

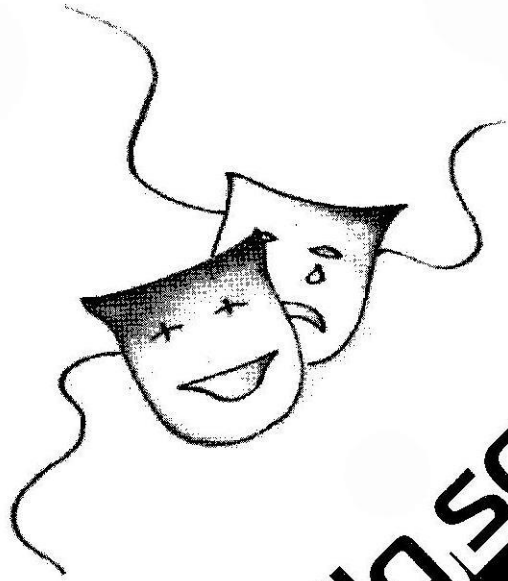


المقروء والمُنظور

تجارب ابداعية محدثة في المسرح العراقي

صباح الانباري

صباح الانباري



المقروى والمنظور

تجارب إبداعية محدثة
في المسرح العراقي



سلسلة كتب دار سرديم للطباعة والنشر
كتاب رقم (٣٧)

المشرف العام على سلسلة الكتب
ازاد البرزنجي

المشرف اللغوي
دانا احمد مصطفى

اسم الكتاب: المقروء والمنظور
تأليف: صباح الانباري
الموضوع: مقالات مسرحية
التصميم والخراج الفني: ريبوار اورحمن
السعر: ٣٠٠٠ دينار
طبع: مطبعة دار سرديم للطباعة والنشر
رقم الايداع: ١٤٧١
الطبعة الاولى، سنة ٢٠١٠
كوردستان - السليمانية

kteb@serdam.org
www.serdam.org

العنوان

كوردستان - السليمانية
شارع سالم - بناية دار سرديم للطباعة والنشر

البداية:

من داخل كوردستان والعراق ٠٥٣٣١٢٠٨٩٠
من خارج كوردستان والعراق: +٩٦٤٠٥٣٣١٢٠٨٩٠

الفهرست

5	مقدمة
8	تمهيد/المقروء والمنظور
	الفصل الأول/ المقروء
65	التشاخص الدرامي في مسرحية كريم جثير (كاليجولا)
72	المكان وحالة الضيق في مسرحيات الكاتب المسرحي جليل القيسي
83	رؤيا استقرائية لعوالم (الجرافات) الدرامية للكاتب المسرحي قاسم مطرود
90	المونودراما وأزمة الشخصية الوحيدة
	الفصل الثاني/المقروء والمنظور
102	المقروء والمنظور في مسرحية قاسم مطرود (للروح نوافذ أخرى)
	الفصل الثالث/ المنظور
130	صور ارتحالات الغجر في مسرحية (أحدب نيو-نيوتردام)
137	سوداوية الأحداث وتشاؤمية الرؤيا في العرض المسرحي (حمام بغداددي)
141	المجسّات الجمالية في عرض النصار (نساء في الحرب)
147	عن الكاتب

المقدمة



منذ بدأت الكتابة عن المسرح العراقي وأنا أحاول رصد المتميز منه تأليفاً وإخراجاً. وفي رحلة بحثي عن الأنموذج المتميز وضعت يدي على عدد غير قليل من النصوص العراقية المبدعة، لم يسعفني الوقت كي اكتب عنها جميعاً لكنني عملت جاهداً على إبراز جماليات ما تناولته منها، والكشف عن مكن الإبداع فيها. ولكي تكتمل الصورة، عندي، تابعت عروض المسرح راصداً، ومحاولاً وضع يدي على أكثرها تميزاً، وأبرزها تقنية، وتجريبية، وإبداعاً فقدمت قراءات بصرية للعروض التي واثقتني فرصة مشاهدتها، وهي فرص ضئيلة جداً، اشتغلت فيها على الصورة بنية أساسية في تحليلي النقدي لمكوناتها الجمالية.

بعد إنجازي النقدي الأول (البناء الدرامي) عام 2002 بدأت مشروع النقدي المسرحي المفتوح (المقروء والمنظور). حاولت في هذا المشروع، المتواضع، الربط نظرياً وتطبيقياً بين شقي المسرح فجعلته بثلاثة فصول:

فصل المقروء: وتناولت فيه نصوصاً مسرحية متميزة لكتاب متميزين أمثال: عادل كاظم، محي الدين زنكنة، جليل القيسي، د.حازم كمال الدين، قاسم مطرود، كريم جثير. وقد جاء الفصل مبوباً على شكل دراسات منفصلة تناولت في الأولى موضوعاً استلها من التراث استلهاها مشرقاً بثلاث طرائق درامية هي التعارضية والملحمية والحكاية، واشتغلت فيها على نصوص بارزة لكل من محمد موكري، محي الدين زنكنة، عادل كاظم، د.حازم كمال الدين. وفي الدراسة الثانية تناولت نصاً مهماً للكاتب العراقي الراحل كريم جثير واشتغلت فيه على بنية التشاخص الدرامي بين شخصية النص المحورية وبقية الشخصيات جاعلاً من التشاخص طريقاً للوصول الى جوهر الشخصيات التي يبدو وكأن النص كتب لها حصراً. وفي الدراسة الثالثة تناولت عقدة الشعور بالوحدانية في المسرحيات المونودرامية فاشتغلت على نص الكاتب العراقي بنيان صالح وأجريت مقارنة بينه وبين نص الكاتب السوري فرحان الخليل مشيراً الى حجم المقاربة والتناص بين نصه الموسوم بـ(الفزاعة) ونص بنيان صالح الموسوم بـ(منيكان). وانتقلت بعد ذلك، في محاولة أزعج أنها جادة، الى دراسة مجموعتين مسرحيتين الأولى للأديب الراحل جليل القيسي، والثانية للكاتب المسرحي قاسم مطرود لأنتقل بعدها الى فصل جديد هو:

فصل المقروء والمنظور: وفيه تناولت مسرحيتين هما (الروح نوافذ أخرى) لقاسم مطرود تأليفاً واحداً حسن موسى إخراجاً، و(العبة الحجرية) لمحي الدين زنكنة تأليفاً وفتحي زين العابدين إخراجاً.

أما الفصل الثالث/المنظور فقد خصصته للعروض المسرحية تحديدا واشتغلت فيه على بنية الصورة الدرامية بشكل عام مفتتحا إياه بدراسة مطولة عن الرقص الدرامي وإشكالية المصطلح، تناولت فيها عرضي المخرج المغترب طلعت السماوي (2003...بعد الطوفان) و(تحت فوق/ فوق تحت) ونظرا لحدثة هذا النوع الفني وقلة عروضه على خشبة المسرح ومن أجل إعطاء صورة واضحة عنه تناولت، في معرض دراستي، عرض الفنان السوري معتز ملاطيه لي. ومن جملة العروض التي تناولتها بالنقد والتحليل العرض العراقي/السوري (حمام بغدادي) الذي كتبه وأخرجه الفنان العراقي جواد الأسدي، وقدمه على خشبة المسرح، في مهرجان أيام عمان المسرحية الثانية عشر، الممثلان السوريان فايز قزق ونضال سيجري فضلا عن عرضي المخرجين كريم جثير وكاظم النصار، عسى أن يكون هذا المشروع المتواضع الصغير حافزا غير متواضع لمشروع مسرحي نقدي كبير.

صباح الانباري

تمهيد

المقروء والمنظور

المقروء: حسب المنجد في اللغة والأدب(1)، هو ما قرئ، وهو عندنا الخطاب المسرحي الذي تتمثله شكلاً أدبياً قرائياً مستقلاً ومختلفاً عن شكله المعروض على خشبة المسرح. ودراستنا للنصوص المسرحية ضمن مراحلها التاريخية، ومعطياتها الأدبية في تلك المراحل تحتاج إلى اصطلاح أدبي ونقدي جديد تتدرج تحت مفهومه كل النصوص التي تنطبق عليها هذه المحددات التي ستسوّغ لنا تناول النصوص المسرحية العراقية وقراءتها بمعزل عن الخشبة. وهذا يعني وجود قراءتين مختلفتين، إحداهما تشتغل على النص، ككلمات مقروءة، والأخرى تشتغل على العرض، كصور (سمعية) على الرغم من التقاء القراءتين في مفصل أو أكثر من مفاصل العمل الدرامي.

إن أغلب النصوص المسرحية هي نصوص قرائية ما دامت لم ترتق خشبة المسرح بعد فإن ارتقتها تحولت إلى أفعال درامية تختلف طرق تناولنا لها عن الكلمات المقروءة. وهذا سيفضي بنا إلى استنتاج يتجسد في اختلاف لغتي النص والعرض، مما يوجب علينا ابتكار قراءتين مختلفتين للغتين مختلفتين على الرغم من التقائهما في مفصل أو أكثر من مفاصل العمل الدرامي الواحد.

والمنظور: هو الخطاب البصري، الحركي، المشخص على خشبة المسرح بواسطة الفعل الذي من دونه لا يمكن للعمل المسرحي أخذ حالته النهائية. ويتمتع الفعل بوجود حيوي في أغلب الأجناس الأدبية وعلى رأسها القصة والرواية ولكنه فيهما يتسم بطابع ذهني تخيلي بحث. أما في المسرحية فهو يتجسد على هيئة حركة أو مجموعة حركات يقوم بها الممثلون في كل لحظة من لحظات العرض ليشكلوا بوساطتها صورة العرض النهائية التي تعكس المعنى المزمع إيصاله إلى جمهور النظارة. ولهذا لا تمتلك الدراما المسرحية القدرة على استبعاده مثلما تستطيع ذلك مع عناصرها الأخرى كالحوار، على سبيل المثال، فاستبعاد الحوار هنا لا يخل بالطبيعة الدرامية للعمل المسرحي.

الفعل المعروض إذن هو فكرة النص التي يقدمها المخرج بشكل حركات منطقية، تتشكل في مجملها صورة أو صوراً لأفعال الفكرة تجعل أمر قراءتها عيانياً أمراً وارداً

وممكناً وبما أن لغة العرض تختلف اختلافاً كبيراً عن لغة النص وقراءة لغة كل منهما تختلف عن الأخرى لذا توجب علينا البحث عن أدوات جديدة لتفعيل قدرتنا على تناول كل منهما على انفراد. وبما أن الصورة تتكون من مجموعة أفعال تتأسس على كم هائل من الحركات المنطقية التي تشكل في نهاية الأمر فكرة العرض المراد إيصالها إلى المتلقي إذن يمكننا استخدام الصورة كأداة لقراءة العرض قراءة بصرية.

مما تقدم نجد ثمة صفة اتصفت بها الكلمة والفعل على حد سواء هي دراميتيهما. فمن أين جاءت هذه الدرامية؟ وهل هي ملازمة للنص أو العرض المسرحي؟ ولماذا لا تتبجح الأجناس الأخرى بهذه الدرامية؟

تطلق صفة (الدرامي) على أي خطاب، فني أو أدبي، يستوفي كل أو بعض شروط الدراما الأساسية التي ترتقي به من سردية الفعل السكوني إلى حيوية الفعل الحركي.. والمسرحية كخطاب درامي، تحديداً، ينبغي أن تستوفي العناصر الأساسية الآتية:

- 1.الفعل 2.الصراع 3.القصة 4.الحبكة 5.الشخصيات 6.الحوار 7.الذروة 8.الحل.

غير أن صفة الدرامي لا تسقط عنها لمجرد الاستغناء عن واحدة أو أكثر من هذه العناصر، فقد يخلو الخطاب المسرحي من الحوار تماماً دون أن تسقط عنه صفته الدرامية كما في التمثيل الصامت (المائم) أو يخلو من الشخصيات البشرية (2) كما في مسرح الدمى. ولكننا لو أسقطنا عن ذلك الخطاب الفعل أو الصراع لاستحال علينا تسميته درامياً لأن هذين العنصرين هما جوهر كل خطاب مسرحي. وقد ذهب أرسطو، في كتابه (فن الشعر)، إلى أن المسرحية تتطوي على عنصرين أساسيين هما الشخصية والحبكة. فإذا كان من الممكن التساهل مع الشخصية بحذفها فإنه لا يمكن حذف الحبكة منها لأنها هي التي تخطط لسير الأحداث والتقاء بواعث الشخصيات وتصادمها في نقطة من المسرحية تبلغ فيها ذروتها. ولنا أن نتساءل هنا، عن امكانية وقدرة حبكة أرسطو التعويضية عن الفعل والصراع وهي قدرة حتى وإن كانت افتراضية الإزاحة فإنها لا تستطيع إلغاء الدور الأساس لهذين العنصرين الأساسيين. ذلك لأن الصراع جوهر المسرحية ولأن الفعل بنيتهما الأساس ولأنها، أي الحبكة، في أحسن أحوالها تمثيل للفعل. وهو هنا غير مأخوذ بمعناه الفيزيائي. ولا يشتمل على الحركات الجسمية فقط وإنما على الانفعالات الداخلية العاطفية والفكرية. يقول ستيوارت كريفش في كتابه (صناعة المسرحية):

"إن المفكرين الكبار الذين تحدثوا في هذا الموضوع يتفقون على أنه أهم العناصر. وفي الحقيقة أن الدراما هي الفعل وهي مشتقة من الكلمة اليونانية القديمة "to do" يفعل

فلو قام ممثل ما بمبارزة ممثل آخر فلا بد أن يكون الدافع أو الهدف من هذه المبارزة هو القضاء على الخصم أو تدريب الشخصية على المواجهة كقوة فاعلة هجوماً أو دفاعياً أو لأي دافع آخر يوضع ضمن الدوافع والغايات الدرامية. وبما أن الحبكة هي تمثيل للفعل فإنها، والحالة هذه، تأتي بعده ضمن سلسلة العناصر الأساسية وبانعدامه تغيب مبررات وجودها في الخطاب المسرحي.

قد توجد قصة ما من دون حبكة ولكن هذا محال في مسرحية درامية ذلك لأن الحبكة تمنطق الأحداث الدرامية وتربطها بخيط متصل متصاعد نحو عقدها. حتى في المسرح الملحمي الذي تبدو فيه المشاهد مستقلة عن بعضها فإن هذه المشاهد تتربط بعضها مع بعض برباط الفكرة العامة التي تؤدي إلى هدف كبير محدد أو غاية منشودة. أما في القصة الخالية من الحبكة فإن القاص يستطيع أن يبدأ من أي نقطة كانت، ويستطيع الانتقال من نقطة إلى أخرى دون أن تخضع قصته للتسلسل المنطقي للأحداث. "إن كل مسرحية جيدة لها رجل أفعالها. أي أن المسرحية في كل مرحلة من مراحلها تحتاج إلى دافع محفز ومنشط وبمعنى آخر إلى من يقوم بالأفعال، وإلى إرادة قوية، وإلى شخص يجعل الأحداث تحدث، وقد يكون هذا الشخص البطل الخير أو الشرير ذكراً أم أنثى"(3).

أما الصراع فهو جوهر المسرحية وروحها النابضة الفاعلة وعنصرها الأكثر أهمية. إن كل موقف دراماتيكي لا يتأسس إلا على الصراع بين قوتين متضادتين. وهاتان القوتان تكون أحدهما مهيمنة (مهاجمة) والأخرى مدافعة. ويشتد الصراع بينهما بتبدل مواقع الشخصيات وتحول موازين قواها المتصارعة كلما اشتد التضاد وفرض التناقض نفسه على أحداث المسرحية. وعلى الرغم من عظم حجم الصراع واتساع رقعته في الخطاب المسرحي فإنه يسهل إيجازه بعبارات بسيطة توضحه كما أشار إلى هذا المنظر المسرحي الكبير ملتون ماركوس إذ يقول:

"إن قصة الصراع في كل تمثيلية يجب أن تكون دائماً قابلة لإيجازها في عبارات بسيطة عامة وخاصة على حد سواء. فأما بيان الصراع بعبارات عامة فيشكل موضوع التمثيلية وأما بيانه بعبارات خاصة فيشكل حبكةها والكاتب المسرحي العظيم يفكر أولاً بالموضوع، ثم يبتدع الحبكة لتوضحه".

"يجب أن تكون الحكمة عرضاً منطقياً للموضوع بحيث تنسجم في نهاية التمثيلية مع التعميم الذي ينطوي عليه ذلك الموضوع"(4)

ويتخذ الصراع أشكالاً تختلف باختلاف القوى المتصارعة منها ما يحدث بين قوتين متكافئتين ومتناقضتين ومثال ذلك اشتباك البطل (قوة الخير) مع خصمه (قوة الشر) وهذا أكثر أشكال الصراع شيوعاً في الطبيعة الإنسانية لأنه يتأسس أصلاً على بنية الحفاظ على النفس. والحفاظ هنا لا يقتصر على قوة دون أخرى. ففوة الشر تبدو، أحياناً، أكثر تشبهاً بالحياة ومكاسبها لذا فهي تستخدم كل الوسائل القهرية المتاحة، ثم يأتي بعد ذلك الصراع بين الشخصية وبين القوة الخارقة (القضاء والقدر) ولنا في المسرح الكلاسيكي (التراجيديات) أمثلة كثيرة جداً.

أما الشكل الآخر للصراع فيتمثل في صراع الفرد مع نفسه إذ تتصارع داخل نفس الشخصية قوة الخير والشر معاً. إن الشخصية المسرحية وهي تخوض صراعاتها لا تنقيد بهذه الخيارات (أشكال الصراع) فقد تتضمنها جميعاً في آن واحد وذلك عائد للظروف المحيطة ومؤثرات تلك الظروف في تأزم الحدث وحياة الشخصية.

أما الحوار فهو عنصر ملازم للشخصية ولا غنى للشخصية عنه. قد تستغني الشخصية الدرامية عن الحوار كما في التمثيل الصامت (البانتومايم) ولكن من المستحيل أن يوجد حوار بلا شخصية. وللحوار وظائف أساسية يحددها فرد ب ميليت ب"تطوير الحكمة عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطباعها الأساسية:.. وحسب، ميليت، أيضاً، فإن الحوار يقوم بوظيفة وصف المناظر المسرحية وهي وظيفة لا نعول عليها، الآن، ذلك لأن وصف المناظر يقوم به المؤلف خارج حوار الشخصيات. صحيح أن بعض الحوارات تتضمن دلالات وإيحاءات عليه إلا أن ما نعول عليه، الآن، هو الوصف الدقيق للمنظر خارج الحوار أو ضمن التوجيهات والإرشادات التي يثبتها المؤلف قبل الدخول إلى المشهد المسرحي. أو ما يراه المخرج ملائماً للبيئة التي تقترحها ذهنيته الفكرية والفنية.

إن الحوار، عموماً، لا يتم إلا بين متحاورين وهو يكشف عن صفتهم ويتميز عن الكلام والمحادثة الاعتيادية بأمور عديدة وظيفية وغير وظيفية. وله دور نفعي في الدراما وقد يضعه المؤلف على لسان شخصية واحدة فقط كما في مسرحيات (المونودراما) دون أن يفقد وظيفته الدرامية وقد يجعله على شكل (مونولوج) داخلي يبين صراع الشخصية الداخلي ويعبر عن أزمته الداخلية وتطور تلك الأزمة وتصاعدها بيانياً صوب عقدتها الدرامية والفكرية. وما يقال عن أهمية الحوار يقال عن الذروة والحل. وهكذا باجتماع هذه العناصر يمنح الخطاب المسرحي صفته الدرامية. وبقدر تحقق هذه الصفة وبدرجة فاعليتها يقاس مدى نجاح المسرحية وإخفاقها من الناحية الفنية حسب...

نستخلص من هذا أن دور الكلمة دور تأسيسي، ودور الفعل دور بنائي. فالكلمة نقرأها ونتخيل ما وراءها من الأصوات والصور والمعاني والشخصيات. أما الفعل فإنه يجعلنا نرى كل ذلك مباشرة. وهكذا عندما نشاهد مسرحية ما فأنا نسمع الكلمات ونرى الشخصيات والخلفيات وتتشكل في أذهاننا الصور المختلفة التي تقضي إلى معنى محدد. الكلمة إذن تهَيِّ الأَرْضِيَّة اللَّازِمَة، ذهنيًا، للوصول إلى هدف الكاتب، والفعل يجعل كل مفردات العرض تصب في الهدف المشترك للكاتب والمخرج على حد سواء. ويظل الفارق ماثلاً بين القراءة الأدبية الوصفية وبين المشاهدة العينية المباشرة وهو كالفارق بين قراءة الوصف الذي يكتبه رسام للوحته وبين مشاهدتنا لتلك اللوحة مباشرة. يقول رونالد هيمن:

"عندما نقرأ مسرحية أو رواية لا نستطيع أن نستوعب أكثر من انطباع واحد. وفي الوقت الذي تتحرك فيه أعيننا بشكل جانبي عبر الأسطر المطبوعة، فإن أدمغتنا تتلقى كل مؤثر بشكل مستقل. وتأتي المعلومات بدفعة واحدة مثل الماء المنبعث من ثقب ضيق. أما في الأداء التمثيلي فيمكن فتح صناديق عديدة في وقت واحد." (5)

وهذا يعني وجود قصور في العملية الأولى، وتكامل في العملية الثانية. وسنجد أن هذا القصور سوف لن تظل آثاره واضحة إذا وجدنا القارئ الذي يستطيع تحريك خياله أثناء القراءة. صحيح أن الكاتب يهدف إلى توليد شحنة عاطفية تعتمد بشكل أساس على رد الفعل الجمعي لجمهور النظارة إلا أن القارئ ذا المخيال الخصب يمكن أن يستقرئ تلك العواطف منفرداً أثناء عملية القراءة. إنَّ جماعِيَّة العمل المسرحي لا تلغي القدرة على تمثُّل سطور الكاتب انفراديًّا. نحن نعي تماماً اهتمام المسرحية المعروضة وتوجهها إلى الذهنية الجمعية لجمهور النظارة، على خلاف ما تفعله الرواية التي تتوجه كلماتها إلى كل قارئ على انفراد، ولكننا في الوقت نفسه نؤكد على الذهنية الفردية وقدرتها على تلقِّي الخطاب المسرحي قرائياً إن وقرنا لها سبل تحرير خيالها وإطلاقه من أسر الخمول والجمود. وهذا ما فعله بالضبط برنارد شو مع جمهور المسرح الإنكليزي الذي كان يعزف عن قراءة المسرحية على مدى قرن كامل. وقد انطلق برنارد شو، بعد أن ظلت مخطوطاته مكدونة على رفوف مكتبته زهاء ثمانية عشر عاماً، من إدراكه أن عدد الجمهور الذي يشاهد العروض لا يتجاوز بضع مئات في الوقت الذي يمكن أن يتحول ذلك العدد إلى بضعة آلاف جراء القراءة. وهذا ما كان فعلاً إذ صار الناشرون يهتمون بطباعة المسرحية ونشرها وتوزيعها فدخلت منذ ذاك إلى مكتبة الأدب العالمي، بعد أن ظلت أسيرة الخشبة طوال عقود من الزمن.

إن قوام الخطاب المقروء هو الأفكار والمعاني. عليه فأن طرق تحليله وتفسيره وبيان موجهاته ستخضع، ولا شك، إلى طرق مختلفة باختلاف دلالاتها وسوف يؤدي هذا إلى ابتكار الوسائل والأدوات النقدية القادرة على الخوض في هذه الدلالة أو تلك. صحيح أن هناك عددا من العوامل المشتركة بين النصوص الدرامية إلا أن هناك تقردا أيضا في بعض تلك العوامل مما يوجب ابتكار وسيلة حيوية قائمة على أساس شروط العمل الخاصة وقوانينه الذاتية، وأن قراءتنا للخطاب المسرحي سوف لن تنطلق إلا من شروطها وقوانينها التي تنشأ من داخلها كضرورات تقتضيها طبيعة الخطاب المقروء. وتتعدد طرق قراءة العرض أيضا بتعدد الشخصيات الرائية وبقدرة بعض عناصر العرض على الاستحواذ على انتباهنا. فالحركة على سبيل المثال تستحوذ على قدر كبير من التركيز والممثل الذي يتحرك على خشبة المسرح سيكون موضع انتباه واهتمام أكثر من الذي يجلس طوال المشهد. وفي حالة عدم وجود حركة فأن موقع الممثل على جغرافية الخشبة هو الذي يعول عليه في التركيز والانتباه. إلخ.. ما يهمنا من هذا كله ليس الحركة لذاتها بل بمجموعها الذي يشكل صورة منظورة أو صورا منظورة يمكن قراءتها والتوصل إلى معانيها الظاهرة منها والخفية. وإننا عندما نقول صورة فأننا نعني بها الكم الهائل للصور الذي يرسمها جسد الممثل في كل لحظة من لحظات العرض في فضاء المسرح ولا علاقة لهذا بما يسمى اصطلاحا "مسرح الصورة" الذي يعتمد على تفكيك النص وإعادة تركيبه وتشكيله فنيا على هيئة صور لا تساهم الكلمة إلا بجزء يسير من تكوينه، وهو ينظر إلى الكلمة من زاوية حادة جدا بل انه لا يهتم بالحوار قدر اهتمامه بالصورة التي تتشكل عنه.

نحن ننطلق في قراءتنا للعرض من اعتقادنا الأساس أن لا وجود لمسرح بلا صورة، وأن الصورة المنظورة هي شكل الفعل في حالته الحركية الدائبة. ولا وجود لصور ثابتة على الخشبة، إذا استثنينا بعض التوقيفات المقصودة (ستوب كادر) والتي يقصد من ورائها جر الانتباه والتركيز الى حالة الصور النهائية.

العملية المسرحية المتكاملة إذن تنبني على المقروء كأساس لها وعلى المنظور كبناء يشيد على ذلك الأساس. وما يميزها هي القدرة الأدائية والجمالية لطرفيها الأساسيين: **المقروء والمنظور**.

.....

إشارات وإحالات

1. المنجد في اللغة/ فؤاد افرام البستاني/ دار المشرق.. بيروت - لبنان

2. يروي لنا مارتن أسلن كيف أن أمير الشعراء الألمان غوته استقال من منصب المدير الفني لمسرح بلاط فايمار احتجاجاً على مسرحية كانت تشيد بإنجازات تمثيل كلب .تشريح الدراما تأليف مارتن أسلن . ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت.
3. صناعة المسرحية تأليف ستيوارت كريفش / ترجمة عبد الله معتصم الدباغ/
4. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها/ تأليف ملتون ماركس/ ترجمة فريد مدور/ دار الكتاب العربي/1965
5. قراءة المسرحية تأليف رونالد هيمن/ ترجمة مدحي الدوري/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد/ 1995

الفصل الأول

المقـرّـوء

استلهم وعصرنة التراث فنيا

في ثلاث طرائق درامية*

نظرة عامة في تاريخ المسرح العراقي:

بدأت بوادر المسرحية العراقية بالظهور، أول مرة، بحدود عام 1880 حين كتب الشّمس حنّا حبش مسرحياته الثلاث (آدم وحواء، يوسف الحسن، طوبيا)، مقتبسا ومعرّبا إياها عن التمثيليات الدينية الفرنسية والإنكليزية فالمسرحيات وقت ذاك ارتبطت بالنشاطات الكنسية كوسيلة تعليمية وعظية ناجحة من وسائل الآباء المسيحيين في إيصال معتقداتهم، وتمكين الناس من التفريق بين الحق وبين الباطل، بين الخير وبين الشر، بين الظلمة وبين النور. ولا غربة في هذا المنحى الديني إذا ما عرفنا أن جذور المسرح تاريخيا تمتد إلى الرقصات الساتيرية الطقوسية والتراجيديات القدرية التي خلفها لنا الإغريق قبل أكثر من مائتين وخمسين عاما قبل الميلاد على أيدي أعمدة المسرح الكلاسيكي ثيسبس، وأسخيلوس، وسوفوكلس، ويوريبيدس. وسنجد أن موجّهات المسرح الدينية والطقوسية قد أخذت طريقها فيما بعد إلى أغلب مسارح العالم، وأنها دخلت الكنيسة كشعار من شعائر تمجيدها لمآثر المسيح وحياته وحمله لخطايا بني البشر، ولكنها انفصلت بعد ذلك لتتنحو منحى اجتماعيا مغايرا لذلك الطقس، وناظرا في صميم الحياة البشرية بكل ما تنطوي عليه من تناقضات ومعاناة وإرهاصات إنسانية. فعندما كانت الأديان، يقول الأستاذ سامي عبد الحميد، تأخذ قسطا وثيرا في حياة البشر كان الفن دينيا. وعندما تحركت الشعوب مطالبة بحقها في الحياة وفي الحكم أصبح الفن شعبيا(1). ومن هذا يبدو لي أن المسرح عندنا مدين للنشاط الكنسي الذي كانت تقوم به، وقت ذاك، كنائس عراقية في بغداد والموصل. ونظرا لوجود وشائج قوية بين هذه الكنائس والمدارس المسيحية العراقية من جهة وبين كنائس لبنان وروما وباريس وإنكلترا من جهة أخرى فإن الطريقة صارت ممهدة أمام أتباع الكنائس العراقية ليكملوا دراساتهم في أوروبا

.....

فازت هذه الدراسة بجائزة النقد الأولى في المسابقة التي نظمتها دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد العراق عام

2009.

فتوفرت لهم، بعد الاطلاع على النشاطات المسرحية، هناك، إمكانية النقل والاقتباس والتأليف على غرار ما شاهدوه. ويذكر لنا باحثوا المسرح العراقي أن المدرسة الاكاديمية التي أسسها الآباء الدومينيكان في الموصل عام 1750 كانت تعنى بالفن المسرحي التمثيلي وكانت المسرحيات التي تقدمها مؤلفة على أيدي كتاب لبنانيين وعراقيين. ولكنهم لم يضعوا أيديهم على أي نص عراقي مكتوب، في تلك الفترة، غير تلك النصوص التي كتبها الشمّاس حنّا حبش والممهرة بمهره الرسمي الخاص عام 1880 وهي:

1- كوميديّة آدم وحواء

2- كوميديّة يوسف الحسن

3- كوميديّة طوبيا

وهذا يعني أن العراق لم يتأخر عن مواكبة البدايات الأولى للمسرح العربي، كما اعتقد المؤرخون العرب، خاصة إذا عرفنا انه بدأ في لبنان بحدود عام 1747 على يد مارون النقاش وفي سوريا عام 1865 على يد احمد أبو خليل القباني وفي مصر عام 1870 على يد يعقوب صنوع.

لقد وصف المؤرخون والباحثون في الشأن المسرحي العراقي مسرحيات حبش الثلاث بأنها مقتبسة عن المسرح الأوربي، ولم يحددوا طبيعة ذلك الاقتباس وما إذا كان قد وقع على الشكل أم على المضمون أم على كليهما. ولما كانت مفردة الاقتباس، لغة، تعنى أخذ وتعلم واستفاد، عليه يمكن القول إن مسرحيات حبش الثلاث لم تتسخ عن مسرحيات سبقتها بل اكتفت بالإفادة من شكلها الدرامي حسب. ذلك لأن مضامينها شائعة ومعروفة في الأوساط الدينية وغير الدينية المختلفة، ولم تتم مغايرتها إلا بحدود ضيقة جدا ومع هذا خرج الشمّاس حبش قليلا عن سياقاتها كما سنرى ذلك لاحقا.

لقد تبنت الكنيسة في مدينة الموصل، شمالي العراق، مهمة عرض هذه المسرحيات وان بشكل بدائي مبسط إلا أنها حققت جانبا تعليميا وعظيا مهماً انتقل تأثيره إلى أغلب المدارس المسيحية في المدينة وبهذا شكّلت مسرحيات حبش الثلاث الحجر الأساس، واللبنة الأولى لتشييد صرح مسرحي عراقي جديد، ومما يؤسف له أن أحدا، من أولئك الباحثين والمؤرخين لم يتناول نصوص هذه المسرحيات بالدراسة والنقد، واكتفوا بالإشارة إلى ريادتها، وإلى عدم تأخرها عن النهضة المسرحية التي بدأت بوادرها بالظهور في لبنان، وسورية، ومصر مطلع القرن التاسع عشر الميلادي. صحيح أن نصوص حبش الثلاث ليست ذات قيمة عالية من الناحية الأدبية والفنية إلا أنها اكتسبت أهميتها من ريادتها، وقدرتها على تنمية جذورها ومدّها عميقا في التربة العراقية البكر. فكوميديّة آدم

وحواء، تحديدًا، مسرحية وعظيمة استلهم الشمس حنا حبش أحداثها من حكاية قابيل وهابيل، واشتغل فيها على موضوع الصراع الأزلي بين الخير والشر، وتجذرهما في دخيلة الإنسان منذ بدء الخليقة. المسرحية تقوم على أربع شخصيات هي: آدم، وحواء، وولديهما قابيل وهابيل فضلًا عن الملاك، والشيطان وهما وجهان آخران أو رمزان للفضيلة والبغضاء. اقتصر دور الأول على تذكير قابيل بأن جريمته ستكون عقوبتها النار في الحياة الآخرة والعيش منبوذاً من الناس في الحياة الدنيا. واقتصر دور الثاني على تحفيز ما في دخيلة قابيل من شر، وبغضاء، وكراهية، وحسد، وغيره من أخيه الصغير هابيل الذي كسب ود أمه وأبيه ورضاهما عنه مما حرك هذا في دخيلة شقيقه الأكبر روحاً عدائية دفعت به إلى ارتكاب أول جريمة قتل في تاريخ الخليقة. ثم وبعبارة يربط الشمس أيضاً، وبلا تمهيد، أن هابيل هذا إن هو إلا رمز لابن مريم الذي سيقدم نفسه مذبحاً كالحمل البريء لتنتهي المسرحية عند هذه النقطة الإشارية بترتيل ختامي.

المسرحية، عموماً، تتكون من قسمين: الأول يركز على حالة الخصام بين الشقيقتين وينتهي بوضع حواء حد لهذه الخصومة بمصالحة الطرفين ثم تنطلق حناجر الجوقة بترتيل الختام. والثاني: يركز على مكر ودهاء (قايين) واستدراجه لشقيقه إلى مزرعة بعيدة عن أنظار والديهما ليقوم هناك بارتكاب الجريمة البكر، ولينتهي القسم بترتيل ختامي يضيف على الجو العام طابعاً كنسياً يرضي في نفس الشمس حنا حبش نزوعه نحو تمجيد المسيح والكنيسة. المستوى الفني العام لهذه المسرحية متواضع جداً يفصح عن بدايات بسيطة لا تتعدى في المستوى العام إمكانية وضع الحكاية الدينية الشائعة في قالب درامي يضم أهم عنصرين من عناصر الدراما وهما الصراع والحوار، وسنجد أن الشمس يطور قابلياته، هذه، في كتابة النص المسرحي من خلال اعتماده على المشاهد المسرحية كوحدات داعمة للشكل ومعرزة للنص. وسنرى في مسرحية (يوسف الحسن) تطوراً واضحاً في محددات النص التقليدية إذ لم يكتفِ الشمس حنا حبش بتقسيم المسرحية على قسمين، كما فعل في المسرحية الأولى، بل اعتمد التوزيع المشهدي المتسلسل. والمشهد عند الشمس حنا حبش شبيه بالمشهد الفرنسي إذ يبدأ بدخول الشخصية وينتهي بخروجها. محددات سلفاً أسماء من يقومون بلعب الأدوار فيها تماماً كما كان يفعل موليير في مسرحياته. ثم أن الشمس بدأ في هذا النص بوضع بعض الملاحظات الخاصة به ككاتب مسرحي من قبيل: [يخرجان/ يذهب به اثنان إلى البئر يلقياه فيها/ يدخل أولاً البعض منهم ثم بعد هنيهة يدخل الباقيون]... إلخ. ومن هنا يبدو تأثر الشمس بموليير واضحاً خاصة إذا ما عرفنا أن الأمر قد التبس، في النهاية، على الشمس فالصق بمسرحياته الثلاث تشبهاً بكوميديات موليير اسم الكوميديا على الرغم من

أن موضوعاته لا تمت إلى الكوميديا بأي صلة لا من قريب ولا من بعيد، فمسرحية يوسف الحسن على سبيل المثال لا الحصر، مسرحية وعظية قصيرة موزعة على ثلاثة أقسام يفصل بينها ترتيل عمومي ومتضمنة ثلاثة عشر مشهدا غطت مساحتها حكاية يوسف وإخوته وانطلقت من منطلق المسرحية الأولى نفسه إذ ركز الشماس فيها على موضوعة البغض، والكراهية، والحق، والحسد الذي يدفع بأخوة يوسف إلى التخلص منه عن طريق الشكوى لأبيهم أولا ومن ثم الانفراد به وإنزال قصاصهم الجائر عليه ثانيا. اقتصر المشهد الأول على الشكوى التي قدمها إخوة يوسف ضده استنادا على رؤياه (أحد عشر كوكبا والشمس والقمر لي ساجدين) واقتصر المشهد الثاني على يوسف وقينان الذي يقوم بإرشاده إلى موقع إخوته. والمشهد الثالث تعلق بالتخلص من يوسف ورميه في غيابة الجب ومن ثم استبدال هذه الفكرة بفكرة بيعه لقافلة التجار المتوجهة إلى أرض مصر لينتهي القسم الأول بترتيلة وعظية عمومية هي جزء من الهدف التعليمي لمسرحيات حنا حبش خاصة بعد اطلاعه على موليير الذي أراد من مسرحياته أن تكون مدارس يتعلم فيها الناس حتى أنه أطلق على إحدى مسرحياته فعلا اسم (مدرسة الأزواج) لأنها، في رأيه، تعلم الأزواج ما ينقصهم من العبر والدروس.

إن ما يميز حنا حبش وهو يتناول موضوعات دينية مألوفة خروجه المحدود عن مألوفيتها فالقصص التي تناولها واضحة ومعروفة للجميع بحسب مصادرها التوراتية أو القرآنية. ولو أخذها بمألوفيتها لما قدم شيئا يذكر على صعيد الفن فضلا عن جعله النهايات مفتوحة على مزيد من التأويل. ففي هذه المسرحية تحديدا، ينهي أحداثها في لحظة معانقة يوسف لشقيقه بنيامين بعد فراق طويل هو زمن غياب يوسف عن إخوته منذ حادثة الجب، وليخبر القارئ أو المشاهد بما سوف يحصل لأبيهما بعد أن يعرف أن يوسف لم يموت، وإن فرعون استورزه على أرض مصر كلها.

ولا تختلف (كوميديا طوبيا) كثيرا عن المسرحيتين السابقتين سوى أنها رسخت الاعتماد على المشهد المسرحي كوحدة بنائية في النص على الرغم من عدم التمييز الدقيق للشماس بين مفردة (المشهد) ومفردة منظر وما تعنيه.. وهو بهذا لا يعدو كونه مقلدا لموليير الذي استخدم المفردتين ولكن باستقلالية بعضيهما عن بعضه الآخر. وتلتقي هذه المسرحية مع المسرحيتين السابقتين أيضا في أكثر من نقطة فهي مسرحية وعظية تعتمد الحكاية الدينية وتتطرق منها لخلق أجواء كنسية تعليمية. ولعل في استخدام الشماس للحكايات التراثية الدينية في نصوصه هو الذي جعل نصوصه تتصف بالدرامية لقيام تلك الحكايات أصلا على الصراع الواضح بين الخير والشر، واعتماد وحدة وصراع الأضداد التي هي أكثر الوحدات الدرامية أهمية. وقد تجسدت في الحكايات

الثلاث بهيئة أفعال تراوح أثرها بين القتل الفعلي والقتل الافتراضي ففي مسرحية (آدم وحواء) هناك قتل فعلي محقق يقوم به (قايين) كفاعل ويقع أثره على هابيل كمفعول به. وفي مسرحية (يوسف الحسن) يتفق الإخوة على قتل أخيه (يوسف) ولكنهم ينفذونه بشكل افتراضي. وفي مسرحية (طوبيا) هناك قتل مؤجل يتجسد في إصدار قرار الحكم بالقتل على طوبيا وأسرته. وبهذا نرى القتل في المسرحيات الثلاث يشكّل الأداة الفاعلة في قضاء إحدى القوتين على الأخرى، ولا شك أن وقوعه الفعلي سيخلق أثرا على القاري أو المشاهد يفوق أثره في حالة كونه افتراضيا أو مؤجلا. وإن تباين درجات القتل (فعلي/ افتراضي/ مؤجل) ستؤدي إلى تباين درجات التشويق عند القراءة، وستفعل الشيء نفسه عند المشاهدة المباشرة للعرض.

مما تقدم نخلص إلى أن المسرحيات الثلاث يرتبط بعضها مع بعض بالعوامل المشتركة الآتية:

- 1) لصق صفة (كوميديّة) بعنواناتها المركزية على الرغم من خلو متنها من الكوميديا.
- 2) الاعتماد على الموروث القصصي الديني.
- 3) وضع مقدمات تمهيدية على لسان إحدى شخصياتها (آدم) بشكل خطاب افتتاحي وعظي في المسرحية الأولى، وعلى لسان المؤلف، لغرض توضيحي ثبت في نهايته عدد أقسام المسرحية وعدد مشاهداتها في المسرحيتين الثانية والثالثة.
- 4) اعتماد المشهد كوحدة بنائية صغيرة والقسم كوحدة بنائية كبيرة.
- 5) اعتماد الترتيل الكنسي كخاتمة لكل قسم من أقسامها.
- 6) الهدف التعليمي الوعظي المشترك.
- 7) الاشتغال على فعل القتل كبنية أساسية في موضوعات المسرحيات الثلاث.
- 8) الاشتغال على الصراع الخارجي/ الحركي كشكل مبسط أولي من أشكال الصراع الدرامي.

الباحثون العراقيون عموما، يرجعون تاريخ المسرح في العراق الى أبعد من هذا فيذكرون لنا ضروبا من التمثيل المتواضع دراميا مثل (السماجة) في العصر العباسي: وهو نوع من التمثيل يقوم به أشخاص يجيدون الألعاب التمثيلية. و(خيال الظل) أو ما يسمى بـ(طيف الخيال) وهو ضرب آخر من التمثيل ابتكره محمد بن فضل الخزاعي الموصلّي. (القره قوز) ومعناه ذو العيون السود وهو ضرب من التمثيل بالدمى عرفه البغداديون القدامى عندما كان العراق رازحا تحت نير الاحتلال العثماني، ومن ضروب

التمثيل الأخرى التي زاولها البغداديون ما عرف باسم (الإخباري) وهو عبارة عن مشاهد تتضمن نكاتاً وأوصافاً مضحكة تدور بين متحاورين أو أكثر. ومسرح التعزية وهو ضرب من التمثيل أو (التشبيه) يقوم به عدد من الممثلين ليعرضوا للناس الأحداث الدامية في واقعة (الطف) إلا أن كل هذه الضروب لم تترك لنا نصوصاً موثقة معتمدة وظلت في أحسن أحوالها مجرد محاولات شبه درامية بدأت وانتهت دون أن تتحول، تدريجياً أو بقفزة نوعية، إلى الدراما بشكلها التقليدي المألوف. ويخطئ من يظن أو يصّر على إرجاع أصولها إلى تلك المحاولات البدائية لأن المسرح العراقي والعربي قد أخذاً أصولهما من المسرح الغربي ثم اشتغل بعض المسرحيين على تأصيله برجعهم إلى تلك المحاولات وإعادة تركيبها، وتأهيلها، وجعلها أكثر صلاحية، وتقبلاً لمقتضيات العمل المسرحي المعاصر فالظروف التي تزامنت مع ظهور تلك المحاولات لم تكن مهيأة للانتقال بها إلى المسرح الجديد لأسباب كثيرة اتفق عليها أغلب الكتاب، ولخصها الأستاذ سامي عبد الحميد في(2):

- 1- إن الشعر العربي ولد وظلّ شعراً غنائياً لا موضوعياً.
- 2- إن المسلمين لم يشجعوا التمثيل خوفاً من العودة إلى عبادة الأصنام.
- 3- وإن الأساطير العربية لم تحتو على عناصر الدراما كما هي في الأساطير الإغريقية.
- 4- وإن حياة البداوة التي عاشها العرب في تاريخهم القديم حالت دون استقرارهم والمسرح أحوج ما يكون إلى الاستقرار.

ويذكر الباحثون أيضاً أن الظاهرة المسرحية في العراق استكملت أهم شروطها في بداية القرن العشرين بتأثير من التحولات الاجتماعية التي تزامنت أو تلت صدور الدستور عام 1908 فتمكن المسرحيون من تقديم أعمالهم الدرامية على خشبات مسارحهم الخاصة أمام جمهور غير قليل من النظارة. وحدثت الانعطافة التاريخية الكبرى في المسرح العراقي عام 1919 عندما قام عدد من الشباب المتحمس بتقديم بعض التمثيليات التي كتبت وقدمت بأسلوب وعظي. وقد كانت على الرغم من سذاجتها، إذا قسناها بمقاساتنا الراهنة، قد قدمت للمسرح نخبة من الأسماء التي حملت مهمة النهوض بالمسرحية العراقية آنذاك أمثال: نوري ثابت، وجميل رمزي، ونجيب الراوي، وشفيق سلمان، وإبراهيم شوكت، وعلي حيدر وغيرهم.

أما أولى الفرق التي تأسست في العراق فهي (الفرقة العربية للتمثيل) والتي تأسست مطلع العقد الثالث من القرن الماضي. وكانت إيذاناً لتأسيس فرق أخرى في بغداد والموصل مثل فرقة محي محمد التي كان من أبرز أعضائها، وقتذاك، رائد المسرح العراقي الأستاذ

حقي الشبلي قبل أن يؤسس فرقته التي أطلق عليها (الفرقة التمثيلية الوطنية) وكان من بين أعضائها الممثلة العراقية الأولى مديحه سعيد والمونولوجست المعروف عزيز علي. وكان الانعطاف الآخر للمسرح العراقي في بداية الأربعينات من القرن الماضي عندما افتتح قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة الذي جاء فتحه تعبيراً عن حاجة أساسية وضرورية من حاجات الإنسان العراقي. ومما يذكر إبان تلك المرحلة قيام بعض الشباب الذين يمتازون بالجرأة بتقديم مسرحية (بيدبا) للكاتب اللبناني رثيف خوري والتي قدمت عام 1945 تحديداً على مسرح صيفي بجانب الكرخ شيدوه خصيصاً لتقدم من عليه هذه المسرحية التي داهمتها الشرطة في عرضها الأول مرغمة ممثلها على التوقف عن إكمالها وبذا تكون هذه المسرحية قد سجلت سبقاً في المعارضة، وريادة في الجرأة، وسجلت للشرطة سبقاً في مدامات العروض المسرحية، وانتهاكاً لحق الفرق في التعبير عن هموم الناس ومعاناتهم. أما مرحلة الخمسينات فقد شهدت تأسيس عدد آخر من الفرق المسرحية التي قدمت أعمالاً عراقية مهمة مثل: فرقة المسرح الحديث، والفرقة الشعبية، وفرقة مسرح اليوم، وفرقة مسرح بغداد وغيرها. وشهدت الستينات ابرز حدث مسرحي وهو تشكيل وهيكل أول مؤسسة عراقية للفنون هي (مصلحة السينما والمسرح) التي ألحقت بها (الفرقة القومية للتمثيل).

