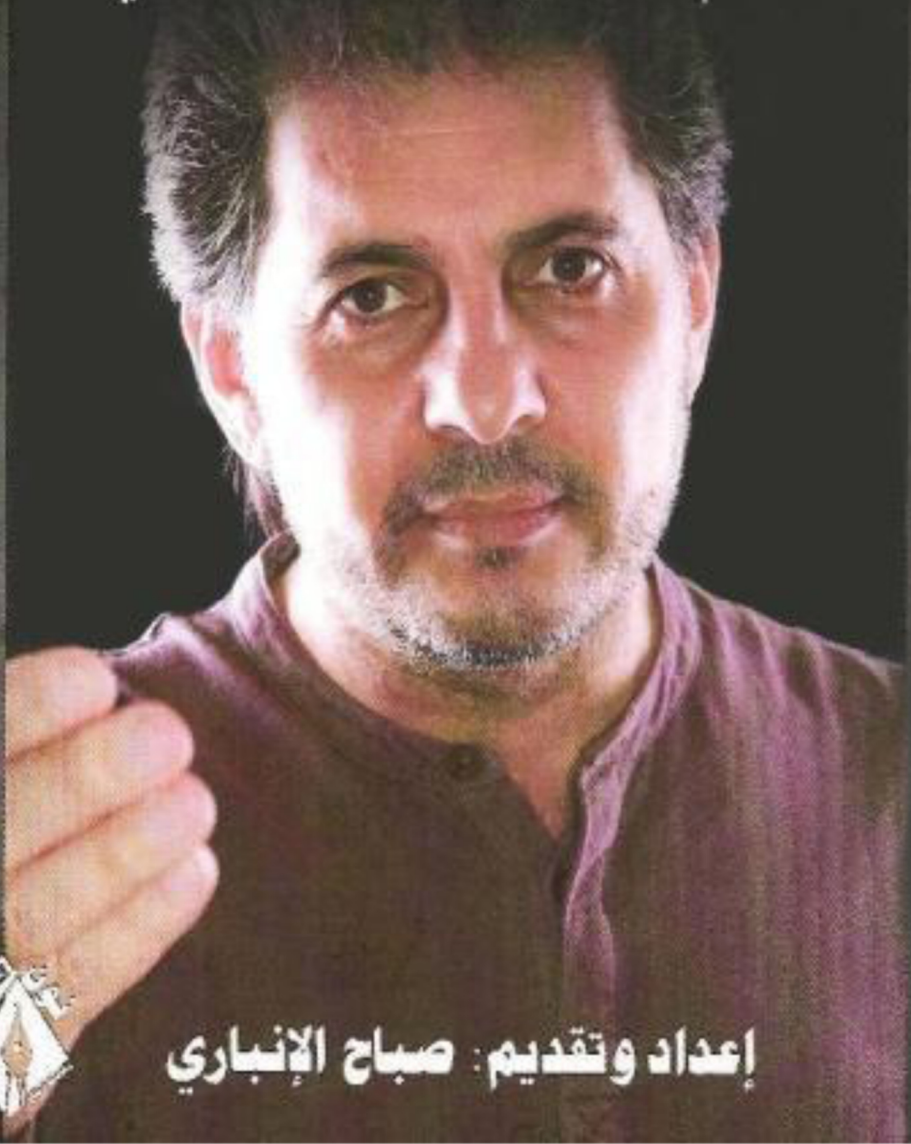
سلسلة أعلام المسرح العربي المعاصر
تصدر عن نون للنشر والإعلام - مصر

من أعلام المسرح العراقي

قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي



إعداد وتقديم: صباح الإنباري

سلسلة أعلام المسرح العربي المعاصر
تصدر عن نون للنشر والإعلام – مصر
"المسرح العراقي"

قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي

إعداد وتقديم
صباح الإنباري

نون للترجمة والنشر وخدمات الإعلام
www.noonptm.com

مقدمة الناشر

يختزن وطننا العربي في رحم وجوده العبقري الكثير من القامات المبدعة الذين قدموا ومازالوا يقدمون الكثير من عطاءاتهم الإنسانية لرفعة ذلك الوطن وإثبات وجوده الحضاري على الصعيد الإقليمي والعالمي في شتى الأفرع والمجالات، دون انتظار لكلمة شكر أو استحسان لفعلهم النبيل، ذلك الفعل الذي يساهمون به في إعلاء راية ذلك الوطن وتقديمه كأعظم ما تكون الأوطان والأمم.

دار نون تضع نصب أعينها هؤلاء المبدعين العرب وتؤمن بوجوب تسليط الضوء على إنتاجهم الإنساني من خلال يقين حر بأن هذا الوطن العربي هو لاشك وحدة واحدة لا تتجزأ، ومن ثم فقد وجدنا أن نبدأ في نشر سلاسل خاصة في كل فن من الفنون الإنسانية وتقديم المبدعين العرب المعاصرين فيها ليتعرف عليهم أبناء الوطن ومن ثم تتعرف عليهم وتقتدي بنورهم الأجيال القادمة، وكان من حسن الطالع أن نبدأ تلك السلسلة بسلسلة أعلام المسرح العربي المعاصر، وان نقدم أول ما نقدم فيها ذلك الفنان العراقي المبدع الذي حمل في قلبه مسئولية أن يكون نقطة نور إنسانية تلمع بقيمتها وإخلاصها في وجداننا كعرب، أكرر أنه من حسن الطالع أن نبدأ بتقديم الفنان والكاتب والمخرج المسرحي العراقي قاسم مطرود.

وقاسم مطرود له جوانب متعددة كمبدع ولكننا سنقتصر فقط على تقديم ردود أفعال البعض من النقاد العرب تجاه أعماله ليتسنى لنا من منظور جديد التعرف على قيمة هذا الرجل وقيمة عطاؤه.

كنا نؤمن – ومازلنا – أن الكتابة عن قاسم مطرود تحتاج إلى قلم من نوع خاص، قلم يمتلك صاحبة حس إبداعي وأنساني راقي، وكان الكاتب المسرحي العراقي المبدع صباح الأنباري، الذي وضع على عاتقه تقديم شخصية صديقه الفنان قاسم مطرود الإبداعية، ومن ثم بذل مجهود إعداد وتقديم هذا الكتاب الذي نطمح في دار نون أن نكون قد ساهمنا به في تسليط الضوء على كثير من الأسماء والقامات العربية بسماء الإبداع في عراق الحرية ووطننا العربي الكبير.

محيي الدين ابراهيم

مقدمة المؤلف

ليس صعباً على متصفح موقع الكاتب المسرحي قاسم مطرود . على الشبكة العنكبوتية . إطلاعُه على جملة المقالات، والدراسات، والآراء التي كتبت عنه، أو عن نصوصه، والتغطيات التي قام بها نفر من متابعي عروضه المسرحية، أو كتاب الصحافة فجلّ هذه الكتابات منشور في الموقع المشار إليه، ولكن ما يميز إعدادنا لها هو محاولتنا جعلها في المتناول ورقياً أولاً، وتقديمها للقارئ الكريم مبوبة ثانياً، وتسهيل مهمة الباحثين والدارسين لمسرح قاسم مطرود ثالثاً ولكي يتبوأ المكانة التي يستحقها كواحد من أعلام المسرح العربي رابعاً.

لقد وجدت مخطوطة الكتاب رضا في نفوس القائمين على سلسلة أعلام المسرح العربي المعاصر وعلى رأسهم الأستاذ الجليل محي الدين إبراهيم، وتقييماً وإسناداً كبيرين وحماسا لوضع المخطوطة في متناول الجميع.

تضمن إعدادُنا للكتاب على اثني عشر فصلا ارتأينا أن نقدم كل منها بتمهيد موجز، نلقي من خلاله ضوءًا أو أكثر على مفاصل المقالات أو الدراسات، ونبين بعض المرتكزات الأساسية فيها، وإبراز أفكارها الرئيسة باستثناء الفصلين الأخيرين.

الفصل الأول: مسرحية (للروح نوافذ أخرى) وتضمن على خمسة اشتغالات مختلفة تصدرتها مقدمة الفنان الكبير الأستاذ سامي عبد الحميد لهذه المسرحية التي تأسست عليها أولى بوادر علاقتي بالمبدع قاسم مطرود حين كتبت عن عرضها ثم عن نصها. كما اشتغل عليها نقاد أفاضل أمثال الناقد المعروف حسب الله يحيى ود.يوسف رشيد، والأستاذ جمال عياد، والكاتبة رحاب الهندي، وختمتُ الفصل بدراستي للمقروء والمنظور في هذه المسرحية.

أما الفصل الثاني: فقد تضمن على ست اشتغالات نقدية تصدرتها مقدمة الفنان الكبير الأستاذ يوسف العاني لمسرحية قاسم مطرود (رثاء الفجر) والتي أكد فيها على إمكانية إخراج هذه المسرحية بثلاث طرائق إخراجية. استندت مقالات هذا الفصل على العنوانات الآتية: فن التقاسيم في (رثاء الفجر)، فجيعة الحرب وقسوتها، نص يستشرف الفرح، (رثاء الفجر) نص إشكالي ملتبس، مسرحية (رثاء الفجر) مزيج من الواقعية واللامعقول لتحضير مخيلة المتلقي.

الفصل الثالث: اقتصر على دراسة مهمة لعميد كلية الآداب والتربية في الأكاديمية العربية في الدنمارك الأستاذ تيسير الآلوسي على مسرحية (طقوس وحشية) وهو من المتابعين، بحرص شديد، لنصوص قاسم مطرود. ونظراً لأهميتها فقد وضعت لها التمهيد اللازم للكشف عن جوهرها وتشكيل انطباع أولي عن فحوى الموضوعة التي تناولتها والتي تصب في مصب مسرح العبث واللامقول وارتدائهما رداء الواقعية والرمزية.

أما الفصل الرابع: فقد تناول مسرحية(الجرافات لا تعرف الحزن) والتي اشتغل عليها نقدياً تسعة نقاد هم على التوالي: د.تيسير الآلوسي بواقع ثلاث مقالات، ثم يليه د.حسن

السوداني، وعبد المحسن الشمري، ورشا فاضل، وعلي شايع، وكنعان البني، وأخيراً كاتب هذه السطور الذي اشتغل على ظرفية الـ(هنا) والـ(هناك) في نص المسرحية.
وتضمن الفصل الخامس: على أربعة إشتغالات لكلٍ من: كاتب هذه السطور، وضياء يوسف، ومنى كريم، وعمار كاظم محمد اخذين نص مسرحية (أحلام في موضع منهار) محورا لهم. بينما تضمن الفصل السادس: على دراسة الأستاذ حسين عجة، ومقالة الكاتبة بشرى عمرو.
الفصل السابع: انفردت فيه الكاتبة الفلسطينية عايدة نصر الله بدراستها الموسومة (قراءة أولية في مسرحية ليس عشاءنا الأخير لقاسم مطرود) والتي تناولت فيها عنونة النص، وحدثه، وشخصياته، وأدواته الخارج نصية، وأخيراً الصوت.
الفصل الثامن: وخلافا للفصول السابقة، تضمن على مسرحيتين لشمول كل منها على مقالة واحدة حسب. كانت الأولى من نصيب الأستاذ والمتابع المثابر لنصوص قاسم مطرود حسين عجة. بينما كانت الثانية من نصيب الأستاذ أحمد بلخيري.
وتضمن الفصل التاسع: على مقالتين أيضا الأولى للكاتب العربي عبد الغفور بن أحمد البلوشي والثانية للأستاذ يوسف البادي وكلتاهما كتبتا عن نص قاسم مطرود (مجرد نفايات)، وجاء الفصل العاشر: مقتصرا على مسرحية (مواطن) وبواقع مقالتين أيضاً كتب الأولى الأستاذ نجيب طلال وكتب الثانية الأستاذ حسين عجة.
أما الفصل الحادي عشر: فقد جاء تحت عنوان (كتابات تعنى بتجربة قاسم مطرود الدرامية) متضمنا على أربعة عناوين هي: هدوء قاسم مطرود هدوء الإبداع المسرحي، لغة الصورة في الإعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة، الكتابة الدرامية في تجربة قاسم مطرود، قراءة في نصوص درامية لقاسم مطرود. أما سائر الآراء بمسرح مطرود، والتغطيات الخاصة بعروض مسرحياته، والجلسات الاحتفائية، واحتفالات التوقيع فقد ضمها الفصل الأخير من الكتاب.
إن كتاب (قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي) يسعى جاهداً أن يسد فراغا انثولوجيا وان يعرّف بالكاتب من خلال انعكاس رؤاه الفنية والفكرية على مرايا النقاد والدارسين والباحثين والمتابعين. وبه نتمنى أن نكون قد ساهمنا، ولو بقدر ضئيل جداً، في تعزيز هذه السلسة الرائعة من أعلام المسرح العربي المعاصر خدمة للفن المسرحي العربي من خلال المنجز الإبداعي الثري للكاتب العراقي قاسم مطرود.

صباح الانباري

الفصل الأول
مسرحية للروح نوافــذ أخرى

تمهيد:

لم أكن أعرف من هو قاسم مطرود عندما شاهدت عرض مسرحيته الأولى (للروح نوافذ أخرى) كنت مأخوذا بجماليات العرض، وشعرية النص، وانسيابية الحدث، ومشدودا إلى آهات عراقية تجاوزت حدها الإنساني بالقدر الذي يجعل النص مفتوحا على الفواجع والمواجع. وخرجت من العرض ملغوما بأحاسيس شتى امتزج فيها قرفي من الحرب التي خضتها مجبرا يوما ما، وتحاشيت فيها أن أَقتل أو أُقتل، وخرجت منها بضياع جسد أصغر إخوتي بين ركام الجثث المبعثرة، والممزقة على جبل (ماوت) وبأنين أمي التي ثكلتها الحرب ولم تعد تعرف من حياتها غير أنين الأمهات الثكالى وبرحيل أبي الذي أراد اللحاق بابنه قبل اكتمال أربعينية الرحيل. ومع ما تركته المسرحية في نفسي من همٍّ و غمٍّ تأبطت فرحي بها كعرض عراقي جميل، ورحت أبحث في وسائلي عن وسيلة أنفذ منها إلى ترجمة ذلك الفرح فكانت مقالتي الأولى (صور الانتظار وحتمية العودة في عرض المسرحية) والتي أكدت فيها على أن لا وجود لمسرح بلا صورة؛ فالصورة أداة فاعلة من أدوات العرض الفنية التي تفترض وجود العين المبصرة كشرط أساسي لقراءتها وقد جعلتها في ثمان صور رئيسة استنتجدت منها عصارة العرض وجوهر ما أراد إيصاله إلينا. وبعد وقت لم يكن قصيرا وقع النص بين يدي ورحت أقلب صفحاته بقراءة متأملة للوصول إلى مكامن الإبداع فيه فكانت مقالتي الثانية (بنية الانتظار وخيبة العودة في نص المسرحية) والتي تناولت فيها أولاً ثيمة الانتظار المشوب بالصبر النافد كحالة من حالات إفرازات الحرب ونتائجها. وثانياً ثيمة الخيبة التي هيمنت على أغلب إن لم نقل كل شخوص المسرحية. وبيّنتُ اختلاف رؤيتي العرض والنص لنوافذ الروح. هذا هو، باختصار شديد، ملخص اشتغالي في كلا المقالتين.

الأستاذ الكبير سامي عبد الحميد من جهته رأى أن الدراما، في اعتقاده أصعب أنواع الأدب ذلك لان المؤلف فيها مطالب أن يفكر باجتذاب الجمهور إلى خشبة المسرح، وان يحيل كلماته إلى صور ذات دلالة، وان يكثف أفكاره بأقل عدد من الكلمات، وان قاسم مطرود استطاع النهوض، بثقة عالية بمهمة الكتابة المسرحية، وانتهاج أسلوب ملائم لتناول ثيمة الانتظار المشوب بالغموض في أغلب الأحيان. ولم يفت استأذنا الكبير سامي عبد الحميد التطرق إلى حبكة المسرحية إذ رأى أنها "تسير على خط دائري كما في دراما اللامعقول حيث يتصاعد إلى الذروة الرئيسة بلا لف ودوران"؛ كما رأى أن الحوار فيها "سلس وتلغرافي في أكثر المواقف". وبغية إطلاع القارئ على بعض تفاصيل ما كتب عن مسرحية (للروح نوافذ أخرى) نورد في أدناه بعضاً من النصوص الكاملة للمقالات التي اشتغلت على هذه المسرحية.

للروح نوافذ أخرى بقلم سامي عبد الحميد

الدراما، في اعتقادي، أصعب أنواع الأدب وتكمن صعوبتها في الضرورة التي توجب على المؤلف المسرحي أن يفكر في كيفية اجتذاب جمهور المتفرجين عندما يأخذ نصه صيغته المرتبة المسموعة المتحركة على خشبة المسرح ولا بد أن يفكر في أحالة كلماته إلى صور تعطي مدلولات كثيرة. ولابد أن يفكر بكيفية إيصال أكثر عدد ممكن من الأفكار بأقل عدد من الكلمات حيث أن المتفرج، وفي هذا العصر بالذات، لا يطيق الاستماع والمشاهدة لفترة طويلة من غير أن يكتشف ويستنبط . وأسهل أنواع الدراما، في اعتقادي أيضا هي الواقعية حيث يلتقط الكاتب شخوصه وأحداثه وحوارا ته من الحياة اليومية ومظاهرها وحيث يكون مدى الخيال قصيرا ضيقا نسبة إلى المدى الذي تأخذه الاتجاهات الواقعية – الرمزية والتعبيرية وما شابه من تلك الصيغ التي تتعرض لدوا خل النفس البشرية وتسبر أغوارها وتتخذ من الرمز وسيلة للتعبير. والأسلوب التقليدي للكتابة المسرحية سهل أيضا طالما أن الكاتب يستطيع محاكاة المؤلفات السابقة. أما أن يخرج الكاتب عن المألوف وان يرفض الاستنساخ وان يبقى على عوامل الجذب والتشويق فتلك مهمة صعبة وقد تولى المؤلف (قاسم مطرود) القيام بها وهو واثق من امكاناته فليس سهلا أن نلجأ إلى الغموض والإيهام ونبقي على إثارة القارئ أو المتفرج ونفسح لهما مجالا لحل الألغاز وكشف الأسرار . تناول (قاسم مطرود) ثيمة الانتظار وهي ثيمة تتسم في اغلب الأحوال ، بالغموض حتى لا يمكن الجزم بان المنتظر (بفتح الظاء) سيأتي أم لا وإذا أتى فهل سيأتي بشيء ؟ والحق فأن أسلوب الكاتب قد جاء ملائما لتلك الثيمة والأحداث غير المترابطة وللشخوص غير المحدد في ملامحها وعلاقاتها مما يدعو إلى الاستبطان والاستنتاج .. والحبكة تسير على خط دائري كما في دراما اللامعقول حيث تصاعد نحو الذروة الرئيسية بل لف ودوران . والحوار سلس وتلغرافي في أكثر المواقف ولكن ذلك يجعل مهمة المخرج ، هي الأخرى ، صعبة حين يريد تحويل المسموع إلى مرئي متحرك ومن مهمات الفن أن يجعل السهل صعبا والصعب سهلا.

في نوافذ قاسم مطرود بقلم د. يوسف رشيد

مثل محي الدين زنكنة وفاروق محمد.. كانت محاولة عواطف نعيم وهي تعزف ببراعة لحن الانتظار واغتراب الروح.. وهكذا ديدن المبدعين في زماننا.. ركب يلتحق به كل دوؤب استطاع أن يؤسس لنفسه حضورا فنيا يعبر من خلاله عن براعته في صياغة الشكل المسرحي واليوم يطلعنا (قاسم مطرود) في فرضية النوافذ الأخرى للروح عبر نموذج مسرحي طليعي. ففي مسرحية(للروح نوافذ أخرى) يحاول الكاتب الناقد تأصيل نموذج لكتابة المسرحية بدأه في الطرق لكتابة طه سالم متأثرا بتيارات ما بعد الحرب التي عرفها المسرح العالمي من قبل وصار لها مريدوها في كل مكان ولعل البداية الأولى كما أوردت المصادر كانت قد ظهرت في فرنسا بظهور مسرحية (في انتظار كودو) الذي اخذ الكتاب ينسجون على منوالها كثيرا من البنى المماثلة ولشدة ما أثرت هذه المسرحية فان الكثير قد تناولت موضوعاتها التي تصلح لأي زمان ومكان.

فموضوعة الانتظار التي تناولها قاسم مطرود هي القاسم المشترك ونقطة الالتقاء الحاسمة في الذاكرة والوعي الجمعي فهي ثيمة تصلح تماما للتعبير عن القيم التي يمكن أن يلتقي عندها الجميع سواء كانت فكرية أو فلسفية أو قيمة جمالية أو قيمة عاطفية لذا فان العزف على وتر الانتظار يعد ضربا ذكيا من ضروب الكتابة اليوم رغم انه ميدان بكر يمكن أن يجد فيه كل من يريد مأربه فقاسم مطرود في محاولته المطبوعة هذه عبّر عن تمكن فريد من أدواته وذلك ليس بغريب على كاتب يخرج من تحت عباءة النقد المسرحي ليكتب مسرحية. وإذا كانت المسرحية العراقية في بنائها الفني والفكري قد أشّرت من خلال نتائج البحوث والدراسات التي أجريت عليها غياب صفاء النوع الفني للنص وتداخل الخصائص الاتجاهية فيه فان هذه المسرحية تدعوا إلى خلخلة البعض من تلك النتائج لما انطوت عليه من رسوخ في التعبير عن منهجيتها وعلمية اتصاله بالاتجاه الفني. فهي إذن ما طالعتنا بشخصياتها العمومية حين ما تكون الأم.. أي أم والأخ أي أخ والزوجة أي زوجة. إن ما تريد أن تأثر حضورا أوليا للتشفير الذي يمهد من خلال عمومية الأسماء إلى عمومية الفكرة وتأصيلها في وعي الجموع المتلقي عبر أدوات فنيه أصلية تتناسب وطبيعة هذه الفكرة. لا جذور.. لا تطور.. لكن ثيمة إيقاعية تشكل روح البناء ونبضه الداخلي كانت تسري بلا شك بين سياقات النص منسجمة مع هويته الفنية كان لها أن توحي بتطور النص بدون الإيحاء بتطور الشخصيات. ثم تتحرك الأحداث في شطط غير مترابط متذبذبة بين شاعرية معلنة وصور مستترة أحيانا من شانها أن ترسم المتخيل ألتأويلي الباهتة التي يمكن أن يشكل منه المتلقي عمق المأساة التي يرنوا إليها النص في فكرته الزئبقية والتي قد تبدوا عسيرا الإمساك بها إلا أنها إذا ما أخضعه للتأويل الشخصي فإنها حتما ستبدو شبه لوحة لمارينتي وجماعة المستقبليين أو شبه واحد من الأعمال السريالية التي لم ينصفها الحظ في المسرح. تداخلية الزمن المدور في حلم العودة للأخ المنتظر

وعودة الحلم و التداعيات انهمرت في جملة من توجعات الانتظار الساكن نحو ذروة الوصول في مسرحية للروح نوافذ أخرى.

المقروء والمنظور في مسرحية "للروح نوافذ أخرى"
بقلم صباح الانباري

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 واحدا منهم. وقد أشارت الكثير من المقالات والدراسات، في عنونتها، إلى إحدهما أو كليهما معا فكتبوا عن المسرحية الفلانية بين النص والعرض، أو من النص إلى العرض، أو بين النص المقروء والعرض المنظور، أو رؤيا النص ورؤيا العرض...الخ. وقد يخرقون هذا التقليد اضطرارا فيتناولون عرض المخرج ورؤياه بعيدا عن نص المؤلف ورؤياه، وهذا ما يحصل غالبا 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 فاضطررت إلى تناول عرضها، والكشف عن منظومته الجمالية، وصوره التي رسمها المخرج أحمد حسن موسى بدراية وإتقان كبيرين، وجسدتها على الخشبة 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 استنادا على رؤيا المؤلف واشتغاله على طريقة المزاوجة الدينامية بين الصورة والكلمة، وتركيزه على "ثيمة" الانتظار التي أسبغت على مشاعر شخوص المسرحية غموضا فرضته عليهم طبيعة هذه "الثيمة" وتأثيراتها النفسية والاجتماعية والأدائية (الكيفية) أو الآلية التي عملت على وفقها مستنفدة قصوى طاقاتها على مدى قسمي المسرحية.

في القسم الأول جسدت الانتظار ثلاث شخصيات رئيسة هي الزوجة والأخت والأم فضلا عن شخصيتين مفترضتين ظليتين حتمت وجودهما عقدة استجابة الشخصيات الرئيسة أو ملامسة مجسها لعتمة حياتهم الداخلية وضبابيتها. لهذا جعل المؤلف اسميهما، ذان وأيان، ثابتين، وأفعالها متغيرة بحسب نوع الوظيفة التي يؤديانها كالمراقبة أو التعليق أو الدخول في الحدث، أو المساهمة في تجسيد فعل النص بالصوت والحركة دون أن يكون لها وجود خارج هذه المحددات. وحتى عندما يكون حوارهما موجها، مباشرة، إلى شخوص المسرحية الثلاثة فان هؤلاء الثلاثة لا يتحاورون معها بالطريقة نفسها وان إجاباتهم في أغلب الأحيان توجه إلى آخرهم (الظل) الموجود إزاء كل منهم وهذا يعني أن شخوص المسرحية، بشكل عام، يسيرون بخطين متوازيين لا يلتقيان في أية نقطة من نقاط تطور النص. فان كان ذان وأيان يشكلان طرفاً في النص فأنهما يرتبطان بالطرف الثاني من خلال علاقات خارجية، غير محكومة، بوحدة وتناقض الأضداد مما يلغي عمليا صراعهما الدرامي ويجعل

المسرحية تدور حول نفسها بدلا من أن تصعد إلى ذروتها، ولا يغير من الأمر شيئا تدخلهما أو استجابتهما 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.

إذن "الثيمة" التي أشتغل عليها قاسم مطرود في هذا القسم هي ثيمة الانتظار المشوب بالصبر النافد كحالة من حالات إفرازات الحرب ونتائجها. أثقل بها على الشخصيات الثواكل (الزوجة والأخت والأم) وجعلهن رهنا بهذيانات لا طائل من ورائها إن لم تنته بعودة من ينتظرن. وهنا يبرز على السطح فعلان أولهما مبني على توكيد العودة، وثانيهما على توكيد الانتظار. يتجسد الأول من خلال حضور الغائب المنتظر، ويتجسد الثاني من خلال اللحظة الحاسمة أو اللقاء الذي سيغير حياتهن برمتها. ولأهمية هذه ال، عموما 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، وثقل 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 ولياليها الطوال.

ولشدة ريح الانتظار وعصفها الذي أحاط بالأم فقدت ذاكرتها ولم تعد تحفل بالقادم من الأيام.وربما تستطيع الصدمة التي أضاعت ابنها أعادة 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 روحها 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 البيتية الرتيبة نفسها حتى لحظة دخوله عليهن ببرود كبير ولا مبالاة اكبر 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. وبذا 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، ولا أن 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 إن تديم انتمائها إليه: "كيف لي أن أتصور انك ابنتي وهذا البيت بيتي. وان 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 واجر مع انكساري، وحزمة الضوء التي انطفأت" وأخيرا يعلن الغائب اعترافه بتبلد عواطفه ورجوعه على طريق الغربة التي ألفها وتعايش معها على مدى سنوات الأسر: "لا اعرف لماذا تبلدت عواطفي.. كنت أتحرق شوقا في الأيام الأول إلى رؤيتكم حتى كنت أدفن رأسي تحت الوسادة وأجهش بالبكاء والغربة تلفني وعلى مر السنين لم أعد أألف نفسي لأنها تختلف عني" إذن اشتغال قاسم مطرود على الانتظار ثيمةً وعلى لا جدواه نتيجةً 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. فضلا عن منحه النص روحا عراقية وإن كانت مقبية 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 الاصائل، بمقتضى الضرورة، أمر حتمي ادخر لنفوسهم ما يكفي من العزاء والرجاء. وكحصيلة استنتاجيه أخيرة لم يفتح قاسم مطرود، في خاتمة نصه، النوافذ التي أراد. وأحال أمر فتحها، مستقبليا، إلى قارئه الذي لا بد له أن يهتدي يوما إلى نوافذ الروح الأخرى ليطل 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 تفترض وجود العين المبصرة كشرط أساسي لقراءتها، ولا يغير من الأمر شيئاً اقتران تلك الصورة بالصمت في حالة "البانتومايم" أو بالنطق في حالة المسرحية الحوارية الصائته إن كل لحظة تمر على خشبة المسرح تشكل أو توثق صورة تلك اللحظة مؤطرة بالإضاءة وقطع الديكور والأزياء السينوغرافيا والألوان. وعلى وفق هذا تدخر المسرحية الكبيرة عدداً هائلاً من الصور يشتغل المخرج على تكثيفها وبثها إلى المتلقي كرموز بصرية ذات دلالات محددة.هذه الدلالات هي التي تشكل المعنى العام للمسرحية. وفي المسرح العراقي الكثير من العروض المسرحية التي اعتمدت الصورة كبنية أساسية في توضيح الأفكار وإيصالها، ومن تلك العروض مسرحية (للروح نوافذ أخرى) التي سنقوم بقراءة لغة عرضها قراءة

بصرية تعتمد الصورة فيه أساسا في القراءة. ففي المسرح الخالي أو المساحة الخالية تصبح الصورة العنصر الأكثر أهمية والأدق دلالة من العناصر الدرامية الأخرى. أنها 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. وفي مسرحية (للروح نوافذ أخرى) التي كتبها الأستاذ قاسم مطرود و أخرجها الفنان احمد حسن موسى صور سمعية وبصرية نجح المخرج في تأطير محتواها بإطار رؤياه الفنية فجعلنا نقرأ ونحن في مقاعدنا، لغة العرض من خلال الصور آلاتية:

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 أولا الصور الذهنية بالانطلاق من شفتي الأم بتكرار تسويفي 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 نسبيا يتم أثناءها تفريغ الحوار الذي لم يخلو من الاستطرادات التي أثرت في الإيقاع وحولته من السرعة إلى البطء.وعلى الرغم من التناقص 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 سمعيا وبصريا.

الصورة الخامسة:

يهجم الدود على الزوجة والأم. فتنقضان عليه ضربا وقتلا في حركات مرنة بارعة مؤثرة جعلت اللامرئي مرئيا في عدده وحجمه حتى بتنا نقاتله بصريا دفاعا عن هاتين المستوحدتين.. 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 شديدا كما ساهمت الموسيقى بشحن المشاهد/ المتلقي بصورة ذهنية تساوقت مع مجريات المشهد فجعلت صورته أكثر حضورا أو تأثيرا 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 جاعلا فضاءها أكثر قناعة 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 الرءوم.. تسحبها، إلى حافة المسرح، بينما انشغلت الزوجة، طوال ذلك الوقت، بحفر القبر وتهيئته ليستقبل الجثة الدمية. لقد كان القبر مظلما 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 يسلط 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 ذكرتنا بالفنانة الكبيرة هيلينا فايكل في مسرحية (الأم شجاعة وأبناؤها) 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 تناجيه واكتفت بدخول قوقعة أل "سيعود"من جديد.والزوجة رحلت إلى أفق بعيد في صورة من أجمل 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:

1- إن المخرج أشتغل في عرض المسرحية على بنيتين أساسيتين هما بنية الانتظار مجسدة من خلال كم الصور الهائلة الموثقة بكل لحظة من لحظات العرض والمؤطره بفراغ

من العتمة ولونها المأساوي. وبنية العودة مؤكدا عليها من خلال تكرارها على لسان الأم مرات عديدة.

2- ولأن المخرج أراد لعرضه أن يكون معقولا وان يبتعد عن النظرة التشاؤمية لكتاب مسرح اللامعقول أشتغل في نهاية العرض على حتمية العودة في الوقت الذي كان قد أشتغل فيه مؤلف النص على خيبة العودة.

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

4- ومع أن المخرج في عرضه، أوصل الشخصيات إلى مفترق الطرق فغادرت الزوجة إلى البعيد "البعيد"، وغادر الابن إلى "السماء"، إلا انه 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.

5- 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.

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

الفصل الثاني
مسرحية رثـــاء الفـــجر

تمهيد:

{"رثاء الفجر" بتقديري مسرحية مرة والمرارة فيها هي قسوة الحياة ذاتها وفجيعة الحروب} استوقفتني هذه الملاحظة، وأنا أطالع مقدمة الفنان الكبير يوسف العاني لهذه المسرحية، وفرضت عليّ استرجاعا ذاكراتيا مهما لأغلب نصوص قاسم مطرود المسرحية، وتحرياً واسعا في آفاقها الدرامية منذ أول نص كتبه لخشبة المسرح العراقي وحتى آخر نص من نصوصه المحدثة. فوجدت أن أغلبها تتسم بالقسوة التي أشار إليها أستاذنا العاني وأن فيها من المرارة ما يكفي لتحويلها إلى فواجع كانت الحرب وما تزال، عند قاسم مطرود، واحدة من أكبر مسبباتها. لقد تناول أستاذنا العاني(رثاء الفجر) في مقدمته من وجهة نظره ككاتب مسرحي مجيد ولكنه فضلا عن هذا تناولها أو نظر إليها بمنظار المخرج المسرحي فرأى إمكانية عرضها بثلاث طرق درامية:

"الأولى:كما هي أي كما كتبها المؤلف

الثانية: أن أشرك كل الشخصيات المتصورة أو المستذكرة حية لتمثل شخصياتها كما هي

الثالثة: أن أحولها إلى مونودراما وتكون الزوجة هي الشخصية الوحيدة وقد تتداعى إليها الأصوات معبرة عن الشخصيات أو تروي ما كان لترسم الصور والحدث"

وهذا يعني مدى قدرة هذا النص على التحول من حالة فنية إلى أخرى وان إمكانية تناوله إخراجيا مفتوحة على مديات الرؤى الإبداعية. أما عن صور المسرحية المؤلمة ومشاهدها القاسية التي طفحت بالمرارة والوجع الإنساني فيقول:

" كثيرة هي الصور والمشاهد المرة والقاسية أحيانا بل إنها من التجريد الجميل والمؤسي في آن واحد".ويضرب لنا مثالا على ذلك بصورة الهيكلين العظميين اللذين شرعا بلعبة وضع عظم أحدهما مكان الآخر أو تحويل جمجمة مكان الأخرى.." واستكمالا للفائدة نعرض بعض من مقالات الأساتذة النقاد عن تلك المسرحية.

مقدمة

بقلم الفنان المسرحي الكبير يوسف العاني

هذه هي المرة الأولى التي اكتب فيها مقدمة لنص مسرحي.والمرة الثانية لقراءتي مسرحية يكتبها" قاسم مطرود " بعد مسرحية " للروح نوافذ أخرى "

في قراءتي ولاسيما – للمسرحيات – تعجبني " عدم المسؤولية " عما اقرأ ! .. أن أضع نفسي محايدا كي أتلقى من خلال القراءة ما أراد أن يقوله أو يجسده الكاتب ثم أغلق الكتاب أو مسوداته فأما أنسى ما قرأت، إذا كانت القراءة لم تترك ذاك الأثر المهم في نفسي أو تثير الفضول عندي..!

وأما أن اجلس لفترة قد تطول أو تقصر، كي أتأمل ما قرأت فرحا أو مستثارا.. وأبدأ باستعادة ما قرأت بروح المحبة، في كلتا الحالتين سيما إذا كان الكاتب شابا يحلم في بناء نفسه مساهمة في مسرح هو " الحلم " أيضا.

في مسرحية قاسم مطرود الأولى " للروح نوافذ أخرى " كتب الأستاذ سامي عبد الحميد رجل المسرح الكبير والأكاديمي الضليع مقدمة المسرحية.. لم اقرأها إلا بعد انتهائي من قراءة المسرحية. ولكن ما أشار إليه الأستاذ سامي هناك عن ثيمة " الانتظار " التي يتناولها قاسم شأن الكثيرين من الكتاب القدامى والمحدثين.. كان مصيبا بتشخيصيها.. وانني اعتقد أن " الانتظار " صار سبيلا لقلق العصر.. وبابا لأمل جديد قد يأتي.

هنا في مسرحية"رثاء الفجر"صرت أمام مسؤولية في قراءتي، لهذا السبب فارقني استمتاع أحس به في قراءتي غير المسئولة – كما أشرت. فصرت اقرأ المسرحية مرتين.. المرة الأولى بمسؤولية والثانية بلا مسؤولية..وأقولها صادقا أني استمتعت بالحالتين،ذلك لان المسرحية تقودك إلى اكتشافات يملكها الكاتب الشاب. كما في مسرحيته الأولى " للروح نوافذ أخرى " وانه جعل هذه المرة انتظار الموت ثيمة مسرحية.. " فالدنيا كلها مقبرة " كما يقول الزوج أو روح الزوج. وتقول:

الزوجة: بل كلها أي الدنيا حياة " المقبرة منزل الأموات " ويرد

الزوج: يجئ اليوم الذي نكون فيه جميعا أمواتا وتكون الدنيا كلها ميتة ويقل الحزن ويجف الدمع. هذا الانتظار ليس الوحيد،بل أن الزوج كان ينتظر مجيء زوجته لتشاركه القبر. فتأتي وتقول زوجته لـه " وفيت بوعدي "

كثيرة هي الصور والمشاهد المرة والقاسية أحيانا بل إنها من التجريد الجميل والمؤسي في آن واحد.أن تدفن جثة فتاة فوق هيكل عظمي ليلملم الميت عظامه في زاوية ويتركها تمتد داخل القبر كله وصارا صديقين وأجمل لعبة كان يلعبانها بعد أن تحولا معا إلى هيكلين عظميين هي وضع عظم احدهما مكان الآخر أو تحويل جمجمة مكان الأخرى..

إن المسرحية ومنذ اللحظات الأولى وصف ورسم المنظر.تقدم لنا دلالات الشخصيات وأماكنهم فهم آتون حتما وان الأبواب ستفتح وكلهم أموات وان حفاري القبور الذين يذكرانك بحفاري القبور في هاملت. شخصيات جاهزة لانتظار الموتى أيضا.

"رثاء الفجر " بتقديري مسرحية مرة والمرارة فيها هي قسوة الحياة ذاتها و فجيعة الحروب وإذا كانت الشخصيات الرئيسية هي الزوجة والزوج وابنها الشاب فان شخصيات كثيرة

أخرى تحضر عبر تداعيات الزوجة في مشاهد استذكارية كثيرة تقوم الزوجة بتمثيلها مع الزوج أحيانا.
نذكر منها على سبيل المثال
الزوجة: "وهي توزع الحساء يوم الخميس على الجيران والمارة " لم اترك شيخا أو صبيا أو فتاة إلا وطلبت منهم قراءة سورة الفاتحة "إلى الزوج " هل كانت تصلك ؟
كنت أصنع التمر بالدهن وألفه بالخبز الحار وأوزعه على الفقراء من اجل أن يترحموا على روحك الطيبة ولم انس الخبز بالسمسم. أخبز الرغيف بهذا الحجم أما هذه الأيام فلم استطع أن أوزع حتى النخالة
الزوج هنا يمثل دور المصور
الزوج: دع الموتى نائمين في قبورهم
الزوجة: عن أي موتى تتحدث. قلت لم أكن أتصور انك مت بالفعل
الزوج و الزوجة بانتظار ابنيهما
مشهد المواساة
مشهد الزواج
الزوج: ثوب عرسك كان ناصع البياض
الزوجة:" تضحك " أرعبني كثيرا حين صاح بي الشيخ "تقلد الشيخ " هل قبلت به زوجا؟
ثم تقول: خفت من لساني أن لا ينطق ما في قلبي
الزوج: ثم غيّرتي ثوب العرس بثوب الحزن الأسود
الزوجة: كنت عرسي وفرحي... الخ
مشاهد جميلة أخرى تستعاد ليعودا الزوجة والزوج إلى حالتهما كما كانا لتدور في فلك الموت والأموات بإيجاز أقول إن مسرحية رثاء الفجر تحمل غرابتها وحيويتها في وقت واحد.
وإذا ما قدر بفهم وبعث الحياة عبر الموت المفروض فيها، يصار إلى حالة من الجد والإنسانية التي ترسم الحالة لكنها تبحث عن أمل آت يفرض الامشروع ويرسم قيمة الحياة ورحابتها.
ولو كنت مخرج المسرحية وأنا لست مخرجا لأخرجتها بثلاث صيغ:
الأولى:كما هي أي كما كتبها المؤلف
الثانية: أن أشرك كل الشخصيات المتصورة أو المستذكرة حية لتمثل شخصياتها كما هي
الثالثة: أن أحولها إلى مونودراما وتكون الزوجة هي الشخصية الوحيدة وقد تتداعى إليها الأصوات معبرة عن الشخصيات أو تروي ما كان لترسم الصور والحدث
حين أنهيت قراءة النص وجدتني اكتب قول: " أبو العلاء المعري " صاح هذي قبورنا تملا الأرض فأين القبور من عهد عاد شكرا لقاسم مطرود على جهده الذي يستحق التقدير وآمل أن لا يظل في إطار انتظار طويل إلا من اجل الأمل والفرح القادمين.

فن التقاسيم في مسرحية " رثاء الفجر "

بقلم ستار جبار الناصر

لا شك إن العلاقة بين الأدب و الموسيقى علاقة وثيقة و منذ القدم، ومنها فن التقاسيم. و نقصد بفن التقاسيم: – هي التنويعات الممتدة في الموضوع الواحد عبر الاسترسال و السرد الذي تكون النهايات فيه مفتوحة و تبدو و كأنها لا نهاية لها.

وهذا يعني غياب القصدية و الهدف

لكنه فن من طراز خاص يحتاج إلى حس هائل في التلقي و قدرة كبيرة على الارتجال و الانسيابية و التنويع في السرد. وفن التقاسيم في التراث الأدبي العربي يتجلى في قصة ألف ليلة و ليلة في أحسن صورة.وهذا الفن توضح لي تماما في جميع أعمال قاسم مطرود المسرحية.

، للروح نوافذ أخرى، الحاوية – طقوس وحشية, و مسرحية،رثاء الفجر التي هي غاية موضوعنا إذ نجد فيها أن فن التقسيم قد تطور عند المؤلف وأجاده إجادة تامة .

لقد اختار المؤلف ومنذ البداية الثيمة الأساسية– وحدة الموضوع – كما يفعل مؤدي التقاسيم إذ يختار مقاما أساسيا يديمه ويمده بتنويعات لكنها تصب في المقام نفسه رغم اختلاف النغم والإيقاع. وإذا كانت الزوجة والزوج هما اللذان يقودان عملية الارتجال والتتابع السردي فان المشاهد المتبقية – حفار القبور – المصور – الطقوس – الابن وحكاياته ليست سوى التنويعات التي نقصدها والتي من واجبها تتغير وحدة الإيقاع – الزمن – لكن يظل الموضوع واحدا، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد فعل مثل ما يفعل الموسيقي المؤدي للتقاسيم سواء العازف أو المغني الواحد على آلة واحدة وموضوع واحد وكذلك كما في ألف ليلة وليلة حيث شهرزاد هي المؤدي الوحيد كذلك فعل المؤلف قاسم مطرود إذ يستخدم سردا من نوع خاص يكرر فيه روح الموضوع عبر مونودرامات متعددة في النص الواحد خاصة في مسرحية رثاء الفجر ويمكن جعل هذه المونودرمات مونودراما واحدة وتكون الشخصية الواحدة هي الراوي – مؤدي التقاسيم، في المسرحية كلها – إن القصدية الواعية في جعل رثاء الفجر خالية تماما من الأحداث التي تحوّل الموضوع إلى مسارات لا تصب في جوهر الثيمة الأساسية هذه القصدية قصدية مقدمة في فن كتابة المسرحية.

ونقصد بالإحداث ظهور شخصية أو شخصيات تفجر موضوعا جديدا يزيد في التأزم. وهذه السمة هي من أهم السمات في فن التقاسيم خاصة في ألف ليلة وليلة إذ تتولد حكاية من نهاية سابقتها كذلك عند الموسيقى. العازف المنفرد. فلا يختلف الأمر.

قراءة في مهرجان المسرح العماني الثاني (رثاء الفجر) نص يستشرف الفرح وعرض يعلي من نبرة البكاء

بقلم د. عبد الكريم بن علي بن جواد

مسرحية (رثاء الفجر) كانت ثالث عروض مهرجان المسرح العماني الثاني وكانت مسرحية طموح سعت إلى تقديم رؤية فكرية وجمالية عبر طروحات تأخذ الكثير من سمات منهجية العبث وإن تمردت عليها في بعض المضامين كما اعتنت بتحقيق المشهدية البصرية على خشبة المسرح بانسجام وتوافق مع الحدث مما أهلها للظفر بجائزة أفضل سينوغرافيا والتي حازها المخرج يوسف البلوشي. لكن السؤال الأهم يظل مثارا: إلى أي مدى تحقق التوافق بين روح النص وأبعاده الذهنية من ناحية وبين الرؤية البصرية الماثلة على خشبة المسرح من ناحية ثانية وبين الأداء التمثيلي الذي كان له القول الفصل في العرض من الناحية الثالثة؟

إن النص المسرحي للكاتب العراقي الأصل المقيم في هولندا «قاسم مطرود» من النصوص التي تبدو في إطلالتها الأولى ساكنة، فالحدث الرئيس فيها امرأة تزور قبر زوجها قبيل فجر يوم العيد.عادة زيارة قبور الأهل والأحباب صباح يوم العيد سائدة في الكثير من الأقطار العربية. فما الجديد الذي يمكن أن يقدم في مثل هذا الحدث المسرحي؟ الجديد أن المؤلف وظّف ذلك الطقس الشعبي المألوف في البداية لينطلق منه بعد ذلك في مساقات غير مألوفة تحمل الكثير من الدهشة والمفاجأة والإحالات الرمزية. فالمكان المسرحي هي المقبرة في هجعة الليل والشواهد تحمل دلالات الراقدين تحت الثرى، بدلة عسكرية، دشداشة وعباءة وكوفية وعقال ومسبحة، عباءة وثوب نسائي أسود.الشموع هي كل ما يضيء المكان الموحش حيث رهبة الموت تخيم على كل شيء.الأوراق تتناثر بين القبور أكواما هي أقرب إلى منظر كتل القمامة تتطاير حينا وتهدأ حينا.ما أن تستوعب طبيعة المكان والمرأة العجوز الوحيدة حتى يدفع المؤلف بحدث آخر.رجلان دفانان يعدان أحد القبور في انتظار ساكن جديد قادم إلى المقبرة. يخرج الدفانان ثم تتوالى الأحداث صورا م، الزوجة ومتتابعة من خلال حوار طويل بين الزوجة وزوجها الذي يخرج من القبر ليرحب بها.علاقة مثالية تلك التي تربط بين الزوجي، الزوجة كرست كل حياتها كأرملة على ذكرى زوجها تقيم التعازي وتقرأ له الفواتح وتوزع على روحه الأطعمة على الفقراء والمساكين وهي ترفض كل نصائح الأطباء والمعارف لتعجل باللحاق به والزوج بدأ في انتظارها متوقعا قدومها كأمر حتمي. الاثنان يسترجعان ذكريات حياتهما معا ورغم ما في تلك الذكرى من مرارة تتصل بوفاة ابنهما الوحيد العسكري في أحد الحروب إلا أنهما بنهر المحبة الهادر بينهما يملأن المسرح (المقبرة) بالحياة والحيوية حتى لتكاد أن تختلط ملامح الحياة بصور الموت والقبور فيبدو الموت ما هو إلا وجه آخر من الحياة ليس الوجه المخيف أو الخافت بل هو الوجه الذي قد يعيد للحياة التوازن والاستمرارية.فالذكرى والخاطرة والروح هم استمرارية قد تكون أقوى وأنبل من الاستمرارية الجسدية. الإحالات عديدة في النص والقراءة قد تمضي في أكثر من اتجاه. أما الرؤية العبثية في النص فهي

تتمثل في ثيمة الحياة والموت، الحقيقة الوحيدة في الحياة هي الموت باعتباره النهاية الحتمية لكل طموحات البشر وتكالبهم على مغريات الدنيا، إذاً لا معنى للأخلاقيات والقيم بل لا معنى للمشاعر والكلمات فكلها زائفة وزائلة وهي مجرد ادعاءات وعلاقات وقتية جوفاء نزايد بها بعضنا على بعض. والعبثية من المذاهب التي سادت العالم الأوروبي في منتصف القرن الماضي نتيجة للدمار الهائل والأحزان والمآسي والمجازر التي ذهب ضحيتها ملايين البشر في الحرب العالمية الثانية مما أدى إلى انهيار الكثير من القيم والمثل التي كانت راسخة والتي كان يعتقد أنه لا سبيل لهدمها أو التنازل عنها.إن المؤلف في النص وإن تبنى فكرة الموت كصنو للحياة وفكرة الانتظار الأزلي الذي لا يسفر عن شيء وإن انتهج منهجية العبث في أحداث وحوارات تخلط وتمزج ما هو واقعي باللاواقعي وما هو معقول باللامعقول حتى لتبدو الأمور من فرط مرارتها مدعاة للسخرية بل والضحك أحيانا إلا أنه لم ينسق في ذلك انسياقا تاما وترك لنفسه خطوط العودة مفتوحة بل وآثر أن يغربل تلك المنهجية ويضفي عليها من ثقافته العربية الشيء الكثير مما أعطى للنص أبعادا فكرية ورمزية متحررة من الانغلاق في إطار مقولب. لم ينقد المؤلف لفكرة عبثية الموت باعتبار أنه المآل المفجع لكل حياة على وجه الأرض بل رأى فيه الموت من خلال النص حياة أخرى ربما هي أروع من الحياة الأولى وراحة في المقبرة ما بعدها راحة، فهو يذكر على لسان الدفان الأول: النوم في المقبرة أكثر حرية حيث لا شتائم ويستطيع المرء أن يمد رجليه كما يشاء. إن أكثر ما يشد الانتباه في النص ذلك الانقلاب المدروس دراميا من مأساوية الحدث والمكان إلى حميمية التفاعل الإنساني وروح البذل والتفاني التي جعلت من المقبرة حياة ونبضا يسري في عروق الأموات والشواهد وحتى الأوراق المتطايرة. إذا المقبرة هي امتداد للحياة والأحياء وليست خواء أو فناء مطبق كما بدا الأمر للوهلة الأولى وإن حياة الفرد منا لا تنتهي بعد دفنه خصوصا إذا كان لديه من يعزه ويحبه كحب هذه المرأة العجوز لزوجها فحياة المرء في الذكرى وفي الآخرين وهذا هو الفهم المتقاطع مع العبثية. وهو فهم يتكرر تأكيده في النص مع قصة صديق الزوج الذي أثر عليه وفاة زوجته فأصابه الحزن والهزال حتى لحق بها مؤخرا فالعلاقة الإنسانية علاقة حية تدوم ولا تنتهي بنهاية الجسد أو المادة. إن مثل تلك العلاقة ترتبط أكثر ما ترتبط بأدبيات الشرق وفلسفاته وهي تحيل الذاكرة إلى ممارسات كانت تنفذ إلى عهد قريب في شبه القارة الهندية حيث كانت تحرق الزوجة حية مع جثة زوجها إذا ما وافته المنية. والنص يتكئ على خلفية ميثولوجية قريبة من تلك فحتى بعد وفاة الزوج تظل المرأة تغسل وتنظف قبره وتكبر صوره وتعلقها على الشواهد بل وتستعجل الأيام كل الاستعجال للحاق به.هل المرء إذا ما توفي ووري الثرى تحت التراب انتهى وأصبح مجرد شهادة وفاة،ورقة من عدد لا متناه من الأوراق المتناثرة المتطايرة كتلك التي في المقبرة كدلالة رمزية على ما يراد للإنسان أن يكون وهي إرادة تتناقض عما هو بالفعل كائن وموجود ومتمثل في الحدث على خشبة المسرح. إن المسرحية ترثي الفجر أي الحياة تحت أشعة الشمس الساطعة أكثر مما ترثي الليل والظلام ووحشة القبور وهذا ما يصنع الدهشة فيها ويثير التساؤل. لا شك إن نصا مثل هذا متعدد الدلالات والقراءات يربك فريق العمل المتصدي له ويدخلهم في تحدي

القراءة التحليلية العميقة للنص من ناحية والاتفاق على فهم مشترك له من ناحية ثانية. المخرج قدم رؤية بصرية على خشبة المسرح حاولت أن تلتزم بالنص وأن تفسره تفسيرا حدثيا مخلصا ومباشرا وأن تبرزه جماليا لاسيما نهاية المسرحية عندما يتحول قبرا الزوج والزوجة إلى سريرين متجاورين في منام أبدي فالعلاقة الحياتية الحميمة ها هي تتواصل حتى بعد الممات إلا أن تلك الرؤية الجمالية لم تنسحب على الأداء التمثيلي الذي استسهل تقديم البكائيات باعتبار أن موضوع المسرحية هو الموت والقبر والذكريات المريرة وهي أمور تنسجم مع إعلاء نبرة النشيج والبكاء إلا أن الأمر غير ذلك تماما. إن هذه القراءة المحدودة للنص وقلة فترة التدريب عليه نسبيا حديا بالعرض إلى مسار ميلودرامي اكتنفه الكثير من الرتابة وبطء الإيقاع واصطناع الحزن مما أدى إلى تعميق الهوة ما بين المشاهد والحدث على خشبة المسرح رغم ما يتميز به بطلا العرض سميرة الوهيبي وإدريس من ملكات تمثيل عالية كان يمكن أن توظف بشكل أكبر لو انسجم الأداء مع الطرح الفكري للنص.

