المـــرأة العـــراقيـــة وفن التـــأليف المـــسرحي

عقيل ابراهيم العطية

لن نتهم بالانحياز وعدم الموضوعية لو قلنا ان فن المسرح هو فن رجالي بامتياز لجهة عدد مؤلفية وكتابه في الاقل فهو منذ عرف ونشأ في احضان اثينا القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد وحتى يومنا هذا يمر باسماء كتاب عظام رفعوا لواءه وارتقوا به الى ابعد وارفع مقامات واذا ما استعرضنا اسماء هؤلاء الكتاب ابتداء من جيل المؤسسين (اسخيلوس وسوفوكليس) وحتى وقتنا الحاضر لم نجد للمرأة المسرحية (الكاتبة) وجودا يذكر وحتى لانتهم بالانحياز غير الموضوع فلنقل ان مساهمتها المتواضعة في هذا الميدان وسجل المنجزات التاليفية العالمي على ضخامة صفحاته وقدمه اكثر من الفي سنة والذي ابتدأ وكما المحنا بشعراء اليونان القديمة يكاد يخلو من اسماء نساء كاتبات ولاشك ان لذلك الغياب اسباباً موضوعية اخرى ذاتية تتعلق بالمراة نفسها اما الموضوعية فهي تتعلق ببنية اجتماعية مغلقة تسود فيها ثقافة ذكورية تحمل قيم اقصاء وتهميش قيم تعلي من شان الرجل وتحتفي به وبانجازاته واستمر هذا الامر قرونا حتى ابتداء التغيير تدريجيا في القرون الثلاثة الاخيرة على اقل تقدير حيث اخذت المراة مكانتها في المجتمع الاوربي على وجه التخصيص واستطاعت لاحقا تحقيق انجازات في شتى الميادين فكانت ندا مكافئا للرجل ونحن نتحدث هنا عن الثقافة بمختلف تمظهراتها وتجلياتها فظهرت ابداعات نسوية في فنون السرد (القصة والرواية) والشعر والنقد وحتى الفلسفة. وتعد فيرجينيا وولف واديث ستويل وسوزان ستوناغ وسيمون دي بونار نماذج ليس الا بيد اننا هنا نفتقد اسم مؤلفة مسرحية واحدة بقامة هؤلاء المبدعات من اللواتي اثبتن جدارتهن ومقدرة اهلت بعضهن لنيل جائزة نوبل باستحقاق. اما الاسباب الذاتية التي اشرنا اليها فنقول ان احجام المراة وتجنبها الكتابة لخشبة المسرح ربما واكرر ربما في جانب منه الى تهيب وخوف من الخوض في ميادين شغل الرجل بكفاءة ومقدرة منذ ان ظهر للوجود ولعل صعوبة هذا الضرب من التعبير الدرامي باشتراطاته الكثيرة من اسباب ذلك العزف والمجافاة في محاولة لتقصي ومعرفة اسماء المؤلفات المسرحيات.

عدت الى السلسلة المسرحية والمعروفة (من المسرح العالمي) التي تصدر في الكويت منذ سبعينيات القرن الماضي فلم اجد سوى الفرنسية (فرانسواز ساغان) التي نشرت لها مسرحيتان قصيرتان هما الحصان المغمى عليه ومسرحية الشوكة في مطبوع واحد حمل الرقم ١٠٨ من السلسلة المذكورة. مقابل اكثر من مئتي مؤلف من الرجال نشروا ٢٣٧ مسرحية وكذا الامر مع سلسلة روائع المسرح العالمي التي كانت تصدر في القاهرة لسنوات طوال. واذا كان هذا الحال للمسرح العالمي على سعة مشهده وقدم تاريخه فكيف هو حالنا؟.

وما حجم مساهمة حواء الكاتبة في مسرحنا العراقي؟.