تأصيل المسرح العراقي وعصرنته:

إذا تفحصنا النصوص المسرحية العراقية البكر وجدنا أنها تعتمد على التراث اعتماداً كبيراً حد أنها لا تقدم شيئاً على صعيد الابتكار وما فعلته، فقط، هو أنها صبت الحكايات الشعبية والدينية والوعظية في قالب مسرحي لم تراخ فيه سلامة اختيار المادة التراثية ومرونتها وقدرتها على تخطي الزمن(3). أما حكاياتها فتعتمد اعتماداً كبيراً على تعددية الأحداث وغرائبيتها وخوارقها ولا واقعية الأمكنة التي حدثت فيها سعياً وراء الاستحواذ على فضول المشاهد وشده إلى فكرة المسرحية التي غالباً ما تكون فكرة دينية لارتباطها بيئياً بالكنائس والمدارس المسيحية التي نشأ المسرح العراقي فيها. أما شخصياتها فكثيرة حد أنك تستطيع حذف بعضها دون أن يؤثر هذا الحذف على السياق العام للمسرحية، بمعنى أن المسرحية العراقية البكر لم تلتفت إلى الجانب الفني والتقني، وأن المؤلف المسرحي قد تحددت مهامه في نقل أو اقتباس مادته المسرحية وصبها في قالب الحوار الذي يتيح له فرصة تشخيصها وتقريب فكرتها للمشاهد. وعندما تطورت أدوات الكتابة المسرحية وابتكرت لها تقنيات جديدة صار الكاتب يضيف من عندياته الشيء الكثير فهو يحدث الحكاية ويعصرنها عن طريق غزبلته المادة التراثية وانتقائه ما يصلح

لاتصالها بما هو معاصر وانفصالها عنه بما يكفل الحفاظ على خصائصها المرحلية والحدثية. انه يستلهم التراث استلهاما مشرقا باعتبار حيوية مادته، وحركيتها، وقابليتها على تمثّل الحاضر. هذا من جهة ومن جهة أخرى فانه يتخذ من التراث قناعا يستتر به مجاهرته بالتحريض، والتمرد، ومقاومة الضغوط التي تمارسها فئة أو سلطة تستلب الحريات وتصادر الحقوق. وقد يلجأ إلى التراث بهدف تأصيل مسرحه عن طريق الرجوع إلى الأشكال شبه الدرامية ليضيف لها لبنات جديدة باعتبارها أساسا وقاعدة ارتكاز للدراما العراقية والعربية. يذكر لنا الأستاذ د. عمر الطالب في دراسته الموسومة (نحو مسرح عربي جديد) (4) عددا كبيرا من المسرحيات التي اعتمدت الحكاية الشعبية والتراث مادة أساسية لها، ومنها: مسرحية عنتره، ومسرحية الناس مقامات، ومسرحية الكنوز، ومسرحية الصيد، ومسرحية الشاطر حسن، ومسرحية أيام العز أو الحلاق والفيلسوف، وكلها مأخوذة عن ألف ليلة وليلة، اشتغل الكاتب على انتقائها ومن ثم صبها في قوالب مسرحية جاهزة. إلا أن تلك المسرحيات العراقية لم تبقى أسيرة تلك القوالب بل استطاعت على يد بعض الكتاب المجددين من تجاوز سكونية القولية الثابتة إلى حركية البنى الشكلية ومن ثم تفعيل القدرات الذهنية للكاتب وجعل النص أكثر انتماء لمؤلفه منه إلى المادة التراثية. مما مهد الطريق أمام كتاب الدراما المسرحية ليجسّدوا قضاياهم الفكرية والفلسفية ذات التأثير الكبير على جمهور النظارة، ومن تلك المسرحيات يذكر لنا د. عمر الطالب: مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، ومسرحية حواء الخالدة لمحمود تيمور، ومسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، ومسرحية رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، وغيرها. ولو عدنا إلى المسرحية العراقية لوجدنا عددا كبيرا من المسرحيات التي اعتمدت على التراث، بطريقة خلاقة مبدعة، منها مسرحيات عادل كاظم، ويوسف العاني، ونور الدين فارس، ومحي الدين زنكنة، وآخرين. ولعل أهم ما يميّز تلك المرحلة (نهاية السبعينات وبداية الثمانينات) تجريبيّتها ومحاولتها تأصيل المسرح العراقي. ومع أن بعض الأعمال استطاعت بانتقائية سليمة وغرلة دقيقة للمادة التراثية أن تحقق نجاحا كبيرا على صعيدي التجريب والتأصيل سقطت أخرى ضحية النظرة الشوفينية الضيقة للتراث والتقليدية للماضي وشكلت نسبة كبيرة من مسرحيات تلك المرحلة. يذكر الأستاذ حسب الله يحيى في كتابه المسرح العراقي قضايا ومواقف (5) أن "تلك التوجهات تلتقي على نحو واضح بالمسرح المغربي والمسرح الاحتفالي الذي دعا إليه عبد الكريم برشيد والطبيب الصديقي، ومسرح الحكواتي للبناني روجيه عساف، ومسرح السامر الذي ألحّ عليه يوسف إدريس". وعلى صعيد العرض المسرحي العراقي كانت اغلب العروض تعتمد على مؤلف النص الذي يجمع الممثلين ويوزّع الأدوار ويحدد أماكن الوقوف على المنصة ثم يوعز للممثلين

بالحركة على وفق معرفته البسيطة جدا بحرفية المسرح. ولم يكن دور المخرج واضحا بعد في الأعمال الأولى التي شهدتها المسرح العراقي. لقد كان رواد المسرح الأوائل في العراق، كما هو شأنهم في دول عربية أخرى، يكتبون ويخرجون ويمثلون ويصنعون قطع الديكور اعتمادا على قدراتهم الذاتية حسب. وكان الممثلون يؤدون أدوارهم بأسلوب طغت عليه الخطابية والتضخيم، ولم يخطر على بالهم أن الشخصية بناء درامي، وأن التلازم بين الكلمة والفعل تلازما ضروريا، وأن عليهم أن يعيشوا حياة الشخصيات الممثلة لا أن يقلدوها تقليدا ميكانيكا. وقد تطورت الإمكانيات الأدائية بعد أن زارت القطر عدد من الفرق العربية، وبعد أن عاد رواد المسرح من أوروبا إلى العراق مثل الفنان الرائد حقي الشبلي الذي درس المسرح في فرنسا وأفاد من تجربة المسرح المصري متتلما على يد أستاذه عزيز عيد ومكتسبا خبرة استطاع أن يوظفها عن طريق إخراجه لبعض النصوص المسرحية الجديدة أو تدريسه لها في معهد الفنون الجميلة وبذا ساهم الشبلي بنشر الوعي المسرحي والتأكيد على المبادئ العامة في فن الإلقاء والصوت والحركة والتعبير. فبدأت بوادر الإخراج الفني بالظهور شيئا فشيئا وبرز مخرجون أكفاء من أولئك العائدين من أوروبا، بعد أن أكملوا دراستهم في المسرح هناك، أمثال: جعفر السعدي، وبديري حسون فريد، وسامي عبد الحميد، وإبراهيم جلال، وحמיד محمد جواد، وسعدون العبيدي، وسعدي يونس، وعوني كرومي، ومحسن العزاوي، وقاسم محمد، وسليم الجزائري، وفخري العقدي، وفتحي زين العابدين، ومرسل الزبيدي، وصلاح القصب، وعقيل مهدي. ومما يؤخذ على بعضهم نقله الخبرة التي اكتسبها نقلا مسطريا في أكثر الأحيان واستطاع فعلا إبهارنا بما استخدمه من تقنيات لم نكن نعرفها من قبل، فالشبلي الرائد استطاع أن يدهش المشاهدين عندما جعل الموكب الذي يسبق اغتيال (يوليوس قيصر) يمر من بين المشاهدين، وكان الشبلي قد اخذ الفكرة عن أستاذه عزيز عيد الذي ثبت في مذكرات زوجته مديحه رشدي انه ولأول مرة جعل المنصة تمتد إلى خارج حدودها الجغرافية. يقول الأستاذ د. ضياء خضير في معرض دراسته الإخراج في العراق:

"كان المشاهدون يرون مندهشين موكب القيصر في المشهد الذي يسبق اغتياله يدخل الباب الرئيسية للصالة ويسلك طريقه في الممر الوسطي بين المتفرجين وصولا إلى الخشبة". (6)

ولا يقلل ما ذكرناه من أهمية عمل الشبلي لأنه في أبسط أحواله قد فتح أمام المخرجين العراقيين باب الابتكار.

وسنجد أن تلميذا للشبلي هو الأستاذ جعفر السعدي قد فعل الشيء نفسه في المسرحية نفسها ولكن بإضافة جديدة هي انه جعل ذلك الممر يربط بين خشبتي المسرح المتقابلتين

فبدا موكب تشييع القيصر أكثر مأساوية وحزنا وهو يمر بين المتفرجين. واستخدم الفنان محسن العزاوي في إخراجه لمسرحية (الكورة) ديكورا يدور على عجلة لأول مرة في المسرح العراقي فأثار دهشتنا ونال إعجابنا ولكننا وجدنا انه نقل هذا الديكور نقلا مسطريا عن مسرحية بولونية قديمة(7). واستخدم مخرجون آخرون تقنيات أخرى مثل الفنان حميد محمد جواد في إخراجه لمسرحية هاملت، والفنان إبراهيم جلال في إخراجه لمسرحية انطونيو وكليوباترا، والفنان جعفر علي في إخراجه لمسرحية فيت روك، والفنان صلاح القصب في إخراجه لمسرحية طائر البحر... الخ. لقد تخلص المخرجون الجدد من سطوة المؤلف المهيمن على مفاصل العمل المسرحي كلها، ولم يعد مهما أن يقوم المؤلف بإخراج نصه. لقد تراجعت السطوة أمام التقنيات، والهيمنة أمام الابتكار والمعرفة الأولية الساذجة لحرفية المسرح أمام الكم المعرفي المتحقق جراء الإطلاع والدراسة، والشمولية أمام التخصص فاكتمل المؤلف بقيادة شخوصه على الورق تاركا للمخرج مهمة قيادة أولئك الشخوص على خشبة المسرح. ولما كان عمل المخرج يتميز بجماعيته لذا احتاج دوما إلى فريق عمل يحسن استخدام أدواته الفنية. ولم يكن الممثل وقتذاك عارفا بتقنيات التمثيل إلى أن عاد من أمريكا الأستاذ جاسم العبودي ليفتح بعودته الآفاق أمام الممثلين وليربطهم، من خلال الدرس، على طريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل. ومما يميّز هذه المرحلة المتقدمة هو انحسار النص ذي الطابع الأدبي/ الإنشائي ليحل محله النص ذو الطابع الفني/ الدرامي. ولعل مسرحيات عادل كاظم خير مثال على ذلك إلا أن هذه الإنشائية لم تختف تماما من النص العراقي خاصة تلك التي كتبها مؤلفون انتقلوا من كتابة القصة والرواية الى كتابة الدراما المسرحية فانقلبت معهم الصفات السردية لتحل محل الصفات الدرامية. كما حلت الاستطرادات الوصفية محل الأفعال الدراماتيكية. وسنجد باحثا مثل د. جميل التكريتي يقول عام 1989 عن مجموعة (وداعا أيها الشعراء) إنها:

"قدمت لنا الحادثة وهذا ما يختص به الأدب القصصي أما (الفعل) الذي اختص به الأدب الدرامي وأصبح عنوانا عليه وشهادة ميلاد له بين الأنواع الأدبية الأخرى، فقد غاب تماما، تقريبا في هذه المسرحيات"(8).

ومع تطور العملية الإخراجية وتقديم العروض المتميزة إلا أن اغلب تلك العروض لم تستند إلى نظرية محددة، أو مدرسة، أو مذهب فني فلكل مخرج طريقته الخاصة، ومدرسته الخاصة، ومذهبه الخاص الذي سنجد أنه يتغير، حتى عند المخرج الواحد، تبعا لطبيعة العرض الذي يتناوله المخرج. وهذا يعني عدم وجود فرق مسرحية تشتغل على تخصص واحد ما دام مخرجوها يغامرون في كل عمل من أعمالها بمذاهب شتى لا تتيح

مجالاً لتطوير العملية المسرحية عندنا إذا استثنينا بعض المخرجين الكبار أمثال إبراهيم جلال الذي تخصصت عروضه بالمسرح الملحمي، وجاسم العبودي الذي تخصص بـ"طريقة" ستانسلافسكي وحتى هذا لم يكن تخصص فرق مسرحية قدر ما هو تخصص أفراد. والتخصص هنا لا يعني الانغلاق والارتكان إلى حالة مذهبية دونها حالات الإبداع الأخرى بل يعني الانفتاح على كل الحالات بما يوفر معرفة شاملة عنها وتسخيرها لخدمة الحالة التخصصية للمبدع وفرقة المسرحية. المسرحيون العراقيون إذن اشتغلوا وما زالوا يشتغلون على تأصيل المسرح وعصرنته ومن التجارب المهمة في هذا المجال ما قام به عادل كاظم، وقاسم محمد، ويوسف العاني، ومحي الدين زكنة، وآخرون، وسنتناول فيما يأتي ثلاث طرائق مهمة.

الطريقة الأولى: التعارضية

الاعتراض هو أن تأتي بما يخالف ويناقض المطروح من الكلام، والأفعال، والسلوك. وعارضه معارضة، بحسب المنجد في العلوم واللغة، ناقض كلامه وقاومه. والتعارض هنا مأخوذ بجوهره الذي يتأسس على التناقض والتضاد. أما التعارضية التي نحن بصدد متابعة مجرى تأثيراتها، نصوصياً، فهي ما تتأسس عليه النصوص الدرامية وما يتفجر عنها من صراعات مختلفة ضمن هيكلية النص وبنائه الفكري والدرامي. ويعد النصوص تعددت أشكال تأثيراتها وتنوعت مساراتها وابتكاراتها وتجلت معانيها التخصصية في نماذج اعتمدتها قاعدة للابتكار والتجريب.

التعارضية فنياً إذن هي التناقض المتفانح المحفّز لصراع تدور رحاه بين قوتين أو أكثر تقاوم إحداها الأخرى بهدف إثبات حقيقتها، أو هي دفاع إحدى القوتين ضد الأخرى التي ألحقت بها إساءة أو أعطت عنها صورة مخالفة لأقوالها وأفعالها وسلوكها على حد سواء. وفي حالات آخر تنجم عن تعارض مجموعة، ممثلين على خشبة، تفصح حقيقة لم يستطع الناس تبينها أو التعرف على كل جوانبها، من قبل، محرصة مجموعة، من المتفرجين في صالة العرض، على الولوج إلى اللعبة الدرامية بهدف إلغاء المطروح، وإيصال ما يخالفه على خشبة المسرح وهذا هو ما تنبأه في نصوصه المسرحية الكاتب المعروف (لويجي براندللو) وما حدث في مسرحيات آخر، اعتمدت طريقة براندللو، أساساً في بلورة الفحوى وإنضاج المعنى ودفع الأحداث نحو ذراها الفنية. وفي مسرحنا العراقي المعاصر، انطلاقاً من مقولة استلهم التراث، تناول بعض الكتاب شخصيات تاريخية وأخرى شعبية فلكلورية في محاولة جادة تجسد هدفها الأساس في بيان تعارضيتها في الماضي وإسقاطها على ما يماثلها في الحاضر لغاية في نفس المؤلف الدرامي. ومن

تلك الشخصيات (هارون الرشيد) التي تناولها الكاتب العراقي الكردي محمد موكري في عمله الدرامي الطويل (هارون الرشيد). وجعلها الكاتب العراقي المعروف محي الدين زنكنة شخصية محورية في عمله الدرامي الموسوم بـ (الخاتم).

تعارضية الرشيد في نص موكري (هارون الرشيد)

يرى محمد موكري: "أن هارون الرشيد هو تاريخ البشرية" وأن على الكاتب أن ينظر إليه بعقلية أخرى وبعين بصيرة. و(الأخرى)، هنا، تعني أنه تعامل مع تاريخ هذه الشخصية بعقلية الكردي وبصيرته المنطلقة من فحوى أن الكرد مستهم شرارة من نار ذلك التاريخ المصطنع فاعتبروا مواطنون من الدرجة الثانية. وإذ يثبت موكري قناعته، هذه، على الغلاف الأخير لمسرحيته، فإنه يحاول، في الوقت نفسه، الإجابة عن السؤال المفترض، الذي ألزم نفسه الإجابة عنه، لماذا هارون الرشيد؟ لقد جعل محمد موكري الدخول إلى هذه المسرحية، وتقصي عوالمها، واستقراء أحداثها، وأفعالها، وصراعاتها العنيفة يمر عبر بوابة الدم.. وإذ يتكشف لنا المنظر المسرحي على صحراء قاحلة عطشى، وشخصية تجر خلفها، بمشقة وتعب وإرهاق، تابوتا محكم الإغلاق نعرف إلى أي مدى تمكن منهما الجفاف، والعطش، والحاجة إلى الماء أو هطول الأمطار.. هكذا يشغل منطق الطبيعة وقانونها الأساس ولكن الأستاذ محمد موكري اشتغل على منطق آخر حين جعل الشخصية الرئيسة تعمل على وفق قانونها السلوكي الخاص لتكشف عن مدى تعارضيتها وتعطشها للدم.

"لو تحولت جميع البحار إلى دم لما أطفأت غليلي"

لقد أراد الكاتب بهذا التصريح الاستباقي أن يهيئنا للدخول إلى عوالم مسرحيته التي جعل الدم بنية أساسية لها وهو هنا بنية تعارضية من دونه يصعب على الشخصية الحفاظ على بقائها المهدد بالزوال منذ حياتها الجنينية وحتى موتها المحتوم. وربما أراد أيضا أن ينبهنا إلى حجم الدمار والخراب وما يترتب عليهما من نزوع إلى الظلم والغدر والتكيد والتقتيل إلخ.. إلخ خاصة بعد أن نكتشف أن حاجة الشخصية للارتواء من الدم هي أكبر من حاجة الصحراء القاحلة الجافة للماء. فأى شخصية هذه التي أرادها موكري أن تكون مهيمنة على أحداث مسرحيته الموسومة (هارون الرشيد)؟ إنها هارون نفسه، ولكن أي هارون هو؟ الأول؟ أم الثاني؟ أم كلا الاثنين؟.

لقد بدأت ملامح هارون الأول تظهر تعارضيتها منذ بدأت حياته الجنينية في رحم أمه إذ التهم بأنانية ومكر توأمه الرشيد الثاني وأبقاه، محتبسا، في جوفه منذ لحظة الاتهام تلك حتى يوم وفاته، بمعنى أن موكري جعل التعارضية أساسا في خلق شخصية هارون من خلال وجوده مع توأمه في رحم واحد استحوذ عليه هارون الأول بالتهامه هارون الثاني. لقد استغرق مكوث هارون الثاني سنوات حياة هارون الأول وإذ توفي الأول وانتهت حياته الدموية بدأت حياة الثاني بعذاب ومعاناة قائمين على أساس محاولته التخلص من جثة الأول بمواراتها الثرى، لكنه فوجئ برفض كل القبور لها. فكلما حفر قبرا تمرد القبر وردم نفسه بنفسه كي لا تحشر فيه هذه الجثة النتنة. فهل مات الأول حقا لتبدأ حياة الثاني؟ تخبرنا المسرحية أن هارون لم يمت بل تحول من حالة الى أخرى يمكنه من خلالها التمتع بمرأى صور الدم التي تشبع في نفسه غريزة القتل. يقول لنصفه الثاني:

"كان يجب أن التهمك داخل الرحم وإلا لالتهمتني أنت"
ويقول أيضا:

"كان من الضروري جمع قاتل ومقتول في بوتقة واحدة"

وكأنه يعني، غريزيا، ضرورة قتل الآخر (معارضه) كضمانة لعيشه هو. إنهما إذن هارونان في هارون واحد. الأول بدأ حياته عمليا بسفك الدم والآخر لم يبدأ حياته بعد لكنه طالب في نهاية المشهد الأول مشاهديه قائلا:

"انظروا، الميت يتكلم، انه ميت عطشان، يطلب أن يمطر الدم انه أربعون يوما وقد سلبني الراحة.(بقلده) كل يوم.. الدم.. الدم.. الدم.. هذا(يؤشر الى التابوت) السفاح بدأ بدمي.. انظروا، كيف صار خليفة.. كيف كان يمتص الدماء.. وكيف؟"

وتوقف عن هذه الـ (كيف؟) فاعتقدنا أن له روحا تتقاطع وروح الأول وأن له نزوعا نحو الخير وتوقا إلى حياة مغايرة لحياته وعتوه وحبه المطلق لسفك الدم.

المشهد الأول إذن تمهيدي يشي بدموية الشخصية التي جعل موكري من اسمها ثريا لخطابه المسرحي (هارون الرشيد). لقد حاول الكاتب إعطاء معلومات أولية مهمة عن شخصية الرشيد وعن الجانب الذي يريد تسليط الأضواء عليه ولكنه مع هذا أثر أن ينتقل منه إلى المشاهد الأخرى مستعرضا تاريخ الصراع الدامي الممتد من ولادة الشخصية

وحتى وفاتها ليعود في نهاية المسرحية فيكمل ما بدأ به وكأن المشاهد كلها لم تستغرق في الزمن الدرامي إلا بضع لحظات مع أنها لم تكن استرجاعية (فلاش باك) وإنما استرسالية بدا مبرر اختزالها للزمن بهذه الطريقة ضعيفا على الرغم من ارتكاز محمد موكري على أرضية المسرح الملحمي الذي تتيح له إمكانية القفز من مشهد إلى آخر بما توفره من استقلالية مشهدية وترباط عام. على العموم تمكن مخيال محمد موكري رسم صور هذا المشهد المثير للدهشة والمحفّز على المتابعة بتشويق ولكنه نزع في المشاهد الأخرى، باستثناء المشهد الأخير، إلى الواقعية في الطرح، والتصوير، والنقل، وحصر مخياله في البحث عن صور جديدة للغدر والقتل والدسياسة. لقد اعتقدنا أول الأمر انه سيأخذنا في سياحة ممتعة داخل مخياله الذي توجّه منذ اللحظة الأولى إلى مخالفة منطق الحياة وواقعيتها لأنه خلق لخطابه المسرحي في المشهد الأول منطقاً الخاص ولكنه ما لبث أن عاد في المشاهد الثلاثة إلى المشهد الأولى، إلى الواقع فأضاع اللحمة الدرامية أو الصلة الملحمية بين هذه المشاهد الثلاثة والمشهد الأول. واقعياً.. تظهر الخيزران والدة الرشيد تعارضية شخصيتها مع شخصية (الهادي)، فتحوك مؤامرتها الماحقة في المشهد الثاني كاشفة عن أدوات القتل وأساليبه المختلفة باستخدام جواربها اللائي قتلن ضحاياهن بواسطة دس السم بالقهوة، أو مزج السم مع الطعام، أو السكر الى درجة فقدان الوعي أو خلط الزجاج المطحون مع القهوة والطعام، أو إفراغ الرجل من فحولته، أو باستخدام الوشاح المسموم أو عن طريق الخنق بالوسادة.. الخ.. الخ.. وتبدأ سلسلة مؤامراتها بالهادي بعد أن علمت أن الهادي أصدر أمراً سرياً بقتلها ووضعها في كيس ورميها في نهر دجلة، وفي هذا بيان كبير لتطور حالة التعارض بين الشخصيتين، ولكن التنفيذ تأخر قليلاً فمنح الخيزران فرصة إزاحته بواسطة جواربها.

لقد وضع موكري هذا المشهد ليشير من خلاله إلى حالة الربط بين دموية هارون وبين جنوره وأصوله متمثلة بالخيزران المرأة الموتورة التي تعرف كيف تسفك الدم وتريقه. والهادي الرجل المتفنن بطرق القتل وأساليبه فان كان هذان هما أساس تكوين شخصية هارون وهما صلة الرحم والوصل والقرى فما بال هارون وقد تقلد سيف السلطة الجائرة؟ الشخصيات الثلاث هنا سلوكيا إذن تقوم على الأفعال الدموية نفسها ولكنها على الرغم من هذا التشابه السلوكي تتعارض فيما بينها تعارضاً يؤدي في أغلب الأحيان الى إراقة الدم. لقد خصص موكري هذا الفصل برمته لإلقاء نظرة تاريخية على الأحداث وبيان الكيفيات التي فتحت الطريق أمام هارون ليتربع على دست الحكم. أما البرامكة، كحالة تعارضية هامشية، فلم يكونوا بأقل قدرة على الدسياسة والتآمر واللعب بحياة هارون، وإبعاده عن الأمور الجوهرية، ودفعه إلى الملذات، وتأسيس بيت الحريم. يقول يحيى:

"الأبله هو الذي لا يخاف من أصدقائه بقدر خوفه من أعدائه"

وهي جملة تفسر حجم الخراب الاجتماعي الذي حل بالمجتمع العباسي وقت ذاك، وضياح قيمه، وأخلاقه، وشيوع الدسائس والمؤامرات بين حكامه، وقد تكون هذه الجملة هينة إذا ما قسناها بحجم الأفعال التي يقوم بها الأثقاء والأمهات ضد أشقائهم وأمهاتهم. الكاتب أراد أن يقول أن همّ العوائل الحاكمة كلها لا يتعدى همّ القتل والدسياسة. وأن ما يشغلهم فقط هو الحفاظ على سلطانهم بأي شكل من الأشكال. وأنّ الوسائل والغايات مهما كانت دموية تيررها الأهداف الرامية إلى تعزيز موقعهم في السلطة وإبعاد الخطر عنها حتى وإن كان ذلك الخطر متأت عن طريق الأب أو الأم أو الأبناء.

إن محمد موكري ترك المجال مفتوحاً أمام هذه الشخصيات لتجعل من جريمة قتل الأب لإبنه جريمة مشروعة وكذلك الأبن لأبيه والأخ لأخيه والأم لأبنائها وفي هذا خطورة كبيرة قدر تعلق الأمر بالنواميس البشرية.

لقد التزم محمد موكري بالخط العام لحكاية هارون الرشيد كما وردت على لسان رواة التاريخ معتمداً في هذا على تسعة وأربعين مصدراً تاريخياً ولكنه خرج عن ذلك الخط قليلاً فأضاف من عندياته أحداثاً وشخصيات لم تستطع، على الرغم من مساهماتها في التأثير على سير الخط العام، أن تحرف المسار الدرامي عن المسار التاريخي للحكاية فحافظت، من حيث شاء الكاتب أم أبي، على واقعيّتها وتسجيليّتها التي كنا نرغب أن يخرج عنها كما خرج عنها في المشهد الأول والمشهد الأخير مادام قد تخطى، وهذا حقه المشروع، عن إعادة كتابة التاريخ لتغليب خياله الذاتي كما جاء ذلك على الغلاف الأخير للمسرحية، والتحليق بعيداً عن الواقع ومجرباته التاريخية.

أراد موكري أن يقدم لنا حجم الدمار الذي يصيب الناس من السلطة والسلطان والمتسلطين. وأن يربط بين الماضي والحاضر، الذي لم يتغير كثيراً، بخيط رفيع. وأن يحذرنا من مغبة استمرار الماضي البغيض، بكل ما يملك من دموية وعنف وترهيب وقتل جماعي، في حاضرنّا الذي شاعت فيه أساليب جديدة ومهولة (للجينوسايد).

تعارضية الرشيد في نص زنكنة (الخاتم)

أما الكاتب المسرحي محي الدين زنكنة فقد حفر على صخرة التراث العربي بأزميل المعرفة نافذاً إلى أعماقه السحيقة ومسلاً كشافاته على مطبات عوالمه الخفية وأسراره القصية وطلّاسم ليلاليه الألف، ثم عاد وفي جعبته (السؤال) الدرامي المحير: (9) لماذا

يحدث لنا كل هذا؟ في مسرحية حاولت الوثوب إلى ما وراء المقاربات الوصفية وتخطي الحواجز الزمانية لتجعل من ظلم الظالمين، وقسوة المستبدين، على مر العصور، فعلا تدميريا يتصاعد خطه الدرامي من الماضي البعيد ليبلغ ذروته القصوى في حاضرنا المستمر، مسرحية استلهم أحداثها وشخصياتها، بطريقة مشرقة (10) من تراث (الليالي) فسّط الأضواء من داخلها على أوكار الطغاة، والبعاة، وعلى تحكمهم الجائر بأمور العباد والبلاد على وفق ما يشتهون، وبالكيفية التي يريدون، وبالطريقة التي يرتأون. مسرحية تخطت حدودها الإقليمية وقدمت نفسها بنفسها من على خشبات المسارح العربية (11) بعد أن ملأنا غيظا وغضباً حتى أطلقنا صراخنا المكتوم وصمتنا المدوي:

أوقفوا كل هذا (12) وبين ذلك السؤال وهذه المطالبة ظل الطاغية متخف وراء ازلامه، متمترسا بهم وظلت أصابعه البغيضة تحركهم من وراء الكواليس ليعيثوا في البلاد فسادا ودمارا ولم يكن أمام زنكنة، وقد انتهى من مسرحية (السؤال)، إلا أن ينقب، ثانية، في حفريات، عن لقي أدبية، وتعاويز فنية يحصن بها إنسانه المعاصر فوجد ضالته في (الخاتم).

ولأننا تناولنا (السؤال) في دراسة ضمها كتابنا السابق (البناء الدرامي) لذا سنكتفي بمتابعة آثار تعارضية شخصية الرشيد في نص مسرحية محي الدين زنكنة (الخاتم).

هكذا كانت البداية

قلما تحتاج مشاهد المسرحية المحدثّة إلى عنوانات تحدد ماهيتها فان فعلت فان ذلك يقدم خدمة أدبية على صعيد قراءتها كنص أدبي؛ وزنكنة من الكتاب المحدثين الذين يولون اهتماما، كبيرا، للشأن الأدبي. فالمسرحية، عنده، عمل درامي يزوج فيه بين الفن والأدب بطريقة مدروسة تتيح إمكانيات أدائية متفوقة على صعيدي قراءتها كنص أدبي، ومشاهدتها كعرض مسرحي. ولعل أهم ما يمتاز به زنكنة في هذا الجانب هو قدرته على تسخير الأدب ليقدم أغراضه الفنية وهذا ما لا يتاح لكتاب الدراما الذين يتحولون من كتابة القصة والرواية إلى المسرحية إذ يظلّ، عندهم، جانب السرد الروائي طاغيا على أعمالهم ومتقدما على طبيعة الفعل والصراع الدراميين باعتباريهما ميزتا العمل المسرحي وعنصرا بنائه الأساسيين.

تبدأ مسرحية (الخاتم) بإلقاء الأضواء على شخصياتها الرئيسية كاشفة طبيعة تلك الشخصيات من خلال سلوكها (تعارضيتها) ومواقفها المشوبة بالغرابة، فهارون الرشيد بطل (الخاتم) وشخصيتها المحورية شخصية غير محددة بسمات تشخيصية. أي هارون هو؟.. أهو هارون التاريخ؟ هارون الليالي؟ أم انه ليس هذا ولا ذاك؟. أسئلة يطرحها

زنكنة في المقدمة التي وضعها للمسرحية ليبرر بوساطتها قبول الشخصية الجديدة على أنها شخصية مبتكرة لا ترتبط بهذه الشخصية أو تلك ،على الرغم من وجود آصرة جوهريّة بين الشخصيات الثلاث تجعلها تصب، جميعا، بعضها في مصب بعض إذ توحيها شروطها وتمنحها الحق في التلاعب بمصائر العباد. وإذ تصل حد مصادرة الحريات، وإلغاء الحقوق، وفرض الإتاوات، والتتكيل والغدر بالأبرياء من الناس، وتضليلهم بالأساليب التمويهية (ديماغوغيا) يقوم نفر من الذين يعارضون تلك الحقائق ويدركونها بأداء دور الخليفة وزبانيته القساة البغاة الضالعين في شروطهم ليجعلوا الناس يرون، ويسمعون، ويدركون حقيقة ما يفعله هارون وسيّافه ووزيره ومريدوهم فتأخذ المسرحية، من هنا، منحى آخر تبدو فيه أكثر موائمة من الناحيتين الفنية والفكرية. ولعل زنكنة فعل هذا ليقول لجلاد بلاده إنني، ككاتب وشاهد على أحداث بلادي، أعي ما تفعل وسأقوم بفضحك، سأظهر صورتك الحقيقية، وسأجعل الناس يرون أنيابك الذنبية وهي تقضمهم واحدا واحدا، ومخالبك الكلبية وهي تنغرس في أجسادهم واحدا واحدا وسأجعلهم يرون الدم وهو يقطر من فيك الذي لا ترويه بحار من الدماء الطاهرة النقية. ولم يجد زنكنة، في هذا، أفضل من لعبة المسرح داخل المسرح طريقة تعارضية للوصول الى أهدافه النهائية. وعلى الرغم من أن هذه الطريقة ليست من ابتكارات زنكنة الفنية إلا أنه، كعهدنا به، يأخذ من المسرح العالمي نظرياته وتقنياته بطريقة حيوية تبدو معها تلك النظريات والتقنيات كما لو أنها وجدت لتخدم خطابه المسرحي. إنها للمتبصر والمتأمل، في فنه، كما لو أنها ابنة الظروف التي يخلقها في نصه، ووليدة شرعية لها. وبالطريقة نفسها يأخذ زنكنة من التراث العربي والكردي ما يدعم أفكاره وتأسيساته الفنية، وفي هذا يكمن سرّ إبداعه مسرحيا وروائيا على حد سواء.

لماذا المسرحية داخل المسرحية ؟

لأن زنكنة أراد أن يقدم شخصيتها الرئيسة على مستويين: يعرضها في المستوى الأول كما يراها في الواقع، ويعرضها في المستوى الثاني على وفق رؤيته الاستبصارية لها. بمعنى آخر انه يعمل على إبراز تمظهرهما شكليا واختلافهما جوهريا وكلما أمعن في هذا الاختلاف كلما وضحت لنا درجة تعارضيته، فهارون المسرحية الثانية (الداخلية) يعي حقيقة الأفعال التي يقوم بها هارون المسرحية الأولى، فضلا عن تعارضه معه دراميا وجوهريا. وبهذا يحقق زنكنة اكبر شرط من شروط اللعبة المسرحية، لعبة المسرح داخل المسرح أو التعارضيّة، وأهم أسسها التي اشتغل عليها (لويجي برانديلو) (13) كمبتكر من قبل، وسخره زنكنة لخدمة مسرحيته بالمستوى الإبداعي نفسه الذي اشتغل فيه على

مصادمة الشخصيتين ومواجهتهما مع بعض. وما ينطبق على هاتين الشخصيتين ينطبق على الشخصيات الأخرى مثل شخصية جعفر، وشخصية مسرور، وشخصية زيبيده.

إن هارون كما حفظته الذاكرة الجمعية عبر التاريخ، وقدمته المسرحية الأولى رجل مؤمن، بل أمير للمؤمنين، تقي، ورع، لا يظلم ولا يجور، ازدهرت بغداد في زمانه وعلا شأنها وصارت تضاهي بلدان المشرق والمغرب. وكان بيت مال المسلمين، في الزمن الهاروني، مليئا بالمال من أجل المسلمين، إلا أن هذا المؤمن يفتتن بخاتم ليس له مثيل بين الخواتم كلها فيرسل في طلب مالكه التاجر الأموي ليشتريه منه بأي ثمن حتى ولو كان ثقل التاجر ذهباً أو ضعف ثقله ذهباً. مصرحاً عن رغبته الاستحواذية التي تكشف عن وجهه المتخفي وراء أقنعة العدل والأمانة والحفاظ على أموال المسلمين. لقد قام زنكنة فضلاً عن فضحه هذه الرغبة الشاذة بفضح رغبته الأكثر شذوذاً وهي الاستحواذ على (نعم) المرأة الحسنة التي هام بها حباً فقتل زوجها غدرًا. وأراد نسيان هواها عن طريق الحج إلى بيت الله ولكنه وجد نفسه غير قادر على الابتعاد عنها. يقول وزيره مذكراً إيّاه: "الوزير: ولكنك وطنت نفسك على نسيانها وإيغالاً في الابتعاد عنها توكلت على الله وسرت نحو الحج وإمعاناً في إطالة زمن الفراق اخترت المشي على الأقدام.

الخليفة: لم ابتعد خطوة واحدة.. ولم أفارقها لحظة واحدة.. كنت مثل بغل الطاحونة الدائر حول الرحى أدور فتدور نعم معي.. أتنفس هواء اسمه نعم.. استنشق أريجاً اسمه نعم.. بيد أنني كنت أكابر.. اخدع نفسي لكي أخادع غيري.. أظاهر بنسيانها وأنا في لجج الانشغال بها، أبعداً عن ذهني وهي تسري في عروقي قسماً بقبر جدي الشريف الذي ما زال ترابه عالقا بجبيني. لم تشغلني مسألة من مسائل الدنيا ولا الآخرة مثلما شغلتنني نعم....."

و هكذا يترك أمير المؤمنين الحج وطوقسه ويقفل راجعاً من أجل نعم فيتذكر بزي الشحاذين ويتوجه للقائهما مع سيّافه مسرور ووزيره جعفر.

إن ما خفي من شخصية هارون المسرحية الأولى يفضحه هارون المسرحية الثانية كاشفاً حجم التعارض ومبينا لفقر الناس أي تعاسة يعيشون وأي بذخ وترف وثراء ينعم به هارون، وليكشفوا حجم الخديعة والضلالة التي وضعهم فيها وليكفوا عن القبول بالذل من أجل عزة الخليفة، وبالجوع من أجل تخمته، وبالخوف من أجل رهبته، وبالذونية من أجل علوه. ويدرك شخوص المسرحية الثانية أن لا سبيل للخلاص من هذا إلا من خلال جعل الناس يرون بأمهات عيونهم ما يفعله بهم الطاغية وما يرتكبه بحقهم من عسف وجور وظلم واستبداد فيقومون باحتلال قصر كبير التجار مدعين ومتظاهرين أنهم اتخذوا

هذا القصر وكرا لإشباع رغبات هارون وملذاته. وإذ يأخذ الفضول هارون ومسرور وجعفر إلى ذلك القصر، بعد أن سمعوا عنه ما سمعوا يلقي القبض عليهم شخصو المسرحية الثانية من دون أن يتعرفوا على شخصياتهم (هوياتهم) الحقيقية التي أخفوها وراء أقنعة الشحاذين. وهنا يرى هارون شبيهه أو من يقوم بدور هارون وكذلك جعفر ومسرور. في هذه اللحظة، تبدأ الصدمة الدرامية فعلها المؤجل فيأمر هارون (المسرحية الثانية) أن يربط هارون (المسرحية الأولى) ومن معه إلى صخرة ثم تدرج هذه الصخرة نحو النهر لتستقر في أعماق دجلة. ولكنه يعود ليخبرهم بين القبول بالموت أو القبول بمسخ أحدهم قردا كما هو حال قرد السيدة زبيدة. وسنكتشف أن هذا القرد إنما هو كبير التجار ممسوخا، وأن هذه المرأة التي تمثل دور زبيدة المستهتره هي (نعم) ليحصل التعارض الكبير بين ما يريده هارون وما تريده نعم. فيقدر الحب، والاشتهاء الذي يكنه لها هارون تكن له البغض، والحقد، والرغبة في الثأر لزوجها الذي قتله ليخلو له جو الوصول إليها والانفراد بها وهذا هو الوجه الأول للتعارض بين هارون ونعم.

إن شخصو المسرحية الثانية إنما يفعلون هذا بالشحاذين أو من ظنوا أنهم شحاذون كمحاولة لجعلهم يرون ما خفي عنهم من شخصية هارون وأزلامه العتاة. وهكذا يبدأ الشحاذون الثلاثة هارون وجعفر ومسرور بالمنافسة الشديدة ليحصل كل منهم على هبة السيدة بجعله قردا لها فيتنازل هارون عن جبروته، وعظمته، وسلطته ليؤدي رقصة مخزية مذلّة لا شئ إلا لتحفظ حياته بفوزه على منافسيه وإرضائه رغبات السيدة وتنفيذ طلباتها المهينة. تشتد المنافسة بينهم ويتعمق الخلاف فينكشف المستور وتفضح أفعالهم الإجرامية ونواياهم الخبيثة ويظهر كل منهم بوجهه الحقيقي بلا قناع وبلا سحنات. وتظل الأسئلة، هنا، قائمة حول هذه الشخصية بعد أن ترى سلوكها وفعلها منعكسين من خلال من يقوم بأداء دورها التسلطي.. هل ترعوي؟ هل تدعن لصوت الحق، والعدل؟ هل تكف عن القتل والذبح؟ هل تتخلى عن نزواتها ورغباتها وشذوذها؟ هل تغيّر سياستها القمعية؟... ويأتي الجواب من الشخصية نفسها. ففي أول فرصة انتهزتها للنجاة ولاسترجاع سلطانها عادت إلى ممارسة أبشع ألوان التعذيب والترهيب وشراء الذمم والتمثيل في القتل.

لقد قتل هارون المسرحية الأولى هارون المسرحية الثانية. وكأنني بزكنة يقول إن هارون انقض على ما تبقى في نفسه من خير وإنسانية منتزعا منها ما تبقى لها من جوانبها المشرقة أن كان فيها جوانب مشرقة أصلا.

قدمت المسرحية إذن قوتين متناقضتين متعارضتين جوهريا ومتشابهتين مظهريا اشتد الصراع بينهما فأدى إلى انزياح إحداها وبقاء الأخرى وهي الأكثر سطوة وعسفا

وعنفا وإيغالا في الظلم، والمظالم، والإرهاب الحقيقي. نقول الحقيقي لأن القوة الثانية لم تستخدم العنف والقسوة إلا بعد أن سدّت في وجهها كل سبل تشوير الفقراء ضد الطاغية وسلطته الجائرة. وعلى هذا تظلّ القوة الثالثة غائبة عن ممارسة دورها وفاعليتها في حياة المسرحية ولكن زنكنة لا يعدم جذور الوعي فيها، هذا الوعي الذي تبلور في شخصية زينب فأثارت همم الفقراء وأيقظت في نفوسهم الرغبة في مقارعة قوى الظلام فما هي ذي تقول لصاحب الزورق (البلام) محروسة:

"ليملأ الغضب عيوننا وقلوبنا وعقولنا.. وليشتعل الغضب في كل مكان ويحرق قتلهم الأوغاد. إن النار التي ألهبها هؤلاء الأبطال.. بدمائهم الزكية.. لن تنطفئ.. ستحرق كل أوكار الفساد والظلم وتحرقهم معها.."

وسنرى في خاتمة المسرحية كيف جندت نفسها ومن معها ليكون لهم حضورهم وتأثيرهم الفاعل على النهاية.

ليست النهاية

مرة أخرى يستعين زنكنة بالأدب ليضع عنوانا لخاتمة المسرحية (ليست النهاية) إذ لا تأثير على النص من الناحية الفنية ولا على خاتمته إذا حذفنا هذا العنوان، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن النص كتب ليمثل على خشبة المسرح وأن العرض لن يستخدم (اليافطات) المكتوبة أو الممثل الذي يعلن عن بداية المسرحية أو خاتمته. أرادت عنوانة المشهد الأخير التأكيد على وصول المسرحية الى نهاية مفتوحة كما هو حال اغلب نهايات زنكنة المسرحية، بعد انتصار قوى الشر ممثلة بشخصية هارون وأزلامه، على قوى الخير، ممثلة بمن أدى دور الأشرار بقصد واضح، انتصارا أدى إلى هيمنة المسرحية الأولى على المسرحية الثانية.

لقد صلب هارون شخوص المسرحية الثانية (التعارضية) ومثل بأجسادهم وطلب من الناس، بطريقته المعهودة في شراء الذمم، رجم جثثهم بالحجارة ليكونوا عبرة لكل من يحاول مقارعة هارون/السلطة. هذه النهاية إذن أرادتها المسرحية واختارتها قوى الشر ولكن زنكنة لم يعتبرها كذلك. فالقوة الثالثة التي وضعها بين رحي القوتين السالفتين ستعلن عن نفسها وقدرتها على صناعة النهاية المطلوبة ولهذا يقوم سلمان وزينب وفرات وآخرون، بعد صلب نعم ومساعدتها، بأكبر عملية خداع لهارون كي لا يرحم جهلاء القوم جثث أشرفهم المعلقة. لقد تسلل سلمان إلى الجامع ورفع الأذان بصوته المؤثر الجميل فصار لزاما على أمير المؤمنين أن يأمر الناس وأن يتجاهل إصرار التاجر الأمويّ

على القيام بالرجم قبل الصلاة. وإذ يتوجه هارون وزبانيته إلى المسجد تقوم زينب وابنها و فرات ومساعدوهم بإنزال الجثث ورفعها على الأكتاف والسير بها "في موكب مهيب يرين عليه الصمت، بلا دموع ولا نحيب بصرامة في الوجوه، وعزم في القلوب وغضب في العيون. يخرجون ويبقى فرات وحده، يرمق مجلس الخليفة ورهطه بغضب، يقذفه بحفنة حصى.. و.. ببصقه.. ثم يسرع خارجا..... يلتحق بالركب". (14).

وهنا لا بد من الإشارة إلى حرص زنكنة على أن يكون الفعل الأخير الذي تقوم به شخصية، منفتحة على المستقبل، دالة على هزلة المستبد وضعفه. فكل جبروت الظالم وطغيانه يتلاشيان أمام بصقة غاضبة يوجهها فرات إلى جبين الطاغية وأزلامه البغاة. ولا تختلف هذه البصقة من حيث فعلها التحريضي والتعارضى عن البصقة التي وجهها قائد الجند (روستميرو) إلى جبين مليكه (ستافروب) الظالم في خاتمة مسرحية محي الدين زنكنة (رؤيا الملك) وهي المسرحية التي استلهم زنكنة أحداثها من التراث الكردي القديم (15).

الطريقة الثانية.. الملحمية

تقديم:

شهدت مرحلة السبعينات انفتاحا كبيرا على الثقافة العالمية وسعى المترجمون للنهوض بمهمة إيصال تلك الثقافة الوافدة ونشرها وتعريفنا بأبرز المدارس والمذاهب الفنية والأدبية. ومن بين أهم تلك التراجم التي اقتصت بالدراما الحديثة كتاب "نظرية المسرح الملحمي" الذي قام بترجمته د. جميل نصيف التكريتي والذي وفر لنا فرصة تناول بريخت كاملا بعد إن قرأناه مجزءًا وموزعا على صحف ومجلات كثيرة.

ولقد رأى بعض كتاب المسرح العراقي، وبعض مخرجيه أن من الضرورة بمكان توطین هذه النظرية، والاستفادة منها، واستلها ماداتها، والاشتغال على ضوئها لإنتاج مسرح ملحمي عراقي خالص. فعلى صعيد الإخراج برز اسم المخرج الكبير إبراهيم جلال الذي تبنى الملحمية وأخضعها لعملياته المختبرية/التأهيلية فقدم عروضاً تركت بصماتها الواضحة على صفحات المسرح العراقي. وعلى صعيد الكتابة المسرحية قام الأستاذ عادل كاظم بهذه المهمة في سائر أعماله الدرامية ومنها مسرحية الحصار.

في هذه المسرحية عمد عادل كاظم كسر الجدار الرابع بعد إن جعل المنادي والطبال يسلكان طريقهما بين جمهور النظارة، من خارج القاعة إلى داخلها، ليربط الطرفين بعلاقة حميمة تتطلب تدخلا منهم في الأحداث التي تجري على خشبة المسرح ليحقق بهذا حالة

تحريض عقلية مهمة، فالجمهور الذي في الصالة من البغداديين وغيرهم معني بما يحدث على خشبة المسرح بشكل مباشر. إنه يقوم إذن على تحريك عقل المشاهد باتجاه الاتصال والربط بين الحكاية المعروضة وبين الموقف العام. ووراء هذا الاتصال تكمن رغبة الكاتب في الثورة والتمرد على جور الوالي العثماني وظلمه. وكمحصلة حاصل يدعو الكاتب إلى محاربة الاحتلال الذي تسبب ببلاء الناس في بغداد من داخل الناس لا من خارجهم. إن دخول الطبّال والمغني لم يكن بدعة، أو ترفاً، أو محاولة للإبهار، أو تقليداً لبريخت حسب، بل هو ضرورة اقتضتها قضية البغداديين أنفسهم والتي يتعذر الاتصال والربط بينها وبين المعنيين بها من دون وسيلة ناجعة قادرة على المقارنة، والمقارنة، والعقلنة. ولا تتوقف القضية عند هذه الحدود بل تتعدى ذلك إلى خروجها من دائرة الزمان الذي تدور فيه الأحداث إلى زمان المشاهدة. لهذا حرص عادل كاظم على أن لا تظل مادته التراثية مراوغة في زمانها دون الإشارة إلى الحاضر ومجرياته التي لا تختلف كثيراً عن الماضي ومجرياته من حيث حجم الظلم ورعونة الاستبداد والتلاعب بالمصائر على وفق ما تمليه رغبات المحتل التدميرية. والمحتل هنا ليس بالضرورة أن يكون أجنبياً فالعصر الحديث شهد تجارب دامية للاحتلال الوطني وقد عانت بغداد من مرارة الاحتلالين وإلا ما نفع ما تقدمه (الحصار) أنياً إن لم يكن التحريض المعقلن على إنهاء هذه الحالة بما توفره (التعليمية) من بلورة للوعي الجمعي لجمهور النظارة. وتجدر الإشارة، هنا، إلى ضرورة عصرنة المغني والطبّال وعصرنة دورهم الأدائي كمعاصرين يرويان أحداث الحكاية والتعريف بشخصها وإن اتسع لأكثر من هذا فالمشاركة بتمثيل أحداثها لأن الأمر في النهاية لا يعدو كونه تمثيلاً كما يؤكد على هذا بريخت في نظريته الملحمية. وإذ ينتهي (البرولوج) تبدأ اللوحة الأولى تحت عنوان مثير (البغداديون يعيشون محنة الموت) وقد أراد الكاتب من هذا العنوان غير المحدد بزمان أن يشير إلى حصار آخر يحسه الناس، وجوع آخر يعانون منه وموت آخر يتعرضون له كل يوم. قد لا يحتاج العرض إلى إظهار يافطة يكتب عليها هذا العنوان أو ممثل يقوله مباشرة أو بمكبر صوت ولكن نحتاجه نحن إذا تناولنا المسرحية كخطاب أدبي قرائي لنقرر حالة البغداديين قبل التعرف على أحوالهم من خلال أحداث النص، وهذه مهمة ملحمية أيضاً.

التراث وموضوعة الحصار

تعد مرحلة الاحتلال العثماني لبغداد من المراحل التاريخية التي كثر تناولها في الخطاب المسرحي العراقي لأسباب نذكر منها:

أولاً- النزوع إلى تأصيل المسرح العراقي عن طريق استلهم التاريخ أو المادة التراثية. لغناهما المعرفي ولاحتوائهما على طاقة درامية هائلة.

ثانياً- مراوغة الرقيب ومؤسسته بما تمتلكه المادة المستلهمة من مرونة في التأويل وقدرة على تغليف المعنى الباطني المكتوم بالمعنى الظاهري المعلوم.

ثالثاً- قدرتها على إرضاء الجانب النفسي والاجتماعي لجمهور النظارة لانطوائها على شحن ترغيبية، وتشويقية، وانحيازية.

ومثلما نجح بعض الكتاب المسرحيين في تناول المادة التراثية تناولاً سليماً اخفق بعضهم الآخر بسبب جنوحه إلى الأفكار (القومانية) ونزوعه نحو المواقف المتعصبة. ويعتبر الكاتب المسرحي عادل كاظم من ابرز الكتاب الذين استلهموا التراث استلهاماً مشرقاً، وكتبوا عدداً من الأعمال التي شهد لها النقاد بالنجاح مثل مسرحية تموز يقرع الناقوس، الطوفان، الحصار، الموت والقضية، وعلى الرغم من كل الملاحظات التي وردت في تقييم بعض أساتذة المسرح لهذا الكاتب تشكل أعماله نقطة الانطلاق السليم نحو استثمار المسرح العراقي للتراث العربي والعالمي دون أن يتجاهل هذا الاستثمار مشاعر، ومعاناة، وإرهاصات إنساننا المعاصر.

