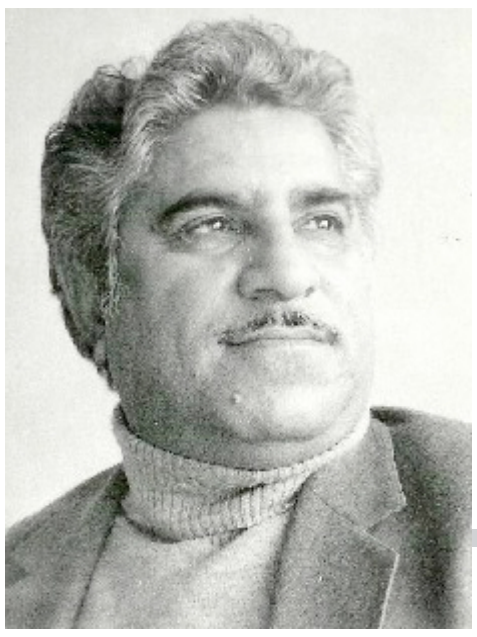
ياسين النصير

النقد المسرحي يحتاج آليات معرفية مضاعفة

بضعة من وجدان الناقد المسرحي ياسين النصير ، لا تزال عالقة على احدى خشبات مسارح العراق ، وجسده يجوب المنافي سائحاً بين اصقاع الارض. وهو يستصعب تناول المسرح العراقي كمدارس نقدية وذلك لإيمانه بانه : (لم يفرز حتى مدرسة نقدية واحدة . بل مقالات نقدية وكتابات صحفية ناقدة. ولم تتشكل ملامح نقد إلاّ في أواسط السبعينات عندما كان هناك مسرح حقيقي حيث يلد النقد وامامه أرضيه خصبة وقوية . لكن مع ذلك هذه الكتابات النقدية ، مازالت معدودة على الاصابع . لم تتجاوز عشرة كتب ، ان لم تكن اقل ، لي منها خمسة كتب . وهذا لا يعني أشكل تياراً او منجهاً او رؤيا ، وانما هي مقالات عن عروض).

سعد محمد

بدأ المسرح في العراق بدائياً وليس فطرياً



ياسين النصير

وعن تاريخ النقد المسرحي في العراق ، قال : (تاريخ المسرح العراقي ما يزال محض مدونات متحفية ومعلومات ارشيفية ، ولم نؤسس رؤيا نقدية خاصة بالمسرح العراقي . فهو لم يلق احتراما من قبل مؤسسات الدولة ولا الاكاديميات في الدراسات العليا الا في السنوات الاخيرة حيث اخذت بعض الدراسات الاكاديمية طريقها الى الدرس).

النصير لا يعتبر الاطروحة الاكاديمة نقداً ، انما هي دراسة ، موضحاً : (وهذا لايعني ان المسرح العراقي متخلف ، بل بالعكس .. متقدم جداً . لكن النقد المسرحي يحتاج الى آليات معرفية مضاعفة ليست معرفة النص مثلما هو في القصة او القصيدة .المسرح يحتاج الى نقد شامل في الديكور والجمهور والخشبة وتاريخ الدراما وموقع العرض المسرحي من هذا التاريخ كله ؛ لذا على الناقد المسرحي ان يكون قارئاً جيداً لكل تأريخ المسرح ومكوناته بكل لغاتها والمسرح اكثر الفنون تغييراً مستمرا).

أشار الى ان المسرح العراقي ، بدأ منذ السبعينيات بكسر طابع الفصول في التاليف واستبدالها باللوحات قائلا: (وهي طريقة لم تأت اعتباطاً ، انما نتيجة دخول المسرح الملحمي في المسرح الواقعي ، وهذا اعتبره خلقاً كبيراً) معللاً ذلك بالحرية التي تمنحها اللوحات للكتابة والتفكير والحرية وبنية النص ومشاركة المشاهدين وتداخل فنون عديدة في هذا الفن.