والواقع ان اول اسم يطالعنا في قائمة المؤلفات هي الست فخرية اسماعيل التي كتبت واخرجت مسرحية التطور للمدرسة الثانوية المركزية للبنات في بغداد عام ١٩٣٣ كما يذكر ذلك الناقد علي مزاحم عباس في دراسته المنشورة في مجلة الاقلام عام ٢٠٠٤ الموسومة.(الوعي والمسرح العراقي.) وبين رائدة التاليف النسوي الاولى والتالية سقف زمني طويل وغير معقول فليس من المنطق ان تمر هذه المسرحية من دون ان تترك تاثيرا ما. لاسيما انها قدمت في رحاب مدرسة يوم كانت المدارس تعيش ارقى ايام مستوى التعليم انفتاحا اجتماعيا.. ان قلة انعدام الوعي التوثيقي وراء غياب وفقدان الكثير من الوثائق والمعطيات الارشيفية وهذا نقص خطير وخلل ينبغي تداركه باسرع وقت وبدونه لن نستطيع كتابة تاريخنا المسرحي بشكل موضوعي لكون الوثائق تعطي حقا لهذا دون ذاك وارجو ان لانخرج عن السياق كثيرا لو نبهنا لضرورة القيام بمسح شامل لكل ما طبع من صحف ومجلات وكتب منذ ابتداء الطباعة في قطرنا ويماثل هذه الاهمية القيام بعمل منها فهارس للاعلام المسرحية وعد تلك الموارد مواد خاما توضع تحت يد الباحثين والمؤرخين وكتاب الحقائق ودونما رتوش وتزيين. ولنترك الامنيات قليلا لنلقي النظرة على ما صنعه الباحثون في حقل الفهارس (الببلوغرافيا) المسرحية التي تعني مرصد المسرحيات ومؤلفيها ومنها محاولة الدكتور صالح جواد الطعمة الصادرة في عام ١٩٦٩ وهي خاصة بالمسرحيات المطبوعة ومن الطبيعي خلوها من اسماء نساء المؤلفات لان اول مسرحية مطبوعة لامراة تاخر حتى الثمانينيات وفي اواسطها.. وخلت الفهارس الاخرى منهن تلك التي نشرها كل من الدكتور علي الزبيدي والدكتور عمر الطالب في كتابيهما اللذين حملا عنوانا واحدا هو المسرحيات العربية في العراق.. الصادرين في عامي ١٩٧١-١٩٦٧ في القاهرة والنجف وكذا الحال مع فهرست المسرحيات العراقية الذي صنعه المرحوم احمد فياض المفرجي في عام ١٩٣٦-١٩٩٦ المنشور في مجلة المثقف العربي في اذار من عام ١٩٧١ على ان اول ذكر للمراة المؤلفة قد جاء في ثنايا كتاب الدكتور تيسير عبد الجبار الالوسي. والموسوم بـ(تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية.) والمطبوع في ليبيا عام ١٩٩٩ وهن:

- عاتكة وهبي الخزرجي التي نشرت اولى واخر محاولاتها المسرحية- فيما نعلم في مجلة المعلم الجديد في الاعداد ١-٦ عام ١٩٤٥ بعنوان مجنون ليلى وعواطف نعيم التي سنتحدث عنها لاحقا وللناقد باسم عبد الحميد حمودي كتاب حمل عنوان: النتاج الثقافي النسائي العراقي في القرن العشرين صدر في عام ٢٠٠٠ احصى فيه نتاجات مبدعات العراق المطبوعة في كتاب على مدى قرن كامل وقد وزع تلك المطبوعات على ٤٧ حقلا معرفيا مختلفا لم يكن بينها المسرح لعدم استطاعته العثور على نص مطبوع بقلم نسائي برغم من تاكيدنا ثانية على وجوده وقد طبع في بيروت ابان الثمانينيات لمؤلفة غير معروفة في الوسط المسرحي الفني وقد استعرض المسرحية وكتب عنها في حينها الناقد حسب الله يحيى وقد قرانا المقالة تلك بيد انه من المؤسف غياب اسم المؤلفة وعنوان مسرحيتها عن ذاكرتنا الى الان ومن اللواتي كتبن المسرحية سميرة الوردي التي عملت في دائرة السينما والمسرح في اوائل السبعينيات ومسرحيتها بعنوان ثلاث قصص لعنوان واحد وهي عن القضية الفلسطينية ونضال المراة فيها وقد نسجت مسرحيتها على طريقة برخت ومسرحه الملحمي فاثقلت البناء الدرامي بثلاثة رواة تناوبوا على سرد الاحداث باسوب تقريري مباشر اضعف المسرحية واخل ببنائها العضوي والمسرحية هذه مطبوعة على الالة الكاتبة وتحتفظ مكتبة دائرة السينما والمسرح بنسخة منها. وللفنانة احلام عرب اكثر من مسرحية للاطفال قدمتها في الثمانينيات والتسعينيات قبل انتغترب كتبتها لفرق الهواة والشباب وراعت فيها تواضع الامكانيات الفنية والانتاجية. وقدمت الفرقة القومية للتمثيل بكر مؤلفات الاستاذة لطفية الدليمي المسرحية بعنوان الليالي السورية وقد اخرجها الفنان سامي عبد الحميد عام ١٩٩٤ والاستاذة الدليمي واحدة من اهم المشتغلات في الحقل السردي ولانجازاتها في هذا المجال ولدخولها في عالم الدراما اخريات بلا شك منهن الدكتورة وداد الجوراني التي دخلت الى المجال ذاته عبر مسرحية (ليلة غاب فيها القمر) التي قدمتها الفرقة القومية عام ٢٠٠١ باخراج الفنان احمد حسن موسى..

