أول الستارة

٩٠٠ مليون من أجل سياج!

كلنا يعلم، أن المسرح الوطني في ساحة الفتح لم يصب بصاروخ أثناء الحرب، ولم يحرق ركن فيه أو يسلب أو ينهب، كما حدث في المسارح الأخرى التابعة لدائرة السينما والمسرح، ومنها (مسرح الرشيد / مسرح الخيمة / مسرح الاحتفالات / مسرح المنصور) التي بات أمر صيانتها أو إعادة تأهيلها، متروكاً لفعل المستقبل.

من باب الأمانة، لابد لنا من توجيه التقدير والاحترام للفنان قاسم الملاك، مدير المسرح الوطني آنذاك، إضافة إلى الفنان ومهندس الصوت عماد صفوك وعائلته الكريمة في الدفاع عن صرح وطني كبير، ورمز معماري قلما تتوافر عليه رموزنا المعمارية الوطنية. على العكس من مسارحنا الأخرى، التي طالتها النيران، وأصبحت على مرور الأيام أثراً بعد عين.

حرائق مسارحنا كثيرة ومتعددة، ومشعلو الحرائق معروفون، طالما أشرنا إليهم في هذه الصفحة المسرحية، بين حين وآخر. ولكن العجب كل العجب، أن يتم تأهيل وصيانة المسرح الوطني، بكلفة (٩٠٠) مليون دينار - كما تواترت الأخبار - لم نلمس منها إلا سياجاً شاذاً يحيط بمبنى المسرح المذكور، وبعضاً من أعمال التنظيف ذات الطابع الخدمي البسيط، التي لا تكلف وبجردة حساب بسيطة أكثر من (٥٠) مليوناً من الدنانير العراقية الجديدة، مهما احترقت سوقنا العراقية بالأسعار الجديدة، ومهما ارتفعت تكاليف العمل أو تصاعدت بفعل جيش العاطلين.

والسؤال الآن، يتعلق بأكثر من (٨٠٠) مليون دينار غابت وتلاشت فيما يسمى بإعادة تأهيل المسرح الوطني، فأين كشف حساباتها ووصولاتها وسجلاتها الدفترية الحقيقية؟.. بل، ما الدواعي الحقيقية لتأهيل مسرح لا يحتاج أكثر من ثلاثة ملايين أو خمسة، على حساب المسارح الأخرى التي تحتاج عشرات الملايين من الدنانير العراقية من أجل فتح صالاتها من جديد؟!

دائرة السينما والمسرح، إيضاحاً رجاءً!

المحـــرر

من التجارب المسرحية في المنفى
فرق وتجمعات مسرحية هاجسها الأول.. العراق

قـــاســم حـــســن

كانت فرقتنا.. فرقة مسرح الغد (سابقاً الفرقة العراقية) امتداداً عضوياً للمسرح العراقي التقدمي الذي فرضت عليه سلطة الإرهاب والقمع في بغداد، بعد اعتقال وتشريد البعض الآخر، ومن ثم تفضيل العديد من أبرز وجوهه خشونة العيش ومرارة الغربة، على الإسهام مع خونة الشعب من مثقفي السلطة أو من القلة التي ارتضت أن تتنازل عن شرف كلمتها وتدنس ماضيها الوطني طمعاً في غنيمة أو خوفاً من بطش في تبني فكر السلطة الفاشي، وتجميل وجهها القبيح، وإدارة الظهر لقضايانا المقدسة..

لقد ارتبط مسرحنا العراقي منذ بداياته في الثلاثينيات من القرن الماضي، بالحركة الوطنية العراقية وانخرط معها في النضال لمقارعة الظلم والقبح والتعسف، وتحولت خشبة المسرح من موقع للترفيه المحض، واللذة المجردة، إلى مرآة تعكس هموم شعبنا وطموحاته في حياة إنسانية كريمة، دون أن يعني ذلك الإخلال بالمستوى الفني الرفيع للعرض المسرحي. فلقد اغتنت حركتنا المسرحية بعطاء مخرجيها وفنانيها المبدعين عبر أساليبهم المتنوعة وانفتاحهم على تجارب المسرحين العربي والعالمي.