في مسرحية (الحصار) يلجأ عادل كاظم إلى الماضي لبيث من خلاله شفرات الحاضر، ومعاناته، ومكابداته، وهو في هذه المسرحية لا يبدأ من الحكام والمتسلطين وإنما من أبناء الشعب البسطاء الذين يعانون الأمرين الظلم والجوع إذ يستهل المشهد الأول أيوب الأحذب قائلاً:

"بغداد تعيش المحنة. والوالي يلعب شطرنج، والأغوات يهربون ذهبهم بين سيقان زوجاتهم وأنا اسرق الشعير من مغلف الجندرية والموت يسير هادئاً في جسد بغداد" إن هذه الجملة الاستهلالية تتطوي على أعماق نقاط التعارض والتناقض والتضاد والمقارنة بين الشيء ونقيضه: فالجملة الأولى: بغداد تعيش المحنة والجملة الثانية: والوالي يلعب شطرنج تعكسان طبيعة الطرفين المتنافرة. فلو كان الوالي مهتماً بأمر بغداد لما واجه واقع المحنة بهذه اللامبالاة والبرود. وفي الجملتين الثالثة والرابعة هناك مقارنة سلبية بين سرقنتين (فالأغوات يهربون الذهب بين سيقان زوجاتهم) بينما يسرق أيوب الأحذب الشعير من مغلف الجندرية ليكتم به صرخات جوعه الصائتة.. فالذهب عند الأغا تتساوى قيمته مع الشعير المخصص لحيوانات الجندرية عند أيوب الأحذب الجائع،

وتأتي الجملة الأخيرة لتكون حاصل جمع الجمل التي سبقتها من الطرفين. بمعنى أوضح يكون حاصل جمع الجملة الأولى مساويا لحاصل جمع الجملة الثانية والرابعة وكما يأتي:

$$\begin{array}{l} \text{الموت يسير في جسد بغداد} \\ \swarrow \quad \searrow \\ \text{بغداد تعيش المحنة} + \text{أنا اسرق الشعير من معلف الجندمة} = \\ \text{الوالي يلعب الشطرنج} + \text{الأغوات يهريون الذهب} \dots \dots \dots = \end{array}$$

في المشهد الأول تدخل أولى الشخصيات المتسلطة (كمال بيك) ياور الوالي الذي يطلب من الأحذب والفحام والسائس أن يكونوا على استعداد لمقابلة الوالي الذي من جانبه يصف الأحداث كلها على أنها لعبة شطرنج، الحصار، والطاعون، والفيضان، والجوع، والموت، وهذه كلها لا تجعله ينثني عن عزمه أو يتنازل عن عرشه أو يغادر بغداد. ويدخل المغني وجوقة البغداديين كاسرين سيل الإيهام الجارف ومحولين الحكاية عن طريق التقطيع المشهدي إلى ملحمة برخنية منسجمة مع طبيعة الخطاب الذي قدمه عادل كاظم بطريقة ألغت الفواصل بينه وبين ملحمة بريخت وهذا يشير إلى قدرة ودربة عادل كاظم على تطويع المنهج الملحمي لخدمة النص المسرحي العراقي، بوقت مبكر، فمنحه هذا ريادة لا سابقة لها في المسرح العراقي، ولعل هذا كله يشير أيضا إلى أن المسرح العراقي لم يتخلف عن مواكبة التطورات والنظريات الناجزة في المسرح العالمي لا إخراجا ولا تأليفا. فالحصار نص مكتوب على وفق المحددات الملحمية. وعادل كاظم يكاد يكون أول من تبنى الكتابة على وفق هذا النهج الجديد ولهذا نجد مخرجا كبيرا مثل إبراهيم جلال يميل إلى إخراج مسرحيات هذا الكاتب لتوافق ميوله المنهجية، وأهدافه التي ترمي إلى بلورة وعي المشاهد وإسقاط النقاب عن وجوه الظلم المستترة وراء شتى الأقنعة. وكما جعل بريخت التعليمية جزءا من منهجه كذلك فعل عادل كاظم فجاءت لغته في (الحصار) سهلة طيعة مرنة على الرغم من احتفاظها بإيقاع الشعر وعروضيته واسترسالها بكلمات تستفز مشاعر الغضب، وتحرك في دخائل البغداديين الرفض والتمرد وتدفعهم إلى الثورة على المحتلين والخلاص من هيمنة الطغاة. يقول في نهاية الجزء الأول محرضا:

"عندما لا يجد الآباء في أتعاب يوم كله كسرة خبز فيموت الطفل في أحضان أمه..
لوعة في صمت محنة.. عندما ترسم كف الحرب شارات النهاية.. وهي تعني موت
أجيال، على مذبح أطماع السلاطين عندما يحدث هذا سيداتي سادتي.. تطفح ثورة."

إن هذا التحريض المدروس هو جوهر العملية التعليمية وغايتها القصوى الهادفة إلى إنجاز التغييرات المطلوبة للمرحلة التاريخية. وإذا انتقلنا من هذه المسرحية إلى مسرحيات آخر مثل (المتنبى) و(أحزان الدولفين الأحذب) و(الموت والقضية) فأننا نجد أنها لا تقل ملحمة عن (الحصار) فمسرحية (الموت والقضية)، على سبيل المثال لا الحصر، مسرحية ملحمة من ألفها إلى يائها.

الموت والقضية

إذا بدأنا من ثريا هذه المسرحية فإننا سوف نقرر أن بين الموت والقضية جسران: الأول يفضي إليها، والآخر يتراجع عنها. معادلة تتحرك الشخصيات على طرفيها في محاولة لانتشال نفسها من الضياع وإدراك الحقيقة.. حقيقتها التي غيبتها الظروف في خضم ردة تاريخية انعكست على صفحاتها كل أشكال التتصل عن الحاضر وتطوره، والتشبث بالماضي وقيمه البالية بدءاً بـ(شهريار) الماضي وانتهاء بـ(دراويش) الحاضر. لقد أدرك عادل كاظم، بحس الثوري وصدق الكاتب ونبله، حقيقة وطبيعة القوى السياسية المهيمنة على مفاصل الحياة الاجتماعية واستراتيجيتها الهادفة إلى التغيب، والتضليل والتمويه، والرجوع القسري إلى الماضي تحت أغشية (قومية) مسحت معالم الحاضر وأشاعت نوعاً جديداً من العلاقات القبلية المتخلفة التي ظل الفرد جرائها يعاني من الضياع. لقد وضع عادل كاظم يده على موضع الجرح، وأراد، بخبرته الدرامية، أن يضمده فكانت مسرحية (الموت والقضية) التي تضمنت، كما هو حال مسرحياته الأخرى، على افتتاحية سبقت قسمها الأول (برولوج) معلقة على لسان الشاعر المغنى أن شهرزاد ستقص حكاية جديدة من حكاياتها الألفية. وإنها ستمهد لنا الدخول إلى أحداث المسرحية التي توزعت على قسمين تضمننا على واحد وعشرين مشهداً، وأربع شخصيات درامية هي الثوري رمز الحاضر والدرويشان رمزا الماضي وشهرزاد همزة الوصل بينهما. وظلت شخصية شهريار الغائبة حاضرة من خلال شهرزاد التي ترى فيه ضياع حريتها على مر العصور، ومن خلال دميته (فزاعة الطيور) التي لا تملك لنفسها ضراً ولا نفعاً.

شهريار إذن قيمة تاريخية بالية فقدت إرادتها وسطوتها، وتوقفت مراوحة في زمانها ولم تعد تمارس فعلها في مصادرة الحريات والحقوق. إنها (خزاعة الخضرة) كما يسميها العراقيون. وهذا يعني أنها نكرة لا حدود لجمودها بعد أن كانت معرفة بالقتل اليومي. لقد حاولت شهرزاد إضفاء القيمة عليها من خلال الارتقاء بها إلى مستوى القضية ولكنها ستكتشف بمرور الوقت خواءها فتدرك إذ ذاك أنها ليست سوى (فزاعة طيور) حسب. ولم يستطع الدرويشان، على الرغم من تشابه جانب من جوانب حياتيهما مع هاملت وعطيل

باعتباريهما رمزين للرجعية البرجوازية المتذبذبة بين الإقدام والتراجع، بين الرياء والنقاء، بين النكوص والثورة التعبير عن جوهر تلك القوة وتذبذبها بالمستوى المطلوب ذلك لأن عادلا اكتفى بالإشارة إلى ذلك التشابه من خلال تأكيده على فعلي القتل: قتل الأم (في حالة هاملت) وقتل الزوجة (في حالة عطيل) ظنا منه أن هذه الإشارة تضيي عليهما ما يجعل بناءهما وتناميهما الدراميين بالمستوى الذي قرره ذهنيا ولم يصل إليه، على الورق، فعليا. لقد ترك الشخصيتين تتحركان على سجيتهما و(روتينيتيهما) دون تدخل كبير منه كمؤلف للنص. وكان الأجدر به، وقد اعترف بتشابهيهما، إلغاء إحداها والاكتفاء بالأخرى ما دام الحذف لا يؤثر، بشكل واضح، على مجريات عمله المسرحي. ويتشابه الدرويشان، أيضا، في انشطار شخصية كل منهما وازدواجيتهما ووضوح ذلك الانشطار عند الأول من خلال نقله لبيادق القوة البيضاء المهاجمة على رقعة الشطرنج ومن ثم انتقاله إلى طرف الرقعة الآخر ليلعب دور الرسيل في تحريك بيادق القوة السوداء بطريقة تحول دون انتصار هذه القوة أو تلك ليستمر الدست على ما هو عليه حتى حضور الغائب المنتظر. وعند الثاني من خلال انغماره بلذة استنشاق الدخان من نارجلتين وضعت كل واحدة منها على طرف من طرفي المسرح ليستمر في تزجية الوقت حتى يحضر الغائب المنتظر أيضا. وإذ يحضر ذلك الغائب بهيئة (الثوري) يتمسكان به وينشدان الخلاص على يديه ويتظاهران بالسير على خطاه ولكنهما في الخفاء يشيان به كما وشي يهوذا بالسيد المسيح. لقد حاول (الثوري) مساعدتهما على التحرر من الوهم والعجز الذي سيطر عليهما وإبعادهما عن قضيتيهما إلا أنهما لم يستطعا مساعدة نفسيهما أو عتقهما من رقة الانتظار الذي لا طائل من وراه. المسرحية عموما تقدم أفكارا واضحة وتطرح شخصيات متواضعة وان لبست، أحيانا، أقنعة شخصيات نعرفها مثل هاملت وعطيل وجيفارا، ولكنها في الوقت نفسه قدمت لنا أسلوبا جديدا لم يألفه المسرح العراقي بشكل واضح قبل عادل كاظم هو أسلوب المسرح الملحمي الذي يتضح في النص من خلال:

أولا - تقسيم المسرحية على ثمان لوحات وضع عادل كاظم عنوانا مستقلا لكل لوحة منها يدل على جوهر اللوحة وظاهرتها الاجتماعية. فجاءت الأولى تحت عنوان (شهرزاد تروي لياليها لشهريار) والثانية (الدرويشان يبحثان عن النقاء) والثالثة (شهرزاد تبحث عن الوجه بين الوجوه).. الخ.. وبهذا الخصوص يقول بريخت:

"إن أحسن ما يمكن أن نفعل من أجل ذلك هو أن نلجأ إلى العناوين"

وإشارته هنا إلى انسجام هذه الأجزاء أو اللوحات المختلفة ضمن حبكة المسرحية. والعنونة سواء وردت على لسان أحد الممثلين أو جاءت مكتوبة على يافطة فإنها تؤدي غرضين: الأول الإخبار المسبق عن فحوى اللوحة لكي يعرف المشاهد أو القارئ في حالة النص أن ما يقدم له مجرد تمثيل للحالة وليس الحالة الواقعية نفسها، والثاني كسر الإيهام الذي تحدثه عملية التمثيل والاندماج لكي يتمكن القارئ أو المشاهد من استرجاع قدراته العقلية التي استلهاها اندماجه مع الممثل والحكم على الحدث حكما عقلانيا.

ثانيا - خلق شخصية المغني، أو الشاعر، أو المغني الشاعر، أو الراوي، أو المقدم، أو المعلق عن الأحداث كجزء من حالة الإخبار المسبق أن ما سيقومون به على خشبة المسرح إن هو إلا تمثيل حسب كما هو الحال في مسرحية (الموت والقضية) الذي يقوم المغني الشاعر بتقديمها ضمن افتتاحية يطلق عليها اصطلاحا (البرولوج). يقول بريخت ناصحا

"على الممثلين إلا.. ينتقلوا بصورة غير ملحوظة إلى الغناء، بل عليهم أن يبرزوا هذا الغناء بشكل ملحوظ ويميزوه عن بقية الحدث"

فالغناء لا تنحصر مهمته في تقديم المسرحية بل تتعدى ذلك إلى تقديم اللوحات حسب مقتضيات حالة النص أو العرض.

ثالثا - استلهاهم التراث استلهاهما مشرقا عن طريق اختبار الحوادث والشخصيات ذات الطاقات الكامنة والمنفتحة على تجارب البشرية وعصرنتها بما يكفل رواجها مرحليا ومد الجسور المعرفية بينها (كماضي) وبين الحاضر. ذلك لأن المتعة التي نحصل عليها من تلك الأحداث التاريخية الموروثة اكبر بكثير من مثيلاتها في الحاضر. ولهذا، يقول بريخت، من الضروري أن ننثر عند الآخرين شهية التاريخ التي تعتبر ضرورية حتى بالنسبة للمسرحيات الحديثة - مطورين هذه الشهية للحد الذي يجعل منها شهوة حقيقية. لقد اشتغل عادل كاظم ليس في هذه المسرحية حسب بل في اغلب مسرحياته إن لم نقل كلها على المادة التاريخية..على موروثنا التاريخي الذي انتقى منه مواد المسرحية بذكاء ودراسة باحتياجات المشاهد ومتطلبات مرحلته الزمنية.

رابعا - قيام مسرح عادل كاظم على المهمة التعليمية التي تحقق هدف المسرح الملحمي عن طريق المتعة لا عن طريق الإرشادات الأخلاقية أو الخطب الوعظية وسوف لن

يتحقق هذا الهدف إلا على أيدي قلة من المبدعين نزع أن عادلا واحد منهم. يقول بريخت:

"يمكن أن تستحيل التعليمية الى متعة، والمتعة الى تعليمية فقط في حالة فسخ المجال الكافي بصورة كاملة لكل من يملك قابليات على الخلق والإبداع".

خامسا- سأفترض أن غاية عادل كاظم في هذه المسرحية (الموت والقضية) هي الوصول إلى فهم سليم لمفهوم القضية وفرز ملابساتها لدى الجيل الذي عايشه عادل والذي كان يعاني أشد المعاناة من ضياعه وفقدان هويته.. إلخ.. وهذا يتفق تماما مع غاية المسرح الملحمي الكبرى التي على أساسها حدد بريخت طريقته الملحمية. يقول في الارغانون الصغير:

"إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية".

من هذا نخلص إلى القول أن عادل كاظم إن لم يكن أول من ادخل طريقة بريخت الملحمية إلى مسرحنا العراقي حسب، بل هو أول من قدم الطريقة الملحمية بفهم كبير لحيثياتها، ومعرفة دقيقة لمبادئها، واستيعاب كامل أو شبه كامل إن أردنا التواضع، لنظريتها، وأنه استلهم روح النظرية ووطنها في جسد المسرح العراقي المعاصر بريادية حسبت على تاريخه الإبداعي باستحقاق كبير.

الطريقة الثالثة.. الحكواتية

من هو الحكواتي؟

الحكواتي لغة يعني الشخص الذي يقوم بنقل الكلام، ووصف الخبر، والإتيان بالشيء المشابه والمماثل. ويعرفه د.حازم كمال الدين على أن "الكلمة الحكواتي باللغة العربية الراوي. اصل الفعل (حكى) يعود الى عملية دمج بين الفعلين (حكى وحاكى) بمعنى قلد أو تشبه. أي أن تسمية الحكواتي تشير الى شخص يريد أن يوصل شيئا إلى الآخر عبر الحكي والمحاكاة".

وفي رأينا أن الحكواتي يتجاوز هذه المعاني اللغوية إلى معانٍ آخر تفرزها طبيعة الأداء الحكائي الذي يمارسه بحرفية عالية تؤهله للاستحواذ على اهتمام المتلقي وإثارة

عواطفه سلبا أو إيجابا وزجه في لعبة الحكاية. وينطبق هذا بشكل كبير على (القاري) و(العدّاة) لأنهما يتقنان أدواتهما الحكائية من القاء، وغناء، وترتيل، ومحاكاة، وحركات إشارية، وتعابير جسدية يستطيعون من خلالها بمعونة مواهبهم الطبيعية من أن يقلبوا الأفرح أتراحا والأتراح أفرحا. عليه أنهم وكما يذكر ذلك حازم يتمتعون بذكاء يؤهلهم لدراسة الموقف ارتجالا فيحددون نوعية المتلقي ويتعرفون على رغباته وميوله فيعدلون الحكاية على وفق اكتشافاتهم لتلك الرغبات والميول. ناهيك عن سيطرتهم التامة على الجو العام ومقدرتهم على جر انتباه الشخص، الذي تسرّب إليه الملل من الحكاية أو نفر من أحداثها، وإعادته ثانية للدخول في سير الأحداث المحكية.

لقد ألف الناس في مرحلة لم يكن فيها لأجهزة الإعلام المرئية والمسموعة من وجود، ولم تشبع في نفوسهم الحاجة الى ما يحرك خيالهم ويخلق بهم بعيدا عن واقعهم المعيش، ألفوا الحكواتي وعرفوه في مقاهيهم ومجالس سمرهم مثلما عرفوا (القاري) في مجالس العزاء و(العدّاة) في مجالس النساء. ومع تمتع كل من هؤلاء الثلاثة بمميزات خاصة إلا أنهم يلتقون في أهدافهم المشتركة العامة. قصصهم متشابهة لأنها تنهل من منهل واحد هو التراث القصصي الشفاهي، في أغلب الأحيان، وأبطالهم متشابهون أو مختلفون على وفق اكتشافهم لرغبات المتلقي وميوله النفسية والاجتماعية يفرضون نوعا من التماهي بين القصة المروية وبين قصة المتفرج الذي سيرى نفسه مندمجا كليا مع الحكايا وكأن ما يحدث فيها قد حدث له.

لقد عرفت مدينتا النجف وكريلاء العراقيتين، أكثر من مدن العراق الأخرى، هذه النشاطات الحكائية بسبب بيئتها الدينية والفجائية. ولم تختف هذه النشاطات عن بيئتها الكريالية إلا فترة من الزمن كان الناس فيها مجبرين لا مخيرين، ومأمورين لا أمّرين، وبسبب هذا وذاك لم تتطور هذه النشاطات إلى أشكال متقدمة فنيا وأدائيا مثلما لم تتطور أشكال تراثية أخرى مثل المقامة، والقرقوز، والإخباري.. إلخ. وقد سقط بعض الكتاب المتعصبين و(القومانيين) في خطأ كبير حين زعموا أن هذه النشاطات ما هي إلا شكل أولي من أشكال المسرحية المعاصرة مع أن هذه الأشكال لا تعدو كونها نشاطات شبه مسرحية لم تتوفر لها الأرضية الخصبة لنموها وتحولها بشكل طبيعي.

لقد ولد المسرح عندنا ولادة عسيرة جدا في ظروف صعبة غير ناضجة موضوعيا لاستقبال، ومباركة، واحتضان الوليد الجديد الذي وفدت نطفته من الخارج لتنمو وتكبر داخل رحم الأدب العربي المعروف بطغيان الشكل الملحمي وسطوة الشعر الوجداني (الغنائي) لقد قطع د. جميل نصيف التكريتي، في كتابه الموسوم بـ(المسرح العربي ريادة

وتأسيس) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، الطريق أمام سيل الأفكار غير الموضوعية لأولئك الكتاب، ولآرائهم الانحيازية المتعصبة، ومغالاتهم ومباهاتهم في أننا كنا ومازلنا الأوائل في كل شيء. إن أحد أكبر عيوب هؤلاء أنهم اكتفوا بالتصريح دون الاشتغال على تطوير تلك الأشكال وجعلها مهياة فعلا لاستيعاب شبكة همومنا، وإرهاصاتنا، وانكساراتنا كما فعل بعض المبدعين العرب أمثال عبد الكريم برشيد، وقاسم محمد، وعادل كاظم وغيرهم. ولا غرابة أن نجد، الآن، فنانا مثل د. حازم كمال الدين يشتغل على تطوير بعض هذه الأشكال (الحكواتي.. القاري.. العدادة) وتسخيرها كجنس فني قادر على أن يجد له موقعا بين الأشكال التقليدية والحداثوية. نقول لا غرابة لأن حازم كمال الدين ابن البيئة التي شهدت أكثر من غيرها تلك النشاطات الحكائية المهمة على مدى فترة تاريخية طويلة. ونظرا لأهمية إنجازه، وجديته، وقطعه شوطا مهما على طريق استكمال شروطه وقوانينه وترسخ دعائمه سنتناول عناصره الحكواتية، واصطلاحاته الفنية مساهمة منا في تعزيز مسعاه الجدي والحديث في تثبيت دعائم هذا الفن، وعصرنته، وتأصيله.

عناصر الحكواتية

لا تعتمد عناصر الحكواتية عند حازم كمال الدين على عناصر الدراما المسرحية المعروفة بل تتجاوزها الى ابعد من ذلك. فهو ينظر الى عمله الجديد على أنه خروج (من الدراما الأرسطية واللا أرسطية الى اللا دراما) بمعنى أنه يهدم ويفكك النظام القديم ويؤسس عليه نظاما جديدا له شروطه وأسسها وعناصره الحكواتية الجديدة. ومع هذا نجده في تنظيراته لهذا الشكل الفني يتكئ كثيرا على المصطلحات القديمة أو يشير اليها بعبارة "إن صح التعبير" ولكي نضمن الدقة، منذ البدء، فإننا نعتبر الحكواتية مصطلحا يدل على شكل فني جديد متجاوز للدرامية وللفنون الشفاهية التقليدية في آن واحد. وبناء عليه نقول أنه خرج من الدراما الأرسطية واللاأرسطية إلى الحكواتية حتى لا ننفي تماما وجود بعض العناصر القديمة الموروثة في أجنة المولود الجديد أولاً ولكي نضمن استقلاليته التامة ثانياً.

ماذا نسمي شغل الحكواتي المطروح للتلقي؟

سؤال يفرض نفسه علينا ونجد إجابته في جوهر عمل الحكواتي نفسه. فالعمل الجديد يعتمد أساسا على صهر وتماهي كل الأنواع الإبداعية السائدة في بوتقته ومن ثم إلغاء أعرافها (من لغة، نص، ممثل، موسيقى، تقنية، إخراج، إضاءة، ديكور.. الخ)، وبما أنه

يستبدل الحركة باللا حركة، والصراع والبناء باللاتطور الدرامي، وبما انه يتنكر لموضوعة الوحدات الثلاث (بداية ووسط ونهاية) فلا بد من أن تكون له تسمية جديدة تدل على نوعه الجديد. وقد رأينا من باب الاقتراح أن نطلق عليه تسمية جلسة بدلا من عرض وعلى هذا نقول جلسة الأسفار بدلا من مسرحية الأسفار وجلسة العداة بدلا من مسرحية العداة وجلسة سيده الوركاء بدلا من مسرحية سيده الوركاء. لنقرأ الآن ما كتبه د. حازم كمال الدين واصفا إحدى جلساته:

"في هذا العرض بقيت وظائف طقوس ما قبل وما بعد العرض حية، وهي الطقوس التي اشتغلت عليها في ساعات الصفر (الأسفار) الاستقبال، القهوة، تهيئة الفضاءات الجماعية لقاء ما بعد العرض، الحكى عن العرض أو عن شئ آخر والسمر طوال الليل مع الجمهور."

في هذه (الجلسة) يقوم الحكواتي بمعالجة القصة المطروحة معالجة ارتجالية بالاعتماد على قدراته البيومكانيكية وإمكانياته في المزج بين ارتجاله وبين الحركة المرتجلة وهذا يعني أن الحكواتي لا يقتصر في جلساته المختلفة والمنوعة على معالجة واحدة حسب. بل يبتكر المعالجات الجديدة على وفق تعامله مع الفضاء الجديد بطريقة "لا ديكورية، لا تصويرية، لا تشخيصية" ويعمل أيضا على تحويل المشاهد التقليدي إلى شاهد على الأحداث ومساهم فيها بطريقة حكواتية خالصة. ولكي لا نسقط في إشكالية تسمية المشاهد في جلسات الحكواتية نقترح اسم المحاكي أو المجالس أو الجليس ذلك لاختلاف وسائل تلقيه عن وسائل تلقي المشاهد التقليدي. فالمشاهد التقليدي فنيا يرى عرضا للصور الدرامية مدعوما بالحوار ومبنيا على أساس وحدة وتناقض الأضداد. وهذا الأمر يتطلب، في العادة، عملا ابصاريا بالدرجة الأولى. وان الصور تتشكل عنده ذهنيا لا بصريا مع أننا لا نلغي ما للحكواتي من دور في رسم الصور الحكواتية عن طريق الإشارة، والإيماءة، والتعبير بالوجه، وحركة الجسد.

الحكواتية إذن تفرض تغييرات جوهرية على طريقة تقديم الحكواتي بحيث تكون هناك مجابهات مستمرة بين الأصالة والمعاصرة، بين القديم والجديد، بين التقنية والتأويل، وتفترض أيضا النقاط المهمة الآتية:

1- الفضاء غير الثابت. بمعنى مغاير للحالة السائدة مسرحيا. إن الجمهور لا يأتي على سبيل المثال ليدفع ثمن البطاقة ثم يجلس في الصالة منتظرا العرض المسرحي الذي تدور أحداثه في العادة على خشبة محددة. الخشبة في جلسات الحكواتية تتحول إلى

مقهى، أو مشرب، أو مرسوم، أو متحف، أو إسطنبول، أو عربة قطار، أو خيمة، أو بيت قصب..الخ.

2- اختيار الفضاء لجلسة ما يتحدد من قبل مضيف يقوم بواجب الضيافة والبرمجة للجلسة فهو يقترح الفضاء المناسب ويبحث عن الواقعة التاريخية القرينة. أي المقاربة بين فحوى الجلسة والواقع ثم يدعو عددا من المحاكين أو الجلساء على أن لا يقل عددهم عن خمس وعشرين محاكيا.

3- يلعب المضيف دور المخرج والسينوغراف والديكور ويضع خطة للميزانسين.

4- يقوم الحكواتي بالتدريب على الفضاء الجديد مدة ساعتين قبل بدء الجلسة.

5- يعتمد الحكواتي على الارتجال بحيث يتعامل مع الظروف الجديدة بطريقة لا ديكورية ولا تشخيصية ولا تصويرية. ويعمل أيضا على تحويل المحاكى أو الجليس في اغلب الأحيان الى مشارك في العملية الحكواتية. ويقوم بإسقاط شخصيات الحكاية المروية على جلسائه ويجعل خط الحكاية دائم التوتر عن طريق علاقته بالجلساء وبالظروف المحيطة بهما سياسيا واجتماعيا.

6- الحكواتي ممثل جسدي يشتغل في حكايته على إطلاق طاقته الداخلية، الباطنية، الجنسية، لأنه لا يتعامل مع جسده كأداة للتعبير عن شئ ما ولا كوسيط بين (كودة) وأخرى. وهذه "الطاقة التعبيرية لما هو باطني، لما هو شهواني، هي القطب الموضوعي للتوازن مع الكلمة".

لقد قدم حازم كمال الدين فكرته عن الحكواتية تطبيقيا على ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى

وتتجسد هذه المرحلة في (جلسة الأسفار) التي دامت زهاء السنتين 1998 . 2000 في هذه المرحلة ثبت حازم كمال الدين فضلا عن الشروط والافتراضات السابقة، فكرته عن تأويل تقنيات التكرار في الأدب الشفاهي:

"تكرار يحمل المعنى، التكرار باعتباره توكيدا، باعتباره جوانية المعنى، حاملا نقيض المعنى، مولدا للصورة، تغريبا للصورة، آلية التكرار ورتابته، باختصار الطاقة التنويعية للتكرار كعملية حيوية متنوعة متجددة وليست رتيبة"

لقد اهتم حازم كمال الدين اهتماما كبيرا بالجانب العملي التطبيقي فهو يعتبر تاريخ المسرح الحقيقي تاريخ العروض لا النصوص. وإن النصوص في أحسن أحوالها كتبت لتمثل من على خشبة المسرح لا أن تقرأ قراءة أدبية. إن هذا الاهتمام جعل أمر نشر نصوص الجلسات لا يخلو من إشكالات كثيرة خاصة لمن لم يسعفهم الحظ في مشاهدة عروضه الحكواتية. إن تناول النصوص وقراءتها قراءة أدبية وتحليلها وتأويلها أمور لا تخدم المتلقي كثيرا في التعرف على شروط وقواعد وعناصر هذا النوع الفني لأنها شروط للتطبيق حسب. ومع ذلك لم يكن أمام حازم وهو يحاول إيصال أفكاره الجديدة، وأعماله، ومنهجه إلا أن يقدم نصوصه منشورة ليكون في ميسور المتلقي البعيد تلقيها قرائيا وإن كان في هذا ما يتناقض وفكرته السالفة.

على هذا الأساس تناولنا نصوص جلساته الثلاث لنعطي انطبعا، وتحليلا، وتأويلا، نظريا عن طبيعة هذه النصوص لا العروض، وقد اخترنا (جلسة الأسفار) نموذجا لهذه المرحلة.

الأسفار.. أسطرة الحاضر وواقعية الماضي

السفر، لغة، الكتاب الكبير(1)، وهو جزء من أجزاء التوراة وجمعه أسفار، ارتأى الكاتب أن يكون الجمع عنوانا لنصه بعد أن أضاف إليه أداة التعريف (أل) ليحدد أي الأسفار يريد، وما كان ينبغي له أن يفعل ذلك لأن العنوان معرفا أحالنا إلى أسفار الكتاب المقدس مع أننا نعرف غايته سلفا، ونعرف أنه أراد ذلك كي يضعنا، منذ البدء، أمام أحداث تراثية ذات طابع طقسي، وأجواء أسطورية أشار الى عصرنته إياها عندما وصف شخصية (سفيان) في فقرة (شخصيات مسرحية) بأنه "بطل من العصور الغابرة والمعاصرة" أو عندما حدد الزمان مؤكدا على أن أحداث النص "تتحرك بين العصور الغابرة والمعاصرة" وأضاف إليها أنها (أي الأحداث) "دون تراتب منطقي" ولم يشر إلى أن النص يخلق بنفسه لنفسه تراتبا منطقيا خاصا، إذ لا وجود لنص درامي، مهما استغرق في لا معقوليته وتجاوزه لحدود الواقع والممكن، بلا منطق يحكمه أو يحتكم إليه حتى ما يأتي به الجنون يأتي على وفق منطق خاص يبرره ويضع له شروطا نجد محدداتها في مناطق الاستجابات التي لم يخصصها الدماغ لتلك الاستجابات.

إن حازم كمال الدين، وأنا اعرفه جيدا، كاتب مسرحي مسكون بهاجس التجديد وجانح نحو تغيير الأطر التقليدية، ولا تهمه وهو يفعل هذا لومة لائم أو نقدة ناقد. وتراه في نصه، موضع البحث، يستبدل المشاهد بالأسفار صانعا من المشهد (السفر) مرحلة مكانية محددة بدخول الشخصية إلى المشهد ومختمة بانتهائها منه. ففي السفر الأول على سبيل المثال وبعد اللازمة الإعلانية للراعي يبدأ (سفيان) برواية ما حدث له في هذه المرحلة المبكرة مبتدئا بلزمة ستظل ملازمة لحواره في الأسفار كلها (إي!). يقول واصفا بداية المرحلة:

"إي! لقد كان الوقت عصرا، حين اتخذت الاستعدادات للرحيل معي في خرج البعير التعاليم السرية: سبع حصى، مؤونة لسبعة أيام، وسيفي النحاسي! ودعت صديقي الراعي، وأخذت أأخذ السير إلى أعماق الصحراء."

ويروي لنا انه اصطحب امرأة إلى واحة السمس فسحبته المرأة إلى ما تحت الرمال وصولا إلى نهاية الحدث الأول حين يقرر أنه الآن في أعماق الصحراء مدفونا تحت الرمال. من سياق المشهد (السفر الأول) لم نجد ما يغير الأطر الفنية المعروفة للمشهد المسرحي التي غالبا ما تبدأ بدخول الشخصية وتنتهي بخروجها، كما هو الحال في المشهد الفرنسي التقليدي، أو بدء الحدث وانتهائه مرحليا، كما في المشهد الملحمي المستقل ذاتيا والمرتبطة ببقية المشاهد موضوعيا أو.. أو.. الخ. وحتى وجود اللازمة الإعلانية للراعي وتكرار (إي!) كلما ابتدأ (سفيان) مشهدا من مشاهد الجلسة لم يشفعا في تبرير هذا التغيير خاصة وقد سبقت هذا النص نصوص تم الإعلان عنها بواسطة معلق، أو راو، أو مذيع، أو عريف حفل، أو ممثل.. الخ. وهذا لا يعني بالضرورة إلغاء دور الراعي ولازمته الإعلانية لأن وجوده بهذه الطريقة أضفى على النص خصوصية قصد منها التهيئة التمهيدية للدخول إلى أحداث السفر وما يليه على الرغم من صغر الدور الذي لعبته شخصيته ومحدودية فعلها ومساحتها النصية. وما يحسب لهذا التغيير، قدرته على زجنا في طقوسية أجواء النص وتراثيته وقد عززت هذه الطقوسية لغة حازم كمال الدين الطيبة المنبوعة واعتمادها على أسلوب التكرار الذي ألفناه فيما خلفه لنا العراقيون القدامى من رقم طينية دونوا عليها أناشيدهم، وأساطيرهم، وأخبار ملوكهم الغابرين.

إن ما يميز استخدام الكاتب للميثولوجيا، هنا، أنه لم يعتمد، كما هو الحال مع بعض جلساته، على نص أسطوري محدد، أو شخصية أسطورية محددة بل انفتح على الميثولوجيا انفتاحا شاملا آخذا منها ما يخدم نصه، ويفعل فكرته، ويربطهما بتراتبية زمنية تقضي إلى فكرة أساسية تتمثل في عدم توقف دورة الشر الزمنية عن أداء فعلها القاسي

وأثرها التاريخي. ولهذا حرص الكاتب على تحديد مهام (سفيان) في كل سفر من الأسفار التسعة داخل النص فجاءت المهام على وفق الترتيب الآتي:

السفر الأول: إيصال رسالة استخباراتية.

السفر الثاني: الشروع بإكمال المهمة التي كلف بها في السفر الأول.

السفر الثالث: استتبات الصبار في الصحراء بأمر من مديرية الأمن العامة.

السفر الرابع: تهريب النفط في باخرة تمخر الفرات.

السفر الخامس: استطلاع أماكن مجهولة في الصحراء.

السفر السادس: بناء صحارى جديدة على حافة الصحراء.

السفر السابع: الهجوم على مخابئ سرية في الصحراء.

السفر الثامن: قتل الراعي المسؤول عن نقل الأوامر من المديريات إلى سفيان.

السفر الأخير: انتهاء المهام السابقة وإعراجه عن استعداداته للقيام بأي مهمة أخرى إذا نودي عليه عند حلول المساء.

إن نظرة سريعة إلى هذه المهام تكشف عن طبيعتها العصرية، وعن نوايا بيّتها مستبدون معاصرون لتفعل فعلها في أناس لم يشر إليهم حين اكتفى بوضعها ضمن الأطر التراثية والحكايات الشعبية. ففي السفر الأول يحمل (سفيان) التعاليم السرية، ويغذ السير إلى أعماق الصحراء، ويكتشف أن المرأة التي رافقته ليست إلا جنية تعيش تحت الرمال، وتحتكم بأمر والدها شيخ الجان، وكما في أغلب الحكايات الشعبية فأنها تحتجزه سبع سنين يكون خلالها طائعا لها، ومنفذا لرغباتها إن لم يبسل قبل أن يقوم بأي عمل مهما كان ذلك العمل بسيطا وتافها. على هذا الأساس الشرطي واقعه، واحتفظت به داخل جرة من جرارها حتى نجح في جعلها تطلق سراحه، وتطلب من والدها أن يزوجه لها. وعلى الرغم من رفض شيخ الجان لطلبها احتفظت به في جرتها حتى ماتت وتحول جسدها الناري إلى رماد. وهنا يكشف سفيان عن هويته الاستخباراتية حين يقول في ادعائه اختطاف الجنية من قبل أناس يعيشون فوق الرمال:

"اني قادر - بحكم مهنتي - على تعقب الخاطفين واسترجاعها."

ويدعم هذا بتصريحه في الأسفار الأخرى عن تكليفه بمهامه من قبل المديرية التي ينتسب إليها وهي كما جاء في السفر الثالث مديرية الأمن العامة.

نستنتج من هذا أن (سفيان) شخص تابع مهنيا لنظام أمني لا يعمل ضمن دائرة سيادته حسب بل ويتعدى ذلك إلى مساحات تقع خارج هذه الدائرة. وهو أداة ناشطة

وفاعلة من أدوات ذلك النظام ومدرّب، بشكل جيد، ليقوم بمهام مختلفة: استخباراتية وتهريبية وتغييرية، وإن صديقه الراعي ما هو إلا أداة الوصل الرابطة بينه وبين من يصنعون القرار ويوجهون الأوامر فهو من ناحية يؤدي مهامه المهنية المرتبطة بزيانية تلك المديرية، ومن ناحية أخرى يؤدي دوره البرولوجي في مفتتح الأسفار. ولقد أثر الكاتب أن يمنحه اسم (الراعي) داخل النص لأسباب لا تتعلق بطبيعة المهمة التي صارت معروفة لنا عبر عدد من النصوص الدرامية والأسطورية التقليدية والمحدثّة.

وفي السفر الثاني يعطي هاتين الشخصيتين ملامح جديدة من خلال دال مهم هو نبذة الخلود التي تجعل من (سفيان) صورة أخرى من صور كلكامش الأسطوري المستبد والمغامر العراقي الذي يقطع الأفياء والبراري سعياً وراء عشبة الخلود. وتجعل من الراعي صورة مقاربة لصورة الأفعى التي تتعمت بعشبة الخلود تلك فاستبدلت جلدّها واستعادت شبابها وهو عين ما فعلته بالراعي. وفي هذا إشارة إلى تجدد مخططات مديرية الأمن العامة واستمرارها على النهج نفسه الذي سارت عليه منذ أربعين عاماً. وفي هذا السفر أيضاً يعود الكاتب لموضوعة الجنية التي يظهرها، هنا، على شكل صنم ناري أو وثن نسائي تكمن فيه مهمة (سفيان) الجديدة التي جسدها بشكل طقوسي حين رسم بسيفه، على الرمال، نجمة سباعية الرؤوس واضعاً حصاة على رأس كل زاوية منها، وإذ يقرأ تعويذته الخاصة تدب الحياة في الوثن، وتتحرك الجنية زاعمة أن لها سبع أرواح. ولعل من الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى تأكيد الكاتب على الرقم سبعة، وعلى تكراره في مواضع مختلفة من الحوار والأحداث. لقد حجزت الجنية (سفيان) في الجرة سبع سنين وبعد أن ماتت أعادها للحياة برسم نجمة ذات سبع رؤوس واضعاً في رؤوسها سبع حصى ثم نعرف أن للجنية سبع أرواح. وإن الصبار لم ينبت طوال سبعة مواسم، في صحراء الربع الخالي.

في السفر الثالث يكشف (سفيان) عن وجه أسياده القبيح بعد أن فشل في استنابات

الصبار

"سبعة مواسم مضت ولم تنقل الأرض وما انبثقت حياة

سيقتلونني كالكلب إذا لم افلح هذه السنة باستنابته."

ويلجأ ثانية إلى الأسطورة فيأخذ بذوراً ميتة جاء بها من العالم السفلي ينثرها بجانب الحصى فتتشق الأرض، ويندلع الصبار. وإمعاناً في الأسطورة يقوم (سفيان) بالتهام الصبار فينط أحد أضلاعه مخضباً بالدماء وقد نبئت عليه زهرة صبار أخذها ولفها بالجريد ثم دفنها في جذور النخيل. بعد أسبوع واحد فقط حدثت المعجزة وخرجت من بين جذور النخيل ابنته (زهرة الصبار).

إن حازم كمال الدين لا يكتفي بما تمنحه الأساطير والتراث من طاقات فكرية ودرامية لأنه غالبا ما يصنع أسطوره الخاصة اعتمادا على الأجواء الطقوسية التقليدية وانطلاقا منها الى محددات أسطورية مبتكرة. بمعنى أن حازم يؤسّر أحداث نصه عندما تتوقف الأسطورة عن منحه ما يريد. وإن أسطرته هذه يقصرها على الأحداث المعاصرة تاركا أحداث الماضي على ما هي عليه حد أنك لا تستطيع الفصل بين الواقعي والمؤسّر أو بين الحاضر والماضي فكلاهما عنده يقعان ضمن دائرة الشر الزمنية. ولم تختلف (زهرة الصبار) في سلوكها عن سلوك عشتار ورغبتها في مواجهة من تشتهي نفسها. وعندما طلبت من الإنسان ملاحظتها ذكرها بشيقها العشتروتي القاتل كما فعل كلكاش، من قبل، مع عشتار. يقول صارخا في وجهها:

"انت تلتهمين كل من تقتربين به! ألم تفعلني هذا بغزال البراري؟ ألم تبتلعي فحل النخيل؟ هل نسيت الذي فعلته بصخرة الجبل؟"

وفي السفر الرابع يرحل (سفيان) على متن باخرة لتهديب النفط. تتبعه حمامة تحت جناحها نذبة كان كلما سمع زقزقتها (والأصح هديلها) يرمي لها الخبز. وكانت عينا شيخ الجان تمنعانه بشواظهما من إفراغ حمولته حتى تمكّن من شق إحدى العينين والتهمها. بعد أسبوع ظهر الراوي وقد تحول إلى راع للحمام. ويستمر الصراع بين قوى الشر نفسها بين (سفيان) وعيني شيخ الجان والجنية المتخفية بهيئة حمامة. يهزم (سفيان) ويروي لنا هذه المرة عما حدث له مع السعلاة وهي من الحكايات الشعبية المألوفة المتداولة بين العساكر على وجه الخصوص. ويكمل أنه التقى بابنته (زهرة الصبار) ووقع في حبها وقرر الزواج منها. وإذ رفضت صار يسوقها عنوة إلى مخدعه. إن حازم كمال الدين وهو يسمح لسفيان بمواجهة ابنته إنما يروم من وراء هذا إلى تأكيد نغولية (سفيان) ونغولية ذريته. ويبدو لي أن التنغيل هنا يمتلك مبررات وقوعه إذا أخذنا سلوك (سفيان) العام وسلوك ابنته الشاذ بنظر الاعتبار. وعلى المنوال نفسه يقوم سفيان بأداء المهام الأخرى فيما تبقى من الأسفار وفيها يكشف أن صديقه الراعي لم يكن إلا وجها من وجوه جنيته الجميلة ونكتشف أن (سفيان) لم يكن إلا وجها من وجوه (شيخ الجان). يقول في خاتمة المسرحية:

"شفتا شيخ الجان تتحرك، والصوت ينطلق من حنجرتي. هذا الذي كنت شاهدا على حدوثه. أنا شيخ الجان."

هكذا يثبت حازم شهادته على ما رآه من زاوية واحدة دون أن يترك لقائه فرصة الإطلاع على ما حدث للآخر أو لقوة الصراع الأخرى التي غيبتها النص مكتفيا بإلقاء الأضواء على حقيقة الشر وقواه العابثة خلافا للسائد من الأعمال الدرامية. وقد كلفه هذا تحية

عنصر أو أكثر من عناصر الدراما الأساسية واستبداله بعنصر أو أكثر من عناصر السرديات الأدبية. فلو عدنا وتفحصنا النص بكامله لوجدنا أن أغلب شخصياته لم تتحاور مع بعضها حوارا مباشرا، في أكثر الأحيان، ولم يدخل بعضها في صراع مع بعضه الآخر. واكتفت أغلب إن لم نقل كل الشخصيات برواية ما حدث لها أو لغيرها بأسلوب (القاء) درامي، يقترب في مفصل أو أكثر من مفاصل العمل المسرحي بشكل عام ومن المونودراما بشكل خاص. فمن الرواية يستعير حازم كمال الدين أسلوبها في رواية الأحداث محولا شخصيات نصه من شخصيات تفعل إلى شخصيات تروي. صحيح أن روايتها للأحداث مؤسسة على بنية الفعل بشكله الدرامي المعروف، وعلى وحدة وتناقض الأضداد مما يقربها من المونودراما إلا أنها تظل بشكل عام محتفظة بجنوحها نحو الأدب أكثر من ثباتها كجنس درامي تقليدي. ففي السفر الأول والأسفار التي تتبعته نجد الراعي مجرد معلن عن بدء الأسفار، ولا يتحاور مع (سفيان) إلا في السفر الرابع حين يقول:

"الراعي: سفيان! عليك حماية الحمامة. منذ أسبوع والحمامة تتعرض لمحاولة اغتيال"

وكان سفيان قد أعلن عن ظهوره سلفا حين قال:

"بعد أسبوع ظهر الراعي وكان هذه المرة راعيا للحمام"

ثم يعود في السفر نفسه ليقول:

"الراعي: اهرب، ثمة مؤامرة تحاك ضدك. حياتك في خطر ولا أحد يستطيع مساعدتك."

وفي السفر الخامس والسابع يحظى ببضع جمل مقتضبة جدا تهمش شخصيته وتنتهي دوره في النص تماما. أما الشخصيات الأخرى فعلى الرغم من دخولها في حوار انفرادي مع (سفيان) إلا أنها في أغلب الأحيان كانت تروي أو تكمل ما رواه (سفيان). لنقرأ هذه الفقرة لشيخ الجان على سبيل المثال:

"شيخ الجان: بعد فوات الأوان.. بنشوة هائلة ارتعد كل شيء. الحوت استيقظت تحت الرمال. اصطفت أشجار النخيل ببعض (والأصح بعضها ببعض) وتناطحت الصخور. ضربت الحوت الهائجة بذيلها يمينا ويسارا، فتقطعت رؤوس النخيل وتدرجت في عرض الصحراء... إلى آخر الفقرة." ولنقرأ أيضا الفقرة الآتية: "شيخ الجان: بدأت الجنية ترسم أشكالا غريبة في الهواء عندها وبمثل لمح البصر خلقت معجزة: تشتت انتباه خمبابا. فاستلت الجنية سيف سفيان النحاسي من غمده وانقضت على الربة (والأصح على الرب لان خمبابا ذكر وليس أنثى حسب ملحمة كلكامش) كشرت الربة عن أسنانها واندلعت المعركة.. نظر سفيان وإذا به يرى الندبة تحت صدر خمبابا فعرف من هي خمبابا" (يصح التأنيث هنا لان الشخصية منتحلة).

ولو استعرضنا الفقرات الأخرى لوجدنا أنها جميعا تعتمد على رواية الأحداث حسب. ولم يكن حوار الجنية، على قلته أيضا، قادرا على تحريك محفزات الصراع الدرامي في الوقت الذي ظل (سفيان) يروي الوقائع والأحداث بما أوتي من قدرة على شحن تلك الوقائع والأحداث بالطاقة الدرامية الفاعلة. ولنا في أقواله أمثلة امتلأ النص بها فأن دققنا فيها وجدنا أنه ابتدأها في الغالب بفعل يشير إلى وقوع الأحداث وانتهائها في الماضي، وأن المتحدث ينقل لنا تفاصيل تلك الأحداث حسب. ومن تلك الأفعال نذكر ما يأتي:

"كان الوقت عصرا.. ودعت صديقي.. فكرت.. هكذا عشت.. حدث ذات يوم (وصحيحه ذا يوم).. ماتت الجنية.. لقد حدث ذلك.. قلت لنفسى.. تناولت فطوري.. حدثت بها.. خرجت.. وجدت انيسا واقتربت به.. ظهرت السعلاة.. هربت الى عالم آخر.. بدأت الجنية.. كان ذلك لسنوات طويلة.. نظرت في عباة.. الخ.. الخ."

وهي كلها تدل على أن الشخصية لم تكن تفعل (على وفق المفهوم الدرامي) بل تقول (على وفق المفهوم السردى). وأن هذا التغيير الوظيفي أدى إلى تغيير جنسي لم توازره دراسة مستفيضة له ولم تسبقه تنظيرات ممهدة فإن كان حازم كمال الدين قد فعله بدافع التجديد أو التجريب فعليه أن يضع نصب عينيه إيجاد المبررات العلمية والفنية المقنعة لهذا التغيير الفني الخطير.

المرحلة الثانية

وتتجسد هذه المرحلة في (جلسة العداة) التي دامت زهاء السنتين أيضا 2000-2002 في هذه المرحلة اهتم حازم كمال الدين بموضوع "الرواية النسوية وتأويلها من ناحية المحرم واختراق المحرم، من جانب المرأة المقموعة، ومن ناحية (ثيمة) انتظار الغائب والسخرية النسائية" إن المرأة/العداة/الرواية هنا تلتقي بجمع من النسوة لأداء طقس حزين تأبيني ديني الشكل والمعنى لكنها تقوم باختراق هذا الطقس إلى حالة شبقية بعد أن تقوم بتصعيد خط تطور الحكاية عن طريق شحن ذاكرة النسوة الانفعالية التي تؤججها طوال فترة الطقس كي تدفعهن إلى القيام بسلسلة من الحركات الانفعالية التي تبدأ بالضرب الهادئ على الصدور وتنتهي (بالجولة).

في (الجولة) يقمن بتمزيق الثياب، والرقص، والدوران، ولطم الخدود حتى إذا ما وصلن إلى ذروتها شعرن بالتطهر التام، وإذ ذاك يجلسن هادئات ليحكين حكايات تتجاوز ما هو ديني إلى ما هو دنيوي بحث في اغلب الأحيان.

