الدينية والاجتماعية والفكرية.

أما في المشهد الثاني الذي تنقلب فيه الأحداث لتولد التشاؤم من التفاؤل حيث يتغير ذاك التفاؤل والرؤية المشرقة للحياة لتظهر الزوجة حزينة في غرفة مجردة من الأثاث والأدوات التي كانت توحى ألوانها بالتفاؤل في الحياة الجديدة حيث تنعكس عليها الكآبة والرتابة لتمزج الأيام الحزينة وترجعها إلى الفال والحظ السيئ كما تقول في الحوار الآتي :

« الزوجة : ما أتعس حظي؟؟ كان يتعين علي أن أتريث ، أن أقلب وجه النرد ... واختار حظاً آخر ..لا ادري لم شلت قواي ..»

(ص107)

تعلل الزوجة تفاؤلها المفرط بالعجلة وعدم التخطيط بالشكل الجيد مما أدى إلى نتائج سلبية ، أثرت في نفسها وجلبت النظرة السوداوية المتسمة بالتشاؤم أدت إلى الإحباط والتأزم ، ثم تعود إلى الموروثات الشعبية القديمة لترتبط سوء طالعها وتعاستها بالحظ السيئ والطالع المنحوس ، ثم تعود لترتبط انكسار أحلامها بالقدر المكتوب عليها من دون الناس ، هذا القدر الذي أطاح بأحلامها ، وأخرجها تتهمه بالبغيض ، لأنه حول ذاك العالم

الجميل الذي حلمت فيه إلى رماد، ثم تتميز هذه النزعة المتسمة بالتشاؤم وهي تلقيها على طفلها القادم حيث تقول الزوجة : ..تنتظر يا ولدي غداة مولدك عالماً لا يعرفه الأطفال أمثالك ..نعم .يا ولدي ستجد نفسك يتيماً وأبوك على قيد الحياة .ا تدري يا طفلي المنحوس أن أُمي تنادي »

الفصل الرابع

اولا : النتائج

- 1- الكاتب (المركزي) يشعر بمركزية تلقائية ، وان كان لا يعنيهها او يقصدها وذلك من خلال مركزيات متلاحقة في نصه .
- 2- لايتفوق اداء النص المركزي عن المهمش مطلقا ، بل قد يفوق النص المهمش اداءات النص المركزي كثيرا.
- 3- ليس كل كتاب المركز يحفلون بالمركزية او مركزية المدينة والفكرة النصية، وهم يقعون ضمن اشكالية اداء نصوصهم ازاء المركز الاطاحي.
- 4- كتاب المحافظات اكثر قربا من الواقع اليومي وهموم الانسان اليومية عنه من نص المركز.
- 5- اجواء المركز متسارعة تمتلئ بالتكنولوجي المادي على عكس نص الهامش الذي يمتليء بالروحي /الوجداني الشعبي.
- 6- ثمة صراع وجود بين كاتب المركز والهامش الازاحي الذي اخذ الاضواء لنفسه بفعل اداءاته المختلفة والجاذبة للمسرحيين والقراء.
- 7- بقي اداء النص ضمن إشكالية الهامشي والمركزي والتي لا بدمن تلاشيها لتكون الهوية النصية واحدة بين الجميع.

ثانيا: الاستنتاجات :

- 1- لن يتكون المركز دون الهامش، ويستمر صراع الهامش للخلاص من المركزيات.
- 2- منذ وجدت الحداثة كفكر فلسفي واداتي وجدت المركزيات.
- 3- اعتمد الهامش في ايصال هويته ووجودها على فضاءات وافكار مابعد الحداثة.
- 4- التأصيل في المسرح العربي كان ضرورة ملحة لكنها لم تأت اكلها.
- 5- اشكاليات الاداء النصي لم تتوقف ولم تجد الحل الامثل ، الا ان استمرار الاداء هو حل لارضاء الجميع.
- 6- الكتاب العراقيين جميعا يدركون المركزي والهامشي ويعملون على هذا الاساس ، وهو سبب استمرار الاشكالية الادائية للنص.
- 7- ثقافة القاع وجذمورية الواقع سمة كتاب الهامش ، بينما التعالي صفة كتاب المركز ولو من ناحية الخطاب اللغوي.

- 8- مركزية موضوع كتاب المركز وتشخصي موضوع كتاب الهامش. ثالثاً: المقترحات
يقترح الباحث مايلي :
دراسة : الاداء التمثيلي بين المركز والهامش في العرض المسرحي العراقي
1- دراسة : الاداء الصوري في عروض البانتومايم المسرحية العراقية.

المصادر والمراجع

1. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ج2 (بيروت : الشركة العالمية ، 1994).
2. الخطيب، ابراهيم وآخرون، فن التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة، جامعة الموصل، 1981).
3. محمد سبيلا ، دفاعا عن العقل والحداثة ، ط1(بغداد : مركز دراسات فلسفة الدين ، 2004).
4. برادة ، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة الفصول، مجلد 4، العدد 3، 1984.
5. عبود ، حنا : الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1989.
6. د.محمد سبيلا ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1(بغداد : مركز دراسات فلسفة الدين ، 2005).
7. فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون ط1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2006) ص22.
8. ناطق خلوصي، قراءات في المصطلح، (اعداد وترجمة) ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، 2008) 169.
9. امانى ابو رحمة ، افق يتباعد (من الحداثة الى بعد ما بعد الحداثة) ط1، (دمشق : دار نينوى ، 2014).
10. باسم علي خريسان، الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، (بيروت: دار الفكر، 2006) ص182.
11. ايهاب حسن، اوديب او تطور ما بعد الحداثة، ترجمة: السيد إمام ط1(البصرة : دار شهريار، 2018).
12. عواد علي ، الحضور المرئي (من التحريم الى ما بعد الحداثة ، ط1 (دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر، 2008).
13. د.شاكر عبد العظيم جعفر ، تظاهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي ، ط1(عمان دار الرضوان ، 2013).
14. بشار عليوي ، المسرح العراقي بعد التغيير (مسرح ما بعد 2003) ط1(بغداد:دار عدنان ، 2015) ص16-17.

- 15 د. شاكر عبد العظيم جعفر، آفاق المسرح العراقي بعد العام 2003 (استطلاع) مجلة آفاق ادبية، العدد الاول، السنة السادسة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2016.
16. د. محمد ابو خضير، جماليات خطاب ما بعد التغيير، مجلة شانو، العدد (18) السنة الثالثة، السليمانية: فرقة سالار، 2010.

ملامح المدينة في عروض فرقة المسرح الفني الحديث

أحمد مظفر الطيّب

جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

المقدمة

يصعب على المرء أن يفرز العلاقة بين المدينة بوصفها الوعاء الأكبر لأحتضان جميع المفردات الحضارية ، وبين المسرح الذي هو المترجم الحقيقي والمرآة الساطعة للحضارات الإنسانية ، وهنا تكمن الصعوبة ، ذلك للتداخل الكبير بين الطرفين من جهة ، و اعتماد كلاهما على الآخر من جهة أخرى ، فلا المسرح يستطيع أن ينهض دون المدينة ، ولا المدينة تستطيع أن تفرض حضورها عبر مختلف الأزمنة والأمكنة دون المسرح.

لذا لا بد من مسح ميداني لكلاهما ، كي نستطيع إعطاء الحق لهما من جهة ، وتوضيح مسؤوليتهما من جهة أخرى ، فعبر الزمن كانت للمدن أهمية كبرى في أنتشار الثقافة والمعرفة والعلم ، لذا نجد اليوم العديد من المدن حاضرة بفعلها التاريخي والثقافي والمعرفي ، وأن أقلت في الوقت الحاضر ، إلا أن فعلها الذي أوغر في خارطة الزمان مازال حاضراً إلى يومنا هذا ، ومثال ذلك المدن الكبرى مثل (روما) و (بكين) و (بغداد) و (أثينا) و (مصر) ، هذه المدن وغيرها الكثير التي خطت عوالم حضارية بقيت شاهدة وحاضرة بأختلاف الأزمنة والأمكنة.

وكذلك المسرح هذا الكائن الموغل في القَدَم ، لا يقل أهمية من المدن في كتابة التاريخ وصناعة الحضارة الإنسانية ، من خلال الترجمة الحقيقية لمفردات الحياة الإنسانية من حيث تناول الحب والجمال والدين والفضيلة ، وكذلك العادات والتقاليد والأعراف ، وجميع غرائز الحياة البشرية ، إذ أنه باختصار يعمل وبشكل مقصود إعادة تنظيم الحياة بطريقة قصدية ، المراد منها تقديم وتصوير الحياة بطريقة أفضل وأسمى ، وجميع هذه الأمور لا يمكن للمسرح أن يقوم بها دون وجود أرضية خصبة يستطيع من خلالها أن يقدم نفسه بوصفه منجزاً فنياً حضارياً ساهم ويساهم في بناء الحضارة الإنسانية ، وهذه الأرضية هي المدن التي يستطيع المسرح من خلالها المسرح أن يفرض حضوره.

لذا يأتي هذا البحث ليؤطر العلاقة التكاملية بين كلا الطرفين ، وليؤسس الدور الحضاري للمدينة من جهة ، وللمسرح من جهة أخرى ، فقد تضمن البحث ثلاث فصول ، الفصل الأول تضمن مشكلة البحث والحاجة اليه ، وهدف البحث ، وأهمية البحث ، وتحديد المصطلحات ، أما الفصل الثاني والذي أحتوى الإطار النظري فقد جاء بعنوان (ملامح مدينة بغداد المسرحية) ، أما الفصل الثالث لأجراء البحث فقد جاء بعنوان (دور المدينة في عروض فرقة المسرح الفني الحديث).

- ثم خُصَّ البحث في الفصل الرابع على النتائج ومناقشتها ، وفيما يأتي بعض منها .:
- (1) كانت لحضارة مدينة بغداد الأثر الأكبر في تنامي عروض فرقة المسرح الفني الحديث مثل مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل).
 - (2) تأثرت عروض فرقة المسرح الفني الحديث بالموروث الشعبي والحضاري لمدينة (بغداد) ومسرحية (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) ومسرحية (أمسية مع الملا عبود الكرخي).
 - (3) كانت للحركات والتقلبات السياسية لمدينة بغداد الأثر الواضح في اختيار مواضيع النصوص المسرحية ، وفي طريقة الإخراج ، وأداء الممثل مثل مسرحيات (إلى أشعار آخر والكفالة وشكراً ساعي البريد).
- ثم أنتهى البحث إلى قائمة المراجع والمصادر وقائمة بالهوامش.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه .:

يستطيع المتابع للحركة الثقافية والمعرفية في العالم أجمع من أن يرى بوضوح دور المدينة الايجابي في الحراك المسرحي العالمي ، فمنذ القدم وتحديدًا في مدينة (أثينا) التي لعبت الدور الأبرز في تبني الطقوس المسرحية ، والتي كانت لها الأثر الفاعل في بناء القاعدة الأهم لعناصر بناء الدراما ، وتوضيح القواعد والأسس التي يتوجب وجودها لبناء العملية المسرحية ، ولولا الحضارة التي تمتعت بها (أثينا) ، والمسرح بطبيعة الحال واحداً من أهم العناصر التي بنت الحضارة اليونانية ، لما وصل صيت مدينة (أثينا) إلى يومنا هذا.

والشواهد عديدة وكبيرة في المدن المختلفة ، والتي ساعدت بنمو وأزدهار المسرح ، مثلما عمل المسرح في بقاء وأعطاء تلك المدن أكسير الحياة وديمومة بقاءها ، الأمر الذي جعل من بكين حاضرة العالم من خلال موسيقى (أوبرا بكين) ، ومن قبل جعلت الطقوس الدينية في (أثينا) قبلة للمسرحيين ، وذهب بعيداً فن الرقص في مدن الهند ، جميع هذه العناصر التي يتكون منها المسرح كان لها الأثر الواضح في نمو تلك المدن ، مثلما كانت تلك المدن الحاضنة والأرض الخصبة لتبني هذا المنجز الفني الكبير.

ونحن في المنطقة العربية كانت مدننا لا تقل أهمية وحضور لهذا الفعل الإنساني ، وأنْ اختلف في بعض أنماطه وطقوسه ، ذلك أنْ المنطقة العربية شهدت مثل تلك الفعاليات ولكن بطريقة مختلفة ، فلقد كان لسوق (عكاظ) الدور الأبرز في نشوء الحركات الشعرية والمساجلات التي تشبه إلى حد كبير العروض المسرحية ، إذ كانت تتطلب منصة وجمهور وأداء ، وكل تلك العناصر قريبة ومشابه للعرض المسرحي ، لذا كان من سوق عكاظ ومدينتها السبب الأهم في أنتشار وتنامي فعل الشعر ، الأمر الذي يسحب الجمهور إلى التجمهر والتلقي ، وهذا من عناصر فن المسرح ، كما أنْ للمدن العربية التي أحتضنت أصحاب المقامات دورٌ كبير في تنامي الحس المسرحي من خلال دائرة العلاقات التي تُبنى عليها المقامة ، إذ سجلت المقامة وعبر العصور حضوراً متميزاً في الفعل الثقافي والمعرفي ، حيث شكلت مقامات الواسطي ، ومقامات الحريري ، ومقامات بدیع الزمان الهمداني إطار المشهد المسرحي - وأنْ كان من دون قصد - الذي تكفل بحفظ الموروث الثقافي والمعرفي للمدينة عبر الأجيال.

ومن هنا يستطيع الباحث أن يلتقط عمق العلاقة التي تربط بين المدينة والمسرح ، والتي هي بالتأكيد علاقة طردية ، فكلما كانت المدينة متحضرة كان المسرح كذلك والعكس صحيح ، ذلك أنْ كلاهما يصب في قارورة الآخر ، ومدينة (بغداد) هذه المدينة التي عاصرت وشاهدت وتقلبت في العديد من المناسبات ، كان لها دوراً كبيراً في نشر الثقافة والعلم والمعرفة ، وهي حاضرة الزمان دون منازع ، وبالتأكيد كان للمسرح دوراً فيها ، وذلك للمناخ

الجيد الذي وفرته تلك المدينة ، فتنفس المسرح من خلال هواء (بغداد) بالعديد من التجارب المسرحية التي كانت هي محوراً رئيسياً لوجود تلك التجارب. لذا كانت مدينة (بغداد) الحضر الدافئ للعديد من الفرق المسرحية التي لعبت دوراً بارزاً في الحياة الثقافية المسرحية ، وقدمت العديد من الأعمال المسرحية التي تناولت المدينة بكل أبعادها السياسية والثقافية والاجتماعية وحتى العلمية ، وفرقة المسرح الفني الحديث واحدة من تلك الفرق ، ومن أجل معرفة دور مدينة (بغداد) على الحراك المسرحي لفرقة المسرح الفني الحديث ، ومدى استفادة المسرح من ملامح المدينة ، وهل أستطاع المسرح تقديم وجه المدينة بشكله الحقيقي ، وهل كان المسرح يعبر بشكل صادق عن هموم وتطلعات المدينة ، وهل ساعدت المدينة في أنتشار وتبني المسرح ، ولأجل الأجوبة على جميع هذه الاسئلة وجد الباحث عنواناً لهذا البحث هو (ملامح المدينة في عروض فرقة المسرح الفني الحديث). هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن العلاقة بين المدينة والمسرح بشكل عام ، وعروض فرقة المسرح الفني الحديث بشكل خاص ، كما أنه يهدف إلى الكشف عن مدى استفادة المسرح من المدينة وبالعكس.

اهمية البحث .:

تتضمن أهمية البحث في تسليط الضوء عن التواشج بين المدينة والمسرح ، كما تتضمن أهمية البحث للدارسين والمعنيين بالمسرح من مخرجين ومؤلفين وممثلين ، وكذلك ممن يهتمون في الثقافة والمعرفة المجتمعية.

حدود البحث .:

أقتصرت حدود البحث الزمنية والمكانية والموضوعية في مسيرة فرقة المسرح الفني الحديث بدءاً من تاريخ تأسيسها في 3/ نيسان / 1952 ، وإلى يومنا هذا.

تحديد المصطلحات .:

الملامح .:

لغة .:

الملامح في اللغة هي « ملامح جمع ملمح ، ولمح البصر أمتد إلى شيء ، لمح البرق : لمع » أما في كتاب (لسان العرب) فأَنَّ الملامح هي « لمح اليه لمحاً والمَح : أختلس النظر ، وقال بعضهم لمح نظر وألمحه هو » ، أما في المعجم الوسيط فأَنَّ الملامح هي « مابدا محاسن الوجه أو مساويه ، واللامح المشابه » .