في لبنان سارت مجموعة من الفنانين العراقيين على هدى الطريق نفسه وأسست ووضعت اللبنات الأولى لفرقة المسرح العراقي في المنفى، سميت بالفرقة العراقية المسرحية ثم توسعت ونمت ودعمت بكوادر فنية معروفة بتاريخها وأخلاقها المسرحية من فنانين اضطروا لمغادرة الوطن تحت ظلم السلطة وبطشها متنبئين بما سيجري وما جرى.

وانطلاقا من مسؤوليتها الوطنية والمسرحية في تعرية الفاشية فكراً وسلطة فقد بدأت بأعمال درامية تقدم عبر المناسبات الوطنية والقومية والفلسطينية شارك فيها العديد من الفنانين المسرحيين، مخرجين وممثلين ومنهم الفنان المخرج والممثل الشاب كاظم الخالدي الذي لم يعرف مصيره منذ عام ١٩٨٢ إلى الآن. وفنانون آخرون كان همهم المسرح العراقي حيث أسسوا لتقاليد وأعراف مسرحية ذاتها التي عرفها المسرح التقدمي العراقي، وعملوا دون كلال في ترسيخها والسير عليها وكان منهم الفنان حكمت داوود والفنانة سهام حسين وفاروق صبري وحازم كمال الدين وصائب سلامة ويوسف ماهر والشهيد أحمد المختار ومنعم الفقير وإيمان خضر ومنذر حلمي والمرحوم عادل طه سالم وغيرهم التحق منهم الكثير في الشتات من أمثال الفنان غانم بابان، وقد انتقلت الفرقة من الأعمال الدرامية التي تعرض في يوم واحد مثل مسرحية (الجنرال) لمؤلفها غلام حسين ساعدي، التي أخرجها الفنان كاظم الخالدي ولعب دور البطولة فيها الفنان حازم كمال الدين، وكذلك مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلبا) ومسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) ومسرحيات المشهد أو المشهدين التي تقدم في المناسبات، إلى الأعمال الدرامية الكبيرة التي تتطلب جهداً كبيراً وإمكانات مالية وغيرها حيث كانت باكورة أعمالها (حكاية جلاد) المأخوذة عن (القصة المزدوجة للدكتور بالي) من تأليف انطونيو بويروبايخو حيث كلف بإخراجها الفنان منذر حلمي التي دام التحضير والتدريب عليها شهوراً عدة وحدد يوم العرض الأول في ١٩٨٢/٦/٦، وكانت اللمسات الأخيرة ظهر ذلك اليوم الذي امتزجت به أصوات المؤثر الصوتي فيه مع أصوات حقيقية إذ انهالت من السماء قنابل وصواريخ ليبدأ الغزو الصهيوني للبنان الذي استشهد فيه العرض مع كوكبة من الشهداء.. وانتهت مرحلة لتبدأ مرحلة جديدة. لم يكن المبدعون العراقيون في لبنان وحدهم الذين جاهدوا لتأسيس الفرق المسرحية العراقية في المنفى فكان هناك تبادل الخبرات والأخبار لزملاء آخرين في اليمن، حيث تلك التجربة المتميزة والغنية التي كانت على رأسها الفنانة الكبيرة (زينب) فنانة الشعب العراقي وإلى جانبها جمع مع المبدعين والفنانين العراقيين الذين كان نصيبهم من المنفى في تلك البقاع النائية من الوطن العربي الكبير كالفنان لطيف صالح والفنان هادي الخزاعي والفنان غانم بابان وغيرهم من الذين قدموا أعمالاً متميزة مساهمين في النهضة الثقافية إلى جانب أصدقائهم من فروع الفنون الأخرى.

وكنا نسمع ونقرأ عن تجارب لا تخلو من المغامرات عن محاولات الفنانين في بلدان الشتات التي حوتهم حاملين همومهم المسرحية العراقية أمثال الفنان (اسعد راشد) في هنغاريا وتجاربه التي لا تخلو من المنحى نفسه في تأسيسه لفرقة المسرح الجديد وكذلك الفنان (فارس الماشطة) في الجزائر إضافة إلى الجهود الفردية لفنانين وجدوا وحيدين في بلدان شتى مؤمنين بأنه أينما وجد الفنان وجد المسرح العراقي..