مسرحية (رثاء الفجر) مزيج من الواقعية واللامعقول لتحضير مخيلة المتلقي
بقلم محمد بن عيسى البلوشي

قدمت على مسرح الشباب فرقة مزون مسرحية (رثاء الفجر) وذلك ضمن مسابقة مهرجان المسرح العماني الثاني.

يتحدث العرض المسرحي الذي ألفه قاسم مطرود وأخرجه يوسف البلوشي عن امرأة اعتادت ان تحمل شمعة وكيسا صغيرا فتشعل الشمعة وتضعها إلى جانب بذلة عسكرية كلما همت بالذهاب إلى المقبرة لزيارة قبر زوجها المقتول في الحرب وتدخل في حوار افتراضي معه حول الموت والحياة والمقبرة وسط ضجيج حفاري القبور الذين يواصلون عملهم ليلا ونهارا ويقضون الوقت في الثرثرة حول الموتى وفي النهاية ينتهون الى المرأة التي ماتت واقفة عند قبر زوجها في بداية العرض الذي جاء مزيجا من الواقعية ومسرح اللامعقول لتحضير مخلية المتلقي لطرح الأسئلة .

فالعرض عبارة عن (مسرحية المرة والمرارة وهي قسوة الحياة ذاتها وفجيعة الحروب وإذا كانت الشخصيات الرئيسية هي الزوج فان شخصيات كثيرة أخرى تحضر عبر تداعيات الزوجة في مشاهدة استذكارية كثيرة تقوم بتمثيلها مع الزوج أحيانا).

وقد قامت الدكتورة وطفاء هاشم من الجمهورية اللبنانية بالتعقيب على العرض المسرحي تحت إدارة الشاعر والناقد والكاتب صالح الفهدي، حيث قدم حضور العرض وضيوف المهرجان مداخلات أثرت أهداف تنظيم الندوات التطبيقية.

وتعتبر الدكتورة وطفاء هاشم عضو لعدد من المؤسسات والجمعيات الثقافية العربية ولها العديد من المقالات النقدية والبحوث والكتب والمؤلفات في مجال المسرح حيث تدرس الدكتورة مادة النقد المسرحي وتاريخ الدراما وقد حازت على دكتوراة في مجال التراث وأثره في مسرح توفيق الحكيم وماجستير في المسرح التجريبي في لبنان.

ويلعب في بطولة العرض عدد من الفنانين والوجوه الشابة في مجال المسرح فشخصية الزوجة تمثلها الفنانة المتألقة سميرة الوهيبية والزوج لإدريس النبهاني والدفان الأول لعبدالله الرواحي والدفان الثاني لأحمد الشعيبي ويساعد المخرج يوسف البلوشي في الاخراج سامي اليوسفي والديكور لعارف البلوشي وتصميم الازياء والاكسسوارات لمنى الوهيبية والمؤثرات الصوتية لأحمد الموسوي والاشراف العام لسعيد السيابي ومحمد المعولي.

وتتواصل عروض المهرجان لليوم الرابع على التوالي ، حيث ستقدم فرقة الرستاق مساء اليوم عرضها المسرحي (متهم خاص جدا) للمؤلف والمخرج محمد ابن خميس المعمري وذلك على مسرح الشباب في تمام الساعة الثامنة مساء ويعقب على العرض في الندوة التطبيقية الناقدة عزة القصابية ويدير الندوة الكاتب أحمد الأزكي.

الفصل الثالث
مسرحية طقـوس وحشيـــة

تمهيد:

عندما قرأتُ هذه المسرحية في الموقع الشخصي للصديق قاسم مطرود لم ابدأ القراءة من المقدمة التي وضعها د. تيسير الآلوسي مفضلا الدخول المباشر إلى النص لأقارن، فيما بعد كعادتي، بين قدرتي على التوصل إلى مكامنه وقدرة من تناوله بالنقد أو الدراسة. وعندما اطلعت على المقدمة وجدت أنها تتخطى التقديم التقليدي الشائع إلى الدراسة المستفيضة العميقة التي حاول فيها الدكتور الآلوسي، ونجح أيما نجاح، في الكشف عن كل مكامن العبثية ولا معقوليتها تطبيقيا في طقوس قاسم مطرود الوحشية. ووجدت أيضا أن دراسة الآلوسي بحد ذاتها تحتاج، لأهميتها، إلى وضع مقدمة لها وبما أن هذا يخرجنا عما نريد في هذا الكتاب لذا ارتأينا جريا على ما اتبعناه في الفصول السابقة أن نقدم عيّنات محددة من الدراسة لإعطاء انطباعات أولية عن جوهرها. لقد أراد الأستاذ الآلوسي أن يبحر في سفائن الأدب والفن المجتمعان في "ب يستولد لنفسه خصوصية التعبير من اعتماد، لشعرية، في أداء خطابه اللغوي وتعميد، لجمالية في أداء خطابه المسرحي البصري." وخصوصية التعبير هنا تعني تجاوز النص لمحدداته المذهبية وانتماءاته القسرية وسعيه الحثيث لإثبات هويته الخاصة. وعما تقدمه هذه المسرحية يقول الأستاذ الآلوسي: "إنّ طقوس وحشية" تقدم تشخيصها لفساد العالم المحيط وقسوته كما هي مميزات دراما مسرح العبث في تعويضها بمشهد داخلي عن العالم الخارجي، حيث يغيب لأول وهلة ومن دون تمعن، التفريق الواضح بين الوهم والحقيقة ونجابه بموقف متحرر تجاه الزمن إذ يتمدد ويتقلص بحسب المتطلبات الذاتية.." وكل هذا عبر لغة يعدها الدكتور ضابطا لإيقاع المسرحية ومسيطرا على فوضوية تجربتها. وتخلص الدراسة إلى أن "نص قاسم مطرود يتقدم من عمل مسرحي لآخر وهو يعطي لكل نص توكيدا لكيفية كتابته وشيئا من الخصوصية المضافة والاستقلالية للنص الجديد ما يعني وضوحا في اتجاهه إلى بناء شخصية لها هويتها في الدراما العراقية والنص المسرحي العربي بعامة وهذا ما يجعلنا نأمل في نص السيد مطرود كثيرا من التطورات البعيدة.." ونظرا لأهمية الدراسة وتوسعها في تناول مسرح العبث والكيفيات التي على وفقها تناول قاسم مطرود عبثية الظرف العراقي ولا معقوليته أتمنى على القارئ الكريم أن يطلع على نص الدراسة الكامل التالي.

مسرحية اللامعقول برداء الواقعية الرمزية طقوس وحشية: بين شعرية الأداء وجماليات المعانم المسرحية

بقلم الدكتور تيسير الآلوسي [1]

وحشية هي تلك العوالم التي نحياها بغير جماليات حتى لو كانت جماليات "القبح" التي ندرسها في بعض اتجاهات الشعر الاحتجاجية أو الصور المسرحية المتمردة الجديدتين...
وها نحن نبحر اليوم في سفائن الأدب والفن يجتمعان في جمالية نص جديد يستول،د لنفسه خصوصية التعبير من اعتماد، ، لشعرية، ، في أداء خطابه اللغوي وتعميد، ، لجمالية في أداء خطابه المسرحي البصري.
المسرحية بين أيدينا هي "طقوس وحشية" وكاتبها هو العنيد في تمرده وروحه المسرحي المجدّ،د المسرحي الأكاديمي قاسم مطرود وهو صاحب للروح نوافذ أخرى ورثاء الفجر والجرافات لا تعرف الحزن، هذه وغيرها نصوص مسرحية أخذت مكانتها وحملت تشخيصها المذهبي لا من انتماء قسري أو إلحاق وتبعية تلتزم شروط مدرسة أو اتجاه بقدر ما كان لها من هويتها المخصوصة عطاؤها ومحدداتها...
وللولوج إلى عوالم السيد مطرود و"طقوسه الوحشية" ينبغي أن نستعيد عددا من معطيات الخلفية الفلسفية لاتجاه التمرد والاحتجاج في المسرح الحديث حيث الغضب والاحتجاج والقسوة وحيث اللامعقول أو العبث [ABSURD]اصطلاحا معبّرا عن اتجاه مسرحي كان مطواعا تعبيريا لحالات الإحباط بمجابهة المصير البشري والشعور بعبثية الفعل الإنساني أمام مصيره المحتوم بأساه وتراجيدياه الأزلية الأبدية!
فمنذ حدود القرن العشرين بداية ومنتهى، كانت الحروب الكونية والانقسامات الداخلية ومن ثمّ الحروب الأهلية وتلك الإقليمية المهولة تفتك بحقوق الإنسان وكامل وجوده وبتمام تفاصيله؛ ولقد كانت تلك المشاهد المأساوية تسطو على العلاقات البشرية وتهيمن على الذاكرة الجمعية والفردية ضاغطة عليها حدّ السحق!
ولقد نجم عن هذه الأجواء في إطار المنتج الثقافي والجمالي عدد من أشكال التعبير الأدبي والفني ومدارسهما الجمالية المستندة إلى تيارات فكرية وفلسفية وعقائد أيديولوجية اجتاحت مجتمع القرن العشرين وهيّأت لأجواء الألفية الثالثة التي نحياها اليوم..
وكان من ذلك سريالية صورة الحياة وعبثيتها أو لامعقولها؛ فإيقاع التخريب والتدمير والضغط المتناهي المهول بالتأكيد خلق ويخلق اللاتناغم في إيقاع الحياة وموسيقاها أو امتناع الانسجام مع المنطق العقلي ورفض التناسق والتناسب كونهما قيمتين جماليتين يجري سحقتهما أو تجاوزهما على صعيدي البنية ومضامينها..
وهكذا وجدنا المسرح ينطق في استجابته التعبيرية عن مدرسة اللامعقول المعبرة عن "ورطة الإنسان في الكون" كما يقول جون رسل بتلر في معجم بنجوين للمسرح أو كما يشخصه

[1] أستاذ الأدب المسرحي وعميد كلية الآداب والتربية بالأكاديمية العربية المفتوحة في الدانمرك

ألبير كامو في أسطورة سيزيف بالقول: "إنّ مصير الإنسانية يمثل [انعدام هدف في وجود غير منسجم مع محيطه أو لا معقول في بنائه حركته أو معطيات علاقاته بالآخر...]"
إنّ مشكلة البحث في الهدف المنشود إنسانيا أو المصير المؤمل أو المنتظر أو المحتوم تكمن في وعي مبدعي الأدب والفن بأنّه يظل هدفا أو مصيرا محكوما بالتأزم حدّ ضغط الانفجار وتلك هي الخاصية التي ركز عليها مسرح الغضب والاحتجاج والقسوة الذي مثله النقد بأنبوبة غاز مضغوطة فيما يتسع مسرح اللامعقول لأمور أبعد من زاوية توصيفية محددة بالشد والتوتر.. فصموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وآداموف وهارلود بنتر يمنحوننا فرصا للتعاطي مع شفرات مضمونية تتحكم بالشكل الفني لأعمالهم ومن ثم يمنحوننا قيما جمالية تحمل تناقضات وجودنا فنحن نستمتع بقراءة درامية بصرية تتناول واقعنا كما هو من جهة انشطاره وتقاطعه معنا وعليه هناك منطق في لا منطق التناول الدرامي أو بالأحرى في لا معقول التجربة المسرحية المقدمة ومعالجتها لعميق مأساتنا البشرية المعاصرة..
ولدينا إذا ما عدنا للحالة العراقية أكثر من توصيف ضغط أنبوبة الغاز حيث المشهد العراقي الملئ بالحروب وأشكال السحق والاستباحة والاستهتار بكل وجود إنساني وهو ما عاشه المبدع العراقي المسرحي وجسده بوضوح في أعماله وإن بتنوعات بوهيمية أحيانا كجزء من الاستجابة للوضع كما هو عليه..
ولقد أوجد مثل ذاك الوضع فسحة متسعة لمفاجآت الشكل الدرامي ليس للجمهور المسرحي حسب بل للنقاد أنفسهم.. حتى أن نقاد المسرح الإنجليزي أشاروا إلى أنّ كتّاب المسرح جعلوا من أعمالهم مركز تجمع لصراع الخيال البشري الدائم ضد القناعة الدينية وعدم الاكتراث الخلقي والامعية الاجتماعية" [مقدمة الدراما التجريبية، لندن، 63، صفحة 9 عن موسوعة المصطلح النقدي مج2 الصفحة 18] ما يلتقي معه دراما "طقوس وحشية" من جهة تكسير الثوابت والمطلقات والبديهيات المتكلسة كما سنرى في قراءتنا العمل ذاته..
ولعل هذا التمرد المزدوج شكلا ومضمونا يشتمل على التوظيف اللغوي الذي يتميز به مسرح اللامعقول حيث عميق الصلة والارتباط من جهة اللغة وهو ما يشبه رؤية إيسن بالخصوص في الخلق الشعري في كلام الواقع البسيط غير المستلب كما يعبر كينيث ميور في كتابه المسرح المعاصر [الصفحة113].. ومن جهة البناء والتشكيل تأتي حالة تعدد الشخوص منصبة في جوهر العمل الدرامي وكأنه مونولوجا يتشظى في التعددية الظاهرة أو الطافية بصريا..
ونحن سنقرأ شعرية العبارة عند قاسم مطرود ووحدة الشخصية في تعدديتها وتشظيها،مثلما سنتلمس كون ما يصادف ج،دّة في الشكل سيصادف تجديدا في التناول حيث نجابه بموضوعة الالتزام طبعا ليس الحديث هنا عن الالتزام السياسي الحزبي المحض بل الالتزام بمسألة بعينها أي إيفاؤها حقها إذ ليس معنى افتقار اللامعقول الدرامي إلى الموضوع أو وحدته التقليدية وإلى الخاص بدل العام وبدل التعويم والتعميم بمتعارض مع البحث عن الأثر في المتلقي ومن ثم الكشف عن موقف جوهري لا يقل في المغزى الاجتماعي عن المسرح الواقعي الملتزم.. بل إننا يمكن أن نقول: إن العموم في اهتمامات اللامعقول

بموضوعه هو ترشيح لثبات أعمق وأطول من تلك الأعمال التي تعكس واقعيا وبشكل مباشر موضوعها ما يجعلها عرضة للتقلبات السياسية منها والاجتماعية... وهنا نستذكر القيمة الإبداعية لأعمال تسوق معطياتها الجمالية بمثل هذي الصياغة التي نجدها في طقوس وحشية وعدد من أعمال مطرود الأخرى.. حتى عندما نجابه بتلك الصعوبة في خلق التفاعل مع (التعاطف) مع شخصيات مسرح اللامعقول، لأنها دوما تحمل دوافع خفية وتصنع أفعالا بهالة من الضباب والعتمة وهو الأمر الذي يحتاج منا إلى نباهة التلقي والارتقاء للفعل إيجابيا في التفاعل مع تلك الشخصيات ومن ثم الانتقال إلى موضوعاتها ومقاصدها التي قد نُفاجأ في لحظة وصولنا إلى المنتهى الزمني للمسرحية حيث تبقى تلك الشخصيات تقدم وتفتح لنا آفاقا جديدة للتناول والمعالجة وحوارا جديدا يُخلق في دواخلنا لاتخاذ قرار بشأن لاحق مصيرنا أو تفاصيل غدنا ووقائعه المؤملة أو المنتظرة... إنّ مثل هذا التحليل هو ما يحيلنا لقراءة شبيهة بتلك التي أجراها نقاد المسرح الإنجليزي عند تناولهم مسرحي الغضب والعبث في ستينات القرن المنصرم وهم يشيرون في قراءاتهم إلى فساد المسرح عبر تكسير وحداته التقليدية بالقدر ذاته الذي وجهوا قراءاتهم إلى فساد العالم المنعكس على المسرح بلغتي الغضب واللامعقول بما يفيد الانتظام أو الانسجام بين الذي جرى تحطيمه واقعيا والذي جرى تصويره مسرحيا ... فلا مسرح اللامعقول يحطم اعتباطيا القوانين الحياتية وقوانين التعبير عنها جماليا ولا مطرود في طقوسه الوحشية يخرج اعتباطيا على قيمه. وفرق كبير بين الاعتباط والعبث هنا.. إنّ "طقوس وحشية" تقدم تشخيصها لفساد العالم المحيط وقسوته كما هي مميزات دراما مسرح العبث في تعويضها بمشهد داخلي عن العالم الخارجي؛ حيث يغيب لأول وهلة ومن دون تمعن، ، التفريق الواضح بين الوهم والحقيقة ونجابه بموقف متحرر تجاه الزمن إذ يتمدد ويتقلص بحسب المتطلبات الذاتية..

فنحن نرصد هلامية في التحولات الشكلية ولكنها تظل محافظة على طاقة منحنا مفاتيح قراءة الاستعارات المنظورة ويظل الاستخدام اللغوي دقيقا في طقوس وحشية مثلما هو في مسرح العبث عامة لأن اللغة هنا هي الضابط الوحيد تقريبا لإيقاع المسرحية والمسيطر الأول على فوضوية تجربته..

لقد أكد هذا التصور العام في مسرح اللامعقول السيد مارتن أسلن في كتابه المعروف عندما عاد بنا إلى حيث الكوميديا ديللارتي وبريخت وآرتو وكافكا وجويس وهو ما كان مقبولا في النقد الإنجليزي ولكن ما لم يكن مقبولا هو ابتعاد السيد أسلن ليقول أن لدى شكسبير وغوته وأبسن بشارات اللامعقول أيضا والرفض يتأتى من موقف كلاسي في الاحتجاج على أن يكون الأوائل الكلاسيون الكبار جذورا وأرضية مؤهّلة أو مقدمة لظهور التالين وهنا القصد لمدرسة اللامعقول حيث بيكيت ويونسكو...

ولكن، ل،م لا يكون مبدع معاصر له من الأثر الإبداعي ما يضارع أو يتجاوز القديم والأقدم؟ ولماذا نضع التعارض بالضد من التطور التصاعدي؟ ولماذا نُسق،ط القدسية على الأول ونمتهن أو نعتدي على حق الحديث والمعاصر؟

علينا لنثبت قيمة نقدية أو جمالية أن نأتي بما ينبغي أن يؤكد ما ذهبنا أو نذهب إليه.. وبالخصوص فقد انصب جزء من النقد على ضبط الحبكة والبحث عن مقدار الاهتمام بها وعن توصيف الشخصيات العبثية بأنها دمى آلية وهو أمر بحاجة إلى نظر.. إذ اللامعقول خرج على آلية تعبيرية تعكس في الغالب أحلاما وكوابيس هي صيغة [جمالية] فرويدية في التعاطي مع المحيط أو بجملة أخرى صيغة إعمال الوعي الباطن في معالجة حيواتنا حيث يجري هنا إظهار اللامعقول إلى الوجود والتجسيد الحي على الركح ليوضع أمام بصرنا وبصيرتنا بعيدا عن تنميقه باللغة المعقولة الكلاسية العتيقة...

إن لغة مطرود وبنيته في "طقوس وحشية" تتمثل هذا التوصيف بوضوح فعندما ننتهي من القراءة سنجد معنى الكابوس ومعنى لغة تحوم في عالم اللاشعور والعقل الباطن.. فطقوس وحشية لا تتخلى عن التزام جوهر النقد لجوهر الوجود الإنساني وليس للعارض فيه. وعليه فإن القارئ للنص يجد الشخصية فيه منتزعة انتزاعا تمزيقيا (انفصاليا) عن التافه العارض في وضع علاقاتها بالمجتمع وسياقه التاريخي أي "التشخيص العراقي هنا" لمرحلة زمنية في تاريخ الشخوص التي تظل باستمرار على صلة بالجوهري فيما يخص وجودها وهويتها إنسانيا مع ثيمة تخص العراقي ونكباته وآثار الحروب التي تهتك جدران استقراره الإنساني وطمأنينته...

هنا نعاود البحث عن مفاتيح للشفرات التي تساعد على قراءة العبارات الموجزة (الإيجاز البلاغي) والمقصود هنا كل من خطابي اللغة السمعية واللغة البصرية حيث يوضع التحدي كما يقول أسلن للجمهور في أن يجد المعنى في اللامعنى وأن يواجه الوضع بوعي تام لا أن يحس به في غموض وتعمية وأن يدرك العبثية في حقيقتها وجوهرها لا في معطيات التأويل غير الموضوعي...

إنّ التوقف هنيهة أمام "طقوس وحشية" تطلب منا أن نمتلك أدوات التحليل والمعالجة كما لو كنّا بصدد تشريح دراما واقعية رمزية ولكن الأمر يظل في حدود أل (كما لو كنّا... وليس بالضبط أو بالمطابقة التامة..) إذ معايير هذه المسرحية مثلما دراما اللامعقول تكمن في تجريبيتها وتجديدها حتى نتحدث عن وجودها المسرحي الدرامي أو تكمن في الابتكار في التناول التعبيري وفي تداخل الصور الشعرية ومن ثم في التميز والإبداع في الربط بين المشاهد البصرية في حركتها وفي ميزانسينها العميق أي في التوزيع للشفرات أو الكودات الضرورية لتعميق مسار موحد للأثر ولا نقول لوحدة الموضوع الذي يبقى موجودا فقط عبر متابعة الشخصية ومنتجها الأدائي اللغوي أي مختف، ، هناك في الخلفية التي يخلقها الانطباع الناجم عن وحدة الأثر المشار إليه...

صحيح أننا أمام ديمومة من حالة القلق وامتلاء بالحيرة من انعدام منافذ الحل لأزمة الشخصيات في المسرحية.. وأمام ضياع أو تشظ، ، في أوهام ومسالك متعددة مختلفة.. إلا أننا في الوقت نفسه نجد شخصيات "طقوس وحشية" تمتلك التصميم والعزيمة لمواجهة الحيرة والوهم في إشارة جدية لمجابهة الواقع ذاته وهنا تظهر قيمة الإيحاء والدفع بإشكالية الأثر في التلقي والمتلقي بديلا عن تعويم الموضوع وعمّا نجم عن تمزيق وحدته التقليدية العتيقة...

ونحن نحيا بهذه الوسائل الدرامية تجريبية لحظات قراءة (واحتمال حفلة عرض) في النص الدرامي لنعيش عبرها ومن خلالها تجربة صوفية هي الوحيدة في التعبير الجمالي هذه التي تساعدنا على الضحك من واقعنا وتراجيدياه، بالتحديد كون أفعالنا هنا تقع تحت حصار توجيهها ضد ما لا يمكن تجنبه ما يجعلها مجرد عبث لا طائل من ورائه وهنا تكمن تراجيديا العصر التي تطلقها مسرحية اللامعقول بالخصوص هنا مسرحيتنا طقوس وحشية التي تمثل صرخة صمت أخرس في عوالم تراجيديا عراق الأمس واليوم؟

ومما يمكننا تلمسه في طقوس وحشية مجيء علاقات الكلمات بعضها ببعض بشكل متحرك متغير ولكنه ليس اعتباطيا كما يحصل في عدد من مسرحيات العبث ويمكن الرجوع إلى دائرية الحوار في "طقوس وحشية" وإلى تبادليته وتساويه أحيانا وتكراريته ولكننا باستمرار نجد تراتبية تمتلك في جوهرها وبنيتها العميقة ما ينسج وحدة أو علائقية من نمط بنائي ما..

ولعل كون الشخصية في طقوس وحشية تمثل اختيار قضية لتعادل أو تساوي بنيويا تلك القضية في آلية حركتها ومسار تناولها ومعالجتها، لعل ذلك هو ما يعيد للغة امتلاك الكودات المناسبة والوحدة الداخلية والتنقلات العبثية ولكن ليس الاعتباطية بالتأكيد.. وأيا كان اختلاف الشخصيات مع خالقها في المعالجة وفي التناول وجملة الحركة فإنّ خطابها أو لغتها لا يمكن أن تقف عند حدود اليأس من الحياة والإحباط بقدر ما تنفتح على الأمل في حياة أخرى بديلة لتلك التراجيدية البائسة...

ومن الطبيعي أن يكون مطرود في خطاب مسرحيته "طقوس وحشية" متعاملا بذكاء عندما يتمثل مضمون ما قاله أسلن في كون مسرح العبث لا يجادل بل يعرض وطبعا هو لا يتمثل الفكرة مجردة ولا بشكل تطابقي تماثلي بل بإبداع يجعله يضع الحوار ونصه اللغوي في موضع رصين بنيويا وفي حال من التأهيل لعرض تام لصور حسية حياتية ستشكل لاحقا حفلة العرض أو الحياة المتجسدة في ذهن المتلقي القارئ..

وبتناول مباشر لطقوس وحشية سنجد في تعليقات المؤلف المبدع توكيدا على اللامعنى وعلى هذه (اللا) قبل كل ما هو صحيح وصحي في حياة الإنسان سواء بشكل مباشر كما يرد في توصيف السيد مطرود عندما يستخدم مفردة "اللامعنى" أم بشكل غير مباشر عندما يستخدم مفردات "القلق والخوف وغيرهما" قاصدا اللا استقرار واللاطمأنينة مثبّتا التعارض مع منطق الصائب إنسانيا...

ومن هنا فإنّ شخصياته في "طقوس وحشية " يذهب إلى أداء الحوار في الآن الواحد وليس مهما ألا يصل المتلقي لما تنطق به تلك الشخصيات أحيانا؛ ولكنه يريد فقط أن يشير إلى حركة تدب في شخصياته ليقول إنها موجودة بيولوجيا ولكنها مسلوبة مسحوقة الهوية البشرية بالمعنى لا البيولوجي البحت بل الوجودي الفسلفي. إذ نحن أمام أصوات يتم مداخلتها إتلافيا عن عمد كما هو الحال في لا معقول المسرحية أداء تجسيديا وفلسفة. ولكن السؤال الذي يظل يؤكد وجوده يكمن في القول: إذا كانت العبارات التي يريد من شخصياته أن تنطقها مضببة لا تصل كما هي، فلماذا كانت تلك العبارات منتقاة ولم يتم

تركها للارتجال؟ وإذا كانت كذلك فلماذا الدقة في مسار تلك العبارات وتنقلاتها في البنية العميقة للعمل؟

وفي الحقيقة لابد هنا من العودة إلى كون لا معقول ABSURD المسرحية الحديثة قد شق لنفسه خصائص جديدة فلم يعد يعتمد منطقا عبثيا معوّما بل صار للهدف الدرامي الموضوعي حضورا واضحا فصار يبحث عن تنسيق في بنيته العميقة عبر تشفير مقصود لمسار تلك البنية حيث نصل مع النهاية الفيزيائية والبنائية الشكلية الممثلة في العمل المسرحي المعين إلى افتراضات مفتوحة قد تكون بعدد حالات التلقي ولكنها المحسومة من جهة الإشارة التي تحيلنا إليها معالجة النص وتناوله مادته. وبالتأكيد تظل تلك الإشارة وجودية المنحى كما أسلفنا القول وإنْ تعددت صور التعامل مع تلك القيم من إقرار بالهزيمة والقدرية في منحاها ولكن مع إبقاء لفرصة الإصرار على التصدي لها وللتالي من معركة الحياة والوجود..

إننا بهذه الحقيقة نشارك الشخصيات حالة تشظيها من بعضها البعض وتوالدها وتنقلها بإيقونة سيجسدها الممثل على الركح [أو خيالنا في تبنيه التصوير الدرامي للكاتب].. وبذلك تتحقق متابعتنا وجود الهدف ووحدة الأثر في خلفية وجود تلك الشخصيات وحركتها عبر مسار الوقائع التي تشكل الفكرة المنتظرة من لا معقول "طقوس وحشية" ورموزها..ولدينا في طقوس وحشية مستويات عديدة لمتابعتنا مسار الحدث الدرامي فيها:

فالفضاء المسرحي الموصوف في النص هو خلق لتلك الأجواء التي يريد الكاتب نقلنا إليها لنلتقي شخصياته هناك بل لنراقب معه وجودنا فيها قبل وجود شخصياته. ومن هنا نتعرف إلى خصوصية ديكور طقوس وحشية بامتلائه بحشد لا ينتهي من الإيقونات المناسبة لرؤية المسرحية.. ولاحظوا معي على سبيل المثال العربة السرير أو السرير العربة وما عليها من إكسسوارات بكل ما تحمله من معطيات دلالية بما ينقلنا الأمر ذاته مع بقية الإشارات من مثل رمي الكتب عند قدمي المرأة لحظة تقمصها دور المعلمة ورمي الحبل أمامها عند الحديث عن الإعدام وظهور إشارات أخرى تنهض بدور تقريري تفسيري في مفردات الحدث وجزئياته...

أما المستوى الآخر لرسالة مسرحية طقوس وحشية وخطابها فيصلنا عبر اللغة/الحوار، فالتعبير اللغوي تعبير موجز مختزل يظهر بعبارة اللغة البرقية وهو هنا مقطّع الأوصال؛ الجملة فيه يُحذف منها حتى المسند إليه أو ركنها وعمادها الأساس بغايات مقصودة بالتأكيد ومع ذلك تظل تلك الجملة إبلاغية تزودنا بكفاية دلالية بالحجم الذي يختار أخذه الكاتب من شخصياته المستقلة... وبانتقالة لمستوى آخر من المسرحية نستقرئ مشاهدها وما تعكسه من بنية ففي المشهد الاستهلالي لها يُسم،عنا الكاتب أصواتا من خلف العتمة حتى يُنار لنا الركح نكون قد تعرفنا إلى صوتي المرأة والرجل وهما يتصلان ببعضهما متقاطعين في أسلوبية أنت وأنت، التي تُشه،ر التعارض في موضع والتداخل الاندماجي في آخر.. وبدخولنا الجزء الثاني من المشهد الاستهلالي تكشف لنا العبارة فيه أننا بصدد علاقة عامة لا خاصة جمعية لا فردية شخصية وهو ما يدخل في ضوابط رسم الشخصية في مدرسة العبث... وتتبادل الأيقونتان [الشخصيتان بل الشخصيات التي سيتم تقمصها

لاحقا] عبارات تشير إلى رمزية الدخول إلى المكان حتى يتم تشفير فضاء العرض أو العمل (طقوس وحشية) فلقد دخلا من ثقب باب الحياة.. دخلا إلى الحياة ذاتها من شدة وأزمة واختناق، من بوابة مضغوطة فتركا المنافذ كلها ودخلا عالمهما من موضع التلصص على هذا العالم أو أنهما دخلا من حيث ينبغي أن يكون مفتاح الباب فكأنهما عين الكاتب على عالم معوّم مجهول يريد الكشف عنه بلعبته المسرحية أو أنهما استبدلا مفاتيح ألغاز هذا العالم المتخفي فحلا محلها..في هذا الموضع يبدأ رسم الوضعية الأساسية للمسرحية في خلفية الكودات أو الشفرات التي تمثل دوالا أو أدوات حمل المقاصد المنتظرة من الأثر المتولد عن لقائهما مع المتلقي قارئا أو مشاهدا..أما البحث عن معجم لفك لغة الحوار فليس معقدا على الرغم من تقطيع أوصال العبارة وتمزيقها بتوزيعها بين صوتي المرأة والرجل.. فبجمع جزئيات النص الموزعة سنجد ما يريدان قوله لبناء نسيج الفكرة الذي يمكننا رسمه أو تلقي أثره واضحا بمتابعة مسار المشاهد.. على أن ذاك الجمع لا يمكنه النجاح في توفير المعجم الدلالي آليا بل بمفاعلة جزئيات الحوار فيما بينها وبتداخل مع الخطاب البصري المتشكل من أوضاع التجسيد وعلاقاتها مع الفضاء المرسوم بخصوصية كما أشرنا.. فضلا عن ذلك سنشهد بقراءة النص الدرامي طقوس وحشية ولادة شخصية ناطقة داخلنا من مجموع تلك الحوارات ودلالتها المركبة وهي شخصية تنجم عن تفاعلنا مع العمل وعن إحالتنا إلى نواقصنا الوجودية عبر اشتراكنا جميعا في الوقائع حتى منها تلك المتعارضة مع وجودنا ذاته.. ولكننا هنا نكون قد دخلنا اللعبة التي لا ق،بل لنا أن نخرج منها بعد أن مرّ سيف الزمن الممتد أو الزمن الذي اشتركنا خلاله باللعبة..ولكن بالضد من شرك اللعبة المسرحية تظل حقيقة حرية وجود الإنسان تحمّ،له مسؤولية المحافظة على تلك الحرية في الوجود الإنساني البشري ولكن المربوطة قدريا في القيم الوجودية ولعبتها خارج إرادته وداخل إرادة القدرية كما في سطوة الزمن الذي يمضي بلا إمكان استعادة أو إعادة.. وهذا ما تسعى شخصيات طقوس وحشية إليه وهي تناطح القدرية في الجدران المتوهمة لحصارها المزعوم.. ولابد هنا من التوكيد على فضاء مطرود في طقوسه الوحشية كونه فضاء محاصرا بالجدران والأبواب المغلقة التي لا يتم اختراقها على أسطوريا كما حال الدخول من ثقوب التلصص! فهناك دوما رفض للامعقول عند إدراجه في السياق المنطقي لتسلسل الوقائع في الحياة البشرية لأن كل شئ سيكون مفهوما مع الزمن وستحس،م المنجزاتُ الحضارية للعقل العلمي كلّ شئ فتكسر وهم قدرية الفعل الإنساني وتبعيته وهزيمته...

إن الصوت المتحقق دراميا يظل بين امرأة ورجل وهو ما يأتي فقط استجابة لحالة إسقاط فلسفي بحت وإلا فإن الصوتين يمكن أن يكونا بين رجل ورجل أو امرأة وامرأة ولكن ليس بين إنسان وشئ ما آخر أي أن الحوار الدائر أمامنا ليس بين الإنسان والكون وسُدُم،ه، أو كائنات الطبيعة بقدر ما هو بين الإنسان في هذا الكون ومصيره المرسوم بإرادته حيث الإنسان ذاته هو من يكون طاغية مرة وعبدا خانعا مرة أخرى ولكن في هذا الانقسام تُخلق عوالم متناقضة لا تلتقي بل تظل متوازية على أحدهما أن يزول ليبقى الآخر وتلك إشكالية حرية الإنسان وأزمته فيها..

وفي المسرحية يتلبس حوارها حالات الأقنعة والتخفي حيث يكون فيها الطرف المستغ،ل العدائي هو المحتاج للتخفي تحت طاقية الأقنعة المزوقة من أجل إطالة أمد خطوط الاستغلال ونهمها لاستلاب المجموع..

ومن هنا جاء خيار الكاتب لوضع المرأة على وفق الذاكرة الجمعية للبشرية لتمثيل الإنسان المستلب المقموع كما واقعها في تاريخ البشرية فيما الرجل بموضع الخشونة والقمع والعدوانية كما حال مجيئه أبا وزوجا وأخا وبقناع شرطي حارس للمرأة من متعطش لدم البشرية الذي يكونه فيما بعد...

وسنلاحق في المشهد الذي يعقب المشهد الاستهلالي الافتتاحي استكمال رسم الوضعية الأساسية حيث يقدم الرجل نفسه حاميا حارسا للمرأة من شر الرجل\الجريمة المتعطش للدم وسنجد أن مسار الوضعية الأساسية بهذه الطريقة من تخفّ،ي الرجل هي مقدمة للكشف الذي سنصل إليه عندما نتعرف إلى حقيقته وإلى تخفيه لتنفجر الوضعية الأساسية وتقع المرأة الرمز في مصيدة الحبكة أو مكيدة الاستغلال في نهاية العمل وكأن الأمر مرة أخرى مؤداه دوما إلى إحباط وخيبة..

ومنذ هذا المشهد سنجد أنفسنا أمام تتابع منطقي للأحداث برمزية أقرب إلى الواقعية وفي استطالة للعرض لا يسوّ،غها سوى أمر وجودها ألبنائي لحاجة تالية تدخل في عملية حبك إيقاع الفكرة ومسارها بين نسج المكيدة المصيدة وبناء الوضعية الأساسية من جهة والاتجاه نحو الحل الدرامي من جهة أخرى؛ وهذا المسار محكوم لغة بواقعية ملغومة بشفرات معجم المفردات المختارة لإغناء ذاكرة المتلقي وحرثها لما تروم حصاده المسرحية من وراء ما زرعته من قيم ومعلومات..

ومع ذلك فنحن لا نغادر لامعقول أو عبثية البناء فالشخصية تعلن في المشهد التالي عبثيتها حيث هي جملة من الشخصيات بل جهاز كامل من الوجود الإنساني فقد جسّد الرجل قائد حرس وصانع أحذية ومستشارا وسائس خيل وعامل بناء وشارك في حروب بلاده مثلما هو أيضا المنفي المشرد والمهاجر إلى أصقاع الأرض الباكي دوما على تفاصيل حياته..

والأحداث التي تصل إلينا في لحظة التعريف بهذا المركب تعميق لتشظي الشخصية ولطابعها الجمعي المتشظي وجوديا عن الإنسان الفرد مثلما هو المنتمي إلى الوجود الجمعي المتعدد المتنوع.. وبعامة فإن المشاهد التالية تتضمن لغة منسابة لبناء تتابع واقعي فيما يوظف الكاتب في بنية مسرحيته لعبة المسرحية داخل المسرحية وهي آلية تجد حاجتها في كيفية بناء الحدث الدرامي بالدخول في تعقيد جديد على صعيد مسار الفعل الصاعد عندما توضع شخصية المرأة بعد اكتمال نسج الوضعية الأساسية بصور تجعلنا نتعاطف معها ولنوضع نحن أيضا أمام مركب الشخصية العبثية عند كليهما المرأة بوصفها الآنف الذكر والرجل بأدائه شخصية الجريمة كائنا ودلالة أو بأدائه دور (القاتل المنتظر) على وفق الحبكة...

وستتصل مسارات الحدث عبر تشكيلات متداخلة وتبادلات في الأدوار وتقمص لعديد الشخوص بما يتيح مزيدا من العمق في إدارة اللعبة المصيدة حتى ننتهي إلى الوقوع في

الفخ شكلا أي في بنية اللعبة المسرحية وهو المتوهم المتخيل والواقعة الفكرة التي تمثل قدرية الأحداث والمصير البشري الممثل للحقيقة المقابلة للوهم.. ولكن بين لعبتي الوهم والحقيقة في "طقوس وحشية" نكون قد استنفدنا أسئلتنا الوجودية القدرية لتقرير حقيقة التصدي المنتظر منّا لمشكلات واقعنا وهي حقيقة يفرضها عيشنا مع (أمل) التغيير وانتصار إرادة حرية الإنسان على عبثية الإحباط والاستسلام ومن ثم تقمص مهمة رفض إسقاط العبثية على الفعل الإنساني الإيجابي...

وخلا ذلك كان علينا عرض حبكة العمل والمرور على شخصياته والتعريف بها ولكننا آثرنا بخصوص "طقوس وحشية" أن نترك للقارئ تمعّنه في القراءة لما لذلك من انسجام مع توفير فرص مضافة للمتعة في العوم بين أسطر شعرية النص مثلما هي إبحار في بنيته وجماليات التصوير والقيم البصرية المتاحة في رسوم الكاتب لحركة شخوصه في ميدان عوالمها أفقيا وفي فضائها عموديا..

إنّ نصّ "طقوس وحشية" بحاجة لقراءة تشريحية مخصوصة لنستجيب لأهمية ملموسة في الحداثة والتجديد فيه وللتجريبية في معطياته البصرية السمعية أو في بنيته المركبة كما مرّ سريعا وباختصار في قراءتنا هذه. وبالمرة نقطع بأن نص قاسم مطرود يتقدم من عمل مسرحي لآخر وهو يعطي لكل نص توكيدا لكيفية كتابته وشيئا من الخصوصية المضافة والاستقلالية للنص الجديد ما يعني وضوحا في اتجاهه إلى بناء شخصية لها هويتها في الدراما العراقية والنص المسرحي العربي بعامة وهذا ما يجعلنا نأمل في نص السيد مطرود كثيرا من التطورات البعيدة...

الفصل الرابع
مسرحية الجرافات لا تعرف الحزن

تمهيد:

حظيت مسرحية (الجرافات لا تعرف الحزن) أكثر من غيرها من نصوص قاسم مطرود باهتمام نقاد المسرح ومتابعيه فمنهم من تناولها كعرض مسرحي مستوف لمقومات العمل الدرامي، ومنهم من تناولها كنص أدبي مستوف لمقومات الكتابة المسرحية، ومنهم من احتفى بها كتظاهرة فنية وثقافية. وبين اختلاف الرؤى النقدية، هذه، وتشعباتها ثمة من كتب قراءة ذهنية عامة عن مجريات أحداثها ومسارات أفعالها. هذا فضلا عن تقديمها من على خشبات المسارح العربية في العراق والكويت وتونس وليبيا وسلطنة عمان ونالت إثر مشاركتها في كرواتيا بجائزة أفضل عرض مسرحي.

لقد قيّض لي أن أقرأها قراءة ورقية نأت بي بعيدا عن شاشة النت ووفرت لي مساحة هامشية لا بأس بها لوضع ملاحظاتي وإشاراتي ومختصراتي التي تعودت وضعها على حافات النص الأربع كلما تناولت كتابا لمجموعة ما أو لنص مسرحي جديد. وقد برز، بشكل واضح، من بين كل تلك الإشارات والاختصارات والملاحظات ملمح واحد أكدتُ فيه على أن عالم قاسم مطرود الدرامي ينقسم إلى عالمين كبيرين متباينين الأول واقعي يفضي إلى آخر تخيلي والثاني ذاكراتي يلتحم مع الأول كمنجز له وينفصل عنه ككيان مستقل قائم بذاته.. عالم داخلي صغير وقريب (هنا) وآخر كبير وبعيد (هناك).

لقد استأثرت مجموعة الجرافات بشكل كبير باهتمام الكاتب والباحث الأكاديمي د.تيسير الآلوسي فتناولها في ثلاث مقالات اشتغل في الأولى على دراسة وتحليل شخصية العجوز "ومسار المعالجة المذهبية الفنية التي تمّ توظيفها أو تشابهت أحيانا معها والتقت معها كما في مدارس الفن والأدب الإنساني المعروفة".

وفي مقالته الثانية تناول (الجرافات) باعتبارها نصا وعرضا تراجيديا حديثا كشف عن دموية السلطة الغشوم بفصل واحد تضمن عددا من الاتجاهات الدرامية المعاصرة. وختمها بجملة ملاحظات عن عرضها المسرحي الذي أخرجه لخشبة المسرح الفنان أحمد شرجي.

في مقالته الثالثة قدم الآلوسي نص المسرحية على وفق تلقيه النقدي لها في حالتي العرض والنص فقسم رؤيته إلى ضربة المؤلف المخرج وضربة المخرج المؤلف.

الدكتور حسن السوداني قدم قراءة لعرض المسرحية انطلاقا من أن المحسوس والمتخيل قد تبادلا المواقع على خشبة المسرح مستشهدا، في هذه القراءة، بآراء عدد من أعلام المسرح ومنظريه، ومستنتجا، من خلال مشاهدته العرض، أن مخرج العرض حاول من خلال أدائه لدور شخصية العجوز:

"أن يستثمر التشكيل الصوتي عبر وضع مؤثر خاص لنزول الشاشة وصعودها في عمق المسرح وهو صوت الجرافات كي يضفي على المشهد دلالة رمزية تتعلق بتعامل السيد اللاإنساني مشبها إياه بالـ"الجرافات" وهي من بين الدلالات السريعة والمكثفة التي استخدمها المخرج في متن العرض وبالتالي فأنه قاد الجرافات كعرض بصري حاول فيه إبقاء ذاكرتنا متحفزة لفجاعة الماضي القريب ورفضا تاما له."

وتضمنت عنونة الأستاذ عبد المحسن ألشمري على موضوعة غربة الإنسان في وطنه وعلى شهادة فنية لولادة مخرج وممثل في آن واحد. يقول: "في (الجرافات لا تعرف الحزن) نحن أمام عرض تجاوز الحدود الدنيا من النجاح، ويبشر بولادة لممثل ومخرج قد يكون طريقهما سالكا في المستقبل."

أما مقالة (قاسم مطرود والنص الخارج عن المسرح..!) لرشا فاضل فقد أشارت إلى أن النص قد تناول بنية الخيبة "وهي تتخذ صيغة بكاء يرتدي ملامح الكتابة..وموت..يمسك بجسد الحلم الغض من أطرافه..وينزله من خشبة المسرح إلى منصة الجرح معتليا النزف الشاهق بشاعريه تتجاوز الخطاب المسرحي التقليدي ليكون نصا شعريا ممسرحا فوق أرضنا الخصبة."

ويستذكر الأستاذ علي شايع عرض مسرحية الجرافات بعد أشهر من تقديمها على خشبة المسرح بما حفلت به من حزن عراقي عميق:

"الحزن الذي ما أراد لنا المخرج من خلاله أن نكون محايدين أو نكتفي باستحضار الانفعال المجرد. لقد تعامل بمفردات جديدة في تداخل الزمن "الذي يُشبّ،هه الضحية بصندوق كبير مددوا فيه عمره" بين الابن السياسي الهارب والأب السجين ومن مكابداته لغربة جديدة تبدأ بموت الزوجة ودورة الزمن ألكابوسي وتناميه."

وعن قسوة عرض الجرافات تحدث الكاتب كنعان البني مؤكدا" أن القسوة التي غلفت العمل كانت أكبر من أن تسمح لها بأداء الفعل (الأمل) خلال مدة العرض المسرحي." وعن المقارنة بين النص والعرض قال متأسفا: "غاب النص وغرق العمل بالشكلانية والمشهدية البصرية على حساب النص الجميل. واختتم كاتب هذه السطور الفصل الرابع بدراسة (الرؤيا الاستقرائية لعوالم الجرافات الدرامية). واضعا بين يدي القارئ الكريم ومن يروم التعرف على عالم مطرود مرايا بعض الأساتذة والنقاد الذين تناولوا نص الجرافات لتنعكس له من عليها رؤاهم المختلفة.

كتاب الجرافات لا تعرف الحزن اختزالات في مدارسهما وفلسفاتهما..
بقلم تيسير الآلوسي

توجد قراءات سابقة في مسرحية (الجرافات لا تعرف الحزن) تأليف الكاتب والناقد المسرحي قاسم مطرود أما هذه القراءة الجديدة لمحرّر المقال فهي لا تركّز على أكثر من شخصية العجوز ومسار المعالجة المذهبية الفنية التي تمّ توظيفها أو تشابهت أحيانا معها والتقت معها كما في مدارس الفن والأدب الإنساني المعروفة.. ولكن هذه القراءة تظلّ اختزالا سريعا جدا فيما تتناوله وتقدم المعالجة النقدية النظرية له.. ومن هذه الناحية نكثّف بكلمات بعض ما يساعدنا على متابعة هذه القراءة السريعة. فبيئة العرض رمزية بمعطيات دلالية تعالج الواقع العراقي في ظل الدكتاتورية،البطل في هذا العرض رجل عجوز وُض،ع داخل صندوق ما أنْ يُفتح له بابه حتى تبدأ الحكاية،إنّه مستدعى من جهة أمنية للتحقيق عن علاقته بابنه الذي رحل إلى المنفى ومنْ الذي ساعده على الرحيل؟ وكيف ؟ وطوال معايشتنا لحكايته نلاحظ المحقق يلفّ العجوز شيئا فشيئا حتى تكتمل عملية خنقه وتكفينه وحجزه داخل سجن السلطة التي مارست معه فنونها.. لقد رحل الابن فأعقبه رحيل الأم ومازال الأب في الانتظار، لقد حاول ثنيه عن الرحيل لكن الابن كاد يختنق في عالم موبوء لا حرية فيه، فترك كل عزيز لتلك (السلطة ورمزها المتمثل بالجرافات) التي كانت تأتي على كل شئ حتى تأتي على حياة ذلك العجوز في تراجيديا التدمير والقتل التي أراد العرض أنْ يجسّدها في معاناة ذلك العجوز ونهايته المأساوية...]

إنّ مهمة الأدب، والفن ومنه المسرح هو الكشفُ عن العلاقة، بين الوجود، والعمل،، والإجابة عن أسئلة،، من نمط، هل المرء منّا من صنع، ذات،ه، أم غير،ه،؟ ما العمل؟ كيف نعمل؟ والفن من هذا النوع[أي النوع الذي يطرح مثل تلك التساؤلات: كما يحصل وإنْ جزئيا{وبخلطة من المدارس والمذاهب الأدبية والفنية} في نموذج مسرحية الجرافات لا تعرف الحزن التي نتابعها هنا] لا يكتفي بمتعة، فارغة، أو تزجية، وقت، بلا طائل.. بل هو أبعد من التسلية، إنّه استغراقُ في التفكير، والتساؤل،، ونجاحنا في ذلك ليس في عرض العالم لكي (نراه) حسب بل لنعرف وسائل تغيير،ه، أو أنْ نتحفز لإزالة، العالم، العتيق، البغيض، المريض،..