قال: (الكتابة للمسرح ، قبل استحداث اللوحات ، كانت تجعل العرض المسرحي عبارة عن فصل أول وثانٍ وثالث ، أي كان الحدث محدداً بزمن خارجي ، بينما في اللوحات الزمن مفتوح والعرض والنص والاخراج ..كلها مفتوحة بشكل يعطي حرية ابداعية ووعياً اجرائياً).

انفتاح مسرحي

راقب الناقد النصير فنون القصة والسينما والتلفزيون والشعر وهي تدور في فلك المسرح قائلاً : (كلها اغتنت منه . فالكاتب المسرحي أعد نصوصاً مسرحية من قصائد وقصص وروايات . واصبحت القصة أساساً لكثير من المسرحيات . ومعظم كتاب المسرح لدينا ، هم في الاساس كتاب قصة ومسلسلات تلفزيونية وافلام . قوة المسرح العراقي أضفت على هذه الفنون قوة مضاعفة وأعطتها مساحة أوسع من الانتشار الجماهيري ، كي لا تظل محصورة في رقعة محددة).

اما الممثل العراقي ،فقال عنه النصير : (ممثل مسرحي بسبب ضعف السينما لدينا ،فهي بحاجة لآلية كبيرة وواسعة ، تجاربنا السينمائية قليلة ولا تشكل تياراً سينمائياً . لدينا افلام ،لكن ليست لدينا سينما).

عزز النصير من قوة الممثل المسرحي ، بالقول : (الممثل المسرحي أنضج بكثير عندما يدخل يدخل السينما لانه يعتمد على الحفظ في تجسيد الشخصية وعدم اعادة اللقطات ، بناءاً على الصدق ودقة التعبير ، بينما الممثل السينمائي يمكن ان تعاد له الاخطاء ،بينما في المسرح لا يمكن ذلك).

(يحتاج مسرحنا الحرية) قال : (كي يكون مسرحاً عالمياً و يحتاج اعداداً من الكتاب والمخرجين والدراماتورج وزيارات منظمة للفرق العالمية والعمل معها باشراف الملحقيات الثقافية العراقية في دول العالم والمشاركة في مهرجانات عالمية وتنظيم مهرجانات نظيرة لها .. محليا ومواكبة التجارب العالمية التي يعج بها المسرح الانساني). طالب الناقد ياسين النصير بفتح اكاديمية خاصة بفن المسرح: (لأن فنونه تعددت وتحتاج الى التجريب والوورك شعري والممارسة الفعلية والشباب المؤمنين بان المسرح هو ابو الفنون وامها واختها و عشيقتها).

وجهاً لوجه

المسرح العراقي بدأ بدائياً وليس فطرياً . بحسب النصير ..الذي قال : (البدائية مهمة جداً .. تعطي الحرية للنص ، لكنها يجب ان تنظم و تدخل سياق التدريب الاكاديمي للعروض المسرحية . فبدون الفهم الاكاديمي لا يمكن خلق مسرح متطور ، لكن على المخرج ان يتعامل مع الاكاديميات بوعي ،فنحن نحتاج الاكاديميات ، مثلما نحتاج الروح الشعبية المطلقة .. الحية التي تستطيع ان تولد اشكالا جديدة).

اما عن مستوياته فقال : (بدأ جيداً في الستينات و انتهى منتصف الثمانينات بدخول المسرح التجاري والايديولوجيات الحزبية على النصوص وملاحقة الفنانين وغلق المسارح الجيدة و منع الجمهور من الوصول اليها). مؤكداً (انها عملية سياسية تافهة وناقصة ،فالمسرح في تلك السنوات شكل نواة ثقافية كبيرة جداً ، وبعض العروض كانت تستمر ثلاثة اشهر والجمهور بالالاف حتى صار المسرح جزءاً من وعي شعبي أدى مهمة اجتماعية تنويرية . وكان هذا الخط الفكري المتصاعد يخيف السلطات الحاكمة آنذاك).

للنصير ثلاثة كتب تناول فيها العروض المسرحية لثلاثين سنة ، يعتقد انها مهمة هي : (وجهاً لوجه و بقعة ضوء بقعة ظل وفي المسرح العراقي المعاصر ، جديرة بالدراسة).