وشاركت الفنانة فريال كريم في المسابقة الخاصة بمسرح الطفل التي اقامتها دائرة السينما والمسرح موسم ٢٠٠٧ وحازت مسرحيته المسماة بين الحق والباطل الرضا والقبول ومن المؤمل انتاجها في موسم قادم.

واذا كانت الحصيلة العددية لكل واحد من مؤلفاتنا لم تزد على مسرحية واحدة تقريبا فان د. عواطف نعيم الاغزر تاليفا واشتغالا وبين مسرحيتها لو المقدمة عام ١٩٨٢, دائرة العشق البغدادية وهي اخر ما كتبت واخرجت العديد من المسرحيات يمكننا ان نتذكر منها: مطريمة- انظر وجه الماء-تقاسيم على نغم النوى-كنز من الملح-بيت الاحزان-مسافر زاده الخيال -فوك-ابحر في العينين.. وهذه مطبوعة في الشارقة-انا وجدي والدمى.. وهذه من المسرحيات المقدمة للاطفال وكذا الحال مع مسرحية كنز من الملح. ومصادر مسرحياتها وثيماتها مختلفة بعضها يستفيد من متون حكائية لقصص ومسرحيات تشير اليها صراحة وفي ذلك امانة وصدق بالاشارة وهو شرعي سمتة المنهجيات الحديثة بالتناص.. ان الفنانة نعيم مثال للداب والمثابرة فقد دخلت الفرقة القومية للتمثيل بلا مؤهل اكاديمي لكن اصرارها على التعلم دفعها الى اكمال دراستها الفنية ابتداءا من معهد الفنون الجميلة وحتى نيلها شهادة الدكتوراه ورحلتها الطويلة مع فن المسرح ممثلة وكاتبة ومخرجة وحتى باحثة يجعلها في طليعة فناناتنا وعيا وانتاجا وأمامها سنوات طوال ان شاء الله تستطيع فيها ترسيخ صورتها ممثلة لهويتنا العراقية عبر استثمار ارثنا الدرامي وتوظيف المعطيات الوطنية لترسم صورة لمجتمع لايلغي خصوصيتها كامراة بعد ان تبين على وفق ما عرضناه ندرة وشحوب المساهمة النسوية في مجال التاليف المسرحي وهي ندرة منها واقع ينبغي تجاوزه وتكسير جذره تحقيقا لمعادلة اجتماعية صحيحة ومتوازنة تجعل المراة في علاقة تكاملية مع الرجل.

مشهد من مسرحية النهضة التي عرضت في اسبوع المدى الثقافي الخامس

المـــســـكـــوت عـــنـــه في المـــــسرح

بشار عليوي

يعد النتاج المسرحي بوصفه (عرضاً) نهائياً، عملاً جمعياً أشترك في صيرورته النهائية في هيئة (عرض) كاتب النص والمخرج والممثلون والفنيون وحتى المعني بالخطاب النهائي للعرض وهذه (النهائية) لا يقصد بها نهاية رسالة العرض الفكرية، أنما نهاية المتحقق التقني المحايث لزمن العرض الذي تستغرقه مشاهدتنا له. ومع هذا (العرض) لابد لنا من أن نتوقف أزاءه وقفة مغايرة لوقفاتنا السابقة معه.