لقد عبر الرومانسيون عن معطيات، الغربة، بوصف،ها شعور الفرد، بالانفصام، عن محيط،ه،. والرومانسي لا يجد الحقيقة ولكنه على يقين من وجود،ها.. هكذا كان إحساس العجوز، بعد رحيل ابنه تجاه محيط،ه،.. أما الواقعي فإنّه يؤمن بأنّ العالم زائف قائم على اللامعقول الذي يشكل حقيقة عالم مُسْتلب، مُستغل، وهو ما ظلّ يردده ذاك العجوز..

والرومانسي يعمل على التوائم مع هذا الوجود وهو ما لم يفعله العجوز الذي ظلّ يرفضُ العالم المحيط به كما أشرْنا للتو..

بينما الواقعي يعمل على مواجهته بكل فظاعاته وبشاعاته وإعلان الحقيقة بلا تزييف الأمر الذي لم يكتملْ في شخصية بطل الجرافات (العجوز) فبقي من دون مواجهة جدية واضحة.

إننا نرسم على وجه قمر حياتنا تخطيطات عاداتنا وطقوسنا وهي جزئية من العمل الذي ننهض به.. وحيث نتابع العجوز نجده يفعل ذلك ليس بوصفه بطلا تراجيديا يواجه مصيره... وبالانتقال إلى توجه آخر لمسرحية الجرافات نتجه للمسرح التغريبي حيث نجد بريشت الملحمي كما في دائرة طباشيره القوقازية يعمل على مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي وعلى كسر وحدة الموضوع/الحدث.. ونجد مسرحيته الملحمية احتكاما قضائيا أمام هيأة محلفين هي الجمهور وهنا يستخدم المحامي (وهو المخرج المؤلف) كل وسائل الإقناع من تعليق اللافتات على الستار والجدران ورفع الشعارات واستخدام السينما لعرض صور ولوحات تؤيد وجهة نظر المؤلف..[أليس هذا هو ما لاحظناه في عرض مسرحية الجرافات لا تعرف الحزن] وفيها أيضا لاحظنا تحول اللغة البشرية إلى اللاتفاهم [وهي في جوهرها ليست كذلك فاللغة أداة اتصال وتفاهم] وإنْ وظّفت في المسرحية المذكورة بطريقة لم تعد لتبادل الآراء والعلاقات هنا جافة قاسية مع آلية رهيبة تحكمها قوانين الاستغلال وكلٌ هنا يتحدث لغته في واديه فيما يمكن تجاوزا أن نطلق عليه حوار الطرشان ومثاله حوار المحقّق مع عجوزنا هذا الذي عمل صانعا العرض على إجراء ريبورتاجا عن حياته وهو ما يحيلنا إلى تشيخوف الأوت،شْرك أي(الاستطلاع أو الريبورتاج) الذي شكّل ثورة ولكنه في الآن نفسه إظهار للعجز عن التغيير واستسلام بمرارة ويأس مع إحساس بالضياع واليأس كما في الشقيقات الثلاث ونحن نلحظ بعضا من هذا المعنى ما جاء على لسان العجوز ولا معقول وقائع حياته التي نتابعها...

ألم نتابع مدرسة العبث ونلحظ تفاصيل التغييرات في كل مفردات المسرح من الأداء التمثيلي إلى الإخراج إلى غير ذلك مما يُشبه ما نجده في التجارب السريالية ولغة الاستبطان أو اللاوعي بخاصة عندما نستمع إلى نشيج ذات العجوز ودواخله حيث رؤية العالم الداخلي للإنسان هي الحقيقة حسب فلسفة هذا اللون الفني فيما العالم الخارجي له هو الزيف..

وفي إطار الفلسفة ذاتها لا منطق (محدّد) لفهم الأشياء إذْ نتلمس من وقائع استذكارات العجوز:

. الإحساس بالضياع وفقدان الثقة...

. التعرض الناقد للوضع الإنساني العيني...

. تعرية العلاقات القائمة والضعف فيها...

. الكشف عن وحشية الإنسان المخيفة والمختفية وراء ظاهره المزيف

لنتذكر خراتيت x يونسكو ووحشية العلاقات

النازية وصعودها وتفشيها في ألمانيا..

[لغة العبث] التهكم والسخرية وصور الأحلام وخواطر المرضى السريالية

وهذا التذكّر يساعدنا على توضيح استدعائنا لمفهوم العبثية هنا...

وبعد فإنّ ما يسمح لنا بتغيير مسار تطور المسرحية ليس وجود أزمة معينة (إننا خارج المسرحية في أرض الواقع في قلب الأزمة) ولكن رصدنا ذاك يأتي من متابعة حركة الشخصيات التي تتغير من المحادثة الخبرية الهادئة إلى الحركة الفيزيائية المعبرة حيث

طبيعة تفسير الرموز في نطاق مثل هكذا مسرحية تعتمد أساسا على توظيف تقنية الخشبة والدلالات التي تضفيها هذه التقنية.. أي أنّ ما نراه مفكّكا غير مترابط في إطار تطور خطاب المسرحية "النص" لن يبدو كذلك عندما يكون على الخشبة نظرا لعوامل الربط الجديدة المضافة ممثّلة بالإضاءة، الألوان وما تخلقه من أجواء حلمية تستوحي الفعل الباطن في صورها أي بمشهدية المسرحية التعبيرية التي تُخض،ع كل عوامل العرض في النهاية لما يخلق وحدة خطاب النص وخطاب العرض.

فالمكان في هذه المسرحية هو بيئتها ومن ثمّ هو ذاته حدثها والهيأة الفيزيائية للشخصيات ولحركتها يُعدّ مفتاحا لتلك الحبكة ومن صميم معطياتها الدلالية والفنية جو المسرحية العام The Atmosphere وطقوس شخوصها النفسية The Mood ..

وعلينا بعد ذلك ألا نعتقد بأن هذه القراءة المقارنة تعني تجاوز ما سبق أن سجلناه من ملاحظات في ضوء معطيات مسرحية الفصل الواحد من حالات الاستطراد وحالات القطع الصراع الواثب أو القفز ومشكلة التعامل مع الشخصية وهويتها والحوار الذي يغرق أحيانا بالسرد الحكائي والمونولوج الغنائي الداخلي... وهو ما يمكن مراجعته في القراءة الأولى للمسرحية.

قراءة في عرض مسرحية الجرافات لا تعرف الحزن
" المحسوس والمتخيل يتبادلان المواقع على الخشبة"
بقلم د. حسن السوداني

"النص ما هو إلا نتاج حيلة تركيبية دلالية تداولية يشكل تأويلها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص" إمبرتو إيكو" لكي تربي الممثل ليصبح فنانا، لا يكفي أن تسلحه فقط بالتقنية، وتلقنه طرائق الفن، إنما ينبغي أن تحسن تربيته بوصفه إنسانا، وأن تساعده على أن يشكل شخصيته متكاملة، وأن تعزز مواقفه الجمالية والتقدمية بوصفه مواطنا"كريستي, ج, ف

لم يعد من الممكن قراءة إي عرض بصري ثابت أو متحرك بمعزل عن سبر غور آليات تكوينه سواء أكانت هذه الآليات منضوية تحت فعل الكتابة نفسه أم عملية حث المرسل إليه على استمداد ما لا يقوله النص، ولعلنا هنا نؤشر لكيفية معالجة النصوص إخراجيا والإشكالية القائمة بين مؤلف النص الأول والمؤلف الثاني والثالث والمتوالية العددية لمؤلفي النص الواحد!!؟ وإذا كان النص هو الأرضية التي يستند إليها العرض مضافا إليه الرؤيا الإخراجية بتحويل المفردات التجريدية إلى محسوسات فأنه أي النص . هنا ما هو إلا نسيج فضاءات وفرجات ينبغي ملؤها ذلك أن كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية لكفاية الباث، وأن تأويل أي نص إنما يعزى بشكل أساسي إلى عوامل تداولية كما يشير إيكو .

ولعل التساؤل الذي يثيره هذا المعنى هو كيفية حدوث هذه التداولية ومن سيقوم بها ومن سيملئ هذه الفضاءات والفرجات في عملية العروض البصرية عموما والمسرحية منها على وجه الخصوص؟ هل هو المخرج باعتباره المؤلف الثاني أم الجمهور المتشظي عدديا باعتباره المؤلف الثالث؟ هذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تكون مدخلا مناسبا للعرض المسرحي "الجرافات لا تعرف الحزن" لمؤلفه قاسم مطرود ومخرجه احمد شرجي والذي تدور أحداثه عن فكرة العلاقة بين العبد وسيده عبر ثيمة الفرار أو الخلاص أو النفي أو الموت المؤجل للآخر! ولعل هذه الفكرة تستمد صعوبة تنفيذها من عدد تكراراتها وأشكال تنفيذها عبر التناول المتوالي لهذه العلاقة التي ابتدأت مذ فتح الإنسان عينيه تحت وطأة عدم الاختيار مرورا بكل أشكال التعسف الحياتي الذي يتعرض إليه، ومما زاد من صعوبتها أيضا أنها كتبت بطريقة مسرحية الفصل الواحد التي تقترب من المونودراما ذات البناء الدائري والذي غالبا ما يتيح لك بدء الحكاية من أي نقطة تشاء فلا أهمية تذكر لتسلسل الأحداث ولا للبناء الدرامي الأروسطي بل وهو أقرب ما يكون إلى هذيان طويل أو منولوج داخلي يستدعي فيه الممثل أبطال كوابيسه بمن فيهم شخوصه الإيجابية! أو هي كما يصفها الصديق عبد الخالق كيطان" لا تفاجئ متلقيها إلا في حدود ضيقة جدا" وإذا كان " النص ما هو إلا نتاج حيلة تركيبية دلالية تداولية يشكل تأويلها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص" كما يقول إمبرتو إيكو فأن المؤلف الأول عمد إلى قلب فكرة النهاية المألوفة"انتصار الحق" إلى "استمرار الباطل" واضعا تأويلا للنهاية وحاثا الآخر على تقبله وهو محق في ذلك ما دام الأمر يتعلق بمشهده الخاص والذي يعتبره مشهدا عاما قد

يشاركه فيه الآخرون وهي حيلة غالبا ما يدبرها مؤلفو النصوص المسرحية خالقين صيغا تداولية متعددة تعقد حبالها أحيانا على أفكار المخرجين أو المتلقين للوصول إلى مشروعها التكويني الخاص ولكون النص قد أصبح بيد مؤلف آخر فأنه غالبا ما يعلن تمرده بأشكال متعددة، أحدها الشكل المزمع تقديم العرض فيه أو إعادة التأويل من خلال إعادة إنتاج الحيلة بطريقة تركيبية ذات مداليل تأويلية جديدة وهذا ما حاول المخرج عمله من خلال تفجير المشهد المكاني الثابت إلى مشهد زمكاني متحرك عبر محاولته إخراج السيد من دائرة العرض الواقعية"خشبة المسرح" إلى دائرة العرض الوهمية"شريط السينما" المصاحب للعرض مع خلق نمط اتصالي متماسك بين الواقعي والوهمي، بين المحسوس والمتخيل وهو ما سنجده في المشهد الثاني حيث نرى السيد أو المحقق أو الحاكم في الشريط السينمائي داخل مكتبه ينظر إلى مجموعة كبيرة من الرسائل التي كان يبعثها أبن الضحية أو العبد أو المحكوم من منفاه البعيد والتي ستنتهي حتما بيد السيد، وفي الوقت نفسه نرى العبد على خشبة المسرح يرد مباشرة على أسئلة السيد ومتلقيا أحيانا صفعاته المتكررة.وهذا التناول يوحي بالكثير من الدلالات قد يكون من بينها هيمنة السيد الخارجية وقدرته على المراقبة والانتهاك وامتلاكه أدوات الاستلاب البشعة. وإذا كان خطاب الصورة كما يرى "جون لوك غودار" يحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين, " هما الجانب الدلالي, أي"ما يقال" والجانب الجمالي، أي ما يتضمنه الخطاب دون قوله بشكل مباشر، بل هو منغرس في ثنايا الخطاب، ورموزه الموحية" فأن زيادة الإيحاء وتضخيمه من خلال استخدام أللقطات القريبة أو زاوية الكاميرا قد مكن العرض من النفاذ إلى دائرة الحدود الضيقة والنادرة الحدوث في عروض المونودراما. ولكون المخرج قد عقد العزم على التعامل مع النص الدائري فانه حتما سيتعامل مع معطيات هذا البنية والمتكونة من:.

1/ مجافاة المنطق الظاهري واللامنطق السطحي

2/ الحلم

3/ التكرار الرتيب الممل الذي يصل إلى درجة الجمود

أو هي كما يصفها إبراهيم حمادة في كتابه"التقنية في المسرح" "البنية الدائرية ليست مجرد إطار أو هيكل خارجي، بل هي لا تنفصل عن المضمون الذي يكمن في أن الحياة البشرية ليست إلا يوم واحد، يتكرر إلى الأبد وبصورة تجافي الصواب والمنطق.. فالقضية في جميع الأعمال التي يقوم فيها الزمن بدور جوهري هي إبراز هذا الزمن" وما دامت الحياة شكلا منسوخا ليوم واحد فهي تستحق النهاية الفجائعية التي يرسمها مؤلفو النصوص الدائرية لها وهو ما اتبعه مؤلف نص الجرافات بوضع عبارة في آخر النص المكتوب تقول" الحكاية لم تنته بعد.. لان العربة لم تتوقف" في إشارة للعربة التي سوف يسحب فيها السيد عبده مقتولا! وهي ذات النهاية الفجائعية التي رسمها المخرج بطريقة ثانية محولا العربة إلى قبر من خلال تداخل واقتراب جدران المسرح وهو يردد أنفاسه الأخيرة!

وإذا كنا هنا نحاول فض التشابك بين المؤلف والمخرج فأنني سوف أذهب كثيرا مع كريستي، ج, ف، في رأيه بالممثل" لكي تربي الممثل ليصبح فنانا، لا يكفي أن تسلحه فقط بالتقنية، وتلقنه طرائق الفن، إنما ينبغي أن تحسن تربيته بوصفه إنسانا، وأن تساعده على

أن يشكل شخصيته متكاملة، وأن تعزز مواقفه الجمالية والتقدمية بوصفه مواطنا" وهذا ما انعكس فعلا على ممثلي هذا العرض "احمد شرجي وهادي الخزاعي" إذ حاولا جاهدين أن يعكسا حالة الغربة الداكنة التي عاشاها منفيين في عالم لا يشعر بالدهشة والاستغراب لمعاناتهما ولا يفهم لها سببا واضحا وعليهما أن يعقدا الصلة بين همهما المشترك" كإنسانين" يحملان إرثا من الألم والتشرد وبين المتلقي الآخر، ولكي يصلا إلى ذلك فقد تلبسا الجدية الفنية في إيصال أفكارهما عبر أدواتهما الفيزيقية والحسية وهي جدية بتنا نفتقدها في العديد من عروض المنفى.ولكن ذلك لا يخلو من حقيقة شاعت كثيرا في مثل هذه العروض وهي تحميل الممثل ما ليس من واجباته وبالتحديد خارج إطار الشخصية المسرحية، كالعمل في الديكور والإضاءة والصوت وغيرها فضلا عن أن الكثير من الممثلين غالبا ما يكونوا هم أنفسهم مخرجو هذه العروض مما ساعد كثيرا على حدوث الكثير من التشتت وعدم التركيز لدى الممثل أو المخرج أو الممثل المخرج ويبدو أن هذه المشكلة سوف لن تجد لها حلا شافيا وسط قلة الإمكانيات والكفاءات التمثيلية وظروف الحياة الصعبة التي يعيشها الفنان خارج وطنه.

لقد حاول الممثل في هذا العرض أن يضفي أبعادا تشكيلية سمعية وبصرية على شخصيته محاولا كسر المدرك والمألوف في المشهد البصري السائد منطلقا من فهم واضح للشخصية الإنسانية التي يقدمها وفقا للتصور الأرسطي لمفهوم البطل فهو" المجسد لكل الناس، لأن ما يحدث له يحدث لكل الناس" وبالتالي فأن المتلقي لرسالة الباث سوف لا يقبل التشفير ما لم تنسجم صورة الرسالة مع حجم مدركه الدلالي المفترض.وقد حاول المخرج الممثل أحمد شرجي أن يستثمر التشكيل الصوتي عبر وضع مؤثر خاص لنزول الشاشة وصعودها في عمق المسرح وهو صوت الجرافات كي يضفي على المشهد دلالة رمزية تتعلق بتعامل السيد اللاإنساني مشبها إياه بال"الجرافات" وهي من بين الدلالات السريعة والمكثفة التي استخدمها المخرج في متن العرض وبالتالي فانه قاد الجرافات كعرض بصري حاول فيه إبقاء ذاكرتنا متحفزة لفجاعة الماضي القريب ورفضا تاما له.

الفصل الخامس
مسرحية أحلام في موضع منهار

تقديم:

عنوان أي عمل إبداعي هو مفتاح الدخول من بوابته الصغيرة إلى عالم النص الفسيح، فالعنوان يشي بموجهات الفكرة عن طريق تزويدنا بمستلزمات الولوج إليها. فالأحلام . كما أشرنا في بداية مقالنا عن هذه المسرحية . هي رغبة الحالم المقمعة وأداته لتحرير هذه الرغبة. ومن الطبيعي أن يتأثر حلم الحالم بمؤثرات الظرف المحيط فيعكس صورة تلك الرغبة على خلفية ذلك الظرف. من هنا يمكننا الحكم المسبق أو الاستدلال الأولي عن فحوى الحلم من خلال الظرف المعطى وهو هنا موضع قتالي منهار. عليه نستطيع التوصل إلى أن هذه المسرحية تناولت موضوعة متخصصة في الحرب ومأساويتها فعبارة "موضع منهار" تحيلنا مباشرة إلى موضع قتالي تعرض للانهيار ولا بدّ من وجود إنسان ما سقط عليه أثر ذلك الانهيار وهذا يكسب العبارة صفتها المأساوية.

كل هذا ولم ندخل بعد إلى فحوى النص ودلالاته الفكرية. وإذا كنت قد تناولت هذا النص من خلال دلالة ثريّاهُ فإنّ الكاتب ضياء يوسف قد تناوله من خلال نظرته التي مزجت ومازجت بين الغثيان، والحزن، والبكاء الناشف، وهذه كلها موجهات تراجيدية ألبست النص لبوسها المأساوي الذي جعل كاتبا مثل ضياء يوسف يفكر بمغادرة العرض قبل خاتمته لما سيشعر به من هلع كبير، وحزن مدمر:

"عني أنا ربما لو أنني كنت شاهدتها سأهرب من المسرح قبل تمامها، ليس فقط لأنني قد أشفق على أولئك الذين ماتوا ومازالوا يموتون.. وأولئك الذين نجوا ومازال جرح الحرب مفتوحا في نفوسهم"

أما قراءة الكاتبة منى كريم فقد بنتها على سؤال راودها كثيرا:

"هل من الممكن الحديث عن النص المسرحي بينما نغمض أعيننا عن خشبة المسرح؟"

وهي تقسم المسرح إلى مسرح طفل هو النص ومسرح كبير هو العرض أو تحقيق النص معتبرة النص بذرة أولية يمكن أن تنمو وتكبر وتتحول إلى حياة مدهشة فوق خشبة المسرح.

إن الكاتبة منى كريم بنت فهمها لقاسم مطرود على أساس الكثير الذي قرأته عنه والكثير الذي قرأته له فهي تقول في مستهل مقالتها:

"كثيراً ما قرأت عن قاسم مطرود، كثيراً ما قرأت له، فهو متواطئ في مؤامرة طرح خطاب مسرحي جديد ولا يقع تحت أيقونة قومية أو دينية ما، واعتقد أن لهذا الحس الكوني الذي يملكه تأثير على نصوصه المسرحية، ولربما أعماله المسرحية التي لم أشاهدها" أما الأستاذ عمار كاظم محمد فقد اختتم الفصل بمقالة (الحلم المختنق بالواقع) وهي قراءة جادة لنص المسرحية.

ومن اجل إعطاء صورة واضحة عن هذه المسرحية نورد المقالات الآتية:

قراءة أولية لنص مسرحية قاسم مطرود أحلام في موضع منهار
بقلم صباح الانباري

الأحلام نافذة الروح المفتوحة على أفق الأمل الإنساني. هي رغبة الحالم وأداته لتحقيق هذه الرغبة. هي شكل من أشكال الدعم الروحي غير المحدود لحياتنا المادية القلقة المضطربة، والمحفوفة بالمخاطر. وهي الحد الفاصل بين رغباتنا الجامحة وتطلعنا لتحقيق تلك الرغبات من جهة، وبين واقعنا المادي الملموس، والمعيش من جهة أخرى. وضمن هذه المحددات وضع الكاتب المسرحي قاسم مطرود مسرحيته (أحلام في موضع منهار) وهو موضع رغب فيه الحالمون بحياة مختلفة تتسامى فيها العلاقات الإنسانية ويبأى عنها الموت، والقتل، والدمار، والفناء، وبناءً على هذا وعلى أساس تقاطع وتناقض رغبات الجنود غير المتحققة مع الواقع المتحقق في موضعهم القتالي المنهار أعلنت المسرحية انحيازها، وتقديمها صورة جلية من صور الحرب الملطخة بالدماء، وأوحت بالكامن وراء تلك الصورة من جنوح الرغبة الدائمة نحو الحياة. أما شخصيتها الرئيسة (الجندي الأول) فهي شخصية تشظت إلى عشرات الشخصيات التي تماهى بعضها مع بعض، وتشابه بعضها مع بعض كما تتشابه فكرة ما مع فكرة أخرى. وبسبب ذلك التماهي، وهذا التشابه لم يعط الكاتب شخوصه أسماء محددة بل اكتفى بإعطائها أرقاما كي يقنعنا أن هناك تسلسلا منها. من الشخصيات التي أخضعها للظرف نفسه وللمعاناة نفسها وما (الأول) إلا صورة مصغرة ومضغوطة لكمٍ هائلٍ من الشخصيات الحالمة داخل موضع المسرحية المنهار أو في مواضع أخرى. وتتصف الشخصية في مسرحية قاسم مطرود بأنها تتجاوز ما هو فردي خاص إلى ما هو جماعي عام فعندما تتحدث عن حلم (الجندي الثاني) فإنها تتحدث عن أحلام الكثيرين من أمثاله. "كم كنت يا صديقي حالما بالشمس" وتفترض واقعا مظلما جعل (الجندي الثاني) يحلم بنور الشمس التي تبدد هذا الظلام.. وهو نفس الحلم لعشرات ومئات وربما آلاف الجنود الذين حرموا من شمس الحرية، وتعلن في الوقت نفسه عن وجود أماكن أخرى تتحقق فيها الراحة والسكون والحب وهي بلا شك لا وجود لها إلا في منطقة الحلم "تعال معي هناك لا صوت يفزعك وستعرف الراحة بعد لهاث طويل" وهي دعوة تتضمن نبذ الحرب والنأي عن ضجيج انفجاراتها وعن العيش كالجرذان في مواضع يصعب فيها تمييز الوجوه عن التراب. الموضع في المسرحية إذن هو المكان الدائم لاستقبال الموت، والحاضنة المشتركة لقرابين الحرب، والبؤرة التي يتعانق عندها الموت بغريمته الحياة. في هذا الموضع جمع الكاتب شخوصه، وتركهم في مواجهة مستمرة مع أقدارهم الغاشمة. يذكر لنا على سبيل المثال كيف أن الجندي الذي أصرّ على إقامة الصلاة، ولم يرض بالتيمم خرج ليملأ خوذته ماءً فامتلأت خوذته دماً، وتناثر جسده متشظياً هنا وهناك. لقد أدرك هذا الجندي أجله فأراد، قبل انقطاعه، أن يتطهر بالماء، ولكنه بدلا من ذلك تطهر بالدم. صور الموضع تترى بأشكال مختلفة من البشاعة، والعنف، والألم البشري. تعكس طبيعة الحرب الجحيمية، وحجمها المهول، وآثارها الدموية، وتلاعبها بالآجال، والأحوال. كل هذا جسده الكاتب ببراعة من خلال الشخصية الوحيدة

المستوحدة التي حمّلها وزر القيام بكل الأفعال الدراماتيكية داخل النص. وهي الشاهد الأخير على ما جرى، والفاعل الناشط الذي رأى ما رأى فأدرك جسامة الأحداث وروعها. شخصية أسست حوارها على بنية الفعل ودراماتيكيته كشرط أساس من شروط المونودراما الناجحة فنيا. وهي المقياس الشرطي الرئيس لتفوق بعض كتاب المونودراما على بعضهم الآخر ممن سقط أو يتهيأ للسقوط في مهاوي الوصف الروائي، ومنزلقاته السردية. إن تحقق هذه البنية في مسرحية قاسم مطرود (أحلام في موضع منهار) هو الذي جعلنا نفترض وجود شخصيات أخرى تحاورها الشخصية الرئيسة، وتتصارع، وتتناقض، وتتقاطع أو تتفق معها عبر حوارات لا تعطي للأفعال توصيفات سردية قدر ما تعطيها حركات تدميرية/ بنائية. ولا يغير من هذا الأمر قصر النص أو طوله لأن الكاتب مطالب، إن طال نصه أو قصر، بالحفاظ على روحية الفعل وحيويته الدرامية.

والحوار في مسرحية قاسم يتداعى عبر قنوات مختلفة ينساب فيها، عبر استرجاع الشخصية، نحو مصب الفكرة الرئيسة. ففي بداية النص يتحدث الجندي الأول مع الجندي الثاني مباشرة، وينابيه متجاهلا استسلامه للموت:

- يا صديقي تعال معي
- قم من غفوتك
- غادر تربتك القاحلة
- من اجل حلمك قم

لقد توارت الحدود بين الموت والحياة، وتداخل كل منهما بالآخر، ولم يعد الحلم قادرا على الرغم مما فيه من قدرات سحرية أن يزيح الموت، وأن يفلح في جرّ الموتى إلى النهوض أو الرحيل إلى مدينة أحلامهم الآمنة. ومن هذه القناة ينتقل الحوار ليسترجع صورة الأم. أم الجندي القتيل في محاولة يائسة لانتزاع الموت من جسده المسجى جوار موضعهم المنهار ويقوم الجندي الأول بإعادة حكايتها على مسامع الجندي الثاني عل معاناتها، ولهفتها، وأمومتها تتحول إلى مصل أو ترياق يزيح الموت عنه وينفث الروح فيمن غادرتهم الروح. ولكي يدعم هذه القناة ويعزز الأمل في نفسه فإنه يرسل لصديقه، بكلماته المكلومة، صورة حبيبته التي كانت عنده مخلوقة من طينة خاصة تجعلها فوق النساء جميعا. لهذا يفتح الكاتب قناة رابعة تفشل هي الأخرى في تبديد الموت أو بالأحرى تحفيز رغبة الحياة وتفعيلها والحفاظ عليها "هل أسقيك الماء يا صديقي هل أزيل عن وجهك التراب إنه الماء يا صديقي" وإذ لا يلقى استجابة يستمر في استرجاعاته، واستذكاراته في محاولة منه لخلق التوازن بين وجوده الواهي، وموته المؤجّل من جهة، وبين صديقه القتيل، وحياته المؤجلة من جهة أخرى لتنتهي قناته هذه إلى مصل الحياة، ورمزها الأكثر فاعلية الماء. "هل اسقي خوذتك عساها تحل عن رأسك وتحتضن نبتة" وإذ تفشل كل محاولات التحفيز تلتجئ الشخصية إلى جملها التسويفية مموهة بها فشلها المحتوم ومثبتة بصيص أملها ذي الفسحة الضيقة "سأرحل يا صاحبي سأرحل أيها الهدف الذي كان ملعبا للرماة سأجلس هناك بعيدا عن هذه الأنفاس سأنتظر عند أبواب مدينة الحلم" ومما يزيد المأساة مأساوية أننا نعرف أن لا مستقبل لتسويف الشخصية وأن الموت محدق بها ومتمكن منها. فلقد انهار الموضع،

وانهارت معه كل مقومات، ومسببات الحياة. وفعلا يدخل الجندي الأول حقل الألغام في الوقت الذي ينهض الجندي الثاني من رقدته ليخاطب صديقه الأول بعد إن بدأت الانفجارات، ووميضها تعم المكان، وتتطاير الخوذ الفولاذية، وتتناثر الأشلاء مطفئة بجثثها الباردة بصيص الأمل الوحيد لينتهي القارئ من مسرحية قاسم مطرود معلنا عن موقفه المناهض للحرب وبشاعتها، ودمويته، وهذه هي غاية المسرحية، وهدفها الإنساني النبيل.

بالحزن يئن.. بالحزن .. بالبكاء الناشف
بقلم ضياء يوسف

في ظل كل الهمجية الطافحة في العالم على هيئة حروب ومستنقعات دموية..هذه المسرحية هي الخطاب الأنسب للإنسانية.خطاب مفتوح وشامل لا يحده إقليم أو عرق..هذه هي حياة الجنود في كل مكان..هكذا تصلب أرواحهم كل ليلة بين الموت جوعا وعطشا...أو على حدود غضبة الألغام.
هناك ديناميكية فردية في المسرحية تعزز الشعور الوجودي فتغدوا الحرب، لا كما نعرفها، دمارا شاملا.بل تصير الحرب جنديا واحدا يتعذب ويتعذب ثم يختم عذابه بموته.
كان الحوار الذي تتكئ عليه كامل المسرحية عاطفيا جدا ومثيرا للمشاعر للحد الذي لم يكن من الصعب أن نشعر من خلاله بلوعة الصوت..الذي وخلال القراءة كنا نكاد نسمعه مهتزا مرتبكا.ضعيفا...ناقما..في أدق حالاته الإنسانية حاجة ورعبا وحزنا وتعبا.هنالك رصد دقيق للتفاصيل الدقيقة للعيش ضمن أجواء الحرب كجندي وأسير..رصد لما يحدث في داخل الجندي وما يحدث خارجه فالمقطع الذي يتحدث عن الأم وفرحتها بعودة ابنها الأسير ومن ثم المقطع الذي يتحدث عن الأب الذي لا يزال يتضاءل خشية على ابنه، كلها أحداث من العمق أن تلمس أي قلب إنساني فيه من الإنسانية ما يكفي للحلم بالسلام والمحاولة في اتجاهه.
رغم أن خاتمة المسرحية غير متوقعة.. لكن ليس هذا ما جعلها مربكة بالنسبة لي.في الحقيقة نحن أنصتنا للجندي الأول طويلا ما يصعب علينا معه موازنة الجملة القصيرة التي أطلقها الجندي الآخر في آخر الحوار "ياه، كم كان حلما مفزعا، إلى أين تدعوني أيها الصديق ؟ بعد أن فجّرت نفسك في حقل الألغام سأنتظر هنا وبيدي حفنة التراب".لكن قد يحسب للكاتب أنه مهد لهذه القفلة في حديث الجندي عن أباه القلق عليه والحوار بينه وبين صاحبه الجندي الآخر الذي هو صاحب الحلم في الحقيقة..كان ظاهرا لنا أن المتحدث هو الثاني الذي عايش الموقف..وكان غريبا جدا تحدث الأول بصيغة من سمع الحوار أو عايشه ما يجعل هذه الصيغة أقرب فعلا للحلم لأن صاحب الحلم هو الذي عاش الموقف وبالتالي عاوده.كان أيضا هناك تمهيد غير مباشر..إذ لم يتحدث الجندي الثاني عن ذكرياته الخاصة..كان يتحدث عن ذكريات صاحبه كما لو أنها ذكرياته..
المسرحية بكاملها مزج الغثيان..بالحزن..بالبكاء الناشف الذي تحول من قسوته لتراب خشن..حتما وعلى المسرح كانت هذه المسرحية ستحصد بكاء كثيرا..عني أنا ربما لو أنني كنت شاهدتها سأهرب من المسرح قبل تمامها ليس فقط لأنني قد أشفق على أولئك الذين ماتوا ومازالوا يموتون..وأولئك الذين نجو ومازال جرح الحرب مفتوحا في نفوسهم...بل لأنني سأخشى حقا رؤية هذا الوضع لكونه مرعب..ولكونه آخر الأشياء التي أود أن أعيشها..أو يعيشها أي من أحبابي. بقدر ما كان هذا الجزء في المسرحية متماسكا رائعا وصلنا بدفقة شعورية عظيمة:إن وجهه توضأ بالدم وقد أدى الصلاة بموعدها. كنتُ أضحك..كنت تبكي..كنتُ أبكي..كنت تضحك !كان جزء

-انظر سقط صاروخ هناك !
_ وتلك ستسقط هناك.
_ القادمة في ذلك الجانب؟
_ اعتقد أنها ستسقط خلفنا.
_ كلا قربنا.
_ كلا أمامنا.
محملا بشعور آخر..أظن بأن الكاتب لم يقصده..ربما كان هذا الجزء في مرحلته التمثيلية سيسند بهلع الصوت واهتزازه..لكنه هاهنا وبهذه الصيغة قد يأخذنا للشعور بالاستسهال..شيء لا يشبه الخوف بقدر ما يشبه..حركة القفز هنا وهناك.من خلال هذا المقطع تحديدا قد يصح لي أن أتطرف وأقول: إن المسرحية خارج المسرح تفقد شيئا كبيرا من روحها..تصير رسما كركتيريا لا أكثر..لما يشبه ما سيحدث. من خلال هذه القراءة بت أدرك أكثر كم من المجهود تستهلك مسرحية في طريقها للخروج..وأي معنى قد تضم جملة مثل " المسرح كل الفنون في فن واحد"..من باب أن أي من الفنون تلك أساسي بحيث إذا ما بتر اهتز العمل كله.هذه مناسبة رائعة لأقول أن هذا العمل الإنساني استثنائي بحيث أصافح الأستاذ قاسم مطرود بحرارة المحبة الإنسانية و أشكره على تطويع الحرف لهكذا نبل رفيع.

الفصل السادس
مسرحية عزف على حراك الجمر

تمهيد:

لفتت انتباهي آراء بعض مثقفينا من الأدباء، والكتاب الذين زعموا فيها أنهم لا يرغبون بقراءة النصوص المسرحية وفقط يرغبون بمشاهدتها متناسين أحيانا أن النص المسرحي دخل حقل الأدب العالمي من اللحظة التي فكر فيها كتاب المسرح في جعل مسرحياتهم ميسورة قرائيا ولكن ليس إلى حد جنوح النص المسرحي إلى الأدب ألقرائي جنوحا تاما. المسرحية تكتب لتمثل من على خشبة المسرح هذا هو قانونها العام الذي لا يعفيها من أن تكون قابلة للقراءة من على الورق بل أن أكثر النصوص المسرحية إبداعا هي تلك التي استأثرت بطرفي هذه المعادلة. ومنذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا حدث الكثير من التطوير، والتغيير على بنية النص المسرحي الصائت، تحديدا. ولعل أكبر المشاهد التي أدت إلى هذه التغييرات هي ضآلة عدد نظار المسرحيات مقاسا بعدد المتلقين لها قرائيا. وما أكثر ما ينطبق هذا على زماننا فعدد متلقي أي عرض مهما بلغت درجة رفعته الفنية، والأدائية لا يزيد على بضعة مئات . إذا استثنينا بعض العروض الفريدة . وقد يصل عدد المتلقين قرائيا إلى بضعة آلاف.

لقد ذكرني الأستاذ حسين عجة بكل هذا وأنا أقرأ مقالته عن مسرحية قاسم مطرود "العزف على حراك الجمر" والتي تناولها مترجمة إلى اللغة الفرنسية قبل أن تتاح له فرصة الإطلاع عليها باللغة العربية.

يقول في مقدمة مقالته:

"هذا النص، الذي لم نشاهد لعبه من فوق خشبة المسرح، والذي سنتناوله كنص قرائي حسب، قد فاجئنا بطريقة غير مسبوقة، باعتباره نصاً فلسفيا– شعرياً موسيقياً بالمعنى الواسع للمفردة، ومسرحيا من الطراز الأول.

فإذا افترضت أن هذا النص المكتوب "بطريقة غير مسبوقة" كما يقول الأستاذ حسين عجة لن تحالفه فرصة التقديم من على خشبة المسرح فهل يعني هذا قبولنا بحرمان أنفسنا من فرصة الإطلاع على نص إبداعي بهذه المواصفات؟

ولفت انتباهي الأستاذ حسين عجة في معرض تناوله للزمن الذي تنطلق منه هذه المسرحية، ويتداخل فيه الحاضر بالماضي إذ يقول:

"لا تنطلق مسرحية قاسم مطرود لا من الماضي كماضي، ولا من الحاضر كحاضر. تنطلق من الحاضر المحوّر. وكل هذا التحوير يتم قبول كل تفاصيل الماضي، وحتى أشدها حزناً. تلك التي جمدت روح الحاضر في الماضي في الذاكرة مستودع الألم."

وهذا يعني أن المسرحية بنت زمانها ألابتكاري على أساس دينامية انسيابه من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر. وكل هذا تجسد لنا من خلال شخصيتين هما في رأي الأستاذ حسين عجة: "تتمتعان بقدرة خارقة في أن لا تكونا نفسيهما".

أما الكاتبة بشرى عمرو فقد درست النص من الناحيتين الأدبية، والفنية. وخلصت إلى أن:

" الأولى تتجلى في محتوياته الأدبية/ كفكرة موضوع
والثانية تتجلى في محتوياته الفنية/ كعمل مسرحي"
وتقول في هذا المجال أن:
"النص يحيلنا على شعور وهم إنساني يسكن بين ضلوعنا وينعكس على حياتنا ألا وهو الوحدة، هذا الإحساس المرغوب المرفوض الذي يعد هاجسنا اليومي وموضوع حديثنا وآهاتنا وشكوانا."
وتتوصل من خلال المحور الثاني إلى أن:
"وقائع النص يظهر جليا أن مكانه هو إحدى الدول الأوروبية، وهذا الإحساس يتسرب لك أولا من الوضعية المادية للشخصيتين، في اقتنائهما شقق عوض غرف أو دار للمسنين، ثانيا مستوى الثقافي أو في اختيار لميولهم فمثلا الرجل عازف على البيانو، ولا يعزف سوى قطع عالمية (البولونيز لشوبان، لمندلسون) والمرأة ممثلة لا تمثل إلا أدوارا تدخل في مجال المسرح العالمي "أداؤها لشخصية أوفيليا" ثالثا عامل العادات أو ما يسمى الثقافة الشعبية، ففي مجتمعنا العربي/ الشرقي يستحيل وجود امرأة في سن السبعين تكون لها جرأة تماثل جرأة المرأة الغربية. ولمزيد من التفاصيل لنقرأ نص المقالتين.

نعم، ما زال فعل الحياة ممكناً
عن مسرحية "عزف على حراك الجمرة" لقاسم مطرود
بقلم حسين عجة

قد تكون عبارة "نعم، ما زال فعل الحياة ممكناً" هي الإيماءة الجوهرية، المكشوفة والضمنية، لمسرحية "الرقص على حركة الجمرة" للفنان العراقي المبدع قاسم مطرود. لا ننوي استباق الأمور ولا إطلاق الأحكام جزافاً، بيد أن ذلك لا يجعلنا نتردد في القول بأن هذا النص، الذي لم نشاهد لعبه من فوق خشبة المسرح، والذي سنتناوله كنص قرائي وحسب، قد فاجئنا بطريقة غير مسبوقة، باعتباره نصاً فلسفيا–شعرياً "موسيقياً، بالمعنى الواسع للمفردة" ومسرحيا من الطراز الأول. سنحاول تبرير ما نقول.

لكن، قبل الدخول في الموضوع وتفاصيله، لا بد لنا من ذكر نقطتين. الأولى شائعة،"معروفة" من قبل الجميع، كما يبدو، ومفادها بأن هناك فوارق كبيرة ما بين المقرئ والمرئي. لن نخوض في هذه النقطة. ستظل معلقة على ما هي عليه. بالرغم من شكوكنا حول دقتها المطلقة، لاسيما فيما يتعلق بالعمل الذي نحن بخصوصه. النقطة الثانية، تكمن في القول بأن عبارة "نعم، ما زال فعل الحياة ممكناً" لا تنطوي على أي درس أخلاقي، بالمعنى التقليدي للكلمة، أي كإيعاز متأتي من خارج العمل. وإذا ما كانت المسرحية تحمل، أو تنطوي، بالرغم من كل شيء، على نوع من "الإتيكية"، فسارع من جانبنا للقول : بأنها غير مدفونة في أعماق النص. لكنها تتلألأ على كامل جسده الظاهري : لا شيء مخفي أو حائد عن زاوية النظر. لا في حركات الشخوص، إشاراتهم، لعبهم وكلماتهم، ولا في مضامين لغة الكاتب أو ملاحظات المخرج : لعبة النص تمنح نفسها بحرية وبكاملها للقارىء. لنذهب أبعد من ذلك : تمنح المسرحية نفسها بحرية وبكاملها، محاطة بنور وشفافية قد لا تتحملها عين ذلك القارىء. ولا حتى أذنه : لعبة محضة وموسيقى خالصة. من هنا، قد تتولد صعوبة الربط ما بينها وبين الفلسفة، وكذلك الشعر : أيقونة، تمتزج فيها كل تلك الإبعاد، لكن بإيقاع ودوزنة لا تترك فتات يسقط على المائدة.

في الصفحات التالية، نمنع أنفسنا من تلخيص "مضمون" المسرحية، المكثفة بطبيعتها إلى أقصى حدود اقتصاد المفردات، أو، أفضل من الاقتصاد، المحبوكة بخيوط الغبطة والزهد. ومع ذلك، لا ينبغي علينا، من ناحيتنا، ترك أي أثر قد يسعى لجعل النص مُلغزاً، تدثيره بمجازات واستعارات لا تنتمي لروحه. حينئذ نقول، المسرحية "تتحدث" عن اللقاء؛ لا نقول "موضوع" اللقاء، بل اللقاء ذاته. أو، ثانية، وأكثر بساطة، عن لقاء رجل بامرأة. لكن أي رجل؟ أية امرأة؟

الرجل والمرأة لهما من العمر سبعين عاماً، أو أكثر بقليل. وما نوعية ذلك اللقاء؟ لقاء الصدفة، الذي يأتي بفعل يجعل الحياة ذاتها ليست ممكنة ثانية وحسب، بل تتجدد في كل لحظة. كيف هذا، وكيف يمكن تسميته؟ لقاء حبي، ببساطة. وما الغرابة في هذا، ضمن عالم مفتوح ظاهرياً كعالمنا، وإن كان معتماً في عزلته؟ لا غرابة، إذاً، بما يجعل الحياة لعبة ممكنة، وإلى ما لا نهاية؟ عندما نقول، مثلاً، بأن القطار قد توقف، ما عاد يتحرك،

تفكك محركه، تهرأت مقاعده، تعطلت إطاراته، ثم تأتي الصدفة لوحدها، لتعيده لفتوته، وليس فقط لزمانه الأولي، أليس ثمة ما هو محير في الأمر؟ وما الذي سنقوله، إذا ما عرفنا بأن فتوة القطار، قطار العمر، قد عادت بجوهرها بفضل لعبة قطار آخر؟ من نوع قطارات البلاستيك التي يلعب ويتسلى بها الأطفال. فيما يُحرمْ البالغون على أنفسهم الاقتراب من لعبة كهذه، خشية أن تنهد أسوار معتقلاتهم الذاتية.

وما علاقة الفلسفة بهذا، من أين تأتى لنا، إذاً، وهم إقحامها على نص مسرحي، شفاف ومكتفي بمياهه العذبة؟ إجابة أولى، لكننا لن نكف عن تحويرها : ليس ثمة من فلسفة بدون لقاء. كذلك نعرف بأن الفلسفة تؤكد، في الحقيقة، على نوعين من اللقاء : لقاء سوء التفاهم، ولقاء الحب.

يحدث لقاء سوء التفاهم، المتعمد في الغالب، عندما يتواجه خطابان لا علاقة أبداً لواحد منهما بالآخر. يمكن تسمية هذا اللقاء بالعنف أيضاً. شاهدنا المحبذ عند هذه النقطة، حوارات سقراط.

لا شيء من هذا القبيل تتضمنه مسرحية قاسم مطرود. لا سوء تفاهم، ولا غلط بالفهم. يبقى لدينا، إذاً، لقاء الحب. نعم، لكن من أين يتولد؟ كيف يحدث ولمن؟ أين يحصل؟ كل لقاء حبي هو ثمرة لصدفة مباغتة. أو غير محسوبة، لا متوقعة، ولا يمكن حتى تخيلها، إذا ما ظلت أطراف اللقاء "الرجل والمرأة" خاضعة لقوانين، أو حالة الموقف. الصدفة، اسم اللقاء الحبي، هي من يقحم نفسه ويحور أو يلغي حالة الموقف. لكن هذا هو أول ما نلتقي به في مسرحية قاسم مطرود! "تأتي امرأة في السبعين من عمرها، لتسكن شقة في بناية أخرى غير تلك التي كانت تقيم فيها سابقاً. في ذات البناية يعيش رجل في عزلته، سبعيني في العمر هو الآخر. يصادف الرجل المرأة في أحدى طوابق البناية ثم يدعوها؛ شيء غريب، لتناول فنجان قهوة، تحت ذريعة تقاليد البناية. تقبل المرأة. يشرع لقاء الحب، تتبثق إمكانية إعادة خلق العوالم، انطلاق الحياة مجدداً.أو حياة أخرى، هذه المرة في جوهرها : لعبة، أو كلعبة، حية دائماً، كانت قد رضخت لحالة الموقف. استسلمت لقوانين البنية. وها أن الرجل، أو المرأة، أو كلاهما، قد تدخل وكسر جمود، روتين، تعفن حالة البنية، تلك التي جعلتهما عاجزين لزمن طويل عن التحرك". لقاء حبي، في المسرح والفلسفة. وكلاهما قائم بوضوح في نص المبدع مطرود. نحن لا نقحم شيئاً، إذاً، على النص. لكن، هل أصبح الأمر أكثر وضوحاً؟ تقريباً. هناك المزيد : لا تغير الصدفة، أو لقاء الحب، حالة الموقف وحدها، بل وأيضاً لغة الموقف اليومية ودائرة معارفه الشائعة. ينبغي القول كذلك بأن مسرحية قاسم مطرود لا يتقاسمها سوى تلك المرأة وهذا الرجل. ليست هناك من شخوص إضافية. غير أنها تحتوي على بعض الأشياء البسيطة، المختزلة حتى. والتي لا نلامسها أو نتعرف عليها إلا في شقة الرجل. كلعبة القطار البلاستيكية، لعبة الأطفال تلك التي تحدثنا عنها عرضاً، فيما هي تحتل موقعاً متميزاً في حياة ذلك الرجل، إلى جانب آلة موسيقية، بيانو؛ كل ما في شقته وحياته. لا ندري ما الذي عند المرأة. بيد أن هذا لا أهمية له. ما دامت لعبة القطار والبيانو، أو، في الحقيقية، دروسه المتخيلة قد أصبحت هي ذاتها لغة الاثنين، الرجل والمرأة، الشائخين، ومن ثم تراجعت لغة الموقف بمفرداتها المكبلة،

لتفسح المجال لإبداع من طراز آخر : لن تعبر الشخصيتان عن نفسيهما وعوالمهما، من الآن فصاعداً، سوى بلغة الأغاني العفوية، أو بجعل الكراسي تصير درجات هوائية. ما معنى هذا؟ تلك هي المشكلة. في لعبة الحياة، أو لعبة تغيير العوالم، لم ترجح دائماً كفة المعنى على بهاء اللعبة؟ على كفة الوجود والأحياء؟ ألا يمكن أن يكون المعنى هو الموت؟ أو أن هذا الأخير يستعير قناع الأول؟ ذلك ما تطرحه المسرحية بقوة وغنائية لا تضارعان.

لكن، قبل أن نقوم بالخطوة اللاحقة، علينا القول بأن شاعرية "الرقص على حركة الجمرة"، يمكن العثور عليها عند هذه النقطة : نقطة تبديل مفردات الواقع، المفروض والمموضع، بحركات، بكلمات، وبألعاب المخيلة المبدعة. ما الذي نجده في مسرحية مطرود غير ذلك؟ لكن، إذا كانت المخيلة المبدعة، بفضل لقاء الحب، كواقعة، قادرة فعلاً على إعادة تركيب أو تشكيل الحاضر، ما الذي يمكنها أن تفعله حيال الماضي، الذاكرة، فهذه الأخير ليست لعبة، ولا تقبل أن تكون كذلك؟

نعم، في نصنا المسرحي القضية مطروحة أيضاً.