وما زالت التجارب والأعمال مستمرة فلا نجد بقعة في هذا العالم إلا ووجد فيها فنانون يقدمون المسرح بنفس الروح العالية المستمدة من المسرح العراقي (لا يمكن حشرها في هذا الموضوع المختصر حيث لنا عودة لها وبالتفصيل).

تلك الفترة نفسها وفي دمشق الشام بدأ الفنان والمخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي القادم من بلغاريا بعد إكماله لدراسته هناك عمله الأول بالاشتراك مع بعض الفنانين الموجودين في ذلك البلد ليبدأ مشواره الإبداعي حاملاً هموم المسرح العراقي مشبعاً بتجارب عالمية وعلمية لينبت في الشام بذرة المسرح العراقي التي ما زالت إلى يومنا هذا يجتذب القادمين إلى ذلك البلد من الفنانين المسرحيين العراقيين سواء من الذين أنهوا دراستهم في البلدان الشرقية أو من القادمين باستمرار هرباً من ظلم وقسوة النظام في وطننا.

امتدت التجربة هنا لتكبر بعدما التحق من نجا منهم أثر غزو لبنان والتجأ إلى دمشق متلهفاً وراء بداية جديدة أكثر قوة وإصراراً وتحدياً من التجربة السابقة، ومما شجع على ذلك بوادر الاعتراف من الدولة السورية ووزارة الثقافة بمبادرات الفنانين العراقيين وجديتهم بإنشاء كيانهم المسرحي المرموق، فتأسست في ذلك الوقت فرقة بغداد المسرحية وقدمت عملها الأول (مصرع جندي) من إخراج الفنان كاظم المقدادي القادم من بلغاريا، وعملاً آخر (سفرة بلا سفر) من إخراج الفنان راجي عبد الله القادم من الكويت. ونظراً لتوافد الفنانين من بلدان مختلفة خاصة الذين أنهوا دراستهم العليا تواً كالفنانة روناك شوقي والفنانين سعد السامرائي وشاكر سلامة وبعض الذين اكتووا بنار الحرب والدمار في الوطن من الفنانين والمبدعين الذين وصل عددهم من المسرحيين فقط أكثر من أربعين فناناً وفنانة، إضافة إلى الموجودين أصلاً في تلك الساحة، تم تأسيس فرقة مسرحية (فرقة بابل المسرحية العراقية) وأصبحت لها هيئة إدارية وبرنامج عمل سنوي تعطى فيه الفرص للمخرجين المسرحيين لاختيار أعمالهم، فكان العمل الأول من نصيب الفنان لطيف صالح (الحصار) لكاتبه العراقي عادل كامل ولعب أدواره بعض من خيرة الفنانين وعلى رأسهم (الفنانة زينب) واستمر عرض المسرحية قرابة خمسة عشر يوماً بظروف لا تخلو من الصعوبة يقفون على المسرح ولسان حالهم يقول... ما الذي يقوله الفنان في منفاه وهو هارب من لظى الجور والإرهاب والاضطهاد؟ الذي جر بلاده إلى محرقة الحرب على أيدي سلطة فاشية؟

إن عتمة الغربة والتشرد لن توقف تفجر العطاء نفسه... ومن هنا انطلقت فرقة مسرح بابل في طريق عطائها. وعلى قدر استطاعتها لتمد المسرح العراقي وهي في المنفى ببعض الديمومة والحياة، على الأسس النبيلة التي عرفها الإنسان في العراق.

أي نص مسرحي يختاره المخرج أو الفرقة في زمن المنفى؟ وماذا تريد فرقة عراقية في عملها المسرحي؟ نحن لا نرضى أن يكون المسرح عادياً، استهلاكياً، ولا نرضى أن يكون حيادياً ولا منسوخاً.. المسرح اليوم يجب أن يكون مسرحاً مؤثراً لعرض المصائر البشرية ويجب أن يضع المسرح العراقي على عاتقه تجسيد حياة الإنسان العراقي، وأن ترتفع الأصوات إزاء دمار الوطن وحصار الإنسان والثقافة.