وهنا لا نقف عنده كقارئين لماهيته أو متتبعين لأنساقه، بل نتوقف عنده كي نعرف جزيئاته المنتجة المعاينه من قبلنا، هل هي من صلب خيال مخرج العرض وهي منتهى أبداعه؟ أم أن بعضها قد رحل من أعمال أخرى؟ كأن نجد مفردة ديكورية قد أستخدمها مخرج آخر وقيام مخرج (عرضنا) باستخدامها وتوظيفها بصورة حرفية قد تماهت مع فكرة مسرحية (.....)لمؤلفها(.....)

أو أن نجد بعض جزيئات العرض (سمعية كانت أم بصرية) قد أخذت من عرض آخر، وهكذا نقف أزاء هذه التشخيصات مكتوبة الأيدي تحت ذريعة (التجريب).وأذا علمنا أن منهج التجريب يقوم على مبدأين أساسيين هما:

أولاً: الجديد - أي أبتكار المنتج المسرحي أبتكاراً جديداً.

ثانياً: الجدية - ينبغي أن يكون هذا الأبتكار ذا أهمية فنية وقيمة نفعية جمالية.

لذا فأننا نسمي التشخيصات التي ذكرناها، تكراراً وزيفاً مسرحياً. فالشيء المكرر يعد مزيفاً كونه يحمل العرض أثراً ليست له نفعية جمالية اذا ما كنا ننشد البناء الجمالي المبتكر للعمل المسرحي. وتماهياً مع هذه المفاهيم التي ننشدها والتي نحن بصدد تكريسها، يطالعنا (المسكوت عنه) كمصطلح نقدي شاع أستعماله في الأوساط النقدية كدلالة على غير المصرح به من قبل منتج النص الأدبي، حيث تتبلور هيئة هذا (المسكوت عنه) على شكل نهايات الجمل المفتوحة أو فراغات ما بين المفردات يقصد منها مخاطبة المتلقي بشفرات ذات معان غير مصرح بها (تحديدا) حيث يكون لفعل التأويل هنا حضور قوي جداً في التكوينات الأدبية ما يتطلب أشتغالاً عالي القدرة على آليات التلقي.

ولد (مسكوت عنه) تدوينات في هذا الصدد حيث ما زال في طور التكريس أي أنه مصطلح ناشئ. ومن هذه التدوينات دراسة الناقد (ناجح المعموري) الموسومة بـ(المسكوت عنه في ملحمة كلكامش) حيث سبق أن تم تناول هذه الملحمة بالدراسات النقدية ولم يترك المتن الأصلي لها ألا وتمت قراءته وتحليله وتحليل مرجعياته التأريخية والفكريةوالأجتماعية، لكن مقاربة (المعموري) أنصبت على تشخيص غير المصرح به في متن الملحمة او المسكوت عنه.

كما أن للناقد (فاضل ثامر) دراسة في الأتجاه نفسه موسومة بـ(المسكوت عنه في النص الأدبي ـــ النص الروائي أنموذجاً)، ما تركه منتج النص الروائي مما يمكن أن نسميه (فراغات) بين مفردات الجمل النصية، وفي ما قاله الناقد (فاضل ثامر) عن ماهية المسكوت عنه في التداول النقدي (أن هذا المصطلح هو جديد في الساحة النقدية وهو بحاجة الى تكريس من قبلنا). وهو (مسكوت عنه) من قبلنا نحن أي المتلقين.

وبما أن هناك مسكوتاً عنه في النص، أذاً يمكن أن يكون هنالك مسكوت لأجله.. وبذا فأنه يأخذ بعداً قصدياً فكرياً بعينه أي أن دلالته فكرية وأذا تم ترحيله ضمن سياق القراءة النقدية للنتاج المسرحي، وهو ما ينبغي تكريسه وتحقيقه (من وجهة نظر كاتب السطور) فأننا نؤشر عملية أعادة أنتاج المفردة المسرحية والأفكار والرؤى الأخراجية والفكرة الأساسية في عرض جديد سبق وأن تم تقديمها في عرض سابق، لنطلق عليها (المسكوت عنه في المسرح) مسكوتاً عنه من قبلنا وغير مصرح به نقدياً.