لكننا ننسى، في الغالب، كيف يُطرح همّ الذاكرة، ملابسات الماضي، ومنْ يطرحها. إذا ما طرحت هموم الذاكرة في الزمن الحاضر باعتبار هذا الأخير مقبوضاً عليه من ديمومة الماضي كماضي، أي من دون تدخل معجزة الصدفة، أو خلوه من لعبة المخيلة المبدعة، لن يكون هناك شيئاً آخر غير أشباح الماضي، تنتفي كل رغبة في الولادة ثانية؛ والمكان ذاته يعرض نفسه كعري مرعب؛ "لا أحد في المكان سوى المكان". في حالة كهذه، يغدو المكان مجالاً لإقصاء الذوات. زمان الماضي، الذاكرة، وكذلك حضور المكان الفارغ، يقصيان عنهما كل إمكانية ولو عابرة للواقعة، أي للقاء الحبي. غير أن نص "الرقص على حركة الجمرة" كان قد شرع، منذ البداية، باتخاذ اتجاه آخر. الاتجاه المعاكس والمغاير تماماً : لا تنطلق مسرحية قاسم مطرود لا من الماضي كماضي، ولا من الحاضر كحاضر. تنطلق من الحاضر المحور. وعبر هذا التحوير يتم قبول، كل تفاصيل الماضي، وحتى أشدها حزناً . تلك التي جمدت روح الحاضر في الماضي، في الذاكرة، مستودع الألم. لكنك تتحدث عن التحوير، وكأن هذا الأخير لا يعيدنا إلى موضوعة العنف؟ لكن أية رقة في تقديم رجل السبعين نفسه لتلك المرأة؟ جارته التي لا يعرف شيئاً عنها ولا عن مخزون عذاباتها في الماضي. ولا هي تعرف عنه شيئاً أيضاً. ومع ذلك، تنزلق الصور والحوارات وكأنها تنزلق في بحيرة الحلم وألوانه الجميلة، المتألقة. في الحقيقة، الكشف الذي يقوم به هذا اللقاء لا يختلف أبداً عن الرغبة في الرسم، أو التمثيل؛ رسم الشخصيتين بألوان فاتحة، بظلال خفيفة، غير تلك التي خطتها ذكريات الأموات؛ وتمثيل حياتهما الآن، في الحاضر، كرجل وامرأة وقد تحررا من أسر شخصيتهما الواقعية، السجينة ضمن تداعيات الأنا المتبلدة. ما هو الممثل، إن لم يكن تلك النقلة؟ امرأة ورجل قاسم مطرود يتمتعان بقدرة خارقة في أن لا يكونا نفسيهما : المرأة تتحدث عن نفسها "كأوفليا"، بطلة شكسبير تارة، وتارة أخرى كتلميذة تتلقى دروساً في البيانو. ليس هذا وحسب، تتحدث عن نفسها باعتبارها واحدة أخرى، صديقة لها ترغب في تعلم اللعب على تلك الآلة. وهكذا لا تكف عن

مضاعفة الأدوار، لنفسها وللغير أيضاً. فهي عندما تتحدث عن زوجها السابق، الراحل، صاحب المعجبات الكثيرات والتي تتظاهر بالغيرة منهن؛ تتحدث عنه باعتباره هاملتاً. هاملت آخر،غير هذا الـ "هملت" الذي ستشرع معه بحكاية غرام جديدة. ولا تقل براعتها بتغيير، أو اللعب بالأحرى على أبعاد الزمن منها عن لعبها مع الشخوص : اليوم يصير قبل الأمس، الغد يصبح قبل ساعات، والمستقبل نفسه معاشاً في الحاضر. ما هو الممثل، إن لم يكن مجموع تلك التحولات بالإضافة إلى شيء آخر : نفسه التي لا يملك إلا أن يلعبها دائماً، ويلعبها أفضل كلما تضاعفت الأدوار والشخوص؟ في ضوء ما ذكرناه، يمكننا القول بأن الرقص على حركة الجمرة" هو نص الممثل كممثل. أيضاً. إذ لا شيء في هذه المسرحية غير الممثل، أو أن ذلك النص مهدا له، في المقام الأول. لكن من ذلك الممثل ستظهر كل الأقنعة، تولد جميع العوالم؛ الشعر والفلسفة والموسيقى، فهو وحده ذلك المجال الفارغ الرحب الذي فيه تلتقي وتلجأ إلية كل الشخوص والحوارات. كذلك يمكن قول ما يبدو ظاهرياً العكس : لتوفر نصاً مسرحياً، بشخوصه وإنارته وموسيقاه، وشيء من الفلسفة والشعر، ولا تنسى الرسم، ونحن سنسمي هذا المزيج المتناغم، نيابة عنك "بالممثل" : لا يمكن، من وجهة نظرنا، تأدية دوري الشخصيتين في مسرحية "عزف على حراك الجمر" إلا من قبل ممثلين كبار. ناقعين بخل وملح التجربة والمخيلة، لا بزيف المهنة.

غير أن كل ذلك لا ينبغي عليه تسليمنا إلى الخدع والوهم : خداع التمييز ما بين نص للكاتب وآخر للمخرج، وثالث للممثل. في مثل هذا العمل، نقصد عمل مطرود الاستثنائي، تلتقي وتتعانق كل تلك النصوص لتبدع عالماً من الحداثة والعصرية، يمتلك الجرأة في أن يكون مفصلاً على مقاسات الحياة ذاتها. كفعل لخلق الممكنات التي لا تكل ولا تتعب، ضد ما تقرره حالة الموقف من شيخوخة أو موت.

" عزف على حراك الجمر " إشارة الانطلاق. ينبغي اغتنام فرصة قراءة النص.

عزف على حراك الجمر" لقاسم مطرود نوتة على أوتار الروح
بقلم بشـرى عمرو

أحيانا وأنت تتصفح قائمة كتب أو موقع، تقع عينيك على عنوان أو اسم لمقالة أو نص يشد انتباهك ويثير فضولك لقراءة فحواه، ربما لتتأكد من العلاقة التي تربطه والعنوان.وعند قراءتك له ينمو بداخلك إحساس غريب خاصة لما تجد أن هناك شيئا منك فيه أو أن هذا الكلام المكتوب سبق لك وأن فكرت فيه أو ناقشته، سواء بينك وبين نفسك أو مع آخر. فعلا هذا ما حصل لي مع نص"عزف على حراك الجمر" فمرحلة قراءتي ومعايشتي لشخصياته شجعني على دراسته من ناحيتين: الأولى تتجلى في محتوياته الأدبية/كفكرة موضوع والثانية تتجلى في محتوياته الفنية/كعمل مسرحي

.أولا/ المحتوى الأدبي:

النص يحيلنا على شعور وهم إنساني يسكن بين ضلوعنا وينعكس على حياتنا ألا وهو الوحدة، هذا الإحساس المرغوب المرفوض الذي يعد هاجسنا اليومي وموضوع حديثنا وآهاتنا وشكوانا. فرغبتنا فيه تكون محدودة ومتعلقة بحدث معين وتختلف من شخص إلى آخر وفي حالات متعددة، فمثلا الرغبة في الوحدة يطمح لها الفنان/الباحث "موسيقيا، مسرحيا، رساما، أديبا، شاعرا" بعزوفه عن الناس خاصة عندما يكون في مرحلة مخاض وولادة إنتاجه كما يلتجأ إليها من يريد اتخاذ قرار فاصل ومحايد وكذلك تكون ملاذا للعاشق حينما يريد اجترار لحظاته السعيدة مع معشوقة. أما رفضنا له عندما يكون مفروضا علينا وما أقصاه حينما تحس بالوحدة وأنت وسط الناس وبينهم ويتسلل لك إحساس ببرودة شديدة في أعماقك حتى ولو كنت في شهر"أغسطس" وتحس أن ذاك الكائن الذي يسكن بين ضلوعك فقد حيويته واحتفظ بنشاطه ألتوزيعي"ضخ الدماء في الشريان" وفي النص تجلى هذا الإحساس المرغوب المرفوض في شخصياته،لأنه يحكي عن شخصين(العجوز والعجوزة) يعد السكن والسن قاسما مشتركا بينهما لكن تفرقهما أشياء عديدة، فالعجوز يرغب في وحدته حينما حدد محيط حياته وقننها في مثلث محكم هو التبضع وإحياء الحفلات الموسيقية وبعض الدعوات الخاصة ثم سجنها عند اختياره للعب . القطار وبلايسيشن . يمضي يومه معها،هل هو شعور استبدادي لديه لأن التعامل مع اللعب/جماد تتحرك برغبته وتكون طوعا لأوامره أنسب من الأشخاص/جسد وروح لديهم رغبة وميولا ضد رغباته وميولاته؟ أم هي حالة وفاء وإخلاص لذكرى زوجته المتوفية؟ أم لأنه فنان وعازف؟ وهذه فكرة مستبعدة لأنه لا يعزف سوى قطع موسيقية
لفنانين غيره. أما العجوزة فترفض الوحدة وذلك عندما غيرت سكناها بحثا عن التجديد وكذا محاولتها تنشيط ذاكرتها من خلال اقتراحها لعبة تجمعها وجارها تتسم بالحركة والكلام والمشاعر محطمة بذلك جدار العزلة والوحدة

ثانيا/ المحتوى الفني:

من خلال سرد وقائع النص يظهر جليا أن مكانه هو إحدى الدول الأوروبية، وهذا الإحساس يتسرب لك أولا من الوضعية المادية للشخصيتين، في اقتنائهما شقق عوض

غرف أو دار للمسنين، ثانيا مستوى الثقافي أو في اختيار لميولاتهم فمثلا الرجل عازف على البيانو ولا يعزف سوى قطع عالمية (البولونيز لشوبان، لمندلسون) والمرأة ممثلة لا تمثل إلا أدوار تدخل في مجال المسرح العالمي "أداؤها لشخصية أوفيليا" ثالثا عامل العادات أو ما يسمى الثقافة الشعبية، ففي مجتمعنا العربي/الشرقي يستحيل وجود امرأة في سن السبعين تكون لها جرأة تماثل جرأة المرأة الغربية.فالعجوزة في النص خلقت لعبة جسدت فيها الغزل وكانت هي السباقة في طرح الفكرة حينما قالت:"ما أن تنتهي من طفولتك تجدني واقفة على الناصية أنتظرك لنعيش الشباب معا".هذا من جهة، ومن جهة أخرى ارتكانه "أي النص" على بعض الأدوات التي توحي بذلك كالبيانو مثلا وكذا على بعض الحركات أو التعاملات كتعاطي المرأة للسجارة وتدخينها بطريقة خاصة إلى جانب تشخيصها لتصرفات بعض المعجبات التي لديها سلوكا وجرأة لا تتلاءم سلوكيات المرأة الشرقية عامة والمرأة الشرقية المسنة خاصة ربما مستقبلا لذا عندما تمت ترجمة النص إلى اللغة الفرنسية كانت محاولة ناجحة ومدروسة لأن هذا الاختيار ليس عفويا وإنما مقصودا نظرا لحمولة أحداثه وأجوائه الملائمة للحياة الأوروبية أظن أن هناك خطأ تصوري تسلل للنص عندما ربط النهر بحركات البحر، فالنهر ليس له أمواج ولكن له صوت وهو الخرير، فالنهر جامد وحركته مرتبطة بعامل التيار الهوائي الذي يتحكم في صعود وهبوط مستوى صوته وحتى جوانبه تفقد وجود الرمال بل توجد تربة ذات نوع خاص اللهم إذا كان النهر قريب من الشاطئ أي في مرحلة المصب وبالرغم من ذلك تبقى نسبة وجود الرمال قليلة. لكن يبقى هناك تصور جميل حينما تم تشبيه الأمواج بالجمهور المتواجد بالقاعة ففعلا لكل متلقي حالة نفسية توازي حالات الموج هناك الهادئ والصاخب والثائر واللين والقاسي والعنيد الذي ينكسر إذ واجهته صخور عاتية ويعيش رهينا بتقلبات جوية تعكس على صفائه واضطرابه يعد النص"عزف على حراك الجمر" نوتة على أوتار روحنا وكم سيكون رائعا إذا بثت فيه روح بفعل الحركة والتجسيد وتجملت بمساحيق سينوغرافيا ملائمة تحت رئاسة مايسترو ذا إحساس رهيف يتبنى فكرة النص ويسمو بها إلى مدارات الرقي لأنه يندرج في قائمة الأعمال العالمية التي يمكن الاشتغال عليها دون أن تفضي إلى التغريب.

الفصل السابع
مسرحية ليس عشاءنا الأخير

تمهيد:

تتصدر دراسة عايدة نصر الله لنص هذه المسرحية مقولةُ ريجيس دوبري: "طلب إمبراطور صيني من كبير الرسامين في القصر أن يمحو صورة الشلال المرسومة على الجدار لأن هدير المياه كان يمنعه من النوم" وكأني بها أرادت الإشارة إلى ما في اللوحة من دال(صورة الشلال) ومدلول (هدير مياهه) وتأثيرهما ذهنيا وذهانيا على حياة الإمبراطور لتخلص من هذا إلى أن "قراءة الشيء ليس دائما يعني وجوده في الواقع (المسرحي أو الخارج مسرحي) فكثيرا ما يرتبط وجوده في الصور الذهنية التي يشكلها الكاتب المسرحي". فالشلال هنا غير موجود واقعيا في قصر الإمبراطور ولكن هديره يموج في دخيلته بشكل يؤدي إلى انقطاع فعل النوم لديه. وحسنا فعلت عايدة حين درست النص ابتداءً من ثرياه، فعنوان المسرحية يحيلنا كما تقول عايدة إلى العشاء الأخير للسيد المسيح وهو عشاء معروف من حيث التفاصيل والنتائج ولكن بإدخال مطرود للأداة (ليس) قلبت المعني الذي تم استهلاكه على مدى القرون الغابرة فهي هنا تفيد توكيد وجود عشاءات لاحقة بشكل لا يدع مجالا للاسترسال بطرح أسئلة عنها.

لقد درست عايدة نصر الله هذه المسرحية من خلال أربعة مفاصل هي: الحدث والشخصيات والأدوات الخارج . نصية والصوت. في المفصل الأول أكدت على أن: "المبنى العام للمسرحية هو دائري حيث تبدأ المسرحية بمشهد الخراب والدمار وتنتهي به. إلا أن البناء النصي للحوار هو بناء أفقي، وإن كان النص الأخير في نهاية المسرحية يأخذ أبعاد المبنى العمودي لما فيه توتر في الحدث والمشاعر." وفي المفصل الثاني أكدت على عدم اشتغال المسرحية على البطولة الفردية واهتمامها فقط بالبطولة الجماعية فهي لا تشعر بوجود شخصية مهيمنة تحتل رقعة أكبر من كل الشخصيات الأخرى مجتمعة: "فالشخصياتُ كل تؤدي أدوارها على التوالي، كل له وظيفة ولهذا فالخطاب كان متوازنا. مسرحية بلا بطل والبطل الوحيد في المسرحية والذي يقف بشكل ميتافوري على منصة المكان هو الموت– هذا الحاضر الغائب فالبق نراه يحتل النص المكتوب– والنص الخارج لغوي – حيث يحتل الشاشة، فهو البطل المقيم على طول العرض". وفي مفصل الأدوات الخارج . نصية أكدت عايدة على أن قاسم مطرود طوّع الملتيميديا لخدمة نصه المسرحي موضحة أنه لم يدع مجالا لها كي تهيمن على مساحة نصه المسرحي فهي موظفة بطريقة فنية لخدمة اللغة المسرحية. وفي المفصل الرابع والأخير أكدت عايدة على أن: "الصوت في المسرحية هو أداة قوية جدا وهي تورط المشاهد في حالة رعب، فالطنين المنبعث من السماعات سيدخل المتفرج إلى حالة الخوف ذاتها وسيكون حالة ذهنية خارج مسرحية تعيده إلى واقعه الذي يعيش فيه." وأخيرا تستنتج عايدة من كل ما تقدم أن المسرحية "تشتغل على حاسة السمع والعين والفكر كوحدة واحدة." ولإطلاع القارئ الكريم على مفاصل هذه الدراسة بشكل مباشر وتفصيلي أدرج نصها الكامل الآتي.

قراءة أولية في مسرحية "ليس عشاءنا الأخير" لقاسم مطرود

بقلم عايدة نصر الله

طلب إمبراطور صيني من كبير الرسامين في القصر أن يمحو صورة الشلال المرسومة على الجدار لأن هدير المياه كان يمنعه من النوم" [ريجيس دوبري](1)

التطرق لمسرحية كنص مكتوب ليس كالتطرق لنص روائي.الرواية تعبر بالقارئ من زمان لزمان ومن حدث لحدث دون أن يتحدد بمشهدية المكان ولا تتطلب منك الرواية ذات الأبعاد الثلاثة في نفس اللحظة. بينما عالم المسرح يعج بالأيقونات والعلامات التي تستوجب من القارئ أن يتمتع بمرجعية ثقافية إنسانية يستطيع معها تفسير العلامات بناء على بنية إدراكية، حيث في المسرح قراءة الشيء ليس دائما يعني وجوده في الواقع"المسرحي أو الخارج مسرحي" فكثيرا ما يرتبط وجوده في الصور الذهنية التي يشكلها الكاتب المسرحي. والقراءة لمسرحية من كتابة قاسم مطرود تطلب جهدا مضاعفا، إذ الكاتب يتعامل مع النص من موقع المراقب والمشاهد للحدث..يضع نفسه مكان المشاهد، ويبني نصه كما لو كانت مشاهد مرئية في الكلام.هذا ما سأحاول "رؤيته" من خلال قراءتي لمسرحية ليس عشاؤنا الأخير وهي آخر مسرحية ألفها الكاتب.

"ليس عشاؤنا الأخير" عنوان يحيلنا إلى القصة الدينية للعشاء الأخير لعيسى عليه السلام الذي أعقبه حسب النص المسيحي صلب المسيح، ولكن صلب المسيح كان على المستوى الميطافوري معنى للموت المقدس – الموت الحي. حيث قيامته بعد ثلاثة أيام حسب النص المسيحي تلتقي مع النص الإسلامي "لم يصلب ولم ولكن شبه لهم".

أداة النفي " ليس" تدعنا نتساءل: هل سيعقب هذا العشاء عشاء آخر؟ هل سيعقب هذا العشاء موت آخر أم حياة؟ فالعنوان يثير أسئلة حول مستقبل مبهم لكن فيه بعض الضوء الذي يتضح عند قراءة النص.

الحدث

المبنى العام للمسرحية هو دائري حيث تبدأ المسرحية بمشهد الخراب والدمار وتنتهي به. إلا أن البناء النصي للحوار هو بنا أفقي (Horizontal)، وإن كان النص الأخير في نهاية المسرحية يأخذ أبعاد المبنى العمودي(Vertical) لما فيه توتر في الحدث والمشاعر.

في الإرشاد المسرحي الذي يكتبه الكاتب كمدخل للمسرحية يحمل العنصر ألتشويقي المشحون بالتوتر للقارئ، وللمتفرج المفترض. حيث تبدأ المسرحية وسط أجواء ظلمة وإيقاعات صوتية منطلقة من مكبرات الصوت المنتشرة في زوايا القاعة لتوحي لنا أننا أمام حدث غرائبي آت.

النص يتحدث عن "جحافل" من البق تنقض على مدينة، ويصف مواجهة عائلة مكونة من الأب العجوز وامرأته وولديهما الأكبر والأصغر والزوجة، للبعوض الذي سينقض ويهلك الحي والجماد.

البق كما هو معروف يمتص دم الإنسان ويتسبب له بأمراض فطرية متنوعة. وهو كحشرة "كصورة بصرية" لا تخيف. إنما البق الذي تتحدث عنه هذه المسرحية هو نوع آخر، نوع له

قوة خارج طبيعية– وله مواصفات تحمل مواصفات الهالة الخرافية كمخلوقات ميثية لم نرها في زماننا.
يرد وصف البق على لسان "الأكبر" أحد أفراد العائلة.
الأكبر:إنه من نوع جديد ليس كالبق الذي يلسع ويختفي بل يبقى يهاجمك ويبحث عن نقاط الضعف التي شخصها من قبل".
العائلة في المسرحية تحاول بكل ما أوتيت من وسائل أن تتصدى لهذه الجحافل الخارجية ولا تقف مستسلمة وتتخذ إجراءات فاعلة في محاربة البق القادم من الخارج، عن طريق سد المنافذ بألواح الخشب.
أثناء الاستعداد للمقاومة تفاجئ العائلة بمجيء "الرجل" الذي يمثل الحكومة. يتبدى عدم الثقة برجل الحكومة الذي يأتي لعمل الجرد للعائلة بادعاء أنه سيؤمن الحياة للعائلات حسب عدد أفرادها. وهنا يجيبه العجوز بنبرة ساخرة
الأب:الأخبار المرعبة تصل سريعا هل لديك خبرا مفرحا يا بني؟
الرجل: كلا
الأم: أعرف هذا الجواب، منذ زمن ونحن لا ننتظر إلا الأخبار التي تضعف الروح
العجوز– الأب وهو جندي قديم عانى من التصديق الدائم للشعارات الزائفة، كان يعرف إنهم يكذبون ولكنه كان يمارس وضع الضحية كأغلب العراقيين. فكم من حرب مرت على تلك البلاد وكم من شهيد راح ضحية الوطن بلا ثمن سوى ثمن عنجهية القائد، فالشعب كان هو الخاسر الوحيد.
فعندما يأتي رجل الداخلية في المرة الثانية ليعرض المساعدة يقول الأب: " ما نوع الكذبة التي يحملونها لنا الآن؟ قضيت عمري كله أجسد أكاذيبهم، كنت حقلا لتجاربهم والمشكلة أني كنت أعرف أنها كذبة لكن كان علي السير بها ومجاراة هذا العالم الذي يفرض علي السلوك الذي أتبع وتجسيد ما يحبون وفي نهاية الأمر علي فقط أن أحسب الخسارات"
إذن يتضح من قول الأب أنه يمثل شخصية جيل مهزوم وسلبي لم يستطع رفع رأسه حيال الظلم والقهر.
المسرحية "ليس عشاؤنا الأخير" تلخص مأساة شعب مسلوب الجسد/المكان والروح. سلب الروح التي لها مؤشرات رمزية في المسرحية مثل سلب المتحف. فالأكبر يقول مبادرا أبيه وأمه.
الأكبر:أبت إنها كارثة، أنظر هذا هو المتحف، يا للخسارة هذه آثارنا التي تملأ الأرض، لقد دخلوا المتحف أيضا وأفسدوا كل شيء فيه، إنها عدوانية لا مثيل لها".
الإشارة للمتحف في المسرحية تجسد عمق المأساة حيث فيها إشارة لسرقة الحضارة – وهو إشارة لكون الحرب هي حرب ثقافية فمحاولة تجريد أي شعب من ثقافته وتراثه هي محاولة في إلغائه تاريخيا وروحيا. تبدو الإشارة إلى المتحف عابرة ولكنها "دفعة حارقة" يسكبها الكاتب في جملة واحدة.
البق الذي يمثل القوى الخارجية، لم يكن لينفذ دفعة واحدة لو لم يبيت بيوضه في داخل البيوت في داخل "البيت العراقي".

وهنا علينا التوقف لإشارات عميقة يود الكاتب الغور فيها. حيث لو اتخذت إجراءات إبادة البق الخارجي كيف ممكن القضاء على تلك البيوض المبيتة منذ سنين طويلة؟. وتبدو هذه الإشارة بالحوار الذي يدور بين الأب وبين رجل الداخلية.

الأب: هل أنتم مستعدون لصد هذا الهجوم الذي ينتشر من الخارج ومن الداخل؟

الرجل: "بخطابية "أنا وباسم الحكومة أتعهد لك بأننا سنصد الهجوم القادم من الخارج فقد أحضرنا كل شيء لذلك وسنسقط أي جسم غريب فوق مدينتنا "وبأقل خطابية" ولكن ما يخرج من الداخل دون سابق إنذار فهذا لا قدرة لنا على النبوءة لمثل هكذا أحداث"

وهذه المفارقة الغريبة عندما يأتي الكاتب بهذه الأقوال على لسان رجل الحكومة، هذا هو الإسقاط الفعال حول ما يجري من فساد تحت جنح أية سلطة مستبدة.

إذن، نحن أمام قوّتين خارجية وداخلية. إذ لو لم يكن هناك أرضية صالحة في "المكان" لتفقس البويضات التي أحيلت إلى جحافل من البق على مدار السنين لما كان لهذا البق أن ينمو. والإشارة واضحة للعوامل الداخلية من فتن وفساد وشكل قيادة داخلية التي كانت أرضية خصبة للهجوم الخارجي وانتهاك حرمة هذا البلد وأكل الأخضر واليابس.

وفي أوج الشعور بالدمار تستدرج الشخصيات الحياة بواسطة وسيلتين وجوديتين.الوسيلة الأولى هي: الطعام الذي هو أحد وسائل المتعة في الحياة وعنصر الوجود الفيزيائي، يتحدون الموت بأبسط الوسائل النفسية والجسدية المتاحة لديهم، غير عابئين بالموت، نوع من العبث بهذا الموت القادم حتى الضحك وتبادل النكات أثناء إعداد "العشاء الأخير"؟!. وجود اللامبالاة للموت القادم سكين ذو حدين، فمن ناحية يدل على أن الموت أصبح حالة عادية لهؤلاء الناس ومن ناحية أخرى هي نوع من اتخاذ خطوة لصد الموت الذي يتناغم مع عنوان المسرحية "ليس عشاؤنا الأخير".

والوسيلة الثانية بإدخال الفرح للبيت عن طريق زواج الأصغر، وسيلة أخرى للبقاء بما يحمله معنى الزواج من تناسل واستمرارية.

الشخصيات مدركة لموتها القادم لكنهم يريدون الموت وفي جعبتهم بعض الحياة، وهو نوع من الصرخة حتى ولو بلقمة العيش.ففي أوج الرعب والبق يهجم مقتحما المكان دون رحمة تنتهي المسرحية بطقس يقترب في عبثيته من الموت المقدس وسأقتبس نهاية المشهد لما فيه من عبث لكنه لا يختلف عن الواقع العراقي الذي أصبح أشد وقعا من الجنون والعبث.

الأم: "وهي تلتفت يمينا وشمالا من شدة الرعب" سنموت

الأب: لنأكل أولا

يسرع الأكبر وزوجته والأصغر بإحضار الطعام وما أن يكتمل الأكل يجلسون جميعا

الأب: كلوا يا أولادي وتخيلوا أنكم في أمان والعبوا اللعبة بإتقان

الأم: أي أمان أنت وأي لعبة

الأب"يتناولون الأكل وسط الأصوات التي تشبه الجحيم

الأب: دور من غدا

الأكبر: دوري، ممارسة الحياة قوة ضد الموت.

تسقط جميع الجدران وتختفي الأفلام"

هكذا تنتهي المسرحية في عبث، عندما يصبح الأمان هو المتخيل والحياة تصبح هي المتخيلة بينما الموت هو القائم الموجود. لكن أبطال المسرحية بما فيهم الأب ربما "يموتون" وهم يأكلون، وهم يمارسون لعبة الحياة.

فالفناء هنا – وإن كنا غير أكيدين منه في المسرحية– علما بأن المسرحية تنتهي وصوت الأصغر ما زال يسمع عبر الهاتف

الأصغر:"الو الو"

لكن لو كان الميل للقراءة الثانية بأن الموت يكون النهاية نظرا للمؤشرات الغالبة في نهاية المسرحية والتي ترسخ في أذهاننا دمار كلي "لانهيار المكان المسرحي" ومع ذلك فلو صحت قراءة "الفناء" فإنه ليس فناء سلبيا وإنما نوع من الموت الفعال على الأقل على المستوى الذهني للقارئ.

المكان: المكان هنا غير مشار إليه على المستوى ألتحديدي، الأحداث تحدث داخل بيت، لكن أين البيت، والدمار يشمل المدينة، أي مدينة مشار إليها؟

ويتخذ المكان للبق أيضا وسائل تعبيرية، فهو ليس قابع في الخارج، حيث الساحات والمدينة ولكن أيضا موجود في الملابس والأغراض البسيطة.إذن المكان قد اتسع ليشمل كل زاوية وكل شيء ولا يمكن إلا تخيله وقد تسلل للجلد.

الزمان:أيضا الكاتب لا يحدد زمن الحدث وإنما هو حدث قد يحدث الآن، أو غدا، أو قد يكون قد حدث منذ آلاف السنين"قالبق مبيت" لكن لا أحد يعلم متى تم تبييته في ذلك المكان.

<u>الشخصيات</u>

هذه المسرحية هي نوع من المسرحيات ذات البطل الجماعي إن صح القول.لا تشعر بأن هناك شخصية تحتل قسطا أكبر من شخصية أخرى فالأدوار موزعة بشكل هارموني بحسب وظيفتها الماهوية في المسرحية. وإن كانت شخصية الرجل الذي يمثل الحكومة تبدو هامشية في المسرحية،فإن هامشيته موظفة على المستوى الثيمي والذي يطابق الواقع من عدم فعالية الحكومة في إنقاذ الشعب.

فيما عدا الرجل فالشخصيات كل تؤدي أدوارها على التوالي، كل له وظيفة ولهذا فالخطاب كان متوازنا. مسرحية بلا بطل والبطل الوحيد في المسرحية والذي يقف بشكل ميتافوري على منصة المكان هو الموت– هذا الحاضر الغائب فالبق نراه يحتل النص المكتوب– والنص الخارج لغوي – حيث يحتل الشاشة، فهو البطل المقيم على طول العرض.

الأب والأم– العجوزان

كان بإمكان الكاتب الاكتفاء بالقول أنهما عجوزان. لكنه أتى بهما مقعدان على كرسي متحرك. كرسي الإعاقة يمثل العجز المتراكم على مر السنين ، فالعجز هنا ليس مقرونا بالجيل وإنما ذلك العجز المحتقن بالعذاب والاحتقان بالقهر دون القدرة على الرفض لذلك القهر الذين هما شواهد عليه.وهو دلالة العجز لجيل سابق الذي لم يفعل شيئا، سوى تلبية الأوامر.رغم عجز الأب الكبير إلا أنه في نهاية الأمر لا يظل سلبيا وإنما يشحن العائلة نفسيا. ويضع الكاتب المرأة والرجل في نفس السياق عندما يمثلان الجيل السابق كما

يضعهما في نفس الحالة عندما يمثلان الجيل الحاضر المتمثل في الابن الأكبر والزوجة الذين يحاولان فعل أي شيء لإنقاذ العائلة. وإن كانت المرأة تبدو سلبية في بعض المواقف العاطفية كموقف الزوجة التي تتفقد أولادها وهذا الموقف ليس بعيدا لشحن العواطف عند المرأة في الواقع. إلا أنها لا تقف مكتوفة اليدين وتجلب الألواح وتساعد في المواقف الفاعلة من أجل النجاة.

ولكن بودي أن أشير إلى شخصية الأم– العجوز وهي هنا شخصية قد عانت قهر الغياب لزوجها، وعانت سلب أجمل أيام حياتها حرمانا. وبينما يعبر الأب عن سنوات خدمته في الجيوش المتعاقبة وكأنه تاريخ لفارس مغوار، والذي تعلم في الحرب أن يكون قاتلا وليس المقتول تجيبه الأم

الأم: وهذا ما فعلته بالفعل، فقد قتلت كل لحظة جميلة في أيامنا"، الأب: عرفتك ونحن في حرب، إذن هذه الأم هي النموذج السلف للأم العراقية التي كان عليها أن تكون الوعاء للحزن ولمسؤوليات العائلة، حتى باتت غير مصدقة لأي حلم قد يأت.

ومع ذلك فإن الأم بحوار شفاف بسيط تلقي للقارئ وللمشاهد المفترض خطاب فحووي وجودي– قيمي من خلاله يمكن القول "إن ما نتركه هو نحن، تاريخا وسلوكا وحياة، والإنسان هو من يمنح الأشياء المعنى حتى تصبح هي الإنسان نفسه. لنرى كيف تعبر الأم عن هذه الثيمة في بداية المسرحية بعد علمها بأنهم على حافة الدمار.

الأم: يا للهول، إنه الفناء، يجب لملمة أمتعتي

الأكبر: أية أمتعة يا أمي؟

الأم: إنها تاريخي الخاص وذكرياتي الأهم، هي التي بقيت لي مذ تزوجت أباكم، إنها الصحون والأغطية والشراشف ونسيت الملاعق أيضا(.....)

ويستمر الحوار حتى نصل إلى:

الأكبر: لكن يا أمي ما نفع احتفاظك بذكريات العرس الآن والموت على الأبواب؟

الأم: كل الذي أعرفه هو أن لا أفقد أشيائي أمام عيني لأنها تمثل لي أكثر من جسد إنسان حي. هل تعرف ما الذي كان يفعله أبيك قبل أن ينام؟ الخ

ورغم عدم فاعليتها الجسدية بسبب عجزها وتراكم الاحباطات، إلا أن الكلمات مشحونة بالفعل الإنساني المضمخ برائحة الأشياء وما رافقته من أحداث. فهذه الأشياء التي لها قيمة "أكثر من جسد حي" كما تقول الأم هي المتحف الصغير للعائلة والذي يحيل على ذكر "المتحف" الكبير الذي يذهب في الدمار. في نص المرأة مرموزات مرتبطة بعالم العائلة والبيت – مرموزات نسوية–"نظرا للسياق الذي تأتي فيه"– وأظن أن الكاتب نجح في إيصال الخطاب النسوي من خلال "الصحون والشراشف.." التي خرجت عن مجرد كونها أشياء تتعامل معها الأم لتكون صيغة إنسانية تشمل "حياة العائلة" أجمع– تاريخ.

الشخصيات كلها بدون أسماء ولا ملامح خاصة، وهذا يخدم شمولية الموقف. فكل مواطن يستطيع أن يكون الأكبر أو الأصغر وكذا بالنسبة لباقي الشخصيات.

هناك ثلاث شخصيات غائبات "جسديا" عن المنصة ولكنها حاضرة في النص.الولدان الغائبان عن البيت، ونعرف عنهما من خلال أحاديث الزوجة والزوج، وهما أبناء الأكبر

والزوجة الذين يتغيبا عند خالتهم وقت الهجوم الغريب. ربما أراد الكاتب أن يصور التفاقم الشعوري لحالة الرعب التي عانت منها المرأة والعائلة عموما في حال غياب الأولاد، وربما كان القصد منها تصوير أولويات النجاة، وكأن الحالة هي حالة يوم القيامة حيث تبدو النجاة للنفس الحاضرة أهم.وهذا يتبدى لنا من قول الأم للزوجة عندما تهم بالخروج لجلب أطفالها.

الأم:علينا أن نوفر الحماية لأنفسنا الآن، كي لا نفقد نصفنا بعد حين لذا يجب أن نكون محترسين" وهنا يتم تجنيد الغياب بهدف الحضور في النص بشكل ناجح وأن كنت أفضل العمل على هذه الثيمة "الغائب/ الحاضر" بشكل أعمق. مثل تعميق الصراع عند الأم عن طريق الحركة أو القول.وهناك شخصية الخطيبة/ خطيبة الأصغر التي تحضر من خلال الحوار مع الأب والأم عنها.ويتم طبعا اقتراح تزويج الأصغر كنوع من استمرارية الحياة.والفكرة طبعا قائمة، لكن توظيفها لم يكن "على الأقل لي شخصيا" مقنعا، ليس بسبب لا–معقولية الفكرة، وإنما "نصيا" لم تكن بتساوق البناء الكلي للمسرحية.فكان النص الذي تتطرق للزواج ضعيفا وباديا كأنه محشور.كان بالإمكان الإشارة للنية بالزواج دون ذلك الحوار التلفوني بين الأصغر والخطيبة والذي بدا مفبركا. Fabric،والفبركة في المسرح متاحة إذا وظفت بشكل يتناغم مع البعد الدلالي للفبركة.

أدوات الخارج – نصية (Meta- language)، ووظيفتها

يستعمل قاسم مطرود أدوات خارج نصية مثل الميلتميديا(multimedia) المتمثلة بالصورة. إلا أن لغة الميلتميديا(multimedia) لا تطغي على النص وإنما موظفة في خدمة اللغة المسرحية، وتوريط القارئ والمشاهد المفترض على السواء في الحدث.

حيث الحالة الغريبة من البق الذي سيراه المشاهد أو يقرأه القارئ ينفذ إلى مخيلته ويجعله متورطا في المشهد ألغرائبي.والصورة المصورة تعرض واقعا مفبركا، يتماشى مع الواقع النصّي المسرحي، وهذه الطبقات المتداخلة بعضها مع بعض تضع المشاهد المفترض إلى التساؤل: إلى أي حد يشبه الواقع النصي والواقع التصويري – المتخيل– الواقع الحقيقي المعاش.

المسرحية تضم 8 لقطات مصورة أو كما يسميها الكاتب "إضاءات فيلمية" كل إضاءة فيلمية يعقبها حوار الشخصيات بحيث يبدو المشهد الكلامي غير بعيد عن المشهد التصويري بل وأحيانا متداخل معه إلى حد التمازج خاصة في المشاهد المقترحة أن تكون معروضة بشكل ثلاثي الأبعاد وسأكتفي بعرض بعض الصور لمحاولة توضيح ذلك.

التناغم ما بين الكلمة والصورة:

فالصورة التي يسميها الكاتب "إضاءة فيلمية" رقم 1، تصور لنا شريط مسجل حيث تعرض على الألواح الخلفية التي سمرت على الجدار، جحافل البق وأصواتها وجموع الناس التي تتزاحم على شراء المواد الغذائية والخشب، "الأب والأم العجوزان يتابعان المشهد باندهاش وخوف وتعجب ويمكن دمج جسديهما والكراسي مع الفيلم ليشكلا توأما من الفعل الآتي والإسقاط الذي يتركه الهلع من البق" عدا أن الألواح حاضرة في الواقع المسرحي فإنها أيضا تستعمل لعرض الفيلم، فإن الفيلم جاء ليتمازج مع الحوار القبل والحاضر مع

الإضاءة الفيلمية. فقبل عرض الإضاءة الفيلمية تقول الزوجة: "الألواح نفذت وأشرطة اللاصق تناثرت بين المشترين، أما المواد الغذائية فهذه التي اختفت بسرعة البرق من على الرفوف ومباشرة عند النظر إلى الصورة يقول الأب: أيعقل بأنه بهذه البشاعة ؟؟؟ إذن لا انقطاع ما بين الصورة والكلمة إذ ترينا الصورة فحوى الكلام.

الإضاءة الفيلمية رقم 5، تصور مشاهد من الحروب، دمار، جثث متطايرة، ناس يهربون يتزاحمون، قذائف تتطاير في كل مكان.هذه الصورة تلخص ما أراد الأب وصفه في تاريخه العابر عندما خاض الحروب كجندي. فهو يقول

الأب:كانت القذائف تتساقط كالمطر هنا وهناك....ما زالت أصوات القذائف ترن في أذني وكأنها تسقط هنا.

"يشير إلى المكان حيث الشاشة تعرض الحالة، وأثناء عرض الفيلم "يتجه الأب إلى نفس المكان الذي يقف فيه على الشاشة رافعا يده أيضا وما إن يبدأ المشهد على المسرح يخفض يده بالإيقاع نفسه" إذن الصورة تكمل الكلمة والكلمة تنطلق من الصورة. هكذا في بقية الإضاءات الفيلمية.

الصوت

الصوت في المسرحية هو أداة قوية جدا وهي تورط المشاهد في حالة رعب، فالطنين المنبعث من السماعات سيدخل المتفرج إلى حالة الخوف ذاتها وسيكون حالة ذهنية خارج مسرحية تعيده إلى واقعه الذي يعيش فيه. والصوت في المسرحية ينبثق من اتجاهين: الإيقاع الصوتي "طنين" البقلصوت الخارج مسرحي المنبعث من السماعات الموزعة في قاعة المسرح، والذي يجعل المشاهد المفترض كذلك القارئ بنبض متسارع والإيقاع النصي المتمثل بتسارع الحدث.ويكاد الإيقاع النصي يبث فينا نوعا آخر من الأصوات غير "طنين" البق وهو دق المسامير في الألواح.فبإمكان قارئ النص العيش في تلك الحالة الصوتية المتسارعة التي تشحنه في حالة عصبية لا تقل عن حالة شخوص المسرحية. تسارع الحدث متماشيا مع تسارع الصوت والإيقاع والصورة.وهكذا فالقاري والمشاهد المفترض سيكون شاهدا على الخراب وسيعاني نفس معاناة شخوص المسرحية، وهنا يلتقي المشاهد مع الممثل على المسرح ليكونا وحدة واحدة مآلها تلك الرسالة المبطنة "أن تعالوا لنناضل من أجل أن ينتهي البق المميت من أرضنا" وهكذا فالمسرحية تشتغل على حاسة السمع والعين والفكر كوحدة واحدة.

الفصل الثامن
مسرحية موتى بلا قبور
مسرحية جسدي مدن وخرائط

تمهيد:

عندما وضعت تعليقي عن نص مسرحية (موتى بلا قبور) في مجلة (مسرحيون) الالكترونية بدافع تحريك أجواء النقاش حول أسسها الفنية، والدرامية، وجرّ قوى الكاتب الإبداعية الكامنة فيه إلى ميدان النقاش الحضاري الحر لمعرفة ردة فعله الحقيقي وضعت إصبعي على جوهر قاسم مطرود متحسسا معدنه الثمين، وهدوء طبعه، ورويته، وحذقه، وسعة صدره، وتقبله للآخر بروح رفيعة التهذيب، وحسنة الخلق، وعلى درجة عالية من تواضع المبدع الحقيقي وأصالته. ولعل هذا كله قادني إلى تكريم شخصية المبدع فيه، وإلى الاحتفاء بنصوصه المسرحية، وعروضه الدرامية من خلال انعكاس قيمها الإبداعية ليس على مرآتي النقدية حسب بل وعلى مرايا النقاد الأفاضل الذين تناولوا هذه النصوص أو تلك العروض بالنقد، والدراسة، ومنهم الأستاذ حسين عجة الذي تناول نصين لمطرود في مقالتين منفصلتين أحداهما عن مسرحية (عزف على حراك الجمر) والأخرى عن مسرحية (موتى بلا قبور) والتي تناولها على أساس عنصريها الأساسيين وهما لعب العمل المكتوب أو المحكي، ولعب المسرح ذاته من الداخل. و"بغية محاولة إبراز هذين البعدين عند مطرود وتسليط الضوء على أهميتهما في مسرح كهذا، سنتناول قراءةً، وليس مشاهدةً لسوء الحظ، واحد من أعماله الأكثر مباشرة وعفوية في الظاهر، وأعقدها من ناحية العرض والتمثيل، ذلك ببساطة لأنها الأكثر وضوحاً في تجسيد البعدين المذكورين: اللعبة والممثل" وخلص الأستاذ حسين عجة إلى أن مسرح قاسم مطرود مسرح تقشفي وهو يؤمن بخلوه "من الكثير من الوسائل المستخدمة في المسرح التقليدي والعصري" ويؤكد على ما أكده قاسم في انفتاح نصه على الأمكنة واكتفائه ببضعة قطع من الإكسسوار. أما مسرحية قاسم مطرود (جسدي مدن وخرائط) فقد تناولها الأستاذ أحمد بلخيري والذي بدأ دراسته لها بكلمة الإهداء التي كتبها له قاسم مطرود، والتي جاء فيها "هذه النصوص نتاج صراع مع الزمن الذي يحاول الانتصار" ويخلص إلى أن هذين العنصرين يشكلان المشروع الدرامي لقاسم مطرود ويبني عليهما رؤيته النقدية التي من خلالها يتطرق إلى أهم الدالات المسرحية والفكرية في النص. وجريا على ما اتبعناه في الفصول السابقة نضع أمام القارئ نصي المقالتين.

النص المفتوح أو بحث قاسم مطرود الذي لا يكل عن الممثل
قراءة: حسين عجة

يمكن القول بأن مقاربة الفنان المسرحي العراقي قاسم مطرود للخشبة ترتكز على عنصرين أساسيين، وعليهما فقط: اللعبة كما هي، إذا جاز القول، أي لعب العمل المكتوب "أو المحكي"، مهما كانت جدية، مأساوية، أو هزلية الحدث الذي يتم ابتداعه أحياناً أمام المشاهدين، ليس من أجل إنارة مدلولاته القيمة، ولكن تحقيقه كلعبة "ثمة هنا تعامل "فلسفي" أو على الأقل (رؤيوي) فيما يتعلق بهذه المفردة"؛ ثم لعب المسرح ذاته من الداخل، أي ضمن محايثته الخاصة، وليس التلاعب بممكناته التقنوية "يخلو مسرح الفنان قاسم مطرود، عموماً، من الكثير من الوسائل المستخدمة في المسرح التقليدي والعصري، لحد يمكن فيه القول، عند هذه النقطة، بأنه مسرح تقشفي للغاية". ذلك هو العنصر الأول.أما العامود الثاني الذي يرتكز عليه بقوة مسرح مطرود، فهو الممثل: الفرد الذي لا يملك أي شيء آخر، من أجل ظهوره واستمراره في الحياة وعلى الخشبة، سوى قوة وديناميكية "مخيلته"، كما كان ماركس يقول بالنسبة للعامل "لا يمتلك سوى قوة عضلاته". بغية محاولة إبراز هذين البعدين عند مطرود وتسليط الضوء على أهميتهما في مسرح كهذا، سنتناول قراءةً، وليس مشاهدةً لسوء الحظ، واحد من أعماله الأكثر مباشرة وعفوية في الظاهر، وأعقدها من ناحية العرض والتمثيل، ذلك ببساطة لأنها الأكثر وضوحاً في تجسيد البعدين المذكورين: اللعبة والممثل. اسم المسرحية"موتى بلا تاريخ"، مع أنه ليس هناك عمل في المسرح العراقي، على علمنا، أقرب منها لتواريخنا.كيف يمكن تقديم وتسمية هذا النص؟ لكن قبل أن نمنح أنفس، يطيبية الاقتراب من النص وتحليله، يطيب لنا سماع الك، وإلا أو المؤلف وهو يعبر عن رغبته العميقة المتعلقة بنوعية المسرح الذي يتلاءم مع تطلعه: "منذ زمن ليس بالقصير وأنا أبحث عن شكل جديد لبناء النص المسرحي يتوافق واستخدامات العصر الحديث..." حسناً، نحن نفترض بأن "موتى بلا تاريخ" تتوافق وتلك الاستخدامات المعاصر، وإلا لما تمت كتابتها ومن ثم عرضها. لكن، لأن براعتها تتكشف عبر اللعبة العارية، أي تلك التي لا يفبركها النص وحده، أو حتى غيابه، وكذلك لأنها لعبة الممثل وحده، أي تلك الطاقة الإبداعية التي لا بد لها من تقبل، أو تحمل بالأحرى ثقل بقية الشخوص وتغليف حضورها، يصعب لذلك معرفة كيف ينبغي تقديمها.هن، لا يبخل علينا المؤلف ولا يتركنا لوحدنا حيارى أما عملية التقديم هذه. فهو يقول لنا ليس هناك طريقة واحدة للتقديم، بل وفرة من الطرق ويمكن تقديم هذا النص بطرق كثيرة ومختلفة:

1- مسرح الحكواتي والاكتفاء ببعض قطع الإكسسوارات.
2- مسرح الشارع واستخدام مكان العرض والمعمار المتوفر لساحة العرض.
3- مسرح دائري باستخدام فضاء السقف.
4- مسرح العلبة العادي باعتماد الديكور ألبسيط.
5- مسرح اللسان بإشراك بعض المتفرجين في اللعبة.

لنصغي جيداً "الديكور البسيط"! وليس ديكوراً بسيطاً وحسب. تلك علامة التقشف الأولى. وكذلك "المتفرجين" للمشاركة في... "اللعبة". ستتكرر هذه المفردة قبل مباشرة الممثل في لعبه، أثناءه ومن بعده. اللعبة، وليس العرض أو التمثيل، أو حتى اللعب، أو فعل لعب، بل اللعبة، بمثابة رهان الإبداع الوحيدة. يلعب المسرحية برمتها ممثل واحد، إذاً. لكنه لا يلعبها في غرفة نومه، أو على أحد قاعات أكاديمية الفنون الجميلة الفارغة، لإجراء البروفات وحسب.كلا.إنه يقوم بلعبها أمام جمهور من المشاهدين كلما، كلما كان كان العرض أفضل.الدليل على ذلك، يمكن لعبها في كل مكان، وحتى في "الشارع". لكن: الممثل مباشرة إلى قاعة العرض؛ يحدثنا في البدء عن نفسه، عبر جملة واحدة يقول فيها اسمه، ولا ينسى أن يؤكد لنا بأنه ممثل عادي عاش "بعض التجارب التي لاقت ثناء". لكن : "في هذا العرض وقعت مشكلة ما بين المخرج والمؤلف... سأطلعكم عليها، شريطة أن نبحث لها عن حل"وها أننا أمام تبرعم عبقرية الممثل المتمركزة بقدرته على أقناع الجمهور بأن عملاً مسرحياً يمكن أن يطرح مشكلة، ومن ثم يجري البحث لها عن حل، عبر لعبها، على أن يكون هناك جمهور، إذ "بدونكم لا يمكن عمل أي شيء". قبل أن يتقدم الممثل أكثر من جمهوره، يهمس له بشيئين: "يمكن تسمية هذا النص بـ "مونودراما" "لعب الدراما من قبل ممثل واحد". لكن، لنتظاهر بأننا لا نعرف ماذا تعني هذه المفردة، ولا يعنينا أمرها.ثم يسأل إذا ما كان في "القاعة من نقاد مسرحيين". نحن نجيب على هذا السؤال، بدلاً عن ذلك الجمهور المتخيل، بالقول كلا والحمد لله، ليس هناك من "نقاد مسرحيين"، حتى لحظة هذه الكتابة. لكننا نريد معرفة نوعية المشكلة التي حدثت في هذا العرض ما بين المؤلف والمخرج! وها هي إجابة الممثل لنا، كجمهور:"تعالوا نتحالف ونتفق على صنع العرض بعيداً عن الاثنين، لأن المخرج أدخل إلى المستشفى، ارتفع لديه الضغط والسكري والمؤلف سلم نصه ولم يحضر أي تمرين بحجة أنه لا يريد أفساد رؤية المخرج". ذلك ما دفعنا للقول بأن مسرح المبدع مطرود يمكن أن يكون في المقام الأول مسرح الممثل، فذريعة "الضغط والسكري" عند المخرج لا تنطلي على أحد: تعتمد اللعبة، في المطاف الأخير، على لعابها، وليس على محكمها، مهما كانت أهمية زاوية نظره ومراقبته للخطوط الداخلية والخارجية.وفي عمل كالعمل الذي نتناوله: على الممثل قبل المخرج.أما طهرانية المؤلف وعدم رغبته في "أفساد رؤية المخرج"، فيمكن تفسيرها بالشكل البسيط التالي: هنا يدخل النص في الحركة؛ يترك أفقية الكتابة، لكي يقفز، يتشقلب، يرقص ويتلوى أمام المشاهد. بعد غياب ذلك الذي نقلوه إلى مستشفى الحالات الطارئة للضغط والسكري، المخرج، لا يبقى سوى القول: أعطني ممثلاً وجمهوراً وأنا أعطيك عملاً. تلك هي حكمة "موتى بلا تاريخ" على صعيد "الشكل". نلتمس التعامل مع هذه المفردة الأخيرة بغموضها. يبقى "المحتوى". آه، المحتوى! أسم المسرحية، ثانية، "موتى بلا تاريخ"، ما الذي نتوقعه في حالة كهذه، وفي ظروف مثل تلك الظروف؟ سينهض أحد هؤلاء الأموات ليمثل أمامنا حياته التي كانت يوماً؛ ماضي حاضره، زمن اندثاره وإذلاله الواقعيين؛ ليس هو وحده وحسب، شعب بأكمله؛ ليس هذا فقط، الحياة بأسرها. لنصغِ له، كيف يقدم نفسه: "متّ في أحدى المعارك التي نسيت عددها، والمحزن أنها لم تكن أشد المعارك قاتلت العدو كثيراً، ولا

أعرف السبب، وأطلقت الرصاص في الجو". ولكن لماذا أطلقت الرصاص في الجو؟"خوفاً من الموت طبعاً، أو بحثاً عن العدو الذي يتربص لي، وقد علموني أن أقتله قبل أن يقتلني". ذلك هو، إذاً، "محتوى" مسرحية "موتى بلا تاريخ": الخوف وقتل الآخر باسم الخوف."فحتى طفلي الوحيد لم أره جيداً، لم ألاعبه أو أشمه، ولأنني لم أغب يوماً من الخدمة العسكرية". ها، ولا يوم واحد؟ الجواب:لحماس، وتحت أي شعار ويافطة؟ الجواب: "ليس لأني وطني، بل أخاف...يمكنكم القول بأني "يهمس" جبان. تلك هي، للمرة العاشرة، سطوة هذا الطاغية اللعين: الخوف الذي يجعلني أسكن الجبن داخلياً.... أو يسكنني، مرة واحدة وإلى الأبد. هل انتهت اللعبة؟هل نسدلُ الستارة على فضيحة الرعب؟ يبدو كلا، ما دامت: الفكرة "هي أني معكم أصنع العرض وبدونكم لا وجود له". وكذلك: " قبل البدء علينا تجريب اللعبة"وأيضاً: "لأن مسرحنا تجريبياً في الأصل". ومن ثم: "وأنا أميل دائماً للتجريب"، و"لأنه التجديد والحياة"وفوراً: "أعتقد تفلسفت كثيراً، لنجرب اللعبة". لماذا؟ "لأني وأنتم الأهم في هذه اللعبة". و"المؤلف غير موجود والمخرج قد يكون مات في المستشفى".هذا ما يقوله مؤلف مسرحيتنا عن المؤلف والمخرج اللذان هما هو. كلمة مقتضبة أخيرة: "مشكلتنا الحديث، نتحدث ونتحدث والغاية أن نوصل لكم الحدث عبر صور الحياة". عبر ماذا؟..... الحياة.