في هذه المرحلة أيضا أناط كمال الدين بالمضيقة مهمة الإخراج والتمثيل واعتبر هذه الجلسة بوظائفها الطقسية التي بدأت بالاستقبال، وصب القهوة، وماء الورد، أحيانا،

وانتهت في ما بعد العرض بالحكي والسمر لما تبقى من وقتها طقسا حكايتا متضمنا على أغلب عناصر الحكواتية. وقد اخترنا (جلسة العداة) أنموذجا لهذه المرحلة.

العداة.. أنموذج حكايتي متقدم

بدءًا يعلن حازم كمال الدين في جلسته الجديدة أو عمله الفني الجديد أنه نهل من مسرحية (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس، و(بائعة السمك) لهاينر ميلر، وبعض القصائد الشعبية البلجيكية في إشارة إلى تناعم حضارات الشرق والغرب وانصهارها في بوتقة عمله الجديد(العداة).

العداة، لغة، مأخوذة من الفعل(عدّ) بمعنى وصف مناقب الميت وعدّها. وواقعا هي المرأة التي تميزت بحفظها للأدب الشفاهي المتوارث، ووظيفيا هي من تروي لجليساتها بأسلوب ذي طابع تقليدي تجري عليه تعديلات آنية حسب مقتضى الحال أو الجو العام أو طبيعة الحدث المروي التشابهية أو قدرته على التماهي مع ما حدث أو يحدث لبعض الجالسات أو أغلبهن. وحسب حازم كمال الدين تقوم العداة بخرق حاجز الحكاية الأم منطلقة بجليساتها إلى حكايات أخر تستحوذ على اهتمامهن وتبث في نفوسهن الخوف والشفقة والرأفة فيذفرن الدموع أو يلطمن الخدود أو يضربن الصدور حتى يتظهرن من ذلك الخوف، ويشعرن بالراحة والاسترخاء.

في هذه المسرحية (والأصح الجلسة)، كما في مسرحياته الأخر، أخذ حازم من التراث شخصية لا تزال حاضرة في ذاكرتنا الجمعية، هيئتها، ذاكرتها، شهرتها، سلوكها، فعلها، وقوة ذلك الفعل على الواقع. يلغي تلك الذاكرة أو يفككها ليبنى على أنقاضها شخصية جديدة لم يبق لها من قديمها إلا مظهرها العام. فالخنساء، تلك الشاعرة، التي قتل أخوها(صخر) فرثته بكل قصائدها، وناحت عليه نواح الثكلى، وحلقت رأسها حدادا لموته، وعلقت برقبته، من اجل رحيله، نعلين لم يبق منها حازم إلا مظهرها الخارجي العام بعد أن حولها إلى عداة لا تروي مآثر أخيها وخوارقه وقصة رحيله المأساوي بل تروي قصتها مع الخليفة والغزاة بطريقة حكايتية. لقد جردها من خصوصيتها ومنحها صفات لم تكن لها من قبل، وباختصار شديد جعلها تتماهى في الشخصية التي سخّرها لتكون أنموذجا لعدادته التي شيّنها على وفق تصورات الحكواتية، وهي أنموذج متقدم على نماذجه السابقة لتحقيق أغلب الأصول الحكواتية فيه. فمن هي الخنساء؟ وكيف تحولت إلى عداة؟ وماذا حققت؟ وبماذا أخفقت؟.

تقدمها جلسة (العداة) على أنها المرأة التي تهلت الحكمة من حذق العالمات، من قلوب العرافات، من بطون الكتب، من هيام الشاعرات وتعلمت أسرار السحر وفكت

رموز الخطوط الهيروغليفية والمسمارية" وتنشي الجلسة بغايتها المكتومة ورغبتها الجانحة ومحاولتها الاستحواذ على السلطة بمساومة عدوها وفتح الطريق أمام قطعاته الغازية لاحتلال بغداد على أمل جعل السلطة والزعامة وقفا عليها.

تقول ناصحة إمبراطور بيزنطة:

"دمروا في طريقكم كل وحدة ترونها فكلهم من أنصار الخليفة.

نحن سنتكفل بفتح أبواب بغداد!"

ولكي تخترق الحزام الأمني الذي ضربه الخليفة حول بغداد فإنها تختار رجلا يتشابه وإياها في تطلعاتها الاستحواذية ورغباتها الشاذة وأطماعها وان اختلفت عنه بذكائها ومكرها وحذقها وخبثها وتطلعها الى ابعد ما تمتد اليه باصرته الواهنة. وبعد حلاقتها لشعره تكتب على جلدة رأسه رسالتها الصريحة للغزاة وتتركه في غرفة مظلمة كي لا يراه أحد فيفضح أمرها أولا. ولكي يطول شعره كثيرا فيغطي بطوله فحوى الرسالة التي تضمنت من جملة ما تضمنت ضرورة قتله بعد أداء مهمته ثانيا. وككل حكايات الخيانة ينكت العدو بوعده فتخسر الخنساء حلم حياتها وتولي وجهها هاربة خائفة من الوقوع بقبضة إمبراطور بيزنطة.

هذه باختصار شديد هي (ثيمة) جلسة (العدّاة) التي هيكل عليها حازم كمال الدين بناء الحكواتي وفيها اتضح، بشكل جلي، اعتماده على الشخصية الرئيسية التي جعل منها محورا تدور حوله الأحداث والشخوص دون أن يكون لهذه الأحداث أو لهؤلاء الشخوص فعل درامي مميز أو مشاركة في التأثير على سير الوقائع. وقد منح الانفراد والمحورية جلسة (العدّاة) قدرة كبيرة على المقاربة الفنية بينها كنص مكتوب، بطريقة حكواتية، وبين العرض المقدم لعدد من الجلساء. وبهذا يكون حازم قد تقدم أكثر من خطوة في اتجاه جعل نص الجلسة قابلا للقراءة الأدبية مثلما هو قابل للعرض والمشاهدة البصرية الحية خلافا لبقية نصوصه التي كتبها فقط لتمثل ويتم تلقاها، بشكل مباشر، من قبل جمهرة النظار أو الجلساء.

الخنساء في جلسة حازم (العدّاة) إذن شخصية مأخوذة من التراث ومعصّنة بالقدر الذي يجعل من خيانتها واحتلال بغداد حدثا متجددا يمتد من أول غزو إلى آخر غزو لبغداد. أماطت اللثام من على وجهها فظهرت على ما هي عليه من شذوذ وجنوح. لقد انتقى حازم كمال الدين هذه الشخصية من التراث لكونها الأقرب إلى حالة (العدّاة) بعد أن رأى فيها الكثير من الصفات التي سهلت تحولها إلى عدّاة. لقد قتل أخوها (صخر) فراحت تصف مناقبه وتعددها للناس في قصائد حفظتها ذاكرة الشعر العربي. ولم تكتف

بمراثيها الشعرية فراحت تعد مناقبه حكيا كلما أثارتها حادثة أو حفزها، على تذكره، أمر ما. وهو عين ما تفعله أي عدادة أخرى.

الشخصية إذن مهياة للدور أساسا ولم يبذل حازم كبير جهد ليجعلها تؤدي ذلك الدور وما فعله فقط انه فككها وأعاد تركيبها بهيئة جديدة غير متشخصة مع غيرها من العدادات فهي واحدة ضمن تسلسل غير محدد من العدادات وفي هذا إشارة ذكية إلى أن مادة العدادة مأخوذة شفاهيا، ومنقولة بشكل مباشر أو غير مباشر من عدادة إلى أخرى وقد أوضحت الجلسة هذا عندما دار الصراع بين العدادة الكبيرة والعدادة الشابة وتوضح من خلال هذا الصراع أن مادة العدادة قابلة للتأويل والحذف والإضافة فهي مادة مرنة طيعة يمكن تشكيلها على وفق تصورات العدادة الواحدة للحالة التي تمر بها جلساتها وطبيعة كل واحدة منهن.

لم تستطع الخنساء، وهي المتغلبة على الرجال، الاستمرار في هذه الغلبة على الرغم من أنها استطاعت أن تكون زوجة للخليفة، وأن تظل كذلك متجاوزة رغبته في قتل زوجاته ممن سبقنها فضلا عن أنها استأثرت باهتمامه وحبه وشهوته وإعجابه إلى الحد الذي جعل منها وزيرة لحكومته فأثار دهشة القاصي والداني وتساؤلها عما إذا كان يمكن لامرأة تحييض أن تحكم الرجال. لقد حققت الخنساء طموحها في السلطة أو هكذا اعتقدت، أول الأمر، ولكنها ما إن بدأ الخليفة يفكر بامرأة غيرها حتى بدأت تخطط لإزاحته والاستحواذ على سلطته. وكرد فعل لخيانته لها خانتته مع أقرب المقربين إليه وأكثرهم إخلاصا له، وتكرر مسلسل الخيانات كل ليلة حتى تعلق بها ذلك المقرب للخليفة واتفق معها على التخلص منه وتنصيبها خليفة بدلا منه.

بعد فرارهما من قصر الخلافة صار لهما عدد من الأتباع. وعندما استفحل الأمر راحت الخنساء تفكر بأسهل الطرق للتخلص من الخليفة واستلام سلطانه وهكذا بدا لها أمر الاعتماد على الغزاة هينا للوصول إلى حلم حياتها الكبير.

هذا ما حققته خلال فترة وجيزة. أما الذي أخفقت فيه ولم تحسب له حسابا فهو نكت الغزاة بوعدهم لها مما جعلها في وضع لا تحسد عليه فبعد أن أمر الإمبراطور أتباعه بإلقاء القبض عليها فرت هاربة تاركة وراءها بغداد مدمرة مهدمة لا تقوم لها قائمة. وبهذا يغلق حازم كمال الدين دورات الغزو المتكررة بتكرار ما قالتها العدادة في البداية لتتعلق نهاية الجلسة على بدايتها.

المرحلة الثالثة

وتتجسد هذه المرحلة في (جلسة سيدة الوركاء) 2003 في هذه المرحلة صهر حازم كمال الدين وخط بين مختلف الأنواع الإبداعية مع الجنس الجديد في طقس أطلق عليه العرض وسميناه جلسة. قدمت هذه الجلسة داخل بيت القصب الذي شيد ليكون مضيفا حيويا ومستقبلا لكل أنواع العروض واللقاءات والفنون. وبهذه المرحلة وضع حازم لمساته النظرية والتطبيقية على منهجه الجديد. ويدخل ضمن سياقات هذه المرحلة كل ما كتبه لاحقا من جلسات نذكر منها جلسة صيف قائظ وجلسة عين البلح وجلسة راس المملوك جابر التي أعاد كتابتها بطريقة حكاوتية وقد اخترنا (جلسة سيدة الوركاء) نموذجا لهذه المرحلة.

سيدة الوركاء..

دراما في تنغيل الموروث وتفعيل الوارث

بدءاً تعتبر (الموناليزا السومرية) أو (سيدة الوركاء) واحدة من الأعمال الدرامية القليلة التي تناولت موضوعة الاحتلال الأخير لبغداد وإفرازاته في السلب والنهب، وسرقة الآثار، وحرق المكتبات، وتخريب البنية التحتية للمجتمع العراقي تخريباً تاماً. وهي بشكل عام تنتظم في افتتاحين:

الافتتاح الأول (برولوج تلفازي) أو مقدمة قصيرة اعتمدت على نثار مقابلات تلفازية لعبت فيه الممثلة كما يقول المؤلف كل الأدوار، ولا ندري ما الذي قصده بكل الأدوار. هل قصد أنها لعبت كل الأدوار النسوية أم النسوية والرجالية أم الاثنين معاً؟ مع أن الأمر بدا غير هذا وذاك، في هذا الافتتاح على الأقل، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن وقائع هذا الافتتاح قد تزامنت مع سقوط بغداد واحتلالها الأخير من قبل القوات الأميركية. الافتتاح الثاني وهو المتن الكامل للمسرحية وقد أفرغه المؤلف في افتتاح افتراضي تناول فيه (رحلة العالم السفلي) وأربع قرى هي المراحل المكانية لانتقال سيدة الوركاء من المتحف الوطني العراقي (مكان ثابت) إلى قرية على حدود صحراء الاهوار (مكان متغير) ثم إلى معبد تحت المياه (مكان متغير) ثم إلى مقبرة جماعية (مكان متغير) وأخيراً العودة ثانية إلى القرية الأولى المتحف الوطني العراقي (مكان ثابت)

المكان	م و ع	ق1	ق2	ق3	ق4	م و ع
حالته	ثابت	متغير	متغير	متغير	متغير	ثابت

وقد أراد المؤلف، بدءاً، التحول من المسميات التقليدية الشائعة كالشهد والفصل واللوحة إلى مسميات مبتكرة هي القرية الأولى والثانية.. الخ في محاولة منه لبلوغ التجديد في كل مفاصله شكلاً ومضموناً.

(رحلة العالم السفلي)

وهي رحلة لا علاقة لها بالعالم السفلي من حيث مرجعيتها الأسطورية. إنها، باختصار شديد، رحلة سيدة الوركاء من المتحف الذي وضعت فيه إلى التعريف بأصولها التاريخية والآثارية وكيف ظل رأسها منفصلاً عن جسدها، واتفاق الباحثين في الآثار على أصولها السومرية، واستذكارها لحالة تجمد الطين حول جسدها وتحوله، بمرور الوقت، إلى صخر جعل من المستحيل انتزاع جسدها منه ومن ثم تصدع جسدها وانفصاله وغوصه في أعماق الرمال وإيجاد رأسها ووضعها في المتحف الوطني العراقي في مواجهة تمثال كلكامش. هذه الرحلة التي لا تمت من قريب ولا بعيد بصلة إلى العالم السفلي. كان حرياً بالمؤلف أن يضعها تحت تسمية مختلفة حتى لا تحيلنا التسمية إلى أسطورة العالم السفلي التي حفظتها ذاكرتنا الثقافية.

القرية الأولى/ تمثال من الرخام

قلت أن القرى الأربع تقع ضمن الافتتاح الثاني ودليلي على هذا استرسال سيدة الوركاء في رواية حكايتها وإكمالها بشكل انعدمت فيه الحدود الفاصلة بين الافتتاح الثاني وبين (ق1) إذ بدأت سردها كآلاتي:

"بعد أن وضعوني خلف الفترينة الزجاجية طالعني في المجموعة المقابلة تمثاله!

انه هو!"

هذه الـ(بعد) بظرفيتها أشارت إلى كلام سابق لها وموصول بما بعدها. جاء على لسان سيدة الوركاء نفسها حين اختتمت الافتتاح قائلة:

"من بطن الضباب يتقدم كائن ما

الكائن يتقدم إلي

أنا انظر الى الكائن

أمعن النظر فيه

بدا لي وكأنه يصل إلي،ام أن ملامحه تتضح؟

تتقدم الملامح فتصير رجلاً"

ويتبين أن هذا الرجل (في خاتمة الافتتاح الثاني) هو كلكامش (ق1) وبذا تفقد القرية ملامحها الجغرافية والدرامية وتظل هكذا حتى بدء (ق2).

في (ق1) تقوم سيدة الوركاء بسرد حكاية زواجها من ابن عمها شمش الذي رضع من حليب أمها فصار أبا لها بالرضاعة. وهذه إشارة إلى نغولية زواجهما الذي سوف يؤكد قتل ابنها لأبيه واقتترانه بها وسنعرف أن الابن هو كلكامش الذي صار بفضل هذه الزيجة ملكا على الوركاء. أنجبت منه أمه عددا من الأولاد كان أقربهم إلى قلبه أنكيدو الذي ساعده على قتل الثور السماوي. وقد افتضح أمر زواجهما فتحرك تمثال كلكامش من قاعدته وهشم زجاج الفترينة وقتل زوجته غسلا للعار وأولاده تطهيرا للخطيئة مستثنيا منهم أنكيدو الذي ما ان مات حتى هام كلكامش على وجهه في البراري فأطلقوا عليه اسم كلكامش رجل العزلة لتنتهي (ق1) عند هذا الحد.

معطيات القرية الأولى

1. نغولية تاريخنا الرافديني (زواج المرأة من أخيها وزواج الابن من أمه)
2. سقوطنا تحت طائلة العقوبة القدرية (خطيئة الأجداد التي يقع وزرها عادة على الأحفاد)
3. هشاشة التاريخ البشري وضحالة الأسطورة محليا وعالميا (تماهي شخصية كلكامش التاريخية والأسطورية، باعتباره ملكا على سلالة أور الثالثة أولا وبطلا لمحمية أوروك ثانيا، بشخصية أوديب الملك ذي الجنسية الإغريقية)
4. التماهي المكاني أو الاستبدال الجغرافي (تحول أوروك موطن حكم كلكامش إلى الوركاء موطن انتماء سيدة الوركاء)
5. نغولية علاقة الصداقة (تحويل أنكيدو من صديق لكلكامش إلى ابن وأخ منغل له)
6. تحويل في إرادة الآلهة (تحويل تلك الإرادة من معاقبة كلكامش لإساءته إلى عشتروت إلى معاقبة ذريته اللعينة كما وضعها المؤلف).

هذه المعطيات الخطيرة جدا لم يحسب لها الكاتب، في رأينا، حسابا دقيقا بل جاء بها بدافع فني أساسه كسر حاجز التقليد والظفر بكتابة تجريبية تقوم على بنية تهديم النص، أي نص، وبنائه بناء جديدا يستبعد المنطق العام للتاريخ والحقائق العامة ومخزون الذاكرة الجمعية. ويخلط، غير عابئ، الحابل بالنابل.

القرية الثانية/تمثال من الرخام

وفيهما يقدم المؤلف سيدة الوركاء كما قدمها في (ق1) تمثالا من الرخام كإشارة لاستمرار قوة السيدة، وصلادتها، وسطوتها، ونفوذها وهي تسرد حكايتها قائلة:

"ذات حلم (وصحيحه ذا حلم) رأيتني أصير حكاية

رأيتني أنسرد في حكاية. أنا حكاية منسردة أنا غير موجودة حقيقة. أنا لست سوى حكاية!"

وكأن المؤلف أراد بهذا أن يؤكد حقيقة سرده للأحداث واستبعاده لدرامية الحدث وما تقتضيه الدرامية من صراع وتصاعد وذروة..الخ. خاصة وهو يعرف أن أفضل الوسائل، في حالة كهذه، هي السرديات وأن اقرب السرديات إليه هي القصة الطويلة والرواية. ولما لم يستطع الوصول إلى تجنيس نصه ظل نصه يتأرجح بين السردية والدراما، بين الفعل الروائي الخاضع لمنطق النص وبين الفعل الدرامي الخاضع لمنطق الأحداث وتسلسلها، وعلى هذا الأساس ظل ينتقل داخل نصه، باستمرار، من السرد الحكائي المنطوق الى السرد المروي المدون انتقالات لا مبرر لها، ولا مسوغ فني. وكان حريا به أن يبتكر قاعدة أو جملة قواعد جديدة لهذا الانتقال. ولا يبرر وجود الراوي أو عدمه ما أقدم عليه المؤلف في نصه. وما جعل هذا واضحا تماهي الراوي العارف بكل شئ مع سيدة الوركاء أو تتابعيهما في سرد أو إكمال الحكايات. فالراوي هنا يبدأ من حيث تنتهي السيدة لتبدأ هي من حيث ينتهي. إن حكمنا هذا لا ينطبق بطبيعة الحال على هذه المسرحية في حالة كونها نصا معروضا أو جلسة حكواتية لأن المعالجات الإخراجية سوف تفتح أمام النص آفاقا غير محسوبة عليه، فإذا أراد حازم كمال الدين جعله مشروعا للكتابة فما عليه إلا أن يجنسه على وفق منظوره الحكواتي ليتيح للقارئ إمكانية تلقيه حكواتيا بمعنى تضمن النص على شروط وقواعد الجلسة الحكواتية.

الحوار عموما في هذا النص لم يكن حوارا دراميا بالمعنى التقليدي لأنه حوار (محكي) يتلقاه الجلساء عبر وسيط (حكواتي) يقوم بنقل ما تحاور به الآخرون، وهذا مغاير للحوار المنطوق الذي ينقل من المتحاور إلى المتلقي بشكل مباشر ودونما حاجة لوسيط. الأول يقوم على بنية السرد ويقوم الثاني على بنية الفعل. فإذا كان ما قدمه المؤلف في هذا

النص نسفا للحوارات التقليدية وتجديدا أو تجريبا في جسد الدراما فإننا نعتقد انه لم يصب هدفه، ولم يقدم شيئا تجريبيا جديدا وكل ما قام به هو أنه ألبس المسرحية لباس الرواية ذا المقياس الكبير. وإذا استثنينا بعض الجمل التي يكون فيها الحوار مباشرا بين الشخصية وبين من يحاورها نجد أن اغلب ما تبقى من الحوار يأتي بعد تصريح الراوي الذي يؤكد قبل كل حوار على جملة إخبارية استباقية أو وصفية تتقدم عليه

القرية الثالثة / تمثال من فحم

.....أو تمهد له ففي (ق 3) والتي كان فيها تمثال سيدة الوركاء من فحم يكثر استخدام هذه الجمل كما في

"قال كلكاش" و"سأله الأخير" و"تساءلوا" .. الخ.

وهذه كلها تدخل ضمن تقنية بناء السرديات كالقصة والرواية ومن أمثلة ذلك أيضا ما قاله الراوي قبل بدء حوار كلكاش:

وعندما عاد كلكاش سأله الأخير:

كلكاش

هل رأيت شيئا أثناء وبعد الهدم؟

أنكيدو: ماذا تعني؟

كلكاش: شيئا أو روحا ما

سيدة الوركاء: صدق أنكيدو بأبيه متعجبا وقال:

أنكيدو: لا

فالجمل الأولى تخبرنا عن عودة كلكاش وكيف أن (الأخير) سأله ليأتي بعدها سؤال كلكاش لابنه أنكيدو. وفي الجملة الثالثة يجيب أنكيدو والده بشكل مباشر (ماذا تعني) فيجيبه كلكاش (شيئا أو روحا ما) لتأتي الجملة الوصفية/الإخبارية على لسان سيدة الوركاء بدلا من الكاتب أو الراوي العارف بكل شئ مستخدمة فيها الفعل (قال) ليكون ما بعده مقالا لما قبله.

القرية الرابعة/ تمثال من تمر

في هذه القرية يعود الكاتب ليؤكد ما أخبرتنا به المسرحية في مشهدها الافتتاحي عن الجندي الأمريكي وعن سقوط بغداد أو فتحها أو تدميرها وعن الصواريخ التي كانت تنطلق من المتحف الوطني وحالت دون دخول الأمريكيان (حسب ادعاء الجندي الأمريكي) وعن سرقة تمثال سيدة الوركاء وعن النيران العملاقة التي اندلعت من ينابيع

النفط.. الخ. بعد أن تحدثت سيدة الوركاء عن نفسها، وتمثالها المصنوع هذه المرة من تمر العراق، وعن النسوة وهن يضررن الخدود ويلطمن الصدور حتى تدمى، وعن الكهف حتى آخره لتخرج من كل هذا باستنتاجها الأخير أن:

"ليس ثمة حكمة يستقيها المرء من حكاياتي ولم يكن لدي أي سبب منطقي لكي أعترف أمامكم. هذا الاعتراف لا يعني أي شيء!!!"

وتنتهي بعد ذلك إلى أن:

"هذا كل شيء عن المتحف العراقي"

مع إنه لم يتناول إلا الأشياء الأولية عن المتحف ولم يقدم لنا "كل شيء" عنه وبين الاختتام والافتتاح الأول للمسرحية روت سيدة الوركاء حكاياتها الأربع. وهذا يعني أن ما أرادت أن تقوله المسرحية "كل شيء" قالت به بضع كلمات في الافتتاح والختام. وأما ما أرادت أن تقوله السيدة فقد قالت به بكم هائل من الكلمات والتداعيات الحرة واللامعقولة.

لقد اشتغل الكاتب، في مسرحيته، (جلسته) على حبتين أساسيتين اختصت الأولى بما حدث للمتحف الوطني العراقي وهي حبكة صغيرة جدا، واختصت الثانية بسيدة الوركاء وحكاياتها وهي الحبكة الرئيسة التي نظمت خيوط الأحداث وموجهاتها والتي لم يكن لها هدف محدد خارج الأطر التاريخية والآثارية بينما حملت الحبكة الأولى على صغرها وثانويتها هدف المسرحية الكبير، وفي رأينا، أن اختلاف حجم الأهمية والأحداث قد أدى إلى إيجاد خلل واضح في النص.

بعد هذا كله نعود لنسأل ألا توجد علاقة بين الافتتاح والمتن والختام غير العلاقة الممتدة عبر سيدة الوركاء؟ وهل كان لسيدة الوركاء دور في كشف وفصح ما رأت من وقائع الاحتلال والسلب والنهب وسرقة التماثيل؟

نعتقد أن الكاتب قد أخذنا وسيدة الوركاء في رحلة آثارية سياحية تأكد لنا من خلالها ضعف العلاقة من الناحيتين الواقعية/الآثارية والدرامية. وأن المقاطع الثلاثة كانت في حقيقتها منفصلة، بعضها عن بعض، انفصالا كبيرا، ومتصلة بعضها مع بعض بخيوط واهية جعلت مسارات النمو والتصاعد بيانيا تتحرك في خطوط أفقية (وهذا شأن حكواتي خالص اسماء الكاتب باللاتطور) حتى نهاية المسرحية. ونعتقد أيضا أن سيدة الوركاء انشغلت بهومها الذاتية التي بثتها عبر حكاياتها الأربع، وبهدفها الخاص الذي جعلها تبتعد كثيرا عن هدف المسرحية.

إن ما ذكرناه في أعلاه بنيناه على أساس أن هذه النصوص قدمت إلينا كنصوص درامية خالصة لا كعروض حكواتية بحتة. ولهذا رأينا من باب الحرص أن نؤكد على ضرورة المضي في تأصيل جنس الحكواتي على أساس الأصول الابتكارية التي توصل

إليها حازم كمال الدين تطبيقياً، وشمول النصوص المنشورة منها على قواعد وأصول هذا الجنس إن فكر الكاتب بنشرها لأغراض قرائية.

.....

إشارات و إشارات

- (1) مسرحية السؤال . محي الدين زنكنه . منشورات وزارة الإعلام . بغداد . 1976
- (2) ياسين النصير. مسرحية السؤال استلهم مشرق للتراث . طريق الشعب . العدد 571 . عام 1975
- (3) صباح الانباري . البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنه ص 56 دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 2002
- (4) صباح الانباري . البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنه ص . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 2002
- (5) صحيفة الزمان
- (6) لويجي براندلو . مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف و مسرحية هنري الرابع
- (7) مسرحية الخاتم . صحيفة الزمان . الحلقة الأخيرة
- (8) مسرحية رؤيا الملك . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . 1999
9. الأصالة والتجديد في المسرح العراقي / سامي عبد الحميد / مجلة المثقف العربي / العدد 1 / السنة 1971
10. الأصالة والتجديد في المسرح العراقي / سامي عبد الحميد / مجلة المثقف العربي / العدد 1 / السنة 1971
11. البناء الدرامي في مسرح محي الدين زنكنه / صباح الانباري / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 2002/
12. نحو مسرح عربي جديد/ د. عمر الطالب/ مجلة الأقلام / العدد 3 ، 4 / السنة 1987
13. المسرح العراقي آراء ومواقف // حسب الله يحيى/ الموسوعة الصغيرة / دار الشؤون الثقافية العامة بغداد / 2002
14. الإخراج في المسرح العراقي / د. ضياء خضير / مجلة الأقلام/ العدد 2/ السنة 1990
15. الأقلام / العدد 3 / السنة 1989
16. وداعاً أيها الشعراء / د جميل التكريتي

التشخيص الدرامي في مسرحية كريم جثير (الحداد لا يليق بكاليجولا)

الشخص وجمعها أشخاص، وأشخاص، وشخص، عنصر من العناصر الأساسية في البناء الدرامي. والشخص هو (الذات الواعية لكيانها، المستقلة في إرادتها، الحرة في تصرفاتها)⁽¹⁾ والتشخيص لفظ أدخله ابن سينا في اللغة الفلسفية ومعناه ما تتعين به شخصاً⁽²⁾. أما التشخيص فتعني الاختلاف والتفاوت⁽³⁾ فيما بين الشخص.

وأما التشخيص الدرامي، الذي نحن بصدد تعريفه، فيعني عندنا اختلاف شخصية ما وتميزها وتفرداها عن بقية شخوص العمل الدرامي. ويتم ذلك بوساطة عدد من المفاصل التي نعين بها تلك الشخصية، ونميزها بحسب قوة أفعالها الدراماتيكية، وأثر وتأثير تلك الأفعال على مجريات النص أو العرض، واتسام النص والعرض بسمتها الخاصة. ولو تتبعنا المسارات الدرامية لنصوص تشاخصية مختلفة لوجدنا أنها جميعاً تشغل على إظهار تلك الشخصية بمظهر القوة، والغلبة، والهيمنة، والاستئثار بفضاءات النص أو العرض ابتداءً من العنوان وانتهاءً بانتهاء الأحداث، وكأن النص كتب لها دون غيرها من شخوص العمل الدرامي. وقد ترك لنا تاريخ المسرح عدداً من المسرحيات التشاخصية التي سميت بأسماء شخوصها مثل: أوديب، أنتيجون، هاملت، ماكبث، عطيل، لير، يوليوس قيصر، كاليجولا، فاوست، غاليلو غاليلي، هنري الرابع عشر.. الخ.. وهذا يعني أن هؤلاء الشخوص هم، في العادة، محاور الأعمال الدرامية (شخوص محوريون)، ومراكز ثقلها، وبؤرها المركزية، ودعائمها الأساسية، وإن موجهاً النص المسرحي تشغل على إبراز صفاتهم ومواصفاتهم التي تمنحهم ما يجعل أمر تشاخصهم درامياً فاعلاً ومؤثراً في سير أحداث النص وفي شخوص المسرحية، وإن قصة النص أو حكايته تدور حول محاورهم، وتحبك على أساس مصادمة بواعث شخوص النص مع بواعثهم، والتقاء مسارات النص في نقطة انفجارية هي مركز الشخصية أو بؤرتها الأساس. ويكاد يكون

هذا سببا من الأسباب التي دعت بعض النقاد والدارسين والباحثين إلى وضع نقودهم ودراساتهم وبحوثهم التخصصية عن هؤلاء الشخوص، وقد تعدى الأمر إلى أكثر من هذا إذ وضع بعضهم مؤلفات كاملة عنها مثل كتاب (ما الذي يحدث في هاملت) مما يدل على أن النقاد السابقين واللاحقين تناولوا الكثير من الأعمال المسرحية على أساس التشخيص الدرامي دون أن يكون لهم تحديد مسبق لأسس التشخيص وشروطه.

إذن.. العنونة والمركزية مفصلان أساسيان من مفاصل الدراما الشخصية، نصا وعرضا، فضلا عن الشخصية(4) وأهميتها كأداة لنقل أفكار المؤلف الإستراتيجية في النص والمخرج في العرض إلى القارئ للنص، والمشاهد/المتلقي للعرض بعد تبنيها لتلك الأفكار التي تتصادم أو تتقاطع أو تتناقض مع أفكار الآخرين مفجرة الصراع الذي تتجلى أهميته القصوى في تشكّله جوهراً درامياً.

الشخصية إذن مفصل أساسي من مفاصل التشخيص الدرامي الذي لا يستوي أدائه من دونها، وأن وجودها بالشكل الذي رآه ابن سينا لابد أن يؤدي إلى تصادمها مع بقية الشخوص من جهة، واستقلالها بإرادتها من جهة أخرى، وهذه الإرادة تخضع، في كثير من الحالات، إلى ضغوط الآخر الذي يريد استلابها ليفرض إرادته هو. ويعمل على مصادرة حريتها ليفرض قيوده هو. وأخيراً يعمل على تخلفها كي لا تعي كيانها بغية تذويبها في كيانه. إن تنافر الرغبات والغايات، واختلاف طرق التفكير، وتباين الأساليب والوسائل أمور تؤدي إلى تفاقم التناقض واستفحال الضدية، ومن ثم نشوب الصراع الذي يتخذ له أشكالاً متعددة وجوهاً مختلفة. وسواء أكان الصراع فردياً (بين الشخص وذاته) أم جماعياً (بينه وبين عدد من الشخوص) فإنه لا يقوم إلا على أساس وجود الأفكار المتقاطعة أو شديدة التناقض. وعادة ما يقوم بين قوى الخير وقوى الشر، وبين الصحيح والخطأ، وبين الجيد والردىء. ولا غرابة إذا اختلف الشخوص فيما بينهم ضمن القوة الواحدة نفسها أو نشب صراع ثانوي بينهم لأن من شروط الكتابة المسرحية أن لا يتشابه الشخوص إلا إذا كان التشابه مقصوداً أو نمطاً.

إن القدرة الفعالة على التمايز (التشخيص) بين الشخوص تتطلب منا دراسة ما يأتي :

أولاً - بعدهم الخارجي للتعرف على أوزانهم، وأعمارهم، وحالات صوتهم، وعاهاتهم الجسدية، وطرائق مشيهم وجلوسهم وإشاراتهم... الخ.

ثانياً - بعدهم الداخلي للتعرف على معتقداتهم، ومشاعرهم، وأفكارهم، وأخلاقياتهم، وعقدتهم السايكولوجية، وأمراضهم البايولوجية... الخ.

و إنّ أفضل المصادر التي نستقي منها المعلومات عن هذه الشخصية أو تلك هو ما نقوله الشخصية عن نفسها، أو ما يقوله الشخص الأخرى عنها، أو ما يثبت المؤلف كملاحظات داخل النص، أو تحديدات لأعمارهم وعلاقاتهم بالشخصية الرئيسة خارج المتن. إنّ عملية التمايز بين الشخص والشخصية وبين شخصية وأخرى، وهما شرطان أساسيان من شروط التشخيص الدرامي يمكنان النقد المسرحي من أن يشق طريقه إلى فهم الشخصية والنص على حد سواء.

في مسرحية كريم جثير (الحداد لا يليق بكاليجولا) تضمّن العنوان، كما هو حال الكثير من المسرحيات، اسم بطلها المحوري (كاليجولا) واشتغل المتن في (ما قبل الحداد) على التعريف بهذه الشخصية من خلال بوحها المستمر، وإعلانها الدائم عن نفسها فهي تقول على سبيل المثال:

**"كاليجولا هو من يفرض قداسه على الآخرين بالقوة
وبخلاف ذلك لا يمكنه أن يكون مقدسا"**

وهذه هي أولى مراحل التشخيص الدرامي التي تعنى بتثبيت طباع الشخص، ومزاجه الخلقي، ورؤيته لنفسه وللآخرين وهي كلها حصيلة طبيعية لسلوكها العام الذي يدلنا، بدوره، على مجموعة الصفات والمواصفات التي تتحلّى بها الشخصية مأخوذة بأبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية. وإذا كان (التشخيص) بحسب استخدام ابن سينا هو ما تتعين به شخصا فإن الشخصية الدرامية يمكن تعيينها من خلال منظومة الحركات والأفعال التي تقوم بها داخل النص أو على خشبة المسرح.

إن تاريخ الأدب المسرحي حفظ لنا عددا كبيرا من المسرحيات، التي حملت عنواناتها أسماء أبطالها المحوريين كما أسلفت، وتمثلت فيها أعلى درجات التشخيص بفضل تركيز المؤلف المسرحي على طباع الشخصية، وسلوكها، وأخلاقياتها، وأفعالها سلبا أو إيجابا بهدف تشخيصها ليس إلا. إن نسبة التركيز على هذا الجانب من الشخصية أو ذاك هو الذي يمثل درجة التشخيص بينها وبين الشخصيات التي تدور حولها في دوائر تتسع أو تضيق حول النقطة أو البؤرة أو مركز الاهتمام.

إن شخصيات من هذا النوع، تكون متأزمة في الغالب، تعاني من مركبات نقص شديدة، وتسعى لإنهاء أزمتها بتأزم حياة الآخرين، وسد نقصها في إشاعة النقص في حياة الآخرين، والاستحواذ على كل ما لم تستحوذ عليه قبل استحواذها على السلطة المطلقة.

وفي حالة (كاليجولا) كريم جثير يمكن القول أنها شخصية بلغت بها النرجسية حد إحاطة نفسها بهالة جعلتها تتوهم نفسها أكثر جمالا وبهاءً معتمدة على حقيقة بشاعتها بفردانية

فاقمت شعورها الاستعلائي حتى بلغت درجة التقديس (تقديسها لنفسها وتقديس الآخرين لها) ولكي تديم شعورها المرضي بقداستها وألوهيتها فأنها تمارس شتى أنواع العقاب والثواب، تغفو عن تشاء وتميت من تشاء، تجفف الأنهار والأهوار، وتريق الدماء، وترهق الأرواح، وتتحكم بالمصائر والأقدار. وإذ تفعل كل هذا فأنها تتناسى تاريخها أو بالأحرى تخلق تاريخها التعويضي البديل فتستأثر لنفسها بالنسب الرفيع من حيث لا نسب رفيع لها، وتستحوذ على المال من حيث لا مال لها، وتحتكر الجاه والرفعة من حيث لا جاه لها ولا رفعة، وتتحكم بالمصائر كما كان متحكما بمصائرها. وصارت تعاقب من تشاء بعد أن كانت تعاقب ممن يشاء. وإذ تنسى كل ما كانت عليه فأنها تجعل الناس ينسون، طوعا أو قسرا، الحقيقة التي كانت عليها ثم تبدأ بتصديق أكاذيبها وتقبل حالتها الجديدة على أنها الحقيقة التي لا تشوبها شائبة، ولا يختلف عليها اثنان.. حقيقة مطلقة تفضي إلى الشعور بالألوهية فتدعي أنها جزء من إله، أو سليلته، أو خليفته، أو أنها هي الإله الواحد الأحد الأوحد.

في (يوم الحداد الأول) وهو يوم خاص بموت (كاليجولا) الإرادي. أو بمعنى آخر الموت الذي اختاره (كاليجولا) لنفسه كي يبدأ حياته من جديد محفوا بهالة من القداسة ليثبت للعالم انه الوحيد من بين كل مخلوقات الدنيا القادر على الموت والانبعاث بالكيفية التي يريد، والوقت الذي يختار.

إن كريم جثير اشتغل، منذ اليوم الأول للحداد، على إظهار الملامح الخفية لشخصية بطله وذلك من خلال إرساله مختلف الشفرات المعلوماتية عنه بواسطة شخوص المسرحية، فها هو (مدير الصحة) على سبيل المثال يضع واحدة من الاحتمالات الكثيرة التي تفسر الموت المفاجئ لكاليجولا إذ يقول أنه مات حزنا على فقد أمه إلا أن (قاضي القضاة) يفند هذا الاحتمال بجزمه على أن كاليجولا ليس من الذين يموتون لمجرد فقدهم لأمهاتهم وانه لم يكن متعلقا بها حد الموت ولا وجود لبشري يمكن أن يستأثر باهتمام (كاليجولا) إله. إن حوار (مدير الصحة) أو (قاضي القضاة) إنما يدعم حقيقة هذه الشخصية وحبها لنفسها، وتقديسها لذاتها مما يثبت فردانيتها التي تعمل على دفعها إلى الترفع عن مستويات البشر جميعا. إن موت (كاليجولا) المغلف بالغموض الافتراضي هو الذي جعل (رئيس الحاشية) متيقنا أن لا أحد يستطيع تزويدهم بالمعلومات عن موت سيدهم إلا (رئيس خدم كاليجولا) وهذا يعني أن كاليجولا يغلف نفسه بشرنقة من الأسرار ويضع بينه وبين أقرب الناس إليه حواجز وحجب لا يمكن اختراقها أو النفاذ منها إلى حقيقة شخصيته. وانه رجل قد استبعد العواطف النبيلة والروابط المقدسة فهو ينظر إلى أمه على أنها مجرد امرأة كأي امرأة أخرى غيرها تأكل وتنام وتضاجع الرجال وسيتضح

احتقاره لها من خلال قبح تصريحه باحتقار خليلته التي مهما فعلت أو قدمت فأنها لا تعدو كونها وسيلة لإخماد لظى شهواته حسب.

ويستمر (كاليجولا) في احتقاره الآخرين فيبدأ بحاشيته من الوزراء والمسؤولين والمتسلطين على رقاب الناس. يقول له (مدير الإعلام) بعد شرح كاليجولا خطة موته وانبعائه من جديد:

"وهل ستبعث إمبراطورا يا مولاي؟"

فيجييه كاليجولا:

"بل إله"

وهو بهذا يأمر (مدير التعليم) أن يتحول إلى كلب مسعور يطارد الحاشية فان ظفر بمؤخرة أحدهم عفى عنه بتحويل الآخر إلى كلب مسعور جديد هكذا يعم الهرج والمرج بين الحاشية و(كاليجولا) يضحك منهم جميعا أو يعيرهم جميعا فتظهر حقيقة كل منهم. (مدير التعليم) على سبيل المثال لا يعرف كتابة اسمه، وقاضي القضاة لا يصلح إلا أن يكون قاضيا للكلاب، وبهذا يكون (كاليجولا) بين هؤلاء الوحيد الأوحده، العارف المتعلم، المتبصر العليم، العظيم وكل ما دونه رعا ع لا يفهمون، ولا يفقهون، ولا يليق بهم إلا أن يعبدوا (كاليجولا) وبمجدوه ويخضعوا لمشيئته كما تخضع الكلاب لسيدها.

وإذ يقام الحداد على (كاليجولا) بطريقة مهيبه جدا يحذر حاشيته من أن كشف سر موته للشعب يعتبر خيانة له وبالتالي سيعرض الخائن نفسه لعقوبة الخيانة العظمى ليتحول، بعد ذلك، بفعل الموت والنشور إلى شخصية أسطورية دونها شخصيات الأساطير كلها وهذه رفعة لم تكن له يوما فأبتكرها لتكون له على مر العصور.

في غرفة نوم (كاليجولا) يعمد كريم جثير إلى الكشف عن أسرار (كاليجولا) وإحساسه بالملل من كل شيء. وبقدر تفاقم المشاعر الاستعلائية تتسع رقعة أطماعه فيعمل على ضم بقاعا أخرى إلى مملكته في محاولة للتغلب على ملله عن طريق حكمه لممالك الأرض وهذا هو السبيل الوحيد لانفلاته من الشعور بالملل. يقول عن شخصيته في مقارنة بينها وبين شخصية الإله:

"كيف يشعر بذلك (يقصد بالملل) وهو يتسلى بجميع ممالك الكون؟"

أما أنا فليس لي إلا هذه المملكة وحدها"

إن حلم الشخصية بامتلاك ممالك الكون هو مصدر قلقها الدائم إذ لا تستطيع أن تقر بعظمتها إن لم تحقق هذا الحلم المؤرق وإلا كيف يمكن أن تكون إلها دون أن تملك القدرة على ذلك؟ إن هذا بطبيعة الحال يكشف جانبا مهما من جوانب تشاخصها مع

الآخرين، وإلى أي مدى يصل تحكمها بالمصائر وهي تسعى لان تكون مركز الأشياء وتجبر الأشياء على التحرك حولها وبوساطتها.

أما الخوف.. خوف الشخصية الذي يبدد استقرارها فهو يأخذ منها مأخذه أيضا وهو هنا يتحدد ببقاء الشخصية كما هي دون أي تغيير مهما كان حجم ذلك التغيير. ولقد رأينا كيف انه استقر وغضب غضبا شديدا ولفظ ألفاظا بذئنة عندما سمع خليلته تقول:

"ولم لا ترح نفسك عنها فتتخلص منها؟"

يقول (كاليجولا) مهددا خليلته:

"ليخطر ببالك كل شيء، أن تفنى المملكة بأجمعها، أن تتوقف الأرض عن دورانها، ان تطفأ الشمس وأن يختل نظام الكون بأكمله.. لكن إياك.. أن يطرأ على بالك أن يتزحزح (كاليجولا) عن مكانه."

لقد أعطانا كريم جثير صورة واضحة دقيقة عن شخصية الطاغية المستبد وهي صورة تنبئية بحالة الطاغية الذي هرب من طغيانه كريم جثير وأصدقائه وهو يعرف انه لن يتخلى عن مركزه مهما حدث لأنه حسب اعتقاده مركز الأشياء ومن المستحيل أن يذعن هذا المركز لحركتها خاصة بعد أن تلبسها الوهم الكوني الكبير حد التساؤل عما إذا كانت هذه الشخصية سوية جدا أم منحرفة جدا. وهي على الرغم من هذا وذلك تعد صالحة لدراسة سيكولوجيتها دراسة تخصصية تبحث في عقدها، وأمراضها، ودوافعها الغريزية، ورغباتها التدميرية، وواقعية تلك الأمراض والدوافع والرغبات والعقد.

لقد نجح كريم جثير في استخدام الشخصية الأسطورية إذ أسقطها على شخصية واقعية فتماهت الأسطورة بالواقع وألغيت الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة بل يمكن القول أن الوهم تحول إلى حقيقة لا مفر من تصديقها والأخذ بها كأمر مسلم به وما كان ليجرؤ على هذه العملية التحويلية لو لا ضمانه وجود مستبد حقيقي تحولت أفعاله اليومية إلى مرتكزات قوية لرؤياه الاستيهامية وربما كان هذا هو ما يقف وراء صدق النبوءة التي تحدث عنها الأستاذ عواد علي أو د. عبد الرضا علي ولافتنانها بسقوط الصنم بعد سبعة أيام من الحداد كان الناس قد وصلوا إلى ذروة تدمرهم واستيائهم من نظام (كاليجولا) فانتفضوا يسبون ويلعنون ذلك النظام وصنمه على مرأى ومسمع من رجالات القصر الملكي بل على مرأى ومسمع (كاليجولا) نفسه. لقد حاصروا القصر واقتحموه واسقطوا عرش (كاليجولا). ومع ذلك، لا تستمد المسرحية قوتها وبلاغتها ووقعها من هذه النبوءة ومدى تحققها حسب، بل من بنائها الدرامي الرصين الذي شيد على أسس درامية متينة تشي بقدرة كريم جثير على كتابة النص المسرحي الناجح على الصعيدين الأدبي والفني وهي قدرة تمتلك ما يؤهلها لذلك بجدارة واستحقاق كبيرين.

.....

¹ - الصحاح في اللغة والعلوم - تجديد صحاح العلامة الجوهري - دار الحضارة العربية - بيروت ، ط1 ، 1974 .

2- المصدر السابق .

³ - المنجد في اللغة - الأب لويس معلوف اليسوعي - المطبعة الكاثوليكية - بيروت .

⁴ - حسب الصحاح في اللغة والعلوم هي: (اللفظ الإفرنجي مشتق من الكلمة اللاتينية persona ومعناها الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه والغرض من استعمال هذا الوجه المستعار هو تشخيص خلق الشخص الذي يقوم بدور من أدوار المسرحية فهو بمثابة العنوان عن طباع الشخص ومزاجه الخلفي) .

المكان وحالة الضيق في (مسرحيات) الكاتب العراقي جليل القيسي

لا نغالي إذا نحن قلنا ان جليل القيسي يعد ركنا من أركان المسرح العراقي في سبعينات القرن الماضي. ولا نبالغ إن قلنا أنه ومجايله من كتاب المسرح قد شيّدوا أضخم مكتبة درامية رسخت مفهوما الفنى والفكرى فى ذاكرتنا الجمعية وأضافت وعيا ما كان ليتحقق بغيرها، وساهمت، بشكل فاعل، فى توسيع قاعدة المسرح الجماهيرية حد أن الجمهور صار يتزاحم على شبابيك التذاكر، ويقطع مسافات بعيدة متجشما عناء طرقها الطويلة ليصل إلى مركز عاصمة الثقافة الدرامية بغداد.

ونظرا لأسلوب القيسي المتميز بواقعيته، ووضوح رؤاه، وجزالة كلمته وبساطتها ورشاققتها، وتناوله للموضوعات الاجتماعية التي تصب فى هموم الناس واهتمامهم فقد دأبت الفرق المسرحية آنذاك، وعلى رأسها فرقة المسرح الفنى الحديث، على تقديم أعماله المسرحية بأساليب إخراجية مختلفة إذ تناولها أساتذة الإخراج فى العراق وطلابهم حتى صارت مسرحياته، بحق، مختبرا ومركز اختبار كبيرين لكل المبدعين، أساتذة وطلاب فن.