يرى (الفراهيدي) في كتاب العين « أَنَّ لمح هي لمح البرق ولمح ، ولمحه ببصره والمحة ، النظرة ، والمحة والملاح جمع لمح أي ما بدا » .

ويرى الباحث أَنَّ التعريف الإجرائي للملامح هي (المشابهة في الطريقة ، وفي أنجاز العمل أيَّ كان نوعه ، كما أنها نوع من الشبه يظهر بشكل نسبي مساوي أو ضمني بهيئة طبيعية ، ويشمل هذا التشابه في جميع الموجودات سواء أكانت حية أم جامدة).

المدينة .:

لغة .:

المدينة « الجمع : مدائن ، ومدن . والمدينة المُصَرُّ الجامع ، تجمع سكاني يزيد على تجمع القرية » .

أصطلاحاً .:

وكذلك تعرّف المدينة بأنها « كلمة مأخوذة من كلمة (دين) سامية الأصل ، وتُعرف المدينة اصطلاحاً لدى أرسطو بأنها عدد من الذكريات التي من الممكن معرفة مكوّناتها ومعانيها ، وتكون تلك الذكريات صخرية ، وقد عرّف ابن خلدون المدينة بأنها أمصار تمتلك أبنية كبيرة، وأجرام وهياكل عظيمة ، وهي عامّة حيث تحتاج إلى التعاون واجتماع الأيدي، من أجل اختطاط المدن » .

تعتبر المدينة أحد الأشكال المتطوّرة من أشكال التجمّعات الإنسانية ، حيث تصوغ المدينة أساليب الحياة التي تتلاءم مع بُنيّتها العمرانية ، والاقتصادية ، والأيدلوجية ، وتناسب

الطابع الاجتماعي الخاص بها ، وقد بلغت الحياة في المدينة ذروة التعقيد ، مما جعل أنماطها المعيشية تتغير من أجل أن تتماشى مع مكونات الحضارة المعاصرة ، وأصبح على السكّان التكيف والتوافق مع أوضاع وظروف المدينة. ر

1. فرقة المسرح الفني الحديث .:

هي فرقة مسرحية عراقية في مدينة بغداد ، قام بتأسيسها عدد من المهتمين بالشأن المسرحي ، « وكان على رأسهم (إبراهيم جلال ويوسف العاني وسامي عبد الحميد وعبد المجيد العزاوي ويعقوب الأمين وعبد الرحمن بهجت) ، وقد حصل (إبراهيم جلال) على إجازة بتأسيس الفرقة في الثالث من نيسان عام 1952 بأمر صادر من وزارة الشؤون الاجتماعية ، وأصبح هو رئيساً للفرقة ، وأصبح (العاني) سكرتيراً لها و (عبد الرحمن بهجت) محاسباً ، و(يعقوب الأمين) عضواً في الهيئة الإدارية ، وقد تكون النظام الداخلي للفرقة من سبعة عشر مادة تنظم أغراض الفرقة » . والفرقة أستمريت عبر عقود من الزمن تقدم أعمالها وترشد الحركة المسرحية العراقية بالعديد من الطاقات الفنية الحية ، سواء في التمثيل أو الإخراج أو التمثيل ، إلا أنها أنقطعت منذ 2003 ، بسبب الظروف السياسية والإقتصادية والاجتماعية التي يمر بها العراق ، وهي بهذا الحال تشبه العديد من الفرق العراقية التي تجمد العمل بها لظروف الإستثنائية التي يمر بها العراق على مدى ستة عشر عاماً.

الفصل الثاني

● ملامح مدينة بغداد المسرحية.

يتفق الجميع على أنَّ مدينة (بغداد) منذ تأسيسها على يد الخليفة العباسي (أبو جعفر المنصور) وهي منارة الحضارة الإنسانية ، فقد رفدت بالعديد من العلماء والفكرين والفنانين والشعراء ، الذين ساهموا في جعل مدينة (بغداد) حاضرة المدن ، فهي من المدن القديمة والعريقة الزاخرة بالعالم التاريخية والحضارية ، حتى قيل عنها أنها عاصمة الدنيا ، وكان يطلق عليها أسم مدينة المنصور نسبة إلى مؤسسها ، ويذكر إلى أنه خصص لها أربعة أبواب هي باب خراسان ، وباب الشام ، وباب الكوفة ، وباب البصرة.

وبلا شك أنَّ مدينة بهذا الحجم الحضاري قد أحتوت وأفرزت العديد من الفعاليات الإنسانية ، وبمختلف الاختصاصات السياسية والإقتصادية والاجتماعية والفنية والثقافية والعلمية ، وكان للمسرح وأشكاله المختلفة نصيب من هذا الأهتمام ، فقد جاء في (مروج الذهب) للمسعودي بأنه « كان ببغداد رجل يتكلم على الطريق ويقص على الناس أخبار ونوادر ومضاحك ويعرف بأين المغازلي » .

وفي مقامات الحريري مثلاً هناك « شخصية الراوية (الحارث بن همام) وشخصية البطل الذي يقوم بالأفعال الدرامية هو (أبو زيد السروجي) (الشحاذ) الذي يتقمص أدواراً

مختلفة ووسيلته الوعظ وهدفه الحصول على المال . ومن المحاكين الذين تذكرهم كتب التراث (عبادة المخنث) الذي عمل مضحكاً للخليفة (المتوكل) وقد أخذ منه ومن فنه وسيلة للرد على خصومه السياسيين . . وبالإضافة إلى الحكواتية هناك (السماجة) و (الزفافون) و (المخنثون) وهم المحاكين في أسلوب عملهم إلا أنهم يختلفون عن المحاكين والحكواتية في أنهم يقدمون عروضهم بواسطة مجموعة من الأشخاص وليس بواسطة شخص واحد ، ونجد الإشارة إليهم في كتاب (الأغاني) لـ (أبي فرج الأصفهاني) و (السماجة) « مجموعات تقوم بالتمثيل الهزلي الذي أنتشر في بغداد في القرنين الثاني والثالث الهجري ، وكانوا يستخدمون الأقنعة لتغيير ملامح وجوههم بحسب الشخص التي يمثلونها » . وقد تعرض (الجاحظ) إلى الشحاذين وإلى أساليبهم في الشحذ في كتابه (البخلاء) ومن تلك الأساليب التظاهر بالعوق الجسماني ، كما كانوا يلجئون إلى التنكر لإخفاء شخصيتهم الأصلية.

وفي زمن الاحتلال العثماني للعراق عرف البغداديون نوعاً آخر من الفن التمثيلي كانوا يسمونه (الأخباري) ويتضمن مشاهد تمثيلية كوميدية قريبة الشبه مما يسمونه الأوروبيون (الفارس) حيث يكون الحوار فيه هازلاً بالفاظ نابية ، أحياناً بين شخصين أو أكثر يتبادلون النكات والطرائف والشتائم ، ولا تلتزم تلك المشاهد التمثيلية بموضوعات معينة بل تتناول كل ما هو تافه في الحياة اليومية ، وكان من أهم ما يميزها قدرة المؤدين على الأضحاك ، وكان (أبن الحجامه) و (منصور) و (سلمان البهلوان) من أبرز الذين أشتهروا في تقديم (الأخباري) .

ويذكر أن (التشابهية) الشعائر الحسينية كانت لها دوراً بارزاً في الحركة المسرحية في العراق عموماً ، ومدينة بغداد خصوصاً ، فقد كانت تهيأ الأزياء والملحقات وتعد الخيام والخيول والأسلحة ، وقد يلجأ الممثلون أحياناً إلى استخدام المكياج وخصوصاً في تلك الحالات التي يتعرض لها الشخص لالجروح والقتل.

يؤكد (الدليل العراقي) المنشور عام 1936 أن العراق قد شهد نوعاً من المسرح قبل قيام الحكم الوطني وخلال أيام الاحتلال العثماني ، وذلك عندما قدمت الفرق التمثيلية التركية (خيال الظل) والمسرحيات الحية الأخرى ، ويذكر أنض العثمانيين قد أقتبسوا فن المسرح عن الأوروبيين منذ القرن الثامن عشر بحكم الاتصال بهم خصوصاً بعد احتلال عدد من أقطارهم ، كما يذكر أن السلاطين وبالأخص السلطان (عبد المجيد) قد أهتموا بالنشاط المسرحي وشجعوا الفرق التركية على زيارة مدينة (بغداد) على وفق ما ذكره (موتن آند) في كتابه (تاريخ المسرح والمسليات الشعبية في تركيا) .

كما كانت للكنيسة الدور الأبرز في أنتشار المسرح في العراق عموماً ، ومدينة (بغداد) خصوصاً « فقد نشط طلبة مدرسة الكلدان المسيحية بتقديم العروض المسرحية ، حيث قدموا عام 1908 مسرحية (الوطن) أو (سليسترا) لكتابها الشاعر التركي (نامق كامل)

وعلى مسرح المدرسة ، وتعرض المسرحية دفاع عن العثمانيين عن قلعة (سليسترا) في حربهم مع الروس أواسط القرن التاسع عشر ، وقام بترجمة النص عن التركية الأديب (محي الدين الخياط) .

وبعد انتهاء الحكم العثماني على العراق ، وتحديدأ عام 1923 زارت مدينة (بغداد) فرقة هندية وقدمت مسرحية مترجمة عن (شكسبير) بعنوان (تدبير أزاء تدبيرة) ، وفي عام 1926 قام (عبد العزيز القصاب) بتأسيس فرقة مسرحية لم يعرف اسمها ولكنها قدمت عدداً من المسرحيات المؤلفة محلياً نذكر منها (حرب البسوس ، وأبو عبد الله الصغير ، وعنتر العبسي) والأخيرة من تأليف السوري (سليمان القرداحي) ، وفي بغدا قدم (نوري فتاح) مسرحية (النعمان بن المنذر) على مسرح سينما اولبيا في شارع الرشيد ، وأيضاً في مدينة (بغداد) قام النادي التمثيلي العراقي التابع للمعهد العلمي الذي أسسه (ثابت عبد النور) بتقديم مسرحية (وفود النعمان إلى كسرى) قدمت على مسرح سينما اولبيا عام 1920 ، وفي عام 1926 قامت فرقة (جورج أبيض) المصرية بزيارة إلى العراق لأول مرة ، وقدمت عروضاً مسرحية في بغداد وفي البصرة ، وشارك (حقي الشبلي) وكان صبيأ بتمثيل دور (أبن الملك) في مسرحية (أوديب الملك) التي قدمتها الفرقة آنذاك .

وفي عام 1928 - 1929 قامت فرقة (فاطمة رشدي) المصرية بزيارة إلى العراق وعرضت مسرحياتها في مدينة (بغداد) ، وشارك (حقي الشبلي) مرة أخرى في بعضها ، وحيث أن الممثلة المصرية وجدت الموهبة العالية لدى الممثل العراقي فقد دعت لمرافقة فرقتها إلى القاهرة بقصد التدريب وصقل موهبته على يد المخرج المصري المشهور (عزيز عبد) ، وتكررت زيارات فرقة (فاطمة رشدي) أوائل 1930 ، وفي عام 1929 قدمت مدرسة (لورا خضوري للبنات) مسرحية (مريض الوهم) لـ (موليير) ، وقدمت مدرسة (الليانس) مسرحية (هملت) ومثل أدوار النساء فيها رجال ، وفي هذا العام أسس (كمال عاكف) (جمعية إحياء الفن) ثم أنفرطت فيما بعد ليقوم بعض من أعضائها بتأسيس فرقة جديدة سميت (الفرقة التمثيلية العصرية) يرأسها (محي الدين محمد) ، بينما ظلت المجموعة الأخرى من الأعضاء تحتفظ بأسم الفرقة الأصلي وكانت برئاسة المونولوجست (عزيز علي) .

بعد ذلك وتحديدأ بعد الثلاثينات من القرن الماضي ، وبعد رجوع (حقي الشبلي) من القاهرة قام بتأسي فرقة مسرحية بأسم (فرقة حقي الشبلي) وعملت لمدة خمس سنوات ، وقدمت العديد من الأعمال ، وبعدها تحركت عجلة الفرقة الأهلية مثل (فرقة العصرية) و (الفرقة الوطنية) وتقديم العديد من العروض ، وكذلك الزيارات المتكررة مثل فرقة (فاطمة رشدي) وفرقة (يوسف وهبي) وفرقة (جورج أبيض) ، وكانت بناية (سينما رويال) مركزاً للعروض المسرحية في تلك المرحلة ، وقد قام (عبد الله العزاوي) بعد خروجه من فرقة (حقي الشبلي) بتأسيس (جمعية أنصار التمثيل) ، وجميع هذه النشاطات أعطت زخماً

كبيراً لمدينة (بغداد) من جهة ، وللمحركة المسرحية من جهة أخرى.

وبعد أحداث الحرب العالمية الثانية التي أثرت تأثيراً سلبياً على مدينة (بغداد) ، وعلى الحركة المسرحية ، ولكن كان لتأسيس معهد الفنون الجميلة عام 1936 ، ورجوع (حقي الشبلي) من بعثته عام 1940 ساعد في تأسيس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة عام 1941 الأمر الذي ساعد وبشكل كبير في أنتشار المسرح وحضوره المتميز والعلمي في مدينة (بغداد) ، وكان لخريجي الدورات الأولى الأثر الإيجابي في نشر الثقافة المسرحية ، وتقديم العروض المسرحية في العديد من المناطق ، كما أنَّ الخريجين ساهموا بتأسيس فرق مسرحية جديدة كان لها أثراً كبيراً على الثقافة المسرحية لمدينة (بغداد) ، ومنها تأسيس فرقة مسرحية بأسم (الفرقة الشعبية للتمثيل) عام 1947 ، وكان من أعضائها (عبد الكريم هادي الحميد ، وعبد القادر توفيق ولي ، و عبد الجبار توفيق ولي ، و إبراهيم جلال ، و جعفر السعدي ، و عبد الستار توفيق ولي ، و صفاء مصطفى ، و عبد الله العزوي ، و صفاء مصطفى ، و وصبري الذويبي ، و خليل شوقي) ، وكان أول إنتاج لهذه الفرقة هي مسرحية (شهداء الوطنية) للكاتب الفرنسي (فكتوريان ساردو) قدمت على قاعة الملك (فيصل) بعد أشهر من حصول الموافقة على إجازة الفرقة ، وكانت من أخراج (إبراهيم جلال و عبد الجبار ولي).

أما في الخمسينات من القرن الماضي وتحديداً عام 1952 تم تأسيس (فرقة المسرح الفني الحديث) من قبل العديد من خريجي معهد الفنون الجميلة ومن أسادتتهم مثل (إبراهيم جلال ويوسف العاني و جاسم العبودي وسامي عبد الحميد و خليل شوقي) ، ، وبدأت حركة المسرح تأخذ طريقها الصحيح والمؤثر على الساحتين السياسية والاجتماعية ، وحتى الفكرية والاقتصادية ، فضلاً عن دور النوادي وأحتضانها للعديد من النشاطات المسرحية.

أما فترة الستينات فقد ظهرت فرق مسرحية جديدة مثل فرقة (المسرح الحر) عام 1963 ومؤسسها (جاسم العبودي) ، وفرقة (المسرح الشعبي) عام 1965 والتي كانت تسمى (الفرقة الشعبية للتمثيل) ومؤسسها (جعفر السعدي) ، وفرقة (اتحاد الفنانين) عام 1965 ومؤسسها (طه سالم ومحسن العزاوي وفاضل القزان) ، وفرقة (14 تموز للتمثيل) عام 1966 ومؤسسها (أسعد عبد الرزاق ووجيه عبد الغني) ، وفرقة (شباب الطليعة للتمثيل) عام 1960 لمؤسسها (بدري حسون فريد) ، فضلاً عن دور النوادي والجمعيات الثقافية مثل (جمعية الهلال الأحمر – الفرع النسائي) و (الجمعية البغدادية) والتي كانت تقدم عروضها في مسرح صغير داخل بناية الجمعية الثقافية والاجتماعية وفي حدائقها في منطقة (الصليخ) في مدينة (بغداد).