انكسار الأحلام في النص الدرامي "جسدي مدن وخرائط" لقاسم مطرود
بقلم أحمد بلخيري

"هذه النصوص نتاج صراع مع الزمن الذي يحاول الانتصار" هذه الجملة وردت في الإهداء الخاص الذي خصني به الكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود.وكان قد بعث إلي مشكورا،من لندن،كتابه "سيمفونية الموت والجسد"1الذي يتضمن نصوصا درامية له.

ألتقط في هذا الإهداء الخاص عبارة "الصراع مع الزمن"و كلمة"الانتصار".فهما قد يلخصان بعمق المشروع الدرامي لقاسم مطرود.

ذلك أنه مشروع قائم على "الصراع مع الزمن"وهنا تكون الدراما والمسرح مرتبطين بالواقع من أجل إعادة تركيبه دراميا ومسرحيا،حسب زاوية النظر إليه في النص الدرامي. لكن هذا المشروع لا يقتصر على هذا،ولكنه يحدد الهدف،الهدف من الكتابة،وهو الانتصار.هذا علما بأن كلمة الانتصار تنطوي في ذاتها على وجود معركة. معركة وانتصار ضد الاستبداد والاحتلال،احتلال العراق.وعليه،فإن المعركة والانتصار بهذا المعنى يكونان خارج الدراما والمسرح.لكن طرفي المعركة،أي الصراع، في كتابته الدرامية،لاسيما في النص الدرامي "جسدي مدن وخرائط"،هما الواقع والحلم.الواقع الكائن والحلم الممكن.

هذه الثنائية الأخيرة حاضرة بقوة في النص الدرامي "جسدي مدن وخرائط"(1مكرر).ففي عالم درامي يشكل الإحباط موضوعته الرئيسية،توجد شخصية درامية تعتبر قطب الرحى في الأفعال الدرامية هي شخصية الرجل..إنها هي الشخصية الرئيسية أو المركزية،لذلك كانت كل الحوارات الدرامية مرتبطة بها،إما باعتبارها شخصية فاعلة ومشاركة في الحوار الدرامي،وإما باعتبارها موضوعا لحوار الآخرين أي الشخصيات الدرامية الأخرى.

قبل تتبع المسار الدرامي لهذه الشخصية وتقاطعاتها مع باقي الشخصيات الدرامية، تجدر الإشارة إلى أن المؤلف حدد العناصر الأساسية للسينوغرافيا تحت عنوان "تنويه"،الذي جاء باعتباره عتبة لولوج عالم النص الدرامي.في هذه العتبة الافتتاحية نجد ما يلي:"ومن الخيال والتعرف على الشخصيات والمكان الذي يعتبر البطل الأساس في العرض وبعض الإكسسوارات يمكننا تشكيل قمم الجبال وسفوحها،وأرصفة الشوارع المزدحمة بالمارة الذين يجرون خلفهم جثثهم داخل المسافة المتخفية بالصوت والصورة التي حددها العرض ليعلنوا عن وحشة ردهات الإنعاش وصالات العمليات ومراسم الدفن ورتابة التأبين ذلك الذي يلف خشبة المسرح والجمهور.

ومن الإحساس بالموت والبحث عن المستقر الأخير نجانس الرقص بالطقوس والحلم بما هو آت كسحابة أبدية"2.

إن "المارة الذين يجرون خلفهم جثثهم"
و"ردهات الإنعاش"
و"صالات العمليات"
و"مراسم الدفن"
و"رتابة التأبين"

و"الإحساس بالموت" هي عبارات تحيل كلها على الجو الجنائزي.والمفترض أن ما تم التعبير عنه هنا بالألفاظ الخاصة بهذه الإرشادات المسرحية،سيتم التعبير عنه،حين إنجاز العرض المسرحي،بواسطة السينوغرافيا من قبل المخرج المسرحي.لذلك فإن هذه العبارات الممهدة للأفعال الدرامية تخلق إطارا دلاليا عاما حزينا.يزيد من هذا الحزن "صوت اللهاث" المنبعث من "وسط الظلام".

بعد رسم هذه الملامح الأساسية،المعبرة والدالة،من قبل المؤلف الدرامي بواسطة الألفاظ،تظهر أول شخصية درامية.إنها شخصية الرجل.ومثلما كان هو أول شخصية درامية من حيث الظهور على خشبة المسرح،فقد كان كذلك آخر شخصية توجهت إليها الزوجة بالخطاب بعد أن جلس مع الجمهور وقد سلط عليه ضوء خافت.وهو واحد من شخصيات لا تحمل كلها أسماء معينة.ذلك أنه تم تقديمها في لائحة الشخصيات وكذلك في الحوارات إما باعتبار جنسها (الرجل–المرأة)،أو باعتبار عمرها (الصبي–العجوز)،أو باعتبار مهنتها (رجل التأمين–ساعي البريد–الطبيب)،أو باعتبار علاقتها (الزوجة)،أو باعتبار هوايتها (الرسم).هذه الاعتبارات كان لها دور في رسم الإطار الدلالي العام للنص الدرامي وفي تحديد علاقات باقي الشخصيات بشخصية الرجل.إذ ليست علاقة الطبيب بالرجل هي نفسها علاقة الرسام،أو رجل التأمين،أو الزوجة به.وهنا تتمايز مفردات اللغة الدرامية الخاصة بكل شخصية درامية على حدة،لتمنح لكل شخصية فرادتها.

في العتبة المشار إليها سابقا،هناك مارة يجرون خلفهم جثثهم.يكون هذا في الكواليس.لكن على الخشبة ستظهر شخصية واحدة تجر جثة، سيتبين من خلال المسار الدرامي أن هذه الجثة هي للرجل الذي يدفعها.إذن يتعلق الأمر برجل يدفع جثته.وقد تزامن ظهور الرجل الذي يدفع جثته الموضوعة على عربة بحركة إعادة إطلاق اللهاث من لدن باقي الشخصيات.وقد كان الرجل يبحث عن مكان لدفن جثته.وهي مفارقة شديدة الدلالة والإيحاء،كما أنها خارج نطاق المعقول.

ذلك أن الرجل الذي يدفع جثته هو إنسان حي؛أما الجثة فهي تنتمي إلى عالم الأموات أو المفترض أنها كذلك.وعلى هذا الأساس، هناك ثنائية أساسية في النص الدرامي،.إنها ثنائية الحياة و الموت.لكن الموت وأجواءه هو الذي يهيمن.ولذلك، فهو الذي يشكل الموضوعة الرئيسية للنص الدرامي.وعليه،ليس اعتباطيا أن يشتمل العنوان العام على كلمة الموت، موت الجسد.لكن هل يتعلق الأمر بموت الجسد أم بموت الأحلام؟ أحلام الرجل.إن المصرح به في النص الدرامي، وكذلك في العنوان، هو موت الجسد.لكن الجسد هنا قد يتجاوز الدلالة التعيينية المباشرة إلى الدلالة الإيحائية غير المباشرة،وهي تتعلق تحديدا بالأحلام.وإذا صح هذا الانتقال من الدلالة التعيينية إلى الدلالة الإيحائية في تحديد المراد من الجسد،وهناك أدلة نصية تؤكده،فإن الأمر لا يتعلق بموت جسد،وإنما بموت أحلام.إذ كيف يمكن أن يفاوض إنسان حي،جسدا وروحا، على كيفية دفن جسده الميت إن لم يكن للجسد معنى آخر غير المعنى المباشر.أضف إلى ذلك أن عنوان النص الدرامي المقصود هو "جسدي مدن وخرائط".وهو عنوان يشكل الجسد بؤرته الرئيسية،وهنا يتقاطع العنوان العام الخاص بالكتاب كله مع العنوان الخاص بهذا النص الدرامي.هذا الجسد الذي جاء

في صيغة المفرد يتعدى الدلالة التعيينية المباشرة إلى الدلالية الإيحائية،.إنه "مدن" و"خرائط".ولذلك فهذا الجسد يقرأ (بضم الياء) باعتباره هذه وتلك..إن الجسد واحد يحدده ضمير المتكلم المفرد. لكن المدن والخرائط متعددة.وهنا تكمن دلالة هذا الجسد الإيحائية.
وعليه،فإن ضمير المتكلم المفرد هنا هو مفرد من حيث الجملة النحوية،لكنه من الناحية الدلالية يتجاوز المفرد إلى الجمع.وهناك جمل في الحوار الدرامي،فضلا عن السياق الدرامي، تؤكد هذا.

من خلال عدد من مفردات الحوار الدرامي، يتبين أن هذا الرجل كان كبير الأحلام.لكن هذه الأحلام لم تتحقق.لذلك،ليس صدفة أن يبدأ وهنه من الرأس،حيث موقع الفكر والأحلام من الجسد دون بقية الأطراف الجسدية الأخرى.هذه الأحلام "تدحرجت من القمم وانسابت مع مياه المنحدرات".والقمم ومياه المنحدرات استعملتا استعمالا استعاريا؛.استعمالهما،في هذا السياق، انتقال من الأعلى إلى الأسفل مع ما يعنيه ذلك من انحدار وإحباط.هذا الإحباط هو الذي جعل الرجل يرغب في التخلص من أحلامه،وبالتالي الاستسلام.هذا الاستعمال الاستعاري (من الاستعارة) يفتح أفقا للتأويل مثلما تفتحه كلمة المطر.إذ بالرغم من عدم وجود المطر في قمة الجبل تصر المرأة على انهماره،بل وتفتح مظلتها تأكيدا لقولها.تعزز أفق التأويل أيضا إيحاءات الأعلام الموضوعة على أطراف الجثة في المشهد الأول غير محددة الهوية في النص الدرامي،وخياطة جميع الشخصيات "لقطعة قماش واحدة وكأنها تخيط كفنا كبيرا كفيلا بدفن العالم"4؛وكذلك الشلال الذي حذر الرجل الصبي من أن يخطفه.

.إن هذا الكلام الأخير يقدم إشارة هامة،تلقي ضوء على مسار الأفعال الدرامية التي أعقبته.ومن خلاله يمكن الانتقال من الدلالة الخصوصية والفردية للكفن إلى الدلالة العامة.وبهذا تصير شخصية الرجل رمزا،يتجاوز الدلالة الخاصة والفردية.
فهو ليس الوحيد الذي يجر خلفه جثته،ففي المشهد الأول كان المارة يجرون خلفهم جثثهم.وبناء على هذا يكتسب الرجل دلالة جماعية وليست فردية.لذلك عد هنا رمزا لمعاناة جماعية.كما يوحي كبر الأدوات الطبية،مقص كبير،كبسولة،إبرة،أو أية دلالة طبية أخرى،بحجم المعاناة والمأساة. ولصوت إغلاق الباب بقوة وعنف، بعد سؤال الطبيب الرجل فيما إذا كان هذا الأخير يود التعرف على إنجازات الرؤساء الأمريكيين المذكورين في النص الدرامي،دلالة عميقة.هؤلاء الرؤساء الأمريكيون هم حصرا بوش الابن و وكلنتون وبوش الأب5.زاد من عمق الدلالة هنا قول
–"الزوجة:"بهدوء وكأنها تتحدث عن شخص آخر" حقا إنك أفحمته"6.
لم يكن الإفحام باللغة ولكن بحركة وصوت،صوت إغلاق الباب بعنف.وهذا مثال على تضافر عناصر اللغة الدرامية وتكاملها في إبلاغ المعنى.وكانت الشخصيات قد أفصحت عن مكنونها بضحكها العالي وسؤالها الطبيب إن كان الأمر يتعلق بمزاح، حينما وجه سؤاله إلى الرجل إن كان يعرف من هو الرئيس الأمريكي اليوم.عبرت هذه الشخصيات عن موقفها من الرؤساء الأمريكيين المذكورين بالضحك،الذي لا يدل هنا على الفرح،إذ للسياق دوره في تحديد المعنى، وبكلمة المزاح.

تساعد إذن الاستعارة اللغوية المعنية المتضمنة في الحوار الدرامي (القمم والمنحدرات)،وبعض الإيحاءات التي تتضمنها الإرشادات المسرحية،وقد اعتنى بها المؤلف،في إضاءة محتوى وأبعاد الأفعال الدرامية.

تشكل شخصية الرجل،وهو في الأربعين من العمر،بؤرة النص الدرامي،فهي نقطة الارتكاز فيه.لذا نسجت معها باقي الشخصيات الدرامية علاقة ما.هذه العلاقة تحددها تطلعات ورغبات كل شخصية على حدة،انعكست كلها على الحوار الدرامي الخاص بكل شخصية درامية في النص الدرامي.فعلاقة الزوجة مثلا بالرجل ليست هي علاقة رجل التأمين به.فإذا كانت العلاقة الأولى تتميز بالرباط الوجداني والحميمية، فإن العلاقة الثانية طغى عليها منطق البيع والشراء.أما علاقة العجوز بالرجل فتتميز بالتعاطف والنصح.نصح ناتج عن حكمة وخبرة السنين.وإذا كانت شخصية المرأة تتميز بالغنج والإغراء،فإنها استعملتهما فقط كي تساعده من أجل التحرر من جثته أي من أحلامه.

وهناك شخصيتان أخريان تودان كذلك علاج الرجل،لذلك أمسكت كل منهما بأداة طبية.هاتان الشخصيان هما الطبيب،وللمهنة دور في رسم الشخصية، والزوجة.لكن الزوجة هي التي حددت مرضه بدقة.وهي التي حددت الأبعاد الحقيقية لشخصية الرجل.إذ بينت،من خلال الحوار الدرامي،طبيعة مرضه.لذلك سعت إلى علاجه من الأحلام.ولذلك فإن "طبها" معنوي نفسي وليس طبا جسديا.

والعلاج من الأحلام يعني الاستيقاظ من النوم.وهنا تساوي الأحلام النوم،أما الاستيقاظ فيساوي الحقيقة الواقعية. بناء على هذا، ليس المرض مرضا جسديا،كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ولكنه "مرض معنوي".لهذا اقترحت الزوجة على الرجل علاجا يتمثل في التدوين والكتابة. الكتابة بوصفها علاجا.

وقد ساهمت شخصية الصبي في تسليط الضوء على ماضي الرجل،الماضي الذي لا يشبه الحاضر.فقد كانت له في طفولته لعب،وكان في شبابه وسيما.أما الآن فهو يشكو من "عذاب الرأس"7.لذلك خاطبه.

الصبي :كم كنت وسيما إنك أبكيت النساء والآن يبكيك الألم.

كان البكاء من نصيب النساء في الماضي لوسامته؛أما الآن فالبكاء من نصيبه بسبب عذاب الرأس والأحلام.كما كان أيضا "مفعما بالحياة،وفجأة اختفى كل شيء"8حسب قول المرأة في الاستدلال الأول.

وهو بالإضافة إلى كونه حالما،يتمتع،حسب مفردات من الحوار الدرامي،بقلب ناصع البياض ولا يعرف الشر طريقا له.لكنه يمتلك معرفة ووعيا سياسيين.يكشف عن هذه المعرفة معرفته بأسماء كل رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية طيلة تاريخها.أما الوعي،المتعلق بالحاضر وليس بالتاريخ،فيبرزه الموقف الذي عبر عنه بطريقته عن إنجازات بوش الأب وكلنتون وبوش الابن.

فبعد أوامر حركية،يبدو من خلال السياق الدرامي أنها تتعلق بفحص طبي،صادرة من الطبيب إلى الرجل،وجه الأول للثاني سؤالا غير طبي،ولكن له مضمون سياسي.وفحوى هذا السؤال يتعلق بإنجازات الرؤساء الأمريكيين الثلاثة "في خدمة الإنسانية" حسب قول

الطبيب.وهو سؤال زاد في الكشف عن عمق شخصية الرجل،كما كشف عن موقفه.وقد تم التعبير عنه بطريقة غير لفظية،تتمثل في صوت إغلاق الباب بعنف.لذا فإن هذا الصوت جواب عن سؤال الطبيب.ويبدو أن المراد من عبارة "في خدمة الإنسانية"،في السياق الدرامي الذي وردت فيه،ليس هو إبراز رأي الطبيب،إن كان هذا هو رأيه،ولكن المراد هو الكشف عن موقف الرجل بالذات..إنه هو الشخصية المركزية والمحورية ذات الأطروحة في النص الدرامي.لذلك يمكن اعتبار السؤال استدراجا لمعرفة والكشف عن هذا الموقف.

من خلال هذا الموقف وحركة إغلاق الباب العنيفة والقوية،يتبين أيضا أن الرؤساء الأمريكيين الثلاثة المذكورين،بسبب أفعالهم في العراق، سبب من أسباب حزن ومعاناة الرجل.لذلك كانت تلك الأسماء مؤشرا أيقظ ذكرها في الرجل حزنا دفينا،وكشف عن جرح عميق.أبان عنهما صوت إغلاق الباب بعنف وقوة.

إن هذا الأخير يجر جثته لأنه نقي،كما يقدمه النص الدرامي،في عالم مدنس،عالم العبث.ومن علامات هذا الأخير أن يجر الإنسان الحي جثته.لكنه ليس عالما عبثيا على غرار مسرح العبث الغربي حيث الفراغ الروحي،بل إنه عالم عبثي مفعم بالإيمان الديني لأنه قائم على ثنائية الحياة الدنيا والحياة الأخرى.وعليه،فإن العبث محصور في الحياة الدنيا فقط.كما أن هذا العالم مفعم،رغم شراسته وسوداويته،بالأمل.الإيمان والأمل يتجسدان معا في المشهد الأخير من النص الدرامي،حيث ارتدت الزوجة ثيابا بيضاء،وقد سلطت عليها وعلى الجثة بقعتان ضوئيتان لتبئيرهما،ثم قالت:

الزوجة:"اتشح يا حبيبي بالبياض إنه النقاء وأنت هو،سأرتدي كفني لأصلي ليل نهار عسى أن يستجاب دعائي وتعود إلي روحا وجسدا"9.

لقد قدمت الزوجة تفسيرا للون البياض،وهو النقاء.نقاء الرجل الذي لو يتمكن من تحقيق أحلامه.لكن لنلاحظ أنه لم يمت في النهاية،ولكنه بقي،في المشهد الأخير،جالسا ،ليس على الركح، ولكن مع الجمهور.لقد كان يحلم من أجل علاج الناس الذين اعتبرهم مرضى،ومرضهم يختلف عن مرضهم.إنه مريض بالأحلام،ومرضهم يتعلق بقلة الوعي وعدم إدراك المحيط الذي يعيشون فيه. لذلك يود أن يناقشهم في مكان عام.في هذه الحالة يعتبر هو سويا،صحيحا،أي غير مريض..أما هم فليسوا كذلك. الصحة والمرض هنا يتعلقان بالوعي وعدم الوعي بالمحيط. في هذه الحالة، يكون العلاج صادرا منه إليهم.

ومادامت أداة العلاج عنده هي النقاش في مكان عمومي،فهذا يؤكد على أن مرضهم ليس مرضا عضويا،وليس من نوعية مرضه.مرضه كما تتصوره باقي شخصيات النص الدرامي وخاصة الزوجة التي حددت مرضه بكونه متعلقا بالأحلام، أحلامه.الأحلام التي تتأسس على أنقاض الواقع وتتجاوزه في الآن ذاته.ورغم انكسار هذه الأحلام بقي في الأخير جالسا مع الجمهور أي مع الناس.فهل هناك أمل في شفائهم؟إن الجلوس مع الجمهور يوحي بذلك.

لقد جرت الأفعال أو الأحداث الدرامية في الاستدلال الأول في قمة الجبل.واختيار هذا الفضاء كان من أجل دفع الرجل لكي يتخلص من جثته عن طريق إلقائها من القمة إلى الأسفل.لكنه أصر على المحافظة على جثته.ومثلما صارت جثته عبئا عليه،غدت كذلك

أحلامه،وقد كانت سابقا زاده ودواءه، عبئا عليه.عبء ينوء بحمله الآن.لذلك يمكن التماهي بينهما،بين الجثة والحلم.

وبناء على هذا التفسير صارت الأحلام جثة.إن العنوان العام يشير إلى "سيمفونية الموت والجسد"،أما النص فركز على الجسد/الجثة وكذلك على الأحلام،انكسار الأحلام،أي موتها.وبهذا المعنى، يكون هناك تناغم بين الموت والأحلام أي سيمفونية الموت والأحلام.

وبالنظر إلى المعنى الرمزي للجثة،جثة الأحلام،فقد كانت هناك عناية بها من قبل صاحبها:الرجل،الذي لم يرد التخلص منها رغم الدعوات والمحاولات المتكررة من قبل الشخصيات الدرامية الأخرى.تكتسب هذه الجثة معناها من داخل المحيط الدرامي النصي.وخلافا لجثة يونسكو في مسرحية "أميديه" التي تثير الرعب،حسب مارتن إسلان،فإن جثة الرجل في "جسدي مدن وخرائط" تدعو إلى التأمل في سبب أو أسباب عدم تحقق الأحلام.ففي مسرحية يونسكو "أميديه" "ينتاب الزوجين الرعب لأنه في الغرفة المجاورة توجد جثة،لعلها جثة عشيق الزوجة الذي قتله الزوج ،وتبدأ تلك الجثة تنمو باضطراد...لاشك بأن القول بجثة تنمو هو تصور عبثي،إلا أنه يبث الرعب.إنها تصبح من الضخامة بحيث أن القدم الهائلة الحجم تكسر الباب في آخر الأمر وبينما يزداد نموها دون توقف تأخذ بدفع الزوجين خارج المنزل...إنه كابوس فعلي ولكنه أيضا صورة قوية إذا أطلنا التأمل فيها تكتسب معنى"1..

كذلك، تكتسب الجثة في النص الدرامي "جسدي مدن وخرائط" لقاسم مطرود معنى.هذا المعنى لا يثير الرعب،وإنما يدعو إلى التأمل في سبب أو أسباب الإخفاق،و"عذاب الرأس"،والإحباط،والاختفاء المفاجئ،وانكسار الأحلام.إن حاضر الرجل/الرمز ليس مماثلا لماضيه.ذلك أن ماضيه أفضل من حاضره الآن، حسب الكيفية التي قدمه بها النص الدرامي موضوع التحليل.

بقيت الإشارة إلى أن النص الدرامي"جسدي مدن وخرائط" للكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود كتب سنة 5..2،ونشر سنة 7..2 ضمن كتاب شمل مجموعة مسرحيات وحمل عنوان "سيمفونية الموت والجسد ".والزمنان معا أعقبا احتلال العراق الذي كان في ابريل سنة 3..2.يسمح الزمنان الخارجيان المذكوران بتطعيم وتعزيز هذه القراءة الداخلية للنص الدرامي المذكور بتفسير خارجي.

أما هنا فقمت فقط بقراءة داخلية له.التفسير الخارجي لا يخرج عن نطاق وضعية العراق المحتل اليوم. العراق مهد الكتابة و رمز الثقافة والحضارة رغم كيد الكائدين.

الهوامش:

1- قاسم مطرود.سيمفونية الموت والجسد.منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا.2..7.

1 (مكرر)-أخبرني قاسم مطرود بأن خطأ وقع في عنوان كتابه المطبوع،وأن عنوان النص الدرامي هو :"جسدي مدن وخرائط".أما عنوان "سيمفونية الموت والجسد" فعنوان عام وشامل لكل النصوص الدرامية التي يتضمنها الكتاب المطبوع.

2–نفسه.ص/1..
3–نفسه.ص/34.
4–نفسه.ص/11.
5–نشر صبري حافظ دراسة عنوانها "المسرح الإنجليزي وغزو العراق".توقف فيها على الخصوص على عمل مارك ريفنهيل Mark Ravenhill المسرحي "اضرب/اقتنص الكنز/كرر العملية" "Shoot/Get Treasure/Repeat" بعد الإشارة إلى السياق العام الداعي إلى هذا الإبداع المسرحي.نشرت الدراسة بمجلة "الكلمة" (إلكترونية) التي يشرف عليها كاتب الدراسة نفسه.السنة الثانية.العدد 17.مايو 2..8.
6–سيمفونية الموت والجسد.ص/2..
7–.نفسه.ص/43.
8–نفسه.ص/44.
9–.نفسه.ص/5..
1.– نفسه.ص/1.. – مارتن إسلن. تشريح الدراما. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.ط/1. 1987. ص/ص 76/75. ترجمة أسامة منزلجي.

الفصل التاسع
مسرحية مجرد نفايات

تمهيد:

في هذه المونودراما يتناول قاسم مطرود واحدة من أبشع سبل تحطيم الذات البشرية وجعل الإنسان ذي كينونة شيئية بعد تجريده من كينونته الروحية، وبعد غسل دماغه وتحويله إلى أداة تنفيذية مطواعة يديرونها حسب رغباتهم، وأهوائهم، وأهدافهم اللاانسانية. إنهم يفعلون ما يفعلون عبر برامج تعذيب الجسد، وإذلاله، وإفراغه من محتواه الإنساني. وإذ ينجحون في تشييئه فإنهم يخطون الخطوة الأخيرة في تحويله إلى مجرد نفايات. لقد تناول هذه المسرحية كعرض درامي الأستاذ الفاضل عبد الغفور بن أحمد البلوشي في بحث أوجز فيه رأيه في هذا الجنس الدرامي الذي ينهض بمهمته ممثل واحد ضمن نص كتب ليكون مختصا بالشخصية ذات العلاقة المباشرة بالحدث الدرامي. كما تناول مهمة الممثل في العرض المونودرامي، وقدرته على تجسيد بقية الشخصيات لتمارس حضورها من خلال شخصيته المهيمنة تماما على مساحة النص أو جغرافية العرض. يقول في معرض تناوله لمهمة الممثل الأدائية:

"استطاع الممثل وهو الفنان الشاب عبد الحكيم الصالحي أن يبرع في تشخيص باقي الشخصيات ذات الحضور المجازي في العرض (الزوجة ، المحقق) المسرحي الجميل صحيح أن (المونودراما) فن يعتمد على الممثل الواحد- من هنا ربما بسبب العلاقة بالموارد المادية- ولكنها من ناحية أخرى هي ليست مجرد ممثل واحد- إنما هي في الحقيقة تحقيق نفسي وذهني في عقل شخص واحد لا ينفصل عن الشخوص المغيبة، بل يزيد هذه الشخوص قيمة، إذ أن الممثل الفرد دائم الذكر لها، غير قادر عن الانفصال عنها، لذلك تكتسب هذه الشخوص حضورا قويا وقادرا وان لم تظهر."

ثم عرج على الإخراج منتقدا ما وقع فيه من إرباك سببه قطع الديكور الكبيرة التي لم يتلاءم حجمها مع جغرافية المسرح.

أما الأستاذ شاكر عبد العظيم فقد قدم هذه المسرحية بدراسة ألقى من خلالها الأضواء على فحوى الحداثة وما بعدها متخذا من هذه المسرحية أنموذجا مكتملا ومشتملا على موجهات العمل الحداثوي، ومؤكدا في استنتاجه الأخير أنها اشتغلت:

"على أهم التحقيبات التي مرت بها الشخصية وهي ثلاث: الأولى تكمن في الحياة العادية التي كانت تعيشها قبل الدخول لمرحلة الصراع مع السلطة. والثانية هي دخول غمار المعركة مع الذات والآخر/ السلطة ذاتها. أما الثالثة فهي مرحلة الهروب والتداعيات المرة، مرحلة المصير الذي تسير الأحداث باتجاهه ترافقها شخصية البطل". ولأهمية المقالتين أدرجهما أدناه.

بحث موجز عن عرض مسرحية ..مجرد نفايات..
بقلم عبد الغفور بن احمد البلوشي

مقدمة :

مما لا شك فيه أن المسرح بمفهومه الثقافي ظاهرة حتمية وضرورية للمجتمع إذ انه يلتزم برسالة فكرية وفنية تهدف إلى تأصيل القيم الإنسانية بما يتفق مع قيم وغايات أي مجتمع فضلا عن الارتقاء بذوق الجماهير وذلك بتنمية الحواس و العواطف إلى درجة من السمو الترفع .و المسرح الذي يعتبر بحق أبو الفنون قاطبة تتجمع فيه كافة الفنون التعبيرية كالإضاءة و الموسيقى و الديكور و الحركة و الرقص و الكلمة المعبرة و الأغنية فقد انفرد هذا الفن بتلك الخاصية التي تتميز بتعددية مفرداته و التي تتداخل في تناغم وانسجام بين بعضها البعض في صور و أشكال تبعث على التأثير و التأثر مما يجعلنا نستشعر إننا أمام فن رفيع من شانه أن يعلم و يثقف ويمتع المتلقي بما يعود على المجتمع بالنفع الكبير هذا المنطلق يأتي اهتمام جامعة السلطان قابوس بإقامة المهرجانات المسرحية دعما و تشجيع لتطور و انتشار هذا الفن الرفيع وقد حضرت فعاليا هذا المهرجان ومن ضمن العروض التي استرعت انتباهي عرض مسرحية " مجرد نفايات " للكاتب الفنان قاسم مطرود ومن إخراج الفنان خالد العامري.

النص :

كتب النص وفق أسلوب (مونودراما) مسرحية الممثل الواحد وهذا النوع من النصوص ليس بالهين فالبناء فيه صعبا لما سيتكبده الكاتب من مشقة كبيرة في إظهار أوجه الصراع و الدقة في رسم الحوارات المناسبة للشخصية التي ستحاور نفسها بنفسها واختيار المفردات اللغوية المناسبة أيضا بحيث لا تؤدي إلى تعب ذلك الممثل الواحد الذي سوف يتحمل أعباء طرح النص على الجموع الغفيرة التي حضرت كي تتمتع بصوت لاتشوبه شائبة وكلمات نطقها لا يبعث على الملل.

المونودراما عالم مليء بالسحر والتوحد مع الذات ولا أبالغ إذا قلت أن هذا الجنس من أصعب الأجناس الأدبية لأنه يعتمد على ممثل وحيد, هو الحامل الرئيسي لكل ما يدور من أحداث وأفعال على الخشبة وبالتالي يتطلب قدرة وموهبة عالية وبحث دائم عن أشكال ومفردات جديدة لإيصال فكرة العرض إلى المتلقي وتحكي المسرحية عن هم ذاتي يتقاطع مع مشاكل المجتمع وأن هذه المعاناة إنسانية تدعو للالتفات إلى قضايا المجتمع وتلفت النظر إلى كثير من المصادرات التي تحدث ..مصادرات للأشياء وللأفراد وللذمم و الضمائر الميتة ظل النظام الذي يصادر كل شيء و أي شيء حتى صلة الرحم و الأخوة و الإخلاص و العواطف يصادر أي شيء حتى الأحلام المشروعة و غير المشروعة.

أن لهذا العمل مجموعة من الرسائل وهذه سمة العمل الفني وطبيعة تكوينه و غالبا ما تكون المواضيع المطروحة في مثل هذا الفن ذات طابع مأساوي يقوم البطل بكشف سيرته الذاتية أمام جموع النظارة من المشاهدين حين اعتمد النص على مستويين زمنيين هما

فلاش باك المعانات في المعتقل و الوقت الحاضر بشكل رئيسي و بما أن هذا العمل بالتحديد يلامس قضايا الإنسان وظروف معيشته وحياته و علاقاته الإنسانية بالآخرين حتى ولو ذلك الآخر هو اقرب المقربين إليه أي البطل.
من هنا جاءت حتمية تعدد مستويات المكان وقد طغى الجانب السردي على لغة العمل وسادت صيغة الفعل الماضي بوضوح بالرغم من وجود بعض الديولوجات التي تستحضرها الشخصية من وحي ذاكرتها "_ الزوجة , المحقق , العسكري ".
في حين يقوم البعض بتمجيد المونودراما ويعطيها ما للمسرح من خصوصيات وعناصر بل ويعول عليها في أنها يمكن أن تحفظ للمسرح قوته وخطوطه الكلاسيكية الخلفية من الاندثار بفعل عوامل التغيير والتغير نجد أن البعض الآخر لا يعترف به أساساً قائلا بأن المونودراما ما لها علاقة بالمسرح ويرمي بها بعيداً عن الفن المسرحي معتبراً إياها نوعا من الديالوج المسرحي أو أي شيء آخر!
إلا أن هذا الرأي الأخير الذي ينسف كل جهود المونودراميين منذ أن خرجت إلى الوجود منذ القرن الثامن عشر تقريبا يعتبر رأياً مجحفاً ولا يعبر كثيراً عن واقع فن المونودراما التي نعرف بأنها قطعة فنية مسرحية فردية مصحوبة أحياناً بشخصيات صامتة تعبير جسدي أحيانا أخرى بدأت الانتشار في ألمانيا في القرن التاسع عشر.
إلا أن أشخاص آخرون لا يخرجون عن ان المونودراما من المسرح فحسب ولكنهم يتهمونها والمنفذين لها بأن لديهم شعورا متضخماً بالفردية وبالعظمة و متناسين " أي فنانو المونودراما " أن المسرح هو في الأساس عمل جماعي اخترعته الجماعة للتعبير عن نفسها، وبعيداً عن تجاهل البعض للمونودراما كفن مسرحي فإن المونودراما فن يحفظ للمونودراما الكلاسيكية شكلها وكيانها وشروطها وقواعدها وهو أيضاً تقدم في سياق مسرحية الفصل الواحد لكن يعبر عن موضوعها بتركيز وتكثيف شديد محتوية على شروط الدراما الأصلية «الصراع، الحبكة، الشخصية» مع الاحتفاظ بالمكونات الأساسية للتسلسل الدرامي المنطقي «البداية ، الوسط، النهاية» ولأن المونودراما مركزة فلديها القدرة على تناول جميع المواضيع الإنسانية التي تتناولها الدراما التقليدية والمونودراما سريعة الانطلاق إلى المتفرج لا تحتاج إلى الكثير من البهارات الفنية لأنها تصل بسرعة إلى عقل المتفرج وقلبه نظراً لتركيزها واختصارها ومن هذا المنطلق فإن المونودراما لا تبدأ بتمهيدات وشروحات بل العكس فانه يفضل أن تبدأ بالحدث مباشرة ومن قمته بوجه التحديد بما يسمى منطقة الهجوم والمسرحية المنودرامية يجب أن تتسم بالسرعة والايقاع المنضبط أي التوافق بين مجمل عناصر تكامل العرض المسرحي من حيث " كلمة وحركة وديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية وموسيقية" كتبت هذه المسرحية – مجرد نفايات – بعناية فائقة وقد التفت المؤلف لجميع التفاصيل ولم لا أليس المسرح هو فن التفاصيل كما يسميه فرحان بلبل في كتابه النص الكلمة و الفعل حيث يقول المسرح فن التفاصيل شئنا أم أبينا وان أروع ما توصل إليه فن التمثيل هو انه فن التفاصيل الذي حول هذا الفن من مجرد إبداع ذاتي عند الممثل إلى علم يصقل الموهبة و الإبداع لكن فن التفاصيل عند بعض الكتاب اخذ معنى آخر ومنحى آخر حيث تحول إلى الإسهاب و التطويل لذا يجب

أن تتبع تلك التفاصيل من عناصر الشخصية التي رسمها المؤلف وجزئية التاريخ أو ماضي الشخصية الذي اخترعه الممثل من وحي مخيلته وقد أسهب الكاتب و الفنان قاسم مطرود في ذكر تفاصيل الحركة و الإخراج كثيرا و هذا الأسلوب وجدته في اغلب النصوص التي قرأتها له فهو يكتب من زاويته كمخرج لذا يحاول أن يضفي متعة على القراءة بالنسبة للقارئ العادي ولكن باعتقادي أن ترك بعض التفاصيل لمخيلة القارئ شيء جميل وهذا الأسلوب سيصعب على المخرج رسم الحركة الجديدة للمثلين لذا نرى أن المخرج حاول التمرد على ملاحظات المؤلف في النص.

الممثل

لقد استطاع الممثل وهو الفنان الشاب عبد الحكيم ألصالحي أن يبرع في تشخيص باقي الشخصيات ذات الحضور المجازي في العرض " الزوجة , المحقق " المسرحي الجميل صحيح أن "المونودراما" فن يعتمد على الممثل الواحد– من هنا ربما بسبب العلاقة بالموارد المادية– ولكنها من ناحية أخرى هي ليست مجرد ممثل واحد– إنما هي في الحقيقة تحقيق نفسي وذهني في عقل شخص واحد لا ينفصل عن الشخوص المغيبة، بل يزيد هذه الشخوص قيمة، إذ أن الممثل الفرد دائم الذكر لها،غير قادر عن الانفصال عنها، لذلك تكتسب هذه الشخوص حضورا قويا وقادرا وان لم تظهر.

إن فن "المونودراما" فن يسعى إلى التكثيف لا إلى الاختزال– وان العمل الواحد الذي يقدمه في فترة زمنية معينة إنما يمثل عملا مسرحيا كاملا، رغم كونه استغنى عن الفصول واختزل الزمكانية. لقد حقق هذا الفن لنفسه مكسبا مسرحيا مرموقا في الكثافة والعمق فاقترب بهذا من فن الشعر.

ولكن يجب ألا ننسى أهمية الحفاظ على روح المبادرة لدى الممثل كي يعطينا النتيجة المطلوبة أداءً للشخصية وفهماً لها .

وعلى اعتبار أن العمل المسرحي المعتمد على الممثل الواحد – المونودراما – يُعد من أعقد أنواع العمل المسرحي كتابة وتجسيدا كان التأكيد المستمر على أهمية الالتزام بالقواعد العامة المتعارف عليها والمعترف بها في هذا الجنس المسرحي القديم–الجديد .

إن أهم ما يتم التركيز عليه في العمل المسرحي المعتمد على الممثل الواحد هو الإمكانيات التي يجب أن تكون متوفرة لدى الممثل كي يستطيع لا من إقامة حالة جيدة من التواصل بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين فحسب بل والمحافظة على هذا التواصل منذ بداية العرض المسرحي وحتى نهايته, بل وتبدو مهمة ممثل المونودراما مضاعفة باعتباره المسئول الأول والأخير, فهناك عامل آخر إلا وهو النص المسرحي الذي غالبا ما يقدم لنا على بساط البحث شخصية تمتلك تاريخاً طويلا من الهموم والعذابات التي دفعتها دفعا إلى لحظة البوح التي لن نكون معنيين بها وبما سيسفر عنها من استدعاء سلسلة طويلة من الأحداث المغرقة في القدم والشخصيات المتعددة ومختلفة المشارب إذا لم تقدّم في إطار جمالي محكم البناء قادر على جذب اهتمام الجمهور , وإذا كان النص المسرحي ذو الشخصيات المتعددة يتطلب ما بين المشهد والآخر حدثاً دافعاً للخط الدرامي في العمل المسرحي فإن نص المونودراما يتطلب في كل جملة منه حدثا أو موقفا أو حتى إشارة لم

تكن متوفرة أو معروفة للمشاهدين , لذلك فإن أي تكرار في فكرة أو جملة أو حتى كلمة في نص المونودراما سيؤثر سلبيا على العلاقة الحميمة التي قد يتمكن العرض من إقامتها مع جمهوره.

إن الغنى المطلوب توفره في نص المونودراما لا يعني أن يقوم كاتب المونودراما بحشوها بما قد يخطر على باله من أحداث وشخصيات , بل عليه أن يكون دقيقا في اختياراته دون الوقوع في مطب تحويل العمل إلى سلسلة غير متناهية من الأحداث والشخصيات التي يكاد لا يربط بينها رابط , والتي قد تفقد ما يربطها بالشخصية موضوع البحث. على أن هذا التصاعد المتواتر يجب ألا يؤثر سلبا على أداء الممثل الذي ينبغي عليه توزيع جهده على مدة زمن العرض المسرحي لا أن يستهلك طاقته التمثيلية والأدائية والجسدية خلال الدقائق العشر الأولى ثم يقضي بقية الوقت منتظرا مع المنتظرين نهاية العرض المسرحي الذي سيتحول بالتأكيد إلى عبء على الممثل ومشاهديه .

وفي هذا الإطار يمكن تحديد نوعين من الإيقاع في عرض المونودراما أولها الإيقاع الداخلي للمثل والذي يتعلق بشعوره بالشخصية والحدث والزمان والمكان وطبيعة تعاطي هذه الشخصية مع كل ما يحيط بها .. ثانيها انعكاس فهم الممثل لكل هذه العناصر على الجمهور بالقياس إلى درجة تفاعله مع ما يُطرح عليه من وقدرة الممثل وأهمية النص على استكمال جميع جوانب الشخصية وتكوينها النفسي و الاجتماعي واستيفاء كل متطلباتها و ضبط إيقاع العمل من بدايته وحتى نهايته.

الإخراج :

يظل الإخراج أحد السمات البارزة في أي عمل مسرحي، ويعتبر من المكونات الرئيسية لعناصر المسرح، خاصة إذا كان هذا المخرج أوغيره من المخرجين يضع في مخيلته الاهتمام بجميع عناصر العرض المسرحي، وبالتالي يوظف كل تلك العناصر مجتمعة لخدمة النص

المونودراما هي تحد للمخرج وللمثل على مبدأ أنا سأكون وحدي على الخشبة وسأقنعكم أنني أستطيع أن أبني عالماً.. الكثيرون من الممثلين يخافون من خوض هذه التجربة أو التصدي لها.. لأنها بالدرجة الأولى تفضح أدوات الممثل والمخرج.. لأن المخرج بحاجة إلى مجموعة من الحلول ليساعد فيها الممثل لكي يستطيع أن يمسك بالجمهور في زمن

العرض..

مخرج العرض هو الفنان الشاب المبدع خالد العامري الذي عرفناه ممثلا مبدعا على المسرح ومبدعا على شاشة التلفاز حيث لعب عدة ادوار عرفه الجمهور من خلالها وأجاد فيها كلها كما أجاد في إخراج هذا العرض بقيت لدي بعض الملاحظات ا حول أسلوب العرض .

استخدم المخرج مقدمة استهلالية للعرض وهي عبارة عن فلم ممنتج عن فلم عالمي واستخدم كفن من فنون الميديا واستغله لتقديم تتر اسماء طاقم العمل من مخرج ومؤلف و ممثل وباقي فنيي العرض مع مؤثر موسيقي جميل باعتقادي كانت جميلة وممتعة ولكنها لم تخدم العرض كثيرا .

التزم المخرج بتوجيهات المؤلف وتمرد على بعضها خصوصا في الحركة وتصميم الديكور أو ربما لم يستطع تنفيذها .
أن المخرج كما يخيل إلي إما لم يأخذ قياسات الخشبة قبل تصميم وتركيب الديكور " وهذا غير معقول لان المخرج من خريجي نفس الجامعة وتربى على هذه الخشبة وباعتقادي خبر كل مساوئها ومحاسنها وعرف كل خباياها " أو كان من المفترض أن يقدم العرض على خشبة مسرح آخر فوضع قياسات الديكور وفق قياسات المسرح الآخر " وهذا محتمل " وذلك بسبب حجم قطع الديكور جاءت كبيرة بعض الشيء و لم تتناسب مع قياسات وحجم خشبة المسرح وكان واضح البتر في بعض القطع من الديكور .
قسم المخرج المسرح إلى ثلاث كتل بصرية شاشة عرض سينمائي وسط أعلى خشبة المسرح وسلم صغير يعلوه باب ليوحي لنا بأنه باب مدخل المنزل على يسار مقدمة المسرح و منصة دائرية متحركة ركب عليها خشبة دائرية بثلاثة مناظر " زنزانة السجن , غرفة التحقيق , غرفة التعذيب أو حاوية القمامة " وسط يمين المسرح .
إن تقارب هذه الكتل البصرية من بعضها البعض و عدم تناسب حجمها مع المكان أدى إلى تداخلها مع بعضها البعض في بعض الأحيان من بعض مواقع الصالة وطوال فترة العرض من بعض المواقع وهذا بالتأكيد سيؤدي إلى تشتت أذهان المتفرجين أثناء العرض المسرحي .
ارتدى الممثل طقم ملابس احمر شبيه بملابس المحكوم عليهم بالإعدام وهذا يكشف بان هذا الشخص محكوم عليه بالإعدام من أول وهلة و لا أظنه مناسبا فلو اختار أي لون آخر لكان انسب وطبيعة العمل .
على كل حال العرض المسرحي كان ممتعا وجميلا بشكل عام وقد أبدع الجميع مخرج وفنيين و ممثل أما الممثل فقد قدم ادءا رائعا لو انه خفف من المبالغة في البكاء و الصراخ في بعض الأحيان لكان أروع .

ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي (مجرد نفايات نموذجا)
دراسة : شاكر عبد العظيم

يشكل فكرما بعد الحداثة أهمية بالغة على الأصعدة كافة وفي كل المجتمعات الإنسانية دون استثناء وذلك نتيجة نزعته الشمولية والحداثة التي سبقته وارتبطت به تعد من أهم مرجعياته بسبب كونه قائماً من خلالها ومن خلال وجودها الممهد له ،إذ قامت الحداثة برسم مسارات جديدة للإنسان امتلك عبرها رؤيته الجديدة للعالم ولنفسه (في عصر النهضة الأوربية ومن ثم العصر ألأنواري)، تلك الرؤية التي اختلفت عن العصر الكلاسيكي ، حيث حاولت الحداثة الاعتماد الكلي على النزعة الإنسانية والتشريع للإنسان بذاته فأصبح الإنسان هو المركز، كما حاولت التأسيس بناءاً على العقلانية وإقصاء المتخيل الأسطوري والميتافيزيقي، مما أدى إلى قيام الثورة الصناعية والعلمية في كافة المجالات في الحياة الأوربية .

ولان ما بعد الحداثة قائمة على أنقاض وتقويض الحداثة ، لذا فإنه من الممكن تحديد ملامحها في ظل علاقتها بها وهنا سنجد إن أي تعريف لما بعد الحداثة يستلزم نبذ اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصيته ، كما إن من أهم مميزات عصر ما بعد الحداثة ،هو الاستهلاكية (عصر الوفرة)، فالاستهلاك هو المحرك الرئيس لمجتمع ما بعد الحداثة ، ولا تعد مسألة الوفرة عيباً في نظامه بل لان المجتمعات تهدف من خلالها للوصول إلى تلك الوفرة ، ولم تتوقف التسميات عند هذا الحد بل سمي بعصر المجتمعات الصناعية والإعلامية ومجتمع التكنوقراط ، وتميز أيضاً باعتماده المعلوماتية وتخطي حدود الدولة مما ساعد على تحطيم البيروقراطية ، وأدى إلى تحولات طالت كافة مستويات (الكل الاجتماعي) ، وتميز بخضوع الأشياء لقانون الموضة .

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية يبدأ عصر ما بعد الحداثة في الغرب(على وفق بعض الآراء لمفكرين), ومثلما تغير حال المجتمعات الغربية بعد أن خاضت حربين عالميتين متجهة نحو الاستقرار والنمو بدأت أفكار ما بعد الحداثة بالظهور بالضد من أفكار عصر الحداثة التي شغلت النصف الأول من القرن العشرين , فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديمقراطية والليبرالية وترسخت التيارات البنيوية في كل الحقول المعرفية وتلتها ما بعد البنيوية من تفكيكية وسيميائية وتاويلية ، وهكذا ظهرت ثقافة جديدة وظهر إبداع جديد كذلك في الفنون والآداب.

أما في المسرح فقد سادت نصوصاً وعروضا وتقنيات, مجموعة من القيم الجديدة التي فتحت الحدود بين الفنون والثقافات المتجاورة وغابت القوالب النموذجية بين الأجناس وتهاوت الحدود والفواصل. وتداخلت الأساطير والخرافات مع الواقع وتماهى الوعي مع اللاوعي وظهرت الرموز الخفية للإنسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورة والسلطة ليتمرأى كل ذلك السيل من الأشياء في النص والعرض المسرحي .أما في

عالمنا العربي فقد تجلت أشكال ما بعد الحداثة في المسرح في بعض النصوص والأعمال رغم هيمنة منجزات الحداثة والكلاسيكية واختلاطها بها وعدم التخلي عنها .

إن نص ما بعد الحداثة المسرحي يعد (نصاً مفتوحا) وهو يتسم بطابع التعدد والتنوع ويشهد على بلاغه متعددة تفتقد لكل شكل أو هيأة محددة ، وهذا المرتكز الجديد شمل أيضاً كل مفاصل اللغة والأدب والفنون الأخرى ، إلا إن المسرح قد إنماز بغياب القولبة التي عهدها في زمن الحداثة ، وكما هو معروف عن المسرح بناءاً على احتوائه الفنون جميعها سواء أكان نصاً أم عرضاً فضلاً عن تعاضده – أي المسرح – مع الآداب بكافة تنوعاتها في إنتاج تلك النصوص فأنه لا يمكن له أن يميط اللثام عن تيار فكري حديث لأن ذلك سيكون عكس طبيعته (مسايرة الحياة والتعبير عنها) منذ أن بدأ وحتى اليوم. فالمسرح يتلاحم مع كل الطروحات الفكرية الجديدة على اختلافها . والحداثة التي انطلقت بفعل مرجعيات متعددة من أهمها المرجعيات الفلسفية ، أي أنها نابعة من منطلقات فلسفية ,عبر طروحات لفلاسفة من أمثال : ديكارت(في الكوجيتو) , وكانت (في السببية), و لايبنتز(في المونادا) و (عدمية) نيتشه وماركس و فرويد إلى كثير من الأسماء التي مارست دور الموجه لسيرها وهي تشق طريقها باتجاه تأصيل فكر الحداثة لتتموقع وتتموضع عبر ركائز تمتلك متانتها وحصانتها الملحة كضرورة حياتية تحاول تفريغ خزانات الذاكرة البشرية من موروثاتها ومألوفياتها المعتادة لتعتمد أسس التجريب والعلمية في النظر للأشياء. أما في العراق فلم تتمظهر أطر ما بعد الحداثة في المسرح على مستوى النص إلا في نصوص معدودة ولكتاب لم يشكلوا يوماً مركزاً أو بؤرة للمركزية بل كانوا يمثلون هوامش وان كان إنتاجهم غزيراً ونوعياً . إلا أن ما بعد الحداثة تجلت في العرض المسرحي العراقي أكثر منه في النص .ففي النص وجدنا أن الكاتب والشاعر (خزعل ألماجدي) في جل نصوصه (هاملت بلا هاملت ، سيدرا ، حفلة الماس ، اكيتو، عزلة في الكريستال ، .....) حيث سيتم تناولها في مقال قادم . يقف في مقدمة الأسماء العراقية والى جانبه مجموعة كتاب عراقيين منهم (قاسم مطرود ، فاضل سالم ، علي عبد النبي). إذ يتمثل جزء من منظومة ما بعد الحداثة في نصوصهم المسرحية .كون تلك المنظومة لم تجد التربة الخصبة لتزدهر في فضاء الفن العربي ، والعراقي المسرحي وتنمو، بقدر وجود مناخات هنا وهناك تحتوي هذا الجزء منها أو ذاك ، وبالإشارة إلى نصوص لهؤلاء الكتاب وذلك في مسرحية (مجرد نفايات) ومسرحية (القطار النازل إلى الحرب) و(قمامة) كنماذج تمثلت فيها بعض طروحات ما بعد الحداثة في البناء النصي .وهي مثالنا على طرحنا لهذه الرؤية.