ومن فضائله علينا أنه جمع نصوصه فى كتب كي يمنحنا، دارسين ومتابعين، فرصة قراءتها قراءة أدبية مستقلة عن قراءتنا لها وهي تقدم كعرض مسرحي على الخشبة. وبات واضحا لنا أن القيسي ينحى بمسرحياته منحى أدبيا أكثر منه فنيا، فهو يهتم بسرد فكرة المسرحية أكثر من اهتمامه بأفعالها الدرامية سواء أكانت تلك الأفعال داخلية أم خارجية. وقد يكون هذا الاهتمام ناجما عن طبيعة المكان الذي يختاره القيسي لشخصه. ذلك لأن الأمكنة الضيقة تقلل من فاعلية الحركة، وهذه بدورها تختزل الأفعال الخارجية وتحدّ التناقضات، وتضعف قوة الصراع الدرامي، وتجعل خطه البياني الصاعد، بفعل تصاعد الأحداث نحو ذروة المسرحية، يسير سيرا بطيئا ويجنح فى أغلب الأحيان نحو تناميته أفقيا كما فى مسرحية (فى انتظار عودة الأبناء الذين لن يعودوا الى الوطن ثانية) حيث وضع الممثلين فى مكان ضيق منزو داخل صالة انتظار المسافرين غير آبه بأفعالهم الخارجية، وهي غالبا أفعال حركية يعتمد عليها المخرج والممثل على حد سواء. لقد كان

هدف القيسي الكبير، في هذه المسرحية، هو إيصال معاناة الثكالي وآمالهن اليائسة بعودة أبنائهن من الأسر إلى الوطن للقارئ وللمشاهد على حد سواء. ولا يهمه، وهو يسعى نحو هدفه الإنساني النبيل هذا، أن يفكر بفاعلية هذا العنصر الدرامي أو ذاك. وبهمه، وهو ينشئ خطابه المسرحي، أن يفكر بالبناء أكثر مما يفكر بأدوات البناء كما في مسرحية (غدا يجب أن أرحل) حيث تدور أحداث المسرحية في موقف انتظار حافلة مصلحة نقل الركاب. إذ يؤكد القيسي، هنا على فكرة المسرحية أكثر من أي شيء آخر، وهذا هم سردي، معتمداً على ما تحققه فكرة المسرحية من مفارقة ودهشة في خاتمتها. ومسرحيات القيسي بسبب هذا وغيره من الأسباب تلقي على كاهل المخرج والممثل عبئاً كبيراً إذ تحتم عليهما البحث الصعب عن الحركات أو ابتكارها لإيصال فكرة العرض المسرحي. في مسرحية (هي حرب طروادة أخرى) جعل الأحداث تدور داخل غرفتين صغيرتين في سجنين متباعدين أحدهما للرجال والآخر للنساء. والغرفتان ضيقتان وترتبطان بعلاقة فكرية محكمة بعلاقة الشخص الفكري والعاطفية. وفي (شفاه حزينة) تدور الأحداث داخل شقة لزوجين لهما أتعابهما النهارية وطقوسهما الليلية يفتحمها هارب من مستشفى المجانين ليضيف لأتعابهما أتعاباً جديدة. على الرغم من كل ما تقدم نستطيع القول أن المكان الضيق في مسرحيات القيسي تتبع الحاجة إليه من داخل النص لا من خارجه وتلعب جملة أمور في هيكلته كي يلعب دوره في مضاعفة شعور القارئ بالقيود الثقيلة التي تكبل شخوص القيسي فتحد من حركتهم داخل النص وتحجم فاعليتهم في الانطلاق إلى آفاق إنسانية رحبية. إن جماليات المكان في هذه المسرحيات نابع من قدرته على التعبير عن واقع حال الشخوص ومشاركته في الكشف عن دخالهم وهمومهم وتطلعاتهم لحياة غير مفروضة عليهم من قوة غاشمة أو سلطة ظالمة تتحكم بمصائرهم، وتلغي دورهم في معترك الحياة السياسية والاجتماعية.

إن البيئة المكانية عند القيسي تخضع لاعتبارات قصدية تفرضها طبيعة تلك البيئة وانتماء الشخوص إليها وهويتها الجغرافية. فإذا أخذنا مجموعة (مسرحيات) القيسي، التي نحن بصدد تناولها، بعين الاعتبار أمكننا أن نجدول أماكنها على وفق الشكل الآتي:

عنوان المسرحية.....	مكانها المفتوح.....	مكانها المغلق.....
غدا يجب أن أرحل.....	مدينة كركوك.....	موقف انتظار باص.....
شفاه حزينة.....	مدينة عراقية.....	صالة شقة صغيرة.....
زفير الصحراء.....	صحراء مصرية.....	بقعة في صحراء - مقبرة....
أيها المشاهد جد عنوانا.....	مدينة مصرية.....	صحراء.....
هي حرب طروادة أخرى.....	بلاد اليونان.....	سجن للرجال-سجن للنساء...
في انتظار عودة الأبناء.....	بلد أجنبي.....	صالة انتظار المسافرين.....

من الجدول نستنتج ما يأتي:

أولا - وزع القيسي مسرحياته توزيعا متساويا على ثلاث جغرافيات مختلفة هي العراق محليا، ومصر عربيا، وبلدين أجنبيين.

ثانيا - (ثيمتا) الفراق والانتظار هي القاسم المشترك بين المسرحيات الست في المجموعة.

ثالثا - عنوانات أربع من المسرحيات اعتمدت الجملة الطويلة نسبيا واثنان فقط اعتمدتا على تشكيل العنوان من مفردتين.

رابعا - الأماكن المفتوحة في المسرحيات الست تمثل أماكن نشأة أولى للحضارات التي تأسست عليها تحديدا الأماكن المغلقة وهذا ينطوي على شيء من التضاد.

إن نظرة عامة إلى الجدول تعطينا انطبعا كاملا عن آلية التعبير بواسطة الأمكنة كخلفيات تلقي ظلالها على حياة الشخصيات الداخلية، وتكشف عن طبيعة تلك الحياة. بمعنى أنها تشكل صورة خارجية تعكس، وإن بشكل محدود، صورة الشخصيات الداخلية وما آلت إليه تراتبيتها. ففي مسرحية (غدا يجب أن ارحل) يعطينا المكان، وهو هنا موقف حافلة مصلحة نقل الركاب، كما أسلفنا، انطبعا أوليا عن وجود مسافرين ومنتظرين، وأن ارتباط شخص المسرحية وعلاقاتهم داخل النص سوف تتأثر بتلك الحالتين. فالرجل والمرأة إذ يلتقيان داخل هذا المكان يكشفان عن انتظاريهما اليومي للحافلة وهي هنا رمز للسفر المؤجل والانتظار المرهق. الرجل جاء إلى مدينته التي هجرها منذ سنوات طويلة لينجز بعض الأعمال المعلقة منذ ذلك الوقت. وبسبب حنينه إلى أماكنها التي تذكره بحياته السابقة يجد نفسه مشدودا إليها ومؤجلا مغادرته لها حتى يقرر أخيرا وجوب رحيله عنها (غدا يجب أن ارحل) يقول الرجل مؤكدا حنينه :

"منظر التلال في الجهة الشمالية من المدينة أثناء الغسق يسحرني ويذكرني بصباي، وأيام المذاكرة.. كل يوم أوّجل سفري.. لا اعرف لماذا.. سأكتب رسالة مطولة لابني عن مدينتي، وشبابي وزواجي الذي مع الأسف لم يدم طويلا"

والمرأة تأتي إلى موقف الحافلة منذ شهر

"منذ شهر وأنا أراك تقف هنا في انتظار الباص"

لتشارك الرجل طقوس انتظاره للحافلة، ولتمارس طقوس انتظارها له بشوق ولهفة ناجمين عن كونه مطلقها وشريكها في انتظار أوبة الأبن المسافر خارج البلاد من دون أن يتعرف الرجل عليها، فسنوات الانتظار الطويلة قد غيّرت مظهريهما، وحفرت السنوات على وجهيهما غضون فعلها القاسي. تقول المرأة معبرة عن دهشتها في خاتمة المسرحية بعد أن بكت بحرقة وبصوت مخنوق:

"الهي، وأخيرا أتحت لي بعد هذه المدة الطويلة أن أرى زوجي.. دعني أحبه مثل ما أحبك يا الهي حتى لحظاتي الأخيرة.."

ترسل نظرة طويلة بالاتجاه الذي سار فيه الرجل..

دعني احبك مثلما أحبه.. دعني أحبه مثلما احبك"

مما تقدم نصل إلى أن القيسي اشتغل في هذه المسرحية على (ثيمتين) هما الانتظار والفرق. أما الأخيرة فواضح من خلال ابتعاد الرجل عن المرأة بالطلاق وابتعادهما معا عن ابنهما بالسفر. وقد أدى هذا الإبتعاد إلى تنامي الشعور بحاجة بعضيهما إلى بعض بشكل طبيعي. وقد عززت هذه الحاجة برودة الطقس الذي داهم مكان تواجدهما وهذا يعني أن القيسي لم يقتصر على المكان كخلفية أو كصورة لدخائل الشخص حسب، بل تعدى ذلك إلى اشتغاله على الطقس كأداة تعبيرية وتكميلية لخلفية المكان. وسوف لن يكون ممكنا إلا من خلال وصف الشخص لطبيعة الظرف المحيط، تماما، كما يفعل كتاب القصة أو الرواية وهم يصفون المظاهر الخارجية (الظرف المحيط) ليعطوا القارئ انطبعا عما يعتمل في دخيلة شخوصهم وأبطالهم.

وفي مسرحية (شفاه حزينة) يرتبط المكان أيضا بعلاقة تعبيرية مع واقع حال بطلي المسرحية فهو هنا يمثل الحصيلة المشتركة لجهدي البطلين خلال سنوات طويلة في الوظيفة والانتظار، ومع هذا لم تكن حصيلة ذلك الجهد مستوفية لما رغبا فيه ولا محققة لما سعيا إليه من أجل أن تكون الحياة أكثر خصوبة وغنى.

المسرحية عموما واضحة في رؤاها، وواقعية في أحداثها، ومتواضعة في أفكارها، وسلسة في تناولها لموضوعتي العقم والخصوبة المرادفان الموضوعيان لموضوعتي الفرق والانتظار. ففي الوقت الذي ينبج الآخرون، من غير المؤهلين، اجتماعيا وتربويا، عددا من الأبناء يحرم بطلا المسرحية من الإنجاب على الرغم من توقعهما الشديد إلى ذلك. ويفسر هذا تعليقيهما صور أطفال بأوضاع مختلفة على جدار الغرفة قريبا من صورتيهما ذات الإطار الجميل. وانتقاديتهما لجارتيهما المهملتين. يقول القيسي على لسان الزوجة:

"هذه المرة الثالثة يضيع ابنها الأصغر.. يا لهذه المهملة.. لديها خمسة أطفال.."

كل شهر يضيع أحدهم (بغضب) مهملة"

ويقول الزوج :

"نحن نحلم بطفل واحد.. فقط.. عملنا المستحيل.. (يأخذ رشفة كبيرة) آه لو كان

لنا طفل واحد..(يبتسم..ويحنان) شيء جميل أن نضع المهد ما بيننا، ونهزه.

ويغني بصوت جميل وشجي"

بهذه الكلمات عبرت الزوجة عن حالتها وهي حالة ضيق شديد ساهم المكان وهو هنا غرفة صغيرة في تعميقه وتحويله إلى دالة للحزن والشجن. والمكان على الرغم من صغر مساحته وضيق فضاءه إلا أنه يفتح على العالم من خلال منفذين طبيعيين هما النافذة والباب. فمن خلال النافذة يسمعان صوت المرأة المهملة وبكائها من أجل ابنها المفقود، وصوت آلة التسجيل وما تسببه من ضجيج يقض الهدوء بفعل ابن جارتها المشاكس. وحتى عندما تريد الزوجة محادثة جارتها فأنها تفعل ذلك من خلال النافذة. أما الباب كدالة أخرى على العلاقة بين الداخل والخارج فأنها تسمح بمد جسور العلاقة إلى أبعد من مدى المكان الداخلي المغلق، ومن خلالها يقوم الشاب الهارب من مستشفى المجانين باقتحام حياة الزوجين ليضيف لهما أتعابا جديدة هم في غنى عنها. ولكن حتى هذه الأتعاب ستصب في النهاية في مصب العقم والخصوبة. فالشاب، هو ابن لأحد الأغنياء، رفض أن يقول نفسه حسب مشيئة أبيه على قوالب التجارة والابتزاز فانخرط في المقاومة، وأراد أن يجعل من نفسه شيئا ذا قيمة إنسانية ولكن زوج اخته، بطرائقه الملتوية المختلفة، ودهائه الشيطاني، عرف كيف يلقي به في مستشفى المجانين. وعندما يتفهم الزوجان حالته هذه يقدمان له المساعدة ويخبئانه في شقتهم الصغيرة لكن الأمر بدا أكبر من ذلك إذ دخل زوج الأخت ورجل الشرطة ليعيداه إلى المستشفى.

وعلى الرغم من تأكيدات الزوج على راحة عقله وسلامته إلا أنهم يسحبونه خارجا فيتبعهم الزوج في محاولة يائسة أخرى لإقناعهم بالعدول عن فكرة زجه في مستشفى المجانين ثانية.

لقد أشار القيسي في خطابه المسرحي هذا إلى جناية الآباء على الأبناء من خلال ترك الحبل لهم على الغارب كما في حالة ابن الجارة الذي لا يبالي، وهو يستمتع بصوت آلة التسجيل، بالضجيج الذي يبدد هدوء جاره أولا، وإهمال الزوجة لأبنائها وضياهم في شوارع المدينة وطرقها ثانيا، ومحاولة قولبتهم على وفق مشيئتهم ثالثا. ولكي يؤكد القيسي هذه الحقائق ويبرزها فقد جعل خاتمة مسرحيته يركز على المزيج الصوتي القادم من خارج المكان إلى داخله وهو مزيج مكون من صوت صفارة سيارة الإسعاف كرمز لعقاب الأبناء، وأصوات الأطفال وضجيجهم في الشوارع كرمز لاهتمام الآباء، وكإشارة إلى

موضوعة عقم الحياة وخصوبتها في عالم أخذ يضيق الخناق علينا يوماً بعد يوم ويضيّع متعة الحياة وزينتها ليختل التوازن ولتضطرب معادلات الأخذ والعطاء خارج حدود المكان المحدد لفعل شخوص المسرحية ومساراتها الدرامية والفكرية.

قلنا أن القيسي اشتغل على المكان كمساحة صغيرة ضيقة، وكخلفية وانعكاس لدخائل الشخوص، وتعبير عن حالة الضيق التي تتناوبهم بعد أداء سلسلة من الأفعال تفضي بهم في أكثر الأحيان إلى الفراق وهذا ما لمسناه في المسرحيتين السابقتين اللتين حددناهما جغرافياً وبيئياً ثم أخذنا المساحة التي اقتطعها منها لتكون مسرحاً للأحداث.

أما في مسرحية (زفير الصحراء) فقد أحدث القيسي انتقالين: الأول جغرافي إذ نقل الأحداث والوقائع من العراق إلى مصر. والثاني من المكان المغلق إلى المكان المفتوح وجعل من الصحراء مسرحاً للأحداث وهي مساحة شاسعة مفتوحة على أفق كبير. درامياً لا يمكن أن يحدها حد ولكن القيسي شاء أم أبى فأن الموضوعة التي تناولها فرضت عليه انغلاقاً ما كان يريده لأحداث مسرحيته فالقارئ هنا يجد شخوص المسرحية وهم يمثلون أدوارهم في بقعة مكانية صغيرة من الصحراء هي البقعة التي سقطت عليها الطائرة وظل الشخوص يحومون حول هذه النقطة لأنها بالنسبة لهم تمثل همزة الوصل، والحبل السري الذي يربطهم بالعالم الذي جاءوا منه مرموزاً له بالطائرة التي هي الموتل، والملاذ، ومصدر البقاء لاحتوائها، ولو أنيا، على مستلزمات الحياة الماضية ضد الجذب والموت.

في هذه المسرحية يضيف القيسي موضوعة جديدة لشخصه هي موضوعة اليأس. فعلى الرغم من كل المحاولات التي قام بها المفقودون الثلاثة إلا أنهم فشلوا في إيجاد سبيل الخلاص وهذا يعني أن الظروف المحيطة رتبت لتفضي بهم إلى اليأس والاستسلام لهذه البقعة من الأرض التي تشكل تهديداً طبيعياً لحياة شخوص المسرحية عن صد هجومه الذي لا يصد، فالعاصفة التي أجبرت الطائرة على الهبوط هي دال لتلك القوة ولغضب الطبيعة والصحراء وزفيرها، وهي أيضاً دال على قدرة الطبيعة على الاحتفاظ بأبنائها مهما بذلوا من جهود للانفلات أو الانفكاك من أخطبوطية هذا الكائن الصحراوي المدمر.

إن القيسي، في هذه المسرحية، أراد أن يعبر عن حالة شخوص أصابتهم الانتكاسة فهزّت كياناتهم وأسلمتهم لليأس والضياع، وجعلت حياتهم تسير نحو هدفها بلا بوصلة. وهذا هو حال قائد الطائرة الذي راح يبحث، كل يوم، عن سبيل الخلاص بلا بوصلة فكلماً قطع مسافة طويلة ومرهقة أقفل بعدها راجعاً إلى البقعة التي انطلق منها وربما كان هذا وراء الأسباب التي دعت الكاتب إلى نقل جغرافيته الدرامية إلى الصحراء.

في مسرحية (أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية) يوسّع القيسي دوائره المكانية أو بالأحرى يزيد عددها خلافاً لمسرحياته السابقة. وعلى الرغم من تعددية الأمكنة ألا أنها ظلت ضيقة أيضاً تشعر القارئ بانحباسه في بقعة تضيق الخناق عليه لتفجر مشاعر غضبه وتمرده على واقع الانتكاسات المتكررة.

فبعد انتكاسة الخامس من حزيران تأتي انتكاسة ما بعد العبور لتعمّق خيبة الشخوص وحزنهم على موروثية تلك الخيبة.

تبدأ المسرحية من المقبرة وتنتقل إلى المدينة إلى دالات الهزيمة والانحدار والخيبة. فبعد أن يجتاز الشهيد اللواء عبد المنعم رياض حدود المقبرة ينطلق إلى المكان الذي حدد مصيره حياً وميتاً، القناة، ليستمع إلى "أصوات المجنزرات، وأزيز الرصاص، وزئير الطائرات وظل حتى الفجر يراقب عملية العبور. . . وعندما عاد إلى المقبرة كتب على ورقة صغيرة:

"المقبرة محجوزة لمزيد من الشهداء.. وتمدد في قبره... بعد أسابيع نهض وتوجه إلى القناة. ظل يستمع إلى صمت أخرس، مخيف، وعندما تأكد أن النيران توقفت والحرب ماتت في ذروتها بكى بصمت وعاد إلى المقبرة وكتب على ورقة أخرى.. هل كنتم في جوع إلى نكسة أخرى.. ظلام..."

في هذا المقطع المبكر من المسرحية أعطانا القيسي مفاتيح بوابات مسرحيته فقد تضمن هذا المقطع على:

أولاً- الإشارة إلى انتكاستين من خلال سؤال الشخصية (هل كنتم في جوع إلى نكسة أخرى) فهو يعرف مسبقاً أن الهزيمة على الرغم من النصر الجزئي الذي حققه العبور، آتية وأن المقبرة ستستقبل مزيداً من الشهداء وأن الخيبة تأخذ أشكال متوالية من الدم تلف المصائر بضماطات ملطخة بالدماء.

ثانياً- إن فعل الشخصية بدأ من المقبرة وانتهى فيها دورة توحى بالتتابع والدوران وعجزنا عن الانفلات من حركتهما اللولبية.

ثالثاً- المكان الذي بدأت فيه أحداث المسرحية، وهو هنا المقبرة، مكان يبعث على الضيق، والاكتئاب، والشعور المستمر بالتشاؤم، وبسوداوية الأحداث التي ستعقب أحداث المقبرة.

رابعاً- إن القيسي اعتمد أسلوب التقديم والتأخير في المشاهد. أي انه جعل منطق المسرحية يستند على تراتبية خاصة تخدم فكرة خطابه المسرحي فمشهد المقبرة الذي تقدم على بقية المشاهد هو محصلة حاصل الأحداث كلها وهو فعل مسبوق بكم هائل من الأفعال الدرامية الماضية التي تحاول ممارسة دورها في الحاضر المستمر.

خامساً- المقبرة عند القيسي بقدر ما توحى بالموت والتشاؤم والحزن توحى بالفراق وهو واحد من اكبر البنى التي اشتغل عليها المؤلف في مسرحياته السابقة، والانتظار باعتبار ما سيحدث مرتبطاً بما حدث.

سادساً- وأخيراً جعل القيسي الموتى يراقبون الأحياء وينتظرون منهم أن يحققوا ما عجزوا عن تحقيقه لكنهم يتوصلون إلى النتيجة ذاتها فتظل المقبرة مكاناً مفتوحاً للانتظار الكثير منهم.

ومن المقبرة تنتقل الأحداث إلى المحكمة وهنا تلعب الحالة دوراً متميزاً في التعبير عن طبيعة المكان سلبياً وإيجابياً، وسنكتشف بمرور الوقت أن حالة اللا عدل تفرض على المكان هيمنتها فتسمه بسمتها وتجعل القارئ يشعر بالضيق ويتفاهم شعوره بالخيبة. إن السلطة بشكلها المهيمن على أحداث المسرحية تعطينا إحساساً مؤكداً بالفجعة إذ لا يمكن أن يكون المسار صحيحاً من دون إقرار منها فكيف وهي تصر على صحتها. وهذا هو حال العقيد احمد محمود، وحال اللواء عبد المنعم رياض من قبله، وحال الجنود البسلاء الذين رفضوا وقف إطلاق النار الذي مثل بالنسبة لهم مانعاً ورادعاً لتحقيق أهدافهم الوطنية.

إن القيسي اشتغل في هذه المسرحية لكي يقول لنا أيضاً أن السلطة هي السلطة أينما كانت وحيثما حلت فان سلوكها لا يختلف عن بعضها إلا قليلاً في موضوعات كالتي يضعها القيسي أمام أعلامها. ولكي يثبت ما ذهب إليه فانه ينقلنا إلى محكمة أخرى يشكلها العدو، هذه المرة، ويحاكم فيها طياراً رفض الأوامر العسكرية أيضاً لا بالتوقف عن القتال بل بعدم الدخول في القتال أو على وجه الدقة رفض أن يلقي قنابله على تجمعات الجنود السوريين لعدم قدرته على تجاوز جدار اللهب الذي أحدثته المعركة.

لقد اعتبر هذا الطيار ممتنعاً عن تنفيذ أوامر قيادته العليا كما اعتبر العقيد احمد الذي امتنع عن تنفيذ أوامر قيادته العليا في إيقاف الحرب لأن السلطة تفرض اعتباراتها هي، وترضى بتلك الاعتبارات دون الأخذ بأهمية أن تكون هذه الاعتبارات صحيحة أم خاطئة.

ثم يغير القيسي المكان منتقلاً إلى الصحراء ليسترجع صورة الملك الفرعوني الذي زاد عن رمالها (سمخرت) ليعطي للماضي فرصة محاسبة الحاضر الذي لم يتقدم ضمن المسار السليم، وينهض الجنود القتل ليروا آلتهم الحربية محطمة، ومحولة إلى نفايات بعد أن نودي عليهم ولم يأبهوا بالنداء بعد أن قرروا بشكل أكيد عدم سماع صوت غير صوت العقيد احمد محمود، ولا يمتثلون لأمر غير أمر العقيد احمد محمود لأنه صوت الشعب وإرادته ورغبة مقاتليه. ويختتم القيسي مسرحيته بصوت العقيد الذي يقول:

"إن فرح اللقاء الأخير لعدونا، أقول الأخير لأننا جميعاً كنا على ثقة مطلقة بأننا نخوض حرب تحرير شاملة.. هذا الفرع كان يفجر جنودي، وضباطي بعزيمة، لو فعلاً أمرتهم بالتوقف عن القتال لوجهوا نيران مدفعهم إلى صدري.. سيدي، إن جنودي كانوا يذنبون غموم الأيام الصعبة، كانوا من فرط حبهم، وفرحهم يرمون قلوبهم، وقلوب أمتهم التي أذابتها النكسة المسرطنة.. كان كل شيء ممكناً إلا وقف النار.."

في مسرحية (في انتظار عودة الأبناء الذين لن يعودوا إلى الوطن ثانية) هناك انتظار واضح لا تأويل فيه، وفراق واضح لا غبار عليه ناجمان عن حرب مدمرة كما هو الحال في مسرحية (أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية) فإذا كانت الحرب قد بدأت وانتهت بالنسبة لنا فأنها استعرت وخمدت أيضاً بالنسبة لشخص المسرحية. وبما أن القيسي قرر سلفاً أن الانتظار والفراق في مثل هذه الحالات لا يولدان في أحسن الأحيان إلا شعوراً قهرياً، وتفاقماً مرضياً، وإحساساً بالضيق فقد عمل في هذه المسرحية أيضاً على حصر شخصها في ركن منزو داخل صالة انتظار المسافرين في مطار لا نعرف عنه سوى أنه في مدينة تعرضت للحرب وهي الآن تنتظر عودة أسراها. وحتى هذا التحديد لا يهم كثيراً لأن القيسي لا يؤكد على هوية المكان بل يتوق إلى طرح الفكرة بعمومية تلغي، إلى حد ما، خصوصياتها وتحديداتها الجغرافية وعليه كان الأجدر به أن يطلق على شخص هذه المسرحية أسماء مثلما فعل في بعض مسرحياته مثل مسرحية (شفاه حزينه) ومسرحية (غداً يجب أن ارحل) إذ أطلق على شخصها مسميات عامة من قبيل الزوج والزوجة والشاب والشابة والمرأة والرجل والصبي والصبية.

إن (ثيمة) الانتظار، على الرغم من تكرارها واشتغاله عليها في أغلب إن لم نقل في كل مسرحيات المجموعة يطرحها هنا بطريقة تنبئ منذ العنوان باقتران الانتظار بالإصرار والعناد غير المجديين ليكشف من خلال هذا الإصرار عمق الفجوة الإنسانية لامرأة لا تريد أن تصدق أن ابنها لن يعود، ولرجل عرف أنه لن يعود ولكنه، فقط، يجاري مشاعر

زوجته، وهي أم رؤوم ثكلى، فيتجشم عناء الحضور إلى المطار، مثلما فعل الآخرون لينتظر معهم بلا جدوى عودة ابنه إلى الوطن بعد إن قرر القيسيّ عدم عودته مرة ثانية. وربما خفف هذا من وقع إحساسنا بالفجيعة التي حيّد موقفنا منها وشعورنا بها وأغلق علينا فسحة الأمل الصغيرة وأسلمنا لليأس والانتظار غير المجدي لعودة الأبناء الذين لن يعودوا إلى الوطن مرة ثانية.

في مسرحية (هي حرب طروادة أخرى) ينوّع القيسيّ أماكنه الضيقة لا بدافع جعلها مفتوحة على عالم أوسع ولكن بدافع مضاعفة الشعور بالضيق. فالمكان هنا زنزانة صغيرة للرجال شيّدت لتحد من حركتهم، ولتجزم فاعليتهم، ولتقلل من تأثير بعضهم على بعض. هي زنزانة انفرادية زج إلى داخلها عدد من الرجال. وفي الطرف الآخر من عالم المسرحية زنزانة انفرادية أخرى أعدت لحجز نساء اليونان وهي ليست بأفضل حال من زنزانة الرجال. وتتضح أفكار القيسيّ حول هذا تدريجياً عندما نفهم فهماً جلياً أن القوة الغاشمة المتمثلة بحراس السجون عملت على ذبح إنسانية المجتمع اليوناني بعزلهم نساء الوطن عن رجاله أولاً، وشل حركتهم الثورية ثانياً، وقتل الحياة اليونانية وخصوبتها بالعقم ثالثاً غير أن الحب اليوناني يتسامى حتى داخل زنزانات الطغاة العتاة وسجونهم وقلاعهم الرهيبة. وتظل الأسئلة قائمة:

لماذا اختار القيسي بلاد اليونان مكاناً لأحداث مسرحيته؟

أما كان بإمكانه اختيار مكان أقرب إليه منها؟

وهل لهذا المكان خصوصية تعميق فكرته الأساس وهي فكرة عامة ممكنة الوقوع في أي مكان يتعرض لضغوط الأنظمة الاستبدادية؟

نقول إذا كنا مقتنعين بعمومية فكرة المسرحية فأن أماننا إجابة واحدة هي أن القيسيّ أراد أن يضلل رقيب النظام البوليسي فاستبدل مكان وقوع الحدث الأصلي، وهو هنا بلده ومدينته التي تعرضت لهجوم شرس من قبل ما سمي بالحرس القومي، ببلد آخر وسجن آخر وزنزانة أخرى هي بحق البديل الموضوعي لزنزانتنا المحلية. ومن خلال معادلة الجلال والضحية تحقق هدف المسرحية في الكشف عن لا إنسانية هكذا حرس وعن عسفهم، وظلمهم، وإرهابهم، ومحاولاتهم اليائسة لإرغام الوطن على الاستسلام. أخيراً لكي نعطي القارئ انطباعاً عاماً وواضحاً عن المكان وأهميته عند القيسي ندرج خصائصه الآتية اعتماداً على ما جاء في (مسرحيات) المجموعة:

- 1 فاعليته في العملية الدرامية من الناحيتين الفنية والجمالية.
- 2 اتصافه في أغلب (مسرحيات) المجموعة بقدرته على التأثير في

- حركة الشخص و عكس حالتهم الداخلية.
- 3 تأثيره، بوصفه حجما ومساحة، في مفاضة شعور الشخص بالاختناق، وشعور القارئ باليقين.
- 4 عمله على تحجيم الفعل الدرامي وتقريبه من الوصف السردى.
- 5 قدرته على وضع مقارنات مكانية (جغرافية) وتوسيع تلك الأمكنة صعودا من المحلية إلى العالمية.
- 6 انقسامه على قسمين: مكان مفتوح ومكان مغلق.
- 7 إمكانيته على خلق انطباع عام بوجود مسافرين ومنتظرين، غائبين وحاضرين.. الخ.

**

رؤيا استقرائية لعوالم (الجرفات) الدرامية للكاتب المسرحي قاسم مطرود

الاشتغال إشارياً على ظرفية الـ(هنا) و الـ(هناك):

أسس قاسم مطرود رؤياه دراميا في مجموعته (الجرفات لا تعرف الحزن) على عالمين متباينين: الأول واقعي يفضي إلى آخر تخيلي، والثاني ذاكراتي يلتحم مع الأول كمنجز له، وينفصل عنه ككيان مستقل قائم بذاته وتتحكم بهما موجّهات فكرية ودرامية تتساق مع طبيعة الخطاب المسرحي في كل منهما، وتتحدد من خلالهما طبيعة (الثيمات) التي اشتغل عليها في أغلب أعماله إن لم نقل كلّها. فالحضور والغياب، والانتظار والعودة، والحياة والموت ثيمات ثنائية انتقلت شخصياته بينها، وتذبذبت أفعالها بين واحدة من تلك الثنائيات أو أكثر ضمن النص الواحد أو مجموعة النصوص كلّها.

بمعنى آخر أن قاسم مطرود يحرك شخوصه داخل النص ضمن حدود عالم داخلي صغير قريب (هنا) يعرض فيه أفعالهم الأساسية، وآخر خارجي كبير بعيد (هناك) داعم لتلك الأفعال في حالتها التحام العالمين، معا، أو انفصال أحدهما عن الآخر ففي مسرحية (للروح نوافذ أخرى) نجد عالمين كل واحد منهما سمّي بواحد من اسميّ الإشارة هنا وهناك. تقول الأم:

"ما جئتم بي إلى هنا إلا لضالّتي وزيادة عتمتي
كأنّي لم ادخل إلى هنا من قبل"

إن عالم الـ(هنا) الموجود واقعيًا عالم دمرته الحرب وطاله خرابها، وتفشّى ذلك الخراب حتى طال حياة الشخصيات الرئيسة، وحطم نفوسها، وعزز فيها لوعة الانتظار السقيم فالأم على سبيل المثال امرأة غيّبت الحرب ابنها وفرضت عليها انتظاره سنوات طويلة تحولت حياتها، خلال ذلك، إلى ظل للحياة بعد أن فقدت ذاكرتها. وأن الذاكرة التي تعمل على وفقها الآن تربطها بذلك العالم البعيد بخيط واهن جدا محيلة عالم الـ(هنا) إلى غربة دائمة لا تنجح محاولات الابنة في تخليصها منها بغية التعرف على ابنها العائد من الأسر والذي تحولت صورته إلى كيان مشوّه لا يمت بصلة إلى صورته المحفوظة في الذاكرة، وهنا يتفاقم الشعور بالاغتراب ويتحول اللقاء إلى مفترق طرق بعد أن اعتقدت الأخت/ الابنة أنه سيشكل صدمة مضادة تعيد لأُمها ذاكرتها المفقودة لتستطيع بعد هذا أن تعيش (هنا) مثلما كانت تعيش (هناك) تقول الأم في موضع آخر من النص:

"يا لحزني إني لا اذكر الماضي
وان قبلت الفكرة فلا أستطيع أن أحس بكما مثل أبنائي لأنني
ما زلت أعيش الغربة هنا"

الـ(هنا) إذن لا تلتقي عند الأم بالـ(هناك) وبهذا تفشل كل محاولات الابنة والزوجة في
حَبْكِ لحمة اللقاء بسداه. ويشتمل عالم الـ(هنا) على شخصيات أخرى كالزوجة والأخت
وهما شخصيتان متأزمتان ترتبطان بعالم الزوج/ الشقيق البعيد الغائب(هناك) بروابط
اجتماعية تكتسب قداستها من العمق الإنساني النبيل لهذه الروابط. وهما تحفظان في
ذاكريتهما صورة الغائب الذي أبعدته الحرب فعقدتا الأمل على تغيير حياتهما(هنا) حال
عودته من(هناك).
تقول الأخت آملة:

"إنه سيعود.. تحيطه الهالة وعلى كفيه جوهرة البراقة التي ستوقظ الميت الحي"

وتستعد الزوجة لاستقباله وهي بأجمل حلتها وزينتها:

"شئ حسن، شعري ينسدل على كتفي دون عناء، فقد نسيت كل مستحضرات
التجميل يجب أن لا اتركه مجعدا أريده هكذا منسابا على كتفي"

وتصطدم كل هذه الاستحضارات على صخرة البرود العاطفي الذي لف العائد من(هناك)
واللامبالاة التي وصل إليها وبلادة المشاعر التي جعلت منه إنسانا آخر أو ظلا لإنسان.
لقد عاد ليضع نقطة في نهاية سطر الحياة فيغلق باب المحبة في وجه شقيقته التي
اعتقدت، طوال غيابه، أنه يحبها وأنها ما عاشت إلا على هذا الأمل. ويدفع بزوجه إلى
يأس يفقدها الإحساس بالحياة فتضحك ساخرة من قدرها:

"من يثبت بأننا أحياء وان هذه اللحظة مستمرة"

أما أمه فتعلن أنها أكثر غربة (هنا) وأنها لا يمكن أن تشعر بوجودهم كأبناء لها وكأن
كل ما حدث كان هباء في هباء، وعبثا في عبث، وفي هذا دلالة تكاد تكون واضحة عما
آلت إليه حرب شاء مرتكبوها أن تستمر طويلا لتكون محصلتها النهائية الرجوع إلى البدء
والتنازل عن كل شئ لم يريدوا التنازل عنه بعنجهية مخادعة، وبسالة زائفة، وأفكار

تمويهية وكأنني بقاسم مطرود يريد أن يقول: أليس من العبث أن نبدأ حرباً من أجل شيء نتنازل عنه في نهايتها؟!!

أما الشخصيات الأخر كشخصية دان وإيان فهما تمثلان حلقة الاتصال بين الـ(هنا) والـ(هناك) فضلاً عن تدخلهما في سياق الحدث وتماهيتهما مع بعض الشخصيات. وهما شخصيتان غير موجودتين واقعياً ابتكرهما الكاتب للضرورة الفنية حسب. وفي مسرحية (رثاء الفجر) هناك عالمان أيضاً، عالم الموتى (هنا) وعالم الأحياء (هناك) يتصل بعضهما مع بعض بوشائج كثيرة تقرب المسافة بينهما ولا تترك إلا خيطاً رفيعاً واهياً، كحد فاصل بينهما، وقد ضغط قاسم مطرود أولهما في مساحة صغيرة جداً هي هذا العالم الصغير (هنا) بالعالم الفسيح (هناك) عن طريق شخصيتي الدفان الأول والدفان الثاني اللذين يعملان كهزمة للوصل بين عالم الأحياء الذي ينتميان إليه وبين عالم الأموات الذي يعملان على تهيئته لاحتواء تدفق قتلى الحرب وموتاهما. وكما عاشت شخصيات المسرحية الأولى حالة انتظار طويل سقيم لابنهم الأسير، تعيش الشخصيات هنا حالة انتظار أيضاً لا لكي تصل إلى مفترق الطرق كما حدث في المسرحية السابقة ولكن لتصل إلى ملتقى الطرق الذي سوف يجمعها تحت سقف الموت الواحد ليواصل كل منهما مشقة الانتظار ثانية على أمل حلول عيدهم الذي ربما سيوفر عليهما بعضاً من الشقاء والعناء. فهما يأملان، على الدوام، أن يلتقيا فيه مع ابنهما الذي أخذته الحرب إلى البعيد الذي (هناك). ويتدخل قاسم مطرود، مرة أخرى، ليعمق إحساسنا بحجم الفاجعة بعد أن جعل الزوجة تهجر عالم الأحياء وتدف إلى عالم الموتى آملة أن تسمع صوت ابنها أو تراه يهب لاستقبالها فتفاجأ بغيابه ثانية ثم تعرف أنه ذهب

"يتفقد أصحابه ممن شاركوه الحياة. أحدهم مات بعد موته بعام لكنه بقي في الأرض الحرام حتى تفسخ جسده (برهة) أشهر طويلة وهما يللمان ما تبقى من العظام ويبحثان عن الأجزاء المفقودة فقلبه في بطن نسر وعينه ابتلعها غراب وأطرافه تقاسمتها الكلاب وما تبقى كان من حصة ديدان الأرض"

وبعد هذا الانفصال شبه التام بين العالمين يعود قاسم مطرود ليربطهما مع بعض عن طريق دخول الدفانين وبعض زوار المقبرة وقراءتهم لسورة الفاتحة ترحماً على روح المرأة التي ماتت واقفة يوم أمس بعد أن أكملت صيام شهر رمضان.

لقد اخترقت الرصاصة جسد الابن ثم مات الأب حزناً عليه ثم ماتت الأم/الزوجة حزناً عليهما، وبذا تكون الشخصيات الرئيسة (الواقعية) قد رحلت جميعها إلى العالم الآخر،

إلى عالم الموتى، وهو العالم الذي تدور فيه أحداث المسرحية، ويرتبط بوساطته الدفنان بعالم الأحياء بعد أن قلبت المعادلة وتحولت الـ(هنا) إلى الـ(هناك).

إن وظيفة الدفانين تلخّصت في توفير ممرات الدخول إلى العالم السفلي بشهادات وفاة تراكتت بعضها فوق بعض، وغطت بتراكمها مساحات كبيرة من المكان. لقد ألّفا المقبرة حتى صارت ملاذهما الهادئ. فيها يقيمان وينامان بعيدا عن زعيق الزوجات والإهانات والشكوى فلا أحد يزعج أحد هنا ذلك لأن الموتى لا يسبون ولا يزعمون. لقد صارت الحياة بالنسبة لهاتين الشخصيتين لا تختلف كثيرا عن حياة المقبرة بعد أن عقدا تحالفا غير معلن مع الموت. إنهما شخصيتان تكميليتان مبتكرتان تمدان الجسور بين الـ(هنا) والـ(هناك) وهو جل ما يقومان به داخل نص المسرحية الذي تحول بكليته إلى رثاء للفجر المنتظر.

وفي مسرحية (الجرفات لا تعرف الحزن) يتجلّى الانفصال بين الـ(هنا) والـ(هناك) من خلال حوار العجوز ومناجاته لولده الغائب فيقول:

"أنا هنا يا ولدي تتنازعي الأزمنة. حديقتي جف ماؤها والورد لا عطر فيه وأنت هناك" ويقول أيضا:

"اسمع يا ولدي، ابق هناك خلف الباب بعيدا عن الأقيية التي لا تعرف ضوء الشمس"

في هذه المسرحية كما في المسرحيتين السابقتين تعاني الأسرة من وضع كارثي سببه رحيل ابنهم الوحيد إلى البعيد (هناك) أملا في الخلاص من سطوة، وظلم العالم الذي يعيش فيه (هنا) بمعنى آخر أن قاسم مطرود اشتغل في هذه المسرحية على استبدال وظيفة العالمين إحداهما بالأخرى. ففي العالم الذي (هنا) تموت الأم حسرة على ولدها، ويلقى القبض على الأب ويودع في تابوت الحياة ليتعرض على يد جلاديه إلى صنوف مختلفة من التعذيب الوحشي لا من أجل شيء إلا الإجابة عن سبب رحيل ابنه إلى البعيد (هناك) وعمن دبّر له الرحيل، وبهذا يقدم لنا قاسم مطرود صورة متكاملة عن عالم الـ(هنا) الذي يمرور بكل أشكال العبودية، والتبعية، والذيلية، والقنوط، والفاجعة، والحرمان، والفقدان، والانتظار السقيم، وخيبة العودة، وعتمة الروح، والضياح والتهيه والظلم والظلامية والسوداوية والمأساة. انه عالم أو بقايا عالم هدمته القوى الظلامية، وخربته من الداخل بعد أن زرعت داخل النفوس أسلاكها الشائكة.

يقول العجوز مناجيا ولده:

"عروسك التي تنتظر أحرقت ثوب عرسها وتمثالك الذي نحت انكسر انفه والجدار الذي خلدت عليه ذكراك تسلقته الرطوبة وقميصك الموشى بخيوط ذهبية اختفى لمعانها"

عالم لم تعرف الجرافات فيه، كما تخبرنا المسرحية، الحزن ولا الرثاء. ويودّ العجوز أن يتغير كل ما فيه بعودة ولده الغائب المنتظر:

"انتظرتك كي تغير الأشياء وتحرف اتجاه الشمس ولكن هل كنت حلما. ركلاتهم كانت تكتم أنفاسي وأنت تطوف فوق سحابة وأنا اختنق"

لقد وضع قاسم مطرود قبالة هذه الشخصية المدمرة (بفتح الميم الثانية) شخصية الرجل الذي يبذل وظيفته الأدائية على وفق مقتضيات كل دور يلعبه داخل النص فمرة يظهر بهيئة نادل، ومرة بهيئة رجل حصان، ومرة أخرى بهيئة رجل نفايات، وطاه، وقاطع أشجار... الخ. وفي كل مرة يدخل فيها يلف بقطعة قماش بيضاء طرفا من أطراف العجوز العليا أو السفلى حتى ينتهي به الحال إلى لف جسد العجوز كله فيتحول العجوز بذلك إلى مومياء لا يستطيع الكلام، ولا التنفس، ولا التحرك ليأتي الرجل الحصان أخيرا ويقذف به إلى العربة مع أكوام النفايات ويسحبها إلى خارج المسرح تاركا في ذهن القارئ انطبعا، عن تدني قيمة الإنسان في عالم يمتاز بمصادرة إنسانية الإنسان، وإلغاء دوره، بل إلغاء أي دور له على الإطلاق، وتحذيرا بملاحظة أخيرة للنص من أن الحكاية لم تنته بعد، لأن العربة لم تتوقف.

وفي مسرحية (نشرب إذن) يعزف قاسم مطرود نغمة الـ(هنا) والـ(هناك) على وتر مختلف فيقدم لنا زوجا وزوجة وقد أصابهما جفاء غياب ابنهما اضطراب عقلي جعل استجابتيهما وإجابتيهما لا تتناغم مع طبيعة الأسئلة المطروحة عليهما لحدوث خلل في آليات استقبال الدماغ الذي يفسره العلماء بسقوط الحافز على المنطقة الخطأ من الدماغ ولهذا تأتي الاستجابة غير متوائمة مع السؤال المطروح في أغلب الأحيان. تسأل الزوجة، على سبيل المثال لا الحصر، زوجها قائلة:

"هل معك مشط؟"

فيجيبها الزوج:

"أنا جائع"

وعندما يسأل الزوج:

"هل عندنا أولاد؟"

تجيبه الزوجة:

"سأنظر وجهي في المرأة"

لقد كان انتظارهما السقيم لولديهما اللذين غيبتهما الحرب اكبر الأثر في جعل حواريهما مفككا، ومكررا، وعبثيا بعد أن توقعا داخل عالميهما الصغير الذي يشبه إلى حد ما حجرا صحيا في مستشفى للأمراض العقلية. إن الصورة التي قدمها قاسم مطرود لهاتين الشخصيتين وان بدت خيالية جدا إلا أنها واقعية أيضا فهي ملتقطة من الواقع ومنتقاة من صوره المأساوية التي تعكس حال الناس إبان وبعد الحروب المدمرة.

يقول الزوج لزوجته:

"هناك ينام ولدي الصغير ولدي الكبير"

فتقول له:

"ينامان في ارض أخرى"

وعندما يستفسر الزوج عن المكان الذي ينامان فيه تجيبه الزوجة:

"هناك"

الـ(هنا) إذن في كل جرافات قاسم مطرود هي المكان القريب الحاضر المعلوم الذي تتحرك على أرضه الشخصيات المأزومة. والـ(هناك) هو المكان البعيد الغائب المجهول. في الـ(هنا) تمارس الشخصيات الواقعية حضورها المستمر منتظرة أوبة الشخوص الغائبين من (هناك) غيابا قسريا مفروضا عليهم، من خارجهم بأشكاله التدميرية المختلفة جراء زجهم عنوة في الحروب، أو رحيلهم الإرادي إلى البعيد وفي الشكلىن يقع الأثر الفاجع على الوالدين فيودي بحياة أحدهما أو بكليهما على حد سواء.

أما الرجل في هذه المسرحية فهو شخصية تكميلية أيضا، وهمزة للوصل بين عالمين أحدهما تسلطي غادر، والآخر مغدور به. يؤدي دوره صامتا فيمنح المسرحية غرائبية ودهشة تشد القارئ إلى حدثها وإلى استقراء أفعالها المقبلة ويتنوع ظهوره على الخشبة بتنوع الشخصيات التي يمثلها بالطريقة نفسها من الأداء الذي قام به الرجل في المسرحية السابقة. وبذلك تكون الشخصيات التي قدمها قاسم مطرود في مجموعته المسرحية (الجرافات لا تعرف الحزن) موزعة على ثلاثة مجاميع:

المجموعة الأولى: شخصيات غيبتها الحرب أو اختارت الغياب هروبا بعيدا عن

القمع، والترهيب، والتعذيب، والقتل، والاغتيال، وفي كلا الحالتين تسببت في تحطيم حياة المجموعة الثانية.

المجموعة الثانية: شخصيات تعيش حضورا قلقا ومعاناة قاسية وانتظارا مدمرا لأوية أبنائهم الذين أخذتهم الحرب إلى البعيد محطمة علاقاتهم الأسرية، ومفككة روابطهم الاجتماعية، ومؤدية بهم في اغلب الأحيان إلى الموت.

المجموعة الثالثة: شخصيات مبتكرة من خيال الكاتب وهي شخصيات تكميلية افتراضية لا وجود لها واقعا يتجسد دورها في استكمال صورة الحدث عن طريق التعليق، أو التماهي، أو المشاركة المباشرة بأحداث المسرحية.

وخلاصة القول أن كل هذه المجاميع تمارس أفعالها الدرامية والفكرية موزعة، كما أسلفت، على عالمين أحدهما قريب، وصغير حاضرا (هنا) وآخر بعيد، وكبير، وغائب (هناك) تقع تحت سطوة موضوع واحدة مشتركة هي موضوعة الحرب التي دفعت بحياتهم جميعا إلى الدمار والخراب.

**

*

المونودراما وأزمة الشخصية الوحيدة مسرحية بنيان صالح (منيكان) أنموذجا

بدءًا نقول أن ظهور الممثل الواحد في التراجيديات الإغريقية فرضته حاجة تلك التراجيديات إلى التشخيص، وإلى أن يحاكي فعلها الدرامي المشخص فعل الحياة بما ينطوي عليه من تناقض وصراع. ومن الضرورة التي انطلق منها ثسبس في أعماله التراجيدية (تراجيديات الممثل الواحد) انطلق أسخيلوس وسوفوكليس فأدخلا الممثل الثاني والثالث حتى صار عدد ممثلي الدراما، فيما بعد، بمقدار عدد شخصياتها. الفكرة الأساس إذن لا تكمن في الممثل الواحد حسب، بل بعدد الممثلين الذين يجعلون الدراما قادرة على تجسيد قضايا الناس وصراهم ضد قدرة القوى التي تهددهم بالفناء على الدوام. ولو فعلت التراجيديات خلاف هذا لتوقفت عند الممثل الواحد مطوّرة حالها على أساس وحدانيته، ومطوّرة إياه على أساس قدرته على استيعاب أغراضها العامة، وعلى هذا الأساس تمّ استبعاد الأفكار القائلة بأن أصول المونودراما تعود إلى المسرحية الإغريقية وإلى ثسبس تحديدا لعدم صحة المقارنة العددية جناسيا (فرد واحد وحيد) ولاقتصار التشابه على الفرد الواحد (Mono) على الرغم من الشراكة التي بينه وبين (الكورس) في تراجيديات ثسبس. كما لا يمكن إرجاعها إلى أشكال أخرى تميزت بفردانية الأداء كالإخباري، والحكواتي، والقصّخون، والعدّادة، والقارئ لأن كل هذه الأشكال لا تقوم على أساس وجود الممثل والتمثيلية كعنصرين دراميين رئيسيين، بل على أساس وجود فرد يجيد فن الإلقاء والغناء والمحاكاة والتقليد (التشبيه).

أما المونولوج والمناجاة والحوار المباشر مع جمهور النظارة وأشكال أخرى من الحوارات الجانبية فلا يمكن تصنيفها كـ(مونودراما) إلا إذا استكملت شروطها الدرامية وبناءها على سلسلة أفعال تبعتها عن سكونية السرد وتقربها من حركية الفعل ولهذا لا يمكن أن تكون كل المونولوجات صالحة للعمل المسرحي. وهذا يفسر لنا الفارق الكبير بين مونولوج في

رواية، وآخر في مسرحية فالأول سردي والآخر درامي. الأول لا تصاعد فيه فهو أفقي المسار، والآخر يتصاعد نحو ذروة العمل المسرحي بطريقة دراماتيكية. الممثل الواحد إذن هو نصف العملية المونودرامية وإن الدراما أو التمثيلية هي نصفها الثاني الذي من دونه لا يمكن أن تستكمل صفاتها الدرامية، وهي ليست فناً باذخاً، كما يظن بعض الباحثين في شؤونها، بل ضرورة حتمتها الحاجة إلى التعبير المباشر عن مكنون الشخصية المتأزمة ووحدانياتها.