وبطبيعة الحال بعد ثورة 17 تموز عام 1968 تأسست الفرقة القومية للتمثيل ، والتي كانت مدعومة من ميزانية الدولة ، والتي تم تعيين العديد من الممثلين والمخرجين والمصممين

والخ من مستلزمات العمل المسرحي ، فضلاً عن تأسيس كلية الفنون الجميلة التابعة إلى جامعة بغداد عام 1967 ، فتحت المجال بشكل واسع لدور المسرح بشكل أكاديمي علمي للنفوذ للدوائر الاجتماعية لمدينة (بغداد) ، ولأنَّ العديد من الطلبة الخريجين سواء أكانوا من معهد الفنون الجميلة أو كلية الفنون الجميلة قد جاءوا من مختلف المحافظات العراقية مما ساعد كثيراً في نشر ثقافة المسرح ودورها في المدن المختلفة.

وبلا شك شهدت فترة السبعينات والثمانينات والتسعينات تطوراً عظيماً في الثقافة المسرحية ، ولعبت مدينة (بغداد) دوراً كبيراً في أستقطاب العديد من المهرجانات المسرحية العربية والعالمية ، والتي كان لعقب وأصالة وعراقة المدينة الدور البارز في أظهر المسرح بأبهى صورة .

ومن الطبيعي بمكان فأنَّ الظروف التي مرت على (بغداد) بعد التغيير الذي حصل بعد عام 2003 أُنْثَرَّ بشكل كبير عن العلاقة بين المسرح ومدينة (بغداد) ، ذلك أنَّ ظرفها الأمني المتريدي لسنوات طوأل ، ودخول الفوضى العارمة على المشهد السياسي والإقتصادي والاجتماعي لم يسمح للمدينة من تهيئة الظرف الصحي والمواءم لحركة المسرح ، لذا شهد المسرح في هذه الفترة تراجعاً كبيراً ومحدودية في تناول الموضوعات ، والتي أقتصرت على موضوع الحرب وأثاره المدمرة على الحياة الإنسانية ، وبالتالي تراجعت العلاقة بين المدينة والمسرح ، بل حتى أغلب الموضوعات باتت بعيدة عن المدينة ، وذلك لأسباب عدة ، ومنها بات العاملون في المسرح يتجهون للخطاب عبر الحدود ، وذلك لضمان حضور المهرجانات ، الأمر الذي جعل من علاقة المدينة بالمسرح ضعيفة جداً ، فضلاً أنَّ وضع المدينة القلق ساهم في تراجع وتريدي المسرح ، فضلاً عن تعطل جميع الفرق المسرحية الأهلية بسبب الظروف الإقتصادية.

ومن الجدير بالذكر في هذا المبحث هو أنَّه يبحث بمدى العلاقة بين المدينة والمسرح ، ولا يعنيه تطور أو تراجع المسرح ، ولكن ما لوحظ من خلال هذا القراءة الميدانية للحراك المسرحي عبر قرن وأكثر من عقد ، هو مدى العلاقة الحميمة بين تطور وأزدهار المدينة ، وتطور وانتعاش المسرح ، إذ يظهر جلياً أنَّ العلاقة طردية بين المدينة والمسرح.

الفصل الثالث

● دور المدينة في عروض فرقة المسرح الفني الحديث.

لعبت مدينة (بغداد) دوراً كبيراً في فرقة (المسرح الفني الحديث) حتى قبل تأسيسها ، ذلك أنَّ مدينة (بغداد) بوصفها العاصمة وانفتاحها على العالم ، وعبقها التاريخي ، ووجود معهد الفنون الجميلة ، والفرق المسرحية المختلفة ، وكثرة النوادي الاجتماعية ، ووجود البعثات والفرق الزائرة لمدينة (بغداد) ، ساعدت بشكل مباشر وغير مباشر في تفكير بعض الخريجين من معهد الفنون الجميلة ، وبعض المثقفين من تأسيس فرقة مسرحية يستطيعون من خلالها التعبير عن هواجسهم وأفكارهم ، كما أنَّ سقف الحرية في خمسينات القرن الماضي وتحديداً في زمن الملكية ساعد كثيراً في تأسيس الفرقة ، فضلاً عن توفر العديد من قاعات صالات العرض والنوادي التي بالأمكان تقديم العروض المسرحية عليها.

كما أنَّ الوضع السياسي والحراك الإقتصادي والاجتماعي للمدينة فجرَ التفكير الحقيقي للعديد من أعضاء الفرقة إلى مسألة التأليف المسرحي ، والذي من خلاله تقديم معاناة الشعب والمدينة ، لذا شكلت مدينة (بغداد) بنفوسها وعمرانها ، ومياها مادة دسمة لتناولها في المسرح ، فضلاً عن التعبير عن وجهها الحضاري.

لذا ذهب المؤلف (يوسف العاني) وهو أحد الأعضاء المؤسسين للفرقة ، وأصبح فيما بعد رئيساً لها إلى يوم وفاته ، إلى الكتابة المسرحية من خلال نصوص كانت لمدينة بغداد الدور الأبرز بها ، إذ كتب مسرحية (ماكو شغل) عام 1952 التي تتعرض إلى البطالة ومساوئها ، وكتبها بفصل واحد وعدد شخصياتها اثنين ، وتقع أحداثها على قارعة الطريق أخرجها (إبراهيم جلال) ، وفي عام 1954 كتب مسرحية (رأس الشليلة) ينتقد فيها الروتين الحكومي والبيروقراطية والوساطة في تمشية المعاملات ، وأخرجها أيضاً إبراهيم جلال) ، وهذه الأفكار لم تكن تأتي في مخيلة الكاتب لولا المدينة التي تفرض المعاناة وطريقة العيش فيها ، وفي مسرحية (تؤمر بيك) يتعرض (العاني) إلى سوء معاملة الأثرياء لخدمهم الأوفياء وتمسك أحد الخدم بكرامته والدفاع عن شرفه الذي أراد (البيك) أن يثلمه بالأعتداء على أبنته ، وفي مسرحية (ست دراهم) عام 1956 والتي تقع أحداثها في عيادة لأحد الأطباء في مدينة (بغداد) ينتقد (العاني) سوء معاملة الأطباء للمرضى ، أما المسرحيات التي كتبها قبل 1958 فهي (حرملة وحبة سودة) و (فلوس الدوه) ، والتي أخرهما (سامي عبد الحميد) في كلية الطب وكلية طب الأسنان في مدينة (بغداد) و (عودة مهذب) التي أخرجها (إبراهيم جلال) و تتناول جميعها موضوعات من الحياة اليومية للفرد البغدادي . وعندما جاءت ثورة (14 تموز) وتأسست الجمهورية ، وذهبت الملكية ، وتغيرت أحوال مدينة (بغداد) كتب (العاني) والذي يُعدُّ المؤلف الرئيس لفرقة (المسرح الفني الحديث) ،

ولسان حال الفرقة في العديد من المواضيع الثقافية والفكرية وحتى السياسية للفرقة ، كتب مسرحية (آني أمك يا شاكر) التي تتعرض لنضال أبناء الشعب العراقي ضد السلطة المستبدة والتي أخرجها (إبراهيم جلال).

وفي عام 1960 قدمت الفرقة مسرحية (أهلاً بالحياة) لـ (يوسف العاني) وإخراج (عبد الواحد طه) ، ومسرحية (رسالة مفقودة) للروماني (كارجيهاله) وإخراج (بهنام ميخائيل) ، وأخرج عام 1967 (إبراهيم جلال) مسرحية (فوانيس) لمؤلفها (طه سالم) ، ومسرحية (عقدة حمار) لمؤلفها (عادل كاظم) ، وفي عام 1968 أخرج (سامي عبد الحميد) مسرحية (المفتاح) لـ (يوسف العاني) والتي حملت بعض سمات المسرح الملحمي والتي أعتمدت على حكاية شعبية موروثية ، وهذه المسرحية تم إعادة إخراجها في تسعينات القرن الماضي من قبل (غانم حميد) ، إذ تشكل هذه المسرحية علامة مهمة في مسيرة فرقة (المسرح الفني الحديث) مع المدينة ، الأمر الذي جعل من هذه المسرحية حية ولا تموت ، وتكرر هذا الأمر مع مسرحية (الشريعة) التي كتبها (يوسف العاني) وأخرجها (قاسم محمد) في عام 1971 ، وأعاد أخرجها (فاضل خليل) للفرقة القومية للتمثيل بين عامي 1986 ، كما أن الثلاثية التلفزيونية (خيط البريسم) التي كتبها (يوسف العاني) ، عاد مرة أخرى (فاضل خليل) ويخرجها مسرحياً بأسم (خيط البريسم) عام 1987 ، وهذا الأمر يتكرر مع (قاسم محمد) حين حوّل رواية (النخلة والجيران) لـ (غائب طعمة فرمان) مسرحياً عام 1969 لتكون واحدة من العلامات الفارقة في مسيرة فرقة (المسرح الفني الحديث) ليعود التلفزيون العراقي بداية القرن الجديد ليقدم الراوية مسلسلاً تلفزيونياً ، وهذا أن دلّ على شيء فأنما يدل على قرب وملزمة فرقة (المسرح الفني الحديث) مع موضوعات المدينة باختلاف الأزمنة.

شهدت الفرقة عبر زمنها الممتد طويلاً العديد من العروض المسرحية التي لامست هم المدينة وترجمة معاناتها ، فمثلاً مسرحية (الشريعة) كانت تتحدث عن النهر ومعاناة العبور ، ومسرحية (الخرابة) عام 1970 وهي مسرحية وثائقية عن نضالات الشعوب ضد الاستعمار والاحتلال والتسلط كتبها (العني) وأخرجها (سامي عبد الحميد) و (قاسم محمد) بالنظر لضخامة حجم العرض وتنوع مشاهده وامتدادها من التاريخ القديم إلى الأحداث الحاضرة ، وهنا تكمن العلاقة الحقيقية بين المدينة والمسرح.

وفي عام 1972 لامست الفرقة من خلال مسرحها مدينة (بغداد) حين قدمت مسرحية (نفوس) إعداد وإخراج (قاسم محمد) والتي أعدها من مسرحية (البرجوازيون) لـ (مكسيم غوركي) ، حيث جعل (قاسم محمد) أحداث المسرحية في تعداد النفوس في العراق ، وحيث لا يجد بطلا المسرحية (يوسف العاني) و (سامي عبد الحميد) مأوى لهما غير دار أحد أقرباءهما الأثرياء ، وهناك تتفجر المشاكل والصراعات الخاصة لتلقي ضوءاً على الصراعات العامة في المجتمع.

وفي 1974 تعود الفرقة لتقدم مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) والتي أعدها وأخرجها (قاسم محمد) معتمداً في شكلها وموضوعها على الأدب التراثي العربي حيث أقتبس مشاهدتها من مصادر مختلفة، وأفترض وقوع أحداثها في بغداد أيام الحكواتي العراقي المشهور (أبن المغازلي) في العصر العباسي، وهذه حقيقة ساطعة إلى مدى العلاقة الوثيقة بين المدينة والمسرح، ومن المسرحيات التي لامست المدينة في هذه الفترة وتحديداً بين 1975 و1976 كانت مسرحية (الخان) التي كتبها (يوسف العاني) وأخرجها (سامي عبد الحميد) والتي تتعرض لحياة البغداديين خلال مرحلة الأربعينات وقيام الأزمة السياسية بين مناصري الحلفاء ومناصري النازية.

أما في الثمانينات فقد شكلت العديد من المسرحيات التي لامست الهم للشارع البغدادي مثل مسرحية (أسمية مع الملا عبود الكرخي) أعداد وأخرج (سامي عبد الحميد) ومثل فيها كاتب البحث كأول عمل له مع الفرقة عام 1981، كما قدمت الفرقة مسرحية (طال حزني وسروي في مقامات الحريري) والتي أراد من خلالها (قاسم محمد) استثمار التراث مثلما فعل في مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) إلا أنها لم تحظى بالنجاح كما حصل لمسرحية (بغداد الأزل)، وأستطاعت مسرحية (الرهن) المعدة من رواية (الوجه الآخر) لـ (فؤاد التكرلي) قام بأعدادها (عبد الأمير شمخي) وأخرجها (سامي عبد الحميد) لتلامس الهموم اليومية لمدينة (بغداد)، وكذا الأمر حصل مع مسرحية (خيط البريسم) ومسرحية (الباب القديم) تأليف (خليل شوقي) وأخرج (فاضل خليل).

أما في التسعينات وبعد ما حصل من حصار عظيم على العراق بشكل عام وعلى (بغداد) بشكل خاص فقدمت الفرقة الهموم اليومية وصعوبة العيش والفساد الذي أنتشر في مدينة (بغداد) من قبل العديد من المتنفذين بالسلطة، والقمع الذي كان يجري على العراقيين، فقدمت الثلاثية المشهورة والتي أعتمدت العمل التجريبي بامتياز وهي مسرحيات (إلى أشعار آخر والكفالة وشكراً ساعي البريد) تأليف الأفكار فيها لـ (عبد الكريم السوداني) والإخراج لـ (سامي عبد الحميد)، وخضعت جميع تلك المسرحيات للتأليف الجماعي، وكانت تلك المسرحيات الثلاثة من تمثيل (مظفر الطيب وحقي الشوك و وليد شامل وعواطف إبراهيم وإنعام الربيعي).

وبعد مسرحية (شكراً ساعي البريد) عام 1999 تعطلت الفرقة إلى يومنا هذا، بسبب الظروف الاقتصادية من جهة، وسطوة رئيس الفرقة (يوسف العاني) الذي ساهم بأبعاد العديد من طاقات الفرقة.

الفصل الرابع

● النتائج ومناقشتها

من خلال المسح الميداني للأطار النظري ، ودراسة حالة فرقة (المسرح الفني الحديث) خرج الباحث بالعديد من النتائج وهي كالآتي :

1- كانت لحضارة مدينة بغداد الأثر الأكبر في تنامي عروض فرقة المسرح الفني الحديث مثل مسرحية (بغداد الأزل بين الجد والهزل) .

2- تأثرت عروض فرقة المسرح الفني الحديث بالموثوث الشعبي والحضاري لمدينة (بغداد) ومسرحية (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) ومسرحية (أمسية مع الملا عبود الكرخي).

3- كانت للحركات والتقلبات السياسية لمدينة بغداد الأثر الواضح في اختيار مواضيع النصوص المسرحية ، وفي طريقة الإخراج ، وأداء الممثل مثل مسرحيات (إلى أشعار آخر والكفالة وشكراً ساعي البريد).

4- بيئة مدينة (بغداد) ساهم في ابتكار أعمال مسرحية من هذه البيئة مثل مسرحية (الشرية) و مسرحية (الخان).

5- الحياة الإجتماعية لمدينة (بغداد) كانت حاضرة ، ولها دورٌ مؤثر مثل مسرحية (الرهن) و مسرحية (خيطة البريسم).

6- كانت للحركات الثقافية والأدبية ، وانتشار أدب الرواية في مدينة (بغداد) أثر في تحريك الفرقة لتبني تلك الأفكار والروايات التي تناولت مدينة (بغداد) وتقديمتها لجمهور المسرح مثل مسرحية (النخلة والجيران) ومسرحية (الرهن).

جميع هذه النتائج وغيرها كانت مدينة (بغداد) حاضرة في مسرح فرقة (المسرح الفني الحديث) من خلال معالمها وناسها ونهرها .

الهوامش :

العلاقة التفاعلية بين المسرح و المدينة المسرح في مدن كردستان نموذجا

حمه سوار عزيز

نقابة الفنانين - أربيل

دائما عندما نتعرض لقضايا المسرح وأزماته والاشكاليات التي تتسبب في حصر المسرح في زوايا ضيقه من زوايا المجتمع المدني و الحياة الانسانية، نتناول الموضوع في مساحات محصوره في الإنتاج و صناعة العرض و التمثيل و الاخراج و الكتابه و النقد و التقنيات البصريه و السمعيه، ونحصر المسرح في مساحته الانتاجيه الضيقه و نبحت في هذه الثكنات و الفواصل عن العوامل و المسببات التي تعيق المسرح بأن تكون فنا جماهيريا مؤثرا في المجتمع و فعالا في بلورة الأفكار و الاساليب الحياتيه للانسان و متأثرا بميول المجتمع و ناقدا لكثير من الظواهر السلبيه و الغير الايجابيه التي تدفع بالمجتمع الى أركان التخلف و الانحصر بين العادات و التقاليد الباليه التي لاتليق بمكانة الانسان و كيانه داخل الكينونه الحياتيه.