بالنسبة لمسرحية (مجرد نفايات) ل(قاسم مطرود) وهي مسرحية مونودرامية بشخصية واحدة , غير معلن عن اسمها . تعاني أزمة نفسية مريرة جرّاء ماضيها الذي لا تستطيع الخلاص منه , ولأنها سجنت وتعرضت لأشد الآلام والتعذيب من قبل السلطة،التي ارتأت أن تساومه , فأما أن يموت على طريقتها أو يعمل لصالح تحقيق رغباتها ومراميها في الخلاص من أعدائها أو المناوئين(للسلطة) حتى لو اقتضى الأمر قتل الآخرين ، وبهذا ستكون هذه الشخصية وسيلة قمعية،انه رجل كما يقول عن نفسه (جبان) ليكون

بديهياً اختياره الطريقة الثانية , فهجرته زوجته وولديه ، وأصبح منبوذاً بفعل اختياره الخاطئ ، لنجده طوال زمن العرض يبحث عن طريقة للموت والخلاص قبل أن يأتي عمال النفايات ، وقد رسم المؤلف فضاء العرض ورممه بتلك النفايات التي اتخذت منها الشخصية ملاذاً لها ، ما أدى إلى أن نشعر في النهاية وقد تحولت الشخصية إلى نفاية كباقي النفايات المتراكمة والتي يعجز عامل النفايات عن تنظيفها حتى، لذا يغادروها دون إن يزيلوها من الوجود.

وربما تكون هذه النتيجة قد شكلت مفتاحاً لثيمات أخرى قام المؤلف باختزالها بخيوط رئيسة منها . جرس الهاتف الذي يرن دون أن يجاب , وعمال النفايات . والنفايات نفسها ماضي الشخصية المر , وواقعها الأليم , بيته الذي يريد حرقه , ومن ثم فإنها مفتاح يستدل به إلى أن الشخصية تريد الخلاص من ماضٍ ترزح تحت وطأته ويجثم على كاهلها ومن حاضر ليس فيه سوى النفايات، إن هذه الثيمات في نص (قاسم مطرود) تكون قد توزعت على شكل أحداث وحكايات تمر بها الشخصية بتراتبية فوضوية ناتجة عن المناخ الذي يحتوي البطل , وترتبط جميعها بفكرة الخلاص من الحياة لا من الموت ، وهنا يتساوى العدم مع الحياة ذاتها ، فيكون العدم مطلب حتمي للشخصية يتفوق على الحياة بكل ما تعنيه من وجود (للوجود) الذي يشكل غاية الإنسان ، وضع المؤلف شخصيته في بيئة تكونها الأقذار والأوساخ والنفايات كما يضع بيكيت شخصياته في أماكن قميئة كهذه.

يقوم الشخص المقذوف في هذا الواقع بتفعيل دلالات تتحول في فضاء النص من حالة إلى أخرى ومن هيئة إلى هيئة لتدعيم أفكار النص كتمزيق كل الكتب والمجلات التي يمتلكها ابتغاء قتل الزمن الذي يربطه بالماضي وبالثقافة التي تأسست عليها بنيته الاجتماعية , وقد يشير المؤلف بذلك , وفق قراءة تعددية تبعاً(لدريدا) , إلى عدم توافق الواقع للتبدل الجديد الحاصل في الحياة , من خلال التكنولوجيا وأساليب التواصل الحديث , ويساند هذه الفكرة مسألة عدم الإجابة على (الهاتف) الذي يرن حتى بعد نهاية المسرحية , إذ لا تواصل بين الشخصية في واقع مر وبين الماضي والحاضر وكذا مع العالم الخارجي , أن المؤلف يدعو للتواصل ولكن ليس من خلال واقع يشكله الركام والخراب , وهو واقع تؤثثه الفوضى واللاجدوى والعبث ما يذكرنا بشخصيات (بيكيت) لا سيما في(انتظار غودو) اللذين يقفون إزاء الخراب واللاتواصل كمهرجين لا يفعلون شيئاً . ولسنا هنا بصدد المقارنة وإنما لتأكيد تقارب المناخين في النصين.

لقد تشظت الحكاية وتداخلت وتفرعت فمن الخوف من السلطة إلى الحصول عليها ثم رفضها, من مواجهة الموت إلى الهروب منه ثم الذهاب إليه, ومن اعتناق الثقافة السائدة إلى تمزيقها وتحويلها إلى أكوام من النفايات , وتجدر الإشارة هنا إلى وجود أكثر من دلالة رمزية بحيث لا يمكن الوقوف على معنى معين لمفردات مثل الهاتف الذي يرن منذ بداية الأحداث حتى إلى ما بعد نهايتها , وعمال النفايات , والسيارة التي ينتظرها الشخص (الشخصية المونودرامية) , ومن ثم تمزيق أي كتاب يقع بين يديه , أنها يمكن إن تقرأ على أكثر من شفرة , وبأكثر من مستوى من التحليل لان النص احكم . من قبل المؤلف . انفتاحه على تأويلات كثيرة قابله للتشظي والتعدد والتنوع ،لان النص يتطابق مع

(واقعات– واقع)مختلفة ،والشخصية تشير إلى (شخصيات) مختلفة ،والهاتف يرن لفترات مختلفة والكتب إلى جمع العديد من الثقافات لتنوع مؤلفيها وتنوع جنسياتهم وكل ذلك يتحول في النهاية إلى عالم من النفايات. الشخصية كنفاية مثل بقية النفايات ما يجعلها دلالة متساوية مع باقي دلالات النص , وبتحول الأشياء إلى نفايات , يتم إعلان موت المركزية التي يتمتع بها الإنسان ليتحول إلى شيء لا مركزي، فقد تساوت الأشياء جميعها ، وحتى العنوان لم يمنح هذه النفايات أهمية تذكر إذ جعلها مجردة من أي شي (مجرد نفايات) لا تغني ولا تضر، وجودها يوازي عدمه ،وذلك ما يمنحه الكاتب لاشياءه التي يريد الإطاحة بها ،فالأشياء لا تمتلك عمقها السابق ،لا في الشخصية ولا في سواها ،إذ تسطحت وفقدت أعماقها التي كانت عليها،فاشتغلت اللامعقولات ،

اشتغلت المسرحية على أهم التحقيبات التي مرت بها الشخصية وهي ثلاث الأولى تكمن في الحياة العادية التي كانت تعيشها قبل الدخول لمرحلة الصراع مع السلطة ، والثانية هي دخول غمار المعركة مع ألذات والأخر / السلطة ذاتها ، أما الثالثة فهي مرحلة الهروب والتداعيات المرة ، مرحلة المصير الذي تسير الأحداث باتجاهه ترافقها شخصية البطل.

الفصل العاشر
مسرحية مواطن

تمهيد:

يجرب قاسم مطرود في هذه المسرحية شكلاً دراميا مؤسساً على اختزال الحوار وتحويله إلى كلام وامض مشحون بكم هائل من الدلالات، ومرتكز على المايم(mime) كأسلوب دراماتيكي فعال في تجسيد الفعل الذي تعجز الكلمات عن تجسيده بالضبط. وفي مقاربة نقدية كتبها الأستاذ حسين عجة يرى ثمة "أعمال إبداعية لا يمكن لا الحديث ولا الكتابة عنها (أعمال سامية، لكنها غير مقدسة). كما ليس بمقدور المرء فعل أو عمل أي شيء حيالها سوى تركها تغزو وجدانه بصدق وأن يوسع لها محيط ذلك الوجدان، لكي تكتنفه، تطهره، ومن ثم تمنحه ما لم يكن قادراً من قبل على اللقاء به أو ملامسته"

ويقدم لنا عبر دراسته للمسرحية استنتاجاته النقدية التي نترك للقارئ فرصة الإطلاع عليها من خلال نشرنا لنصها وللنص الذي سبقها.

فيما وراء إسحاق وإيفجيني أو هذيانات المبدع قاسم مطرود
بقلم حسين عجة

هناك أعمال إبداعية لا يمكن لا الحديث ولا الكتابة عنها (أعمال سامية، لكنها غير مقدسة). كما ليس بمقدور المرء فعل أو عمل أي شيء حيالها سوى تركها تغزو وجدانه بصدق وأن يوسع لها محيط ذلك الوجدان، لكي تكتنفه، تطهره، ومن ثم تمنحه ما لم يكن قادراً من قبل على اللقاء به أو ملامسته (قد يكون ما تمنحه تلك الأعمال هو ببساطة الدهشة، السحر، الاضطراب الداخلي، غبطة مستحيلة في مرحلة كالمرحلة التي نعاصرها، أو كل هذه "الأشياء" مجتمعة وبدفعة واحدة!)، شيء كهذا لا سبيل ولا إمكانية لتبلوره، أحياناً، إلا في قلب الفاجع، وحينما يخر الكون برمته (بأرضه وسمائه) وسط الجحيم. نادرة هي تلك الأعمال. نادرة وشاذة أيضاً هي لحظات ولادتها. من ناحية أخرى، لا تحتاج هذه الأعمال أن تكون كبيرة، ضخمة ومعقدة في ملابساتها، ولا حتى في ثراء لغتها. يكفيها أن تتلقى عطاء ما يأتيها من الخارج وتعيد عطائه بنفس الوفاء الذي تلقته به. لكن بعد أن تكون قد لامسته أصابع الفن المرهفة. من هنا لا بد من الحديث والكتابة عنها، أو، بدقة أكبر، عدم الحديث والكتابة إلا عنها.

البرقي أو جنون الاختيار

أضع، دون ضجة، ولكن دون توجس أيضاً، عمل أو "هذيانات" قاسم مطرود "مواطن" ضمن تلك الأعمال النادرة، والتي قد تمر دون أن تتمكن قوى العصر المُحبطة، والمُفلسة،، بما فيها تلك التي تقع ضمن الميدان الفني من تلقي رسالتها الاستثنائية والإصغاء لصوتها المتفرد. لاسيما إذا ما كان ذلك العمل من صنع قلم عربي، كما هو الحال مع مسرحية "مواطن". مرد استغفال كهذا لا ينتج بالضرورة عن سوء طوية، أو إقصاء متعمد، لكنه

يمكن أن ينتج عن إسقاط المرحلة التي نعيش فيها لكل "الأشياء" النبيلة، وفي مقدمتها أشياء الفن الكبرى في عمليات تسويق تجليات الفكر والفن في سوق النخاسة وتسويق البضائع المبتذلة. من ناحية أخرى، من المحتمل أن تفلت أعمال كهذه، المتطرفة في حساسيتها ورهافتها، حتى عن أعين وفطنة من يُفترض بهم تلقي ما هو نادر، استقباله ومن ثم فتح جميع آفاق الممكن أمامه، ذلك لأن إيقاع حركته ونوعية الموسيقى التي يرقص عليها تتخطى ومن بعيد الإيقاعات الثقيلة للزمن الحاضر وابتذال رقصه وموسيقاه، هذا إذا ما كان له من إيقاع أو حركات راقصة! لكن لا بد لتلك الأعمال، ومهما يكن الحصار الذي قد يطوقها ويسعى لخنقها، من ترك صداها الذي لن تخمده غيوم السماء الملبدة ولا جبال الأرض الصامتة، كذلك لن يمحو آثارها الشفافة بطبيعتها زبد ومخاط البحار الوهمية والضاجة للعصر الذي تلد فيه. سيتضح، شيئاً فشيئاً، صوت ذلك الصدى، وستتم قراءة تلك الآثار بعيون أكثر سعة وملكة إدراك أكبر انفتاحاً، إن لم يكن في الجيل الحاضر، ففي الجيل الذي يليه؛ إن لم يكن في هذه المرحلة، ففي المرحلة التي تليها، أو في الأجيال والمراحل البعيدة التي ستليهما. ذلك هو وقع هذيانات "مواطن" عليّ شخصياً؛ لا أقول ذلك بتواضع حيال دقة وجمالية هذا العمل وحسب، بل بفرح واعتزاز أيضا إزاء تشبثه بقوة بقضية لا يمكن إلا أن تسلم نفسها، في النهاية، لعين ومخيلة المبدع.

لكن لماذا؟ ما الذي جرى، وما هي ضربة الواقعة؟ أولاً، لأن هذيانات "مواطن" ، أو التحفة النثرية/الشعرية/الموسيقية بالأحرى، التي تمت كتابتها بزمن برقي قد يصعب تخيله : ساعة واحدة، قد ولدت في صميم فاجعة واقعية، وضمن عالم عبثي وجحيمي، ربما لم يسبقه في ضراوة عنفه وبربرية الاختيارات التي يطرحها علينا عالم من قبل. لكن، ولكي لا أتحدث مباشرة عن الدوافع التي جعلتني أستخدم لهجة كهذه، أو حماس أفتخر به كهذا، دعونا نتساءل عما حدث، وما هي الشرارة الأولى التي أولعت النار في هشيم الروح ووهبت ملكة التفكير بما لم تكن تثق بتملكها له. هنا، علينا أن نصغي أولاً لما يقوله مؤلف هذه المسرحية، المُذهلة في كثافتها؛ صاحب هذه "الهذيانات" التي قلما صادفتنا براعة وحنكة عملية في طريقة صياغتها، كتلك التي نعثر عليها في "مواطن". لنصغي إذاً لما يقوله ذلك الذي أقتلعه خبر قرأه صدفة من مجرى ووتيرة حياته اليومية، لكي يدفع به نحو أكوان العزلة وطاقات الفن الغريبة القادرة على تحويل فاجعة الخبر ذاته إلى ما يشبه المعجزة، يقول المؤلف : "بعد أن قرأتُ الخبر التالي، وهو يحدد تاريخه القريب منا، في عام 14- 09 - 2007"مجموعة من القتلة طلبوا من رجل أن يقتل أبنه وإن لم يفعل ذلك يُقتل هو". كان وقع الخبر، كما يمكننا تخيل ذلك، صاعقاً على ذهن وروح المؤلف إلى حد شُلت بسببه كل طاقاته المفكرة، أو سبل مخيلته الواسعة. وكردة فعل أخلاقية أولية، كتلك التي يمكن لأي واحد منا معايشتها، حينما تهزنا وتقتلعنا من ذواتنا حوادث كهذه، هي غياب أية معرفة أو دراية بما ينبغي علينا فعله، لذا نلجأ إلى أنفسنا، نستنطقها، نحاورها، نلتمسها، لكي توفر لنا إجابة ما حيال مأزق كهذا. ولأننا قد وجدنا أنفسنا في رعب وعراء كهذا الرعب والعراء الضاري والعبثي، نحاول تخيلنا في مكان آخر، نضع أو نأخذ مكان من تلقى ضربة الكارثة، مثلاً. لكن عبثاً، فالتأملات، أو التطلع في الفراغ لن يجلب أية

ثمرة ولن يدفع على القيام بأي فعل. وذلك ما حدث بالدقة للمؤلف، لنصغي له ثانية، وهو يروي لنا ما قام به مباشرة بعد صدمته الأولى : "وضعت نفسي مكانه، لكني لم أعثر على حل ولم أتوصل إلى أي قرار". لماذا؟ ذلك لأن القرار كقوة، كما سنبين ذلك بعد قليل، يقاومنا، ولا يمنحنا أبداً إمكانية اتخاذه إلا عندما نتخذه، وليس قبل لحظة اتخاذه. ما الذي يمكن فعله ؟ يقول أندرية مالرو : "ثمة رجل في بؤس، ينبغي إنقاذ ذلك الرجل". لكن لندع ماليرو هنا جانباً، فهو يتحدث عن موقف عام، تجريدي، وعن بؤس مُفترض، لا يقل تجريدية عن الموقف ذاته. الأجدر بنا التساؤل عما فعله مؤلف "مواطن"، بعد اكتشافه لا جدوى تأمله وتمزقه لفهم حقيقة الأمر وحسب. يقول التالي : "في حالات كهذه أهرب إلى المساحات البيضاء على الورق والقدر المتاح لي بالبوح، عسى أن أتخلص من العذاب الذي يكتنفني، وبعد ساعة جاءت هذه الهذيانات التي أسميتها مواطن".

لقد قيل كل شيء عبر هذه المصارحة الأشد ألماً، فهذه الجملة التي على بساطة صياغتها قد وضعتنا سلفاً في قلب وصميم الفاجع/الكارثي، أي قبل الدخول في ساحة أو جحيم الموقف الذي ستكشف "مواطن" عن توالي حالات فزعه المدمرة دون تردد، وبحركات لا يماثل شجاعتها سوى شجاعة الشعر المقاوم . إذ منْ يتكلم هنا هو إنسان "المساحات البيضاء"، رجل "الورق"، الفنان، لكن أي فنان؟ ذلك الذي يرفض كل أشكال وخدع الفصل التي تحاول جعله يقف كمتفرج فيما تذبح الحياة نفسها أمام عينيه وفي وضح النهار. لنصغي له، أو لنسمع عارنا وفضيحة عالمنا عبر صرخته : لكي "أتخلص من العذاب الذي يكتنفني". و"بعد ساعة جاءت هذه الهذيانات التي أسميتها مواطن". علينا إذاً دخول المشهد، لنمتلك الجرأة على الاقتراب من خشبة مسرحية "هذيانات/ مواطن"، لكن كلا، علينا إعادة قراءة الخبر أولاً : "مجموعة من القتلة طلبوا من رجل أن يقتل أبنه وإن لم يفعل ذلك يُقتل هو". وهكذا، تكون بنية "الهذيانات" قد اتضحت تدريجياً أمام أعيننا : من جانب، هناك هذا الرجل الذي ألقي به ضمن مأزق الاختيار المستحيل ذاك، وهناك، من الجانب الآخر، الفنان المُنفعل عن حق، الفنان غير المتخاذل والذي يعرف، وإن بطريقة غامضة، بأنه ينبغي عليه هو بالذات، ومهما كلف الثمن، القيام بردة الفعل الواجبة، الأقدام على أخذ المبادرة، مواجهة الموقف، ابتداع ما يمكن بفضله قلبه، تحويله، إحالته على مقام آخر، لا يكتفي بالحكم على تجربة المعاش وكأنها لا تمسه هو في كينونته. كلا. فصاحب "المساحات البيضاء" لا يضع من فوق عينيه عدسات الموقف الدموي والمغلق معاً، ولا يرتضي بالخيارات المستحيلة والعبثية التي يطرحها عليه، بل يخلق، بدلاً عنها، إمكانيات لا يعرفها الموقف ذاته، ولا يريد أن يعرفها، ما دامت رؤية إراقة الدم هي متعته الأولى والأخيرة. لهذا لن نندهش من ترديد رجال ذلك الموقف، جميعهم (رجل السكين، رجل الحصان، رجل القنبلة، ورجل المثقب الكهربائي أو المدفع) عبارة لا أعرف، حين يواجههم ببساطة الرجل الذي يطلبون منه قتل أبنه وإلا سيقتل هو نفسه؛ حينما يسألهم بسذاجته الرائعة لماذا يريدون منه قتل أبنه والتضحية بنفسه هو؛ لا نندهش حين يرددون كالببغاء "لا أعرف". نعم، أنهم لا يعرفون ولا يريدون أن يعرفوا، فالقتل، الذبح، التفجير، الجريمة والموت هي وحدها من يحكم عالمهم. أما مؤلف "الهذيانات"، فيدرك، بحدسه الفني

المتميز، بأنه من المستحيل فك مأزق الموقف، وبالتالي إنقاذ الطفل والرجل من قبل القوى التي خلقت وما زالت تتحكم بالموقف. لا شيء في المسرحية يشير أو يوحي من بعيد بأن"مواطن"، كمسرحية، قد وضعت في حسابها، أو مخيلتها إمكانية زائفة كهذه. أن تعيّين النقطة التي تقفُ عندها، إن كانت على صعيد المكاني، الأخلاقي، والجمالي تجعلها في موقع أكثر نبالة بما لا يُقاس عن خسة والتباسات الموقف ذاك، حتى وإن كان حاضرة في صميمه والأقرب له من أي شخص آخر. نحن هنا أمام ولادة ما يمكن تسميته "الفنان صاحب القضية"، أي المبدع وهو داخل المحنة، وليس خارجها، الفنان الذي لا يكتب عن مأساة، أو كارثة هي ليست مأساته أو كارثته الشخصية. ولادة جديدة "لصاحب قضية"، حتى وإن سبقت ولادته عشرات أو مئات الولادات من قبل. ولادة فجر آخر، ما زال ينازع بشجاعة ودقة ضد غيوم الموقف السوداء والعبثية. في هذه النقطة، تكمن أصالة، قوة وعنفوان قاسم مطرود.

<u>إسحاق وإيفجني</u>

لكن، لنبقى ضمن إشكالية واستحالة الموقف ذاته، لنفحص جنون خياراته الجنونية والإجرامية ثانية. لنسأل أنفسنا إذا ما كان قد حدث في يوم ما من تاريخ الإنسانية وذاكرتها، إن كان ذلك على أرضية الواقع أو في ميدان الفن، شيئاً يماثل ولو من بعيد مأزق "مواطن"؟ ربما. بيد أننا لا نظن بأن هناك ما يتطابق معه، وفي كل تفصيلاته، كان قد حدث، أو يمكن حدوثه مثلما هو حادث في "مواطن".

نحن نعرف، كما يروي لنا التاريخ أو ذاكرة الشعوب ومخزونها المُتخيل قضية إبراهيم وأبنه إسحاق، وكيف كان على هذا الأب الأسطوري قتل، أو التضحية بابنه الأعز على قلبه، ذلك لأنه كان قد تلقى نداء من ربه يأمره بتقديم ذلك الابن كضحية، كبرهان على إيمانه المطلق بمشيئة وإرادة خالقه، ربه وسيده الذي لا يمكن التمرد على مشيئته، كما كان عليه الإذعان لذلك النداء، مهما بدا غير مفهوماً وعبثياً في قسوته.

هناك قضية "إيفجيني" أيضاً، الصبية الإغريقية ذات الجمال الخارق، والتي كان على والدها، "أغامنون"، القبول بذبحها أمام عينيه، لكي يتم إنقاذ شرف العسكر، أو شرفه الشخصي، أو غيرها من الأسباب والعلل؛ فهذا ليس شأننا في الوقت الحاضر، نحن لا نروي هنا ما حدث بالدقة في تاريخ وذاكرة الشعوب المدمية، لكننا ننوي وحسب القول بأن حالة "مواطن"، كعمل إبداعي جديد يطرح أمامنا نموذجاً لا شيء يدل عن يقين بحدوث ما يمكن أن يماثله بفجيعته، ولكن أيضاً بطريقة معالجته. ففيما يتعلق بإسحاق، يظل أمر وإرادة ذلك الرب القاسي والأناني أمر أو أرادة خرافية، وقد لا يمكن فك طلاسمها، فهي مطروحة كبرهان تجريدي على قوة الإيمان بحد ذاته، من ناحية، ولأن إسحاق قد تم إنقاذه من قبل نفس تلك المشيئة أو الإرادة نفسها، من ناحية أخرى. وهذا يعني أننا ما زلنا، في الحقيقة، مع تفصيلة إسحاق أو أسطورته، نعيش ضمن ميدان الكوميدي، التيولوجي، أو الخرافي. فيما لا تكف مسرحية "مواطن"، البسيطة كبساطة ذلك الرجل عن ترديد المقولة التالية، والتي يمكن أن تكون شعارها أو إيحائها الأكثر رهافة : "السماء أغلقت أبواب الدعاء"

لا رب، لا إله، سيتدخل إذاً لإنقاذ رجل الخبر الذي ولد هذيانات عمل مطرود المدوخة. لنتمسك بقوة بهذه النقطة : السماء ليست فارغة وعارية وحسب، بل أصبحت صماء كما هي عليه دائماً، ولن ينزل كبش فداء ضمن أشعتها النورانية ليحل محل الطفل الذي يراد ذبحه، أو الأب الذي يطلب منه تقديم رقبته كرهينة أو ثمن خطيئة لم يرتكبها. لكن، مرة أخرى، نحن في زمن غياب الآلهة، في لحظة رفضهم الفضائحية وتنكرهم القاسي والذي لا يُغتفر لكل مناشداتنا.. هنا، لا بد من التذكير بمقولة الفيلسوف الألماني هيدغر الشهيرة : "في الكآبة التي نحن فيها، قد ينبغي تدخل أله ما لإنقاذنا". أستشهد بمقولة هيدغر عن ظهر قلب، ولا يعنيني هنا ترديدها حرفياً، ذلك لأن جوهر ما أسعى لقوله عند هذه النقطة هو أن "مواطن" لا تقدم نموذجاً جدياً ولم يسبق لمأساوية الوضع الإنساني وشراسة وانحطاط القوى التي تتحكم فيه وحسب، بل تقدم الشهادة الأكثر صدقاً على غياب وانتفاء المعجزة، لاسيما معجزات السماء؛ "فانغلاق أبوابها أمام الدعاء"، لا يشير على صمتها، ابتعادها، استنكافها عن الرد أو الاستجابة فقط، ولكنه يشير بالدقة على ضرورة الكف عن توجيه هذه الدعاءات لها، الكف عن نقل النظر نحو قبتها غير المملوءة بغير الغاز الفارغ، كما لا بد من الابتعاد عن تدابيرها المتواطئة في خلق الموقف ومأزقه الإجرامي والعبثي معاً. من ناحية ثانية، ينبغي القول بأن السماء ما عادت قادرة، إذا كانت في يوم ما قادرة، على استنباط "تقنيات" الخروج من وحشية الموقف. لقد نضب كل احتياطها القديم وتبخرت طاقتها الأسطورية. أما قضية العسكر وإمكانية الاستعانة بكرامتهم أو شرفهم المفقود، فأن "هذيانات/ مواطن" كانت قد عرفت سلفاً كيف تجعلهم طرفاً مدبراً للمأساة. ذلك ما يخولنا ربما القول بأن "مواطن" تذهب إلى ما وراء اللحظة التراجيدية لإسحاق، كما تخلف من ورائها تمثيلية وعذابات "إيفجيني" المُفترضة. أن ألم ونوعية العبث الكوني الذي تزيل "مواطن" الغطاء عن وجههما القبيح هما بمثابة الكشف الأكثر رهافة عن موقف وجودي يتعلق بإنسانية جديدة تُساق ويُدفع بها يومياً باتجاه مجازر ذبح وغرف تعذيب من نمط آخر، مغايرة تماماً. وقد يكون بمقدورنا القول، دون أن يكون ذلك ما تقوله أو توحي به المسرحية نفسها، بأن تلك المجازر وغرف التعذيب قد تشبه مجازر وغرف التعذيب التي يعيشها الإنسان العراقي اليوم.

ما الذي يمكن فعله ثانية إذاً في موقف كهذا، في عزلة دامية كهذه؟

<u>معالجة العمل</u>

بعد أن وضعتنا "مواطن" على حافة هواية الاختيار الدامي هذا إذاً، وبعد أن وضعت على خشبة المسرح ذلك الرجل الأعزل أمام كارثته الأرضية، التي لا نشك في موقع حدوثها، في قتل أبنه أو قبول موته هو الشخصي، على أيدي "مجموعة مجرمة" لا نعرف عنها شيئاً، ولا نعرف كذلك شيئاً عن دوافعها باتخاذ قرار إجرامي وإشكالي من هذا القبيل، تشرع المسرحية بالإيحاء بممكنات تحويل وقلب الموقف، لكن ليس بالضرورة الخروج منه تماماً. أي أنها بدل الاستسلام الأعمى للمأزق، تقوم بمقاومته، انطلاقاً من حركتها الأولى، وبدلاً من الإدعاء بالخروج منه كليةً، بدفعة واحدة، لا تكف عن الإيحاء والإشارة على قدراتنا الضمنية، على الأقل، على لعبه، على خلق أو ابتداع آفاقاً غريبة عليه، وقد

نتمكن، بهذه الطريقة أو تلك، في النهاية من تشتيت صرامته ونذالته الكونيين. ذلك ما يقدر عليه الفنان، وما لا تتمكن منه السماء ومن يقطنها. ذلك لأن ما يقدر عليه الفنان يكمن في " خلق هارموني وسط الجحيم". ذلك هو "المهم". وها أننا أصبحنا مهيأين على اتخاذ الخطوة الأولى نحو "مواطن". كيف يمكن للمبدع خلق "هارموني وسط الجحيم"؟ وأي جحيم؟ ومع ذلك... وقبل أن نذهب أبعد في رؤية تلك الإمكانية، دعونا ننظر أولاً "لديكور" المسرحية، لنقطنه قليلاً، لننقله حرفياً ونضعه أمام عين القارىء : "مجموعة كواليس على خشبة المسرح ويمكن رؤية ما يجري خلفها من مشاهد، في وسط المسرح قفص حديدي في داخله طفل صغير وسيم بعمر العشر سنوات أو أكثر يمسك بيده لعبة، وطوال الوقت يلعب بها، إلى جانب القفص يجلس الرجل على كرسي قديم أو علبه صفيح ماسكاً رأسه بين يديه، أصوات ذات صدى من خارج المسرح، يمكن عملها كأصوات متداخلة أو قادمة من عمق السماء أو باطن الأرض". يمكننا إذاً، بعد أن قطنا الديكور قليلاً، رؤية ما يجري خلف مجموعة الكواليس، بيد أن النظر فيما وراء الكواليس لا يعنينا ولا تهمنا رؤية ما "يجري خلفها من مشاهد"، تكفينا رؤية "القفص الحديدي"، وبشكل خاص ما في داخله : "طفل صغير وسيم بعمر العشر سنوات أو أكثر" كذلك يعنينا الانتباه لقضية أنه "يمسك بيده لعبة" لا ندري ما هو نوع تلك اللعبة، هذا الرمز الكبير الذي لا يفارق تقريباً كل أعمال المبدع مطرود، والذي لا نكف نحن من التأكيد على دوره الاستثنائي؛ كذلك نرى، "إلى جانب القفص رجل يجلس على كرسي قديم أو علبه صفيح ماسكاً رأسه بين يديه"، لكننا نسمع أيضاً. ماذا؟ "أصوات ذات صدى من خارج المسرح". ما هذه الأصوات، ومن أين تقدم ؟ : "أصوات متداخلة أو قادمة من عمق السماء أو باطن الأرض". تلك هي اللوحة ذات الجمالية الخارقة والمروعة معاً التي ترسمها أمامنا "هذيانات/ مواطن" والتي تدعونا للدخول فيها. لكن قبل أن ندخل طواعية في كونها الجحيمي هذا، لا بد لنا من التأكيد على نقطتين، أولهما تمنح نفسها مباشرة لرؤيتنا، نعني بذلك العناصر الموجودة فيها والتي تمسنا عن قرب : الطفل، اللعبة، الرجل والأصوات؛ الباقي متروك لمتعة المشاهد أو اضطرابه الداخلي. أما النقطة الثانية، فهي غير مرئية ولا يصرح بها الديكور ولا حتى النص برمته، لكن نحن من يأخذ ثانية مسئولية الإعلان عنها، التصريح بمدلولاتها، مع أنها تنطق بذلك من تلقاء نفسها : نحن أمام موقف سياسي محدد وبدقة. فالكواليس والمشاهد التي يمكن رؤيتها من خلفها تشير صارخةً بأننا في مواجهة واحداً من المواقف السياسية الأكثر شفافية ووضوحاً، بالرغم من دمويته المحيرة والتي لا يمكن وصفها. ذلك كل ما كنا نطمح الإشارة عليه. ومع ذلك، يبقى سؤالنا الأول معلقاً : كيف يمكن للفنان "خلق هارموني وسط الجحيم"، أي كيف يمكنه القيام ولو بحركة واحدة كانت السماء نفسها قد عجزت عن اتخاذها؟ لا ينبغي نسيان ذلك. ومع ذلك، يبقى كل ما ذكرناه، ما تحدثنا عنه حتى الآن لا يشكل سوى مقدمة لكي نقول، بعد كيركغارد، بأن "الاختيار هو الجنون بعينه". لقد تشبثت "هذيانات مواطن" بأسنانها ومخالبها بذلك القول، وظلت وفيه له من بدايتها حتى نهايتها : لا ينبغي مواجهة جنون بجنون آخر، لكن علينا، في حالات كهذه، في مواقف مأسوية مدمرة كموقف "مواطن" هذا، أن لا نقبل أو نستسلم للخيارات الظالمة في جوهرها التي

يقدمها لنا الموقف، ولا نركع كالعبيد أو المجانين أمام أحكامه العنفية وسياسته الرقيعة. علينا، من ناحية، تكثيف وسائل وممكنات الإبداع التي لا يفهمها، وكذلك تعمد اختيار "اللااختيار" باعتباره الاختيار الأسمى، رفض أن نوضع بين خيارين أحدهما أكثر مرارة من الآخر. (كما يفعل الرجل في رفضه، دون ضجة مفتعلة، وبلا تهور حيال خطر وشراسة القاتل، الاختيار ما بين ذبح أبنه وتسليم نفسه كضحية أو ثمن). لكن، هل يكفي قرار عدم الاختيار وحده؟ قد لا يكفي، بل وقد يتكشف بسرعة عن استحالته، حين تكون سكين العدو، أو سيفه، قنبلته، أو مثقبه الكهربائي، أو مدفعه موضوعة ومسلطة على رقابنا، أو على رقاب من نحب ونريد الحفاظ عليه وصيانة حياته وكأنها أغلى من حياتنا نحن. لكن إذا ما ترافق قرار الرفض على الاختيار هذا مع مضاعفتنا لقدراتنا الفنية على تحويل اللعبة بكاملها، الكشف عن ممكناتها ضمن الموقف الذي يجهلها ويتظاهر بعدم سماعه لصوتها، حينئذ، ربما ستتولد "معجزة" الفعل/الفن، أو حلول الهذيانات المبدعة التي لا ينبغي التخلي عنها، أو خيانتها في اللحظة التي نكون في أمس الحاجة إليها. أهذا كل ما في الأمر؟ وهل ينبغي علينا الاكتفاء "بالهارمونية" التي ينبغي الحفاظ عليها"وسط الجحيم"؟ صبراً. لا ينبغي التململ من تكرار ضرورة لعب الموقف برمته، كذلك لا بد من التأكيد على قضية أن قوى الموقف، ومهما كانت ضراوة ونوعيه أسلحتها، تظل بعيدة عن الاستحواذ الكلي والمطلق على ممكنات الموقف ذاته، فهي لا تستطيع الاستحواذ وتملك ما لا تعرفه. ولن تعرفه. مادام ذلك "الشيء" الذي لا تعرفه هو بالدقة ما يمتلك الفنان مفاتيح معالجته. أي الرد على أسلحته المرعبة، أبطال مفعولها، وترك تهديداته تمر وكأنها لا شيء آخر سوى انعكاس أو صدى خائباً لجنونه وغبائه. مواجهة تلك الأسلحة الُمخيفة وتلك التهديدات اللعينة بما لا علاقة له لا بالأسلحة ولا بالتهديد المقابل. قد يشكل الصمت، صمت "الرجل البسيط الذي يضع رأسه بين يديه" واحدة من تلك الردود، لكن أيضاً قد يشكل لعب العمل الفني ، بدوره، رداً آخراً على تلك الأسلحة والتهديدات المتواصلة. وذلك ما تقوم به "هذيانات/ مواطن" قاسم مطرود بحرقة، بفطنة، برهافة وبشجاعة تكاد تكون خيالية، أو هي كذلك، بالمعنى الذي يكون فيه المُتخيل هو الإبداعي بحد ذاته. لكن كيف؟ لكن بماذا؟ الإجابة هي التالية:بالكيف واللماذا نفسهما، ولوحدهما.

<u>الكيف واللماذا</u>

تتكون مسرحية "مواطن" من سبعة شخوص هم :

1- الرجل
2- رجل السكين
3- رجل الحصان
4- رجل القنبلة
5- الطفل
6- رجل المثقب الكهربائي
7-المجموعة

وهي تتشكل من "أربعة لوحات". نحن نتذكر بأن كل هؤلاء الرجال، ما عدا الرجل، أب الطفل، هم من يطالب ذلك الرجل بالقدوم على الاختيار ما بين قتل أبنه أو القبول بأن يقتل هو؛ أما المجموعة، فهي تتمتع، كما نراها، بدور مزدوج:تارة تشارك هي ذاتها في المطالبة باقتراف جريمة القتل، وتارة هي نفسها ضحية لكون يلتهب من حولها، ويدفعها نحو ما لا ندري أي جحيم وهذيان مرعبين. نحن لا نتعرف على هذه المجموعة إلا عبر أصواتها المأسوية أحياناً، المسلوبة الإرادة، ولكن أيضاً عامل تعطيل جريمة القتل، في أحيان أخرى. أما اللوحات الأربعة، فهي متماثلة تقريباً، ولا تتنوع إلا قليلاً من جانب شكلها الديكوري الخارجي، لكنها تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع الأسلحة التي يُراد استخدامها في عملية القتل. بعد تقديم الرجل الذي يضع رأسه بين يديه، الطفل والقفص، يأتي دور رجل السكين. هل سمع أحد بتسمية كهذه؟ منْ هو رجل السكين هذا؟ لرجل السكين هذا بعدين:بعده على خشبة المسرح وهو يقبض على سكينه ويطالب الرجل على القدوم على الاختيار العبثي ذاك، فيما يبطل "الرجل البسيط" ذاك شراسة ودموية رجل السكين وسكينه أيضاً عبر طرحه لأسئلة بسيطة يمكن أجمالها بالكيف واللماذا، ولأن رجل السكين، كرمز للموقف، يظل حائراً وبليداً حيال أسئلة الكيف واللماذا هذه، يتبخر أو يهرب في النهاية، بعد تدخل المجموعة المباغت، ذلك ما يمكننا تسميته ببعده الواقعي. لكنه ينطوي على بعد ثان:بعد العصر أو الزمن الذي ينتمي إليه. وهكذا نكتشف بأنه لا يمكن ذبح الطفل، أو قتل الرجل لنفسه بسلاح ينتمي لتاريخ آخر غير اللحظة المعاصرة التي نحن فيها. يمكننا القول، هنا، بأن "مواطن"، إلى جانب تفاديها الخطر الأول، خطر السكين، تكون وفي ذات الوقت والدفعة قد أرّخت لزمن السكين ورجل السكين، لكن دون تحديد ذلك الزمن بالدقة، فهو، بطبيعته، لا ينتمي إلى أي زمن بعينه:السكين سلاح الإنسانية البدائية الأولى،الهمجية والمعدومة الصفات.بعده يأتي"رجل الحصان"الذي لا ينسى مؤلف "هذيانات/مواطن" أو يتغافل عن وصفه بالطريقة البارعة التالية"وكأنه أنتفض من كتب التاريخ السمر وبيده سيف براق"هل يمكن للمشاهد التظاهر بأنه لا يعرف منْ هو صاحب "السيف البراق هذا؟ قطعاً لا. وبهذا نكون كذلك قد تعرفنا على الزمن أو العصر الذي ينتمي إليه، كما نكون قد فهمنا بأن كل زمن "السيف البراق" هو بالدقة زمن شهية القتل ورغبة رؤية سيلان الدماء التي لا تقاوم. لكن، وقبل أن نصل إلى النماذج الأخرى، أي"رجل القنبلة" و"رجل المثقب الكهربائي" وإخفاقهما، هما كذلك، على إنجاز عملية القتل، قبل كل هذا، دعونا نتعرف على ردود فعل ذلك "الرجل البسيط"بعد أن يكون "رجل الحصان" قد خرج من خشبة المسرح، تاركاً سكينه هناك، يقوم "الرجل البسيط" أولاً بتوجيه طرف السكين الحاد على الجمهور، وكأنه ينوي القول رمزياً بأن تلك السكين هي أيضاً سكين ذبحهم، هم الجالسون على مقاعدهم الوثيرة، لكنه سرعان ما ينتبه لحماقة فعله، ومن ثم يدير نحو ذلك الجمهور مقبض السكين الذي لا يقتل، وليس طرفها الحاد القاتل. منْ منا من الغباء حداً يجعله لا يفهم الشحنة الرمزية العالية في فعل كهذا؟ "الرجل البسيط" هو أيضاً رجل السلام، أو حتى ما هو أفضل من ذلك؛ أنه ذلك الرجل الذي يرفض، هنا أيضاً ومع نفسه، أن يجعل من الآخرين ضحايا لكارثته هو. تتكرر ذات الحركة عبر اللوحات الأربعة. في كل مرة يدير ذلك الرجل البسيط

الطرف غير المؤذي من السلاح، إن كان السيف، القنبلة، وفي النهاية المثقب الكهربائي نحوه، وليس باتجاه الجمهور. هل ثمة من براعة تحاكي براعة تحويل موقف العنف الدامي الذي يستهدف ألذات إلى موقف سلام يخص الجميع؟ سيطول الحديث عن الدلالات العبقرية التي تتضمنها "مواطن" ليس فقط فيما يتعلق بممكناتها الثرية على نزع فتيل الأزمة وحسب، بل وأيضاً على فك وتفتيت رعب اللغز المهول المطروح أمامنا.

نحتفظ لأنفسنا، وبأنانية، بالسحر الذي لا نمتلك المفردات الجديرة على وصفه والذي ولدته فينا لحظتين من لحظات تقديم "مواطن" لمشهدين من مشاهدها، لكننا ولأننا لا نريد الإبقاء على تلك الأنانية لفترة طويلة، ها أننا نضعها أمام عيني القارىء بتفاصيلها، لكي لا يحرم من القبض على أبعادها الكبيرة ومدلولاتها المرهفة. المشهد الأول هو التالي:

"من خلف الكواليس نشاهد مشاعل نيران كثيرة وما أن يقول رجل المثقب كلمة لا أعرف تدخل المشاعل بمصاحبة الصراخ والعويل وموسيقى توحي بحجم الفجيعة التي ألمت بهم، بعض من المجموعة احترقت ثيابه أو وجهه والبعض الآخر أحترق كله ويبحث عن من يسعفه كمشاهد سينما".

في هذا المشهد، علينا أن نحتفظ في أرواحنا وذاكرتنا على المفردات التالية:صراخ، عويل، موسيقى، فجيعة، مشاهد، وسينما. هل بمقدورنا إضافة أي شيء هنا؟ كلا. سوى كلمة واحدة. تؤرخ "مواطن" ثانية لأزمنة الصراخ، العويل، الموسيقى، الفاجعة، المثقب الكهربائي، والسينما. تؤرخ لعالمنا المعاصر. عصر نخر العظام البشرية بالمثاقب الكهربائية. وهذا وحده كافياً. هل يمكن مغالطة الحقيقة، حتى عند هذه النقطة؟ قطعاً كلا. وفي النهاية، إليكم بالمشهد الثاني الذي كنا ننوي التمتع به أنانينا لوحدنا، والذي "تنزل فيه الستارة"، غير الموجودة،على"مواطن"والذي ثالثة ننهي فيه حديثنا الذي لا ينتهي عن"مواطن"دون إضافة ولا مفردة واحدة أو تعقيب صغير واحد، مهما كانت أهميته :

"يخرج الجميع وتبقى بقعتي ضوء أحداهما على الأسلحة في مقدمة خشبة المسرح والأخرى على قفص الطفل الذي ما زال يلعب بلعبته". قلنا مسبقاً بأننا لن نضيف أي تعليق على هذا.

لكن تبقى لدينا كلمة أخيرة، أو تساؤلات ترغمنا من نفسها على طرحها، ومن ثم فهم لغزها المحير:من هو ذلك الرجل، بصرف النظر عن الخبر؟ من هو هذا الطفل؟ ما هي تلك اللعبة التي يقبض عليها الطفل، ولمن تنتمي تلك الأصوات؟ لا ترد مسرحية"مواطن"على تلك الأسئلة مباشرة، ولا حتى بطريقة غير مباشرة،من وجهة نظرنا.هل يخولنا أحد، أو هل يغفر لنا صاحب "الهذيانات" بالرد على تلك التساؤلات على طريقتنا الفنطازية نوعاً ما؟ إذا كان الرد نعم، ستكون إجابتنا هي التالية، وبكل ما تنطوي عليه من مجازفة وتهور:قد يكون"الرجل" أو "الرجل البسيط" هو بالذات "رجل المساحات البيضاء"الفنان الذي "أكتنفه العذاب" وبعد "ساعة" أهدانا "هذياناته" التي لم يسبقها شيء من قبل. قد يكون الطفل الموضوع في القفص، الطفل العزيز والغالي هو بالدقة "وطن "رجل المساحات البيضاء" في وضعه الحالي. قد تكون اللعبة، ثانية أو ثالثة هي لعبة "رجل المساحات البيضاء" نفسه، أو قد تكون براءة الوطن مادام الطفل "ما زال يلعب بلعبته" قد

تكون "الأصوات "التي يمكن أن تكون قادمة من عمق السماء أو باطن الأرض" هي أصواتنا نحن، أو بالأخرى أصوات أهلنا المحترقة هناك.

ملاحظة أخيرة:لم يكن الحجم الذي أخذته "هذيانات/مواطن" يتعدى مساحة صفحة واحدة على الحاسوب الالكتروني.هل يبقى لكل ما قلناه من قيمة؟ قطعاً كلا. أي أن ما كتبته "مواطن" على صفحة واحدة لا يمكن لمئات الكتب السياسية أن تأتي به، وما كتبته كتبته عن السياسة نفسها.عن السياسة التي لا ترد أبداً إلا بعبارة واحدة :"لا أعرف"لأنها لا تعرف، ببساطة. هل يحق لكاتب هذه الأسطر تقديم نصيحة للقارئ،أو للعصر الذي نجد أنفسنا فيه؟ إذا كان الرد بنعم، فنحن نقول:كنصيحة، ليتم التعامل مع "هذيانات/مواطن" باعتبارها واحدة من التحف النادرة، المسروقة من متحف بغداد.

الفصل الحادي عشر
كتابات تعنى بتجربة قاسم مطرود الدرامية

1- هدوء قاسم مطرود هدوء الإبداع المسرحي
بقلم جاسم المطير

ما طالعت نصا لقاسم مطرود ولا شاهدت عملا من إخراجه حين كنت في بغداد، لكنني استطعت إلى ذلك سبيلا حين تعرفت عليه في المنفى الهولندي، وهو يحاكي واقع معاناة شعبنا في بعض نصوصه على المسرح الهولندي وفي بعض كتاباته الإبداعية والنقدية في صحف العراقيين في المنفى.
أهم الأشياء في إبداع هذا الشاب المسرحي انه مؤهل لمواجهة العالم المسرحي الشديد التعقيد في مرحلة وجوده بالمنفى حيث تغيرت عنده وعند العراقيين المنفيين معارف الحياة في بلد رأسمالي منفتح فأوجد، بسرعة وبنوع من الإبصار الثقافي، كاتدرائية مسرحية في لاهاي اسمها "موقع مسرحيون " على شبكة الإنترنت.
يحضر الصلاة فيها كل أسبوع عدد كبير من المسرحيين العراقيين والعرب لا ليصلوا على جنازات مسرح ميت، بل ليشعلوا شموعا فيها غضب وإصرار القدرة على الكشف والخلق والابتكار و فيها حساب نقدي عسير لواقع المسرح العراقي أولا ولبعض وقائع المسرح العربي أيضا فصار موقعه " مسرحيون "منارة دعاية في أكثر الظروف حلكة وصعوبة تواجه المسرح العراقي، وليكون الموقع دعوة عامة لمواجهة التحديات المسرحية لمشاهدة العديد من المخلوقات المسرحية العربية تحاسب نفسها وتحاسب الآخر لكي تسهم في تطوير الكتاب المسرحي المسطر بكثير من المصاعب والأزمات بعوامل خفية في داخلها وشقية في علاقتها مع السلطات الحاكمة بمؤسساتها المختلفة في العراق وفي البلدان العربية كلها.
المسرحيون يهمسون في عادتهم ومنذ عقود عديدة بالرموز خوفا من الروح الشريرة في أعماق وزارات الثقافة والأعلام العربية، يغضبون بهدوء،وينفخون الصور بهدوء،ويهزون قبور الشهداء بهدوء، ويغنون ليمزقوا نياط قلوب السامعين والمشاهدين بهدوء.
هذه وغيرها من العلامات والرموز صارت في ضمير قاسم مطرود شكلا إبداعيا شديد الإلحاح في اغلب كتاباته المسرحية، مثلما هي رؤيته للعالم.
أول نص مسرحي قرأته له كان عنوانه " للروح نوافذ أخرى " فيها مواجهة رمزية لبيئة إنسانية صعبة معتمداً على فكر تأملي حساس كان يدين فيه الروح الخبيثة في قوى الظالمين ويؤنبها ويؤنب عاداتها واتجاهاتها ومواقفها.
وفي نصه الآخر " الجرافات لا تعرف الحزن " أدان ما تحمله أنظمة طاغية في أحشائها من أجنة الخطايا.
منهما،كبيرتان قام بها قاسم مطرود في هذين النصين بكلام يقرب من الصور الشعبية فيها ربط بين السخرية والميلودراما يعلن فيهما مجيء الأمل للناس بعد أن تزمجر الريح في

جانب من حياتهم حتى ولو كان ذلك عن طريق الحلم كما في مسرحية الجرافات أو عن طريق السحر كما في مسرحية النوافذ.
منهما، من السحر والحلم ، ركب السيد فوزي سعيدي ، طالب رسالة الماجستير ، مكانس الجرافات وبعربة الروح التي لها نوافذ أخرى لينال الدبلوم العالي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة المولى إسماعيل بمكناس في المملكة المغربية، كان اختيار الطالب للنصوص التي كتبها قاسم مطرود موفقا.
إن معاناة الكتاب المسرحيين في العراق خلال أربعة عقود من حكم حزب البعث ـ ومنهم قاسم مطرود ـ كانت بالأساس معاناة عدم القدرة على معالجة قضايا الإنسان العراقي في جو دكتاتوري غاشم لا يحس معه الكاتب بأي أمان وثقة بقبول " الآخر " بل يحس أن " الآخر المتسلط " سيلجأ إلى العنف أو إلى وضع الكاتب في زنزانة السجن على أقل احتمال.
في دائرة هذه المعادلة كان الكتاب العراقيون عموما ومنهم الكتاب المسرحيون يجدون أنفسهم غير قادرين على المواجهة والرؤية في ظلام نظام حزب البعث فما كان عليهم غير مغادرة الوطن حيث النظام المتوحش إلى المنفى الأوربي حيث البداية من داخل مجتمع مضيء بشمس الحرية.
الإنترنت.اسم مطرود في كتابة نصوصه المسرحية العديدة في المنفى الهولندي بعد خروجه من الدائرة العراقية البعثية المظلمة إلى موقع صغير، في شقة صغيرة، بمدينة لاهاي كي يستطيع ممارسة الإبداع بحرية وبنوع من الرهان الأساسي في بناء أسس الإعلام المسرحي العراقي بالوسيلة الحضارية الجديدة.. الإنترنت .