انطلاقاً من هذا كتب تشيخوف نصه المسرحي الشهير (أغنية التم) قبل أن يكون لهذا الشكل أي محددات فنية، ونال على منواله آخرون، ولم تأخذ المونودراما شكلها الحالي إلا بعد عدد من الأعمال التي انطلقت من الضرورة نفسها متجاوزة نرجسيتها بطرحها لذاتها التي تلنقي بذوات الآخرين أو تتماهى فيها حد جعلها مرغوبة من لدن جمهور النظارة. ففي مونودراما محي الدين زنكنة (تكلم يا حجر) ومونودراما عبد الفتاح رواس قلعه جي (كفر سلام) تكمن أزمة الشخصية في القضية التي ناقشتها المسرحيتين فهي في الأولى تتناول أزمة محقق إسرائيلي يريد انتزاع الاعتراف من شاب فلسطيني.. كان الإسرائيلي متحركاً طوال العرض، وكان الفلسطيني ثابتاً طوال العرض وكان المدهش أن المسرحية استطاعت قلب هذه المعادلة بطريقة إعجازية قلّ نظيرها في المونودراميات المحدثّة كما تحولت الأزمة من شخصية (أبو العز) في مسرحية (كفر سلام أو دسّة ملوك يصبون القهوة) إلى الكفر الذي راح يحدثنا (أبو العز) عن حاضره وماضيه بطريقة فككت الفعل النرجسي الخاص محيلة إياه إلى فعل عام وفي هذا خروج إبداعي تجريبي عن مألوفية هذا النوع، ومحدداته المركزية.

لماذا ينبغي أن يكون الفرد مستوحداً وحيداً، ومنعتقاً من الآخرين؟ ومتى صارت المجتمعية قيداً على الأسوياء من الناس؟ تشير أغلب المونودراميات التي اطلعنا عليها إلى أن شخصياتها تعتزل مجتمعاتها بسبب شعورها المتفاقم بالضعف وعدم قدرتها على المواجهة. ففي مسرحية زنكنة (سلاماً أيها الزوج البيض) نجد سوران قد عزل نفسه عن زوجته وأبيه وبيئته، وارتضى لنفسه العيش في ملجأ، يزرع تحت ثقل كابوسي لبنائية عالية، بأمل التخلص من أزمتيه لكنه يواجه أزمة أخرى هي بمثابة ضغوط جديدة قادمة من الخارج (خارج النافذة) واسترجاعات متكررة للماضي، وتداع لمرموزات بيئته المنتخبة التي تزيد من فاعلية أزمتيه وهو يحاول الوصول، كموسيقي، إلى نغم حياته المنشود. أما انعدام قدرتها على البوح بالمسكوت عنه بوجود الشريك فهذا أمر غير شرطي وقد استطاعت بعض المونودراميات من أن تجعل شخصيتها تبوح بما يعتورها أمام الشريك مباشرة ولنا في مونودراما غارسيا غابرييل ماركيز مثلاً لهذا البوح في مسرحيته (خطبة

لاذعة ضد رجل جالس) إذ تقوم الزوجة (غارسيلا) بالكشف عن تناقضات حياتهما الزوجية بشتى الطرق بينما يظل شريكها غارقا في صمته الثقيل ومنشغلا عنها بقراءة الجريدة. كما أن بعض الشخصيات ترغب في البوح المباشر ولكن بسبب ظرف ما حرمت من تحقيق هذه الرغبة الكامنة أو المقموعة كما في مسرحية بنيان صالح (منيكان). ولما كانت الشخصية الوحيدة قد ألفت بنفسها بعيدا عن مجتمعها فانها تعمل على إيجاد ما يعوضها عن تلك العزلة القائلة في الموجودات المنتخبة من حولها فتجدها تارة تتحدث إلى المرأة، وتارة تتحدث في الهاتف، وتارة أخرى تتحدث إلى الصور وإلى أشخاص تتوهم وجودهم في بيئتها النائية .. و.. إلخ من الوسائط التي تبتكرها على أمل التخلص من أزمتها الخائفة. الشخصية هنا تبني علاقات جديدة وآنية مع هذه البيئة بناءً يؤدي في أغلب الأحيان إلى شخصنة مفرداتها، وإعطائها دورا تتمظهر من خلاله أزمة الشخصية، وتعمّد حالها، وبلوغها درجة التوحد، أحيانا، مع تلك المفردات التي تزيد من فاعليتها ذاتيا ودراميا، وتعمق في الوقت نفسه وحدانياتها، وأزمتها، وجنوحها نحو الصراع في أشكاله الدرامية المختلفة، وصعودها نحو ذروة أزمتها التي تسلمها لليأس أو للقنوط أو للاستسلام التام. فالشخصية المونودرامية غالبا مغلوب على أمرها ومحكوم عليها بالإحباط والفشل. وهذه نتيجة طبيعية نظرا لوجود مسببات الإحباط في ذات الشخصية وتركيبها البنيوية.

الشخصية المونودرامية إذن هي مجموعة العلاقات الذاكراتية والآنية التي نقيمها مع البيئة المنتقاة بدقة وعناية. وعندما نقول منتقاة فإننا نعني أنها تمثل مقاربات أو مقارنات أو بدائل موضوعية لما يعتور الشخصية من عقد وسلبيات تراكمت عليها، بمرور الوقت، جراء الضغوط العالية، والظروف القهرية المختلفة.

وفي مسرحية الكاتب العراقي بنيان صالح (منيكان) تتجلى الأزمة من خلال شخصية الخائطة الوحيدة التي لا تجد من تحاوره أو تشتكيه أو تفصح له عن أزمتها غير تمثال المنيكان الثابت دوما في مشغلها، والحاضر في ذهنها والمشخص ضمن حياتها وعزلتها المستديمة، فتتعامل معها (مع المنيكان) كند حقيقي تسقط شخصيتها عليه وتشيوّه على وفق رغباتها المقموعة. أما المقص والقماش بفصاله وما يتعلق بهما فهي كلها أدوات ربط، أو همزات وصل بين الشخصيتين الوحيدتين اللتين تتبادلان التأثير على وفق الحالة التي يقتضيها الموقف الدرامي والفكري لكل شخصية على التوالي. فعندما تثبت الخائطة مقصها في أصابع المنيكان فأن ذلك يعني انتهاء دور الشخصية الأولى وبدء دور الشخصية الثانية باعتبار أن المقص هو الأداة التي تشق طريقها عبر قطع القماش المتراكمة فتأسس لها شكلا جديدا مختلفا عن الشكليات التي سبقته. بمعنى أن المرأة تسلم

أمرها، ضمن هذا الموقف، للمانيكان لتشق لها دربا بين دروب الضياع الكثيرة التي سلكتها ولم تدرك أي هدف من أهدافها. وهذه الأداة على وجه التحديد منحها الكاتب وظيفتين متناقضتين فهي تديم حياة الشخصية باستخدامها الحياة المنتجة، وتقضي عليها كأداة جارحة وتكتسب المنيكان حياتها ودروها الدرامي من خلال المقارنات التي تعقدها (الخائطة) بين حياتيهما المشتركة لترضي في نفسها جانبا مفقودا من جوانب حياتها الداخلية المضطربة. تقول على سبيل المثال:

"أنا اعرف حبيبي .. فهل تعرفين حبيبي ؟

حبيبي لفحات الجحيم .. فمن يكون حبيبي؟"

محاولة التأكيد، من خلال هذه الأسئلة المقارنة، على وجود الغائب، وحضوره، وعودته من رحلته الأخيرة التي أبعدته عنها. من هنا يكون ارتباطها، سمعيا مع صوت الباخرة، مصدر تأكيد آخر لعودته المرتقبة من ناحية، وتعزيزا لانتظارها السقيم وظنونها البائسة من ناحية أخرى. وعلى الرغم من إدراكها أنه لن يعود إلا أنها تظلّ منتظرة إياه ومتجاهلة حقيقة رحيله عن عالمها المحكوم بالضياع. ولهذا تكون ردة فعلها ردة (بافلووية) كلما سمعت زعيق باخرة قادمة من بعيد. وليس أدل على هذا من قيامها بسلسلة الأفعال التي ابتدأتها بإخراج بدلتها، وتوضيها كي يرتديها حال وصوله إلا أن ردود هذه الأفعال (البافلووية) تفقد عفويتها وتأثيرها حالما تعود المرأة لنفسها، وتقرر أن البحر مغلق، وأن لا وجود لأصوات بواخر قادمة من البعيد، وأن حبيبها قد غيبه نظام لا يتخفى فيه القتلة ولا يتوارون عن الأنظار بل يستقلون السيارات الفارحة ويتفاخرون بسحقهم آلاف الناس وهم يدخنون أفضل أنواع السيجار، وتتجلى ذروة أزمته في محاولتها إخفاء حقيقة غيابه الواضحة، والتشبث به من خلال إقرارها بوجوده، وتوهمها لعودته بين لحظة وأخرى. ولكي تطرد أي فكرة من حياتها التي أصابها الخواء، والجفاف، والأفول تتشبث بفكرة استيهامية أخرى تقودها إلى وضع مقارنات جديدة بينها وبين المنيكان في محاولة منها لإثبات أن حياتها لا تزال دافقة ونابضة بالحب، والحضور، والجمال. تقول مقارنة

أترعشين حاجبيك الجامدين؟	=	أنا أعيد تسوية حاجبي كل يوم
تهصرين خديك المصبوغين من سنين	=	خداي أصبغهما عدد ساعات النهار
صرتك تيبست فلا تفرز أشواقا لزجات	=	صرتي أنا تموج بالرغاب

إن هذه المقارنة تمهّد لاشتداد قناعتها بوجوده، وعودته، واقترابه منها، ولمسه إياها بحنان، ومداعبته لها بشوق، واتحاده معها بجنون يفضي إلى زيادة شعورها بالارتياح وجسدها

بالاسترخاء فيدب السكون المطمئن في أوصالها حتى يقطعه انطلاق رنين الساعة الصادر عن المنيكان فيتبدد الحلم الجميل، وتتحطم الآمال المجنحة، وتذوب السعادة مع ذوبان حبيبها فتتقد في دخيلتها جمرة عدائيتها، وتتخذ أفضع حالاتها عندما تصفع المنيكان بقوة صفة تجعلها تخرس الساعة، وتقطع الرنين في الوقت الذي يسقط فيها المقص على الأرض وكأن المنيكان تعمّدت قطع انسياب شلال الفرح الغامر، أو تسببت في ذلك جراء الضغوط التي مورست عليها من شخوص لم تستطع افتراضهم لولا إشارة (الخائطة) التلميحية إليهم.

تقول محاوره المنيكان بغضب:

"بغى.. من كلفك بهذا؟"

إن عودة سريعة إلى بداية النص تجعلنا نربط بين هؤلاء المشار إليهم في هذه الجملة، وبين أولئك القتلة الذين قالت عنهم انهم لا يتوارون عن الأنظار، بل يتفاخرون بالقتل العمد علانية وجهاراً.

صوت الباخرة إذن ضاعف شعورها باليأس بقدر ما بث في نفسها من الأمل. فالرجل الذي احتضنته، وقدمت له المنشفة، وقبلته، وضمته إلى صدرها، واحتترقت به حبا واشتاءً اختفى لمجرد إطلاق الساعة أو المنيكان رنينيهما المنبه بعد أن استغرقت في حالتها الاستيهامية الطاردة لفكرة غيابه الأكيد. وتشبثاً بهذه الاستيهامية، ولغرض نفعي غير معلن تفرض على نفسها الانتظار ثانية فتعيد مقصها إلى أصابع المنيكان، وتعزي نفسها بوجود نساء منتظرات مثلها في قاعة العرض. وحتى تثبت هذا فإنها تكسر الجدار الرابع، وتمزق ستار عزلتها متخطية مساحة المنصة، ونازلة إلى القاعة في محاولة منها لزع جمهور النظارة في اللعبة الدرامية إذ تنتقل من مشاهد إلى آخر باحثة وطالبة منهم عود ثقاب توقد به مبحرتها التي أعدتها كي تعزم، وتحزم، وتحجم حبيبها من العيون الحاسدة، والنفوس الحاقدة ومن:

"جميع النساء. المطلقات. الشابات. البائرات. من جنائنة فحول النخل. شياطين القناطر. من النائمات بأطراف المقابر. من عباءاتهن السود. شعورهن السود. رغباتهن السود. وقلوبهن الحقودة."

وتتجح فعلاً بجعل سيدة في الصالة تشاركها الدعاء طالبة منها أن تتردد معها رجاءها في إزالة الغشاوة عن عينيه وفكاكه من قيود أبالسة الجحيم إلا أن الصوت يعود تارة أخرى ليقطع عليها لحظات إيهاهما وليسلمها إلى اليأس فتدرك أنه صوت مخادع صادر عن أولئك المتحكمون في حياة الضحايا، عن أولئك القتلة أنفسهم. تقول متسائلة:

"من يخدعني بهذه الأصوات؟ البحر مسدود وحبيبي مكبل في جوفه"

إنها محكومة بالعزلة، ومقدر عليها الانتظار بلا جدوى، ولم يعد لها ما تقوم به إلا التخلّص من يأسها بالموت فتلجئ إلى المنيكان راجية إياها أن تطعننها بالمقص. ولم تفلح كل محاولاتها في استفزاز المنيكان أو دفعها للقيام بهذا الفعل الذي هو أقل قسوة عليها مما توصلت إليه من مقارنة مجحفة عندما قررت قائلة:

"أنت لست وحدك منيكان. فأنا مثلك منيكان أخرى."

المنيكان إذن حياة، جامدة، رتيبة، سكونية، تفتقد القدرة على إحداث أي تغيير داخلها. وقد أشار بنيان صالح منذ البدء في عنوان مسرحيته (منيكان) إلى هذه الحياة الجافة المفرغة من كل محتواها الإنساني وأشار إشارة مهمة إلى أولئك الذين تسببوا في إفراغها، وجعلها على درجة عالية من الخواء والحرمان واليأس.

وفي صورة المشهد الأخيرة، بعد الصراع الحركي المباشر بين المنيكان والخائطة، وفي لحظة سماع خطواته قادمة مع آخر باخرة تصل إلى ميناء حياتها تسقط على المنيكان فيخترق المقص صدرها ليبدأ نزيها المتدفق الأبدي مع دميتها التي تمنى عليها أن تستقبل حبيبها ليمنحها قبلة تدفئ الدماء في قلبها فتبتل بالحياة. في هذه اللحظة التي جعلها الكاتب مفتوحة على كم من الاحتمالات الواردة تحتضن كل منهما الأخرى فتغدوان جسدا واحدا، وتذوبان في بوتقة أزمة واحدة، وشعور متفان بالجمود والضياع. وتتسع هذه الأزمة فتستأثر باهتمام كاتب آخر هو المسرحي السوري فرحان الخليل محتلة مساحة مونودرامية جديدة من كتاباته ومجسدة في مونودراما تطابقت من حيث خطها العام وبعض التوصيفات الأساسية مع (منيكان) بنيان صالح. وقد رأيت من باب إزالة اللبس وسوء القصد والنوايا أن أوضح ما جاء في كلا المسرحيتين من تطابق، وتوصيف، ومغايرة ليضع القارئ والمتابع يده على مكامن الاتصال والانفصال بين هاتين المسرحيتين علما أن فرحان الخليل لم يكن يعرف من هو بنيان صالح (على حد قوله) ولم يسبق له أن قرأ مسرحيته (منيكان) وإن مسرحيته (الفزاعة) كان قد كتبها ضمن ورشة تأليف جماعي.

مفصل العنونة والجنس

جاء العنوان في المسرحيتين من مفردة واحدة هي (منيكان) في الأولى و(الفزاعة) في الثانية لسببين:

الأول يكمن في تعميق معنى الوجدانية، ويتجلى من خلال اسميهما (منيكان/ الفزاعة) المجردين من التشخيص الأنثوي، وهذا أمر مقصود لأن المسرحيتين لم تقدمتا لنا امرأة مشخصة باسم محدد بل هي أي امرأة تتشابه معهما ظاهريا وباطنيا.

والثاني قدرة الدمية (منيكان/ الفزاعة) على أن تحل موضوعيا محل المرأة، أو تتبادل وإياها المواقع والحالات، أو تتماهى معها ممثلة حالة جمود مشاعرها وتبلدها وفقدانها لمقومات الحياة الأساسية. وهكذا يسهل علينا الكاتبان التعامل مع الدمية كإمرأة ومع المرأة كدمية.

أما جنسهما فقد حدداه الكاتبان سلفا بأنهما من المونودراما بمعنى اعتمادهما على شخصية واحدة تقوم بأداء كل الأفعال الحركية، والحوارات الدرامية التي تتحدد من خلاليهما سلوك الشخصية داخل النص، ومصيريهما النهائي.

مفصل أزمة الوجدانية

صار من الثابت مونودراميا أن هذا النوع من المسرحيات يعنى بالشخصيات التي يتفاقم عندها الشعور بالوحدة جراء القطيعة عن الآخر التي تفرضها عقدة الظرف، وسعة الخلاف، وتطور الحالة من أشكالها الممكنة الحل إلى أزمة يستعصي على الشخصية حلها، أو مواجهتها، أو التوصل إلى ابتكار بدائلها الموضوعية. ففي مسرحية (منيكان) يقدم لنا بنيان صالح امرأة وحيدة تعمل في مجال الخياطة وتتعامل مع المنيكان كهيئة بديلة للهيئة البشرية. تنتظر أوبة حبيبها وهي عارفة أنه لن يؤوب فتظل متبيسة على صليب انتظاره الذي تحفزه فيها على الدوام أصوات البواخر القادمة من البعيد المجهول. إن الشخصية هنا تحاول على الدوام الخروج من أزمة وحدانيتها التي تحكم عليها أن تظل ملازمة لها فلا تجد أفضل من الدمية ملاذا وحلا بديلا.

إن إحدى أكبر عيوب المونودراما، والتي صارت الآن بنية أساسية لها هي العزلة الاجتماعية (الوجدانية) التي لا تولد في النهاية إلا مزيدا من التأزم والانهيال. لقد ولد الإنسان اجتماعيا بطبعه، وغياب هذا الطبع يفقده ميزة طالما أشعرته بتمييزه على كل الكائنات الأخرى. ولا يخفف من وطأة هذه الأزمة استحضار شخصية الآخر ذهنيا أو الاقتناع بوجودها المفترض. والشخصية هنا لا تسعى إلى تبديد هذه العزلة قدر سعيها إلى تعميقها بأمل الوصول إلى خلاصها النهائي.

وفي مسرحية (الفزاعة) يقدم فرحان الخليل امرأة وحيدة تعمل في مجال الطب وتتعامل مع أدوات العمليات الجراحية وهي الأخرى قد غزتها العزلة واستباحتها القطيعة وغاب عنها الوسط فتعززت في نفسها مشاعر الإحباط والاستسلام حد أن شخصيتها تماهت بشخصية الدمية (الفزاعة):

"آه.. أنا الفزاعة التي قتلت سيدها.. وبقيت وحيدة في حقله"

مثلما صرخت، عند بنيان صالح، بوجه دميته قائلة:

"أنا مثلك منيكان احقد حقدا اسود على حبيبي"
والآن ا طرح الأسئلة، المشاكسة،الآتية:

- 1- هل هي مصادفة أن يختار كاتبان عربيان مفردة واحدة في عنونة مسرحيتهما؟
 - 2- هل هي مصادفة أن يختار كل منهما مفردة تتقارب، من حيث المعنى والدلالة، مع المفردة الأخرى؟
 - 3- هل هي مصادفة أن يكتبان في جنس واحد هو المونودراما؟
 - 4- هل هي مصادفة أن تكون المرأة بطلة في المسرحيتين؟
 - 5- وهل هي مصادفة أن تكون أزمة المرأة في كلا النصين واحدة؟
- لندع الإجابة للكاتبين وننتقل إلى المفصل اللاحق.

مفصل المصير

بعد خمس وثلاثين عاما من معاناة امرأة فرحان الخليل وانتقالها من نخاس إلى نخاس، ومن عذاب إلى عذاب، ومن مرارة إلى مرارة. بعد خمس وثلاثين عاما من الانتظار السقيم، والصمت الطويل لم يجرؤ الآخر الغائب أن يكسر صمته فيقول لها "احبك أيتها الأنثى" لقد غاب وأمعن في غيابه.(هل شحت الرجال أم انقرضت ؟) كما غاب في مسرحية بنيان صالح وتركها في انتظار سقيم:

"يا لبؤسي أين هو الرجل؟"

لقد فقدت كل امرأة منهما رجلها المنتظر وما عاد له حضور إلا في ذاكرتها المتعبة، ولم يكن أمامها بد من تحديد المصير.. مصيريهما المحكوم بالعدم. لقد مسكت كل منهما أداها، وباشرت بوضع نهاية لحياتها البائسة. ففي(الفزاعة) تمسك بمبضع الجراحة ترفعه عاليا لتهوي به على صدرها فتسمع إذ ذاك فقط صرخة القادم من وراء الباب. وفي (منيكان) بنيان صالح تطعن نفسها بمقص الخياطة لتسمع إذ ذاك فقط وقع خطواته القادمة.

الآن وبعد وضوح التشابه في خط المسرحيتين العام وفي توصيفاتهما الأساسية، ننتقل إلى المغامرة لنوضح أهم جوانبها ضمن المفصل الآتي.

مفصل المغامرة

إن أبرز جوانب المغامرة يكمن في الوجود المادي لدمية بنيان صالح الذي يقابله وجود ذهني تشبيهي لدمية فرحان خليل. وعليه كان الحوار عند بنيان صالح موجهاً للدمية/ المنيكان بشكل مباشر:

"أنا اعرف حبيبي. فهل تعرفين حبيبك؟"

أنت يا قلب الفلين وسيقان الخشب"

بينما اكتفى فرحان خليل بتشبيه حالة امرأته بالدمية/ الفزاعة

"تركنتي هنا كفزاعة ملوثة بالدم"

وهذا أدى بالنتيجة إلى اختلاف مساري النصين. ففي النص الأول تعبر المرأة عن حالتها بطريقتين: الأولى بوساطة الحوار المباشر مع دميته، والثانية بوساطة الحوار غير المباشر مع حبيبها الموجود افتراضياً على مقربة منها.

"أهلا حبيبي.. حياك (تقدم المنشقة وتنحني) اغتسل.. أطفئ النور"

ومع أن المسرحيتين تفترضان وجود شخصية الحبيب إلا أن المرأة في كل مسرحية تتحدث عن نفسها وحبيبها بطريقة مختلفة ومبررة ضمن الظروف المعطاة لكل منهما. لنتابع مسار الأفعال في المسرحية الأولى:

تعلق المقص في أصابع المنيكان

↓
تتاجي حبيبها <<<< تقارن بينها وبين الدمية <<<< تسمع صوت باخرة بعيدة <<<<
ترحب بحبيبها الذي توهمت عودته <<<< تغضب <<<< تضرب الدمية فيسقط المقص.

يسقط المقص

↓
تعنف المنيكان <<<< تعنف حبيبها الذي امتصته أقبية الصحارى وساقيات البراري.

تعيد المقص إلى يد المنيكان

↓
تسمع صوت باخرة بعيدة <<<< تصف حبيبها بأجزاء من جسدها <<<< تحاول طرد شياطين حبيبها بالبخور لتخليصه من السحر الذي أصابه بهوس.

تمسك المقص مسكة طعن

تطلب من المنيكان أن تقوم بطعنها <<< تثبت المقص في يدها <<< تستفزها كي
تقوم بالطعن...تهزها فتسقط <<< تسقط فوقها <<< ينغرز المقص في صدرها
<<< تموت.

هذا هو اتجاه رأس السهم في مسار أفعال المسرحية الأولى، أما مسار الأفعال في
المسرحية الثانية (الفرّاعة) فهو يشير إلى مغامرة واضحة عبر المتابعة الآتية:

الحبيب



ذهبت يدك الذاهلة عن أسرار روعي <<< لن تعود يداي بالياسمين <<< كفت
حواسي عن حضورك.

الأب



قادني أبي من نخاس إلى نخاس <<< روض تويجاتي كما يريد شيخ الحارة <<<
مات مطمئنا.

الأخ



جاء البكر <<< خلع الشروال <<< ارتدى الجينز <<< ازدادت أنيابه طولاً.

الشاب



ضمني إلى صدره كحمامة <<< وضعت إبهامي في أعلى الشروال وانزلت يدي حرة
<<< طار الحمام <<< خرجت منه حزينة.

الكائنات



تسلقوا جسدي <<<أحكموا أرجلهم الصلبة اللزجة <<< مصوا نقي العظام بلذة لا
مثيل لها.

المبضع



تقرب المبضع من عينيها <<< تصف حالها طوال خمس وثلاثين عاما <<< تحاور
المبضع وتتعامل معه كمنقذ <<< تبعده عن عينيها <<< ترفعه عاليا <<< تهوي
به نحو قلبها <<< تغرزها في صدرها <<< تموت.

من مساري المسرحيتين يتّضح لنا أن الاختلاف أو المغايرة بين النصين، وحجم المعاناة
لكل امرأة، وتحملهما لضغوط عالية أدت بهما إلى العزلة، والوحداية، والاستسلام لليأس.
ولنا أن نطرح الآن الأسئلة، المشاكسة، الأخيرة الآتية:

- 1- هل هي مصادفة أن يكون مصير المرأتين واحدا في المسرحيتين؟
 - 2- هل هي مصادفة أن يكون الرجلان غائبين عن مسرح الأحداث ولا وجودان على
المرأتين بكلمة واحدة؟
 - 3- هل هي مصادفة أن تكون أداة القتل في كلتا المسرحيتين مرتبطة بطبيعة عمل كل
منهما؟
 - 4- هل هي مصادفة أن تقوم كلتاهاما باختيار الموت نهاية لعذاباتها الطويلة؟
 - 5- هل هي مصادفة أن تسمع كل منهما في نهاية الموت صوت قدوميهما المزعوم؟
- ومن سياق النصين، والإجابات التي حصلت عليها بشكل شخصي من الصديق فرحان
الخليل تبين لي وجود تناص، غير مقصود، لا يلغي ما طرحناه من الأسئلة بل يسوق
إلينا موضوعة جديدة ربما سيتسنى لنا معالجتها في كتاباتنا اللاحقة عن اشكالية التناص.

.....

للإطلاع على المسرحيتين راجع الرابطين أدناه:

مسرحية (منيكان)

<http://www.masraheon.com/phpBB2/viewtopic.php?t=1054>

مسرحية (الفرّاعة)

<http://www.masraheon.com/377.htm>

الفصل الثاني

المقروء والمنظور

المقروء والمنظور في مسرحية

قاسم مطرود

(للروح نوافذ أخرى)

1- المقروء:

بنية الانتظار وخيبة العودة في نص المسرحية

الاشتغال على النص قبل العرض نقدياً هو جزء من تقليد متبع من قبل غالبية نقاد المسرح ومتابعيه الذين أحسب نفسي واحداً منهم. وقد أشارت الكثير من المقالات والدراسات، في عنونتها، إلى أحدهما أو كليهما معاً فكتبوا عن المسرحية الفلانية بين النص والعرض، أو من النص إلى العرض، أو رؤيا النص ورؤيا العرض.... الخ. وقد يخرقون هذا التقليد اضطراراً فيتناولون عرض المخرج ورؤياه بعيداً عن نص المؤلف ورؤياه، وهذا ما يحصل غالباً في المهرجانات المسرحية، أو في الحالات التي يصعب الحصول، لسبب أو لآخر، على النص. لقد شاهدت عرض مسرحية قاسم مطرود (للروح نوافذ أخرى) ولم تتيسر لي حينها نسخة من المسرحية فاضطرت إلى تناول عرضها، والكشف عن منظومته الجمالية، وصوره التي رسمها المخرج أحمد حسن موسى بدرية وإتقان كبيرين، وجسدتها على خشبة نخبة من ممثلين كانت على رأسهم الفنانة القديرة (آزادوهي صاموئيل). وبعد زمن ليس بالقصير حصلت على نص المسرحية وقرأته مرتين، مرة بدافع المتعة، ومرة على أساس كم الإبداع المتحقق فيه استناداً على رؤيا المؤلف، واشتغاله على طريقة المزوجة الدينامية بين الصورة والكلمة، وتركيزه على (ثيمة) الانتظار التي أسبغت على مشاعر شخوص المسرحية غموضاً فرضته عليهم طبيعة هذه (الثيمة) وتأثيراتها النفسية والاجتماعية والأدائية (الكيفية)، أو الآلية التي عملت على وفقها مستنفدة قصوى طاقاتها على مدى قسми المسرحية.

في القسم الأول جسدت الانتظار ثلاث شخصيات رئيسة هي الزوجة والأخت والأم فضلاً عن شخصيتين مفترضتين (ظليتين) حتمت وجودهما عقدة استجابة الشخصيات الرئيسية أو ملامسة مجسها لعنمة حياتهم الداخلية وضبابيتها. لهذا جعل المؤلف اسميهما، دان وإيان، ثابتين، وأفعالهما متغيرة بحسب نوع الوظيفة التي يؤديانها كالمراقبة، أو التعليق، أو الدخول في الحدث، أو المساهمة في تجسيد فعل النص بالصوت والحركة دون أن يكون لهما وجود خارج هذه المحددات. وحتى عندما يكون الحوار موجهاً،

مباشرة، إلى شخوص المسرحية الثلاثة فان هؤلاء الثلاثة لا يتحاورون معهم بالطريقة نفسها وان إجاباتهم في أغلب الأحيان توجه إلى آخرهم (الظل) الموجود إزاء كل منهم وهذا يعني أن شخوص المسرحية، بشكل عام، يسرون بخطتين متوازيين لا يلتقيان في أية نقطة من نقاط تطور النص. فاذا كان دان وإيان يشكلان طرفا في النص فأنهما يرتبطان بالطرف الثاني من خلال علاقات خارجية، غير محكمة، بوحدة وتناقض الأضداد مما يلغي عمليا صراعهما الدرامي، ويجعل المسرحية تدور حول نفسها بدلا من أن تصعد إلى ذروتها، ولا يغير من الأمر شيئا تدخل أو استجابة كليهما لردود الأفعال التي يفترض أن يقوم بها الغائب/الأسير، ولا تماهيهما الذي يستمر معهم على مدى عجز استجابته أو إجابته عن أسئلة المنتظرين له بصبر ولهفة وجنون.

(الثيمة) التي اشتغل عليها قاسم مطرود في هذا القسم إذن هي ثيمة الانتظار المشوب بالصبر النافذ كحالة من حالات إفرازات الحرب ونتائجها. أثقل بها على الشخصيات الثواكل (الزوجة والأخت والأم) وجعلهن رهنا بهذايانات لا طائل من ورائها إن لم تنته بعودة من ينتظرن. وهنا يبرز على السطح فعلا أولهما مبني على تأكيد العودة، وثانيهما على تأكيد الانتظار. يتجسد الأول من خلال حضور الغائب المنتظر، ويتجسد الثاني من خلال اللحظة الحاسمة أو اللقاء الذي سيغير حياتهن برمتها. ولأهمية هذه اللحظة، غير العابرة، تقوم الابنة بمحاولات كثيرة لتذكير أمها بالماضي الذي غابت فيه صورة ابنها ولأن

"الذاكرة لا تحفظ العابر من الأيام ولا تخلد الصغائر منها"

وهي في تألقها تحتاج إلى يقظة كاملة منها (من الأم) وإلى فتح أبواب ذاكرتها، وإغلاق نوافذ نسيانها التي يبدو أن لا سبيل إلى إغلاقها.

في القسم الأول، عموما، استأثر الانتظار بمعاناة المرأة واستحوذ على مشاعرها كزوجة أو أم أو ابنة. فالزوجة هنا ولشدة قسوة الانتظار عليها، وتقل أيامه ولياليه، ولأنها لم تعد تفكر بأي شيء خارج دائرة تأثيراته النفسية والاجتماعية (الأسرية) صار فكرها أحاديا وصيرها حبيسة له، مقيدا فعلها الحر بفعله، ومداها بمداه، ولم يترك لها فسحة سوى فسحة انتظار زوجها التي تأمل أن يكون لها من القوة ما يجعلها تمزق شرنقة الحزن ولياليه الطوال.

ولشدة ربح الانتظار وعصفها الذي أحاط بالأم فقدت ذاكرتها ولم تعد تحفل بالقادم من الأيام. وربما تستطيع الصدمة التي أضاعت ابنها إعادة ذاكرتها في لحظة اللقاء المحموم الذي سيشكل بحد ذاته صدمة استرجاعية تعيد لها ما ضاع من سالف الأيام.

أما الابنة فقد حولها الانتظار إلى أم لأم حتى نسيت مذاق حياتها، ودفنت نفسها في قبره الضيق، معللة نفسها بالخلاص، ومعولة على القدرة الاسترجاعية لتلك الصدمة.

ويستمر الانتظار.. انتظار اللقاء المرتقب، والأمل الذي يجدد الحياة، ويوقد الجذوة فيها بعد أن أوشكت تلك الجذوة على الانطفاء. ويبدأ القسم الثاني برتابة حياتهن كما هو الحال في مفتتح المسرحية بالأعمال البيئية الرتيبة نفسها حتى لحظة دخوله عليهن ببرود كبير ولا مبالاة أكبر فتبدو لهن المعجزة باهتة، واللقاء المرتقب بلا حرارة، وبلا عواطف، وبلا جنون. فالعائد من غيبته الطويلة المضنية قد تغيرت صورته، وبهتت ملامحه، وشاب هيأته الوهن وما عاد قادرا على تغيير ما خطه الزمن على وجوه منتظريه. وبهذا يكون قاسم مطرود قد أمعن إيغالا في التأكيد على لا جدوى الانتظار، ولا جدوى العودة، بل لا جدوى الحياة ما دامت أفعال المنتظرات تصب، آخر الأمر، في عبثية حياتهن ولا جدواها.

العودة إذن لم تبدد غربتهن التي استوطنت كياناتهن كلها، ولم تقلب الموازين، أو تخفف حدة اليأس الذي أسلمهن إلى خيبة لم يحسبن لها حسابا، وبذا تحولت العودة إلى مفترق طرق سلكت كل واحدة منهن طريقا لا تلتقي مع طريق الأخرى إلا من حيث كم الخيبة والغربة التي شعرت كل واحدة منهن على انفراد، فالأم على سبيل المثال لم تعد قادرة على محو آثار الغربة التي تعايشت معها سنوات قاسية أدت بها إلى فقدان ذاكرة الماضي حد أنها لا تستطيع أن تتقبل الحاضر، أو أن تديم انتمائها إليه:

"كيف لي أن أتصور أنك ابنتي وهذا البيت بيتي. وإن قبلت الفكرة فلا أستطيع أن أحس بكما مثل أبنائي لأنني ما زلت أعيش الغربة هنا"

والزوجة التي التقت أخيرا ببقايا زوج مهشم لا يرغب في الاستمرار معها انتظرت تابوته مودعة إياه كما لو كان ميتا فعلا:

"دعيني ابكي لأغسل دكة القرابين، وأقص شعري الذي حناؤه دم، وأنوح عليه ، أودعه"

والأخت التي رأت في عودته موتا وخواء أعلنت عن عدم قدرتها على التآلف مع الموت: "لا أستطيع الاستمرار مع الموت.. سأترككما وأجر معي انكساري، وحزمة الضوء التي انطفأت"

وأخيرا يعلن الغائب اعترافه بتبليد عواطفه ورجوعه على طريق الغربة التي ألفها وتعايش معها على مدى سنوات الأسر:

"لا اعرف لماذا تبلدت عواطفني.. كنت أتحرق شوقاً في الأيام الأولى إلى رؤيتكم حتى كنت أدفن رأسي تحت الوسادة وأجهش بالبكاء والغربة تلفني وعلى مر السنين لم أعد أألف نفسي لأنها تختلف عني"

اشتغال قاسم مطرود على الانتظار ثيمة، وعلى لا جدواه نتيجة أعطت صورة واضحة عن مخلفات الحرب وتفكيكها لبنى الروابط الأسرية بطريقة تحذيرية أكدت حرصه على ناسه، وأمله في خلاصهم، وخوفه عليهم من السقوط تحت براثن الكارثة. فضلاً عن منحه النص روحاً عراقية وإن كانت مقببة بمسرح اللامعقول الذي درسه بعناية وفهم للظروف التي أدت إليه دون أن تكون به حاجة إلى المغامرة أو الجنوح لأن الناس هنا كما هم في أوربا، ما بعد الحروب والكوارث، امتلكوا الاستعدادات الكافية لتقبل هذا المسرح وفهموا أن حاجتهم إليه وإلى مبدعيه الأصائل، بمقتضى الضرورة، أمر حتمي ادخر لنفوسهم ما يكفي من العزاء والرجاء.

وكحصيلة استنتاجية أخيرة لم يفتح قاسم مطرود، في خاتمة نصه، النوافذ التي أراد. وأحال أمر فتحها، مستقبلياً، إلى قارئه الذي لا بدّ له أن يهتدي يوماً إلى نوافذ الروح الأخرى ليطلّ منها على عالم جديد لا يسفك الدم البشري، ولا يقتل إنسان أخيه الإنسان، ولا يحصل فيه ما حصل للزوجة والابنة والابن والأم وهذا هدف إنساني نبيل لم تبتعد المسرحية أو تحيد عنه بأي شكل من الأشكال.

2- المنظور :

صور الانتظار وحتمية العودة في عرض المسرحية

لا وجود لمسرح بلا صورة فالصورة أداة فاعلة من أدوات العرض الفنية التي تقتض وجود العين المبصرة كشرط أساسي لقراءتها، ولا يغير من الأمر شيئاً اقتران تلك الصورة بالصمت في حال (البانتومايم) والمسرحيات الصوامت، أو بالنطق في حالة المسرحية الحوارية الصائتة.

إن كل لحظة تمر على خشبة المسرح تشكّل أو تؤثّق صورة تلك اللحظة مؤطرة بالإضاءة، وقطع الديكور، والأزياء، والألوان (سينوغرافيا). وعلى وفق هذا تدخّر المسرحية الكبيرة عدداً هائلاً من الصور يشتغل المخرج على تكثيفها، وبثها إلى المتلقي كرموز بصرية ذات دلالات محددة. هذه الدلالات هي التي تشكّل المعنى العام للمسرحية. وفي المسرح العراقي الكثير من العروض المسرحية التي اعتمدت الصورة بنية

أساسية في توضيح الأفكار وإيصالها، ومن تلك العروض مسرحية (للروح نوافذ أخرى) التي سنقوم بقراءة لغة عرضها قراءة بصرية تعتمد الصورة فيه أساساً في القراءة. ففي المسرح الخالي، أو المساحة الخالية تصبح الصورة العنصر الأكثر أهمية، والأدق دلالة من العناصر الدرامية الأخرى. إنها مفتاح اللغة البصرية للخشبة. تلك اللغة التي تحول الخشبة إلى كتاب تقرأه العين كمجموعة من الصور الدالة التي تدعمها، وتعمق دلالتها الإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والأزياء، والماكياج (السينوغراف). وفي مسرحية (للروح نوافذ أخرى) التي كتبها قاسم مطرود وأخرجها أحمد حسن موسى صور سمعية وبصرية نجح المخرج في تأطير محتواها بإطار رؤياه الفنية فجعلنا نقرأ ونحن في مقاعدنا، لغة العرض من خلال الصور الآتية:

الصورة الأولى:

ظلام تمهيدي ثقيل يغطي الخشبة بضع ثوان يطبع في عين المشاهد سوداوية تنبئ باصطباغ الأحداث الآتية بصبغتها القاتمة، ثم يتوهج الضوء في بقعة كاشفاً عن امرأة موشاة بالسواد: امرأة تنتظر أوبة ابنها جاعلة من الانتظار مبرراً لوجودها واستمرارها في حياة كل ما فيها مظلم وسوداوي: تتناغم مع هذه الصورة المرئية صورة سمعية لرجل يعلن عن أسماء العائدين من الأسر.

الصورة الثانية

في ثلاث بقع ضوئية، وضمن مثلث تقليدي، تظهر صورة الزوجة والأم والملاك وتبدأ أولاً الصور الذهنية بالانطلاق من شفتي الأم بتكرار تسويقي لكلمة (يعود) وهي كلمة تمنح الصورة الذهنية إضاءة غامرة تقطعها، أو تتقاطع معها في تناقض مؤقت عبارة الزوجة (لن يعود).

الصورة الثالثة:

تخرج المرأة الملاك من الصورة، وتظل الزوجة والأم في بقعتين فترة طويلة نسبياً يتم أثناءها تفريغ الحوار الذي لم يخلو من الاستطرادات التي أثرت في الإيقاع وحولته من السرعة إلى البطء. وعلى الرغم من التناقض اللوني الحاد بين زي الزوجة والأم من جهة وزي الملاك من جهة أخرى إلا أن القتامة ظلت باسطة سطوتها على صورة المشهد برمته.

الصورة الرابعة:

تبدأ بظلال ذهنية خفيفة تعمق إيقاع الأمل في ذهن الزوجة فتتحول من الضد إلى الحياة ولكنها مع ذلك لا تستطيع عقلنة عودته فتتحول صورة عودته الذهنية الوهمية (سيعود) إلى نوع من الهستريا يتحول فيها فعل الرقص إلى الشعور المفرط بالألم والمرارة. لقد استطاعت الفنانة إيمان ذياب أن ترسم بجسدها على الخشبة صورة حية ناطقة معبرة بوضوح وعمق عن حقيقة المرأة العراقية في ظروف حرب ضروس، ولقد ساعدها في رسم هذه الصورة المؤلف الموسيقي سليم سالم الذي جعل الإيقاع يتناغم معها سمعياً وبصرياً.

الصورة الخامسة:

يهجم الدود على الزوجة والأم. فتتقضان عليه ضرباً وقتلاً في حركات مرنة بارعة مؤثرة جعلت اللامرئي مرئياً في عدده وحجمه حتى بتنا نقائله بصرياً دفاعاً عن هاتين المستوحشتين. لقد ملأت آزادوهي صاموئيل وإيمان ذياب الفراغ في المساحة الخالية التي عملت كل منهما عليها في هذا المشهد أكثر من أي مشهد آخر.. لقد التحم الفضاء بالفضاء ولم يعد هناك ثمة فضاء للفراغ. ولقد ساهمت الأزياء، التي بعثرتها الأم والزوجة في منتصف المسرح، بجعل التناغم اللوني شديداً كما ساهمت الموسيقى بشحن المشاهد/ المتلقي بصورة ذهنية تساوقت مع مجريات المشهد فجعلت صورته أكثر حضوراً أو تأثيراً من صور المشاهد الأخرى.. تنتهي هذه الصورة عندما تجمع الأم كل ذلك الركام من الملابس في يسار المسرح لتعود إلى البقعة نفسها التي كانت فيها من قبل ويعود الظلام ليبسط سطوته على الصورة جاعلاً فضاءها أكثر اقناعاً، وأضخم حجماً من جسدي الممثلتين الضئيلتين، وتفشل حتى الصورة الذهنية للحوار في ملء المساحة الخالية التي اتسعت واتسعت حتى شملت الخشبة كلها.

الصورة السادسة:

في منطقة خيال الظل تظهر الأم وهي تبحث عن ابنها (هناك) ثم سرعان ما تدخل (هنا) مع الجثة/ الدمية، تسحبها بمشقة إلى وسط المسرح تحتضنها، ترضعها من صدرها الرؤوم. تسحبها إلى حافة المسرح بينما انشغلت الزوجة طوال ذلك الوقت بحفر القبر، وتهيبته ليستقبل الجثة الدمية. لقد كان القبر مظلماً، وكانت الزوجة تؤدي في الظلام حركات لم نستطيع رؤيتها بوضوح بسبب الظلام الذي تعمد مصمم الإضاءة سنان

العزاوي والذي نجح أيما نجاح في تصميمه للإضاءة هو الآخر أن يجعل الممثلة تتكلم في الظلام فترة قبل أن يسقط الضوء عليها.

الصورة السابعة:

ترتفع الخشبة الأمامية ويظهر الابن/ الزوج ممددا بكفنه على الأرض.. ينهض من الموت، يقف بساق من خشب وذراع مبتورة وتتحول النغمة من (سيعود) إلى (عاد).. والثلاثة الآن في ثلاث بقع ضوئية في مثلث مشابه للمثلث التقليدي الأول. يحد من حركاتهم ويحجم أفعالهم. لقد كانت إيمان ذياب في لحظات الصمت التي ميزت هذا المشهد عن المشاهد الأخرى تعبر بجسدها بطريقة ذكّرتنا بالفنانة الكبيرة هيلينا فايكل في مسرحية (الأم شجاعة وأبنائها) وربما درست إيمان صور هيلينا ثم بدأت بتقليد حركاتها وأوضاعها على الخشبة. أما الفنانة القديرة (قديسة المسرح العراقي) آزادوهي فقد كانت حيوية في ملء فترات الصمت، فعالة في التواصل مع الفعل الدرامي القائم على الخشبة، ولم يخلو وجهها ولا ملامحها، طوال صمتها من تعبير دقيق وانفعال حقيقي.

الصورة الأخيرة :

يتبدد الوهم الذي سيطر على ثلاثتهم. الابن/ الزوج يناجي أمه ولم تعد تتاجيه واكتفت بدخول قوقعة الـ(سيعود) من جديد. والزوجة رحلت إلى أفق بعيد في صورة من اجمل صور الرحيل على الخشبة، والابن صعد ثانية إلى السماء ليغيب ملاكه أيضا عن المكان الذي (هنا). وحدها الأم تبقى على الخشبة منتظرة في صورة المسرحية الأخيرة.

من الرؤيتين نستنتج ما يأتي:

إن المخرج اشتغل في عرض المسرحية على بنيتين أساسيتين هما بنية الانتظار مجسدة من خلال كم الصور الهائلة الموثقة بكل لحظة من لحظات العرض والمؤطرة بفرار من العتمة ولونها المأساوي، وبنية العودة مؤكدا عليها من خلال تكرارها على لسان الأم مرات عديدة.

ولأن المخرج أراد لعرضه أن يكون معقولا وأن يبتعد عن النظرة التشاؤمية لكتاب مسرح اللا معقول اشتغل في نهاية العرض على حتمية العودة في الوقت الذي كان قد اشتغل فيه مؤلف النص على خيبة العودة.

حذف المخرج شخصية (براء) وشخصية (ذان) وشخصية (ايان) لأنهم، على وفق رؤياه، شخصيات ليس لها محل من دراما العرض. فبراء شخصية تتشابه بمشاعرها، وعواطفها، وسلوكها مع مشاعر، وعواطف، وسلوك الأم، وذان وايان شخصيتان افتراضيتان تتعارضان مع فكرة إخراج النص إخراجا واقعيا. وكان المؤلف قد ابتكرها لتخدم فكرة النص ولتسبغ غموضا، غير مقصود، على شخوصه، ولتعطي انطبعا عن وهم العودة وعبثية الانتظار.

ومع أن المخرج في عرضه، أوصل الشخصيات إلى مفترق الطرق فغادرت الزوجة إلى (البعيد)، وغادر الابن إلى (السماء) إلا أنه أبقى الأم في حالة انتظار دائم ولسان حالها يؤكد على أن ابنها الغائب (سيعود) بينما جعل المؤلف شخوصه يغادرون مفترقهم كل على طريقه الخاص ودونما استثناء.

الاختلاف في بعض مفردات الرؤيتين، رؤيا النص ورؤيا العرض، وسلامتهما فنيا وفكريا يشيران إلى أن النص يمتلك طاقات فنية، وفكرية، ودرامية كامنة فيه تجعل أمر تناوله إخراجيا، ونقديا، أمرا واردا، وممكنا، ومتعددا بتعدد قراءاته، واختلاف الرؤى بين هذه أو تلك من القراءات.

لقد فتح المخرج نوافذ الروح كلها، وترك نافذة الأمل مشرعة أمام حركة شخوصه في زمن العرض. في الوقت الذي كان قد أقرّ المؤلف بوجود نوافذ آخر لم تفتح بعد وأحال أمر فتحها إلى قارئه ليطل منها على عالم جديد يؤسسه خارج زمن النص.