قليل منا فقط فكر بأن المسرح فن ذو أهميه عظيمه و تتداخل في كينونته كثير من الظواهر والعوامل و المؤثرات و الاشكالات الحياتيه خارج مساحة المسرح نفسه، فنغفل في كثير من الاحيان الصوره الكبيره التي يجب أن ننظر الى المسرح في داخل فضاءها و مستجداتها ومساحتها الفكرية و الحضاريه و الاجتماعيه و التكوينييه و البنويه، وهي المدينه.

المدينه هي الصوره الشامله التي يمكن من خلالها أن نتعمق في المسرح وأشكالاته الزمانيه و المكانيه و أن نبحت في ثنائياها عن المساحات التي يمكن أن تكون مؤثره بشكل فعال على المسرح كفن مرتبط ارتباط كبير بالمدينه و بأشكالاتها البنويه و الثقافيه و الحضاريه. لذلك قبل أن نتخبط في السؤال الجوهرى الذى دائما ما نبحت عن اجابته بطرق مختلفه و وهو هل لدينا مسرح بمعناه الشامل و الوافي لما يتميز به هذا الفن الراقى و العريق من تأثير و التأثير بالمجتمع و الفرد و دوره الرائد في قيادة الفكر الانسانى داخل تركيبة المجتمع المدني؟ قبل هذا يجب أن نوسع دائرة التنقيب و المراقبه و البحث ليشمل الصوره الكبيره التي هي عبارة عن المدينه بكل مكوناتها و اطرافها و اشكالياتها الزمانيه و المكانيه و الفضائيه، فيكون السؤال، هل نحن لدينا المدينه كمفهوم سيسولوجى و حضارى و ثقافى، هل مايوجد في كثير من مدننا من العادات و التقاليد و الاساليب الحياتيه الموجوده يتيح لها أن تتمسك ببنية المدينه و فضاءاتها الثقافيه و الاجتماعيه؟

السؤال الاهم هو ماهو المدينه، هل المدينه يتكون من تراكم مجموعه هائله و كبيره من

البيوت الكونكريتية الضخمة و العمارات العاليه ومجموعه من الشوارع و الاسواق و المستشفيات و الدوائر الخدميه و مساحات ضيقه من الحدائق و المتنزهات و غيرها مما نراه في مدننا اليوم؟ وهل لمدننا خصائص و مميزات تميزها عن مدن أخرى و يحفظ لها شكلها و تركيبتها و فورمها الحضارى و المدنى؟

وما علاقه المدينه و تركيبتها بالمسرح، فهل يمكن أن يتواجد مسرح جاد و مؤثر في المجتمع داخل المدن التى هي أصلا فاقده لخاصية المدينه و تركيبتها الاجتماعيه و الثقافيه و المدينه، ومن أين نبدأ في تعديل المسار، هل نبدأ من المسرح ككيان صغير و محصور في زاويه ضيقه من زوايا الحياة الانسانيه في المدينه، أم يجب أن نرجع الى تعديل الصوره الكبيره المؤثره على البنيه الثقافيه لنمط الحياة و تركيبتها البنويه و الفكرية و بنيتها الاجتماعيه و الاقتصاديه و الثقافيه المرتبطه بعناصر المكانيه و الزمانيه و الفضائيه للمدينه؟ وإذا أخذنا نموذجامن مدن أقليم كردستان و العراق و بحثنا عن الاجابه عن السؤال الاهم و هي، لماذا يتميز بعض المدن من الناحيه الثقافيه و الفنيه و الابداعيه عن مدن أخرى موجوده في نفس البقع الجغرافيه؟

الديالوج و المونولوج

قبل ما ندخل في تفاصيل العلاقه التفاعليه بين المسرح و المدينه و طبيعه هذه العلاقه من حيث التأثير و التأثر، وكيف يمكن للمسرح أن يتأثر ببنیان الثقافي و الاجتماعي للمدينه، ويدخل ضمن منظومتها الحياتيه و التراتيبية، كذلك كيف تتأثر المدن بوجود الفنون داخل سياق ثقافة المدينه و كيف يمكن أن تتوازي مع النسق و الايقاع الذى يتماشى مع النظام و الهارموني الحياتيه التى تقود المدن و يميزها عن باقي الكيانات الاخرى التى يمكن أن تشبه المدينه شكلا و تختلف عنها سياقاً و بنياناً و ايقاعاً، التى تشكل ثقافة المدينه. سأحاول في هذا الجزء أن أركز على مصطلحي الديالوج و المونولوج و مساحه ارتباطهما بالهيكل المدنى و الحياتى للمدينه و القرية، أو المدينه و التجمعات السكانيه التى لايمكن أن تكون مدناً.

طبيعة الحياة في المدن هي طبيعه اجتماعيه تواصلية و اشتباكية، فالناس في المدن دائماً ما يتواصلون مع بعضهم البعض و يتحاورون فيتفقون و يختلفون و في بعض الاحيان حتى يمكن أن يتشابكون و يتصادمون بأشكال مختلفه، لان طبيعة الايقونات و الهياكل الموجوده بالمدن، هي دائماً مساحات مفتوحه للتواصل و الاختلاف و التوافق و الاشتباك، ففي المدينه هناك أسواق و هناك البائعون و المشترون الذين دائماً ما يعتمدون على الآخر، فالبائع معتمد على المشتري، والمشتري لايجد بديلاً عن البائع ليؤمن الاحتياجات اليوميه و غير اليوميه، هناك علاقه تواصلية اشتباكية مدنيه غير معلنه بين هذين الكائنين و الذين يرتبطون معهم من خلال الحوار و الديالوج.

المدينة تتوفر على المقاهي و المطاعم و الفنادق و الساحات العامه و الحدائق و كثير من الايقونات المدنيه مثل الجامعات و المراكز العلميه و الثقافيه و المسارح و السينما و المعامل و الشركات و غيرها من الايقونات المدنيه التى تمثل مساحه وافيه و مستوعبه للحوار، الحوار الذى قد يولد الاختلاف في الرأي و طريقة التفكير، لأن الناس قي المدن مختلفون، فطريقة تفكير أستاذ جامعي يختلف عن طريقة تفكير بائع متجول، وطريقة تفكير مدرس رياضيات أو الفيلسوف لا تتماشى بالضرورة مع طريقة تفكير السمكرى أو عامل البناء أو أي شريحة من الشرائح المجتمع، في المدينة هناك الحوار و الحوار مع الآخر، الآخر الذى هو مختلف و غير موازى للأول، بعيدا عن حاله الانسانيه و التساوى الخلقى السماوى بين الانسان، هناك أختلافات لاحصر لها بين شخص و الآخر في المدينة، لأن هناك أفكار و مصادر معلوماتيه متعدده و مختلفه يمكن للمواطن المدني أن يستلقى منها و يتأثر بها، فهناك أختلاف المهنة و المستوى التعليمى والقوميه و الديانه و المذهب و المعتقدات المختلفه، أيضا هناك ايدولوجيات سياسيه و فلسفيه و ثقافيه، والطبقات الاجتماعيه و حتى الاحياء داخل المدينة الواحده تكون مختلفه باختلاف السكان و الثقافه الحياتيه لمختلف فئات المجتمع، اذن في المدينة هناك الحوار المتواصل في كل ركن من أركانها، و هناك الآخر الذى قد يكون مختلفا، فالحوار الذى يقود المدينة ليس حوارا مكررا ولا تشمل مساحات ضيقه و اجابات معروفه و مألوفه، لأن الحوار في المدينة حوار مفتوح و يتأثر بالمحاورين و ما يمكن أن تنجم عن المحاوره، والحوار له سياق متذبذب دائما ما يأتى بالجديد و الغير المتوقع وفي بعض الاحيان ينتهي نهايات صادمه و غير متوقعه، هناك تعددية الرؤيا و التفكير و السياق، يتماشى معها تعددية التأويل و الاختلاف و عدم الثبات على الاراء و الافكار المتوحده و الايقونات ذات أحادية المعنى، لأن هناك التوجه نحو فتح الافاق للتعدديه التفسير و التحليل المختلف و بحث و صياغة معانى و أفكار جديده. المدينة تخلق مواطننا واعيا و فردا مدركا لما يدور حوله و يتمتع بخاصية الوعي في الاختيار و التفاضل و البحث عما هو مطلوب دون الخضوع لما هو قائم بشكل نهائي، المدينة دائما ما تبحث عن الافكار الجديده و الصياغات الجديده و تتجاوز الموجود المتوارث و لا تستسلم لافكار لاتلائم مع التعدديه و الاختلاف القائم على البحث عن الوصول الى الافضل في سياق الفورمه الحياتيه التى لاتهدأ و لاتمل من التجديد و ايجاد البدائل.

إذا ما قارننا هذه الصوره الحياتيه في المدينة بما يحدث داخل المسرح و العروض المسرحيه، سنرى هناك تجانس كبير بينهم، فالحوار و الاختلاف و البحث عن الجديد و عدم الاقتناع بما هو قائم، هو المبدأ الذى يقوم عليه الاثنان، والاختلاف الوحيد في الامر هو المسرح يقدم هذه الصور في هياث و كيانات جماليه ابداعيه تستند الخيال و الابتكار و البحث عن كل ماهو مغاير و متجاوز للواقع الاعتيادى، وحتى في المساحه، فالمسرح و المسرحيه تأخذ مساحه محدوده و فتره زمنييه قصيره مقارنة بما هو قائم داخل ثنايا الحياه و في

المساحات الحوارية التي تسند عليها ثقافة المدينة، ولكن تأثيرها تتعدى مساحتها الجغرافية والزمنية لتصل الى فضاءات تفوق المدن والدول والقارات وتجتاح التاريخ بكل أزمانها وعصورها ويبقى حاضرا بأشكالها المتجددة .

حتى من ناحية الادب والثقافة نرى أن هناك بعض من هذه الثيمات الادبية تنتمي الى المدينة حصرا، فالرواية هي وليدة ثقافة المدينة ولا يمكن تزدهر وتتطور في مساحات أخرى خارج سياق المدينة، ولكن يمكن للشعر أن ينتمي الى المساحات الأخرى وأغلبية الشعراء ينتمون الى السياقات المختلفة عن المدينة، لان الرواية تعتمد الحوار والديالوج والاشتباك والتواصل والاختلاف وهذه الهارمونية موجودة في المدن حصرا، لذلك المدينة تحتوي على جماليات الاختلاف والاشتباك الذي ينجم منها الفن والفكر والفلسفة وخاصة المسرح.

أما خارج المدن أو القرى، فالأمر مختلف تماما، فالحوار السائد في القرية هي المونولوج، فأعتماد القرية على الزراعة والرعي جعل مساحة الحوار والديالوج والاختلاف مساحه ضيقة ومهمشة، واللغة السائدة في القرى هي المونولوج والقرارات الأحادية والايقونات الأحادية المعنى، فمصدر المعلومات والمعرفة في القرى محصوره، وأهم مركز لأستحصل المعلومات والمعرفة هو الجوامع والمساجد، والجوامع لاتسود فيه الحوار، لان المنطق المتحكم فيها هي المونولوج، فالامام ورجل الدين يتحدث نيابة عن الرب والخالق والكل يجب عليه أن يستمع ويسكت ويقبل طوعا وكرها.

حتى خارج الجوامع ليست هناك مساحات كثيرة تؤمن التواصل والحوار، لان الفلاح مع عائلته في الحقل والراعي مع المواشى والاغنام، وحتى عندما يلتقون في المناسبات العامة قليلا ما يختلفون ويأتون بالجديد، لأن منابر المعرفة عندهم متشابهة وتكاد تكون متطابقة، لذلك تتطابق طريقة التفكير والرؤيا والتأويل، فالواحد يساوى الكل، لأن هناك شيوخ ورؤساء العشائر ورجال الدين هم الذين يقودون المجتمع القروي ويملون عليهم طريقة الحياة وسياق التفكير والتأمل، لذلك حتى لو وجدت الحوار لن تجد الاخر المختلف، الديالوج تكون عبارته عن ترديد أفكار ومعاني الكل متماشية معها ويقبلها ولايعارضها، لأن هناك المركزية في التفكير والتحليل والتنسيق، لذلك ترى الشعر تكون الوسيلا الهام الذي يعبر من خلالها الانسان خارج سياق المدينة عن أفكاره وتأملاته وطريقه استيعابه للحياة.

المونوج هو الصيغة الموزاييه لنسق الحياة خارج المدن، لذلك يمكن للعروض المسرحية ذات صيغة المونودراما، أي مسرحية صوت الدرامي الواحد كما يعرفها د حسين على هارف أن تجد لها مساحة خارج المدن، وحتى اذا رجعنا الى تاريخ المسرح نرى أن تيتيبيس كان يتجول بعربته في القرى ويقدم مسرحياته المونودرامية أو ذات الممثل الواحد، ويمكن أن يكون هناك كثيرين قد سبقوا تيتيبيس في تقديم هذا النوع من المسرح المعتمد على

المونولوج، ولكن المسرح لم يتطور ولم يكن له صدى و تأثير ثقافي و معرفي و اجتماعي ، الا عندما تحول الى المدينة و ترك مساحة المونولوج و المونودراما و أتجه نحو الحوار و الديالوج، لذلك نجد تأثير مسرحيين من أمثال أسخيلوس و سوفوكليس و يوربيديس في تطور المسرح و الحصول على مكانه مرموقه داخل النظم الحياتي و الثقافي للمدينه كبير جدا، لأنهم عرفوا كيف يتجانسون بين نسق تفكير المدينه و نسق التأليف و الابتكار و صنع العروض المسرحيه التي أستطاعت أن تعبر عن أفكار المدينه و تخرج المسرح من مساحات الاحاديه الى التعدديه.

حتى في وقتنا الحاضر نجد مساحة الاهتمام بالعروض المونودراميه قليله جدا و خاصة في أوروبا، فلانجد هناك أهتمام كبير بهذه الثيمه المسرحيه و ليست هناك مهرجانات كبيره تقام لتقديم مثل هذه الثيمات المسرحيه لانها عروض لاتتوافق مع مبدا المسرح الذي هو الحوار و الرأي و الرأي الاخر، على العكس من المجتمعات الشرقيه و العربيه التي تهتم كثيرا بفنون المونودراما و هذه الثيمه المسرحيه، فنجد هناك مهرجانات منتشره في الدول العربيه تقدم هذا النوع من المسرح الذي يعتمد المونولوج و يتجنب الديالوج و التشابك، وهذا يعود الى طبيعه الانسان الشرقي المدمن على المونولوج و طبيعه مدننا الغير المدينه التي لاتتسع لديالوج و احتواء اراء متعدده و مختلفه، لذلك نجد القبول في العروض المونودراميه و نتواصل معها في حين المونودراما في كثير من الاحيان عرض فاقد لاهم العنصر في الفن المسرحي و هو الحوار، و يفقد كثير من بريقه و يكون مستوى المتعه و الاثاره و الجماليه فيه منخفضا جدا.

المدينه و المسرح:

قبل أن نبدأ بأخذ نماذج من مدننا و نحاول أن نتوصل الى العلاقه التفاعليه التي تربط هذه المدن ككيان ثقافي و اجتماعي و سياسى بالمسرح و مايوجد من النشاطات المسرحيه داخل ثنايا و مساحات هذه المدن، لابد لنا أن نتوقف على الطبيعه الاجتماعيه و الثقافيه و المدينه لمدننا و الفورمه و الاشكال الحياتيه التي تدخل في سياق التكوينى لهذه المدن و العادات و التقاليد و اللغة التي تسود فيها.