الناقد مؤلفاً

لكي ينتشر المسرح العراقي من المحلية الى العالمية ، يفترض به ان يتوفر على مجموعة عوامل هي برأي النصير : (الدراسة والبعثات والوورك شعري والتلاقح مع المسرح العالمي ومشاركة الفرق العالمية مع الفرق العراقية وفق منهاج علمي دقيق لتبادل الخبرات).

ثنائية الداخل والخارج محسومة لديه بالقول : (حالياً لا اعتقد بامكانية خلق مسرح عراقي ، لكن التجارب التي أعرفها .. حاليا .. معظمها تتم في الخارج ،يجب تقديمها داخل العراق فالكتابة والعرض في الداخل هما الاغنى، جديد الناقد ياسين النصير ثلاثة نصوص مسرحية كتبها،هي (الحقيبة وشهرباء والثالث اوبريت يجري العمل فيه حالياً).

التجريب في المسرح .. المحتوى والهدف

اجمعت التجارب المسرحية على ضرورة وجود الجمهور على الرغم من أن بعضها ينطلق من رؤى ذاتية في العرض وأكدت الكثير من تلك التجارب على تماس المتفرج بالممثل حد الاندماج والابتعاد عن الشكل التقليدي لمسرح العلبة والبحث عن أشكال جديدة تعزز ذلك الاندماج. قد يوحي المخرج بالقليل من الأهمية بينما يبقى عند بعضهم سيداً للعملية المسرحية كما يمكن تقسيم التجربتين في هذه المرحلة إلى:

محسن العزاوي

١- النظريون / أمثال: جورج فوخس، حيث يساهم هؤلاء في مناقشة مكونات العملية المسرحية دون تطبيق إلا القليل من مناقشاتهم.

٢- الحالمون / أمثال: جوردون كريج وانتوين ارتو، وقد عرض هؤلاء أفكاراً ورؤى غير قابلة للتطبيق في زمانهم ولكنها كانت محفزاً لتجارب الآخرين.

٣- التقنيون / أمثال: فيسفولودمير هولد وبيتر بروك وقد وضع هؤلاء طرقاً في التعامل مع مكونات العرض وفي الفن الممثل خاصة.

٤- أصحاب الهدف/ وخاصة بيسكاتور، وقد تعامل هؤلاء مع مكونات العرض المسرحي واضعين إياها جميعاً في خدمة غرض هو ليس من صلب العملية المسرحية.

٥- أصحاب المنهج/ وخاصة بريشت، وقد وصلت تجارب هؤلاء إلى قدر من الاستقرار.

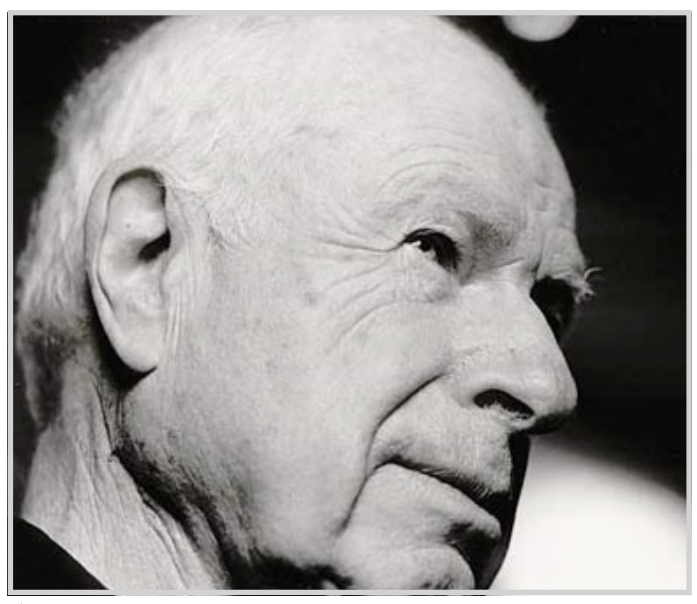
ولكن هذا التقسيم لا يعني أن الأسماء التي ذكرت أو لم تذكر مقتصرة على الصنف الذي وضعت فيه، حيث يمكن للتدخل أن يحصل.