وهنا نستعرض نموذجاً مسرحياً كي يكتمل التصور الكامل عن قصدية المسكوت عنه في المسرح الذي أحتوته مقاربتنا هذه. ففي عرض (نار من السماء) لمؤلفه ومخرجه الفنان الشاب (علي طالب) نجد المسكوت عنه غير المصرح به بأوضح صورة بالرغم من أتفاقنا على جدية الرؤية التي قدم من خلالها العرض ونفعية المنجز المتحقق من هذا العرض بسبب المغايره في التقديم وأعتماد (الرقص الدرامي) أسلوباً في التقديمية المشهدية ومن ثم تبلور هذا الآتجاه في المسرح العراقي والآحتفاء به لسببين:الاول-المغايرة في التقديم، الثاني- أن من قدم هذا العرض هم المسرحيون الشباب وما يحمله الشباب من جرأه في التقديم وثورية على السائد والمألوف من التقاليد المنمهجة. لكن المسكوت عنه في (نار من السماء) وغير المصرح به هو أن هذا العرض كان عبارة عن مجموعة من التمارين المسرحية المستوحاة من فن (الكيروكراف) أو الرقص الدرامي والتي قام بأعطائها الفنان العراقي المغترب (طلعة السماوي) الى مجموعة من الشباب الذين عمل معهم في العراق حيث هدف السماوي الى تعليمهم (الدراما دانس) وأشاعته بينهم ومن خلالهم في وسطنا المسرحي العراقي، وهنا نؤشر أهمية هذا الفن. وما يعنينا أن ما شاهدناه لم يكن ألا عبارة عن تمارين ورقصات درامية أعطاها (السماوي) الى هؤلاء المسرحيين، وبالرغم من الشغل الشاغل لهؤلاء المسرحيين هو السعي نحو تحقيق التجديد(وهو الأمر الذي تحقق) ألا أن أعتمادهم على هذه التمارين وأعادة أنتاجها وربطها بخط درامي وتقديمها في عمل مسرحي، أفرغها من أنساقها الآبتكارية - التجديدية وكانت عبارة عن تكرار ليس ألا.

ومن هذا كله نخلص الى أن مصطلح (المسكوت عنه) يمكن أن يرحل الى النص المسرحي والبناء الدرامي وأداء الممثل والرؤية الآخراجية من خلاله، وعده غير المصرح به هو مقاربة قرائية جديدة للنتاج المسرحي يمكن ان ترى النور في المستقبل.

خطـــاب التـــســـامح والاعـــتـــدال في مـــسرحيـــة (ثم اهـــتـــديـــت)

ياسر عبد الصاحب البرّاك

دائماً كان (قسم النشاط المدرسي) في مديريات التربية في المحافظات كافة منجماً حقيقياً للإبداع المسرحي، لأن عمله يقوم على إكتشاف مواهب التلاميذ والطلاب في المدارس الابتدائية والمتوسطة والإعدادية وتدريبها بما يتناسب وطبيعة العمل المسرحي في المدارس، وبرغم انحراف نشاطات هذا القسم الحيوي باعتباره احدى قنوات الإنتاج المسرحي المهمة ضمن المشهد المسرحي العراقي، خلال حقبة النظام الدكتاتوري الذي وظف أعمال النشاط المدرسي بما يُلائم سياسته القسرية في عسكرة المجتمع العراقي، وإبعاد تلك النشاطات عن جوهرها الحقيقي المؤسس على الوظيفة التربوية والتعليمية خاصة خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، إلا أن هذه المؤسسة التربوية سرعان ما استعادت دورها الحيوي بعد سقوط الدكتاتور البعثي ونظامه المهزوم، لتقدم أعمالاً مسرحية تتسم بالجمال والجرأة في معالجة الواقع الراهن، إضافة إلى الاشتراطات التربوية والتعليمية المعروفة، ومن بين تلك الأعمال ما قدمه قسم النشاط المدرسي في المديرية العامة لتربية محافظة بابل في مسرحية (ثم اهتديت) تأليف الكاتبة الشابة لنى عبد الملك، وإخراج المشرفة الفنية في النشاط المدرسي لمى فؤاد عيسى، وتقديم طالبات مدرسة الزهاوي الإبتدائية للبنات ضمن فعاليات المهرجان المسرحي السنوي التاسع الذي أقامته كلية الفنون الجميلة –جامعة بابل للمدة من ١١- ١٥/ آيار/ ٢٠٠٨ تحت شعار (سامي عبد الحميد إبداع متجدد)..