كثير من مدننا في العراق و إقليم كردستان لاتتوفر على مبدأ الديالوج و الحوار و الاختلاف الخلاق، لأن مصادر ثقافتنا تكاد تكون واحده و مصادر أفكارنا متقاربه الى حد كبير، وحتى الاختلاف الموجود ليس أختلافا فكريا خلاقا يمكن أن تدفع المدينه الى الابتكار و الابداع و البحث عن التجدد و الفورمه المثاليه، بل هو أختلاف قائم على الانتماءات الطائفيه و الدينيه و المذهبيه و الحزبيه، وحتى التعدديه الحزبيه لم تأتى بما هو مأمول منها لان كثير من أحزابنا لاتمتلك البنيه الفكرية و المدينه و الحضاريه التي يمكن أن يستفاد منها المدينه، بل هي أحزاب قائمه على مرجعيات العشائريه و الطائفيه و القوميه لاتخدم سوى مصالح فئه معينه من الشعب أو عوائل متنفذه تستولى على الحزب و تستخدمها لبسط

نفوذها السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فالاحزاب بالرغم من اختلافهم الصارخ شكلا الذي كثيرا ما يؤدي الى الصدامات والاشتباكات الخطيرة التي قد تزعزع استقرار المدينة وترعب المواطن وتجبره الى ينتمى الى حزب معين لكي يأمن حياته ومعيشته، الا أن هذا الاختلاف كاذب ومزيف ولا تخدم ترسيخ الحوار والديالوج و ايجاد مساحات فكرية لاشتباك الاراء المختلفه و استناد الى مبدأ الرأي والرأى الآخر، لان الآخر حتى لو ظهر كمختلف في الشكل والانتماء الحزبي أو الطائفي، فإنه مماثل ومتوازي للأول وفي الجوهر لا يختلف عنه في شئ.

ان مدننا حتى لو توافرت على الشوارع والأبنية المرتفعة والمستشفيات والمدارس والجامعات والمقاهي والمطاعم والمراكز والمنتديات الثقافية والمعرفيه، الا أن في جوهرها وأفكارها وبنيتها الثقافية والاجتماعيه لاتستطيع أن تكون مدنا بمواصفات مدنيه وحضاريه، وانما هي بيوت و بنايات متراكمه و شوارع و ساحات غير قابله لاستيعاب التعدديه الفكرية الخلاقه و منتدياتها لاتستوعب الحوار والرأى المتبادل ولاتتيح مساحات للتعدديه التأويلية، انها كيانات محكومته بالاحاديه ومركزية القرار والانتماء.

الغريب أن المسارح والمراكز الثقافية في مدننا غالبا ماتكون مصدرا لترويج أفكار مماثله وأطروحاتها تكون نسخه مستنسخه من هذه الافكار وغير قادره على التجاوز والبحث في المساحات الاخرى، فهي محكومته بالمقدسات الاجتماعيه و الدينيه و الطائفية التي تحكم مدننا ولاتملك أمكانية مواجهه و الأشتباك وفرض سلطه الفكر المغاير وفتح أفاق التعدديه و كسر ايقاع المركزية الفكرية، لذلك فوجود كثير من مسارحنا و منتدياتنا الثقافية و الفكرية أنما تروج لما هو سائد وسيطر و تتجنب الخروج من هذه المساحه الفكرية الميته، لذلك كان لتواجد هذه الكيانات تأثيرا مغايرا و سلبيا و أصبح يروج لهذه العقلية الغير المدنيه بطرق و وسائل مدنيه و حضاريه مزيفه و خادعه، لذلك صار من الطبيعي أن نرى مسرحيات وأفلام تمجد الفكر اللامدني و تتغنى به، بل حتى في كردستان نرى بعض من المسرحيين يعمل قصدا ولجنى مناصب و مصالح شخصيه على ترسيخ المبادئ الحزبيه والمذهبيه التعسفيه داخل الفكر و الشكل المسرحي و يعمل بالجديه لكي يروج لحزب معين و طائفه معينه على حساب المكونات الاخرى للمجتمع و يحاول أن يدفع الملتقي الى تمجيد اللون أو الفكر الفلاني لانه يمثل صورته الخارجيه لذلك الحزب أو جماعه معينه، وبذلك يفقد المسرح اهم مبدأ قائم عليه و يحوله من مساحة الحوار والديالوج و التعدديه الفكرية و الاشتباك المدنى الى مساحة الانتماء العشائري و الطائفي ذات سيادة العقل المتوحد والفكر الحزبي المترسخ الجامد.

مدن كردستان انموذجا

الان قبل أن ندخل في سياق العلاقة التفاعلية بين المسرح والمدينة في مدن إقليم كردستان، لابد أن نتوقف على طبيعته المدنية والاجتماعية والثقافية لمدن إقليم كردستان، فالمدن في الاقليم رغم التشابه الكبير بينهما من حيث التجمعات السكانية ونظم الحياة والفورمه الخارجيه لشكل المدينة، الا أن هناك أختلافا جوهريا في بعض منها، فاذا اخذنا مدينة السليمانية كنموذج حي لهذا الاختلاف، نجد أن المدينة رغم تشابها شكلا مع المدن الاخرى في الاقليم، الا أنها تتسم بخصائص مختلفة تميزها عن باقي مدن الاقليم والعراق. السليمانية مثلها مثل المدن الاخرى في الاقليم تعرضت الى عملية الاقتحام من القرويين الساكنين في جغرافيتها بسبب عمليات الانفال و تدمير القرى الذى قام به النظام السابق، فتوجه عشرات الاف من ساكنى القرى الى مركز المدينة حاملين معهم العادات والتقاليد القرويه المختلفه عن المدينة، الا أن المدينة عكس كل مدن الاقليم قاومت هذا الاحتياح و أبقت على كثير من تراثها وعاداتها وثقافتها المدنية ولم ترسخ لاجتياح الثقافه الجديده الاتيه من المساحات المختلفه كما في كثير من مدن كردستان التى أصبحت ترسخ للثقافه الجديده و تستسلم لرؤيتها الحياتيه والاجتماعيه والاقتصاديه و تعود بالمدينه الى فضاءات ثقافيه واجتماعيه لاتنتمى اليها، بل على العكس، المدينه أجبرت القادمين اليها أن يتنازلوا عن ثقافتهم القديمه شيئا شيئا ويندمجوا في النظم الحياه المدنية و ينصهرون فيه، وذلك بسبب أصالة المدينه و بنيتها المختلفه وأصالة الثقافه المدينه المتحكمه في المدينه، فالسليمانية تتميز عن باقي المدن بأنها مدينه ذات أفكار واره تنويريه متعدد و كثير من الحركات الادبيه والثقافيه والسياسيه تولدت حصرا داخل أسوار هذه المدينه، فنذكر على سبيل المثال حركتى (روانكه و رهند) الادبيين الذين انبثقا من مدينه السليمانية و كان لهم تأثير أدبي وثقافي وحتى سياسى وفكرى كبير في الاقليم و انخرط كثير من الشعراء و الادباء و المفكرون في هذه الحركات و اثرت بأفكارها وتجديداتها ورؤيتها المتجدده بشكل كبير على الادب والشعر والفن والفكر في الاقليم وباقي المدن الكرديه خارج حدود الاقليم.

من الناحيه السياسيه السليمانية أول مدينه فتحت ابوابها على التعدديه الحزبيه و سبقت مدن كردستان في بناء تجمعات فكريه سياسيه وثقافيه تحت يافطة الحزب، فيما كانت التجمعات العشائريه والطائفيه والمذهبيه سائده في المدن الاخرى، وحتى التعدديه الحزبيه لم تنطلق الى من فضاء هذه المدينه التى دائما ما تبحث عن الفكر المغاير و المتجدد و لاترضى بما هو قائم، لانها المدينه الوحيدى يمكن أن نلمس في فضاءها جماليات الاختلاف والتشابك والتصادم الفكرى والثقافى الدائم دون أن يؤدى ذلك الى كوارث و اصطدامات عنيفه و متجاوزة للحدود.

السليمانية لم تكفي بهذا، بل أصبحت المناره الاولى لأنطلاق حريه الصحافه والاعلام

فظهرت أول جريده أهليه حره لانتتمى الى الدوله و الاحزاب في السليمانيه، كذلك أتبعته ظهور قنوات تلفزيونيه و أعلاميه حره لانتتمى الى الاحزاب و الطوائف وتعبّر عن أصوات مختلفه و مندده بالواقع و تطالب بالتغيير و التجديد و التقدم.

السليمانيه مدينه صعبه المراس كما سماها النظام السابق لانها مدينه غير قابله للجم و التطويق، فكانت مساحه ملائمته للمظاهرات و الثورات الفكرية و الشعبيه و أصبحت شوارعها و مقاهيها مركزا للأفكار النيره و النظريات المتجدده و رافضه للكليشيات السابقيه و أصبحت كثير من أماكنها رمزا للتنديد و عدم الاستسلام و الرفض لواقع مفروض مثل (تل ياره) و مقهى (الشعب) و ساحه (باب سراي) التي أصبحت رمزا للنضال و المطالبه بالحقوق و سميت من قبل الاهالي بساحه الحريه التي لانتوقف عن الاحتجاج و المطالبه بالاصلاحات و الثورات الاصلاحيه من خلال مظاهرات و مسيرات سلميه مدعومه بأفكار ثوريه و أصلاحيه ترفض أمر الواقع.

المراه في السليمانيه تعيش حاله مختلفه عما هو موجود في الاقليم و العراق، فهي لها كثير من الحقوق و الفضائل و تتمتع بشخصيه مؤثره داخل المجتمع و تشارك الرجل في القرارات و تنخرط في كل مفاصل الحياه متساويا مع الرجل و في بعض الاحيان متقدما عليه، فهي تتمتع بشخصيه قياديه غير خاضعه للآخر و تجبر المجتمع و الرجل أن يعاملها بالمثل و يحترم حقوقها و رغباتها الانسانيه و المدينه.

التعديديه و الافكار المختلفه و الاشتباك الثقافي و الفكرى ميزه مهمه من مميزات هذه المدينه الرائعه، فالسليمانيه لاترضى بأن تسودها ثقافه واحده و فكر واحد، فهي مصدر للتعديديه و ترفض الاحاديه و المعنى الثابت و المستقر و تبحث عن معاني متجدده و لاترضخ للقيم الثابته الافكار المفروغه منها، لذلك كل حركات التجديد في الفكر و الفن و السيكترات المختلفه لثقافه الحياه في المدينه تنطلق منها و تعبّر الى مساحات اخرى، فهي في الاغلب مدينه مصدره للأفكار الجديده و الرؤيه الجديده و قليلا ما ترضى بأن تكون مستقبل لأفكار الاخرين.

علاقه السليمانيه بالفكر و الفن علاقته قديمه و وثيقه، فهي حسب مصادر التاريخ الموثوق أول مدينه أحتضنت المسرح منذ ما يقارب من مائه سنة و تواصلت الحركة المسرحيه في هذه المدينه بشكل مكثف قياسا على المدن الاخرى، و نظريات تجديد في المسرح ظهرت في هذه المدينه حصرا منذ السبعينات من القرن الماضى، فظهرت مؤسسات فنيه عملاقه في هذا المجال كجمعية الفنون الجميله و فرقته بيشرقو و فرقة سالار و كثير من المؤسسات التي ساهمت بترسيخ ثقافه المسرح في المدينه و حاولت أن تغزو مساحات جديده في العمليه الابداعيه، فظهرت المسرح التجريبي و المسرح الاحتفالي و مسرح الشارع و المسارح خارج العلبه في هذه المدينه، كما اسس بها أول فرقته مسرحيه نسويه تعمل على الجيندر و حقوق المراه و أحتضنت أول مهرجان مسرحى نسوي في المدينه.

كما شاهدت سليمانيه أنشاء أول جامعه في إقليم كردستان في سنة 1969 و أفتتح فيها أول معهد للفنون الجميله في الاقليم في سنة 1979، ليساهم بشكل كبير في تطوير الحركة الفنيه في الكردستان، و شهدت الحركة المسرحيه أنتعاشا كبيرا بهذه الخطوه و توجه الطلاب في كل أنحاء كردستان للدراسه في هذا المعهد، وهذا ما جعل تأثير الحركة المسرحيه في السليمانيه ذات تأثير واضح و كبير على الحركات المسرحيه في كل مدن كردستان و تأثرت بها، فأصبحنا نرى كروب و فرق مسرحيه تعمل على نفس منوال الفرق المسرحيه في السليمانيه و تقتدى بأفكارها و أطروحاتها الفنيه و الفكرية.

في الوقت الحاضر أبقت السليمانيه على مكانتها الرياديه في مجال المسرح و الفنون بشكل عام، و عبرت من خلالها بشكل صادق عن ثقافه المدينه و الحضاريه للمدينه و احتوت على الافكار و الاراء التى تسود بني عليها ثقافة المدينه و دائما ما تحاول أن تتوسع الى المساحات الجديده التى تحتوى على الابتكار و التجاوز عن المؤلف و السائد، والمسرح في السليمانيه تحتل مكانة كبيره في ثقافة المدينه و ذهنية الفرد في السليمانيه، و أصبحت منبرا للتنوير و التنقيب و التأويل و البحث عن المعانى و الافكار المتجدده، و يساهم المسرحيون بشكل كبير في بلورة نسق الحياه في المدينه وقيادتها و ترسيخ مبدأ الحوار و الديالوج و الرأى و الرأى الاخر المختلف في الفكر و المنسجم في السياق و الطرح.

خلاصة الكلام ليس عقلانيا أن نحمل مدننا أفكار و ثقافات لاتلائم فضاءها البنيوى و الثقافي، فكثير من مدننا ينقصها أن تكون مدنا مدنيه تنتشر فيها أفكار و عادات حضاريه تلائم حياة المدينه و تملك فضاءات منسجمه و مؤهله لى تحتضن المسرح كفن و ثقافه مدنيه ترسخ الحوار و الرأى المتبادل و تنحو منحى تقبل الاخر المختلف في الفكر و الرؤيا، لذلك دراسة المسرح و مشاكلها و ضيق مساحة تاثيراتها الاجتماعيه و الثقافيه بشكل منعزل عن واقع المدينه والبلد، عمل سيزيفي لا يخدم اكتشاف العله الحقيقه التى نحن بصدد أكتشافها و دراستها، لذلك ليس من السهل أن تمتلك فضاء سياسى و اجتماعى و ثقافى غير منسجم و غير صحيح و تطالب بحركه مسرحيه صحيحه و منسجمه و مؤثره، فالمسرح لايمكن أن يتعالى على الواقع المرير و أن يعمل بشكل مثالى في أجواء أقل ما يقال عنها أنها أجواء غير صحيحه.

تمظهرات التابو في زمن التحولات و عروض مسرح المدينة

أ.د. عبدالكريم عبود عودة

الباحث علي حسن عبدالله

جامعة البصرة - كلية الفنون الجميلة

مقدمة

زمن التحولات .. هل هو زمن قادر على الاحتجاج ؟ ام زمن قادر على الامتثال ؟ .. عشنا في فترات تاريخية متأرجحة سنهنا لنا التاريخ وهو يكتب عبارات المدح في موقف وعبارات الذم في موقف اخر .. هل استطاع هذا التاريخ الممتد عبر الاف السنين في ارض الرافدين ان يكتب لنا حقيقة فعل التحولات .

المسرح تاريخ والتاريخ انسان وما بينهما ثقافة التدوين اذ ينتقل المسرح ضمن مساراته ليكشف هذه الثقافة ومتغيراتها الفكرية عبر اطر التعبير الفني ، انه مدخل جمالي يؤسس لثقافة المسرح عبر زمن التحولات .

سنوات الجمر التي مرت على العراقيين منذ تأسيس الدولة العراقية عام 1921 الى يومنا هذا هي مفاصل للمتغيرات وصور حقيقية للتحولات ، الفترة الاولى تمثل الحكم الملكي وتبعياته منذ عام 1921 ولغاية عام 1958 والتحول السياسي الى الحكم الجمهوري اما الفترة الثانية تمثل الحكم الجمهوري ضمن معطيات التغير وعبر مراحل التشكل السياسي منذ عام 1958 الى عام 1968 والانتقال نحو حكم حزب البعث الشمولي اننا العراقيين الذي تحمل كل عواقب هذا الحكم الشمولي وسرنا في خطى الدكتاتورية المقيتة ، فسقطنا في معركة التحدي والبحث عن وجودنا . هي معركة تلو معركة بل معارك قضت على ذاكرة السنوات ، منذ عام 1981 حرب ليس لنا فيها ناقة ولا جمل خسائرنا شباب كان الوطن بانتظار عطائهم نحو البناء وهذا استمر الى عام 1988 . وعبر سنوات قادمة منذ عام 1991 دخول الجيش العراقي الى دولة الكويت الشقيقة واعتبارات السياسة العالمية في ان تعزل العراق وتعاقبه دوليا بحصار شامل دام منذ عام 1991 ولغاية عام 2003 . جعل منا حطام لأنسان ، انه التاريخ الذي كتب للجميع لحظات التحول من الحياة الكريمة الى التطلع نحو الضياع .