لو نظرنا بشكل سريع إلى كل العروض المسرحية التي قدمت وما زالت تقدم من قبل المسرحيين العراقيين في المنفى لا نجد غير محور واحد وهاجس وهدف واحد قدمت بأشكال ورؤى مختلفة، وبعض النصوص تكررت وأخرجت عدة مرات وفي أمكنة وأزمنة مختلفة هذه اللمحة السريعة لعناوين العروض المسرحية وعلى مدى سنوات المنفى العراقي منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي وبوتيرة إنتاجية واحدة تختلف بالمكان الذي تقدم فيه وتخاطب الجمهور الذي تعرض له المسرحية ومن هذه العناوين والمسرحيات التي هي أصلاً من مؤلفها أو جرى إعدادها لتلائم الحدث، على سبيل المثال لا الحصر (الحصار، عرس الدم، الجنرال، حكاية الرجل الذي صار كلباً، ثورة الموتى، القتلة، الملكة السوداء، حكاية جلاد، السجين، رحلة حنظلة، مصرع جندي، سفرة بلا سفر، رأس المملوك جابر، ثورة الزنج، وحشة، الملك هو الملك، قسمة والحلم.. الخ) ولا نحتاج إلى كثير من التفكير لكي نعرف المنحى العام الذي عملت عليه كل الفرق والتجمعات المسرحية التي أسست وقدمت أعمالها في المنفى، مضطرة بسبب إجراءات القمع والتدجين، ولم تنقطع جذورها عن تربة الوطن ولم تفك ارتباطها الطبيعي بالشعب العراقي وتاريخه المشهود تحت أي ضغط أو عسف أو إغراء، وبقي هاجسها الرئيس في وعي ووجدان أعضائها إلا هو... العراق.

صعود الدراما وهبوطها(*)

تكاد الموضوعات المعاصرة، تختفي من المسرح العالمي، ولاسيما في الربع الأخير من القرن العشرين، ونادراً ما يجد المتابع مسرحيات جديدة لكتاب جدد، تعالج قضايا، أو تطرح أسئلة معاصرة.ولا يزال شكسبير وموليير وغوته وليسينغ وجولدوني وتشيخوف، وابسن، الأكثر عرضا في المسارح العالمية، منذ منتصف السبعينيات. وتسمع هنا وهناك أصواتا تطالب حينا، وتتساءل حينا آخر عن مصير "المعاصرة" في المسرح.

د. نديم معلا

داتشا ماریاني، الكاتبة المسرحية الإيطالية، قالت ذات مرة: "لم يكن أمامي خيار آخر سوى اللجوء إلى الإخراج، لقد وجدت نفسي مضطرة لممارسة الإخراج".

وليس صعباً فهم ما ترمي إليه ماریاني، وهي تتحدث بمرارة مبثوثة بين كلماتها، عن خيبة الكاتب. وقد عبر المخرجون الألمان، غير مرة، عن الإحساس نفسه قائلين إنهم لا يريدون المغامرة بتقديمهم مسرحيات ألمانية معاصرة.

المسرحيات المعاصرة موجودة، وإن كانت قليلة، ولكن عزوف المسارح عنها يضاعف من شحتها. هل معنى هذا إنها ليست مرغوبة وأن سبب ندرتها ضعف الإقبال عليها؟.

يعتقد بعض الفنانين والنقاد أن المتفرج لا يثق بما يقدم من مسرحيات معاصرة، وأنه غالباً ما يقارنها بمسرحيات أخرى شاهدها أو قرأها، وأن المقارنة تأتي لمصلحة ما ليس معاصراً. ولكن يبدو أن كبار المخرجين، أمثال بيتر بروك، وبيتر هول وبيتر شتاين، لم يقدموا أعمالاً معاصرة، في السبعينيات والثمانينيات، فهل كان عزوفهم عن النص المعاصر مجرد نزوة؟ أم إنهم لم يجدوا فيه باعثاً حقيقياً للإبداع؟ هل هو السوق أم أن ظروفاً أخرى تحكمت في ذلك؟.