المسرحية تكشف عن قدرات تأليفية وإخراجية وتمثيلية مهمة وهي تبشر بأجيال مسرحية يمكن أن تكون مؤثرة فيما إذا جرى رعايتها والاهتمام بها باستمرار، فالنص المسرحي يقوم على معالجة ذكية للواقع العراقي الراهن عبر عيون مجموعة من الطفلات اللواتي يتم إختطافهن على يد إرهابي يدعى (وليد)، ونشهد كيف تختلط مشاعر الخوف والبكاء لدى الطفلات المخطوفات، بمشاعر التحدي والرفض للأساليب اللاإنسانية التي يتعامل بها الإرهابي معهن، ويبدو من خلال سياق الحدث أن الإرهابي يمارس خطف الأطفال لا عن عقيدة بل من أجل الحصول على المال مما يؤشر زيف دعاوى الجهاد التي تدعيها الجماعات الإرهابية، وتستخدم المؤلفة تقنية الحلم من أجل تطوير مسار الأحداث وتطوير البنية الفنية للنص، عبر حلم (كابوس) يعيشه الإرهابي وليد وهو نائم حيث يتصور مصيره في الحياة الأخرى، إذ تتحول مجموعة الطفلات اللواتي إختطفهن في بنية الحلم إلى مجموعة من الفراشات البيض في دلالة واضحة على براءة الأرواح التي يقوم وليد باختطافها وقتلها، وتقوم الفتيات الأربع بسرد كيفية موتهن في عالم الدنيا، فتقوم محاكمة للإرهابي تجتهد فيها الفتيات الأربع لإعادة وليد إلى رشده، وهي رسالة تربوية واضحة أراد النص عبرها أن يفتح أفقاً للتوبة حتى لأولئك الذين تلطخت أيديهم بدماء الأبرياء من العراقيين، فروح التسامح التي حفل بها النص تجعل من مؤلفته تقف موقفاً إنسانيا كبيراً يقوم على البناء وليس الهدم أو القصاص، وهو ما لمسنا تأثيره على شخصية الإرهابي الذي يشعر في بنية الحلم الافتراضية بحجم وبشاعة جرائمه فيقرر التوبة، ومن عالم الحلم تعود بنا المؤلفة إلى عالم الواقع لنشهد الإرهابي وليد وهو يعيش كابوسه الذي يدفع به إلى مراجعة الذات، وهو ما يدفعه إلى التوبة وإطلاق سراح الطفلات المخطوفات، وقد تعكزت المؤلفة على بعض القصائد الشعرية لشعراء معروفين مثل (كاظم الحجاج) لتمتين لغة النص التي حاولت الاقتراب من الشعر، وتعميق المنحى النفسي في النص القائم على الصراع الداخلي أكثر من قيامه على الصراع بين إرادتين رغم توفر هذا النمط من الصراع في المسرحية الذي شكل خطاً موازياً للصراع النفسي، وهو ما منح النص ديناميكية مؤثرة ساهمت إلى حد ما في التأثير المباشر على الجمهور، لكن المؤلفة وقعت في بعض المواضع في مأزق (الهتافية) و (الشعاراتية) التي لا تتناسب وطبيعة الفعل الدرامي الذي كشفت عنه أحداث النص، وهو مأزق كان من المفترض أن تنتبه له المخرجة وتقوم بمعالجته كي لا يفقد الحدث الدرامي في النص حيويته.