استبشر العراقيين خيرا بالتغير فانقلب عليهم شرا بل شر الاشرار .. منذ زمن التحول عام 2003 الى الان نبحت عن منفذ للأمان والسلام والمحبة وحياة التعايش السلمي لكننا لم نجده . هل المسرح قادر على ان يكشف الحقيقة ؟ هل المسرح العراقي عبر سنوات النشأة وسنوات التطور وازمات التحول قادر على ترجمة انعكاسات هذه المتغيرات الكبرى

رجال المسرح العراقي المؤسسين والمطورين والشباب ومن اجيال محتفلة تأصلت بدواخلهم الروح الوطنية ودرسوا المسرح واصوله المتعددة من منابع وجذور مختلفة فصار لهذا الصرح المعرفي الانساني الابداعي اجيال وجماعات قادرة على المواجهة . انه مسرح لم يستطع ان يقاوم هجمة التحولات الشرسة باتجاه محو الذاكرة .

شباب المسرح العراقي وهم يخططون لأهداف التغيير الفني ويقترنون بالمعاني الفاعلة عن التحولات فانهم بجهود حثيثة يسعون لقراءة زمن التحولات لينتجوا عروضاً مسرحية تمثل مسارات فكرية وجمالية تؤكد في اشكالها ومضامينها ثقافة المسرح القادرة على المواجهة .

من هذا المنطلق الفكري والانساني تسعى دراستنا رصد مسارات التحول في مسرح الشباب العراقي الذي حددنا في قراءتنا لمفردات انجازهم المسرحي فئة عمرية تمثل 35 عاماً لندرس معطيات هذه الفئة لمسرحنا العراقي اليوم وهي فئة فاعلة مجربة ومجددة في الوعي والفكر والانتاج رغم انهم عاشوا تفاصيل المتغيرات وتحولاتها . عاشوا حرب الثمانية سنوات على جبهة العراق الشرقية وعاشوا الحصار وجربوا الجوع والفقر والإهانة ، وعاشوا ايضا الاحتلال وجربوا مزايا قتل البشر وعاشوا معنى الخوف الحقيقي وشاهدوا بأم أعينهم ضياع تاريخ العراق الذي يمتلك جذور حقيقية لإنسانيته عبر التاريخ البشري . هؤلاء الشباب انتموا الى المسرح بأيمان وحاولوا ان يحملوا اهدافه الحقيقية في التعبير والتغيير والتحرير لهذا انتجوا اعمال مسرحية نوعية تمثل رؤاهم حول الوضع السياسي والاجتماعي الذي يعيشون في ظله . لذا فان بحثنا يحاول تسليط الضوء على مجمل العروض ليحدد مساراتها الاساسية واقسامها المتنوعة المسارات وهي دراسة تسعى لتناول التحولات وتأثيرها على صياغة الأبعاد الفكرية والجمالية والفنية للعروض المسرحية المقدمة في مدينة البصرة لتكشف عن مظهرات التابو باشكاله الثلاث المفترضة في البحث وهي :

- 1- التابو الديني 2- التابو السياسي 3- التابو الاجتماعي
- في عروض مهرجان مسرح جماعة المعاصر للشباب 2014 في مدينة البصرة .
- تمظهرات التابو كمسار في عروض مرحلة التحولات

التابو ومناقشته على خشبات المسرح العراقي في زمن التحولات يشكل محاولات للاحتجاج حول تناول الممنوع والمقدس وغير المسموح ، وعلية فقد جاءت محاولات المخرجين الشباب وهم يتصدون لموضوعات وقيمات مسرحية كبرى معنية بحوار المقدس باعتباره تابو يشكل في تناوله مستويات عديده من خطاب الابداع المسرحي الذي يمثل زمن التحولات .

فالتابو يتمظهر ضمن علاقة غير متكافئة بين سلطة الاله الدينية وموقف الانسان الدنيوي وهو صراع يمثل تابو دينيا . وعندما نناقش سلطة الدولة او الحاكم في قمع ارادة

الشعوب عندها يتمظر التابو بعده تابو سياسيا ، وعندما تكمن حقيقة الصراع ما بين المجتمع وهو يشكل اعرافا وتقاليد يسعى الفرد لتجاوزها وعدم التقيد بها فان التابو يتمظهر كونه اجتماعيا .

من خلال ماتقدم حاول المخرجين المسرحيين الشباب التصدي بلغة الفضاء السينغرافي المسرحي الجديد والمتحرر والديناميكي بعناصر تكوينه وبناءه التشكيلية الى محاولة معالجة موضوع التابوات بأشكالها الثلاث .. من هنا جاء اختيارنا للأنواع الثلاث حتى نسلط الضوء على اشتغالات تمظهرات التابو في تجسيد الشخصية المسرحية واسلوب ادائها التمثيلي ، الأنواع الثلاثة تمثل تنوع في الالتقاء واختيار موضوع التابو اولاً ، وتحول تجسيد هذه الفكرة المجردة ماديا على خشبة المسرح ثالثاً ، والكشف عن مجالات تطبيق الرؤيا الاخراجية المنتمية الى زمن التحولات وطريقة معالجتها من قبل المخرجيين الشباب ثالثاً . لقد قدمت النماذج المختارة كعينة من عروض مهرجان جماعة المسرح المعاصر للشباب والذي عقد عام 2014 في البصرة ، انها معالجات متنوعة لموضع التابو والمقدس برؤيا مخرجيين العراق الشباب .

نماذج من عروض مهرجان جماعة المعاصر للشباب

نموذج رقم

(1)

التابو الديني

مسرحية (تحوير)

تأليف : علي عبد النبي الزبيدي

إخراج : مصطفى ستار الركابي

تمثيل : عمار نعمة ، محسن خزعل ، ستار الحربي وآخرون

ان الاصل في الصراع بين الدين والعلم ليس بحسب الجوهر ، فجوهر الدين وجوهر العلم لا يتقاطعان بل يساند احدهما الآخر . وهذا ما اكده القران الكريم في كثير من الآيات القرآنية والاحاديث الشريفة لحث الإنسان على طلب العلم بأية وسيلة ومن اي منزل ومكان ، لكن الصراع الحقيقي يكمن في التعاطي مع كل من الدين والعلم على أساس السبب والغاية . فمصعب الدين الحقيقي هو الإنسان وفق العقيدة ، ومصعب العلم هو الإنسان وفق التطور وخدمة البشرية ، ولكن المشكلة الحقيقية والتي تسبب الصراع هي السبب والغاية . فالتطرف في الدين يحرف سبب وغاية العقيدة عن مسارها الصحيح ويأخذ بها إلى مسار المصلحة الذاتية لإفراد أو جماعات انسلخت بهذا الفكر المتطرف من الغاية الالهية إلى الغاية الدنيوية في مسار العقيدة ، اي تحولت من الموضوعية إلى الذاتية ، ومن الجوهر إلى العرض ، وبالتالي فقدت الاصاله من حيث الماهية والوجود لتحاول ان تثبت وجوداً موضوعياً آخر

(غير اصيل) مما يتبعه تغييرٌ في العرض (الظواهر) الغير اصيلة ايضاً . وهذا الوجود الموضوعي للدين والمبتعد عن العناية الالهية في النشوء والصيرورة فقد الكمال والتمام في صورته لعدم الارتباط الحقيقي بالعلة الاولى (الله) ، فأصبح من الصعب او الاستحالة بمكان ان ينسجم ويتلاءم مع ما يحيط بالإنسان من ثوابت وغايات . وهنا يحدث الصراع بين الدين (المحرف) وبين المحيط الإنساني ، مما يدفع بأصحاب الفكر المتطرف إلى مغادرة الاخلاق التي هي اصل الدين في كثير من الاحايين متخذين من المقولة الميكافيلية (الغاية تبرر الوسيلة) عقيدة لتطرفهم .

اما العلم في سعيه إلى كشف الحقائق بحيادية ورغد تطور البشرية والمجتمعات الإنسانية بما يناسبها سواء على مستوى الفرد أو الأمة ، فقد اتخذ من الحركة هويته ليواكب تطور الإنسان وفكرة وتلبية احتياجاته واستغلاله لموارد الطبيعة وتذليل صعابها . لكن طريق العلم والمتخذ من المستقبل غاياته المختلفة يبقى في اطار محدودية الهدف والغاية لاقتترانه بعقل الإنسان المحدود بالزمان والمكان ، فتصبح الغاية والهدف محدودة وفق قانون العلية . كما أن الفرق بين الدين والعلم في احد جوانبه هو ان الدين يتخذ من الغاية سبباً في سعيه إلى العلة الاولى المطلقة (الله) فيصبح مساره مساراً غير محدود ، اما العلم فيتخذ من السبب حافزاً ودافعاً لمسيرته للوصول إلى الغاية فيكون سببه وغايته ضمن حدود الواقع . وبهذا تكون غاية العلم واقعاً اما غاية الدين

مطلقة ، وحينها لا يكون هناك صدام حقيقي بين العلم والدين وفق العلة الغائية على اساس جوهر كل منهما . لكن الصراع والصدام يحدث حين يحاول كل منهما اقضاء الآخر (بفعل الإنسان) للانفراد بالساحة بحجة الجدارة والتمكن في تلبية احتياجات الإنسان ، فنتج عن ذلك الصراع مذاهب تساند العلم والتجربة في اثبات الاحقية للوجود أو الماهية لحلول مشاكل الإنسانية بناءً على الحس والتجربة من جهة ، وظهور مذاهب فلسفية عقلية تعتمد الالهيات والعالم الميتافيزيقي في حل مشاكل الإنسان من جهة أخرى . وعندها غادر الطرفان جهتيهما وغيروا مسارهما إلى الغاية المنشودة ، وتوجها إلى ذات المسار الواحد وبصورة متعكسة ونحو غاية واحدة وهي اقضاء الآخر والانفراد بالإنسان وجوداً وغاية ، وعليه فأن الصراع بين الدين والعلم ازلي ومستمر . عرض مسرحية تحويل صورة عن حالة الصراع (بفعل الإنسان) بين الدين والعلم (الطب) بحسب الابعاد الظاهرية أو العرض وليس الجوهر ، واي صراع مع الدين يعد تابواً دينياً في جميع الاحوال والصفات بغض النظر عن السبب أو الغاية .

● الشخصية المسرحية وتظهر التابو الديني .

تجلى رسم الشخصيات التي جسدت صراعات متوازية بين الرجل الضحية وما يوجهه من سلطة الدين والقانون من جهة ، وصراع السلطات المتمثلة بالطب والدين والمحقق من جهة أخرى ، فأتسمت شخصية الضحية (المحور) بأنها مسلوقة الارادة بدلالة القدر

الذي اصابها

(التفجير) ، وبدلالة ما انتجته العملية الجراحية من استبدال عضوه الذكري بعضو ذكري اخر ، فلم تكن له ارادة في رفض او تغيير ما حصل له في تلك الامور ، وبالتالي فإنه دخل في صراعات مفروضة عليه وبجبهات عدة . وبالرغم من المساحة التي اعطاها النص الدرامي لشخصية الضحية في الحوار وطرح الافكار الا انها لم تخرج من دائرة الضعف والتسليم بسبب عدم امتلاك الحجة في دعم الرأي والفكرة والفعل ، فهي واقعاً بودقة لجمع اراء وافكار وافعال الغير ، فكانت عفوية في افعالها ومتأقلمة مع الاوضاع وراضية بالمفروض عليها بسبب عدم امتلاكها هدف وغاية تسعى لها لتتخذ طريقاً واضحاً في المسير والوصول لتلك الغاية ، فأصبح الطريق ليس بواحد بل طرقاً عديدة ، ولكل منها مجازفاته وعثراته مما اضعف الجهد وشتت الوجهه واهن التفكير فتوقف المسير فاستدعاها المكوث ، وبالتالي صار صريعاً للآخرين الذين يملكون القوة والسلطة في طرقهم ، وعدوا سيره في هذا الطريق محرماً بدواعي الدين ، والمسير ممنوعاً في ذلك الطريق ومرفوضاً في الثالثة اما الشخصية الثانية فهي شخصية الجار الذي يمثل الدين ، فأتسمت بالتسليم الكامل للعقيدة والرفض الكامل للتغيير (تغيير الخلقة) بوصف الدين ثوابت متحققة وواقع مسلم به ، فلا يحق للمخلوق ان يغير بما خلق وصور الخالق لأن الإنسان خلقه في احسن تقويم ، وهذا الاحسن في التقويم جاء صنيعة مطلقة ازاء محدودية المخلوق في العلم والتغيير ، فما اوتي من علم للإنسان يبقى قليلاً ، وهذا الاتيان في الآية القرآنية (وما اوتيتم من العلم الا قليلاً) لا يشمل الحصول في زمن الماضي بل يشمل الماضي والحاضر والمستقبل ، . والإنسان رهين عقله في التفكير ، والتفكير رهين الواقع بما فيه وما عليه ، فمواده وادواته في التفكير تبقى في اطار الواقع المحدود ولا ترتقي إلى خارجه ، فمهما يبدع ويصنع يبقى ذلك ضمن دوائر المحدود ، أما تصوير وخلق الله فهو ات من المطلق فهو الكمال ، وعليه وجب التسليم .

اما الشخصية الثالثة وهي شخصية الطبيب ، فأتسمت بالعقلانية المبنية على التحليل للسبب والنتيجة بدوافع حل المشاكل والقضايا بالمنطق العلمي مركزا تفكيره على الواقع الحاضر رافضاً التحليق في الخيال كونه مؤمناً بالتجربة والخبرة ويثق فيها في حل المشاكل والقضايا ، فلا سبيل للعاطفة في معالجاته للقضايا الكبرى . ويرى العلم واقعا متحققا غير محدود ، فلا سقف زمني او مكاني للاكتشاف والابداع في حل المشاكل وتجاوز التحديات ، وبالتالي يعرض نفسه بديلاً واقعياً ملموساً عن الدين ، فلا تهمة الآراء النقدية الهدامة المبنية على التعارض مع السلطات ، بل تهمة النظرية ونجاح تطبيقها .. والشخصية الرئيسة الرابعة في النص هي شخصية المحقق ، وهذه الشخصية اتخذت من الواقع ارضية لها في حل القضايا ، فطريقتها في الحل والمعالجة مبنية على الصرامة في تطبيق القانون حيث ان ثوابتها هي القانون وليس سواه ، فلا التجربة ولا العاطفة ادواتها

في ذلك التطبيق لأن في كلتا الحالتين يعتمد الانتقاء والتخصيص والفرز في المعالجات ، وهذا ما يرفضه القانون حيث يتعامل مع الجميع بسواسية وبتجرد من مبدأ العدالة ، لذلك كانت هذه الشخصية واثقة الخطوة في القول والفعل ، فهي لا تحتاج إلى التفسير والتبرير والاقناع ، مما اعطى لها ميزة الركوز والهيبة بفعل هوية السلطة .

● الأداء التمثيلي وتظهر التابو

وفيما يخص الاداء التمثيلي ، فقد أخذ ابعاداً فكرية وموضوعية وحركية تعبر عن مواجهة الحدث مواجهة فكرية عقلية تعتمد الاداء المغرب في كسر الايهام والاندماج للكشف عن التابو بالطريقة الديالكتيكية ، ويذكر منها الدخول المتكرر لشخص من خلف الكواليس في وسط حالات من الاندماج في التمثيل ليعطيهم النص ليقراؤه ويتذكرونه بعد النسيان المصطنع للحوار ، ودخوله ثانية ليعطيهم قنينة ماء لأن احدهم اصابه العطش المصطنع ، ووجود شخص يحمل كاميرا لا ينتمي إلى العرض بعلاقة (شرعية) مسرحية كأداء دور لشخصية تساهم في مجريات الاحداث ، بل لا يتعدى وصفه الا مصوراً ارتقى المسرح لغرض تصوير العرض (هذا من ناحية وجوده هو ، اما اثر الوجود فجاء خدمة لتصوير الاحداث وعروض الداتا شو التي يحتاجها العرض) ، وشخصية الجار وهو يمسك النص ويقوم بالتصحيح اللغوي لباقي الممثلين فيؤدي دوره كجار ورجل دين ويخرج عن ذلك الدور وحالة الاندماج ويصح لغوياً للآخرين ثم يعود إلى دوره ، وتداخل الحوارات بين العامية والفصحى مسببة الضحك في مواقف الجد والحزن واتخاذ القرارات ، ووجود عرض بصري سينمائي (الداتا شو) مواز للفعل التمثيلي على خشبة وكأن العرض المسرحي قد قسم جغرافياً إلى نصفين ، وأستخدام الممثلين عدسة الكاميرا في الاداء التمثيلي لتسليط الضوء على تعابير الوجه مما يسحب انتباه المشاهدين من مشاهدة الاداء التمثيلي على المسرح إلى مشاهدته سينمائياً من خلال الداتا شو ، ودخول احد الاشخاص ووقوفه امام عدسة الكاميرا مستخدماً اياها كمرآة لترتيب هدامه وتصفيف شعره ، وتقديم مشهد تمثيلي سريع الحركة (اشبه بالأفلام الهزلية لشارل شابلن) وبدون حوار .