المنهج التجريبي والمسرح

إذا كان منطق التجريب يفترض وجود (ملاحظة أو وصف أو فرض أو تجريب)، فأن آليته تشترط وجود متغيرات، والتجريب جزء من المنهج العلمي لهذه المتغيرات. فالعلم يسعى إلى صياغة النظريات التي تختبر الفروض التي تتألف منها وتتحقق من مدى صحتها، والتجربة ببساطة طريقة تختبر بها صحة الفرض العلمي. وإذا قارنا التجربة بالملاحظة الميدانية فيها وبما يتعلق بالتحقق من صحة الفروض، عندئذ سنجد إن الأولى تتفوق على الأخيرة بما يتوافر لها من ضبط لمختلف المتغيرات التي يتضمنها الاختبار وهذا بدوره يجعلنا نستطيع تكرار التجربة قبل ان نقبل نتائجها بوصفها تعميمات محققة يمكن ان تكون قضايا مقبولة في النسق النظري. إن الفرض العلمي، طبيعياً كان أو إبداعياً، يبنى على وعي كامل للضرورة التاريخية (محلياً، عالمياً) وبالإنجاز الذي سوف يتحقق لأنه يخلق إضافة نوعية للسجل البشري، ومادام الوعي بالضرورة بهذا المستوى فلابد للمبدع من حساب فرضيته وآليته بحيث يصل إلى النتائج المرجوة بدقة. وهنا لابد من حساب متغيراته العاملة وخاصة المستقلة منها حيث (يعتمد تصميم البحث التجريبي على عدة خطوات: هي تحديد المشكلة وصياغة فروض تمس جوانب هذه المشكلة ومن ثم تحديد المتغير المستقل والمتغير التابع ثم كيفية قياس المتغير التابع وتحديد الشروط الضرورية للضبط والتحكم بالوسائل الممتعة بإجراء التجربة)). إن الملاحظة والوصف هما ميدان الإحساس بالمشكلة المحددة أو الإشكالية. وإذا كان العلم يشترط وجود حاجة مادية ومحسوسة فإن الإبداع يؤسس على إشكالية معرفية وجمالية لا يمكن غلقها، فهي تجدد في كل عصر، وكلما أجاب المبدعون على سؤال لها فإن أسئلتها الأخرى سوف تتوالد من جديد ولمبدعين آخرين.

إن إشكالية الإبداع جدل مستمر بين ذات المبدع والمحيط وبحث عن التوازن المفقود في عالم متحرك، متجدد، بعيد عن المطلق.