وعملت المخرجة على تعميق المنحى العاطفي في النص عبر الاعتماد على الطاقة الأدائية للممثلات الصغيرات أكثر من اهتمامها بالجوانب الإخراجية الأخرى، حيث بدا واضحاً أن المخرجة إجتهدت في توزيع الممثلات على ثلاث مساحات دالّة على خشبة المسرح، شغلت فيها الطفلات المخطوفات مقدمة يمين المسرح، بينما شغل الإرهابي مقدمة يسار المسرح في مشهد الحلم، في حين شغلت الفتيات/ الفراشات مقدمة منتصف المسرح ليكون هذا العالم (عالم الآخرة) حلقة وصل بين عالم الإرهابي وعالم الطفلات البريئات، ومع أن المخرجة عوّمت ما تبقى من مساحة خشبة المسرح خاصة المنتصف والعمق، إلا أنها إستطاعت أن تؤسس إنشاءات حركية مناسبة للفعل المسرحي، فالفصل الذي أحدثته بين عالمي الحلم والواقع عبر المساحة الجغرافية، والحركة وتكويناتها الموضعية، والعزل بواسطة الإضاءة، إضافة إلى التغيير البسيط في الديكور، كلها أدت الغرض المطلوب في تفعيل الصورة المشهدية للعرض وإعطائها قدرة التأثير في المتلقي، ولأن المنحى التربوي أحد الأهداف المعلنة في هذه العروض الخاصة بالمسرح المدرسي، فان المخرجة لم تستطع الخلاص من (الكليشيهات) المتوارثة في مثل هكذا عروض، تلك التي تعتمد على الأداء الخطابي الذي يفرض نمطاً محدداً من الحركة الإخراجية القائمة على الخطاب المباشر مع الجمهور دون مراعاة توترات الفعل المسرحي وما يترتب على ذلك من إنشاءات حركية يمكنها أن تسهم في التنويع الأدائي على مستوى رسم الحركة الإخراجية للممثلين وهو ما أثقل العرض بالرتابة البصرية التي كان من الممكن معالجتها بواسطة الانفتاح في الحركة الإخراجية على جميع المساحة الجغرافية للخشبة، ولكن الشيء الأهم في هذا العرض هو الجهد الواضح في تدريب الممثلات الصغيرات على الأداء المسرحي، عبر توظيف طبقة الصوت بما يتناسب والحالات النفسية للشخصيات، إضافة إلى تقطيع الجمل، واعتماد الموازنة بين إلقاء الحوار وحركة الجسم، وهو ما شغل حيزاً مهماً من أداء الممثلات الصغيرات اللواتي يبشرن بجيل مسرحي قادر على أن يتواصل مع الجمهور ويؤثر فيه فهناك صدق واضح في الأداء تم التعبير عنه عبر الإعجاب الشديد للجمهور الذي حضر العرض ، وبالعودة إلى ممثلات مسرحية (ثم اهتديت) نجد أن الطفلة (أسراء صفاء جبار) التي مثلت شخصية (الإرهابي وليد) قد بذلت جهداً مضاعفاً تركز على منحى تمثيل الشخصية أولاً وعلى المغايرة السلوكية في أداء شخصية رجل في العرض ثانيا، وهو ما منح أداءها تميزاً واضحاً في إيصال (كاركتر) الشخصية للجمهور حيث إستطاعت تذويب شخصيتها الأنثوية في الشكل الذكوري للشخصية عبر الزي والإكسسوارات الأخرى مثل اللحية والشوارب، وتغيير طبقة الصوت وتضخيمها لتتماشى مع شكل الشخصية الخارجي، أما (حوراء علي عزيز، زينب حميد عبد الحسين، تبارك عبد الناصر، هدى إبراهيم محمد) اللواتي مثلن شخصيات الفتيات الأربع فقد شغلن مساحة أدائية واسعة من العرض عبر عرضهن مأساتهن الشخصية وسعيهن للتأثير على الإرهابي وكشف حقيقة الوهم الذي يعيشه لإعادته إلى رشده وليتماشى فعل الشخصية (وليد) وتوبته مع بنية العنوان الذي تصدر المسرحية، وهو البحث عن فعل الهداية لهذه النفوس الضالة التي تمارس القتل اليومي بحق الأبرياء، وبدا الحضور القوي لهن في السيطرة على الحوار والتنويع في مستويات طبقات الصوت، والتأثير العاطفي على الجمهور.