ان الاداء التمثيلي اعتمد عرض المتناقضات عن طريق (الجست) للكشف عن الحالات والمواقف المختلفة بشكل اسلوب ادائي تمثيلي يعتمد الاداء الاشاري المغرب ، مثل اشارة المحقق بيده في عرض الداتا شو للدلالة على (المناكحة) بضم اصابع اليد إلى راحتها والدفع بها إلى الامام والخلف تكراراً وهي حركة مرفوضة اجتماعياً طبقاً للعرف المجتمعي العراقي ، والاداء الحركي الذي قام به اثنين من الممثلين وهما يقفان على مسافة متباعدة على طرفي الخشبة وكأنهما يوجهان اللكمات إلى بعضهما ويتبادلان الاحساس بالألم من شدة الضرب على عضويهما الذكريين مجسدين صراع الضحية مع المجتمع الراض من لفكرة التحوير ، والتشكيل الحركي لكل من الضحية والمحقق واتخاذهم وضعية الجماع

الجنسي (انحناء احدهم ووقوف الآخر خلفه ثم يتبادلان الوضع) مع تبادلهما الحوار للتعبير عن ان السلطة تهتك المواطن بصرامتها في تطبيق القانون والمواطن يهتك السلطة بفعل تجاوز القانون .

لقد عمد العرض إلى كسر الجدار الرابع ، وهو الجدار المعنوي بين الخشبة وما عليها وما بين الجمهور ، فقد تم اشراك الجمهور فعلياً بالعرض عن طريق تصوير الجزء السفلي من اجسام بعض الرجال والتركيز على منطقة تواجد اعضائهم الذكرية واحداً تلو الآخر ، ليتفاجأ الجمهور بعد وقت قصير أن هؤلاء الرجال هم أنفسهم الجمهور بعد ان رفعت عدسة الكاميرا على الوجوه ، فأصبحت القضية قضيتهم لإمكانية حصول التفجير لأيٍ منهم يوماً ما .

كما وظف الممثلون الصوت في تقديم التابو من خلال النطق بكلمات فاضحة مثل (عضو ذكري ، عضواً ذكرياً جديداً اطول مما كان عند الضحية قبلاً وهذا ما قدمته) مزمنة (احدى الصور في الداتا شو للضحية لعضو الضحية قبل التفجير وبعد التحويل ، واستخدام كلمة (يبووي) من قبل النساء باللهجة العراقية العامية للدلالة على وقوع المصائب والنوائب ، لكن عندما نطق بها الضحية (الرجل) اخذت بعداً هزلياً غير المعنى الدلالي للكلمة واصبحت المصائب والنوائب محط هزل وسخرية ، وقول الجار بأنهم بدلوا محركاً كاملاً للضحية بدلاً عن التصليحات في اشارة إلى عضوه الذكري ، ادخال موال غنائي وسط النعي (نعي حسيني) ، وظنه بأن كلمة (الله اكبر) التي استخدمها الانتحاري دعوة لصلاة جماعة او شرب شاي جماعة واكتشف فيما بعد انها مبرراً لعملية ذبح البشر لتحليل - من مبدأ الحلال والحرام - الجريمة وفق المبادئ الاسلامية (في الفكر الارهابي) ، وربط المحقق للعضو الذكري بسيادة الوطن والمواطنة واعتباره رمزاً للوطنية وغيرها من التوظيفات للصوت في تقديم التابو .

اما الإكسسوارات والاضاءة والملابس فقد وظفت بحسب الابعاد والاهداف إلى تحقيق غايات معينة منها خدمة العرض بشكل عام والمساعدة في تقديم التابو بشكل خاص ، فأستخدم العكاز من قبل والد الانتحاري للدلالة على العضو الذكري لأبنه حين جاء للمطالبة به كي يدفنه مع اشلأ جثته ، واستخدام لاقطة الصوت ، واستخدام نصف مانيكان ، فضلاً عن الداتا شو وما قدمته من تابوات مصورة .

النموذج رقم

(2)

التابو السياسي

مسرحية (شيزوفرينيا)

تأليف : حسام السفان

إخراج : ميثم البطران

تمثيل : وسام القريني ، أحمد الصفار ، زيدون سلطان وآخرون

تناول العرض المسرحي معاناة الإنسان وحالة الصراع الداخلية بين إرادة السلطة وقوانينها من جهة وأثر تلك القوانين على ذاته من جهة أخرى ، فالإرادة الخارجية المتمثلة بالقانون الذي ينظم مسيرة المجتمع بهوية السلطة الوضعية و المحدد للسلوك الفردي وفق المنظومة المجتمعية يمثل صورة موضوعية متعالية فوق جميع الإرادات ينتظم فيها الفرد حسب قوانين العقد الاجتماعي ليضمن حقوقه وحقوق الآخرين لتحقيق مصلحة فردية مستنبطة من المصلحة الجمعية ومدركا بنفس الوقت واجبه تجاه ذاته وتجاه المجتمع .

قدم العرض هذا النوع من التابو (التابو السياسي) من خلال الصراع والصدام بين ارادة الذات المتمثلة بشخصية المريض (x) المصاب بمرض الشيزوفرنيا (انقسام الشخصية) وارادة السلطة المتمثلة بشخصية الطبيب. واثر ذلك الصراع اظهر اربعة انفصاميات لشخصية المريض ، وكانت كل شخصية انفصامية تمثل احدى هزائم الفرد مع المجتمع ، فانسلخت تلك الشخصيات (الانفصاميات الاربعة) من شخصية المريض وتحولت إلى تابوات من منطلق التقديس باعتبارها قوى ترتبط بالواقع الذاتي للإنسان وضمن حدوده الحسية . ولكن هذا الارتباط والعلاقة تمثل علاقة من طرف واحد تأثر بالإنسان دون ان تتأثر به ، فتحولت من كونها ذاتية إلى موضوعية ، واصبحت ترسم له حدودا ونظما جديدة بحكم موضوعيتها لتشكل مع الإرادة العامة مجموعة قوية من القوانين التي يجب على المريض (الشخصية) الانصياع لها ، وهذا الانصياع سلبه ارادته الفردية جميعها تقريبا ومنها العقل . فاصبح ما يعتقد صحياً بوعيه الفردي ما هو الا خطأ بالوعي الجمعي (مثل اعتقاده بان الضحك ممنوع) ، ودفعته إلى الاعتراف بذنوب لم يقتربها ويجب أن تنال العدالة وقوانينها منه (مثل المحاولة قتل زوجته) . وهذه الموضوعات الحياتية الاجتماعية كالعلاقة والحق و السلطة وصراعه معها تمثل مظهرات للممنوع (التابو السياسي) خاصة المشهد الاخير الذي اوصل المواطن المريض (x) رفع سلاحه بوجه السلطة للمطالبة بالحقوق وعليه قدم العرض على مستوى الخطاب النصي المسرح تابوا سياسيا متجاوزا للممنوع وفق قوانين السلطة والمصلحة العامة .

● الشخصية المسرحية وتظهر التابو السياسي :-

تعد الشخصية المسرحية منظومة الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحوللات التي يجسدها الكاتب الدرامي على هيئة قوى متفاعلة درامياً من اجل ايصال رسالته إلى المتلقي اضافة إلى انها إحدى المكونات الاساسية للشبكة ، ويجري تطوير الاحداث من خلال حوار الشخصيات وسلوكياتها وصراعاها مع بعضها ، وايضاً صراعاها مع نفسها (الصراع الداخلي) . وترتكز على مجموعة من الصفات المتعلقة بالجسد أو المزاج أو السلوك أو العلاقة مع الآخر أو فوارق الخلق التي تميزها عن غيرها . وتبعاً لتنوع الصفات

واختلاطها حسب الابعاد الاجتماعية والمادية والنفسية ، فأن الشخصية ترسم ملامحها معطية الانطباع والهوية .

لقد اعتمد العرض في تقديمه التابو على ثلاثة انواع للشخصيات وهي شخصية المواطن وشخصية الطبيب والانفصاميات الاربعة . فأما شخصية المواطن فهي شخصية متمردة على عالم السلطة (العالم الخارجي) والذي يمثله الطبيب من جهة ، وعلى ذاتها (العالم الداخلي) والذي تمثله الانفصاميات الاربعة من جهة ثانية حيث كانت هذه الشخصية تعيش حالة نفور من المجتمع (سايكوباتية) متخذة من العزلة عالمها الخاص الذي تزيد ، وهذا العالم يمثل رغباتها وارادتها الذاتية بمعزل عن عالم المجتمع الذي رفض الرضوخ إلى سلطة قوانينه والعيش فيه بحالة من الخضوع والاستسلام له بدوافع الخوف والقهر والبطش ، حيث انه فقد احساسه كفرد بالانتماء إلى المجتمع لعدم ايمانه بشرعية السلطة السائدة فيه ويصبح وجوده مجرد وجود شكلي لعدم فاعليته الايجابية فيه ، لذلك يجد في الوحدة ارتباطا اكثر من التفاعل مع العناصر الخاملة في المجتمع (حسب تصوره) ، ويجد في عالمه مساحات اوسع من التأمل والتفكير تدفعه إلى وضع الاهداف والآمال دون الاهتمام برأي الآخرين . وتأخذ تلك الاهداف والآمال جل اهتماماته كونها قليلة ولكنها عميقة بالنسبة له ، وتصبح هذه الاهداف بمثابة مثل عليا منتزعة من الواقع الموجود وتكون تكرارا للواقع ، ويرجع السبب في اختيار هذه المثل العليا لشخصية المريض إلى احد السببين :

الاول - العالم الداخلي : المتمثل بالجمود والخمول والجهل والعزلة الذي يسيطر عليه .
الثاني - العامل الخارجي : المتمثل بالتسلط الفرعوني الذي لا يسمح له بالتطلع إلى المستقبل ، ولا يؤثر الا اذا كان العامل الذاتي والداخلي قويا وفاعلا .

اما شخصية الطبيب و التي تمثل السلطة ، فقد اخذت من المواجهة عنوانها (شخصية مواجهة) ، حيث كانت واثقة من افكارها وافعالها بفعل التفويض المجتمعي لها ، وبفعل تمثيلها للقانون الذي يعطيها السلطة في الحفاظ على النظام ضد اي تمرد (فرداً او جماعات) فكرا او فعلا ، فكانت هذه الشخصية متحلية بروح المنطق الحسي المبني على قراءة الواقع والحاضر و الاستنتاج بالخطوات المتتالية المنطقية ازاء حالة الخيال و الوثوق بالإلهام والوحي المتخيل من قبل شخصية المريض فهي تحاول الكشف عن الحقيقة الداخلية للفرد و تعامله مع القيم كالضمير و الواجب و العدالة بمعدلات استلهاهم حقيقة العلاقات ، لتحرره من التزاماته تجاه مثله العليا وتجعلها قرينة بتجاوز التابو ، لترسم له حياة افضل ضمن منظومة السلطة العامة وتبعده عن الرفض والتحدي والقبول بالواقع والمنطق .

اما النوع الثالث من الشخصيات وهي الانفصاميات الاربعة ويمكن عدها شخصية واحدة بحكم الابعاد واصل التكوين ، فقد جاءت هذه الشخصيات نتاج حالة التشظي

بفعل قوة المجتمع على الفرد وحالة الصراع بين الارادة الداخلية والخارجية ، واتسمت هذه الشخصيات بكونها سلبية (شخصية سلبية) حيث انها رافضة لمبدأ التغيير المتمثل بإرادة المريض ضد ارادة المجتمع والسلطة ، واتخذت من التوقعات السلبية لمجريات الاحداث وسائل لمقاومة التغيير بحجه عدم فاعلية التغيير في حل المشاكل ، مما ادى إلى صراع داخلي بينها وبين ذات الفرد ، فأصبحت تمثل موضوع السلطة في ذات الفرد وتظهر له صورا مجسدة لنتائج هزيمته امام السلطة وتدفعه إلى تبني اشكال تلك الصور ، فيكون عنيفاً أو منطوياً أو خاملاً أو خاضعاً ... الخ من حالات الهزيمة . وبعد انقياد الفرد للانفصاميات ، بدأت بإحداث تغييرات تنسجم ودوافع الخارج في داخله ، مما جعلها تبدأ بالعنوان عليه ولكن هذه المرة من الداخل وبتفتح جبهات مختلفة تمثل كل واحدة منها صورة موضوعية للواقع الخارجي ، فتكون احياناً منادية بالعقوبات التي يفرضها القانون الوضعي الديني في حال تجاوزه المحذور معطية ابعاد السلطة الدنيوية ، و احياناً تأخذ دور السلطة الالهية والوقوف بالضد من محاولة الفرد في تجاوز سلطة المقدس وما يؤول اليه حاله بعد ذلك (مثلاً ..عندما توجهت الانفصاميات إلى الجمهور بالحديث واخبارهم انه دخل في صراع مع الشيطان المتمثل بالسلطة بسبب ترك الالهة له) . كما ان هذه الشخصيات تبنت ردود الافعال الناتجة عن حالات الصراع بين المريض والطبيب وتصويرها لكل ردة فعل تصدر من المريض والتعبير بالوجه والايماء والاشارة والصور التعبيرية الفردية احياناً أو طاقمية احياناً اخرى بواسطة النحت الجسدي ، ليأخذ الاداء التمثيلي لمسة فنية او بعداً ادائياً مايرخولياً في نحت الجسد وتشكيل صورة بصرية خارجية معبرة عن كم التفاعلات الداخلية ، وبهذا اصبح الجسد لغة معبرة بدلالة الاداء الحركي واسقاط مبدأ العصمة للغة المنطوقة في التعبير . ثالثاً : * الاداء التمثيلي وتظهر التابو :-

فيما يخص الاداء التمثيلي وتجسيد التابو وطريقة تجاوز النقد عن ذلك التجسيد ، فقد اعتمد العرض المسرحي على كشف الحقيقة الخارجية (السلوكية) للإنسان من خلال رسم حدود الشخصيات وتفاعلها مع ذواتها ومع بعضها ، وتأثيرات تلك التفاعلات عليها . فيلاحظ احتفاظ شخصية الطبيب بنسق واحد من الاداء ، فهو الواثق بنفسه والمتعال والمنطقي وهي صفات السلطة التي لم يحد عنها ، على عكس الاداء في شخصية المريض الذي هرول في فضاءات التجسيد لشخصيات الخاضع والمواجه والمرغم والرافض والمتحير والثابت والمتخذ للقرارات والعادل عنها والمتناقض . وهذه المجموعة المركبة من المتناقضات المبنية على الافعال وردود الافعال فرضت على الممثل ان يشبع كل حركة تمثلها ، وأن ينقلها من الواقع الخارجي إلى خشبة المسرح نقلاً فنياً لا فوتوغرافياً ، حيث تقتصر الممثل دور المجنون على مستوى الحركة والتعامل مع المحيط ، فكانت حركاته غير منطقية بقياس الاسوياء ، كالسير حافياً طيلة العرض وارتداء الملابس الرثة الممزقة والحوار مع الانفصاميات وجعلها كائنة في عالم لا يراه سواه ، واصبح يبادلها الحجج والانفعالات

واخيرا الانصياع لأوامرها بسبب عقلنته لماهيتها .