أسئلة تطرح عادة، في محاولة لتلمس السبب أو الأسباب الكامنة وراء تجاهل المخرجين للنص المسرحي المعاصر.

ويلاحظ أن المخرجين، إذا أرادوا تقديم نص معاصر، يكلفون كاتباً أو سيناريست" خاصاً لكتابة ما يشبه سيناريو العرض. لعل المخرج يظن أن النص الجاهز لا يلبي طموحه ولا يعبر عن رؤيته، بل ربما يعيق مشروعه، وقد يجر كليهما، الكاتب والمخرج، إلى صراع ومواجهة، لأن بعض الكتاب لا يرتاحون لعمل المخرج وهو يفكك، ويهدم، ليستقيم بناؤه. في النص الكلاسيكي الوضع مختلف، أنت كمخرج في مواجهة نص مفتوح على قراءات مختلفة، وليس ثمة من يجادلك أو يخاصمك.

قد لا يكون دور المتفرج مؤثراً إلى هذا الحد، أي إلى الحد الذي يشيح بوجهه نهائياً عن كل ما هو معاصر، وإذ يرى أن المسارح نفسها (المخرجون أولاً وأخيراً) تقبل على ما تراه مناسباً لها، فإنه لن يقف مطالباً بالنص المعاصر، أو يكف عن ارتياد هذه المسارح.

هناك من يقول إن المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، شهدت ما يمكن تسميته بالأزمة الأيديولوجية، وأن هذه الأزمة تفاقمت باطراد وأن مسرح الأربعينيات والخمسينيات، حاول التغلب عليها، وأن الدراما المسرحية تحديداً، وليس العرض، هي التي أظهرت تجليات هذه المحاولة، وكان على رأس تلك المحاولات مسرحيات العبثيين: يونيسكو، بيكيت، جينيه، آدامو، ألبي، وكذلك "الموجة الجديدة" في الدراما الانجليزية: أوسبورن، آردن، إضافة إلى الأمريكيين، ميللر، ويليامز، والتسجيلي الألماني بيتر فايس.

دافع كتاب الأربعينيات والستينيات عما أسموه "مجد الكلمة" واستقلالها - وهو بالطبع نسبي - عن المسرح، لأن مجدهم الأزلي لم يكن مرهوناً بنجاحهم في المسرح، إلى حد ما. بمعنى آخر إنهم لم يكونوا يدينون للمسرح بهذا النجاح.

لم تكن مسرحياتهم تقدم حياة ناجزة واحدة، على خشبة المسرح بل لعلها كانت أقرب إلى حقيقة الأدب، الذي يعيش مستقلاً في الزمان والمكان. القارئ يعطيه الحياة، ولا يحتاج إلى مخرج، لكي تكون حياته مشروطة بزمان ومكان محددين (زمان ومكان العرض المسرحي)، ومن يقرأ كتاباتهم، يقف على عمق العلاقة بينها وبين التقاليد القومية، التي تنتمي إليها ثقافياً، وفي الوقت نفسه لا تتحول هذه التقاليد القومية عائقاً يكبل حركة انتشارها، وهكذا ينفتح الطريق أمامها إلى العالمية، تعبر الحواجز اللغوية، والثقافية أحياناً، لتصل معظم أرجاء العالم (وصل بعضها اليابان ذات الثقافة الراسخة)، تغدو، هذه المسرحيات ضرورية في كل مكان، يحتاجها أفضل مخرجي العالم، حيث المعاصرة تطل برأسها، مذكرة ببعض الملامح الكلاسيكية.

هذا هو حال "منظر من على الجسر" لآرثر ميللر، "زيارة السيدة العجوز" لفردريش دورينمات، "ماراصاد"، لبيتر فايس، "رقصة الرقيب ماسترف" لجون آردن. إنها ضرورية بالنسبة لمخرج متمكن ومعروف كبيتر بروك، كضرورة شكسبير وتشيخوف وسوفوكليس.