2- لغة الصورة في الإعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة
- قاسم مطرود نموذجا -
بقلم د.هاني أبو الحسن (مصر)

*** كتابة الصورة بين النص المسرحي والسيناريو:**

إن الحديث عن صناعة الصورة بين المسرح وفنون الشاشة، يبدأ من مرحلة الإعداد الدرامي للعرض في حالة المسرح ومن الإعداد الدرامي لنص السيناريو الذي يستلهم نصا أدبيا . ولأن مصطلح الإعداد قد شابه كثير من الخلط عند عدد كبير من المتصلين بمجال الفنون الدرامية في المسرح أو في فنون الميديا سواء كانت إذاعة صوتية مسموعة أو إذاعة مرئية أو مرئية مسموعة في آن؛ لذا فإن البحث يتوقف أمام هذا المصطلح ضبطا لمسار توظيفه ، قبل أن يشتغل عليه في تحليله لنصه الدرامي. يتساءل كيركهوفن[1] " مصطلح الإعداد الدرامي يحتوي على كل شيء ، ويوجد في كل شيء ، ومن الصعب حقا تحديده.

فهل يمكن الحديث عن الإعداد الدرامي في المسرح المنطوق فقط ؟ وهل يوجد الإعداد الدرامي بمجالات الحركة أو الصوت أو الضوء أو نحو ذلك؟ وهل يربط الإعداد الدرامي كل هذه العناصر المتنوعة معا أم أن المسرحية تبقى بمثابة الحوار اللانهائي الذي يجري بين كل من يعمل سويا بالعمل المسرحي؟ وهل يدور الإعداد الدرامي حول روح العرض أم حول البناء الداخلي به؟ وهل يحدد الإعداد الدرامي طريقة تناول الزمن والمكان داخل الفضاء وبالتالي يتحدد السياق ، وربما الجمهور كذلك؟ وعلى الأرجح يمكن الإجابة عن كل هذه الأسئلة بعبارة واحدة هي: نعم ، ولكن" وبيت القصيد في (لكن) هذه !! فمعنى ذلك أن مصطلح الإعداد الدرامي" مصطلح متسع يتعلق بتركيب العمل أي البناء الداخلي للعرض" – كما يقول هو نفسه – فقوله:(البناء الداخلي للعرض) يعني قصر مصطلح الإعداد الدرامي على العرض، وهنا يتداخل المفهوم مع مصطلح الدراماتورج، لذا نجد" كاثي تيرنروسين" تتوقف أمام هذا تعريف (فان كيركهوفون) فترى أن تعريفها غير محدد تحديدا منهجيا " ماهية التركيب والبناء الداخلي ، وبالتالي تبقى فكرة الإعداد الدرامي من الأفكار التي تتصف بالمرونة ، والتي يصعب تعريفها إلى حد كبير."[2] على أن "فان" نفسها ترى بعد تلك العمومية التي تساءلت فيها عن دور الإعداد الدرامي ووظائفه تقترب من التحديد إذ تقول: إن للإعداد علاقة بعمليات التحليل " كثيرا ما يستخدم المصطلح كي يدل على التحليل المسرحي . وهذا التحليل نفسه يشتمل على العديد من الإمكانات . ويدور الحوار المعاصر حول المدى الواسع الذي يمكن أن تصل إليه هذه الإمكانات." كذلك يشتمل الإعداد الدرامي في الواقع" على ردود الأفعال التي تتولد لدى الجمهور ، وبالتالي يصبح العمل برمته بمثابة الحادثة الدينامية الواحدة " [3] أما (آدم فيرسيتي) فيرى أنه يمكن تعريف الإعداد الدرامي بأنه: " المعمار أو البناء في الحادثة المسرحية . فهو يجمع بين المكونات بالعمل وبين كيفية تركيب هذه المكونات كي يتولد المعنى أمام الجمهور."[4]وتعقب "كاثي" فتقول : " يتضمن الإعداد الدرامي إذن عملية من عمليات التفسير تتطلب النظر إلى التوافق بين المستويات المختلفة للمعنى ، ومع ذلك ، قد يتسع مفهوم العمل باعتباره " حادثة من الحوادث المسرحية ، حتى يذهب إلى ما هو ابعد من الأداء نفسه ، بحيث يشتمل على السياق والجمهور وعلى الطرق المتعددة التي يتأطر بها العمل." أما د. إبراهيم حمادة[5] فيتناول مصطلح الإعداد من منظور آخر مختلف فيقول: " جرت العادة على إعداد نص مسرحي عن رواية أو عن قصة . ولكن الإعداد المسرحي عن نص مسرحي ، عرف منذ القدم ، حيث كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الإليزابيثي تعيد عرض مسرحيات شكسبير بنص آخر مختلف عن نص شكسبير ؛ كما كتبه بنفسه وتتصرف بالحذف أو بالإضافة. بالتغيير في بعض الأحداث، وفي لغة الحوار." أما د. أبو الحسن سلام[6] مسرحي فيعرف الإعداد المسرحي بقوله: " هو تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي بغية إثبات قدرات مبدعه الأول على الصياغة المسرحية في حالة ما يكون هو نفسه المعد (كما فعل بريشت عند تحويله لقصته : أوبرا بثلاث بنسات" التي اقتبسها من قبل عن أوبرا " الشحاذ " للكاتب الإنجليزي (جون جي) ، وكما فعل في مصر "يوسف إدريس" حيث حوّل قصته " جمهورية فرحات" إلى مسرحية. وقد يكون

الإعداد بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر درامية ، مثلما فعل أحمد شوقي ببعض قصائده[7]. وقد يكون رغبة في نشر أكثر فعالية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه." وهو يرى أن الإعداد المسرحي يتحقق عندما : " يقوم بين مؤلف النص المسرحي والمخرج وسيط ينهض بتهيئة النص المسرحي تهيئة سابقة على الإخراج ، حيث يقوم " الدراماتورج" بإعداد النص الأصلي . "
ويضيف د. سلام إلى ما تقدم أن " الإعداد من نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر قائم على النص الأصلي ، يستند إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد ، من حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص ، وتعارضها مع الإنتاج وقدراته ووسائله. كل هذه مسائل تشكل دافعا للإعداد عن نص مسرحي ؛ إن لم تكن مجتمعة فمسألة واحدة منها تكفي لتكون دافعا لإعداد الصياغة بتناول جديد تأسس على التناول الأصلي ، ولا تشذ منه إلاّ في عنصر أو أكثر . وهذا مغاير للاقتباس الذي لا يطابق الأصل إلاّ في عنصر رئيسي أو عنصرين."[8] وقد يتضمن عمل المعد (الدراماتورج) مهام أبعد من النص ، إذ يقترح بعض الممثلين على المخرج وفق ما يتناسب مع الأدوار ، ويقترح على جهة الإنتاج نصوصا بعينها تتناسب مع ثقافة سائدة في مجتمع العرض المزمع إنتاجه ، وقد يقترح على المخرج مقطوعات موسيقية ومؤثرات يراها ملائمة لمواقف متعددة في أحداث العرض، وقد يقوم بترجمة بعض النصوص المسرحية العالمية للفرقة التي ينتمي إليها – حسبما تقول د. نهاد صليحة – [9]
ويبدو واضحا أن ما ركز عليه د. سلام يجد ما يؤيده حول علاقة عملية الإعداد (الدراماتورج) بالواقع الذي ينتج فيه العرض المسرحي إذ نلحظ عند "ر.كيري هوايت" [10] أنها ترى أن النص أو الأداء " يعبر عن الثقافة التي ينشأ من داخلها ويؤثر في تلك الثقافة بحيث تصبح الوظيفة الاجتماعية جزءا لا يتجزأ من الإعداد الدرامي يأخذ في الاعتبار الأفكار الأيديولوجية السائدة وتراكيب القوة بالمجتمع وأغراض الفنون والتذبذب في الذوق العام أو في القيمة التي تتحلى بها الفنون مع دراسة العلاقة المتغيرة بين الفنان والمجتمع."
ولا تختلف عملية الإعداد في فنون الشاشة عنها في فنون العرض المسرحي إلا من حيث التقنيات الخاصة بأصول كتابة السيناريو. أما من ناحية الإطار العام فإنها تتخذ مسارا قائما على تحويل نص أدبي أو نص مسرحي إلى سيناريو – غالبا – كما تنحو نحو تحويل سيناريو فيلم سينمائي إلى فيلم سينمائي ثان ، – وهذا غالبا ما يكون فيما بين فيلم أجنبي ناجح وفيلم محلى في بلد آخر وبلغة أخرى – ولقد دأبت السينما المصرية على إعادة إنتاج أفلام أمريكية عالجت نصوصا مسرحية وروايات عالمية ومنها على سبيل المثال فيلم (رغبة مدمرة) بطولة الممثلة المصرية "نادية الجندي"[11] المقتبس من مسرحية الكاتب الأمريكي الشهير (تينسي وليامز) وكذلك كان الأمر نفسه مع مسرحيته (قطة على سطح من الصفيح الساخن) التي اقتبست في فيلم مصري قامت ببطولته الممثلة المصرية" بوسي" أما الممثل المصري "نور الشريف" .
ومع أوجه التقارب بين عملية الإعداد الدرامي للمسرح والإعداد الدرامي لفنون الشاشة ،

تظل هناك اختلافات حرفية الكتابة بين كل منهما قائمة ، بما يحافظ على مناطق نفوذ كل فن منهما.

من هنا يختلف رسم الصورة في نص كاتب مسرحي ما عنها في نص سيناريو درامي في إنتاج الفيديو ، سواء كان الكاتب النص المسرحي هو نفسه من حوله إلى سيناريو أو كانا كاتبين مختلفين . ففي سيناريو (راشومون – RASHOMON) المعد عن قصة قصيرة لا تتجاوز خمس صفحات للكاتب الروائي الياباني أكوتاجاوا[12] وتدور أحداثها في القرن " القصة تدور في كيوتو، في القرن الحادي عشر ، عاصمة اليابان في القرون الوسطي ، وقد أنهكتها الحروب والأمراض والكوارث الطبيعية وتحت سقف راشومون نصف المحطمة والكئيبة ، وهي أكبر بوابة في المدينة ، يحتمي خادم لأحد الساموراي من الريح والمطر. وليس له مكان يذهب إليه ، إذ أصبح سيده غير قادر على الاحتفاظ به ، وتاه الخادم في تفكيره هل يظل أمينا ويموت من الجوع ؟ أم يصبح لصا ويعيش؟ –واضطره برد الليلة العاصفة إلى أن يرتقي السلالم إلى البرج الذي يعلو البوابة. وأمكنه بواسطة ضوء أحد المشاعل أن يميز وجود عدة جثث ، ويميز أيضا وجود امرأة عجوز واهنة بين الجثث راكعة أمام جثة امرأة شعرها طويل . وكانت العجوز تنزع شعر الجثة خصلة وراء خصلة . وانتاب الخادم فزع شديد ونفور مما رأه . إنه يفضل الموت على السرقة، وخاصة السرقة من الموتى .. وهذا ما يقابل أحاسيس الحطّاب في سيناريو راشومون ، وهو يشاهد الرجل العادي وهو ينحني فوق الطفل ويبدأ في خلع ملابسه.

ووضع الخادم حد سيفه ، أمام أنفها مباشرة ، وطلب من المرأة العجوز تفسيرا ، فردت عليه وهي ترتعد خوفا إنها تفعل هذا لكي تعيش . إنها ستصنع باروكة من هذه الخصلات ثم تبيعها . إن المرأة الميتة لم تكن سليمة التصرفات أيضا.. لقد اعتادت أن تبيع الثعابين المجففة قائلة إنها أسماك مجففة. ولو لم تكن تفعل ذلك لماتت من الجوع ، إنه نفس المنطق اللا أخلاقي الذي يدعم تفكير الرجل العادي في سيناريو راشومون ."[13] إن مراجعة السيناريو المأخوذ عن قصة "أكوتاجاوا"[14] ومقارنته بالقصة الأصلية يكشف عن أوجه اختلاف بين الأصل وإعادة كتابته في فن أدبي جديد هو سيناريو سينمائي إذ استبدل السيناريو شخصية خادم الساموراي بالحطّاب ، واستبدل العجوز بالطفل واستبدل استيلاء الخادم لملابس المرأة العجوز سارقة شعر المرأة الميتة باستيلاء الحطّاب على ملابس الطفل ، وإن ظل فعل كل من خادم الساموراي في القصة الأصلية مطابقا له فعل الحطّاب في سيناريو الفيلم المعد عن القصة نفسها ، وهو أن كلا منهما سارق مغتصب ، من أجل أن يستطيع العيش .

على أن النص المسرحي المأخوذ عن القصة الأصلية ، وربما عن سيناريو الفيلم المأخوذ عنها ، يستبدل خادم الساموراي بالساموراي نفسه فيجعل اللص يهاجمه وهو صطحب زوجته في نزهة خلوية ويبارزه ويتمكن من الاستيلاء على سيفه ويقهره ثم يغتصب زوجته . وفي أثناء جلسة المحاكمة يروي الحطّاب رواية مختلفة عن تلك التي ترويها الزوجة عن حادثة قتله لزوجها واغتصابه لها أمام زوجها بعد أن تمكن من تقييده إلى جزع شجرة بعد أن جرده من سيفه ، بينما يدلي الساموراي نفسه الذي استحضرت روحه أمام القاضي

برواية مختلفة كل الاختلاف عن ملابسات الحدث الدرامي . وتأتي شهادة رجل الدين (الكاهن) مختلفة عن كل ما حكاه كل أطراف القضية وهنا تصبح الحقيقة نسبية. و حول هذا الأسلوب من الكتابة الدرامية يرى الدكتور.أبو الحسن سلام[15] " أن الإعداد المسرحي لتلك القصة على هذا النحو إنما يستلهم النظرية النسبية ويكسب التأييد له . ويرى أن الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيراندللو ، كان رائد هذا اللون من الكتابة المسرحية التي وظفت أسلوب المسرح داخل المسرح من ناحية الأسلوب الدرامي والفني ، وشغلت بفكرة نسبية الحقيقة ، تأثرا بنظرية إينشتين "

لغة الصورة والزمن الدرامي (الزمن الدرامي والزمن الواقعي):

" اللغة هي إحدى وظائف الزمن داخل العرض المسرحي" فزمن الفرجة المسرحية مغاير لزمن المشاهد خارج قاعة العرض وهذا ما يؤكده مونان[16]: "إحساس المتفرج في المسرح بالزمن مهمة العرض بإيهامه بمماثلة زمن العرض، بأن زمن الحدث الدرامي مماثل للزمن خارج المسرح. هكذا نرى الزمن في السيناريو المسرحي السابق حيث يتداخل الزمان لدى المشاهد إذ يرى ما يفعله الأشخاص الثلاثة وكأنه يحدث في زمن واحد ، حيث يكرر كل منهم ما يفعله زميلاه الآخرين، ولأن تجسيد تكرار الفعل الواحد في زمن واحد في الصورة المسرحية يتم في أكثر من زمن من حيث الحقيقة ، عير أن صورة التكرار في الحيز المكاني الذي هو أكثر من مكان– تفترض زمنا واحد للفعل عند ثلاثتهم – افتراضا وإيحاء–

أولا: تقنية كتابة الصورة في الزمن السينمائي:

للزمن في كتابة السيناريو حساب مختلف عن الزمن في كتابة النص المسرحي ، وهو مختلف أيضا في إخراج فيلم عن حدث درامي واحد تم تناوله في المسرح وتم تناوله في السينما ، لتمدد الزمن السينمائي وانكماش الزمن المسرحي ، مع أن من الأفلام ما لا يستغرق عرضه أكثر من ساعتين أو ساعة ونصف الساعة ، بينما يطول توقيت عرض النص المسرحي ربما لثلاث ساعات تتخللها استراحتين بين الفصول. يقول كيروساوا[17] تعليقا على أهمية مشاركته في كتابة سيناريو الأفلام التي يقوم بإخراجها : " لا يمكن للمخرج الجيد أن يصنع فيلما جيدا من سيناريو رديء بأي حال من الأحوال ." وهو يرى أن كتابة السيناريو جزء أساسي من خلق أفلامه ، مصرا على أن " جذور أي مشروع فيلم بالنسبة لي هي حاجتي الداخلية لكي أعبر عن شيء ما ، والذي يغذي هذه الجذور ويجعلها تنمو لتصبح شجرة هو السيناريو . والذي يجعل الشجرة تطرح زهورا وفاكهة هو الإخراج."

ولأن الزمن في الدراما بصفة عامة هو " مساحة دينامية للظاهرة المسرحية، فهي تقدم سمات معينة نجدها في الموسيقى بشكل اكبر وبطريقة منهجية" كما نجدها كذلك أيضا مع اختلاف الزمن بين المسرح وفنون الشاشة أو فنون الإذاعة المسموعة إلاّ أن الزمن في الفنون والآداب على اختلاف حساباته بينها ينقسم إلى زمن جمالى وزمن مفصح عنه وزمن تأملى وزمن موحى به . وإذا كنا في المسرح يمكننا من التعرف على اتجاهات تجربته المستقبلية ، يمنحنا مجال اختيار أوسع من ذلك الذي تبسطه أمامنا الحياة اليومية ، ويقترح

علينا سلوكا ومواقف ، يمكن أن تصبح حقيقة ، فإن فنون الشاشة تفعل ذلك أيضا عن طريق الصور التي تجسد التعاقب الزمني للأحداث ، وتقوم على أسلوب الاسترجاع Flash Back . فعن طريق التعاقب الزمني لعرض الأحداث عبر الصور يسمح بوجود الربط بين الأحداث وبالاستمرارية أو بقطع الحدث أو تجسيد حالات التعارض بين صورة وأخرى في مجتمع واحد أو في عصر واحد أو بين ثقافة مجتمعين أو ثقافة عصرين مختلفين . كذلك يمكن التحكم والتلاعب بالزمن في الفيلم عن طريق استرجاع صورة ما أو لقطة ما والتلاعب بالألوان لتوكيد حالة التباين بين ومن ماض – باستخدام الصور الأبيض والأسود أو الصور الباهتة – وزمن حاضر باستخدام الألوان التي طبعت بها مناظر الفيلم . كذلك يمكن التلاعب بعنصر الإيقاع وموازين ضبطه إسراعا أو إبطاء وتركيزا أو إيقاف الصورة وتثبيت الكادر أو بالإطالة أو التكرار . وهو أمر غير متحقق بالنسبة للصورة على خشبة المسرح .

ولا شك أن من أهم ما يلتزم به أديب السيناريو عند تحويل أي رواية أو قصة قصيرة إلى سيناريو سينمائي ، أن " يقوم بدور الوسيط بين عالم الأدب الإيهامي والداخلى ، وعالم السينما الطبيعي والخارجي . وكاتب السيناريو مثله مثل السينمائي ، يفكر في صورة مرئية ، ويلزم لكل كلمة أن يراها القارئ ."[18]

فإذا وضعنا وصف المشهد في السيناريو أمام وصفه في القصة الأصلية سنجد اختلافا يكشف عن طبيعة توظيف الزمن بين كتابة فن القصة وفن السيناريو ، وذلك على النحو الآتي:

في سيناريو (راشومون) " لا يوجد أي استطراد للمؤلف ، أو تأمل في الشخصيات والمواقف ، ولا حتى وصف لأفكار أي شخصية أو مشاعرها: رجل الشرطة يدلي بشهادته متباهيا ، وإلى جواره يجلس اللص تاجومارو مقيدا بالحبال ويجلس خلفهما الحطّاب والقس."[19]

في وصف القصة الأصلية لمشهد المحاكمة، نقرأ : " يستقر ذهنه بعد أن مرّ بنفس المنعطف مرة وراء الأخرى ، ويصل إلى نتيجة أنه ليس أمامه اختيار آخر إلاّ أنه مازال غير قادر على أن يجد في نفسه الشجاعة الكافية لكي يبرز نتيجة أنه لا بد أن يصبح لصا."

فالفعل إذن هو أهم ما يشغل كاتب السيناريو ، وليس الوصف السردي ، وإذا كان السرد أيضا من نسيج الحوار بين الشخصيات في مواقفها المتقاربة أو المتعارضة ، وكانت له ضروراته الدرامية ، فإن كاتب السيناريو سريعا ما يلحق به صورة استرجاعية عند توظيفه للحديث عن فعل مضي وانقضي ومن أمثلة ذلك في سيناريو (راشومون) نفسه هذا النص من شهادة القس أمام القاضي:

" القس : نعم ياسيدي ، لقد رأيت الرجل المقتول عندما كان مازال حيا. نعم ، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . وكان ذلك في فترة بعد الظهر. نعم ، كان ذلك في الطريق بين سيكياما وياماشينا."وإلى هنا وينتهي دور السرد في شهادة القس – شبه المسرحية – لتتواصل شهادته تواصلا سينمائيا أي عن طريق الصورة المسترجعة للواقعة ، واقعة حدوث الجريمة

تبعا لرواية رجل الدين حيث يوجه الإرشاد في السيناريو إلى عمل الكاميرا:" يسير القس في طريق ينعطف خلال حدائق شجر البامبو (الخيزران) ومن الجانب الآخر يتقدم ساموراي يقود حصانه من لجامه. وتوجد إمرأة على ظهر الحصان ، يتدلى جسمها من أحد جانبي السرج . ويخطو القس إلى الوراء وينظر إليهما وهما يبتعدان.
القس (خارج الشاشة) :
– قبعتها وحجاب شفاف . لم اتمكن من مشاهدة وجهها ."[20] هكذا تتحول اللغة الكلامية إلى لغة مرئية ، أساسها الصورة على الشاشة ،حتى وإن صاحب الحكي السردي الصورة المجسدة للفعل أو الحدث الدرامي المحكي عنه من خارج الصورة على الشاشة .على أنه من الأهمية بمكان محافظة كاتب السيناريو على الخط الرئيسي للحبكة ، وعلى الروابط السببية بين الأحداث في العمل الذي يتم تحويله إلى السينما ، حتى وإن غير كاتب السيناريو من التتابع الزمني للحدث في الرواية أو القصة الأصلية ، فذلك متاح له ، حيث المرونة في معالجة الأمكنة والأزمنة ، ففي إمكانه ضغط الزمن أو تمديده كما يمكنه قطع تدفق الأحداث أو أن يعكس اتجاهها. عند أي نقطة يراها صالحة لإجراء حالة التحول الدرامي أو الكشف . كما يمكنه تجميد الحركة أو تكرار موقف أو تيمة معينة في حال التذكر أو الاسترجاع .. تقول إنجاكاريتيكوفا[21] " في السينما إن الزمن لا ينفصل عن المكان . أما في الأدب فيمكن الفصل بينهما ، كما يمكن استبعاد عنصر المكان من السرد كلية. وإذا كان أحد الأشخاص في القصة القصيرة يكتب خطابا ، فإن المؤلف هنا يركز فقط على التجربة النفسية لهذا الشخص ن دون الاهتمام بأين يدور هذا. أما في السينما ، فيلزم لهذا الشخص أن يتخذ مكانا له .. حجرة أو مكتبة(ما لم يكن هذا الفيلم تجريبيا ويريد المخرج أن يحيط الشخصية بحيز أبيض مسطح يشغل باقي الشاشة)" وهكذا الأمر إذن يبدو مغايرا عند الكتابة بين الفنين (النص الأدبي القصصي ، ونص السيناريو) إذ على خلاف النص الأدبي ، الذي يكتب عادة بالفعل الماضي (حيث يقوم المؤلف أو الراوي أو الشخصية الضمنية) برواية حدث ماض ، ويقوم من آن لآخر بالتعقيب عليه تقييما أو نقدا أو التمهيد له قبل أن يحدث ، بينما نجد ذلك كله يصور من خلال السيناريو عن طريق الفعل المضارع ، بما في ذلك مشاهد التذكر والاسترجاع ، حيث تقدم وكأنها تحدث لحظة وقوعها الآن.

<u>تقنية كتابة الصورة في النص المسرحي الحداثي – قاسم مطرود نموذجا –</u>

من الطبيعي وقد طغت تأثيرات فنون الميديا على ثقافة العصر في ظل السماوات المفتوحة وتكنولوجيا الديجيتال أن تتأثر الكتابة المسرحية مع كتابة السيناريو ؛ فنرى تداخل الفنين في بعض النصوص المسرحية ، فلا نميز إذا ما كان ما بين أيدينا نصا مسرحيا أم نص سيناريو تليفزيوني أو سينمائي حتى أصبحت الكتابات النقدية تتداول مصطلحا جديدا باسم (سينمسرح) ربما على شاكلة ما ابتدع توفيق الحكيم في مسرحنا العربي في كتابة النص المسرحي متداخلا في بنائه مع الرواية تحت مصطلح (مسرواية: بنك القلق) . ومن أمثلة تلك الكتابات التي تأثرت بتقنيات كتابة السيناريو هذا النص للكاتب العراقي المغترب قاسم مطرود [22]، وهي بعنوان (سيناريو مسرحية : حوار المصاطب):

(النص) .. (الشخصيات: – الجمهور – الرجل الأول– الرجل الثاني العازف– الرجل الثالث – الرجال الثلاثة في سن التقاعد)

تكوينات الشكل المسرحي:

الإطلالة الأولى

مصطبة عادية في شارع عام تتوسط خشبة المسرح وأسفلها صندوق مقيد بالسلاسل مربوط بطرف من أطراف المصطبة.

إلى الجانب الأيسر هناك مظلة لمنطقة الحافلات نصفها على خشبة المسرح والضلعين الآخرين ينزلان إلى قاعة المتفرجين ومثبت في أعلاها قطعة دون عليها أرقام الحافلات. يفضل أن تكون الأرقام هي ذاتها أرقام المدينة التي يقدم فيها العرض المسرحي. في الجهة اليمنى من خشبة المسرح يوجد عامود إشارة ضوئية. تركن بجانبه سلة نفايات من النوع الذي يثبت في الشوارع العامة. "

*** تحليل الصورة الدرامية [23]:**

هذا النص السردي هو وصف لمكان الحدث الدرامي ، وضرورته رسم صورة المكان الذي سيجري فيه الفعل الدرامي. " ومعلوم أن الصورة السينمائية تبدأ بلقطة لمكان جريان الحدث ، وبخاصة إذا كانت الأحداث واقعية. " وحتى يكسر المؤلف عنصر الإيهام يشير إلى امتداد عامودين من مظلة موقف ركاب الحافلات إلى قاعة المتفرجين.، ليوحي بأن المتفرجين هم منتظرو قدوم الحافلات. ووصف المكان هنا لا ينفي وجود الفعل الذي هو جوهر تقنية السرد في كتابة السيناريو ، ذلك أن علامات ترقيم الحافلات ووجهة كل منها على اللافتات وعامود الإشارات الضوئية جسدت دلالة المكان ، كما أن الجمهور في جلوسه ، إنما يجسد فعل انتظار قدوم الحافلات ، وذلك يدل على فطنة الكتابة المزدوجة المراوغة التي تغازل فني المسرح والتليفزيون معا – بتعبير د. هاني أبو الحسن– [24] في تعليقه على سيناريو مسلسل (جحا المصري) للكاتب المصري يسري الجندي[25] ، والذي عرضه التليفزيون المصري من قبل عدة مرات ، حيث أعاد الجندي كتابة نصه المسرحي (جحا والواد قلة) وهو الذي أعده أو مصّره عن نص بريخت: (دائرة الطباشير القوقازية) [26]

نص م[27] –1–

" يدخل الجمهور عند اشتعال الإشارة الضوئية باللون الأخضر.يتابع الرجل الأول وهو جالس على المصطبة حركة الداخلين وكأنهم سيدخلون لمنطقة الحافلات.يمسك بيده ورقة يكورها ويحولها من يد إلى أخرى. يبقى طوال هذا المشهد مشخصا أنظاره إلى الجمهور دون حركة أو أي انفعال ما أن يكتمل دخول المتفرجين تتحول الإشارة الضوئية إلى اللون الأحمر."

تحليل الصورة الدرامية :

يربط الكاتب حركة جمهور عرضه المسرحي بإشارة اشتعال الإشارة الضوئية باللون الأخضر ، ليوحي بأننا أمام حالة عبور مواطنين من جانب الشارع إلى جانبه الآخر في اتجاه موقف الحافلات الذي دللت عليه لافتة تحمل أرقام مسار الحافلات

كذلك يصور النص فعل الشخصية الأولى المراقبة التي توحي – ربما – براعي موقف الحافلات في جلسته الراصدة لحركة جمهور الركاب ، وهو يعبث بورقة حائرة الحركة – لا شعوريا – بين كفيه ، ربما تعبيرا عن حالة نفسية ، من ملل جلسته طوال نوبة عمله أو مللـه من حالة التسكع تلك بلا فائدة ، حيث حافلة تجيء وأخرى تروح في فعل آلى متكرر ليس فيه جديد ، وهذا لا شك يدخل في رسم المؤلف للحالة النفسية التي تكون عليها تلك الشخصية، التي يتمثل عملها في مجرد الجلوس على المصطبة في حالة انتظار يطول بطول نوبة عمل تقترب ربما من نصف يوم بأكمله . وهذا ما يرسمه الوصف فهو يظل متبلدا دون عمل إلا الجلوس مشخصا أنظاره نحو الجمهور دون مبالاة . ومثلما هو الحال تتغير إشارة المرور الضوئية من اللون الأخضر بعد عبور الجمهور من جانب الشارع إلى جانبه الآخر ، فيصبح لونها الأحمر دليلا على منع المرور ، وهي هنا علامة مزدوجة الدلالة ، وكلا الدلالتين افتراضيتين ، الأولى توحي بواقعية منظر المرور في شارع عمومي ، والثانية إيهامية تشير إلى اكتمال فعل دخول المتفرجين إلى قاعة العرض المسرحي. وتلك فطنة أيضا حيث اللعب على مستويين الأول افتراضي واقعي والثاني إيهامي مسرحي .

(تابع م1)

وبهدوء ينحني إلى الصندوق، يفك القفل ويزيح السلسلة، يفتحه ويخرج منه آلة موسيقية، كمان، أو ناي أو أوكرديون مع قطعة قماش لينظف بها الآلة الموسيقية وما أن يكمل تنظيفها يضعها وسط المصطبة.

يخرج من الصندوق علبة صغيرة يفتحها ويضعها أمام المصطبة لتحتل المسافة بين القاعة والمصطبة ومنطقة الحافلات. يحاول بين حين وآخر تغيير مكانها لشعوره بعدم صلاحيتها، يجلس متابعا المشهد، وهكذا حتى يستقر في نهاية الأمر على مكان العلبة ليعود إلى تدخينه وتكويره للورقة.

*** تحليل الصورة الدرامية :**

مع أن بناء الصورة منذ بداية النص يترسم مسار الأسلوب الواقعي في الكتابة الدرامية ؛ إلاّ أنه يغير مساره إلى مسار يقترب من أسلوب الترميز ، عندما يخرج الأول الذي يلتبس أمره على الجمهور فيظنه – ربما – راعي موقف الحافلات وبخاصة عندما يخرج آلة موسيقية من الصندوق الذي يحفظ حاجياته أومعدات وظيفته ، إذ ليس من المنطق أن تكون بحوزة عامل موقف الحافلات آلة موسيقية ، فليس لوجودها مبرر واقعي . غير أن الفن والأدب يقوم على الاحتمال أكثر مما يقوم على الضرورة. وهنا يكون وجود آلة موسيقية في حوزة رجل في موقف الحافلات محتملا في صناعة الصورة ، لخلق نوع من الدهشة لدى المتفرجين ؛ عندما يقاربون بين طبيعة عمل من التبس عليهم أمره فظنوا أنه عامل موقف الحافلات ، وبدي غريبا احتفاظه بآلة موسيقية في صندوق مهمات العمل، وهو ما يولد التساؤل لدى المتفرج ؛ لأن كل ما يكون غريبا لافتا للنظر؛ يؤدي إلى دهشة الناظرين. ولا تساؤل إلا بعد دهشة ، تتطلع إلى إجابة . وهذا من أثر التغريب الملحمي . على أن إخراجه للآلة الموسيقية وللعلبة التي يتحير في انتقاء مكان مناسب لها . وما أن يستقر

على المكان المناسب لها يعاود العبث بتكوير ورقة ولفها بين كفيه في حركة تبادلية آلية ، كما لو كان بينه والأوراق ثأر أو عدم ارتياح !! فضلا عن استمرار مراقبته للجمهور مع التدخين. هذه الحركات التي تبدو غريبة ، ترهص بعم الارتياح من ناحية ، وبعدم تحقق المتفرجين من هوية هذا الرجل ، هل هو راعي موقف الحافلات أم أنه صعلوك مقيم في موقف الحافلات ، باعتباره سكنه ومأواه ، أم هو حاو أو لاعب أكروبات أو موسيقي ممن يحترفون التسول من خلال عرض مهارتهم على جمهرة الناس في موقف حافلات عمومي أو ساحة عمومية .

م –2–

" ببطء ينهض الرجل الأول متقدما إلى سلة النفايات ينظر ما بداخلها ومن ثم يرمي الورقة فيها وما أن تستقر، يعيد النظر إلى باطن السلة ثم يعاود الجلوس بنفس الإيقاع الرتيب.
يخرج علبة سجائر يتأملها يأخذ سيجارة منها يشمها يدورها بين يديه يرص التبغ إلى عقب السيجارة وقبل أن يشعلها، يدس العلبة في جيبه ثم يشعل سيجارته ويسحب نفسا بعمق وببطء ينفثه إلى الأعلى، يتأمل دخانه الذي يرتفع عاليا،يتابعه،يبقى مشخصا نظره إلى السماء،يقف ومازالت نظرته كما كانت، وكأنه ينتظر نزول شيء من السماء."

*** تحليل الصورة الدرامية:**

هاذ الوصف لحركة الرجل ، كله موجه إلى عمل المصور التليفزيوني ، إلى عين الكاميرا، التي هي أيضا عين جمهور المتفرجين على هذه الحالة التي يمثلها الرجل، إذ
نحن مازلنا نشاهد حالة درامية ، ولا نشاهد حدثا دراميا ، وهذا جوهر البناء الدرامي في مسرح العبث ، حيث تجاور حالات لا منطق لها، فها نحن نفتش عن منطق ما فيما يفعله هذا الرجل في هذا المكان . المكان معالمه واضحة ودالة على طبيعته ، فكل ما يشتمل عليه يؤكد حقيقة دلالته على أنه موقف للحافلات العمومية ، حتى بما في ذلك جمهور المشاهدين – وفق حالة دخولهم وانتظارهم الذي قد يمتد ببعضهم إلى الجلوس تحت الجزء القائم منها في قاعة المتفرجين، لكن الذي لا منطق فيه هو التداعيات الحركية التي يقوم بها ذلك الرجل القلق ، بتحركاته وأفعاله الجزئية الآلية والمتقافزة ، دون مبرر واضح لنا ، وربما له هو أيضا، ففي المكان منطق الدلالة على هويته ، وفيه أيضا – وفي الوقت نفسه – مظهر العبثية متمثلا في عدم وضوح مبررات وجود هذا الرجل هنا. أو بمعنى آخر نحن أمام منطقية المكان وعبثية الشخصية في وقت واحد.

م – 3 –

(يدخل الرجل الثاني يمشي كالسلحفاة وما أن يظهر على خشبة المسرح يعطس، يمسح أنفه بمنديل ورقي وقبل أن يصل المصطبة يرفع يده إلى الأول بمعنى التحية ويرد الأول بمثلها.. يجلس على وسط المصطبة بعد أن يحمل الآلة ليضعها في حضنه.
يحدق هو الآخر إلى منطقة الحافلات وإلى الجالسين دون النظر إلى الأول وكأنه غير موجود، وهكذا يفعل الأول.
يعطس الثاني مرة أخرى وبسرعة يخرج منديله ألورقي من جيبه ليمسح انفه. يهيئ آلته ليباشر بالعزف، يحدق إلى العلبة ودون سابق إنذار يوقف العزف متجها إلى

العلبة ليغير مكانها قليلا، ثم يعاود عزف قطعة أخرى لا علاقة لها بالقطعة الأولى، يتوقف.. يعطس. ينتفض الأول واقفا مبتعدا عن المصطبة محاولا عدم إيضاح السبب بالذهاب إلى منطقة الحافلات لقراءة أرقام الحافلات ثم يعود للجلوس بعد أن يهدأ عطس الثاني وقبل أن يجلس، ينهض الثاني ومعه آلته متجها إلى سلة النفايات ليرمي منديله ألورقي. يعود ثانية مع الإحساس بالعطس ولكن دون أن تكتمل، يشرع بعزف قطعة أخرى لا رابط لها بالقطعتين السابقتين. ينظر الثاني إلى الأول الذي مازال يدخن، وهكذا يبادله الأول النظرة وبسرعة يعودان إلى وضعهما السابق لكن الثاني وبسرعة يشير برأسه إلى سيجارة الأول ليسأله عن سيجارة مثلها له. في الحال يخرج الأول علبته ليستل سيجارة ويقدمها إليه مع ولاعة.. يأخذها الثاني بعد أن يوقف العزف، يشكره بحركة من رأسه أيضا. يعود الأول للنظر إلى الأمام بتغير حركة الأقدام والأيدي للتعبير عن الضجر. يدخن الثاني بسرعة وكأنه يتسابق مع أحد على استنشاق الدخان وإخراجه، يسحب ثلاثة أنفاس أو أربعة متتالية دون إخراج الدخان ومن ثم ينفث دخانه مرة واحدة كأنه خارج من فوهة معمل محروقات، يكمل سيجارته وبسرعة يقف.
يضع آلته على المصطبة، يتجه إلى حاوية النفايات وما أن يصل يسعل بشدة. يطفئ سيجارته بحافة الحاوية ومن ثم يرمي عقب سيجارته.
يفكر قليلا، يعود إلى المصطبة، يأخذ آلته، يعزف وهو ينظر إلى جانبي الشارع الذي لم يأت أي شخص منه ليرمي إليه قطعة نقود. يبطئ عزفه كأنه جهاز هبطت بطاريته، يمتعض بدفع شفته السفلى إلى الأمام وكأنه يأس من رزق هذا اليوم، يتوقف عن العزف. خلال هذا المشهد يخرج الأول سيجارة أخرى من علبته ويمسكها كالسيف ليقدمها للثاني الذي يشكره ويعود إلى تأمل الشارع وفي الحال يدخنها هو.)

<u>تحليل الصورة الدرامية :</u>

إذا كانت الشخصية عند أرسطو محكوم عليها بمبدأ جمالي أولا وبمبدأ أخلاقي ثانيا، فبأي منهما يحكم رسم الشخصية في الدراما العبثية؟ – حسبما يتساءل الدكتور. أبو الحسن سلام [28] في إحدى محاضراته – بخاصة وأن من دواعي بناء الصورة في الدراما العبثية ألا تتصف بالجمالية ، ؛ باعتبار فعلها مناقض لقولها، وباعتبار بناء الحالة الدرامية على– طلب المنطق في وسط عبثي– كما أن قياس الشخصية العبثية ، لا يجري وفق قياس القيمة الاجتماعية ؛ بحكم كونها شخصية نمطية، مجردة، تعبر عن الإنسان في المطلق ، شأنها شأن الدراما الوجودية:(نموذجا للأنا في مواجهة الآخر) "

فإذا صحت نظرتنا إلى الشخصيات النمطية الثلاث في هذا السيناريو المسرحي الذي بين أيدينا ، من حيث حسبناها على النزعة العبثية في الكتابة الدرامية ، فإن دخول الثاني وإن كان منطقيا باعتباره أحد المنتظرين لقدوم الحافلة في موقف الحافلات أو باعتباره أحد المتسكعين ؛ فيبدو من الغريب أن يحتضن الآلة الموسيقية؛ وقد سبق أن رأينا الشخص الأول يفض قفل صندوقه ويخرجها منه ويتخير لها موضعا ملائما – من جهة نظره – ليضعها فيه من المصطبة ، بما يوجي بملكيته لها . وهنا يصبح غريبا إذن أن يأتي شخص آخر غير ذلك الشخص الأول ليتعامل مع الآلة الموسيقية دون أدني اعتراض من

الأول الذي ظننا أنه صاحبها ، ولأن ذلك يبدو غريبا أو غير مألوف ، لذا يدفع المشاهد الواعي إلى التساؤل بينه ونفسه ، ليضع بنفسه إجابة افتراضية ، فيقول لنفسه (ربما هذا للدلالة على أننا بإزاء شخصية واحدة منقسمة) وهنا يصبح تجسيدها في البنية الدرامية للموقف أو الحالة الدرامية التي نناظرها ضرورة من ضرورات الصياغة الدرامية الحداثية القائمة على تداخل الأمكنة والأزمنة وتداخل الشخصيات أو انقسام ذاتها إلى شخصيتين ؛ للإيحاء بتناقضها من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، للدلالة على أنها نمط اجتماعي متكرر في هذا المجتمع الفاسد المتردي ، الذي يعجز عن توفير أبسط حقوق المواطنة لمواطنيه أو توفير أدنى حد من حدود الكرامة الإنسانية.فالصورة إذن تعكس واقعا اجتماعيا نشهده في بلاد عربية كثيرة شرقا وغربا ؛ بينما الشكل أو الأسلوب يعنى بتصوير ذلك الواقع تصويرا يقوم على الاحتمال الدرامي الحداثي ، تأكيداعلى نمطية التعدد في رسم الشخصية الواحدة منقسمة إلى ذوات متعددة في مكان وفي زمان واحد . وهنا يحتمل حلول الشخص الثاني محل الشخص الأول وحلول الشخص الثالث محل الشخص الثاني أو محل الشخص الأول أيضا ، فثلاثتهم ذات واحدة متكررة ، للإيحاء بتعدد نمط الصعلكة والبطالة المتسكعة سعيا وراء الاستجداء المقنعّ ، لذلك لا فرق في قيام الثاني أو الثالث بمهمة العزف على الآلة ، فهي هنا وعلى تلك الصورة ليست موضوع ملكية، وإنما هي أداة كأي أداة تتخذ قناعا لاستجداء ؛ لا يهين كرامة الشخص ، لأنه يشعره بأنه ينال أجرا عن عمل قام بأدائه – بصرف النظر عن عدم طلب أحد ما لخدماته – ففي الواقع المعيش ، لا يحتاج السائل إلى من يطالبه بالتقنع خلف عمل غير مناسب ، ولا حاجة له عند أحد ؛ إنما هو مجرد وسيلة مستترة لطلب الإحسان – بغض النظر عن إجادته لاستخدام تلك الوسيلة أو استحسان الناس لما قدم أو امتعاضهم مما قدم– المهم هو حصوله على ما يسد به رمقه ويوفر له تبغه ، ويكفيه أنه مستمتع بما قدم ومقتنع بأن ما قدمه هو مهارة لا يقدر عليها غيره، ممن يستمعون أو يرون ما يقدمه. ولا يصرفنا تعامل أي منهم للآخر بوصفه ذاتا أخرى ثانية أو ثالثة ، كأن (يقدم الأول للثاني سيجارة ، لمجرد إشارة الثاني تلميحا إلى حاجته إلى سيجارة أو يقدمها اله طواعية دون أن يطلبها ، أو أن يشكر الثاني الأول ، أو أن يطالع الثالث جريدة ، ويناولها لأحدهم فور طلب الإطلاع عليها) لا يصرفنا عن فكرة توحد تلك الشخصيات الثلاث في شخص واحد هو نمط متعدد الأعمار للصعلكة ، التي هي صورة من صور تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي انتشرت في مجتمعاتنا ، نتيجة للفساد ولسوء الإدارة وغياب العدالة وانتشار البطالة وغيبة التكافل الاجتماعي ، ومظاهر القهر الاجتماعي والسياسي .

م– 4

(يدخل الثالث وهو أكبرهم سنا يجر خطاه بصعوبة مرتديا معطفا لا لون فيه، يصل المصطبة، يجلس على الطرف الآخر من المصطبة.

بعد جلوسه يأخذ نفسا ويحركة بطيئة يرفع يده بمعنى التحية ويبادلانه التحية بمثلها.

يفعل هو الأخر كما فعل الاثنان من قبل بالنظر إلى الأمام وكأنه جالس وحده يخرج من جيب معطفه جريدة يجرها كأنها سيف.يطالع الجريدة ويحرك رأسه يمينا وشمالا.يعطس

الثاني.يغلق الثالث جريدته. تعتم الإضاءة على المصطبة ولا نشاهد سوى حركة جمر السيجارتين.
تركز بقعة ضوء على منطقة الحافلات مع صوت ذهاب وإياب لمجموعة الحافلات وأصوات فتح وإغلاق الأبواب وصعود ونزول الركاب.تعود الإضاءة إلى المصطبة بعد اختفاء سيجارة الأول.يحاول الثالث طي جريدته وإعادتها إلى معطفه.وقبل ان يخبئها يطلبها منه الأول بإشارة إلى الصفحة الأخيرة.
يفرد الثالث الجريدة ويسلمه الصفحة التي يريد ليعاود هو قراءة الصفحات المتبقية وكلاهما يحركان رأسيهما وكأنهما يجريان مسحا للسطور.
يبقى الثاني محدقا إلى الأمام وفجأة يطلب من الثالث سيجارة بإشارة التدخين، وبسرعة يخرج الثالث علبته ويسلمها إليه ويعود مسرعا للقراءة وكان لديه امتحان أو يتسابق مع الأول.
يطلب الثاني من الأول قداحة وهكذا يفعل الأول كما فعل الثالث بتسليمه القداحة والعودة إلى قراءة الجريدة بالسرعة نفسها.
يشعل الثاني سيجارته ويدخنها كما فعل من قبل بسحب عدد من الأنفاس قبل نفثها إلى الخارج، يشعر بالسعادة يجلس على الأرض متأملا دخانه مقتربا من علبة النقود.يلتفت لأخذ آلته معاودا العزف ونظره وسط العلبة.
ينهض ليمشي خلف المصطبة ذهابا وإيابا دون سبب وهو مازال يعزف، ثم يعود إلى مكانه.
في الوقت نفسه ينهض الأول، يمشي كما مشى الثاني غالقا جريدته حينا ومتابعة قراءته حينا آخر ويكرر نفس حركات الثاني ثم يعود للجلوس.
وقبل أن يجلس الأول ينهض الثالث إلى سلة النفايات ليرمي الجريدة فيها ثم يعود إلى الجلوس بعد أن يخلع معطفه.)

م –5–

(ينهض الأول متجها إلى سلة النفايات، يخرج الجريدة ليرتب صفحاتها مع باقي الصفحات التي لديه ثم يتجه بها إلى جانب منطقة الباص.
وما أن يقف ينتقل وبسرعة إلى جانب الإشارة الضوئية التي تشتعل إلى اللون الأخضر، ليطلع عليها وحال وصوله تختفي الإضاءة ولا يبقى سوى ضوء الإشارة الضوئية فقط، وإلى جانبها الرجل الأول مطالعا جريدته، يتأمل السماء حين، يتأفف ثم يعود إلى القراءة وبسرعة يعود إلى المصطبة التي تعود الإضاءة إليها، وخلال هذا المشهد يستمر عزف من الثاني وكأنه يأتي من بعيد.)

م –6–

(حال عودة الأول، ينهض الثاني بشكل سريع إلى منطقة الحافلات وكأنه ينتظر قدوم الحافلة وهو مازال يعزف.
يتابع مسار الشارع من الاتجاهين وفي السرعة نفسها يعود إلى المصطبة.
حال عودته ينهض الأول وبنفس السرعة يخرج من يمين المسرح، وكأن شخصا استدعاه

بعد أن يضع الجريدة في يد الثالث.)

تحليل الصورة الدرامية (م 4-6):

لاشي لدينا في هذه البنية الدرامية للسيناريو سوي الصورة، مرسومة عبر لغة الوصف السردي للفعل، الذي يتوجه بالصور الجزئية الجسدية نحو دلالة الصورة في البنية الكبرى للسيناريو. هو أسلوب مسرح الصورة إذن. وهذا هو المؤلف نفسه قاسم مطرود " وظيفة المسرح أن يحول الكلمات إلى صورة حية نابضة تقرأ كما تقرأ الكتابة الصورية حسب النص الفرويدى "

م -7-

(يبقى الثالث والثاني يحدقان بالمارة والحافلات والسكون بطل المكان.
يخرج الثاني شمعة من جيبه..يحرك يده أمام الثالث بمعنى إشعال قداحة..يبحث الثالث في معطفه طويلا وفي الآخر يعثر عليها فيقدحها ويوقد الشمعة.
يتقدم الثاني إلى العلبة ويضع شمعته إلى جانبها..يأخذ الثالث الآلة الموسيقية ويسلمها إلى الثاني مشيرا له بالعزف قرب العلبة والشمعة، وهكذا يفعل الثاني بعد أن يجلس على الأرض ليعزف قطعة شبه حزينة..يدخن الثالث ويقدم سيجارة إلى الثاني الذي يرفض استلامها بحركة من رأسه..يتابع الثاني عزفه ومراقبته للمارة وبحزن أكثر يبطئ من عزفه..ينهض ويعود إلى الثالث ليسلمه آلته الموسيقية ويخرج من الجهة اليسرى للمسرح وكأنه خسر العالم..يتابعه الثالث ويشاركه الحزن.)

م -8-

(ما أن يختفي الثاني ينهض الثالث بهدوء.. يأخذ العلبة ليضعها والآلة في الصندوق..يعيد قفلها وربطها إلى المصطبة..يقف يتأمل جميع الأشياء من حوله حتى يستقر نظره على الشمعة الموقدة..يأخذها ليضعها على المصطبة في مكان الرجل الثاني..يتأملها قليلا ثم وبهدوء أيضا يخرج من الجهة اليمنى.) وألاحظ في تحليلي لنصوص أخرى للكاتب نفسه أن فكرة الانتظار تشكل(تيمة) متكررة في بعض أعمال قاسم مطرود. ويرى أن ذلك يمثل خاصية في عدد من مسرحياته، ويعلل ذلك التكرار، بآثار ما يحدث في العراق، حيث يبدو الواقع يعيش يومه كما عاش أمسه، فكل الصور نمطية وهي صور متكررة في كل بقعة في ذلك البلد المنكوب بسياساته وساسته، حيث الجيوش الأجنبية الغازية تحتل أراضيه، وتعيث فسادا في طرقاته وتقتحم الدور، فضلا عن انتشار عصابات الإرهاب التي تقتل الناس على بطاقة الهوية. ويرى د. هاني أن ذلك الوضع أصاب البلاد بالشلل شبه التام، دون أن يكون في يد أحد فعل شيء غير الانتظار. ويستدل د. هاني على تكرار " تيمة " الانتظار في مسرح مطرود بنص آخر من نصوصه هو نص (دمي.. مدن وخرائط) حيث بنى الحدث على ثلاثة شخصيات هي (الرجل – المرآة – السائق) إذ يمهد الكاتب للحدث بالنص الإرشادي الآتي: (سيبنى نص العرض على براعة انتقال الممثل من مشهد إلى آخر. " ا يعني انتقال من زمن إلى آخر، فهو يقوم بتجسيد أزمنة فائتة، ويعود في الحال إلى ما كان عليه آنفا. " [29] ومع أن أسلوب أداء الممثلين هنا هو أسلوب المسرح داخل المسرح أو ما يعرف بالتمثيل داخل التمثيل، إلاّ أن هذا الأداء التمثيلي لا يعد لونا

من ألوان التكرار بهدف إحداث حالة ملل، كما يحدث مع شخصيات النص (سيناريو مسرحي) لأنه هنا تكرار بهدف الاسترجاع flash back يستهدف ربط موقف من الماضي بموقف آني حاضر، ربما لتماثل بين الموقفين واستدراك الشخصية لذلك التماثل أو المقاربة بين فعل ماض وفعل حاضر، للدلالة على أن الماضي يتكرر. كما أن ذلك من التنويع وهو ركيزة أساسية في تكوين الصورة الجمالية بتعبير د. أبو الحسن سلام [30] . فضلا عن دلالة رجوع الحاضر للماضي، وكأن الإنسان يكرر نفسه ويكرر فعله الذي مضي في حاضره. على أن (تيمة) الانتظار في ذلك النص أيضا تتضح مع بداية التفاعل مع الشخصيات في المشهد الرئيسي مع لقاء التعارف المبدئي:

" المرأة + الرجل في نفس الوقت: هل تنتظر ؟

الرجل: أجل السائق.. وأنت ؟

المرأة: السائق أيضا.