إن عمليات التجريب وآليته تعني وجود مختبر تجري فيه هذه الفاعلية. وتاريخ المسرح يطلعنا على مختبرات ستانسلافسكي، مييرهولد، بريشت، كروتوفسكي .. وغيرهم، إذ لكل واحد من هؤلاء التجريبيين مختبر يحتوي على أفراد معنيين يؤمنون بفرضية المخرج الفنية، إنهم يؤدون أدوارهم مسؤولياتهم بوعي.. وهذا الوعي ينتقل إلى تحديد وفاعلية عناصر العرض المسرحي الأخرى.. وإذا كان الطقس هو الأهم عند (آرتو) و (كروتوفيسكي) فإن البناء النفسي للشخصية هو الأهم بالنسبة (بستانسلافسكي) وكذلك الأيديولوجية بالنسبة (لبريشت).. وهذه الأهمية تعتبر الفرضية المعرفية وفي الوقت نفسه (المتغير المستقل) في حساب المنهج. ليس معني الجديد في فلسفة التجريب أخذ نصوص جديدة تتزامن مع عصر المخرج بل إمكانية قراءة نصوص مسرحية قديمة بفرضية جديدة وبذلك تصبح حقلاً للتجريب في أحد متغيراته المتعمدة من قبل المخرج أو فريق العمل ككل وهذا ما قام به المبدعون في إعداد بعض النصوص العالمية. ولعل (بريشت) خير مثال على ذلك عندما قام بإعادة تأليف عدد من نصوص (شكسبير) على وفق متغيره وفرضه الأيديولوجي وتكنيكه اللاأرسطي إذ "أنه بدون الجديد في تفسير النصوص والطرق الجديدة والموضوعات الجديدة وأساليب التمثيل الحديثة؛ فإن المسرح كأي شكل فني يصبح مهدداً بالركود والموت ويتمثل ذلك بضجر الجمهور وشعوره بالملل. ولما كانت الحياة هي المتغير، والمجتمع هو نهر التدفق، فإن هناك حاجة ملحة للتجريب وذلك لكي نواكب الأوضاع المتغيرة اجتماعياً وسياسياً وأيديولوجياً وفلسفياً". وبهذا المنطق نحقق للتجريب مضمونه المعرفي والجمالي من خلال خلق العلامة الصحيحة والعلمية مع المتلقين الذين يعيشون عصراً علمياً بإنعكاساته عليهم كذوات متذوقة ومفسرة ولها موقف من كل ما يحيطها. وكما يقرر (أسلن) بأن التجريب ضرورة تتمثل في وعي المخرج المبدع وفي وجهة نظر شمولية لإعادة قراءة النصوص وإنتاجها بمفردات عادية وتقليدية ولكن عليها أن تشتغل بوظائف جديدة مستمدة من فرضية المخرج التجريبية ومنسجمة معها. ف (كوردون كريك) طالب الممثل أن يكون دمية مثالية في متغيره الشكلاني و(بريشت) أراد الممثل الواعي والمنحاز لمتغيره الأيديولوجي وهكذا الآخرون ((ولكي يكون العمل المسرحي عملاً تجريبياً يجب ان يجد له صيغة جديدة في أحد عناصر اللعبة المسرحية جميعها؛ كالنص المسرحي والإخراج والأداء وعلاقة الخشبة بالجمهور وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي الأمر الذي يتطلب صيغة جديدة تتعدى الصيغ المسرحية المتعارف عليها.



بيتر بروك

إن عادة فهم عناصر اللعبة المسرحية ومفرداتها في ضوء (فرض التجريب) الجديد يشكل ضرورة الوعي وفحص المتغيرات الثانوية التابعة وكشفها وتوضيح ما طرأ عليها جمالياً وفكرياً في (المتغير الطقسي) الذي طرحه (آرتو) والذي ترك آثاراً كبيرة وواضحة على باقي عناصر اللعبة. إن للمثل وظيفته النفسية في بناء الشخصية كما عند (ستانسلافسكي) وأصبح عرافاً كهنوتياً مما يتطلب ملاحظة ووصف تلك المتغيرات وحسابها وتكرار وإعادة التجريب مرات ومرات عدة لتحديد ما يطرأ والتنبؤ به.

إن عناصر اللعبة المسرحية ليست كافية في تحديد ماهية التجريب وجوهره، إذ أن المنظومة المعرفية للتجريب هي المنطلق والأرضية المعيارية لكل ما هو تجريبي وإلا أصبح عمل المخرج التجريبي ناقصاً وعشوائياً. فالمنظور الفكري يسير بجانب فهم اللعبة وإمكانية تحقيقها في أي عنصر من عناصرها. فهذا التلازم ضرورة لفهم المنجز الإبداعي كما هو ضرورة لرصد الفنان وتوثيق إضافاته النوعية على الصعيد الشخصي أو الإنساني العام "فلابد أن يحتوي التجريب على رؤية إنسانية شاملة ومنظر فكري وفلسفي ثاقب، يتبعهما شكل فني جديد يجسد ويقوم بتوصيله إلى الجمهور كطرف في معادلة التجريب المسرحي بوصفه مستقبلاً إيجابياً للفعل المسرحي لأنه يقاسم المبدع المسرحي رؤياه الشمولية إلى العالم واكتشافه لقوانين متغيراته الاجتماعية والطبيعية ويطالب معه ذات الضرورة لتغيير العصر في مسعاه الجمالي".