في السبعينيات خرجت الدراما من دائرة اهتمام بعض أهم مخرجي العالم. بدا الوضع كما لو تراجع كتاب النصف الثاني من الستينيات إلى مسارح الدرجة الثانية، وأصبحوا في عهدة مخرجي الصف الثاني، أو مع أولئك الذين خانوا موهبتهم، وتحولوا إلى خدمة نجوم مسارح برودواي، ويست إند، أو مسارح البولفار الكبيرة، وأما من قيض لأعمالهم أن تقدم من قبل فرق مستقلة، فكانوا يتباهون بمرونتهم، والذين عرفوا كم يكلف النجاح في المسرح التجاري، أو في التلفزيون، اكتسبوا صفات رجال الأعمال الناجحين، يحسد بعضهم بعضاً بعد أن فقد الأمل بالتعاون مع المخرجين الكبار.

لم يبق أمامهم إلا قبول عروض الصحف والدوريات - على مضض - لكتابة مقالات نقدية، لقراء أبعد ما يكونون عن المسرح وفي أفضل الأحوال، كانوا يكلفون بكتابة أبحاث علمية لا تثير اهتمام أحد، إلا النخب الأكاديمية.

مرحلة جديدة في الإخراج المسرحي

ومع ذلك لا ينبغي الظن بأن الدراما قد انتهت، فقد حافظت على وجودها وظلت عشرات المسرحيات تكتب وظلت المسارح تقدمها، والسلاسل الأدبية تتلقفها. ولكن محنتها تجلت في عدم قدرتها على التعبير عن التجربة القومية والإنسانية، لم تعد تسجل روح العصر. توقفت عن الغوص في أسرار الوجود الإنساني، لم تفعل ما كانت المسرحيات تفعله، وتفعله الآن، وبنجاح في هذا الوقت، أو لنقل بعبارة أدق، ما تحاول أن تفعله. الكاتب المسرحي، في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، بدا وكأنه يقف على حافة الهاوية.

وما تاريخ المسرح في تلك الفترة، وما بعدها، إلا تاريخ الإخراج، بل وتاريخ جماعات الممثلين، الذين ساهم بعضهم في كتابة النص، ولم يكن أولئك نجوماً أو معروفين، وإنما هم مبدعون أخذوا على عاتقهم مهمة خلق أعمال فنية، بعيدة عن الأدب.

وثمة من يربط بين أزمة الأيديولوجيا الغربية - في منتصف الستينيات - وما تمخض عنها من صدام مع اليسار الجديد - وبين الممارسة الفنية بعامة، حيث احتدم النقاش حول موت الأشكال الأدبية (موت الرواية، موت القصيدة أو التراجيديا والكلمة المؤدلجة) واحتل مثل هذا النقاش مكان الصدارة، في الصحف المحلية، وفي الفترة نفسها، حاول المسرح إزاحة الأدب المعاصر (النص) ودفعه إلى الصف الثاني، والتقى عشرات المخرجين حول فكرة واحدة، مفادها أنهم أقدر على معايشه وجع العصر، والتعبير عنه، بطريقة غير مباشرة، بل من خلال الشكل المسرحي (غير الأدبي) ذلك الذي بوسعه الإفلات من سطوة الكلمة. وذهب بعضهم إلى القول إنه لابد من جعل الفن المسرحي في منأى عن تأثير ما أسموه (القوى الداخلية والخارجية الهدامة).

كانوا يرمون إلى استقلالية هذا الفن والبرهنة على قدرته في الحفاظ على هذه الاستقلالية.

وهكذا راحت مثل هذه الأفكار تغذي أصحاب التقنيات المسرحية الجديدة، الذين ركزوا على ما هو بصري، فكان طوفان عروض البولفار التقليدية، وعروضاً تمثيلية فوضوية.

كان على المسرح إزاء ذلك، أن يدافع عن نفسه، ضد أولئك الذين رأوا في الكلمة، التي تصدر عن أديب منزو في غرفة هادئة، سمأ تنفثه الفردية البورجوازية.