*

المقروء والمنظور في مسرحية

محي الدين زنكنة

العلبة الحجرية *

1 - المقروء:

العلبة الحجرية مسرحية ذات موضوعة حبلى بالانفجارات، والطاقات الدرامية اشتغل الكاتب فيها على أساس كشف جوهر الاستلاب من خلال تناوله التفصيلي المدروس لحياة السيدة (روز ستون) وهي امرأة عجوز في الثمانين تلقن فتاة في العشرين معلومات كاذبة تزيف حقيقتها، وحقيقة العالم من حولها، وتوهمها أن العالم هو أميركا، وأن المطر يحرق الجلد تماماً مثل حامض النتريك، وأن الشمس تحرق الجلد وتجعله مثل جلد الزوج نتناً على الدوام، وأن الهواء خارج (العلبة) ضار ومخرب، وأنها هي نفسها، أي الفتاة، مريضة على الدوام حتى تتحول هذه الأوهام إلى يقين في ذهنها فتتشنأ نشأة لا تؤدي إلا إلى احتباسها داخل علبة العجوز الحجرية لقاء القليل من الطعام ومن الملابس التي تتكرم بها عليها من ملابسها الخاصة والقديمة. إنها أميركا الهرمة الشمطاء، والوحش الذي يأكل الأبناء. و(الفتاة) واحدة من أولئك الأبناء الذين تأكلهم أميركا بوحشية بينما يقدمون لها أنفسهم عن طيب خاطر وربما عن قناعة ويقين. ولهذا فإنهم لا يفتأون يدافعون عنها كما تدافع (الفتاة) عن العجوز شأنها شأن الأغلبية في أميركا لا تفهم الأمر على أنه استغلال إذ {لا أحد هنا (في أميركا) يفهم الاستغلال حق فهمه ولا أحد يعترف حتى بوجوده مع أن الجميع ضحية له بهذا الشكل أو ذاك} ولكنها على الرغم من هذا تتوصل الى الحقيقة المغيبيّة، والأيمان أن حقيقة الإنسان لن تظل مغيبية دوماً، وأنها لمجرد ظهور (الشاب) على مسرح الأحداث تغيرت كما تغيرت الأمور فاتخذت مجراها السليم الذي حوّل أميركا إلى بقعة صغيرة في الخارطة العالمية، وعاد الهواء نقياً والمطر ماء لا حامض نتريك والشمس لم تعد محرقة للجلد أو سبياً لتنانته وزنخه ومع أن لهذه الأمور التي تزامنت مع ظهور (الشاب) أثراً ايجابياً على الفتاة إلا أن الفتاة تخفي أمر هذا المؤثر وتنتظر بعدم إدراكها للحقيقة المغيبيّة فترفض دعوة (الشاب) لها لتأسيس

حياة جديدة، وتصر على البقاء إصراراً وفر الدافع المنطقي لخروج (الشاب) من المنزل دون أن ينجز ما جاء من أجله غير أن هذا الإصرار والقناعة في البقاء لن يظلا على حالهما ما دامت تؤمن:

"أن الإنسان لا يظل مغمض العينين الى الأبد. لا يمكن أن يظل كذلك الى الأبد لابد أن ينبثق نور من مكان ما فيبديد الظلام ويزيل الغشاوة عن العين"

وعند هذه النقطة تحدث الانعطافة المهمة في حياتها فيأخذ الصراع مجراه الطبيعي، بعد أن استعرت ناره بينها وبين العجوز، ولعل ذلك الانعطاف الكبير أدى، من دون شك، إلى أن يكون الاختيار مكملاً لها خصوصاً بعد إن أدركت الفتاة عمق التناقض بين الشاب وبين العجوز، بين عالمين أحدهما منفتح وإنساني، وآخر مغلق ولا إنساني. تقول الفتاة مهاجمة العجوز:

"أية مخلوقة أنت؟"

"تضحكين على آلامهم وعذاباتهم"

وليس الهجوم، وحده بكاف للتدليل على الوعي الناجز بل الاختيار الذي لابد وإن يكون هنا منصباً على الجانب المشرق:

"فمن يهتد الى منابع النور.. لا عذر له بالرجوع عنها"

الاختيار هنا نقطة تحول، وموقف دراماتيكي خطير لا يعني تحول (الفتاة) إلى ذلك الموقف حسب، إنما يعني تحوّل الصراع أيضاً ففي الوقت الذي كان محتتماً بين الشاب والفتاة حيث يقوم الشاب بالهجوم بينما تقوم الفتاة بالدفاع، ومن ثم بين الفتاة ونفسها حيث تتصارع، في داخلها، قوتان متناقضتان مرموز لإحداها بالشاب والأخرى بالعجوز فإن الصراع يتحول، فيما بعد ليصبح بين الفتاة وبين العجوز حيث تتحول الفتاة إلى الهجوم بينما تتحول العجوز إلى الدفاع. ولحظة شعرت العجوز أنها الطرف الخاسر، بعد أن قصر دهاؤها ومكرها في إبقاء الفتاة، فأنها تكشف حقيقتها المقتّعة إذ تجبر الفتاة على ترك ملابسها والخروج عارية كما دخلت، وهي طفلة، عارية. فكلّ ما تملكه العجوز يظلّ للعجوز إلا أن ورقتها، هذه تفشل، هي الأخرى فلقد وجدت الفتاة معطف الشاب داخل الحمام وكان قد نسيه في لحظة انفعال وغضب فارتدته لتقذف بكومة الملابس في وجه العجوز ولتفتح الباب وتغادر المنزل كما غادرته (نورا) في (بيت الدمية) فتبلغ المسرحية ذروتها الكبرى. فإذا كان خروج (نورا) أبسن يشكل أعظم الذرى الدرامية كما يخبرنا الناقد المسرحي (ملتون ماركس) فإن خروج فتاة زنكنا لا يقل عن ذلك الخروج عظمة من حيث بلوغ الشخصية أعلى مراحل وعيها ونضجها الفكري والدرامي.

2 - المنظور:

لقد تعامل الفنان المبدع فتحي زين العابدين مع هذه المسرحية بطريقة فنية أكدت سلامة رؤيا العرض، ودقة مبتكراته، وانسجام عناصره الأساسية وتآلفها تآلفا اكتملت ارجحياته باكتمال صور العرض. وعمد، كخطوة أولى من خطواته الأساسية، إلى شطر شخصية (الشاب) بطل المسرحية إلى شخصيتين تمثل الأولى حالته الاعتيادية كرجل شرقي عراقي على وجه التحديد. وتمثل الثانية ذات الأولى أو نفسها النقية البيضاء الطاهرة الفاعلة عندما لا يكون للأولى فعل، والمكملة لها عندما يستدعي ذلك الموقف الدراماتيكي. وبهذا الانشطار يكون المخرج قد حقق غرضين: الأول فلسفي يتجلى في تفسيره شخصية (الشاب) باعتبارها الشخصية المحركة لآلية الفعل الدرامي والمشتغلة على بلورة أفكار المسرحية. والثاني فني يتعلق بآلية التلقي ويقوم على أساس كسر رتابة الإلقاء.

إن نصوص محي الدين زنكنة، كما يعرف قراءه ومتابعوه، تتسم بتطويعها الأدب للفن بطريقة تفرض أو تحقق غاية مزدوجة بينهما وتقبلا لها على صعيد القراءة كنصوص، وعلى صعيد المسرح كعروض. ومما تتسم به لغته الدرامية الأدبية كثرة استطراداته وإشباعه التوصيفي للحدث. وهذا يؤثر، دون شك، على حركية الفعل وديناميته مما يضطر المخرج والحالة هذه إلى استخدام المقص كأداة وقائية فاعلة. وقد نجح العابدون في إقصاء الرتابة عن طريق شطر الشخصية الرئيسة وتوزع حوارها على شخصيتين بدل واحدة مخففاً عن الممثل عبء الحوارات الطويلة. وعن المشاهد رتابة الإصغاء لصوت واحد. ومع هذا ظل النص المعروف، من وجهة نظرنا، أطول نسبياً من المطلوب، وكان حرياً بالمخرج أن يقطع منه ما يخفف على الممثل باعتباره ملقياً، وعلى المشاهد باعتباره متلقياً، وعلى العرض ثقل الهبوط الذي وقع فيه قبل نهايته بقليل. أما المكان فقد نجح في إيصال دلالاته وإيحاءاته بعد أن تحولت (العبة الحجرية) في العرض وهي المكان الذي يدور بداخله صراع الشخصيات إلى صالة كبيرة جداً تتشابه في فضائها شبكة عنكبوت عملاق يبدو الشخص أمامها مثل حشرات آدمية عالقة بها غير قادرة على التخلص من شركها دون مخلص منفلت من سطوتها متحرر من نفوذها ومحصن ضد نسيجها الفكري ولزوجته المؤثرة. إن كل قطعة من الديكور تبدو معلقة بعشرات الخيوط العنكبوتية التي تعطي انطباعاً إيحائياً بطبيعة تلك القطع التي اكتسبت قيماً إضافية ودلالات عمقت من معناها باستخدامها استخدامات متعددة الأغراض تجعل المشاهد يقتنع قناعة يقينية أن لا وجود لقطعة منه لا تؤدي غرضاً

مساهما في تفعيل الحدث الرئيسي للعرض. إن تحويل الشقة (العلبة الحجرية) على هذا النحو التعبيري إنما أراد به المخرج أن يعمق فهم واحدة من أهم الأفكار الأساسية في المسرحية. فطبيعة العجوز الاستحواذية ورغباتها الشاذة وأفكارها الاستبدادية وعدوانيتها وهيمنتها على الفتاة أمور كلها انعكست على مرأى صورة الديكور والتكوينات الدالة سينوغرافيا. وهذا كله مهّد السبيل أمام المخرج المبدع فتحي زين العابدين كي يلعب لعبته الفنية الأخرى فيفاجئنا بانقلاب السيدة (روزستون) إلى رجل مقعد يتنقل هنا وهناك داخل محددات شبكته بواسطة عربته اليدوية وقد وفر هذا إمكانية هائلة في الفضح والكشف لحقيقة هذه الحشرة الآدمية العملاقة التي لا تتوانى في استخدام الكذب والتزييف والديماغوغيا. لقد كانت قطع الديكور موحية ومنسجمة ودالة على شخصية المكان وطبيعته، وعلى شخصية الحشرة الآدمية العجوز وطبيعتها كما كانت الأزياء، هي الأخرى، منسجمة هارمونيا ودالة أيضاً. فالزي اليهودي الذي كان يرتديه الرجل العجوز أعطى انطباعاً واضحاً عن القوة المهيمنة المحركة داخل امتدادات الشبكة العنكبوتية الواسعة، والروح العدائية والنظرة التوسعية ومحاولة الهيمنة ومدّها لتشتمل على العالم، كل العالم الذي سيصبح بطريقة زائفة أمريكا وتصبح أمريكا بالطريقة ذاتها هي العالم وكانت المؤثرات الموسيقية قد لعبت دوراً مؤثراً فعلاً في إعطاء الفواصل اللازمة، والتعبير عن حالة الشخوص الداخلية، ومساعدة المشاهد السامع على تعميق نظرته الاستنتاجية عقب المواقف الانتقالية. ولم ندون أي هنة على هذه المؤثرات إلا فيما يتعلق بالصوت العالي المخدش للممثلة وهي تلقي حوارها عبر مضخمات الصوت. لقد استطاع المخرج أن يقدم رؤياه للعرض بأدوات كلها تضافرت لإيصال فكرة النص والعرض معا إلى الجمهور الذي بدأ تفهمه وانسجابه مع العرض واضحاً من خلال مقاطعته الممثلين بالتصفيق الهادئ تعبيراً عن ذلك الفهم وذلك الانسجام. فتحية لكادر العرض المثابر وهنيئاً لكاتب النص وطوبى للمسرحية التي حصدت من مهرجان المسرح الأردني ثلاث جوائز مهمة من أصل ست جوائز.

**

*

الفصل الثالث

المنظور

الرقص الدرامي

نظرة عامة:

تاريخيا يعتبر فن الرقص من اقدم الفنون الجميلة. وقبل تشكله كفن ذي ملامح واضحة مارسه الإنسان البدائي بعفوية قاده إليه إيقاع حياته الداخلي وتناغمه مع عناصر الطبيعة الخارجية. وبمرور الوقت ارتبط الرقص بالطقوس إرضاء للجانب الروحي، واعتقادا بقدرته على تقريب المسافة بين البشر المستضعفين وبين الآلهة العظام. ولكي يتعزز ذلك القرب كان الراقصون يرتدون زيّ الإله المعني بهذه الرقصة أو تلك، وكانوا يقدمون فروض الطاعة والحب والقداسة عبر حركات وأفعال ازدادت اتقاناً بمرور الوقت، وتطورت أيضاً من حيث المضمون حتى صارت من الشعائر القبلية الهادفة إلى توفير الغذاء والماء والصحة والصيد الوفير، وقد اتخذت كل رقصة اسمها من طبيعة فعلها وغايتها ولعل أهم تلك الرقصات التي تعنينا ونحن نتناول فن الرقص الدرامي هي رقصة (الساتير) التي اختص بها الإغريق القدامى وطوروا تقنياتها حتى صارت بحق الأب الشرعي للمسرح الكلاسيكي وبقية الفنون الأخرى.

كان راقصوا الساتير يرتدون جلد الماعز وقرونها تشبها بالآلهة ويؤدون رقصهم بحضور الإله ديونيسيوس إذ كانوا يعتقدون بعودته إليهم كل عام نهاية الشهر الثالث، وبعودته يعود الخصب والنماء ويحل الربيع بكل مفاصل حياتهم المجدية، لهذا كانوا يحتفلون ويبتهجون ويمرحون ما شاء لهم المرح كي يرى الإله، المتجسد أمامهم بهيئة تمثال يضعونه على مقعدة المسرح، كيف يشكرونه ويحمدونه جهارا. أرادوا أن يكون الإبصار بالعين المجردة لا القلب، حسب، طريقا للبرهنة على أيمانهم بعودته كل عام. وليعززوا في ذاته العليا أوبته المنتظرة، ولتؤدي المشاهدة الحية الفاعلة المباشرة سواء من قبله أو من قبل جمهوره الحاضرين إلى ذلك الهدف الجمعي.

لقد حظي الرقص باهتمام الإنسان على مر القرون، وتطور إلى أشكال مختلفة اعتمدت منظومات إشارية وحركية طبعت كل رقصة بطابعها المميز. وفي العصر الحديث استطاع الإنسان ابتكار أساليب جديدة، وإضفاء التخصص على تلك الأساليب فكان هناك رقص (الفالس) وهو من اقدم الرقصات الحديثة التي تعود نشأتها إلى أكثر من مائة عام وقد اختصت بها القصور الفارهة للملوك والنبلاء، ووضع لها الموسيقى أكبر

موسيقيي تلك الحقب مثل شتراوس وشوبين. وهناك رقص (التانغو) بأصوله الأفريقية ونشأته الأندلسية فضلا عن ظهوره في أمريكا اللاتينية أواخر القرن التاسع عشر وقد أطلق عليه وقت ذاك بـ (التانغو الأرجنتيني). أما رقصة (التشاتشا) فقد ظهرت في كوبا بداية القرن التاسع عشر وهي رقصة ذات إيقاع سريع، وفي كوبا أيضا ظهرت رقصة (السالسا) بحدود عام 1950 وقد لاقت رواجاً عالمياً وشعبية كبيرة، ومن الرقصات الكوبية أيضا رقصة (الرومبا) البطيئة الإيقاع والتي تعتمد في أدائها على حركة الخصر والركب. وبحدود عام 1492 ظهرت رقصة (الفلامينكو) كرد فعل لما آل إليه حال الناس في أسبانيا بعد إصدار القرار الجائر بإلغاء كل الأديان غير الكاثوليكية وإجبار الناس يهودا ومسلمين على ترك دياناتهم والانخراط في الديانة الكاثوليكية. وكانت غالبية هؤلاء من سواد الناس وهذا يفسر لنا شعبية هذه الرقصة وانتشارها في عموم المدن الأسبانية خاصة تلك التي يكون سكانها خليطا من ديانات مختلفة. ومن فنون الرقص الراقى رقص (الباليه) الذي يستند على خمسة أوضاع للأقدام على خشبة المسرح ومثلها للذراعين. أما التحليق فيعتمد على ثلاث قفزات مختلفة، ويعتمد الارتكاز على ثلاثة أوضاع أيضا. وربما أضيف إليها عدد آخر من الأوضاع الجديدة.

وقد استطاع هذا الفن أن يقدم لنا رقصات مبهرة استلهم مادتها من اكبر الروايات العالمية مثل: رواية (أنا كارنينا) التي استغنى فيها عن السرد بالحركة وعن الفعل السردى بالفعل الحركي دون إلحاق ضرر ما في فحوى النص السردى. ونظرا لالتزام هذا الفن، وتقيدته بالشروط الصعبة، والقواعد الصارمة، والقوانين الملزمة، ومثله بعض فنون الرقص الراقية الأخرى، اشتغل عدد من مبتكري الرقص على التحرر من هذه القيود ليكون بإمكانهم التعبير عن معاناة الإنسان المعاصر ببسر وسهولة بعد أن اقتنعوا أن فن الباليه والرقصات الأخرى لم تعد قادرة على استيعاب همومهم ومكابداتهم وإرهاصاتهم وإيقاع عصرهم وموضوعاته المشوبة بالعنف والقسوة والحروب. وقد سار في ركب هؤلاء الفنانين طلعت السماوي، وعلي طالب من العراق، والفنان معتز ملاطيه لي من سوريا فضلا عن فنانين آخرين استطاعوا اللحاق بالموجة إذ قدما، ضمن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريدي الأول، عرضين تحت عنوان (المحتكر) من السعودية، و(تحت الأرض) من مصر.

الرقص الدرامي جنسا إبداعيا محدثا

لقد شكل هؤلاء توجهها جديدا كانت حصيلته تشكيل فرقة (أكيتو) وفرقة (مردوخ) في العراق، قدمت كل منهما عددا من العروض الراقصة نذكر منها: نار من السماء 2000، خطوات انسان 2000، روح ما بين النهرين 2001، فضاء الروح 2002، الليلة قبل

الآف 2003، (2003 بعد الطوفان) 2004، و(ليطلع الشيطان) التي قدمت تحديدا بعد سقوط النظام الصدامي في العراق.

إن هذه العروض وأخرى غيرها ساهمت في منح هذا الفن الجديد ملامح واضحة على صعيدي الرقص والدراما، والتحام الدراما بالرقص التحاما أدى إلى اقتران هذا الفن الحركي البحث بالفن المعاصر. ولكي يعلن هذا الفن عن نفسه ودوره في الحركة الفنية، ووجوده فيها أصدرت مجموعة أكيثو بيانا عام 1998 شرحت فيه فحوى المصطلح (الرقص الدرامي) والأهداف والوسائل المعتمدة في هذا النوع من الرقص وطالبت في بيانها أيضا بتأسيس معهد للرقص الدرامي في بغداد، وتطوير أفراد المجموعة من الناحيتين الإنتاجية والإدارية، وإقامة دورات للأطفال والشباب لتدريبهم على رقص الاكروباتيك واليوغا والرياضة الإيقاعية الخ.

وقد نسب بعضهم هذا التوجه الجديد إلى المسرح العربي لوجود أكثر من آصرة بينه وبين المسرح من جهة، ولوقوع بعض نقادنا وفنانينا تحت التأثير الخادع لهذه الأواصر من جهة أخرى. ولم يقتصر الأمر على هذا الخلط واللبس بل تعدى ذلك إلى عد هذا الفن الجديد فنا مسرحيا واحتساب عروضه عروضاً مسرحية مما جعل أمر التخبط في بركة الاصطلاح أمرا واردا جزئيا أو كليا.

لقد صادف، وأنا أتسلم جائزة الدولة للإبداع عن مسرحية الصرخة عام 2000 إن شأهت عرضا راقصا تحت عنوان (نار من السماء) ولم يسعفني الحظ وقتذاك للكتابة عنه. وفي عام 2002 وخلال تواجدي في دمشق بدعوة من اتحاد الكتاب العرب شأهت العرض الراقص الموسوم بـ (المخطوطة اليومية) وقد قرأت في (فولدر) العرض أن المخرج أطلق على عمله هذا صفة العرض المسرحي الراقص فرأيت من باب الحرص على حل اللبس وتجاوز الإشكالية أن اكتب عن هذه المخطوطة مشيرا إلى إشكالية المصطلح الفني في عرض يأخذ من المسرح بعض صفاته الدرامية، ومن الرقص صفاته التعبيرية، ومن البانتومايم صفاته الإيحائية وقدراته الأدائية موحدا هذه الصفات وصاهرا إياها في بوتقة واحدة هي العرض الجديد الناجز على خشبة. ومن البديهي أن تتغلب بعض الصفات على أخرى فتطبع العمل بطابعها وتملي على المخرج أو مؤلف العرض اصطلاحها. فمرة تقدم على أنها (رقص درامي) كما هو الحال مع العرض العراقي (نار من السماء) ومرة كعرض مسرحي راقص كما هو الحال مع (المخطوطة اليومية) التي قدّمت من على خشبة المسرح الدائري في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، ومرة أخرى أطلق عليها اصطلاح (كيروغرافيا) ووجدنا بعد البحث والدراسة أن الرقص الدرامي هو الأكثر تمثلا لهذه العروض الإبداعية المحدثّة التي اعتمدت جميعها على

بنية الصورة كأساس في بنائها الفني ومعمارها الجمالي. وسأتناول هذه العروض حسب تواريخ مشاهدتها، ونظراً لحدائتها وقلة عروضها لذا سأتناول العرض السوري (المخطوطة اليومية) من أجل منح القارئ رؤية واضحة عن هذا الجنس الإبداعي المحدث.

1. المخطوطة اليومية

لقد اقتنص الفنان معتز ملاطيه لي، بمهارة المبدع ومقدرة الفنان، فكرة بسيطة متواضعة من الواقع المعيش، لكنها تحمل، على الرغم من بساطتها، معان كثيرة أو أننا نستطيع تحميلها معان مختلفة نظراً للاختلافات الكبيرة والكثيرة التي تمس جوهر إيقاع حياتنا اليومية. اشتغل على هذه الفكرة في محاولة منه عرض أفعالنا اليومية الرتيبة بطريقة تستبعد الرتابة لأنها تعتمد، أساساً، على طريقة تعبيرية محكوم عليها بالاختزال، والتكثيف، والتركيز، وتحويل الأفعال إلى حركات، والحركات إلى صور بتجميعها يتحقق المعنى العام للعرض. ولأنها (مخطوطة يومية) فقد بدأها مع صياح الديكة الذي يعلن عن انبلاج صباح جديد في مظهره، ورتيب في جوهره. ومع ضجيج السيارات وزعيق أبواقها وأصوات الإعلان عن بعض السلع بواسطة الطرق أو النقر أو الزعيق تدخل مجموعة من الشباب والصبايا تؤدي كما في كل صباح رياضتها الصباحية بينما يتوسد مزيلة المدينة رجل متسول ربما نصب نفسه ملكاً للقمامة التي تتحول، عنده، إلى عالم حيوي ينام فيه عليها ويأكل منها ويجد مفاتيح حياته فيها مع زقزقة العصفير ينهض ليغسل وجهه بقنينة ماء يحتفظ بها تحت ملابسه ويدحرج برميلاً من براميل القمامة ليجلس أو يتكأ عليه. ثم تدخل المجموعة مرتدية زياً رصاصي اللون تؤدي حركات كثيرة بعضها غير واضح وبعضها مشوش المعنى كان الأخرى بالمخرج أن يقننها وأن يهتم بتشكيل صورها الموحية. وحسناً فعل إذ جعل المجموعة ترتدي الملابس الرصاصية الباهتة وهي تؤدي استعراضاتها لأعمال ومهن مختلفة أمام خلفية المسرح السوداء مما أعطى المشاهد إحياء بحياته الباهتة الداكنة. لكن اختفاء الألوان في هذا المشهد وفي مشاهد أخرى، في لحظات مرح المجموعة وإيقاع حياتها السريع أعطى انطباعاً ناقصاً فكانت الفرحة المحققة التي يثيرها الرقص باهتة أيضاً، وفي هذا مغايرة لطبيعة الإنسان الداخلية، إلا إذا كان المخرج قد فعل هذا بقصدية لم تتضح أهدافها آنياً. لقد عطف الفنان معتز ملاطيه لي هذا المشهد، الطويل نسبياً والصاخب الضاج بكل أصوات الضجيج اليومي، على مشهد تمثيلي صامت هادئ كسر بوساطته رتابة الإيقاع كسراً متناغماً تماماً كما يتناغم القرار والجواب في ملحنة موسيقية.

وأصّر، عبر مشاهد مختلفة من العرض على توضيح بعض الجوانب اليومية التي لا تحتاج إلى توضيح بينما خلت مشاهد أخرى من ذلك التوضيح خاصة مشاهد الرقص الجماعي. فمشهد الشارع المزدهم بالبشر المكتظين على قارعتيه، وإلقاء التحية بعضهم على بعض، وما إلى ذلك من حركات و تكرارات أعطت صورة جلية واضحة عن حالة الشارع اليومية. وكان يمكن، في هذا المشهد من العرض، الاقتصاد بالحركات بدل التكرارات أو استبدال الحركات بأخرى تعمل على تعميق المعنى، وتكسب المشهد دلالة و قوة وإيحاءاً. لقد أدت الحركات الكثيرة إلى التشويش على مشفّرات العرض وطبعها بالطابع التعبيري المشوّش وهذا بدوره أبعد المشهد عن الدرامية وقربه إلى عفوية استبعدت النسق والائتلاف والتشكّل بينما أضفت المشاهد الصامتة، التي ضمّنها المخرج لوحات راقصة كمشهد الرجل والمرأة وهما يعاقران الخمر، ومشهد المتسوّل الذي يحاول اغتصاب المرأة، درامية كبيرة على العرض خاصة إنها كانت مبنية بناءً محكماً متضمناً على الفعل والحركة والصراع وهذه كلها عناصر درامية تمنح المشهد صفة درامية مسرحية كان يفترض بالمخرج أن يشتغل عليها وهو يصمّم رقصاته الدرامية لنستطيع، في النهاية، الحكم على عمله كونه (عرضاً مسرحياً راقصاً).

لقد نجح المخرج في ملء مساحات المسرح الخالية وفضاءاته بكتل بشرية وأجساد شفّرها بها دلالات كثيرة سهل استلامها على المشاهد في كثير من الأحيان. فالمساحة الدائرية كانت مسرحاً للأحداث الصاخبة العنيفة يدور عليها الراقصون كما يدور الناس في دوائر حياتهم اليومية ودّواماتها المغلقة. والمساحات الخلفية للخشبة كانت مسرحاً لأحداث أقلّ ضجيجاً ولكن لم تكن بالضرورة أقلّ عنفاً وصراعاً كمشهد الرجل والمرأة في المشرب وما دار بينهما من عناق وفراق وإغراء واشتهاء ومضاجعة وخلاف تجلّت محصلته في ضرب بعضهما بعضاً بالصحون. ومشهد الشارع الذي أشرنا إليه سابقاً. وفي كل هذه المشاهد أجاد الممثلون والراقصون التعبير، بأجسادهم، وملأوا المساحات الخالية بإتقان الفنان المجربّ وحماسة طالب الفن الطموح. وإذ قارب العرض على الانتهاء وبدأ الراقصون بالاسترخاء والاستسلام للنوم بعد قلب آخر صفحة من صفحات (المخطوطة) ظلّ المتسوّل يقظاً ينظر إليهم من فوق المسرح، من نافذة مطلّة على الأحداث اليومية وبذا يكون المخرج قد أستثمر كل بقعة وكل مساحة من مساحات المسرح الدائري، خشبة وفضاءً استثماراً ناجحاً. ولم يقلّ عنه نجاحاً وإبداعاً المؤلف الموسيقي ومخرج المؤثرات الصوتية الفنان رعد خلف التي كانت موسيقاه موحية ومشكلة خلفية موحية للحدث. والأكثر من هذا أنها اسبغت على بعض الأحداث جواً درامياً مؤثراً عمل على تصعيد الحدث الدرامي في المشاهد كلما أراد المؤلف الموسيقي ذلك انسجاماً مع طبيعة ما يقدم

آنيًا على الخشبة. وتجدر الإشارة، هنا، إلى استخدام المؤلف الموسيقي بشكل مبدع لصوت الصافرات من قبل الراقصين أنفسهم استخداماً مبدعاً أصم الآذان وكأنني به يريد أن يؤكد على عبثية الحياة اليومية وضجيجها القاتل بشكل كبير ويرمز خاطف. إن ما يقال عن المؤلف الموسيقي هنا يقال عن الفنيين جميعاً والراقصين جميعاً الذين بدت جهودهم متظافرة ومثمرة في عرض أمتعنا كثيراً وذكرنا طوال ثلاثة أرباع الساعة بصخب حياتنا اليومية وضجيجها الفارغ لتخلق في نفوسنا إيقاعاً مغايراً لهذا الإيقاع الرتيب.

2- بعد الطوفان

في رقصة درامية طويلة أستحضر الفنان العراقي طلعت صور حضارات العراق القديم. نفخ فيها من روحه النقية الوثابة، واستنفضها في هيئة كائن خرج من حاضنتها ليواجه مصيره المحتوم كمخلوق كتب عليه منذ ولادته أن يكون الضحية؛ وبسبب هذا ومن أجله جعل طلعت جغرافية المسرح الوطني في بغداد، يوم 2004/9/1، تتضمن كتلتين من الديكور احتلتا يسار المسرح ويمينه: تشيأت الأولى على شكل حاضنة ورقية مشعة، وتشيأت الثانية على شكل صلبان ثلاثة صلب عليها عدد من الوجوه (الأفئدة) التي سيضيف إليها الكائن الحضاري الجديد قناعاً إضافياً مكملًا يعمق دلالة الموت الجماعي بهيئة مقبرة أو مقابر جماعية نسجت خيوط العنكبوت على خلفياتها شبাকা لاصطياد ضحايا ثلاث حروب تدميرية.

لقد استوحى طلعت مجموعة الصور المتشكلة على خشبة المسرح من النقوش والرسوم والجداريات الآثارية. درس حركات وأوضاع الجسد فيها واشتغل على استيعابها ومحاكاتها وتقديمها مقننة في بناء ضخم بنيته الأساسية الحركة والتكرار. ولكي يديم طلعت رموز عرضه الدرامي الراقص استعان بالموسيقى، والفلم الوثائقي، والصور الثابتة، والسينوغرافيا، والقيمة الشفافة ليقدم لنا صورة كبيرة عن واقع حال الإنسان الراقص وما آلت إليه في نهاية الأمر. صورة وإن كانت شفافة إلا أنها اتسمت بمسحتها التشاؤمية والاستسلامية، فما دام الإنسان مخلوقاً ضمن هذا النسيج التاريخي المحدد بمحددات السمات الحضارية الراقصية فلا بد من أن يكون مصيره المحتوم، كضحية، (على وفق رؤية الفنان طلعت) باعثاً على المزيد من التشاؤم والاستسلام وهذا هو ما جعل المخلوق أو الكائن الخارج من حاضنة الحضارات يسير على قدميه نحو مصيره المحتوم بعد أن رأى ما رأى من الانتهاكات والخسارات والتضحيات والمقابر الجماعية.

لقد تحاشى العرض الصراع الدرامي العنيف لذلك جاء تصاعده نحو ذروته بهدوء يتناسب مع حركات الرقص التعبيرية وهذا ما يتطلبه جوهر الكيروغرافيا وقوانينها وشروطها الذاتية. إن معرفة تلك القوانين والشروط والقواعد تحتم علينا في النهاية أن نعاير (الكيروغرافيا) بمعاييرها الخاصة، وإن لا نطبق عليها معايير المسرحية ذات الفصول الثلاثة أو الفصل الواحد أو ما إلى ذلك من الأجناس الفنية. هذا إذا اعتبرنا أن هذا الفن جنسا مستقلا بذاته متكاملا في بنائه ومستوفيا لشروطه الذاتية. ومع أن هذا الجنس الفني لم تكن له مرجعيات في العراق وبذرت لم تزل بحاجة إلى رعايتنا كفنانين ونقاد ومتابعين ومتلقين في آن واحد إلا أن عرض (2003 ... بعد الطوفان) وخلافا لما أراده بعضنا كان عرضا ممتعا للمتلقى العراقي على الرغم من معرفة العراقي بحوثيات أحداثه، مثلما هو ممتع لغير العراقي. فهو إذن يحقق درجات من الإمتاع والفائدة سواء عرض هنا أو هناك وهو يحمل بذرة أصالته ونقاء جوهره ولحظته الإنسانية التي تقذف به إلى رحم الزمن خاصة إذا تخلص من بعض الهنات والاطالات التي رافقته.

لقد قرأنا العرض قراءة تأويلية اعتمدت أبجديتها على الصورة بنية أساسية لتخفيف الكثافة الرمزية، ومفتاحا معتمدا في فك الالتباسات الطلسمية داخل أو خارج إطار القصد ومن أجل وضع بيانات العرض وموجهاته بين يدي القارئ فأنا سننتاول تلك البيانات والموجهات عبر صور رئيسة ثلاث:

الصورة الأولى :

المسرح غارق في ظلام رحم كوني تتوهج منه أضواء مختلفة باضنة وضعت على يسار الخشبة، وهي تكبر تدريجيا، ويستطيل جسمها بما يتناسب والطول البشري، والموسيقى تستمر متزامنة مع حالة المخاض العسير الذي سوف يتمخض عن ولادة جديدة. ومن خلال الظلام نبصر، على يمين الخشبة، ثلاثة صلبان علقت عليها مجاميع من الوجوه البشرية (الضحايا) أو أقنعة لبشر في شباك نصبتها لهم أقدارهم المجهولة. وهذه صورة للأرضية التي سوف يتحرك عليها المولود الجديد الذي كتب عليه، من قبل ولادته أن يكون ضحية تسعى منذ مغادرتها الرحم (الحاضنة) إلى حتفها (الصلبان).

في الصورة التي تليها يخرج الكائن البشري (رمز الحضارة الأولى) ليؤدي حركات راقصة بطيئة رافدينية الشكل والمعنى ثم يعود لتتكرر الولادة في حضارة أخرى تشي بهويتها الأزياء التي يرتديها ذلك المخلوق الحضاري. وهكذا تتحول الحاضنة إلى مستودع حيوي لحضارات بلاد ما بين النهرين من بابل وآشور وسومر وأكد.. الخ. في هذه الصورة يرسم الفنان طلعت أشكالاً تعبيرية دقيقة بحركات جسدية تحاكي نقوش ومنحوتات

الجدران الأثرية معززة بالصور الثابتة التي تظهر على مؤخرة المسرح (السايك) لكوديا وسرجون ولملوك آخرين حتى يكمل الكائن الحضاري دورة حياته ويعود ثانية إلى الحاضنة.

إن أغلب هذه الصور طغى عليها الجانب الاستعراضي الذي يشير خطه البياني إلى حركات أفقية أو شبه أفقية بعيدة عن أشكال الصراع الدرامي التقليدي الذي من شأنه تصعيد الموقف الدرامي إلى الذروة وليس في هذا من نقيصة تحسب على العرض فالدراما الراقصة (drama dance) أو ما أطلقوا عليه اصطلاحاً (كيروغرافيا) غير مطالبة أن يكون الصراع الدرامي فيها كما هو حاله في المسرحية التقليدية. ولهذا قلنا أن معاينة هكذا عروض، معاينة نقدية، يجب أن يأخذ معاينها، بنظر الاعتبار، قوانينها وشروطها الذاتية التي تتبع من داخل العرض الراقص لا من خارجه.

الصورة الثانية:

في هذه الصورة، التي تشكل مرحلة متقدمة من تأريخ الحضارات، يقف المخلوق البشري على أسفل وسط الخشبة ثم يبدأ بالدوران حول نفسه في إشارة للزمان الذي يدور بلا توقف وهو يرتدي هذه المرة الزي الأبيض الذي تعرض عليه صور نقوش وحروف وزخارف إسلامية وجمل تشير إلى مرحلتها. لقد استخدم طلعت هذه الطريقة بتفرد وتميز كبيرين إذ لم يسبق أن شمل العرض الوثائقي أو الصوري جسد الممثل (الراقص) كواجهة لعرض الوثيقة. أي انه خرج عن المألوف (عرض الوثيقة الصورية على السايك) محولاً جسد الممثل (الراقص) إلى أداة تؤدي أغراضاً مختلفة في آن. ويدعم طلعت هذه الصورة بصورة مغادرته إلى مؤخرة المسرح، إلى المنطقة الأكثر ظلاماً وعمتة ليخلع رداءه الأبيض (النقاء) ويلوّح به قليلاً قبل أن يتحول إلى الأسود (الحداد) ويسير به نحو الصלבان لينزل من عليها الوجوه (الضحايا) ويسير بها سيرا جنائزياً إلى مقدمة يسار الخشبة ليضعها هناك ويتراجع بصمت ثم يقوم بالحركات نفسها مع مجموعة الوجوه (الأقنعة) التي على الصليب الثاني والثالث. إن كل مجموعة من هذه المجاميع شكلت حجم الضحايا في مآس رافدينية ثلاث ضمن آخر مرحلة من مراحل حياة وريث الحضارات الرافدينية وعليه جلس هذا الوريث يندب وينوح. وهنا يدخل المرحلة الثانية من الحركات إذ ترتبط حركات جسده بأرضية الخشبة في إشارة لتدني حالته بعد أن تسامى في المراحل السابقة. فهو يزحف على الأرض بلهات ثم يتوقف عن الحركة تماماً قرب الضحايا/ الوجوه/ الأقنعة. يستيقظ، ينهض، يرقص متألماً ومفجوعاً، يتلوى، يعمق حزنه صوت (رشيد القندرجي) وهو يقرأ مقاماً عراقياً هو كتلة من آهات العراقي وشجنه الذي لا

ينقطع. وهنا يعزز طلعت الموقف الدرامي بصور عراقيات ثواكل وسط المقابر الجماعية تظهر على جانبي الصالة أو إلى جانبي جمهور النظارة وكأنني بالمرح يري أن يزواج بين الواقعية التي يحياها الجمهور أنيا والرمزية التي يجسدها على خشبة المسرح ثم تأخذ امتدادها إلى خلفيته.

الصورة الثالثة:

تهبط حاضنة الحضارات لتأخذ حجمها وشكلها الأول فتشكّل بهذا انسحابا عن الموقف السابق، وتراجعا عن مهمتها، وتبدلا كبيرا في حالتها، وتغيرا في اتجاه رأس السهم الذي كان يشير، طوال المراحل السابقة، بالتقدم إلى أمام. المخلوق الراقص يتلوى على الأرض موجوعا. يسير بقامة محدوبة، والحاضنة تتسحب إلى خارج المسرح لتغيب وراء الكواليس في إشارة إلى أن الزمن الحضاري قد توقف ولم تعد به حاجة لإنجاب أي طور حضاري بينما تظل الصلبان شاخصة على يمين الخشبة. وتترى الصور الفوتوغرافية/ الواقعية وهي تعرض لنا صور أطفال يبكون بخوف وذهول. أطفال قتلى وأطفال جرحى وصورة طفل منفرد وقف أمام السبورة ليكتب عليها شعارا تعبويا (تسقط أمريكا).

الراقص الذي ما زال واقفا جامدا منقطعا عن الحركة يتقهقر الآن إلى الخلف، يؤدي حركات هي من وحي نصب الحرية لجواد سليم ثم يتوجه نحو الصلبان في حركة مختلفة عن نظم حركاته وأداء مختلف، يشبه إلى حد ما أداء اليابانيين (الكابويرا) الذين ابتكروه بعد الحرب وبعد سقوط القنابل الذرية على هيروشيما وناكازاكي. نتوهم انه سوف يتوحد مع الصلبان متحولا هو الآخر إلى ضحية لكنه يجتازها ويمر من بينها نحو الكواليس. أراد أن ينهي أحداث العرض وأن تكون هذه الحركة تحية للجمهور ولكنه بدل ذلك أوقع الجمهور في ارتباك واضطراب حول ما إذا كان العرض قد انتهى تماما. عندما تفتح أضواء الصالة ويدرك المشاهدون أن هذا العرض قد أغلق دائرته على الاحتلال دون أن يترك النهاية مفتوحة ولو على بصيص أمل يكون العرض قد انتهى فعلا. وإن سؤالا يطرح نفسه هنا:

لماذا ظهر المحتل بهيأته البشرية ولم يظهر بهيأة رمز كما هو حال الرموز الأخرى ما دام العرض خال من الشخوص إذا استثنينا المؤدي الوحيد أو الراقص الوحيد أو الكائن الوحيد الذي سقط عليه عبء إيصال الأفكار بوساطة حركاته الجسدية؟ وإذا كانت مجموعة الظروف وتطورها هي التي ألغت الحاجة إلى الحضارة أما كان من الأفضل أن يصار إلى إيضاح هذا الجانب ولو إيضاحا بسيطا ليعرف المشاهد مبرر ذلك الإلغاء؟

إن تشاؤمية الفنان طلعت لم تدع له فرصة التفكير بهذا بعد أن عززت في نفسه فكرة (الضحية) التي مفادها أن إنسان وادي الرافدين يولد ليحتم عليه قدره أن يكون ضحية أو مشروع ضحية.

إن العرض الدرامي الراقص (2003 ... بعد الطوفان) على الرغم من كل ما ذكرت يظلّ عرضاً جديداً فيه أصالة الابتكار، وروحية التجديد، والقدرة على تجاوز ما هو تقليدي إلى ما هو حداثي. وتظلّ خشبة المسرح العراقي متميزة بعطائها الذي لا يتوقف عند حد معين.

3 تحت فوق/فوق تحت

عندما يتحول عالمنا إلى غابة وكائننا إلى حيوان أو كما أراد مخرج الرقصة الدرامية (تحت فوق/ فوق تحت) إنسان مُحَيَّوْنَ فإلى من ستؤول أمورنا؟! وكيف يمكن النهوض بمهامنا كبشر متحضرين؟!

لقد قالت الحيوانات كلمتها بوساطة منظومة كاملة من الإشارات والحركات كونت بتلاحمها صوراً واضحة أو نصف واضحة لثمانية أجساد تتحرك هنا وهناك. تملأ خشبة المسرح الوطني بمرحها ولعبها ومشاكستها. تدور حول نفسها، أو حول بعضها، أو بين الكم الهائل من الحبال المتدلّية من سقف المسرح، أو حول الشجرة التي احتلت أسفل وسط الخشبة متدلّية من السقف ومنقلبة رأساً على عقب لنستدل من خلالها على جزء من معادلة العرض الراقص ذي الطرفين (تحت فوق/ فوق تحت). ولنتأكد من كون الطرف الأول يساوي الطرف الثاني.

لقد تغيّرت طبيعة الأشياء التي تحيط بنا مثلما تغيّرت طبيعة الشجرة الجرداء إلا من أغصانها وجذورها المتبسة.. حياتنا تتقلب، وعروقنا تجف، وبهددنا على الدوام (الجوع المصيري). نظرة تشاؤمية أخرى تضاف إلى حصيلة الفنان المتألق (طلعت) بعد انقضاء تشاؤميته في عرضه السابق (2003... بعد الطوفان) هذه النظرة لم تتح له هذه المرة، النفاذ إلى جوهر الأشياء، ومعرفة ما تكنّه تماماً ولذا راح يصور لنا ما آل إليه حالنا من خارجنا فبدت له صورتنا مختلفة متألفة في بعض الأحيان، ومتخاصمة في أخرى تؤدي دورها (كي تصلح عولمياً لقروننا الجديدة) تنتزع حقوقها (البشرية حيوانياً) وتحتل أماكنها في التنظيمات الحزبية والقواعدية (وتدخل بالديمقراطية الحيوانية في البرلمان، والمشixات، والمجالس الوطنية، والثورية، والشيوعية.. إلخ.. إلخ.. هي نظرة فيها سخرية متدنية واستعلائية مترفعة يضع طلعت من خلالها نفسه خارج الفوق وخارج التحت ليتصل من فعل التغيير، وعملية البناء، وليضع نفسه خارج محيط الأشياء. ينظر ويرى

ويرسم مأساتنا، يتألم ويبيكي لمصيرنا الذي أسلمنا أو سوف يسلمنا للجوع ولكنه لا يريد البقاء داخل حلقتنا القردية المفقودة.

لقد جسد طلعت في عرضه الدرامي الراقص، أو بعبارة أدق في رقصه الدرامي رؤيته التي اتضحت لنا، نحن الذين نرى صور عرضه المتلاحقة، دون أن تكون بنا حاجة لسماع الحوار، أي حوار لا يستطيع بلوغ بلاغة الصمت وقدرته على تفعيل استلامنا لشفرة تلك الرؤيا. من أجل إلقاء الضوء أو الأضواء على هذا العرض فأنا سنقوم كما فعلنا في عرضه السابق بمعاينته عن طريق اشتغالنا على الصورة بنية أساسية، ووحدة توالدية يفضي بعضها إلى بعض.

الصورة الأولى:

نرى في هذه الصورة خشبة المسرح وقد تدلى منها عدد هائل من الحبال تترك فينا انطبعا حول مكان العرض معززا بوجود شجرة ضخمة متييسة الجذور والأغصان تتدلى من سقف المسرح وقد انقلبت رأسا على عقب. تحت الحبال وعلى الرغم من كثافة الظلام نرى ثمانية كائنات يجلسون تحت الحبال دون حراك وتعطينا الموسيقى والآهات طابعا حزينا تشاؤميا شرق آسيوي. في هذه الصورة، كما في الصورة الأولى لعرضه السابق، يضعنا طلعت أمام إيقاع بطيء، وإطالة مملّة، وثبات للصورة يستمر إلى وقت غير قصير. وإذ ينقضي ليل الغابة، وتتحرك حيواناتها ببطء تأخذ الإضاءة بالتوهج التدريجي ويتغير الإيقاع الحزين إلى إيقاع راقص ينفرد فيه أحد الحيوانات عن المجموعة التي تظلّ تراقبه من مكان ما على الخشبة لتتكرر هذه الحالة عدة مرات قبل أن تتوسطهم المرأة فيدورون حولها ضاربين حلقة على إيقاع الطبل المستمر مع المشهد حتى نهايته. وفي هذا الموضع يكثر طلعت من حركات الراقصين، وينوع في تلك الحركات، وينتقل بمرونة من حركات السيرك والأكروباتك إلى حركات الرقص التعبيري والجمناستك، ومن الحركات الجماعية الموحدة إلى الحركات الفردية المنسقة. وكان حريا به أن يقنن بعضها، ويختصر أجزاء منها ويقصرها على الحركات المهمة ذات الوظيفة الأدائية المناسبة.

الصورة الثانية:

تبدأ هذه الصورة عندما يخفت صوت الموسيقى، وتتداخل معه أصوات موسيقية وأصوات بشرية مبهمة غير محددة. وبعد سلسلة من الحركات الجماعية، والمشي، والتوقف يهبط من سقف المسرح إلى مسافة محددة كرسي العرش ثم يأخذ الراقصون أوضاع مختلفة لأجناس مختلفة ذات ملامح شرق آسيوية يطرحون أرضا، يرتجفون وهم

ينظرون إلى الكرسي بخوف، يزداد رجفانهم فيجتمعون تحت الكرسي ويمدون أيديهم باتجاهه ثم يسجدون على الأرض، ويرفعون أيديهم مثل الكهنة الذين يؤدون صلاة وثنية تمجد الكرسي، وقوته المهيبة الرهيبة.

الصورة الثالثة:

على خط مستقيم واحد يؤدون حركاتهم التي تصاحبها أدوات النقر، يتقدمون إلى وسط الخشبة، يتلقون في دائرة بيضوية، ولشدة حركاتهم وكثرتها يظهر الإجهاد على بعضهم واضحاً في هذه الصورة حتى أن بعضهم يفشل في جعل حركته متوافقة مع بقية الراقصين. ينسحبون إلى أسفل يمين المسرح، ويخرجون ليدخل أحدهم ويتقدم ليقف على حافة المسرح الأمامية مؤدياً بعض الحركات الفردية. وهنا تتوقف الموسيقى، ويظل الراقصون يؤدون حركاتهم بصمت. ينهارون، يتكلمون بعضهم على بعض واثنان منهم يقومون برفعهم ورميهم خارج تجمعهم.

الصورة الرابعة:

وهي صورة مشفوعة بحوار، مأخوذ عن الشاعر الشعبي العراقي المغترب شاكر السماوي، تضمنه دليل العرض. تعم المسرح فوضى منظمة أدت إليها العبارة الأخيرة من الحوار والتي راح الكل يرددتها (الجوع المصيري). هنا تدخل أصوات غريبة: هدير محرك، أصوات غير مفهومة، كلمات متشابكة. الكل ينسحب إلى عمق المسرح خلف الشجرة المتبسة يمارسون رقصة طقوسية ثم ينطلق صوت الناي حزينا لتعود آلات النقر من جديد في إيقاع يقترب إلى حد ما من إيقاع رقصة (الساس) العراقية. يتحركون حركات موحدة جماعية متوافقة ثم يهبط الكرسي إلى الأسفل. يتجمعون تحته حتى يلامس الأرض فتتوجه المجموعة نحو الحبال، وتختفي الموسيقى شيئاً فشيئاً. يتعلقون بالحبال كالقردة حتى تخفت الأضواء ويظلم المسرح.

تحليل الصور:

تتجسد رؤيا طلعت الفنية والفكرية، في الصورة الأولى، من خلال نظرته التشاؤمية للأشياء التي بدت منقلبة على نفسها، ومنفلتة من قوانينها وطبيعتها، ومغايرة لمنطقها. لقد وضعنا جميعاً في غابة مهددة بالجفاف، ومحكوم على كائناتها بالجوع، وتركنا مشتتين وموزعين في أرجائها محكومين بسلوكنا الحيواني المتدني داخل أقفاص السيرك، أو ملاعب الحيوانات. ولقد حللنا تلك الرؤيا من خلال الكم الهائل من صور العرض

التي قمنا بإعادة توزيعها على شكل صور كبيرة اشتغلنا على تفكيك مكوناتها وتحليل رموزها مثبتين الاستنتاجات الآتية:

أولاً - تصويره لمجتمعنا الذي يتلاعب به حالياً الإرهابيون، والمخربون، وضعاف النفوس، والموتورون، وشذاذ الآفاق، والمتطرفون، والمفرغون من محتوهم الإنساني، والمغسولة أدمغتهم، والمرترقة، والمغرر بهم على وفق الرؤيا التي نادى بها الشاعر الشعبي المغترب شاكر السماوي والتي تضمنها الرقص الدرامي على شكل حوار انتقادي مباشر موزع على حيوانات العرض.

ثانياً - تسخير المنظومة الإشارية لخدمة النص السردى المأخوذ عن (حدائق الروح) والمثبت في دليل العرض بتوقيع شاكر السماوي، وكان يجدر به أن يسخر النص السردى لخدمة المنظومة الإشارية مثلما سخر الاكروباتك، والتمثيل الصامت، والرقص الطقوسي.. إلخ.. بطريقة فنية رفعت من مستوى العرض، وعززت فكرته الأساسية.

ثالثاً - ضمن منظور فلسفي مثالي جداً يهبط كرسي العرش في الصورة الثانية من (فوق) إلى (تحت) فيحدث اضطراباً بين الحيوانات، وينشر الخوف والذعر بين صفوفهم فيخرون له ساجدين بخضوع، وطالبين الرحمة بتضرع. ومع بقاء الكرسي شاغراً حتى نهاية العرض تظل سلطته حاضرة غائبة مجهولة لا ملامح، ولا جنس محدد لها في إشارة منه إلى غياب السلطة والقانون في بلادنا ما دامت بلادنا ترزح تحت نير المحتلين، والأفاكين والدخلاء، والمخربين في محاولة تحريضية قدر ما هي تبيئية واستسلامية.