الخطاب المسرحي .. وروح المغايرة

عباس لطيف

مازال الكثير من عناصر ومكونات العرض المسرحي يكشف الغموض واللاتعريف واللا دلالة على الرغم من الكشوفات المعرفية والازاحات الحداثوية فمازال الجد محتدما في التوصيف العلمي لمصطلحات مثل الميزانيست والسينوغرافيا والاجتماع المسرحي وقانون التوافق والتناغم والهارمو الى جانب الالتباسات القائمة حول الافتراق بين اللغة بمعناها اللساني واللغة المسرحية او تحديدا لغة العرض المسرحي فضلا عن اشكالية توظيف التشفير السيمولوجي او الاشاري ومدى ادماج ما هو غير درامي في العرض المسرحي ولعل هذه الاشكالية تبدو الى حد ما كثلث الجليد الظاهر فوق سطح البحر وقد تبدو اسرار البحر اكثر صلة باسرار العرض المسرحي فالبحر يبدو للناظر عالما لاتحده حدود من الصعب استحضاره جغرافيا للوهلة الاولى.. وقد يقودنا الاستطراد الذهني لنؤكد ان اللاتناهي هو احد بواعث البحث والتجلي فعدم وجود التعريفات او الحدود العيانية عامل من عوامل التحفيز والتجريب والمغايرة.. ووفق هذه الرؤية يمكن ان نلتمس حقيقة القلق الذي يتملك المسرحي في كل زمان ومكان لايجاد الوسائل والطرائق والاساليب الجديدة فالمسرح من اكثر الفنون او الحقول التعبيرية تمردا وبحثا ليس لانه فن ادائي شديد الاقتراب من ايقاع ونمط وروح العصر فحسب لكنه ايضا صورة من صور الذهنية المتوقدة او المخيلة المصنوعة من جنون المغامرة لكنها مغامرة وان كانت تصدم المنطق الخارجي والموضوعي فهي تمتلك اشتراطات وجودها ومنطقها الداخلي أي ان التمرد وكسر افق التوقع كما يسميه هانزياوس لاياتي لذاته او من اجل الانحراف عن المالوف بقدر ما ياتي ليمثل حساسية الصدمة او اثارة الدهشة التي تمثل اولى ارهاصات الفكر الفلسفي.

ولقد وسمت مقالتي هذه بالمقاربة لانني اؤمن بأن القوانين وقواعد الابداع لايمكن ان تسلك سلوك القوانين والحقائق العضوية والعلمية ذات التجذير المعادلاتي فهي تبقى حقائق تكسب شرعيتها الجمالية من الضرورة النسبية وتعددية المعنى وانشطار الرؤى فالمسرح في حقيقيته وكما يسميه احد النقاد بانه اول برلمان ديمقراطي فهو يحتفي بالصوت واصدائه بالذات وبالاخر.. ولنتناول المسرح بالمعنى الديمقراطي بعيدا عن الاجترار او الاستخدام السياسي الرديء لهذه المفردة المسرحية الحقيقية لايتمركز حول ذاته وان اية تجربة تقع في اغواء الاستنساخ او التبعية فانها تقع في التقليدي او المكرر والساكن وليس امام التجربة المسرحية سوى خيار واحد هو خيار المغايرة او البحث عن القانون الاوحد والمنطق الداخلي الجديد للعرض المسرحي بعيدا عن كل التجارب السابقة او العروض المتواترة.

في كل عرض حقيقي جديد يجب ان تستحضر المغامرة او التغريد خارج السرب لذلك نجد ان أي مغامرة في المسرح حملت علامتها الفارقة وصوتها المنفرد ومنطقها الخاص هكذا يمكن ان نستكشف التحولات والارهاصات لكل المذاهب او التيارات او القوالب او الثورات التي حدثت في تاريخ المسرح مجرد اصداء كنائسية او بوح ميتافيزيقي الى ان اصبح حقلا سياسياً وسيوسيولوجيا ومعرفيا وعالما تمتزج فيه كل الفنون والاداب والعلوم.

ان اية تاملات نقدية حول الحراك المسرحي وتوالد التيارات والمذاهب والاتجاهات تفصح عن ان المهم والمبتكر هو الذي يؤسس للاجتراح المغاير وليس الاجترار المحايد ونجد وفقا لهذه الحقيقة ان رواد المغايرة هم اكثر المبدعين تعرضا لزحزحة البديهيات واقامة عالم جديد لايقصي تجارب الاخر بل يؤسس عليها هذا في الاقل ما فعله برخت وغروتوفسكي وبيتر بروك ومايرهلد وتنسي ويليامز وجان جينيه وصامويئل بيكيت وقبل هؤلاء كانت المغايرة هاجس شكسبير وابسن وتشيخوف. لذا نجد ان المسرح الحديث ايغالا في روح المغايرة بدا يتقرب من عوالم الفانتازيا والاستغراق في علمنة او اشارية الجسد اوتماهي العرض في المتعة البصرية وهيمنة السينوغرافية ومحاولة احياء او تفعيل ثقافة المجاورة مع الرؤى الشعرية والبنى التشكيلية او المونتاج السينمائي وغيرها من الوسائل بحثا عن الابتكار والتحديث والتعمق والحفريات الجمالية لايجاد عرض مسرحي مغاير ومغادرة التجارب مستندة الى الاجترار والمالوف والجاهز والمتكلس. المسرح بحث دائم عن اشكال ورؤى جديدة وبالتضاد مع.