إن الفهم الفلسفي لمكونات الحضارة في مدة تاريخية محددة ومكان محدد يترك بصماته على أذهان الناس (مبدعين، متلقين) ومن خلال سلطة المنظور تتقارب وجهات النظر بالتحليل والنتائج ولا تنتج أشكالاً غامضة مجردة فقط بل مضامين تنسجم بالشمول ويأتي الشكل ومفرداته معبراً عن الجديد، الضرورة الفنية والمعرفية.

إن الواجب الرئيسي لصناع العمل المسرحي -المخرج- وفريق عمله هو ضرورة معرفة لغة الخطاب الأدبي بجميع مفرداته التوصيلية والجمالية والمعرفية كما عليهم أيضاً معرفة مفردات لغة العرض المسرحي وكذلك تحسس المتلقي بمدى استيعابه وآفاقه وصراعاته الاجتماعية. ولتحقيق هذا الهدف لابد من إقامة جسر من الوعي الحقيقي بين المنجز الفني والمتلقي لتقديم دراسات (سيكولوجية ونفسية وتاريخية) في مرحلة محددة زمكانياً وبشرياً، بمعنى إن الأثر الذي يحاول المخرج التجريبي أن يطرحه في عمله المسرحي مطروح كذلك من قبل العالم في مختبره ومجاله، وكذلك الشاعر والسياسي والأيديولوجي. وهكذا نجد إن الفرض هو الضرورة الاجتماعية التي ينادي بها الجميع ممن عاشوا الحضارة بأحاسيسهم ورؤاهم. وكما تقول جيرترودا لوكانوفا: (إن المسرح هو التجريب في أساسه وكل عصر يطلب تجربة جديدة تتناسب مع العصر والظروف التاريخية).

مهرجان المونودراما في الشارقة

يحيي ذكرى عوني كرومي

الشارقة / المدى

اقيم ضمن فعاليات مهرجان الفجيرة للمونودراما في صالة المؤتمرات الكبرى في فندق ميريديان. الحفل التأبيني والتكريمي للدكتور الراحل عوني كرومي وكان رئيس الندوة السيد محمد سعيد الظنحاني (رئيس المهرجان)قد أشاد بالبداية عن تعاون الدكتورعوني معهم في وضع اللبنات الاولى للمهرجانين الأول والثاني . أدار الندوة المخصصة للتكريم السيد فيصل جواد من العراق والقيت كلمتان عن عوني واحدة لرؤى ابنته والأخرى لزوجته اللتان حضرتا المهرجان بدعوة من إدارة المهرجان.

بعد ذلك القيت الكلمات عن انجازات واعمال الدكتور عوني القاها كل من:

١ من العراق : عزيز خيون والدكتور حسين علي هارف

٢ من الكويت: فؤاد الشطي والدكتور نادر القنة

٣ من قطر: الدكتور حسن رشيد

٤ من البحرين: السيدة أمينة القفاص والاستاذ يوسف حمدان

٥ من مصر: ذ سامح الصريطي

٦ من السعودية: ذ ابراهيم العسيري

٧ من ليبيا: ا عبد الله الزروق

٨ من الاردن: اذ غنام غنام والاستاذ خالد الطريفي

وقد وزع كتاب يشمل جزءاً مما كتبَ عنه بعد وفاته ، كان قد طبع في برلين بعنوان: عوني كرومي الانسان والمسرح.

وقد علقت بوسترات المسرحيات التي أخرجها الدكتور عوني بالمنفى في القاعة التي حضرها جمهور من ضيوف المهرجان،كما عرض بالمناسبة فلمان احدهما عن مراسيم الدفن في برلين، والآخر بعنوان وداعا ايها الورد وهو فلم وثائقي عن آخر عمل له (مسرحية ليلة السكاكين الطويلة). مع الوفد العراقي في برلين وشمل الفلم مقابلات مع فنانين عراقيين تحدثوا عن عوني الانسان والفنان.