وربما لهذا السبب تحديداً، كان مسرح الستينيات ومنتصف السبعينيات عدوانياً تجاه المسرحيات الكلاسيكية والأصوات التي كانت تعلو، في بعض الأحيان مطالبة، بالاحتفاظ بالتراث الكلاسيكي، لم تكن في واقع الحال، تعني الحفاظ عليها!

كانت الكلاسيكية، كما عرف عنها، أدباً سامياً يحتفي بالكلمة، وكانت الكلمة، إذا قدر لها أن تلقى من على خشبة المسرح، تزاحم بوسائل مسرحية بحتة، لها تأثيرها في المتفرجين، كونها بصرية، مادتها أولاً وأخيراً الصورة، ومثل هذا التوجه، كان يعزز الوعي الذاتي لطبيعة الفن المسرحي، وظلت على الرغم من ذلك (أي الكلاسيكية) تمثل الهدف الأعلى للفن، وينابيعه الأولى، وكان لابد للمخرج من أن يتجاوز أزمة النص - العرض، لم يكن الوقت يسعفه ليتفرغ لمشكلة الكتابة المسرحية، وفي الوقت نفسه، وهو يعتمد وسائل تعبيرية بصرية، غير كلامية، كان مضطراً بسبب طبيعته، إلى عودة لابد منها إلى الأعمال الكلاسيكية وما تختزنه من تقاليد وقيم إنسانية عالية.

ويبدو أن ثمة حالة عدائية بين المسرح والنص ولكن يبدو أيضاً إن الحاجة إلى النص مسألة لا فكاك منها، والمسألة أو الطبيعة الإنسانية التي ينطوي عليها الفن، فن المسرح، كانت موجودة منذ البداية حيث وجد الإنسان - اللاعب، الإنسان - الممثل، ولم يتغير شيء في الخمسة آلاف سنة الأخيرة، وثمة جانب آخر وهو أنه ليس ثمة طلب فوري على الكتاب في المسرح العالمي، وعندما كان شو وتشيخوف وبيراندييللو وهاوبتمان - رواد الدراما الحديثة –يكتبون، لم تكن في زمنهم وسائل الاتصال ووكالات الأعمال التي نعرفها اليوم، ومع ذلك فإن النصوص، في النصف الأول من القرن العشرين وما بعد، لم تعان من عدم اكتراث المسارح بها.

بعيداً عن الأزمة.. قريباً منها

وإذا كان المسرح قد أدار ظهره للنصوص المعاصرة، في نهاية الستينيات، فإنه أقبل عليها في الثمانينيات كما حدث في روسيا مثلاً، فقد حفل ريبرتوار المسرح الروسي بمسرحيات معاصرة، وكان المخرجون والممثلون والمتفرجون ساخطين على الكتاب لأن هؤلاء تأخروا عن مواكبة العرض، والمسرح الأوروبي الغربي بعامة لم يعرف مثل هذه الظاهرة، فلا يهمه إن كان ثمة مسرحيات جديدة أم لا، لأن المسرحيين في الغرب، لا تشغلهم مثل هذه الهموم لكن هذا لا يعني أن النصوص الجيدة والممتعة قد اختفت. وفي العقدين الأخيرين، من القرن العشرين ظهرت نصوص تنطوي على قدر كبير من الحرفية والجاذبية وكان طبيعياً أن تأخذ طريقها إلى المسارح.

ظلت بريطانيا بعيدة عن الأزمة فلم ينقطع سيل المسرحيات الجديدة قط، ربما يعزى ذلك إلى أن اليسار الجديد، كما اليسار القديم، وعلى الطريقة الانكليزية البحتة، حافظ على صلته بالتقاليد. وما حدث هو أن ما اصطلح على تسميته بالموجة الأولى، (أوسبورن، آردن، بينتر) وجدت من يخلفها وبحركة تجديدية حيوية وكان (بوند) و(ستوبارد) على رأس هذه الموجة الثانية.