لقد اعتمد الاداء على قراءة داخلية للتكنيك السايكولوجي بآليات التخيل والتوهم الابداعي الخلاق والذاكرة الانفعالية والاتصال الوجداني والمادي والاحساس بالصدق الداخلي للوصول إلى حالة خلاقة في عقله الواعي وغير الواعي (اللا شعور) تساعد على الالهام ، لأن تحقق الواقعية على المسرح يفترض التبرير من الداخل . لذلك قدم المريض شخصية طبيب بأرتدائه (الكنزة) لقناعته بأنه ليس بمريض أولا وانه الطبيب الاجدر ثانياً ، ثم قدم نفسه على انه مطارده وهناك من يحاول قتله ووجب عليه الدفاع ، فأتخذ شخصية ثالثة (الجندي) رافعا السلاح . وهذه الشخصيات التي جاءت بفعل عملية الخلق المبنية على الالهام بفعل المنظومة الداخلية تؤكد صدق الاداء على الاصل في الدور وهو المجنون ، فلا يمكن للمريض ان يكون طبيبا ومطاردا وجنديا مسلحا في نفس الوقت وفي مستشفى !! وفيما يخص العمل الخارجي ، فالممثل امسك بالسمات الخاصة للشخصية واعطاها مجموعة من اللزمات الحركية والصوتية ، مثل استخدام المظلة المتهرئة ليقى نفسه رداءة الجو في حين ان الجو في الخارج غاية في الروعة (كما جاء على لسان الطبيب) ، وكذلك تجسيده للشخصية النافرة من المجتمع كله والتي استخدم فيها حركات تعبر عن رفضه الحديث او التعامل وحتى الملامسة مع الطبيب الذي يمثل الخارج .

عن الازياء في العرض ، فقد وظف لإعطاء ابعادا قصدية للشخصيات ، فكان منها ما هو بعداً نفسياً (مثل ارتداء الانفصاميات زيا مقسم بشكل طولي إلى لونين الابيض والاسود تعبيرا عن التناقض الداخلي لدى المريض) ، او بعداً اجتماعياً (الملابس الرثة والممزقة لشخصية المريض) ، او بعداً سياسياً (اعتمار القبعة من قبل الطبيب الذي يمثل السلطة الهجينة) . وتجاوز فضاء العرض حدود خشبة اكثر من مرة ليخلق فضاءات جديدة على مستوى الحدث أو بهدف إشراك الجمهور في تبني القضية من أجل رفع فكرة النقد لاحقاً ، كما ان السواد الذي اصطبغت به الجدران ولد الاحساس بالتناقض عن ما يجب ان تكون عليه جدران مستشفى الامراض العقلية من لون ابيض وبين الواقع الذي هو عليه . ووظفت الموسيقى والاضاءة بالوان ودرجات مختلفة في وصف الشخصيات والاحداث وتطورها بحالة من التناغم بين الاداء الحركي الخارجي والشعور الداخلي مع شدة ولون الاضاءة المستخدمة .

نموذج

(3)

التابو الاجتماعي

مسرحية (أغماء)

تأليف : زياد البصراوي

إخراج : علي عصام

تمثيل : حسن حنتوش ، علي المكصوسي ، سهير العنود وآخرون

مسرحية (أغماء) مثلاً يتطابق في بنية الادبية مع مسرح العبث ، تدور أحداثها حول أربعة شخصيات ثلاث رجال وامرأة يمثلون شخصيات مختلفة من حيث المرجعيات الفكرية والاجتماعية ، لكنهم يشتركون في أمر واحد وهو أن حياتهم عبثاً . فالعالم الذي يعيشونه عبارة عن عالم لامعقول من البداية الى النهاية تمثل لهم عبثاً كونهم يعيشون النهاية يومياً وبصوره مختلفة . فوجود الإنسان في عالم لا يحس بالانتماء اليه يعتبر عبثاً ، وبالتالي تفاعله مع المحيط عبثاً بالمجمل ، عالم بلا جدوى للوجود ولا منطق ، فكل شيء بعيد عن أرادته ولا سلطان له عليه . والدولة باعتبارها سلطة دنيوية ترسم له مساره في الحياة وعليه الاتباع والا وقع بالتأبؤ السياسي . والسلطة الالهية ايضاً ترسم له مقدراته منذ البداية (حيث لا أرادة له في الولادة ولا حتى بتسمية نفسه وتحديد جنسه) وحتى ساعة فناءه وصورة ذلك الفناء ، ولا يحق له الاعتراض على تلك السلطة والا وقع بالتأبؤ الديني . وهو مسلوب الارادة أمام سلطة المجتمع والاب ، فعلاقته بالاب علاقة طرف واحد لأن الاب هو صاحب السلطة وبالتالي وجب عليه الطاعة للسلطة الاجتماعية بقوانينها وعاداتها على مستوى المجتمع ووجب عليه الطاعة للسلطة الاسرية المتمثلة بالاب والا وقع بالتأبؤ الاجتماعي . وتخلل العرض المسرحي بعض الأحلام والمرادات التي رغب كل منهم تحقيقها في حياته من منطلق الارادة والرغبة الفردية ولكنه لم يحقق منها شيئاً بسبب قيود تلك الأنواع من التأبؤات . لينتهي العرض بصرخة المرأة (والتي تعددت معاني وجودها داخل العرض ، فكانت الحبيبة والزوجة والدنيا والاغراء وغيرها) ، صرخة طالبت الممثلين والجمهور عامة بأن يفيقوا من عالم الاغماء .

● الشخصية المسرحية وتظهر التأبؤ الاجتماعي :-

شخصيات العرض نمطية وخاصة الرجال الثلاثة الذين صوروا جانباً من نمط حياة الشخصية المصابة بالجنون بفعل مآسي الحياة من حروب ودمار وتهديم وتهشيم ، فاتصفت الشخصيات الثلاثة بتداخل الحوارات وغياب الفكرة والوحدة الموضوعية على مستوى طرح الفرد وعلى مستوى المجموع ، فلم تكن هناك تلاقي أو تنافر بالأفكار والطروحات لغياب وحدة الموضوع كذلك لم تسهم الشخصية في بناء الحدث أو تتبناه لان نشاط الشخصية موجه إلى جانب الاداء المسرحي يحاول شد انتباه الجمهور إلى منطقة الكوميديا وتخفيف النقد على عبثية المعروض وما يتخلله من تابؤات على مستوى الشكل والمضمون ، لان الوجود الحقيقي للشخصيات ليس على المسرح بل في الخيال ، وهذا الامر ليس بالهين على الممثل ادائياً ، فعليه ان يتجرد من ماهيته البشرية ويتحول إلى رموز للطبيعة البشرية . فضلاً عن التعذر في التعبير عن القضايا التي عالجهها الفن الدرامي في الماضي بسبب تطرف الرؤى العبثية ، لذلك تبنى المؤلفون اساليب لشد اهتمام الجمهور

وتخفيف مقاومتهم ، مثل الضحك لامتنعاص القلق وتجنب النقد .

ان شخصية المرأة التي أتمت بمحدودية الاثر على مستوى الاداء والحوار ، فكانت صورة معبرة عن موضوع وليس شخصية ، حيث جسدت الكآبة والبؤس والاضطهاد وركنت إلى العزلة ، فهي لم تشرك نفسها حتى بحوارات العبث ، فهي مدركة لكونها وجود عبثي (مصغر) داخل الوجود العبثي (الاكبر) ، فرسمت تلك الالوان والخطوط في ابعادها ملامح الشخصية الساكنة التي تميزت بهدوئها وعدم المجادلة والقدرة على التشخيص (مثل طلبها افاقة الناس عن حالة الاغماء الذي يعيشون في نهاية العرض) .

● الأداء التمثيلي وتظهر التابو :-

الاداء التمثيلي اعتمد على حركات مرنة ظاهرها الهزل وباطنها الالم ، والاشراك الفعلي للجمهور في عبثية الحياة والعيش في القمامة (امتداد بساط القمامة إلى الجمهور) . وعبثية الحوار بكلمات عامية وفصحى بحيث كانت مجموعة كلمات متداخلة وليست جملاً مفيدة وتامة المعنى ، ولكن كانت كل كلمة تعبر عن ما يتداوله المجتمع من مشاكل تعطيها هذه الكلمة المعنى والدلالة المختصرة . واعتمد الاداء في كثير من حركاته على الدلالة الايحائية ، فصور اصول وجذور المشاكل التي يعيشها الأفراد ورده إلى أصل واحد وهو الحرب (اشعالهم لسكائهم من ولاعة واحدة) ، ونتائج هذه المشاكل هو الدمار الذي تمثل بالموت والجنون واللامبالاة (اصبح الموت مشهداً عادياً ولا يكثرث اليه الناس) . والقمامة مصدر الغذاء والبقاء والعيش ، اي ان الإنسان يأكل مما تخرجه البطون ، احداث متوازية غير منطقية ، قرع طبول وكب نفايات للدلالة على استمرار عبثية الحياة في الفوضى ، وغير ذلك من الدلالات في العرض .

وقام الممثلون بتأدية العديد من التابوات التي تخص القضايا الاجتماعية بدلالات الائمة والحركة والحوار ، مثل تعاملهم مع قناني المياه الفارغة تعبيراً عن البيئة الملية بالنفايات ، فيشربون ويأكلون منها ويعيشون وينامون عليها ، الاعتراض على اصل الوجود والماهية (لماذا ولدتموني ؟) والارادة الالهية ليصبح الوجود الإنساني بحد ذاته عبثاً ، أو بدوافع الغريزة والجنس ليس اكثر (كالتجسيد البصري الايحائي للعملية الجنسية) ، والفرق بين الحياة والموت هي الرائحة التي تكون افضل في الموت عنه في الحياة فيدعوه إلى البصق على الإنسان ذي الرائحة الكريهة ، وسير الفتاة بهدوء فوق أنين الإنسان واسكاته برمي القمامة عليه ، المطالبة بقطع الرؤوس التي تحمل الافكار التي لا نفع منها في حياة مصيرها للكلاب والقطط ، فيتخذ أحد الممثلين شكل وصوت الكلب ويبدأ بالنباح ، ويقوم اخر بالبدأ في عد الحيوانات ويشير بأصابعه

الجمهور وهو يعدهم (معتبراً اياهم حيوانات) همهم الاكل والشرب واشباع الغريزة . ومحاولة تطهير الإنسان من ذنوبه بسكب الماء عليه ، في الوقت نفسه يظهر ظل الفتاة على خلفية المسرح البيضاء وكأنها تستحم . والمحاورة مع الرب أو السيد العظيم وتجسيمه

ومطالبته بصوت كلمات تجاوز حدود الأدب واللياقة (ولك انطيني) ، وقص الشعر واقعيّاً بغية اثارة العاطفة وتعبيراً عن الرفض للواقع المفروض ، والامتناع من الصلاة التي لا جدوى منها والتهكم على الاذان ، توزيع الطعام إلى الجمهور (المأخوذ من القمامة اصلاً) ، صراخ احد الممثلين متألماً وخائفاً من الفتاة التي تمثل في لحظتها الحياة المخيفة لبني البشر في لحظة انشغال الجمهور فعلاً بالأكل الموزع قبل لحظات للدلالة على وحشية البشر وعدم اكترائهم لإلام بعضهم البعض .

نتائج عروض المستويات الثلاثة

اولا : نتائج مسرحية (تحويل)

- 1- أفرز الصراع العقائدي تابواً دينياً بخلقه منظومة دينية مادية مفرغة من المحتوى الألهي ومرتمية بأحضان المصلحة الدنيوية (الفكر الارهابي المتطرف) وتبنيها الجعل للقضاء والقدر للإنسان ، استبدالها للسلطة الالهية في التحكم بمصائر البشر .
- 2- كشف البناء الدرامي عن مضمون التابو الديني من خلال التصارع بين الدين والعلم بفعل الإنسان وفق المصالح وليس المضمون .
- 3- جسدت الشخصيات المسرحية في تصارعها مضمون قوة السلطة والارادة العامة على حساب الفرد والارادة الذاتية ، فأصبح بقاء الفرد في تضاد مع العقيدة والدين .
- 4- وفر الاداء التمثيلي وفق مبادئ المسرح الملحمي الاجواء المناسبة لتقديم التابو الديني على مستوى الخطاب النصي والفعل الحركي الأدائي وبمعمونة الفلم السينمائي .
- 5- خلقت السينوغرافيا تشكيلاً نسقياً مع الآخر أو مع مكونات العرض البصرية (الديكور أو الأزياء أو الأكسسوار) مما اظهر معادلاً موضوعياً لمناقشة فعل الفرد أزاء التابو

ثانيا : نتائج مسرحية (شيزوفرينيا)

- 1- من خلال البناء الدرامي ، كشف العرض المسرحي عن مضمون التابو السياسي بالصراع المضمّر بين السلطة من جهة والفرد المغترب بإرادته الذاتية من جهة أخرى .
- 2- تنوع الشخصية المسرحية بين الواقعية والافتراضية ، كشف عن تمظهر التابو السياسي من خلال صراع الافكار بين الشخصيات وكشفها عن الغامض في العلامات الإنسانية مع السلطة السياسية .
- 3- الاداء التمثيلي أعتمد على صياغات أبداعية أدائية تأخذ من الفعل الداخلي ودراسته الفنية طريقاً للتعبير بالصورة الحركية الخارجية عن حقيقة مواجهة الشخصية للتابو .
- 4- المفردات الاخراجية والسينوغرافية ساهمت في رسم صورة الضياع الذي يعيشه أنسان هذا العصر وطريقة صراعه مع السلطة من خلال التنوع والتبدل الدلالي لاستخدام المفردة الأخراجية مع أداء الممثل الشخصية بروح التكامل الفني المعبر عن لغة عرض فنية غير منقولة .

ثالثاً : نتائج مسرحية (أغماء)

- 1- كشف البناء الدرامي عن مضمون التابو الاجتماعي بوصفه تعبيراً عن الازمات الاجتماعية في ثقافة الفرد وسلوكه ضمن دائرة المفاهيم القيمة والاجتماعية في محيط التفاعل الإنساني وصراع الارادات .
- 2- الابعاد التأويلية في رسم الشخصيات ضمن مفهوم العبث جسدت مبدأ عدم الانسجام (السنخية) بين الفعل ورد الفعل للكشف عن مضمون التابو الاجتماعي .
- 3- جسد الاداء التمثيلي حالة مغادرة الفرد من واقعه المفروض والمعقول إلى واقع العبث واللامعقول من خلال القراءة التعبيرية للفعل الحركي والادائي للشخصيات للكشف عن حقيقة التابو الاجتماعي بفعل الاداء التمثيلي العبثي .
- 4- منح انفلات النص مساحة للأداء التمثيلي في تقديم التابو الاجتماعي أدائياً وتعويض هذا الانفلات بمساحات من الدهشة بفعل الاداء التمثيلي العبثي لرفع نقد الجمهور .
- 5-الرؤية الاخراجية في رسم فضاء العرض واشراك الجمهور ضمن مفهوم الفوضى والعبث ، اعطت خلفية بيئية للحدث الدرامي وقدمت رؤية بصرية لمفهوم التابو الاجتماعي بدلالة فضاء العرض .

الفهرست

- 1 - كلمة رئيس المهرجان د. جبار جودي ص 1
- 2 - كلمة المشرف على الملتقى أ.د. عبدالكريم عبود عودة ص 2
- 3 - أهداف الملتقى الفكري ص 3
- 4 - محاور الملتقى الفكري ص 4
- 5 - حادثة الفكر المسرحي وتحولاته في التجربة المسرحية البابلية
د. محمد حسين حبيب ص 6
- 6 - فاعلية المسرح في تأسيس وعي المدينة الثقافي
محافطة ميسان انموذجا
أ.د. محمد كريم خلف الساعدي ص 23
- 7 - من جماليات التجربة المسرحية في مدينة البصرة
قراءات في تجربة (مسرح اللامعقول الحركي القصير
أ.د. مجيد حميد الجبوري ص 36
- 8 - مسرح المدينة وفعل التسوق بين ثقافة الاستنساخ والتجديد
أ.م.د. سافرة ناجي جعفر ص 47
- 9 - المسرح في المدن المحررة .. وتمثيلات الأروهاب في عرض (الصومعة)
د. محمد اسماعيل الطائي ص 58
- 10 - اشكالية الأداء النصي ما بين المركز والهامش
في الخطاب المسرحي العراقي
أ.م.د. شاكر عبدالعظيم جعفر ص 72
- 11 - ملامح المدينة في عروض فرقة المسرح الفني الحديث
أ.م.د. مظفر الطيب ص 88
- 12 - العلاقة التفاعلية بين المسرح والمدينة
المسرح في مدن كردستان انموذجا
حمة سوار عزيز ص 102
- 13 - تمظهرات التابو في زمن التحولات وعروض مسرح المدينة
أ.د. عبدالكريم عبود عودة - الباحث علي حسن عبدالله ص 111