رابعاً - تكرار الحركات والمبالغة في أدائها أريك الراقصين، وبدد الانسجام الحركي في بعض مواضع العرض، وجعل التعب يبدو واضحاً على أجسادهم لبقائهم من بدء العرض حتى نهايته في تواصل دائم على الخشبة بلا وقت مستقطع للراحة واسترداد الأنفاس وهذا متأثراً من إصرار المخرج على جعل المشهد العام واحداً متكاملًا مستبعداً أي شكل من أشكال التقسيم المشهدي للعرض هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن فرز الشخصيات، واستبعاد بعضها، وطردها إلى خارج المجموعة عزز الفكرة التي اشتغل عليها طلعت في لا جدوى الواقع الذي نعيشه الآن سواء حدث الفرز أم لم يحدث وتلك سوداوية انتقلت إليه من (حدائق الروح) ففرضت هيمنتها وقداستها عليه.

خامسا- إن العرض الدرامي الراقص أو ما اصطلح عليه مؤخرا بالرقص الدرامي (drama dance) هو أبعد الأجناس الفنية الصامتة عن الحوار التقليدي، وأقربها إلى الصورة التي تضاهي بلاغتها الكلمة المنطوقة. لقد استطاع طلعت وراقصو (أكيثو) أن يجسدوا رؤيتهم من خلال كم الصور الهائل الذي تشكّل على خشبة المسرح الوطني الفسيحة. واستطاع المشاهدون فهم مسار الفكرة المعروضة أمامهم على هيئة صور مبهرة توصلوا إلى معانيها دون شعورهم بأدنى حاجة لحوار توضيحي وهذا يدعونا إلى لفت انتباه المخرج وفرقته (أكيثو) إلى هذا مستقبلا خاصة بعد أن أتحنفونا بعدد من الأعمال الراقصة التي تحدت ملامحها العامة، وجنسها الفني الخاص وصارت خشبتنا العراقية تألف تلك الملامح، وذلك الجنس الدرامي الحدائي الجديد.. شكرا لفرقة (أكيثو) التي أدخلت الفرحة إلى قلوبنا في ظرف قل فيه الفرح، وكبرت فيه المأساة، واشتدت علينا نقمة الناقمين وأولئك الذين يحاولون النيل من حبنا للعراق.

مما تقدم نستنتج ما يأتي:

- 1- إن مصطلح الرقص الدرامي هو الأقرب إلى تمثّل هذه العروض، وهذا يعني استبعاد كونه عرضا مسرحيا راقصا كما أراد له معترز ملاطية لي في دمشق واستبعاد مصطلح (كيروغرافيا) الذي تبناه طلعت السماوي في بغداد.
- 2- الرقص الدرامي يأخذ من الرقص أغلب صفاته التعبيرية، ومن المسرحية بعض صفاتها الدرامية. وبهذا فإن عروضه لا تعتبر بأي شكل من الأشكال عروضاً مسرحية. كما لا تعتبر رقصاً مجرداً. وفقط تجنس على أساس أنها رقص درامي حسب.
- 3- الرقص الدرامي يعتمد الصورة الفنية بنية أساسية في بناء عروضه الراقصة.
- 4- الرقص الدرامي لا يتوقف عند حدود نوع فني محدد كالمسرحية على سبيل المثال، بل يستفيد من التمثيل الصامت (مايم)، ومن الاكروباستيك، والكابويرا، وفن النحت، والجداريات، والموسيقى فضلا عن بعض العناصر الدرامية ذات القدرة على التماهي والتداخل والانصهار في بوتقته كجنس جديد مستقل.

- 5- الرقص الدرامي جنس جديد يحتاج إلى نقد جديد يستند في أدائه على فهمه لشروط وقواعد وبناء الرقص الدرامي. وعلى هذا الأساس لا أتفق مع من اعتبره عرضا مسرحيا وراح يطالبه بأمور هي من جوهر العمل المسرحي الصرف.
- 6- الرقص الدرامي لا يمكن معايرته ضمن المهرجانات (مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) بمعايير المسرحية الدرامية لاستقلاله عنها كشكل له شروطه وقواعده وبناءه الخاص.
- 7- الرقص الدرامي نجح في تناول موضوعات التراث والمعاصرة على حد سواء. ففي الوقت الذي اختار معتز ملاطية لي موضوعته من الحياة اليومية المعاصرة اخذ طلعت موضوعاته من الماضي تاريخا وموروثا وفلكلورا.
- 8- الرقص الدرامي فشل في استخدام الكلمات الصائتة ضمن عروضه التي اختصت بالحركات الصامتة وبمنطقها الخاص.
- 9- الرقص الدرامي أخيرا أمامه مشوار صعب لترسيخ نفسه كجنس فني جديد وسط زحمة الأجناس الفنية والأدبية الراسخة.

**

*

صور ارتحالات الغجر في مسرحية أحذب نيو. نيوتردام

إعداد وإخراج : كريم جثير

تمثيل : مجموعة من ممثلي الفرقة الوطنية

تقديم : الفرقة الوطنية للتمثيل/ بغداد

في عمل جديد للفرقة الوطنية للتمثيل قدم المخرج/ المعد كريم جثير محاولة مهمة أراد لها أن تكون علامة واضحة على طريق المسرح العراقي الجديد، فانطلق من ذاته المرتحلة المهاجرة التي أذن لها أن تستقر، أخيراً، فوجدت الاستقرار ضرباً آخر من ضروب الارتحال.

من هنا تبدأ معادلة كريم جثير وموازنته الافتراضية بين عالمين: عالم ثابت وآخر متحرك. عالم مستقر وآخر متغير. عالم مفخخ بالحب والآخر بالمتفجرات. وما كان منه إلا أن يلوذ، مسرحياً، بنص روائي شهير كنا قد قرأناه أدباً وشاهدناه سينمائياً حتى أننا حفظنا أسماء أبطاله منذاك: جان فالجان، الازميرالدا، كوازيمودو، وجافير. لقد أراد جثير أن ينوّه، منذ بدء العرض، إلى الخيط الواهي الذي يربطنا، كمشاهدين، بالغجر عن طريق الموسيقى التي تحولت، بانسيابية، إلى (الهجع)، ومن الرقص العام إلى الرقص الخاص ولكنه لم يعمّق هذا التحول بتعريفه، على سبيل المثال لا الحصر، فظلت الشخصيات والأحداث بعيدة عنا في القلب والقالب.

لقد وقع جثير في الأسر الروائي ولم تنقذه ملكته في الكتابة من طغيان عالم الرواية على نصه المعد، وهيمنة فضائاتها على فضاءات العرض، وانزياح فعله الدرامي أمام انشئالات السرد الجارفة. وفي الوقت الذي كان بإمكانه أن يطور فكرة النص، وان يخرج من محددات الرواية إلى محدداته الخاصة بعد أن أمسك بالخيط الذي يقوم على أساس تفعيل (الحذب) ترك ذلك الخيط مشدوداً بأثر الرواية وهيمنتها. واختفت الحذب من على ظهور المصابين بها بعفوية كبيرة. لقد توقعنا أن يستمر كريم جثير بإنزال عقابه المبتكر على قوى الشر بتحديدهم حتى النهاية، ولكنه لم يمسك بهذه (الثيمة) التي كان من الممكن أن تخلق مغامرة هائلة بين نيوتردام فكتور هيجو ونيو - نيوتردام كريم جثير.

وعلى الرغم من هذا كله استطاع كريم أن يقدم لنا صورا درامية باهرة في تشكيلاتها، زاهية في تجانسها اللوني، وبارعة في توضيح المعنى وتجسيد الأفكار. واعتمادا على هذا سنقرأ عرض نيو - نيوتردام قراءة صورية من خلال صور العرض الكبيرة وكما يأتي:

الصورة الأولى:

تكتسب هذه الصورة أهميتها من فاعليتها الأدائية في نقل الانطباعات الأولية عن الشخص، والأحداث، والموضوع. وهي غير مجردة من المؤثرات الخارجية كصوت الجرس (ماري) الذي يقرع متبوعا بصوت إنشاد أو همهمات كورالية تمنح الصورة أجواء طقوسية كنسية، وقد تضمن إطارها الخارجي على جمهور النظارة وهم يجلسون على خشبة المسرح، ربما بهيئة محلفين، يدور بهم المسرح نصف دورة ليواجهوا أمامهم، على خلفية المسرح، قطع الديكور المهيكل على شكل طوابق ثلاثة هي أماكن حركة الممثلين وتنقلاتهم صعودا أو نزولا بحسب أهمية الدور وفاعلية الشخصية. داخل متن هذه الصورة غجر يرقصون ويمرحون. في الأسفل والأعلى على إيقاع يتحول بعد حين إلى إيقاع عراقي معروف (الهجع) يجعل أمر فرز هوية الشخص والجو العام صعبا بسبب الانتقال المشوشة من الأجواء الغجرية العامة إلى الأجواء العراقية الخاصة، تتفرد الغجرية (الازميرالدا) في رقصة تجر الانتباه إليها، وتضعها تحت الأضواء مباشرة بدائرة صغيرة تعزلها فتمنحها حضورا مستقلا على الخشبة. يقطع الرقصة الأحذب (كوازيمودو) بهبوطه المفاجئ من الأعلى إلى الأسفل جارا الانتباه إليه، والتركيز عليه كشخصية مهمة في العرض. يواجه هذا الفعل المفاجئ بسخرية عامة وإذ يمسك كوازيمودو بالغجرية الغائبة عن الوعي يتدخل جافير لتخليصها معلنا عن شخصيته العسكرية، وأمرا أتباعه بجلد الأحذب. وزيادة في التفاصيل تفتح الازميرالدا زمزية الماء، وتمنحها للأحذب وكذلك يفعل جان فالجان بينما ظل الآخرون يرشون الماء غير مبالين بحاجة الأحذب إليه.

في هذه الصورة أيضا تظهر الأم صابة جام غضبها، وحقدتها، وكرها على الازميرالدا بينما يظل الكاهن واقفا في الأعلى مهيمنا على مجريات الأحداث.

باختفاء مكونات الصورة، وبقاء الكاهن منفردا داخل إطارها، ومعبرا عن حقيقة أزمتها "إن فكرة يائسة واحدة كافية أن تجعل الرجل في حالة ضعف وجنون" يكون كريم جدير قد ابتعد قليلا، خاصة بعد حذفه لجزء كبير من المشهد الأول، عن محدداته الزمكانية. لقد أدى الحذف إلى اختفاء ملامح الصورة العراقية، ومحتواها من الأنقاض والسلاح والحرائق وأعمدة الدخان والمفخخات والناصفات.. إلخ.. إلخ.. وبدأت من اللحظة الأولى، لحظة قرع

الجرس وانطلاق الإنشاد والهمهمة، أننا إزاء مسرحية لا تنتمي في مؤشراتنا الأولى مكانيا إلى مكانياتنا المألوفة. فأسماء شخوص الرواية، وذاكرة الفيلم لم يتركنا لنا فرصة تقريب الأجواء، أو تجاوزها واقعا داخل العرض. ثم أن ظهور الشخصيات الرئيسة: كوازيمودو، الازميرالدا، جان فالجان، جافير، والكاهن، والجرس أحالتنا مباشرة إلى فكتور هيجو وقطعت الطريق المؤدية بنا إلى كريم جثير. من هذا كله نخلص إلى أن الصورة الأولى ممهدة للأحداث ومعرفة بالشخوص على الرغم من الاضطراب الواضح بين واقعية الشخوص وتعبيرية أماكن تنقلهم المبتكرة.

الصورة الثانية:

تبدو هذه الصورة، للوهلة الأولى، انفرادية يفترض كونها الخارجي الظلام، وتثير المتن فيها بقعة ضوء صغيرة يللم الأحدب فيها معاناته، وأحزانه، وآلامه الدفينة. تعطي المشاهد انطبعا عن تصاغر العالم من حوله، وظلاميته، وسطوة ثقله عليه، ووقوعه تحت رحمة الأسئلة الاستثنائية التي وضحت من خلالها صور الشخصية وعذاباتها الطويلة:

"لماذا أنا هكذا يا ماري؟ لم هذا القفص من البشاعة التي تغل روعي بأغلالها وتسلمني الليل والنهار إلى الكآبة والأحزان، وإلى كراهية البشر وسخريتهم مني.. آه ماري لكم أتمنى أنني خلقت شيئا آخر حتى لو كان هذا الشيء حيوانا كي لا اشعر بكل هذا القبح. لم كل هذا القبح لي وحده والجمال كل الجمال لغيري؟"

يتوسع إطار الصورة ليسع الجوقة فتدخل إلى الصورة بتشكيلات جميلة تغطي فضاء المسرح كله. الجوقة كعادتها تسخر من الأحدب الذي يكشف داخل هذه الصورة، على الرغم من قبحه الظاهر، عن فهمه للجمال، واحترامه له من خلال رده على كلمات الجوقة الساخرة، فعندما تكرر الجوقة مؤكدة "الأحدب الأحدب" يرد بصوت عميق "حذب الروح أم حذب الجسد" وإذ تكرر عليه "الأحدب الأحدب" يرد بهدوء "الأرض حذاء لكثرة ما عليها من آثام" وإذ يكررون "الأحدب الأحدب" يقول مذكرا إياهم بعد أن تناسوا حالهم "كلما غردت البلابل أخرستها الشظايا وعزفت موسيقى البساطيل" وهنا يعطي المخرج تركيزا على الكلمة الأخيرة التي أراد لها أن تكون منبهة ومذكرة ببقاء البساطيل ودوام سيادتها. وبعد أن يتوجوا الأحدب ملكا للقبح تظهر على ظهورهم الحذب لتشكل انعطافا كبيرا في العرض ولكن المخرج لم يستثمر ابتكاره هذا ربما بسبب قلة خبرة الممثلين، أو عدم ثباتهم على أدوارهم خاصة بعد انسحاب الممثلين ذوي الأدوار الرئيسة واستبدالهم بآخرين لظروف نجهل سببها.

الصورة الثالثة:

في هذه الصورة يقدم لنا المخرج كريم جثير رؤيته الفنية لشخصيتين رئيسيتين هما جان فالجان المطارد (بفتح الراء) والضابط جافير المطارد (بكسر الراء) وهما يجدفان في زورق افتراضي واحد كإشارة لمرحلة حياتهما التي بنيت على المطاردة المستمرة من قبل الباطل، مرموزا له بشخصية الضابط جافير، للحق مرموزا له بشخصية الغريب جان فالجان. ومما يشار إليه هنا هو اختفاء حبة جافير، لأسباب ذكرنا بعضها، في الوقت الذي كان يمكن أن تكون دالة للتمييز بين الشخصيتين مع أن هذه الدالة موجودة أصلا في النص المعد.

يقول الضابط لجان:

"من أنت يا هذا الغريب؟ ولم لم يصبك الحذب الذي أصابنا؟"

ثم يختفي جان من كادر الصورة ليضم إطارها ثلاث مستويات مختلفة:

الأول وفيه تظهر الازميرالدا ممددة على فراشها.

الثاني وعليه يقف الضابط جافير.

الثالث وعليه يقف الكاهن.

تبدو الازميرالدا هدفا واه يمكن الانقضاض عليه من قبل الشخصيتين المتشابهتين في الغاية (الوصول إلى جسد الازميرالدا) والمختلفتين في الوسيلة. وفي الوقت الذي يصل الضابط إلى هدفه يخطط الكاهن للإطاحة به. ومع هذا وذاك تبدو رقصة الفالس بين الضابط والازميرالدا جميلة في أدائها على الرغم من اختلاف نوايا الشخصيتين التي تتكشف من خلال حديث الازميرالدا عن والدتها المفقودة، وسخرية الضابط من ذلك الحديث. ويصل الاختلاف أقصاه عندما تصل مكالمة هاتفية للضابط تخبره بوجود عدوه اللدود جان فالجان فتتقلب كلمات حبه الزائفة إلى تصريح بوضاعة الازميرالدا، وبغلبة نزوعه نحو القتل على نزوعه نحو الحب. ولعل أهم ما تقدمه هذا الصورة من دلالة هي أن كلا السلطنتين اللتين يتمتع بهما الضابط والكاهن على حد سواء مجبولتان من معدن واحد. وإلى هذا يشير جان فالجان قائلا لجافير:

"اخلع خوذتك أيها الضابط وتفحصها جيدا وستجدها قد صنعت من أجراس الكنيسة ذاتها".

الصورة الرابعة:

تتشكل هذه الصورة من العلاقة التي يبتكرها المخرج بين الشاعر جرانجوار وبين الصالة، بعد أن يقوم اثنان من الممثلين بجر آلة البيان ومعهما جرانجوار على عربة يضعانها على أسفل يمين المسرح. وبعد نصف دورة للخشبة نكون كمشاهدين في مواجهة الصالة التي تضاء فنرى الكراسي فارغة إلا من اثنين جلسا يتابعان ما يقوم به الشاعر الذي صار يقع بيننا كمشاهدين على خشبة المسرح، وبين الصالة بكراسيها الكثيرة الفارغة. وقد أراد المخرج من خلال هذه الصورة أن يوضح نوع العلاقة بين الشاعر الجائع الذي عرض نصا مسرحيا وبين عدم حضور الجمهور لمشاهدة ذلك العرض وهذا يعني إفلاس الشاعر وخوؤه من مقومات الاستمرار. إن فضيلة هذه الصورة تكمن في عرضها لواقع حال الفقر والبؤس الذي كان مستشرياً في الفترة التي تناولها فكتور هيجو وأراد التأكيد عليها كريمة جثير.

الصورة الخامسة:

العجر وازميرالدا يؤدون رقصة جديدة تتحول في نهايتها خوذة الضابط جافير إلى وعاء لجمع النقود كدالة على تسفيه الازميرالدا لسلطته تسفيهاً يقع على نفس الكاهن موقع الرضا والاستحسان. تقطع الرقصة أصوات الهواتف العسكرية الصادرة من موقعين عسكريين في أعلى الشرفة العالية. العسكريان يحمل كل منهما بندقية كلاشنكوف ويتسلم الأوامر من جافير. والصورة بشكل عام تظهرهم كسلطة متعالية على الناس، مراقبة لهم، وراصدة لكل تحركاتهم، ومهيمنة على حياتهم هيمنة تامة. يواصل العجر رقصتهم ويحكمون على جرانجوار بحسب ناموسهم بالموت إن لم تقبل به إحدى غجرياتهم زوجاً لها فتعلن الازميرالدا زواجها منه وتحوله إلى جامع للنقود بخوذة جافير بعد إكمال كل رقصة من رقصاتها. من هنا يتضح الدور الذي تلعبه الازميرالدا في تسفيهه وفضح سلطتي جافير والكاهن فتتدبر السلطان، وإن بشكل غير مباشر، أمر إلقاء القبض عليها وإعدامها.

الصورة السادسة:

على الرغم من وجود عدد غير قليل من الصور الصغيرة الداعمة للمعنى الذي أراده كريمة جثير إلا أنها لا تحمل التكوينات التي تجعلها مهمة كالصور الكبيرة التي نحن بصدد قراءتها، وبيان معانيها المرئية. وهي في الأغلب صور جماعية حرص كريمة جثير على جعلها مختلفة كنغمة واحدة معزوفة على أوتار مختلفة.

لقد تضمنت هذه الصورة أكثر الأحداث دموية وجنوحا نحو الموت وأشدّها اندفاعا نحو ذروة المأساة الشكسبيرية إذ يقوم الكاهن بقتل جرانجوار، ويقوم جافبير باتهام الازميرالدا بذلك القتل تمهيدا لإعدامها، ويقوم الغجر بإلقاء القبض على جافبير لإعدامه انتقاما للازميرالدا لكن تدخل جان فالجان يؤدي إلى إطلاق سراحه فيحوك مؤامراته الأخيرة مع الكاهن للتخلص من الازميرالدا بعد أن أخذها الأحذب إلى غرفة حمى الكنيسة. وهنا يضع الموت حدا لأحداث المسرحية كلها إذ يموت الأحذب، والكاهن، وجافبير، والازميرالدا، والغجر جميعا. وحدهما العسكريان يستمران في الحياة وهما يضعان إصبعيهما على الزناد حتى النهاية فيدور المسرح دورته الأخيرة، وتفتح ستارته على عالم مغيب من جمهور النظارة تماما.

مما تقدم نستنتج ما يأتي:

1- تكمن أهمية الصورة الأولى في كونها تمهيدية تعريفية مهدت للأحداث، وعرفتنا بشخص المسرحية، وأعطتنا انطبعا أوليا عن الجو العام. وهي صورة مشوشة بعض الشيء بسبب الانتقالات والمفارقات غير المتقنة بين عالمين: عالم الرواية وعالم العرض، عالم فيكتور هيجو وعالم كريم جثير، عالم الشخصيات كما رسمها هيجو وعالمها كما رآه جثير ذهنيا في خياله واشتغل عليها عمليا في المسرح.

2- تتعطف الصورة الثانية انعطافا كبيرا بإظهارها للأحذب على ظهور الجوقة واختفاءها من على ظهر الأحذب كدالة مرضية على حجم الآثام التي ارتكبتها الجوقة، وتسامى عنها الأحذب.

3- أوضحت الصورة الثالثة تشاخص جان فالجان والضابط جافبير واختلاف جان عن جافبير في الوقت الذي تشابهت سلطة جافبير وسلطة الكاهن لكونهما مصنوعتان من معدن واحد. ومع وجود التشاخص في عرض كريم جثير إلا أن العرض لم يفرز لنا أو يشتغل على شخصية محورية واحدة كما هو حال الرواية التي اشتغلت على شخصية الأحذب وجعلت من اسمه عنوانا لها.

4- تتفرد الصورة الرابعة في إبراز رؤيا كريم جثير لنوع العلاقة بين الخشبة والصالة بعد أن يتوسط الممثل المكان بيننا كمشاهدين على خشبة المسرح وبين الصالة الفارغة التي

يفترض وجود الجمهور فيها مما يعني أن فلسفة كريم تقوم على أساس عدم وجود جمهور في هذا الزمن (زمن تقديم العرض) لعدم اهتمامه بما يدور على الخشبة/ الواقع وهذه لا تخلو من نظرة فوقية انتقادية حادة.

5- في الصورة الخامسة تتسع رقعة الصراع، وتشتد، وتصل إلى ذروتها إذ تتقاطع أفكار الازميرالدا مع أفكار ممثلي السلطتين مما يؤدي إلى تحالفهما وعملهما المشترك ضد الازميرالدا من جهة، وضد جان فالجان والأحدب من جهة أخرى. وهي صورة ممهدة للصورة الأخيرة التي ستبدو دموية بما فيه الكفاية.

6- تضمنت الصورة السادسة على الحلول الشكسبيرية التي تتلاءم عصريا مع الواقع المعيش إذ لم يحمل القتل الجماعي مبرر وقوعه في العرض وبدأت صور الممثلين وقد وضعت رؤوسهم داخل الأكياس مقحمة على العرض.

7- الصور بشكل عام برهنت على قدرة كريم جدير في رسمها ببراعة كبيرة، وتجسيدها بتقنية درامية، تشكيلية، عالية. وعلى هيمنة الصورة، عنده، كأداة فنية على بقية الأدوات والعناصر الفنية الأخرى.

وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة تقال بعد هذا الاستنتاج فإننا نقول بتواضع جم أن عرض كريم جدير، على الرغم من بعض الهنات أو كلها عرض يبشر، بشكل واضح، باللامح الجديدة للمسرح العراقي الجديد الذي بدأ بعد سقوط النظام السياسي وصنمه الجبار.

سوداوية الأحداث وتشاؤمية الرؤيا

في العرض المسرحي

حمام بغداد ي*

تأليف وإخراج : جواد الأسدي

تمثيل : فايز قزق - نضال سيجري

تقديم : مديرية المسارح والموسيقا - المسرح التجريبي - وزارة الثقافة السورية

عرض افتتحت به أيام عمان المسرحية الثانية عشر بشراكة عراقية/ سورية غير منوه عنها حرصاً على دخوله المهرجان تحت مظلة سورية رسمية قاد المبادرة فيها المخرج المؤلف والسينوغراف العراقي الأصل والجذور جواد الأسدي. وساهم فيها فنانون سوريون تمثيلاً وتنفيذاً وإنتاجاً. ولم تتوقف المسألة عند هذا الحد من الشراكة بل تجاوزته إلى الرؤية النصية والإخراجية إذ اقترح المخرج مكاناً عراقياً هو الحمام البغدادي ذو المرجعية الفلكلورية ليسهل عليه الربط بين ما يحدث في الداخل (داخل الحمام) وما يحدث في الخارج (خارج الحمام). وليشتغل على تداخل الحدثين (الداخلي والخارجي) بطريقة تعطي المتلقي انطباعاً عن وجود تشابه بين حمام البخار وأحداثه، وبين حمام الدم وأهواله. إن الحمام البغدادي مكان امتاز بكونه بؤرة اجتماعية صغيرة يتطهر فيه الناس ويسترخون من أعباء حياتهم اليومية الصعبة. وإذا تحول من وجوده العمراني في الواقع إلى وجوده الفني على خشبة فانه يمنح النص أو العرض تأويلاً ربما نتبين أبعاده من خلال سؤال الشخصية الآتي:

"لماذا أعرض نفسي للخطر بمجيئي إلى هذا الحمام؟"

وهو سؤال كشف لنا عن تورط الشخصية في المجيء إلى الداخل، إلى المكان الذي تحول إلى رقعة جحيمية لا يطيقها إلا من خبر جحيمها، سؤال ربما أطلقه المؤلف بعفوية لكنه قصد به أن يكون معبراً عن شعوره المكتوم، وعن فشل قدرته في التأقلم على أجواء المكان الذي تحول بفعل الاحتلال إلى رقعة مأساوية لا حدود لفجائعتها.

حمام بغدادي

عنوان أراد له المؤلف أن يكون رمزا لأي حمام بغدادي متحاشيا تحديده أو تعريفه بأل التعريف لأنه لم يرد أن يقدمه لنا ببعد الفلكلوري التقليدي المعروف بل بما يمكن أن يحمله من إحياءات وتلميحات. أراد أن يكون تجمعا عراقيا عفويا لكنه في الوقت نفسه خاضعا لخياراته التعسفية. لقد اقتصر مجتمع الحمام على شخصيتين شعبيتين لم يوفق المؤلف/ المخرج في منحهما الهوية العراقية كاملة لأنهما لا يمكن أن يمثلتا إلا شريحة ضيقة جدا من شرائح المجتمع البغدادي ناهيك عن تغييبه للمرأة البغدادية واستبعادها تماما من عالم المسرحية استبعادا قسريا. وحتى حضورها الافتراضي من خلال حوار إحدى الشخصيتين جعله الأسدي حضورا مقوتا، وممجوجا، ومبالغا في قسوته. لقد حدثنا (حميد) وهو الشخصية الأولى في العرض، عن زيجاته الفاشلة، ومضاجعته لنساء ساقطات وبائعات هوى وفاسقات وفاجرات وقحاب، ولم يحدثنا عن غيرهن مع أنهن الأكثر معانات من الذكور جراء الاحتلال وظروفه القاسية. وحتى ذلك القسم من العاهرات لم يستثن منهن من اضطررن، بعد إلقاء القبض على أزواجهن وهم في العادة المعيلون الوحيدون لأسرهم، إلى بيع اللذة بثمن بخس لا يسد في أغلب الأحيان جوع خمسة أو عشرة أفواه مفتوحة لا قوت لها ولا حول ولا قوة.

المشكلة في هذا أن جواد الأسدي أراد فرض أفكاره وتصوراتهِ على أفكار الشخصية وتصوراتها وإسقاط ظلاله على ظلالها، ولم يعطها المجال في بلورة نفسها، ونموها، وتحقيق استقلالها عنه إلا بحدود ضيقة جدا، فضلا عن فرض آرائه هو بدلا من رأي الشخصية المعنية بالموقف من الانتخابات، والترشيحات، واستيراد المرشحين من الخارج طاعنا بمصداقيتها، ولاغيا أي دور شعبي حقيقي فيها فهو في الوقت الذي يؤكد فيه على حضور فعل الاحتلال وانفجاراته المروعة يقوم بتغييب البغداديين ودورهم في التأثير على مجريات الأمور. وفي الوقت الذي نستهنج مع جواد الأسدي فعل الاحتلال بكل أشكاله القبيحة منها والمجتملة فإننا لا نلغي دور البغداديين وفعلهم وإرادتهم وقوة بأسهم وعزيمتهم على الاستمرار والبقاء والتغيير على الرغم من قسوة ظرفهم الراهن وملابساته ووطأته عليهم.

إن شخصيتي حمام جواد الأسدي شخصيتان سلبيتان تبدو كل واحدة منهما أكثر انتقاعية من الأخرى، وأكثر اقترافا للدنايا، وأكثر قذارة ونذالة وحقارة ورداءة وتشاؤمية وسوداوية وظلامية من الأخرى. ولنا أن نسأل هنا: أهذا هو كل ما استطاع مجتمع الحمام البغدادي أن يحظى به من شخوص؟ ولماذا تحاشى جواد الأسدي أن يدخل حمامه أي عدد من البغداديين؟ ولماذا أراد أن يظل متفرجا على ما يحدث داخل الحمام من خارجه؟

هل البغداديون بحاجة إلى إطلالة خارجية كإطلالته؟ هل أراد أن يبرر رفضه العودة إلى بغداد (حسب لقاء تلفازي له على قناة الحرة) لأنها لم تعد تعرف بشرا إلا من هم على شاكلة هاتين الشخصيتين؟ أسئلة وإن بدت من خارج العرض إلا أنها تصب في جوهر فكرته العامة.

حمام بغداد

وهو حمام بغداد الذي تصاعد فامتلاً به فضاء المسرح والصالة، وبرائحة بخوره التي انتشرت في أرجاء المكان، وبأكسسواراته البغدادية ذات الطابع الفلكلوري الشعبي البحت، وبأغانيه التي لا تزال ذاكرتنا الجمعية محتفظة بها ومقرة بأصالتها مع تحفظنا على أغنية البرتقالة. وهو بغدادى أيضاً بشخصه الشعبية المتميزة في مفهوميتها، وروحيتها، وأسلوبها، ولهجتها. لقد قدم لنا جواد الأسدي صورة واضحة وجميلة لحمام بغدادى فعلت المؤثرات الفنية من بخار، ورائحة، وموسيقى، وآهات، وهمهمات فعلها في تقريب تلك الصورة لنا وجعلها مؤثرة، بما فيه الكفاية، في نفوسنا. إلا أن جواد جعل زبائن حمامه (من أوسخ الناس) وهذا يؤكد نظرة جواد الاستعلائية لمن ظل في بغداد. وعلى صعيد الإلقاء واللهجة تلكاً وهو يضمن فصحة لغة النص بعبارات ومفردات شعبية صعب على الممثلين السوريين تلفظها بلهجتها العراقية الأم مع أنهما بذلا جهداً محموداً في توصيل روحية تلك المفردات والعبارات إلى جمهور النظارة بشكل عام والعراقيين منهم بشكل خاص. وهنا لا بد من الإشارة إلى ما حصل من مبالغات كثيرة في استخدام بعض المفردات العراقية النابية التي تكررت على لسان الشخصيتين تكراراً لم يحقق غرضاً فنياً مدركاً في العرض قدر ما حققه من تأكيد على أنها مفردات شعبية عراقية سوقية حسب.

حمام بغداد

فضاء مسرحي مغلق لم يستطع المؤلف أن يتخطاه إلا بحدود فكرة النص البسيطة التي لم يتوغل العرض إلى أعماقها، وارتضى لها أن تظل عائمة على السطح. معانات، وآلام، واجترار للماضي، وحديث عن الاحتلال وما تمخض عنه من إهانات، وإذلال، وتعسف، وترهيب، وموت جعل الشخصيتين تركان نفسيهما إلى الانطواء، والنكوص، والاستسلام. ومع أن أحدهما يمقت الأمريكان والآخر يحبهم إلا أن هذا التعارض لم يستغل ولم ينمو درامياً فيتحول إلى صراع حقيقي يمكن بوساطته أن تحقق الشخصيتان غاياتهما الفكرية والدرامية. وهذا جعل الشخصيتين تتحركان بيانياً على خط أفقي غير

قابل للتصاعد إلا لمأما. ويسبب هذا وأسباب آخر، نذكر منها على سبيل المثال فترات الصمت الطويلة نسبيا، وحركة الشخصيتين على خطوط طويلة، ومط زمن المؤثرات والموسيقى، وتكرار الكلام والأفكار ترهل العرض، وتفاقم الشعور بالملل.

حمام بغداد

مساحة كبيرة لم تستطع قطع الديكور المقننة جدا أن تملأها أو تسد فيها فراغات وثغرات بقيت مهمة تماما. وفراغ واسع كان ينبغي أن يجعل المخرج ممثليه يملأه بحركاتهما وتنقلاتهما هنا وهناك بدلا من أن يدعهما يجلسان فترة طويلة وهما يتحاوران حوارا طويلا خال في أكثر الأحيان من الطاقة الدرامية التي تزوده بشحنات حيوية متجددة.

لقد أسهب العرض في تناول شتى صور الإذلال، وأكثر من ذكر مساوئ الاحتلال، وظل على ديدنه الريبورتاجي هذا حتى نهاية المسرحية. تخبرنا المسرحية أن الأمريكان دخلوا الحمام (والحمام هنا هو البديل المكاني الموضوعي لبغداد) وراحوا يفتشونه ركنا ركنا بينما راحت كلابهم تغسل مؤخراتها، وتتبول في الأحواض التي يغتسل فيها البغداديون. وتخبرنا أيضا أنهم طلبوا نقل سجناء لهم من مكان إلى آخر مقابل أجر زهيد ومع هذا لم ينفدوا من قام بفعل النقل أجوره متحججين بأنه قدم هذه الخدمة للوطن ومهددين بقطع لسانه إن تفوه بكلمة واحدة حول هذا الموضوع. ومرة أخرى تخبرنا عن توسل وتملق ومحابة إحدى الشخصيتين لمجندة أمريكية كي تسمح لهما بعبور الحدود مع التابوت، وإطلاقهم النار عليها بعد أن تخلص من الجثة بدفنها و.. وحكايات أخرى ازدحم العرض بها، واتسعت روايتها محملة إياه بأعباء الحكي الذي استبعد الفعل الحركي ليحل محله السرد الإخباري.

أما النهاية فقد جاءت متأخرة جدا وكان يمكن للمسرحية أن تنتهي عند المشهد الثاني أو بعده بقليل حفاظا عليها من الترهل إلا أن الأسدي مضى بها إلى آخر الشوط، وتركها مفتوحة عن طريق تكرار الشخصيتين لتأثبات الرصاص الذي أصاب أحدهما، ولم يتوقف الزمن عنده بحدود هذه النهاية المفجعة، أيضا، بل امتد إلى المستقبل الآتي الذي سوف لن يكون بأقل ظلامية من الحاضر القائم.

.....

* من عروض مهرجان أيام عمان المسرحية الثانية عشر

المجسات الجمالية في عرض النصار نساء في الحرب*

تأليف : د. جواد الأسدي

إخراج: كاظم النصار

تمثيل : آزادوهي صموئيل، بشرى إسماعيل، زهره بدن، باسل شبيب

تقديم : الفرقة الوطنية للتمثيل

لم يمض، على تقديم مسرحية (نساء في الحرب) التي أخرجها مؤلفها جواد الأسدي، وقت طويل حتى قام المخرج كاظم النصار بإعادة تقديمها ثانية على وفق رؤيته الإخراجية الخاصة دون أن يأخذ في الاعتبار الفترة الزمنية التي وقعت أبنائها أحداث المسرحية. صحيح أن فعل الهجرة، الذي تناولته المسرحية وقتذاك، ما زال قائما حتى هذه اللحظة ولكن الظروف تغيرت تماما ولم يعد التعامل مع هذه الموضوعية الحساسة كما كان من قبل. وكان أولى به أن يأخذ المتغيرات المحلية والدولية بنظر الاعتبار وأن يتناول هذه الموضوعية على وفق فهمه المتجدد لهذه المتغيرات، ولكنه لم يشأ، لسبب ما، أن يمس مستجداتها ولو مسا خفيفا مما جعل المسرحية تراوح في زمانها مراوحة أضعفت مبررات إعادة إخراجها ثانية. ربما تغافل النصار عن هذا متعمدا لأنه أراد أن يشتغل على الشكل حسب. وان يراهن على قدراته الفنية والإبداعية، وهي قدرات لا يستهان بها، في خلق الدهشة لجمهور النظارة، وهذا أمر يجعلنا ننظر إلى مجسات العرض الجمالية نظرة متفحصة يمكن من خلالها بلوغ ما بلغته المسرحية بجهود النصار، ومثابرتة، وإصراره الذي لا يلين. ولنا قبل الدخول إلى تلك المجسات أن نسأل:

لماذا النساء في الحرب؟ وعن أي حرب تحدث العرض؟ وهل هناك حرب فعلا أم مجرد إشارة إلى وجود حرب؟

ونقول جازمين إن كان في العرض ثمة حرب حقيقية فإنها حرب النساء من اجل الخلاص المنشود. من اجل قبول لجوئهن في ألمانيا وقد خسرنها بعد قرار المفوضية السامية لشؤون اللاجئين برفضهن جميعا، وإلزامهن بمغادرة ألمانيا خلال أربع وعشرين ساعة. فان كان هذا هو ما أراده العرض بالضبط فانه، والحالة هذه، قد أخفق في العنونة

إخفاقا كبيرا لأنه كان بإمكانه أن يستبدل مفردة الحرب بمفردة أكفأ في تمثيل حالة صراع النساء الثلاث من أجل هدفهن المشترك، وإن كانت المفردة قد وردت، هنا، كإشارة إلى الحرب التي زج الطاغية شعبه فيها حسب. فإننا نرى أنها إشارة ضعيفة، وغير كافية للاستدلال عليها، ولم تسعفها بعض التلميحات والعبارات لتأخذ حجمها الذي ينبغي أن يتناسب توافقيا مع العنوان.

ابتدأ العرض بموسيقى ممهدة طبعت جوه العام بطابع عراقي حزين مشوب بحنين عارم للأهل والوطن "ماني صحت يمه احا.. جا وين أهله" أغنية شعبية شائعة هي صرخة من نأى عن أهله بعيدا، أو من نأى الأهل عنه بعيدا. تمتزج فيها لوعة المحب بمكابدات المحبوب. وتصهر أشجانها في مصهر الاغتراب والارتباب مشوشة شبكتها الذاكراتية حد أنها لم تعد قادرة، بعد، على استحضار ما كان. هكذا بدت الشخصية الأولى (آزادوي صموئيل) لحظة أرادت استرجاع سنة لم تعد قادرة على تذكرها. سنة أخرج فيها واحد من اكبر المخرجين في بلادها مسرحية (بيت برنادا البا) سقط اسمه من ذاكرتها المتعبة مثلما سقط تاريخ العام الذي قدّم فيه تلك المسرحية وهذا أمر شبه طبيعي، إن لم يكن طبيعيا تماما، فالذاكرة يمكن أن تتخلى عن كل مكنوناتها إلا تلك التي رسخت فيها وحفرت على صفحاتها حروفا ستظل حاضرة مهما تقلبت الأحوال والأهوال.

لم يكن بيت برنادا ألبا مهما إذن إلا بالقدر الذي حفز ذكرى بيتها وأهلها في العراق. هي ممثلة مسرح عملت بجد وجهد وحب على خشبته، وأرادت أن تقدم أفضل ما عندها للوطن، لكنها أرغمت، بعد اعتقال إحدى زميلاتها، وملاحقة السلطة لها ولأعضاء الفرقة، على مغادرته لأنها تخشى أن يكون مصيرها مجهولا كمصير زميلتها في وقت استشرى فيه الفساد والاستبداد، وكثرت المdahمات والاعتقالات، وشاعت سياسة التهيب والتغيب وتأليه الصنم.

لقد جمعتها الصدفة باثنتين من بنات جلدتها كن قد هرين إلى إيران وبعد مكابدات أشهر ثلاثة تمكن من الوصول إلى ألمانيا على متن باخرة بائسة غرقت فمات كل ركبها، ولم ينج منهم إلا ثلاث نساء انتهى بهن المطاف إلى (كمب) اللاجئين.

من هنا تبدأ معاناة الغربة بلا انتهاء. ويقدم النصار مشهدا إيمانيا برعت الممثلات في تجسيده أيما تجسيد وهن يتحركن بمصاحبة ومضات الفلاش المتقطعة وصرخات الاستغاثة المدوية راسمات في فضاء المكان حالات الغرقى وهم يواجهون ظلامية مصيرهم المؤلم. لقد جعل النصار النساء الثلاث يتحركن على مكان تقصد أن لا يعطيه هوية محددة كليا ليتسنى له الاشتغال على الانتقال من مكان إلى آخر دون عقبات أو

محددات ديكورية مع أخذه بنظر الاعتبار ضرورة أن تغطي قطع ديكوره المساحة الخالية الواسعة كلها. لقد شكل بقطعه الديكورية فضاءات خاصة من خلالها تلمسنا واقع الشخصية الواحدة أو الشخصيات الثلاث. فالمنضدة التي أعدت لتكون خاصة بالممثلة الأولى (آزادوهي صموئيل) استخدمها المخرج مكانا لراحتها، ومنضدة كتابة لموظف المفوضية السامية للأمم المتحدة (باسل شبيب) المتخصص بشؤون اللجوء والهجرة، وبقعة صغيرة ضيقة لإطلاق فرح النساء الثلاث ولهوهن بعد أن تفاقم شعور كل واحدة منهن بالغربة والاختناق.

قطعة الديكور هنا إذن اكتسبت صفتها الوظيفية من طبيعة الفعل القائم آنيا على الخشبة ومن مجريات الحدث وتأثيرهما على مسار تطور الشخصيات الثلاث. وسنجد أنها الأكثر ثباتا واستقرارا وتماسكا، إن قارنا بينها وبين القطع الأخرى. وهذا يعكس بطبيعة الحال التأثير المتبادل بين الشخصية وبيئتها ضمن الظروف المعطاة، أو الظروف المحيطة بكل واحدة منهن.

أما القطعة الثانية التي وضعت لتكون خاصة بالمرأة الثانية (بشرى إسماعيل) وإن بدت ثابتة نسبيا من ناحية إلا أنها لم تكن كذلك من ناحية أخرى وقد انعكس هذا من خلال اضطراب الشخصية، وتذبذبها، وإحاطة نفسها بسور وهمي يقيها من تدخل الآخرين بشؤون حياتها الخاصة. أرادت أن تحافظ على روحية تقاليدها ومعتقداتها ممن زعمت أنهم يخرقون التقاليد والمعتقد. ولهذا فأنها لم ترتبط خارج محل إقامتها إلا بالرجل البوسني الذي رأت فيه من يشاطرها المعتقد، ويعمل على المسار نفسه حتى يتكشف لها أنه مراوغ دجال احتال عليها، وأخذ منها ما يريده الصياد من الطريدة.

أما ثالثة النساء (زهرة بدن) فقد خصها المخرج بقطعة ديكور متحركة تماشيا مع طبيعتها التي لا تعرف الاستقرار والثبات ومع حركتها الدائبة وشبابيتها وبوهيميتها وسخريتها من الوجود. إنها تعلن بجرأة عن كونها امرأة قاسية قادرة على الإمساك بتلابيب الرجال وإيقافهم عند حد معين تقرره هي بإرادة تتخطى أنوثتها وغنجها ورقة المرأة فيها.

من هذا نستنتج أن النصار اختار قطع الديكور بنفسه لتتسجم مع معالجاته الفنية، ونظريته التي أرادها أن تكون مغايرة لإخراجيا لنظرة مؤلف النص ومخرجه السابق جواد الاسدي. وقد أخذنا الشك في هذا إلى إعادة التدقيق في منهاج المهرجان، والبحث عما يخص هذه المسرحية فلم نجد إشارة إلى مصمم أو منفذ الديكور وهذا قد دعم زعمنا أن النصار اعتمد الديكور أداة قابلة لإفراغ براعته الشكلانية بعد أن استهلك المؤلف/ المخرج جواد الاسدي فكرته الأساسية.

وقد دعم نجاح المخرج في هذا مصمم الإضاءة (جبار جودي) الذي كانت إضاءته محكمة في إعطاء الحدث التغطية الضوئية الكافية أو العزل التام انسجاماً مع طبيعة الحدث، ومتطلبات الفعل الدرامي. وكذلك كانت مساهمة مصمم الموسيقى (ياسر صالح) الذي أضفت موسيقاه على العرض روحاً عراقية خالصة فضلاً عن تأثيراتها الدراماتيكية، واختياره للأغاني العراقية التي تضافرت مع الموسيقى في إعطاء صورة واضحة عما يعتمل داخل الشخص من هموم، ووجد، ومعاناة، وغربة، وحنين، وموت.

ومثلما اشتغل المخرج بجهد على إبداع مشهد غرقى الباخرة اشتغل على المشهد الأخير فأعطى قرار رفض لجوء النساء الثلاث إلى ألمانيا أهمية كبيرة تجلّت في مصير النساء المؤلم (خارج الوطن) الذي يلتقي مع مصيرهن داخل الوطن. فبينما يقرأ موظف الهجرة (باسل شبيب) الذي أجاد أداء دوره بإتقان، قرار الرفض تثير النساء الثلاث كرد فعل على هذا القرار لغطاً كبيراً يتداخل مع تكرار قراءة قرار الرفض بلا توقف وبتصاعد درامي أوصل رسالة العرض بطريقة أغنت عن الكثير من الحوار الزائد والمعاني الفضفاضة. عند هذه النقطة تنتهي المسرحية وتضع حرب النساء أوزارها لينغلق العرض على نفسه وليغرق في ظلام تام. وهنا تجدر الإشارة إلى تشاؤمية النص، ونظرته السوداوية للواقع التي تشابهت مع تشاؤمية الأسدي/ المؤلف ونظرته للواقع العراقي وكأنني به خشي الإعلان عن موقفه مما يحدث الآن للعراقيين والعراقيات من معاناة، وهجرة، وتهجير، وفرار من الموت إلى الموت.

وبهذا يكون المؤلف الأسدي والمخرج النصاري قد تقاربا في موقفهما المعلن مما حدث، وغفلاً أو تغافلاً عما يحدث الآن، الأول من خلال نظرته واستقراءه الواقع من خارجه (خارج العراق) والآخر من داخله (داخل العراق) ولكن بعيون تتحرى الماضي، وتسلط كشافاتها عليه، وتهمل الحاضر وتغيراته وما استجد فيه.

* عرضت هذه المسرحية ضمن مهرجان أيام عمان المسرحية/الدورة الثانية عشرة 2006

مقدمة

تمهيد/المقروء والمنظور

الفصل الأول/ المقروء:

استلهام وعصرنة التراث فنيا في ثلاث طرائق درامية

نظرة عامة في تاريخ المسرح العراقي

تأصيل المسرح العراقي وعصرنته

الطريقة الأولى: التعارضية

تعارضية الرشيد في نص موكري (هارون الرشيد)

تعارضية الرشيد في نص محي الدين زنكنة (الخاتم)

هكذا كانت البداية

لماذا المسرحية داخل مسرحية

ليست النهاية

الطريقة الثانية: الملحمية

تقديم

التراث وموضوعة الحصار

الموت والقضية

الطريقة الثالثة: الحكواتية

من هو الحكواتي

عناصر الحكواتية

ماذا نسمي شغل الحكواتي المطروح للتلقي؟

المرحلة الأولى

الأسفار..أسطورة الحاضر وواقعية الماضي

المرحلة الثانية

العدادة أنموذج حكواتي متقدم

المرحلة الثالثة

سيدة الوركاء دراما في تنغيل الموروث وتفعيل الوارث

رحلة العالم السفلي

القرية الأولى/ تمثال من رخام
معطيات القرية الأولى
القرية الثانية/ تمثال من رخام
القرية الثالثة/ تمثال من فحم
القرية الرابعة/ تمثال من تمر
التشاخص الدرامي في مسرحية كريم جثير (كاليجولا)
المكان وحالة الضيق في مسرحيات الكاتب المسرحي جليل القيسي
رؤيا استقرائية لعوالم (الجرافات) الدرامية للكاتب المسرحي قاسم مطرود
الاشتغال إشاريا على ظرفية الـ(هنا) والـ(هناك)
المونودراما وأزمة الشخصية الوحيدة مسرحية بنيان صالح (منيكان) أنموذجا

الفصل الثاني/المقروء والمنظور

المقروء والمنظور في مسرحية قاسم مطرود (للروح نوافذ أخرى)
1-المقروء.. بنية الانتظار وخيبة العودة في نص المسرحية
2-المنظور.. صور الانتظار وخيبة العودة في عرض المسرحية
المقروء والمنظور في مسرحية محي الدين زنكنة (العلبة الحجرية)
1-المقروء
2-المنظور

الفصل الثالث/ المنظور

الرقص الدرامي
نظرة عامة
الرقص الدرامي جنسا إبداعيا محدثا
1-المخطوطة اليومية
2-بعد الطوفان
3-تحت فوق/ فوق تحت
صور ارتحالات العجر في مسرحية (أحدب نيو-نيوتردام)
سوداوية الأحداث وتشاؤمية الرؤيا في العرض المسرحي (حمام بغداد)
المجسات الجمالية في عرض النصار(نساء في الحرب)

صباح الانباري:

- صباح مسلم عبود
- تولد العراق . بعقوبة 1954
- حائز على الترتيب الأول في مسابقة مجلة الأقلام العراقية للنص المسرحي عام 1993
- حائز على جائزة الدولة للإبداع عام 2000 عن مسرحيته المناهضة للحرب (الصرخة).
- حائز على الجائزة الأولى للدراسات النقدية عام 2009 عن دراسته الموسومة (استلهام التراث وعصرنته)

صدر له:

- طقوس صامته/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2000
- ليلة انفلاق الزمن/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق /2001
- البناء الدرامي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ 2002
- إرتحالات في ملكوت الصمت/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2004
- المقروء والمنظور



دار سردم للطباعة و النشر