ثم جاءت الثالثة، في منتصف السبعينيات بوليكوف، تريفور، كريفث) وكان الكاتب الكوميدي آلان آيبورن أكثر الكتاب شعبية، وفي نهاية السبعينيات والثمانينيات ملأت مسرحياته إعلانات المسرح، ولكن المكان اتسع للأجيال كلها، حيث عبر كل على طريقته الخاصة عن التجربة القومية. أنصب اهتمام هؤلاء الكتاب على تطوير تجاربهم دون الالتفات إلى سواهم من الكتاب الأوروبيين أو الأميركيين، ولعل هذا الانكفاء نحو الداخل، يفسر نجاحهم خارج بلادهم، وحينما عصفت بالكتابة المسرحية الأميركية أزمة حادة، وأدت إلى سقوطها على تخوم الستينيات والسبعينيات، أخذ الانكليز مكان زملائهم الأميركيين وتصدروا إعلانات المسارح الأميركية، معولين على الثقافة الواحدة، الثقافة الانكلوسكسونية، وهكذا تعرف المتفرجون الأميركيون وللمرة الأولى على أعمال كل من ستوروبوند وستوبارد، وفي هذا الإطار يمكن إدراج انتقال الإنكليزي هارولد بينتر في السبعينيات، إلى هوليوود حيث ساهم في السينما الأميركية. ولم يقف بينتر عند حدود الكتابة، بل عبر إلى الضفة الأخرى، إلى الإخراج وطفق يخرج مسرحياته بنفسه، في البداية، ثم أخرج نصاً للكاتب الأميركي الشهير تينيسي ويليامز: (طائر الشباب الغريد)، الذي لعبت الدور الرئيس فيه الممثلة المعروفة لورين بكال، زوجة الممثل السينمائي الشهير همفري بوغارت، ونهض العرض على قراءة نفسية للنص، تتغلغل في العمق لتصل إلى سر الحياة الإنسانية، محاولة كشف تناغمها. لكن هذا الزخم للبريطانيين لم يستمر طويلاً، وإذا كانت سمعتهم لم تتلاش، فإن الفتور اعترى قواهم الإبداعية. أما الأمريكيون فلم تفلح محاولات المنتجين الكبار مثل جوزيف باب، وجهود المؤسسات التي كان هاجسها تطوير الكتابة المسرحية الأميركية، كمركز يوجين أو نيل، في تغيير جوهر الأشياء والأوضاع في الثقافة المسرحية، لولا مساهمة الكتاب أنفسهم، والخروج من المأزق، الذي قادهم إليه بعض الكتاب التجريبيين، في الستينيات والسبعينيات، ولم تكن الثقافة المسرحية الأميركية وحدها تعاني مشكلات إبداعية وربما تمويلية أيضاً، فالفرنسيون على سبيل المثال لم يشفوا بعد من أزمة الستينيات، التي لامست نظام ومنهج الكتابة وطبيعتها والأرضية التي كانت تقف عليها، وتأسيساً على ذلك، من الصعوبة بمكان الإشارة إلى كاتب عبر عن التجربة القومية الفرنسية في الثلث الأخير من القرن العشرين، كما فعل سارتر، أنوي، يونيسكو، سالاكرو، آداموف، ويرى كثير من النقاد أن الدراما الألمانية لم تكن فاعلة في المشهد الدرامي الأوروبي أو الغربي بعامة، ووجود بعض الأزهار لا يصنع ربيعاً كما يقولون، وعليه يمكن أن نذكر فرانتس كسافر، برنهاردت، بوتوشتراس.

حدثت القطيعة بين العرض والنص المسرحيين في الستينيات والثمانينيات وربما امتدت إلى نهاية القرن العشرين. وتجلت في عدم الاكتراث بالأدبي، هذه القطيعة أثرت وإلى حد بعيد، في مسيرة الممارسة المسرحية، ولسوف يحدد مستقبل العلاقة بين الكتابة وتلك الممارسة، مستقبل الفن المسرحي، سواء من حيث التقاط الموضوعات المعاصرة، أو من حيث الموقف من النص.

(*) من كتاب لغة العرض المسرحي لـ د. نديم معلا، سيصدر عن دار (المدى).