وتحدثت زوجته خلود كرومي قائلة:

شكرا للقائمين على مهرجان الفجيرة المسرحي لدعوتهم لي مع تقديري لهم لتكريمهم مبدعاً عراقياً كان همه الشاغل الوطن والمسرح إذ أفنى حياته من اجلهما

طلبت مني إدارة المهرجان أن أكتب كلمة عن الغائب الحاضر ...الراحل عوني كرومي فاحترت عن ماذا أكتب..عن غربة روحه في الداخل والخارج، عن تفانيه وبحثه الدائم في المسرح، أم عن رحيله مجبرا عن حبيبته الازليه (بغداد)؟

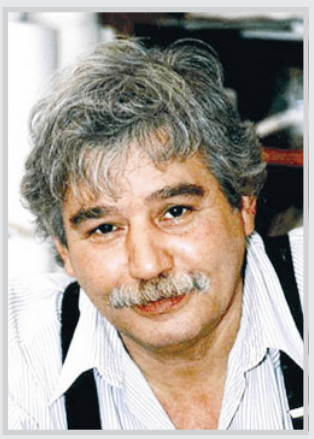
كثيرة هي المواضيع .. التي يمكن أن أتحدث من خلالها عن عوني.. لكنني اخترت ان أتحدث عنه. من خلال بعض عناوين مسرحياته .. التي تجاوزت السبعين . وهي:

المسيح يصلب من جديد ... مبادرات عامل.... رثاء أور... كوريولان.... غاليلو غاليليه.... الغائب.. نزول عشتار الى العالم السفلي... الآنسان الطيب... تساؤلات مسرحية... صراخ الصمت الاخرس... ترنيمة الكرسي الهزاز... ليلة السكاكين الطويله بغداد ..٢٠٠٣, مسافر ليل..وهو آخر عرض أخرجه (محنةُ وطن وانسان)

كان يحزنه أن يصلب المسيح من جديد كل يوم

أمام أعين الجميع ولايتحرك أحد... فأيقن أن الوطن يبنى بمبادرات عامل..ولآن (أور) أم بغداد العتيقة فقد رثاها مبكرا وكأنه تنبأ بما سيحدثه كريولان الطاغية من خراب بالابنة البكر بغداد الحبيبة... فقرر أن يقف الى جانب غاليلو وهو يصر على دوران الارض.. واعلان الحقيقة بوجه الدكتاتور حتى لو كلفه ذلك حياته ... لان الحروبَ لا تخلف آلا جيشا من الغائبين عن أوطانهم وأسرهم... وحتى لو نزلت عشتار الى العالم السفلي لا تستطيع أن تعيدهم الى الحياة... فالانسان الطيب عملة نادرة . في زمن الجشع والخذلان والنفاق ..ورحيله يحيل الأرض جحيما...

ولأن المسرح هو الحياة ...جاءت تساؤلاته المسرحية لتعلن ...عن أشكاليات الوطن .. الذي يصرخ صراخا صامتا أخرس... والامهات والارامل اللواتي يرددن ترنيمتهن اليومية للغائبين على إيقاع الكرسي الهزاز.. .



عوني كرومي

ولكن رغم غيابه الطويل عن بغداد ... فهي حاضرة في قلبه أينما ارتحل ... فخاف عليها من ليلة السكاكين الطويلة....وبعد اكثر من سبعين حلماً وقضية.. تتحدث جميعها عن محنة الوطن والإنسان التي نخرت قلبه وروحه اختار ان يسافر ليلاً ليكون مسافر ليل من طراز أسطوري يطير بأجنحة الإبداع والمحبة...

وأخيرا أقول لعوني ...

ان لكل جديد لذة غير أنني وجدت جديد الموت غير لذيذ

ثم ألقت ابنته رؤى عوني كرومي كلمة بحق والدها:

في صباح يوم جاء عوني كرومي حاملا معه حقيبة السفر الأخيرة التي كان سعيدا بها كطفل موسيقي

يتوق إلى رؤية الاوركسترا عن قرب . فقد وقفت هذه الحقيبة على تلك الخشبة محلقة بأجنحة السواد

وهاهي الآن تقف مرة ثانية أمامكم لتخرج البعض من أعمال عوني كرومي لتقف خاشعة وشاكرة لكم . ها هو عوني كرومي يقف أمامكم قائلا: قبل الموت بيوم واحد يستطيع الإنسان أن يبدأ الحياة من جديد.