الرجل: ستذهبين إلى العراق ؟

المرأة: طبعا

الرجل: ولماذا طبعا ؟

المرأة: لأن هذا الموقف هو موقف السيارات القادمة والذاهبة إلى العراق.

الرجل: معك حق (برهة) هذه الزيارة الأولى ؟

المرأة: أجل بعد عمر طويل.

الرجل: أشعر أن قلبي يخرج من جسدي كلما فكرت باللحظات التي سألتقي بها الأهل.

المرأة: كم مضى عليك بعيدا عن الوطن ؟

الرجل : السنوات التي لم أر فيها الوطن والأحبة والأهل هي عمر فتي قد حقق الكثير من أحلامه (برهة) لا ينفع مع الغربة غير الحسرات ، وتأمل دخان السجائر

المرأة : الغربة قاسية

الرجل : ما عرفت طعما للألم إلاّ في الغربة "" فترة صمت قصيرة"

المرأة : هل أنت متأكد أن السائق سيأتي ؟

الرجل :: أكيد

المرأة : أنا خائفة

الرجل : من السائق ؟

المرأة : من كل شيء."[31]

<u>الصورة تتقارب مع الصورة الرئيسية في المسرحية السابقة (سيناريو مسرحي)</u>

انتظار خارج الوطن في موقف سيارات أجرة هذه المرة ؛ في مقابل انتظار جماعي داخل البلاد في موقف الحافلات الذي هو بمثابة رمز للوطن نفسه . والغربة في مقابل الاغتراب ، حيث يعيش المواطن العربي داخل الوطن موقوفا في حالة اغتراب نفسي دائم ، في انتظار فك قيود اغترابه .. عزلته النفسية ، حيث يعيش في المكان جسدا ولا يعيش روحا ، لا يعيش حالة مواطنة ، كما يعيش خارج وطنه حالة غربة مكانية مادية وحالة اغتراب نفسي معا. وقد لاحظنا حالة اغترابه داخل بلده (الذي يرمز له بموقف الحافلات) في

انتظار الرحيل عن موطنه دون أمل في ذلك . لقد عاش المثقف العراقي في فترات ما قبل الغزو الأمريكي السافر لبلاده حالة اغتراب داخل وطنه ، حتى أن أكثر من مليوني مواطن عراقي هاجروا إلى بلاد أجنبية أوروبية ، بينما ظل من لم تتح له فرصة الخروج وهو يوقف نفسه قيد الانتظار ، على أمل إتاحة منفذ أو مهرب للخروج فرارا من موطنه ، مفضلا الغربة على الاغتراب ظنا منه أن الغربة المكانية ستنفي عنه شبح الاغتراب أو الغربة النفسية والإحساس الدائم بأن وطنه ليس وطنه !!

ولكن غربته عن وطنه الأم لم تبعد عنه شبح الاغتراب، وهذا ما رأيناه فيما صورته كلا المسرحيتين ، فالأولى صورت غربة المواطن النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية :(اغتراب مواطنته) أما المسرحية الثانية فصورت حالة غربته المكانية،التي تحولت إلى حالة اغتراب نفسي،إذ حقق ذاته اقتصاديا واجتماعيا،لكن ثقافته مازالت مغتربة أو تشوبها روح الاغتراب لأنه يحمل ثقافتين ثقافة موطنه الأصلي وثقافة موطنه الثاني (بلد غربته) وهذا ما عبرت عنه المرأة في نص (دمي.. مدن وخرائط) عندما قالت : " عمري محطات هجرتها الذاكرة"[32] وما كان هذا التعبير إلا دلالة على حالة الازدواجية الثقافية أو الانكفاء المزدوج الذي تعيشه في غربتها خارج وطنها. الحنين يشد الشخصية من عنقها في اتجاه الأهل والوطن . غير أن الخوف من المجهول الذي تركته ، وهي تعرف أنه من حال دون حصولها على حقوق المواطنة ، مازال ذلك المجهول موجودا ، لم يتغير، وكل ما في الأمر أنه قد بدّ ل أقنعته ، غير أنه في كل الحالات، يخفي تحت القناع وجهه التسلطي الإرهابي." كذلك نلحظ تكرار عدد من العلامات بين النصين :" موقف الحافلات في مقابل موقف السيارات – رسم الشخصيات رسما نمطيا – تيمة الانتظار – الحنين للرحيل في مقابل انتظار الرحيل الجماعي المأمول – حالة الاستكانة لدي شخصيات النص الأول التي هي بمثابة شخصية واحدة أو مواطنة منقسمة الذات لا تملك إلاّ الانتظار دون أمل – نفث دخان السيجارة وتأمل دخانها – استعارة السجائر بين شخصية وأخرى . فضلا عن واقع الاستكانة. انتظار دون أمل في وجود وسيلة للرحيل عن المكان (خارج البلاد) في النص الأول في مقابل حالة التلهف والحنين الجارف المشوب بالخوف نحو الرحيل إلى الوطن في النص الثاني" ومع كل ذلك الإحباط على المستوى العام إلاّ أنه تبقى هناك بصيص من ضياء ، وإن كان شاحبا ، وهذا ما ترمز إليه الشمعة في ذلك النص السينمسرحي:

م–9

(تبقى خشبة المسرح فارغة لبضعة دقائق إلا من الشمعة التي يتضاءل ضوؤها حتى تنطفئ، بعد انطفاء الإشارة الضوئية، وخلال هذا الصمت يمكن أن تلعب الإضاءة دورا في التعبير، بأننا انتهينا من يوم ودخلنا في يوم آخر).

تحليل الصورة الدرامية:

في المشاهد السابقة يدخل عنصر درامي جديد هو بمثابة معادل رمزي للإنسان ممثلا في مراحله العمرية التي يعد الأشخاص الثلاثة معادلا رمزيا أول لها. أما المعادل الرمزي الثاني فيتمثل في الشمعة ، أما ضرورته الدرامية فهي ضرورة توكيدية ، بوصفها دال على

دور الإنسان في الدنيا ؛ فهو يكد ويشقى لينير طريق حياته البشرية ، متوهجا ، ومع مرور الزمن به يقل توهجه وعطاؤه ويزوي كما تذوي الشمعة إلى أن تنطفئ : ونلاحظ هنا ما قاله د. أبو الحسن سلام [33]حول خاصية الرمز في المسرح واختلافها عن صورته في الأدب ، إذ يرى (الرمز في المسرح مجسدا ، على خلاف صورته التجريدية في الأدب؛ مستشهدا بظهور "براكساجورة " وبيدها القنديل مضيئا في الفجر وهي تخرج متخفية في عباءة زوجها لتقوم مع عدد من النسوة بانقلاب برلماني ، تحكم النساء بوساطته على مقاليد الحكم في البلاد بديلا للرجال . والقنديل هنا رمز لإضاءة النساء للظلام الذي تسبب فيه حكم الرجال للبلاد).

الإطلالة الثانية

م –1.–

" يدخل الأول كما دخل في الإطلالة الأولى ويجسد نفس الحركات.. يجلس..يتأمل الشمعة المنطفئة والتي لم تنته .

يمسك بيده ورقة يكورها ويحولها من يد إلى أخرى.

يبقى طوال هذا المشهد مشخصا أنظاره إلى الجمهور دون حركة أو أي انفعال.

ببطء ينهض الرجل الأول متقدما إلى سلة النفايات ينظر ما بداخلها ومن ثم يرمي الورقة فيها وما أن تستقر، يعيد النظر إلى باطن السلة ثم يعاود الجلوس بنفس الإيقاع الرتيب.

يخرج علبة سجائر يتأملها يأخذ سيجارة منها يشمها يدورها بين يديه يرص التتن إلى عقب السيجارة وقبل أن يشعلها، يدس العلبة في جيبه ثم يشعل سيجارته ويسحب نفسا بعمق وببطء ينفثه إلى الأعلى، يتأمل دخانه وكأنه ينتظر نزول شيئا من السماء."

م –11–

" وبهدوء ينحني إلى الصندوق، يفك القفل ويزيح السلسلة، يفتحه.. ويخرج منه الآلة الموسيقية مع قطعة قماش لينظف بها الآلة الموسيقية.

تحليل الصورة الدرامية (م 1.–11) :

لا جديد مغاير لما حدث في المرات السابقة خلال الإطلالة الأولى. دخول الأول في اليوم التالي ، وجلوسه ، وتكويره للزرقة في يده ، وشخوص نظرته نحو الجمهور المنتظر انتظارا وهميا للحافلات ، وإلقاء الورقة المكورة في سلة النفايات ، والنظر في باطن سلة النفايات ، ثم المشي ببطء إلى مكان جلوسه السابق ، وإخراج سيجارة من علبته ، وإشعالها وتأمل نفث دخانها. وفك قفل صندوق الآلة الموسيقية وانتقاء مكان مناسب يضعها فيه. لا جديد سوى تأمله للشمعة الذابلة التي كانت في طريقها للموت. باعتبارها رمزا تجسيديا في حالتها تلك لبقايا من اليوم الفائت . وهذا التكرار ، هو أحد عناصر أسلوب كتابة المسرحية العبثية.، وهو هنا تكرار للتوكيد على حالة الرتابة والملل التي يعيشها الناس – كل الناس – إذا اعتبرنا جمهور هذا العرض المسرحي بمثابة ركاب الحافلات في انتظار قدوم الحافلات ، فلا شيء سوى الانتظار ، لأن الوسيلة المنتظرة لم تأت بعد ن وقد مر يوم بليلة (إذا نظرنا إلى الإطلالة الأولى باعتبارها يوم بأكمله) ، فهو انتظار عبثي ، فيه

إضاعة للوقت وضياع للأشغال أو للراحة ، فكل شيء متوقف لعدم وجود وسائل انتقال من المكان(الموقف) إلى أماكن – حسب وجهة المكان الذي سيتوجه إليه كل منتظر –

م –12–

(يدخل الثالث الذي يجسد مشهده ذاته، بجر خطاه بصعوبة مرتديا معطفا لا لون فيه، يصل المصطبة، يجلس على الطرف الآخر من المصطبة.

بعد جلوسه يأخذ نفسا وبحركة بطيئة يرفع يده بمعنى التحية ويبادله الأول التحية بمثلها.

يفعل هو الأخر كما فعل من قبل بالنظر إلى الأمام وكأنه جالس وحده يخرج من جيب معطفه جريدة ويمكننا إيضاح بأنها عدد جديد عبر صورة الصفحة الأولى يجرها كأنها سيف.يطالع الجريدة ويحرك رأسه يمينا وشمالا.

تركز بقعة ضوء على منطقة الحافلات مع صوت ذهاب وإياب لمجموعة الحافلات وأصوات فتح وإغلاق الأبواب وصعود ونزول الركاب.تعود الإضاءة إلى المصطبة بعد اختفاء سيجارة الأول.يحاول الثالث طي جريدته وإعادتها إلى معطفه. وقبل ان يخبئها يطلبها منه الأول بإشارة إلى الصفحة الأخيرة.

يفرد الثالث الجريدة ويسلمه الصفحة التي يريد ليعاود هو قراءة الصفحات المتبقية وكلاهما يحركان رأسيهما وكأنهما يجريان مسحا للسطور.

وبين الحين والآخر ينظران إلى مكان الثاني الذي تأخر وإلى آلته الموسيقية وعلبته، يتوقفان عن القراءة ويسال الثالث الأول عن الثاني بحركة من رأسه فينهض الثالث بصعوبة متجها إلى الجهة التي خرج منها الثاني، مشخصا أنظاره إلى الطريق الذي لم يأت منه احد.)

م –13–

(يلتحق به الأول الذي يشاطره النظر في الزاوية ذاتها، وفي الوقت نفسه يخرجان سجائرهما ويشعل احدهما سيجارة الآخر.يدخنان ويطوفان في أرجاء المسرح انتظارا يتوقف احدهم ويتحرك الآخر، وحال ذهاب احدهم إلى مكان فيتجه إليه الآخر وفي نهاية الأمر يعود الثالث إلى المصطبة وهو يلفظ أنفاسه بصعوبة.

يمسك الآلة ويحاول العزف إلا أنه يصدر أصواتا مزعجة فيتوقف.يعود الأول إلى مكانه أيضا، وفي الوقت نفسه يخرجان قداحتيهما ويقدحانها لإشعال الشمعة، تفشل المحاولة الأولى والثانية والثالثة وأخيرا يشعلان الشمعة. يأخذها الثالث ليضعها في نفس مكان العلبة.يلملم الأول أغراض الثاني ويضع الآلة والعلبة في الصندوق.)

م –14–

(يقفان..يتأمل احدهما الآخر وبحزن يفترقان ويخرجان إلى نفس المدخل الذي دخلا منه..تختفي جميع الإضاءة تبقى الشمعة وحدها مشتعلة مع آخر قطعة موسيقية عزفها الثاني.)

تحليل الصورة الدرامية في المشهد الأخير :

لا يتبقى في النهاية إلا حالة التوحد ، في الفعل ، وفي المصير المنتظر الذي لا يأتي مع أنه معلوم ومتوقع ، لا شيء في النهاية مغاير لما كان منذ البداية ، حيث دائرية الأسلوب

، كما لو كانت البداية والنهاية هي بمثابة قوسين لفعل متكرر من شخصية متشظية ، أو مواطنة منقسمة الذات هو فعل انتظار لا نهاية له ولا طائل من ورائه. هذا من حيث المضمون أما الشكل أو الأسلوب فهو " ملتبس الأسلوب ومتداخل التقنيات مابين تقنيات الكتابة المسرحية وتقنيات سيناريو فنون الشاشة، وأرى [34] أن بين هذا الأسلوب و ما يدعو إليه "جيرزي جروتوفسكي" صلة قربى استشهادا بدعوة جروتوفسكي إلى ما أطلق عليه (مسرح نظير المسرح أو شبيه المسرح)[35] ، لذا مر مسرحه بأربعة مراحل ، " في سبيل البحث عن مسرح بديل يقود المتفرج في عملية شبيهة بالمسرح ، بوصفه لقاء وليس فعلا سابق التجهيز من قبل الممثل والمخرج. ، وقد تعددت تسمياته لذلك المسرح الذي حاول إيجاده اعتمادا على استبدال النص المسرحي بتخليق ما أطلق عليه السيناريو المسرحي المعادل للنوتة الموسيقية مع اعتبار الممثلين هو نوع من العزف الأدائي ، إذ اعتبر السيناريو المسرحي مجرد بوصلة تهدي الممثل ، كما تهدي النوتة الموسيقية العازف ، وذلك لتخليص الممثل – كما يزعم – من الآلية التي قد تسيطر عليه مع تكرار العرض مابين ليلة وأخرى ، مما قد يقتل رغبة الممثل في التجديد والابتكار" . وإضافة إلى مت نقدم ؛ فلقد " أسس جروتوفسكي مشروعاته في الوصول إلى ما دعا إليه علٰى مفهوم أطلق عليه(لغة التطهير الصوفية)التي يبررها هو نفسه بالقول: " إن الثقافة الفاعلة هي نوع محدد من الخبرة الإبداعية الفردية .. هي أن يكون المرء نفسه . أن يكون فردا في علاقته بالآخر . أن يكون فردا في عالم المحسوسات " أن يكمل تنظيفها يضعها وسط المصطبة.
يخرج من الصندوق علبة صغير يفتحها ويضعها في مقدمة المصطبة لتحتل المسافة بين القاعة والمصطبة ومنطقة الحافلات. يحاول بين حين وآخر تغير مكانها لشعوره بعدم صلاحيتها، يجلس متابعا المشهد، وهكذا حتى يستقر في نهاية الأمر على مكان العلبة ليعود إلى مكانه وتكويره للورقة. "

الكتابة الدرامية في تجربة قاسم مطرود كوميديا سوداء بدلالات الواقع والذات
بقلم الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

يتحدد موقع قاسم مطرود ككاتب تجريبي في التجربة المسرحية العراقية، وتتحدد مواقع الكتابة في تجربته تحديدا ،في خارطة اللغة العبثية لنصوصه الدرامية وما تحمله من إشراقات في التعبير عن هذه المواقع وهي تحلق في فضاءات متخيلة تجمع بين الذكريات والواقع الحياتي للمجتمع، و تبرز هذه المواقع في مسرحيات محملة برؤية تجازف في بناء جديدها ومغايرها بهذه اللغة ، وتغامر في إلباس الخطابات المسرحية مجازات الخيال وحقيقة الواقع وتجمع كل المفارقات التي تساعد على بناء الكتابة في دراما الذات والجماعة. وفي مجموعته المسرحية "الجرافات لا تعرف الحزن " يجمع نصوصا تتكامل في رؤيتها ، وتتشابه في مواقفها، وتتقارب في أطروحاتها،و تفيض بالمعاناة ، وتتدفق بالمكابدة الجماعية الجارحة، وتنطق بالقتامة ، وترسم بالأوصاف الموحشة تجارب أبطال سقطوا مرغمين في عالم لا يعرف إلا الدمار الجحيمي للعالم.إنها مسرحيات تتحدث عن الآن وما يحمله من جراحات الماضي، وترسم خطابات المتكلم فيها مأساة "صوت ذان"،"و"صوت أيان"،و"صوت الزوجة "، و "الدفان الأول والثاني "،و"صوت الحفار الأول والثاني "، و"خطاب الزوج والزوجة" ، ومونولوجات "العجوز والرجل" ، وهو ما نجد تحققه مجتمعا في مسرحية"للروح نوافذ أخرى " و " رثاء الفجر" و "الجرافات لا تعرف الحزن " و "تشرب إذن " .

ففي مسرحية "للروح نوافذ أخرى " توجد شخصيات تطرق أبواب الذكرى ، وتنتظر قدوم غائب فقدت الأمل في رجوعه، شخصيات تغوص في ذواتها تريد أن تعالج واقعها بالبكاء أو الصراخ أو الصمت، وتدفن عذاباتها في الليالي الطوال لتجد مصيرها في نهاية المطاف في عالم لا يستوعب أحزانها وأنفاسها.

وفي مسرحية "رثاء الفجر "يعيش زوجان، اعتراهم قدر المنفيين، وهما . أيضا . ينتظران قدوم ابنهما الذي يعيش أهوال الحروب ،لكنهما يعيشان . بالتذكر . صدمة الابن المغروس في النعش، ويتكلمان بخطابات مثقلة بأسمال الانتظار والفراغ، ويتحسسان الأرض"المبللة بالدم والتراب والطين الحار" ترافقهم جحيمية الحرب و وجع اللحظة الباردة ، فتتحول مظاهر الواقع المعيش إلى صورة عبثية في حوار الدفانين وهما يخاطبان العظام المقرورة،ويعيشان أجمل لعبة يلعبانها وهي تحولهما إلى هيكلين عظميين" حيث يضع كل واحد عظم أحدهما مكان الآخر،أو تحويل جمجمة مكان أخرى، وهما يضحكان وتمنيا لو أنهكا ماتا من قبل"بعد أن كان يعيشان يوميا مسيرة النعوش إلى المقبرة،و تلاحق المأساة هذين الزوجين حيث صار كل طرف حبيس ظله النفسي والجسدي، كل منهما يطوف حول المبتغى ، وحول الممكن ،لكن المبتغى جحيم ،لأن الابن ربما مات مسموما أو مطعونا برمح،أو اخترقت رأسه رصاصة ،أو مات مذبوحا.

وفي" مسرحية الجرافات لا تعرف الحزن"يصبح "الشيخ العجوز" المتكلم الرئيس في مونولوجات عبثية تؤثث مونودراما سوداء . على قياس الكوميديا السوداء . تتوزعها

الأصوات والخطابات التي تجتمع كلها في كلام الشيخ العجوز وفي صوته، إنه المتكلم . من داخل الصندوق . الذي يبدأ الزمن المسرحي بالكلام وينهيه بالتمتمة، وبين الكلام ونهايته،يسود الملل، والحلم، والناس الباحثون"في الظلمة عن مستقر" ، ويكون السفر إلى المجهول، ويتحدث عن الجسد الذي تعرض للركل والتعذيب، والاستنطاق والتحقيق للبوح بالأسرار والمعرفة بنبض الجراح، وانتظار الرسائل ، والعيش في ظلمة القبو ، و الحكي عن القيود والبرد ، إنها الحالات التي تخترق صوت الرجل ، وتدخل إلى مونولوجه، ليعيد انتشار الصور الأكثر عبثية في كلام النص، حيث ينهزم العجوز ولا ينهزم الموت، لأن البؤس الطافح في عبثية هذه الصور مجرد من الأمل ،لأن البطل لا يحسن التوسل، وأن روحه خواء،والذخيرة نفذت، وحضور الأم وغيابها، والتحول من الكلام إلى الخرس، حالات تقابل تحول الجسد إلى مومياء، بعده يختلط العجوز بالنفايات فوق العربة لينتهي نهاية عبثية .

وفي مسرحية"تشرب إذن " زوجان يسافران بالأحزان إلى المجهول للتعرف على خارطة المنزل وسرير النوم، الزوجة ترى في المرآة طفلا سيكون حزينا في المستقبل، تريد قتل المولود أو تسميمه ، وتتساءل عن المكان المحتمل لوضع المولود ، وتتساءل عن زمن العودة إلى البيت. وتفكر في التخلص من الطفل برميه في البحر، وتتساءل"أين البحر؟"وفي خطاب الزوجين يتم إحصاء السنين التي جمعتهما، و يتذكران الابن ببذلته العسكرية الذي انقطعت أخباره، زوجان يريدان تحويل دمهم فداء للمحرقة، وتتكرر في هذا النص المسرحي صرخة تقول"الحرب للرجال...الموت للأعداء".

في هذه النصوص المسرحية التجريبية ،يزرع قاسم مطرود رؤيته الفجائعية في رؤية هذه الشخوص، وهذه الأصوات، و يبيح لها الانطلاق نحو آفاق التعبير عن الأزمنة الموحشة التي أعطت لموقع الكاتب في الكتابة ، ومنحت لموقع الكتابة في هذه النصوص معانيها الظاهرة والخفية، الصريحة منها والمضمرة لترمز لنفسيات و ذهنيات وسلوكات هذه الشخوص القلقة .والمقصود بالتجريبية في كتابة هذه المواقع هو جعل بلاغة اللبس والوضوح ، وبلاغة العبثي والواقعي، المحدد والمجرد، عمليات تركيبية لبلاغة كتابة درامية مختصرة ومركزة وموحية تتبع من تراكم الاحباطات والانكسارات والمرارة التي انتقلت من الماضي الذي ولى مع الزمن ، لتسكن خطابات هذه الشخوص، فتدفع بها إلى العيش . مرة ثانية عن طريق التذكر . في عوالمها الكوابيسية التي ترافقها في السفر اليومي في كل الأماكن ، والجغرافيات التي تتلون بنفسياتها وذكرياتها، فتصير رؤيتها للوجود وللذات وللعالم عبثية ، وهي حين تستحضر هذه الحالات الفجائعية ، فإنها تذيب المجردات و المحسوسات والتاريخ و المنفى والموت والبعث و الانتظار والهويات المهزوزة في الخطابات التي أرادها لها قاسم مطرود، أن تؤدرم التجربة الفردية في التجربة الجماعية،و تصبح مواقع الكتابة الرمزية في بناء نصوصه المسرحية عبثية لها خلفية واقعية تنطلق منها ، لكنها تنساها أثناء صياغة عوالمها في النصوص العبثية.

إن تحديد موقع الكاتب والكتابة في هذه النصوص التجريبية، معناه تحديد اشتعال اللغة العبثية في كلام هذياني منفعل ومتفاعل مع الأحداث، ومع مواضيع التذكر، ومع طريقة

تأويل حالات الشخوص والأصوات حتى تساير فعل الأدرمة،لتصير سياقات هذه النصوص في البناء العام للدلالات ، في موقعها في خطابات الشخوص بكلام يبني دراما كل شخصية، وكل حالة، وكل مكان في اللامكان، ويستنطق المعاناة بمعاناتها،ويصور إيحاءات الهذيان كأنه واقع ،إن قاسم مطرود يختار الأحداث الواضحة في حياة شخوص أبطال مسرحياته، ويفرغها من شكلها الظاهر، ويعيد كتابة فحوى وجودها بالإيحاء بمنظور متحرر من الواقع والمعطى وذلك بأفعال تسير وفق الكتابة المعمارية التي تهدم الواقع لتعيد بناء المسافات الزمنية والمكانية بعيدا عن الزمن المعطى والمكان المحدد.

يعد هذا النوع من الكتابة الدرامية، في تجربة قاسم مطرود، تجربة إبداعية جديدة في المسرح العراقي ، ويعد كتابة استثنائية بعودتها إلى الذات للحديث عن الذات في تجربة المنفى،و ترجع إلى ما تبقى من طقوس وحشية في الذاكرة ، وهذه عودة ترجع بالأساس إلى إستراتيجية الاستماع إلى الذات والذاكرة ، والحفر في مسكوتها ومقموعها وكوابيسها لجعل الدراما تتكلم بلغة المعاناة المكبوتة في نفسياتها، فتتكلم عن ضياع الأماكن،والزمن، والذات، و تتكلم عن تفكك العلاقات الإنسانية في الزمن الوهمي ، و تتبع تفككها في الزمن الحقيقي الفعلي. وهذا الاستماع ، وهذا الكلام ، كلما قرب بين الشخوص، ووحد تيمة صراعها مع أسباب انكسارها ، كلما ضاع معنى اللغة في القرب ، وضاعت معه المواقع ، والهوية، والذاكرة، والحياة في المنفى والبعد لتتولد تيمة الموت والرحيل والغياب والانتظار والقلق. بهذه التيمات المتعددة تتحدد دلالات الكتابة في كتابة الكاتب قاسم مطرود، وتتحدد زمنية الحكايات في المكتوب، ويصير زمن الشخوص غائبا في خضم اللاتفاهم الذي يحكم غياب العيد، وحين يحضر العذاب، تزيد عذابات هذه الشخوص بانتظار الذي يأتي ولا يأتي ، فتضيق الأماكن، مع الموت، ويتأجج القلق في المنفى في عالم موحش ومقلق و مقرف.

بهذه التيمات ينبني التنوع الدلالي في تجربة قاسم مطرود، فتتسع حالات الغربة في المنفى، وتتوزع دلالاتها في ألوان موحشة تنسج الكيان المتخيل للذوات وللعالم بالضياع، وتطوي صفحات العمر . أو الأعمار . فلا تجد زمانا ولا وطنا لهذا العمر، وعندما لا تجد الشخوص مكانا لها في العالم ، تغير الكتابة بحواراتها الدرامية شكل الوجود الواقعي الضائع إلى وجود عبثي في زمن الكتابة، به تسائل علاقتها بالعالم، وتسائل شكل بناء الشخوص في بنية الكتابة الدرامية، وهي الكتابة التي تقرب فعل قراءة هذه التيمات من التركيبات اللغوية المفككة عن قصد ، و تترك . عن عمد . بياضات وثقوبا في معنى الكتابة ،لتوسيع دائرة تأويل معنى النص بفعل القراءة.

إن التفكك في العلاقات . داخل هذه النصوص . يعني أنه علامة وجود للشخوص، وليس علامة عدم، لأن المنفى في الوجود والعدم لا يبتعد عن التفكير في الوطن حتى في هذه العبثية الوظيفية التي تتحدث عما تبقى من الوطن.

إن بناء هذه التيمات في النصوص المسرحية عند قاسم مطرود ذات علاقة وطيدة برؤية قاتمة سوداوية نابعة من الذات المغمومة المهمومة بضياع الأوطان ، والأبناء، والروح ،و هي السمة التي تسم الرؤية التراجيدية للكتابة المكونة لبنية هذه النصوص وقد توزعت بين

حوارات قصيرة مفككة تتكلم بها كل شخصية فلا تتضح هويتها رغم كلامها عن الذات ، أو كلامها عن الذوات، لأنها في زمن النص باهتة ،هلامية، ضائعة، ورقية، تبحث على ملامحها في المقابر والمدافن ، وتبحث عما تبقى من الأبدان بعد أن عصفت الحرب بها، و تبحث على ملامحها في الضياع، وتبحث على التواصل، في الزمن الضائع من الزمن الباقي في زمانها ، وتحلم بإيجاد وقراءة ما يوجد في ذاكرتها كتاريخ مشترك بينها بغية إرجاع اللحظات المسلوبة منها، و تكليمها بما كان قد سطر لها في صفحاتها المنسية من معاناتها،فلا تجد إلا الفراغ، وكأن الكاتب ، بهذه القصدية، يروم تطهير الذات من الدنس الايديويوجي المتحكم في الواقع، ويروم التحرر من وجع السنين بواسطة شخوص تقوم بوظائفها الفنية والدلالية لتقديم موقعها في بنيات هذه النصوص .

ومن الدلالات التي أبرزتها خطابات هذه الشخوص ، تأملها في الحياة بحكايات صغرى تحكيها بشكل متوتر يحول كل تطهير ممكن إلى توتر دائم في القلق، فهي تقدم أعمارها الضائعة،أثناء الحديث عن العمر داخل الزمن المسرحي المجرد، وتصوغ حديثا محكوما بما تحمله هذه الأعمار من مآس مشتركة تمثل مرجعية قوية تساعد المتكلمين في الحوارات على تمثل معنى الفقد الذي تظهر علاماته في اللاتواصل المهيمن على النص.

وهناك . أيضا . شخوص تريد أن تتذكر ماضيها، وأخرى تريد أن تحفز باقي الشخوص على أن تنوب عنها في التذكر، أو تصاب . مثل الجميع . بداء النسيان،ومقابل الفقد والضياع تتقوى إرادة ترويض الذاكرة على نسيان الماضي ،كتعبير على أقصى درجات القرف وهول السقوط التراجيدي ، فيتحول هذا النسيان ملاذا أخيرا تحتمي فيه الشخوص هروبا من وطأة العذاب.

(براء : أتمنى أن أصاب مثلك بداء النسيان، وأنسى عذابات هذا العالم، وأجلس في زاوية "تتكور من عمق المسرح" صغيرة.أنتظر مصيري الذي يمر أمامي.كالشحاذ يحمل كيسا فارغا وأسمالا بالية "إلى الأم " هي ذي روحي يا أمي) (1)

ونجد . أيضا . شخصيات مصابة بداء النسيان، وأخرى تتذكرك المواجع والفواجع وتريد ترميم ما تركه فيها الغياب من أعطاب تركت ظلالها على خطاباتها المعطوبة، المفككة،اليائسة .

(الزوجة :أما أنا فعلى أن أنسى كل عذاباتي وأدفن الليالي الطوال .كان جسدي يحترق و عقلي يشتط والبركان ينفجر ولا يوقفه سوى اليأس والنوم العميق) (2)

مع النسيان تهيمن تيمة الموت على دلالات هذه الخطابات وهي تتحدث عن الغياب ،ويتحول الحضور الذي كان في الماضي ، إلى غياب عن الحياة والناس والعلاقات، وتبرز المقبرة كعلامة دالة على هذا الفقد الذي يصير التذكر بديله عند شخصيات تتعلق بما تبقى لديها من أمل في الحياة.

(الزوج : هذا صديقي مات بعد موتي بعام، ظل وحيدا في الدنيا بعد أن ماتت زوجته التي حزن عليها كثيرا،فمرض وهزل(برهة)، جاءوا به إلى هنا ، ضيفته، صرنا أصدقاء ، نجوب المقبرة ليلا، نتذكر، ونتذكر، حتى ينتهي اليوم، ثم يجئ اليوم الآخر فنتذكر أيضا ، ولا نحسن شيئا سوى التذكر) (3)

وهناك شخصيات مسكونة بالانتظار،حيث مع الانتظار، ومع طول الانتظار، يغدو الجسد في مساحات النص دفتر أفكار يتقاذفه صمت عصوف يغيب مع النهار المظلم، وتستولي عليه فوضى الأشياء في الليل الدامس على المصير الواحد الذي يشترك في صوغ معناه كل متكلم يضع صور الواقع على ضفاف الاستعارة الغامضة في الحوارات.ففي غياب اللقاء بين الشخصيات الغائبة ، و الشخصيات الحاضرة في السرد الدرامي تحرم الشخصيات من متعة اللقاء ، فتعيش بين الحضور والغياب مرارة المنفى بعد أن انحلت العلاقات بين الذات والذات ، وبين الحاضرين والحاضرين ، وبين الغائبين والغائبين.(أيان:سيعود حاملا ببين يديه الروح لتحكي غيبة السنين الطوال في الأسر والوجع والأنين)(4) ومع طول الانتظار، تصبح الزوجة تحتل موقعا هاما في حوارات النصوص، لأنها تؤسس معنى التيمات، ومفارقاتها، وتوتراتها.(الزوجة : لقد طال الانتظار (برهة) لم يعد عندي أحمر شفاه (برهة) أظنني لا أعرف كيف أستخدمه الآن (برهة) عندي ذكرى الأشياء.عندي بؤسي يحفر وجهي ويحدد ملامحي أحسن تحديد (برهة) الخوف يهزني حين يقترب موعد اللقاء) (5) لكن هذا الانتظار لا يبقى انتظارا في الزمن المسرحي المتخيل، خارج المعاناة الفردية والجماعية، بل يصير مرضا يتفاقم وجوده في حياة كل شخصية، وكل حالة، وكل نبضة قلب، أو حشرجة موت، وهو التيمة التي هيمنت على كل النصوص المسرحية.(الزوجة : أنا مريضة بالانتظار،قتلني الانتظار،جعل فكري أحاديا،لاأعرف شيئا سوى أن أنتظر) (6).وهو ما تكرر على لسان "براء" و" أيان" مما جعل الشخوص بلا ملامح إلا ملامح العذاب والانكسار، والديجور.

(براء : أنتظركما كما الزرع ينتظر الماء ،تيبست روحي ، عاث بها الزمن،إنني لا أستطيع الاستمرار مع الموت، سأترككما وأجر معي انكساري، وحزمة الضوء التي انطفأت) (7) ومع كل حالات كل الشخوص يصير الانتظار ملفوفا بغموض الزمن ، وسديمية اللحظات. ووطأة العذاب، والبحث عن علامات الحياة في لحظات الموت، لإثبات الوجود والحياة.

(الزوجة: (تضحك) ومن يثبت أننا أحياء، وأن هذه اللحظة مستمرة) (8)

(أيان: إنني عاجز عن وصف لحظة عذاب واحدة) (9)

كل سياقات الواقع ،في هذا الانتظار،حولت الشخوص إلى أشباح في الحاضر، وصارت كل الحالات النفسية محملة بهاجس الخوف ، وغدت خطابات الكتابة الدرامية في هذه النصوص محملة برمز اللغة العبثية التي توحي بمرجعها الأصلي ،ولا تنفيه ، وتبرر شكل انبنائها الاستعاري في السياق المسرحي،دون إغفال الشوق إلى دفء الحياة، وتفسر الأبعاد التعبيرية برموزها الداخلية لتخفف من سلطة التاريخي المقنن للعلاقات والأحداث بغية تأسيس زمن آخر بأبعاد جديدة من خلال بنية الشخوص الموظفة في المسرحيات ،دون التخلص من شبح الموت ودموية الأزمنة القاتلة.

وعلى الرغم من الصور القاتمة المهيمنة على هذه النصوص المسرحية ، توجد شخوص تحلم بالتفاؤل وسط هول الضياع، وتتطلع إلى وصول لحظة فرح يدلف إلى قلوبهم.

الزوجة: سيجيء الصبح ومعه العيد، ونضحك كثيرا، (فرحة) نضحك ...نضحك ...

نضحك) (1.)
الزوجة: لم نعرف الأعياد منذ زمن بعيد. ففي الدنيا كان العوز يمنعنا من الفرح (11)
هذا الحلم بالعيد وبالفرح، لا يخفي الصور العبثية التي تزيل الأقنعة على كل التيمات العبثية التي تستحضر المآسي أثناء طرح السؤال الحقيقي وانتظار الجواب العبثي الذي جعل كل الشخوص مفككة في بنية مسرحية مفككة كميزة للكتابة العبثية، وهو ما أفرز خطابات لم تعد تختزن إيقاعات الحياة ، بقدر ما عادت تفجر المنحبس فيها بعد تعفن الفرح بغياب الحياة عنه، فكثر حنين كل شخصية إلى أليفها المحتمل، وزمنها الممكن، لأنها تحتاج إلى الآخر ، كما أن الآخر يحتاج إليها ، ويظهر الزوجان هذه الحاجة إلى العيد ، وإلى الفرح، وإلى العودة إلى دفء الوطن .إن كل شخصية تحتاج إلى الآخر،الغائب ، لتتنفس من خلاله أمل مقدم العيد ، وأمل عودة الغائب،وتكشف عن خزان ذاكرتها المكلومة من خلاله ،وهذه الحاجة جعلت الزوجان يتوسدان الفراغ، في بؤس مجرد من الأمل بعد ضياع عضو من أعضاء الجسد أو ضياع الأبناء.
الزوجة: أين يدك ؟
براء: أين ساقك ؟
الأم: أين أنا ؟
أيان (يهمس) نحن جميعا في التيه نفسه ؟
براء: ماذا فعلت حتى أبدلت ساقك بعصا
أيان: أنت طيبة القلب .لقد فكرت فيك كثيرا) (12)
ومن كل هذه المعاناة تظل تيمة الموت تلاحق مكونات كل الحكايات والخطابات ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالضحايا الغائبين عن الزمن المسرحي ، والذين يمثلون العنصر المكمل لكل مآسي الشخوص الحاضرة في هذه النصوص.
(الدفان الثاني : مات في شبابه .
الدفان الأول : مات مسموما .
الدفان الثاني : طعن بالرمح.
الدفان الأول : طعن بالسكين
الدفان الثاني: مات غدرا.
الدفان الثاني: أعرفه.
الدفان الأول: كلا.
الدفان الثاني: اخترقته رصاصة.
الدفان الأول: أعرفه) (13)
إن الكوميديا السوداء في هذه النصوص تمثل أساس الكتابة العبثية، وأساس تقديم فجيعة المعنى، وأساس السخرية بالحالات و المواقف والزمن والإنسان وهو يواجه الحالات العصية، وأساس تضخيم الصور بشكل كاريكاتوري أوصل الكتابة إلى صياغة تركيبات لا معقولة في صور غير معقولة.

هذه الكوميديا تتكتب بدلالات الواقع والذات ، تبدأ بتأمل ما في الذاكرة، من ذكريات، وتجعل من صورها وحالاتها مادة للكتابة الدرامية ، تلغي الواقع والذات لتكتب عنهما بعد التخلص من تجلياتهما في المعيش، وهو ما جعل فعل الكتابة بهذه الكوميديا السوداء فعلا يقصد أنسنة هذه الكتابة بهذه الكوميديا ، ويفسح المجال أمام قسوة الواقع ، ليجد وجوده في خطابات الكوميديا السوداء، حتى تظهر عبثية الكتابة في واقع الكتابة المتخيلة وهي تطل على الذات والواقع من خلال كوميديا سوداء موسومة بدلالات الواقع و الذات .

هوامش:

1. قاسم مطرود: الجرافات لا تعرف الحزن " إتحاد و أدباء الإمارات . الشارقة. الطبعة الأولى ص27 ص 28.
2. المرجع نفسه : ص 13.
3. المرجع نفسه : ص 56.
4. المرجع نفسه : ص 12.
5. المرجع نفسه : ص 12.
6. المرجع نفسه : ص19 .
7. المرجع نفسه : ص4. .
8. المرجع نفسه : ص3. .
9. المرجع نفسه : ص35 .
10. المرجع نفسه : ص 53.
11. المرجع نفسه : ص6. .
12. المرجع نفسه : ص32 .
13. المرجع نفسه : ص69 .

الذاكرة الموشومة [36] قراءة في نصوص درامية لقاسم مطرود

أحمد بلخيري [2]

تختلف المقاربات والتحاليل التي تتخذ النص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل. وبالتأكيد ليست هناك أداة واحدة بل أدوات. هذه الأخيرة، لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخلية، تعد مفاتيح لولوج النص الدرامي وتفكيك فسيفساء وأسرار البنية الدرامية. إنها فسيفساء لأن اللغة الدرامية لا تعتمد على الحوار الدرامي فقط، بل قد يكون أيضا للصمت بعد دلالي في تلك البنية. هذا فضلا عما تقدمه الإرشادات المسرحية من إشارات لا يمكن إغفالها في التحليل والمقاربة.

وبالتأكيد، فإن التصورات النظرية والأدوات الإجرائية التي قد يخضع لها النص الدرامي الواحد ليست موحدة. وهي منحدرة من الأبحاث الدرامية والمسرحية التي تتخذ من النص الدرامي والعرض المسرحي موضوعا لها، أو من علوم ومعارف أخرى؛ فكم هي عديدة المصطلحات، التي يتم توظيفها في التحليل الدراماتورجي وتحليل الدراما والمسرح، التي انحدرت أول مرة من تلك المعارف والعلوم. وهذا في الحقيقة مصدر غنى يقود إلى تعدد القراءات والمقاربات، لاسيما إذا كانت هذه التصورات محكمة في صياغاتها النظرية المعلنة أو الضمنية وإذا كانت هذه الأدوات مضبوطة. هذا دون نفي إمكانية التقاطعات التي قد تحصل بين هذه التصورات وهذه المقاربات المختلفة للنص الدرامي الواحد أو العرض المسرحي الواحد، ودون نفي أحدها أو إحداهن، أي أحد التصورات أو إحدى المقاربات، للآخر والأخرى.

انطلاقا من هذه الاحتياطات النظرية سأقدم قراءة إجمالية للنصوص الدرامية التي يتضمنها كتاب "الجرافات لا تعرف الحزن" لقاسم مطرود، الذي تضمن عنوانا فرعيا يحدد نوعية النصوص التي يتضمنها. هذا العنوان الفرعي هو "مسرحيات". هذه الأخيرة تعني هنا نصوصا درامية.

لقد وصفت هذه القراءة بالإجمالية لأنني سوف لن أحلل كل نص على حدة، بل سأقوم بتحليل إجمالي جامع لها. إن المنهجية السليمة تقتضي إنجاز تحليل لكل نص درامي على حدة، مع إمكانية إنجاز مقارنة بين هذه النصوص الدرامية فيما بينها على مستوى كل بنية وخطاب دراميين. ومعلوم أن لكل نص درامي خطابه الدرامي. ومع ذلك سأقوم بهذه القراءة الإجمالية لاسيما وأن هناك خصائص مشتركة بين هذه النصوص الدرامية على مستوى الشخصيات والموضوعة Le thème تحديدا.

وقبل مباشرة التحليل الداخلي، لابد من الإشارة إلى أن المبدع الدرامي عموما ينفعل بالمحيط العام المباشر فيعقله أي يدركه إدراكا عقليا، ويفعل فيه فعلا قد يتجاوز هذا الفعل الإبداع الدرامي، إذ قد لا يقتصر الأمر على الفعل الدرامي أو المسرحي بل قد يكون، بالإضافة إلى هذا الفعل الأخير، أي الفعل الإبداعي، فعلا في الحياة كذلك. والفعل

[2] باحث مسرحي مغربي

الدرامي يبنى بأدوات درامية. هذا التعبير الدرامي يوجهه موقع المبدع الدرامي ووجهة نظره ومقصديته.
من بين الأدوات الدرامية التي يتوفر عليها المبدع الدرامي لتشكيل عالمه الدرامي والمتخيل الدرامي، هناك الشخصية الدرامية. هذه الشخصية الدرامية وكذلك المسرحية تكون في حالة فعل وفي دائرة فعل كذلك قائم على الصراع، إذ يعتبر هذا الأخير ركنا أساسيا في الدراما والمسرح. ذلك أنه "إذا كان هناك مسرح فهناك إذن أطراف متكلمة في حالة صراع، وفي حالة عدم التوازن، وكذلك هناك عالم اجتماعي مصغر من شخصيات لم تجد أفضل وسيلة للتعبير غير هذا الشكل الصراعي"[37] الذي هو الشكل الدرامي.
لا أريد أن أتطرق إلى مفهوم الشخصية الدرامية والشخصية المسرحية من الناحية النظرية. فقد تناولت هذا الموضوع في مبحث مستقل في كتابي "دراسات في المسرح"[38]. لكن أود أن أشير إلى أن عدم التوازن المشار إليه، وحالة الصراع، والأطراف المتكلمة، أي الشخصيات الدرامية هنا، هي العناصر الأساسية التي سأركز عليها في تحليلي للنصوص الدرامية المذكورة.
في هذه النصوص الدرامية هناك صنفان من الشخصيات. الصنف الأول يتكون من شخصيات ذات علاقة حميمية. وتجسدها شخصيات الأم –الزوجة– الزوج– الإبن– الأخ– البنت. هذا الصنف من الشخصيات تقدمه النصوص الدرامية في حالة يأس وإحباط. وهو مغلوب على أمره وذو نفسية جريحة.
أما الصنف الثاني من الشخصيات فهو على العموم هلامي وغير مصرح به لفظا تارة، لكنه، حسب وضعيته في الصراع الدرامي، سلطوي؛ أو مصرح به اعتمادا على وظيفته المهنية (ضابط التحقيق) تارة أخرى. هذا الصنف الثاني يشكل الطرف الثاني في معادلة الصراع الدرامي غير المتكافئ. وهناك علامة لغوية يمكن استنباطها من الأفعال اللغوية و الدرامية تدل على هذا الصنف. هذه العلامة هي ضمير "هم" الموجود في هذا التعبير:" لا أتذكر شيئا سوى تداخل أصوات رجال غابت عن قلوبهم الشمس (برهة) ركلوني عدة ركلات بعد أن جرجروني من سرير نومي" ثم "هم أغلقوا باب غرفتي بعد أن بعثروا أشيائي. ثم أدخلوني صندوقا كبيرا فيه كان يتبدد عمري" بالإضافة إلى هذا الضمير "هم"، هناك "الرجل" غير المحدد الملامح سوى أنه "على هيئة محصل القطارات" هذا الأخير كان يقدم للزوج والزوجة القناني. تقديم هذه القناني تخلل هذا النص الدرامي من بدايته إلى نهايته. والملاحظ هو أن هذا الرجل لا يتكلم، ولكنه يقوم بأفعال مثل التدوين في دفتر صغير، وتصدر عنه حركات وأفعال مختلفة الدلالة في ثنايا النص الدرامي. فقد تدل على أمر ما موجه منه إلى الزوج والزوجة، أو دعوة إلى السكوت... هذا "الرجل" غير المحدد الملامح والهوية، صدرت منه ابتسامة في نهاية النص الدرامي. كان صدورها متزامنا مع ترديد الزوج والزوجة للشعارات التالية: "(يكرران الجمل الأخيرة دون أن نفهم معناها.. الحرب للرجال؛ دماؤنا فداء للمحرقة؛ سنرميهم في البحر؛ الموت للأعداء؛ حتى ولو بآخر قطرة دم. يبتسم الرجل بعد أن يضع جميع القناني. يخرج)". لكن المفارقة هي أن هذا الأخير إذا كان يبتسم أثناء ترديد تلك الشعارات فإن الزوجة والزوج كانا "ينظران إلى

الجمهور مع تساقط الدموع دون بكاء" إن ترديد شعارات متفائلة مع تساقط الدموع والبكاء شيء متناقض. قد يدل على ترديد تلك الشعارات بالإكراه. وانطلاقا من هذا التأويل نفهم الإشارة الموجودة في الإرشادات المسرحية وهي: "يكرران الجمل الأخيرة دون أن نفهم معناها" وهناك ذكر لشخصية تدخل في إطار الصنف الثاني ذات صفة محددة؛ هذه الشخصية هي "ضابط التحقيق" الذي صدرت منه أفعال تدل على ممارسة السلطة القائمة على العنف والقهر تجاه الصنف الأول، دونما اعتبار لكرامة الإنسان. هذه الأفعال هي: الصفع، البصق، إطفاء السجائر على خارطة الجسد[39] . هناك كذلك القتلة، "إني لا أحسن البكاء لأن أنهاري جففها الرصاص لا أجيد الغناء لقد سرق القتلة ألحاني" كما جاء على لسان العجوز في "الجرافات لا تعرف الحزن".

ولأن الأمر كذلك، فإن عددا من هذه الشخصيات، وأمام جبروت وسطوة الصنف الثاني، لم تجد أمامها سوى الدين بوصفه ملجأ وعزاء لها، أو المزيد من القناني، وبالتالي المزيد من الشرب، المقدمة لها من قبل "الرجل". من مظاهر جبروت الصنف الثاني من الشخصيات تجاه الصنف الأول هناك قطع الساق واليد، استبدال الساق بعصا، الجنون، الذاكرة المشروخة، انطفاء ضوء الجمال، الموت في حرب مجهولة، التجنيد الإجباري، القبر، تبديد أحلام الأطفال والتلاميذ إذ عوض تحقيق هذه الأحلام يكون التجنيد الإجباري، سرقة الأحلام (عدم بناء سطح الدار) في هذه النصوص الدرامية تحضر المفردات و العلامات العسكرية حضورا لافتا. إذ هناك البندقية، اللون الخاكي، الرصاص، الزي العسكري، البذلة العسكرية، الملابس العسكرية، المعسكر التدريبي، الحذاء (البسطال)، الحرب الموصوفة بكونها مجهولة. إنها مجهولة بالنسبة للذين يخوضونها ميدانيا، وليس الأمر كذلك بالنسبة للذين يخططون لها ويقومون بتدبيرها. وبطبيعة الحال، فهناك مفارقة اجتماعية كبيرة بين المنفذين ميدانيا والمخططين والمدبرين. هذا فضلا عن كون الحرب بالنسبة لهؤلاء الأخيرين ليست مجهولة بل معلومة. إنها وسيلة للاستمرار في مواقع المسؤولية وإصدار الأوامر. وإذن فهم المستفيدون من هذه الحرب. أما شخصيات الصنف الأول فهي المنفذة والضحية في الوقت نفسه.

لقد نتجت عن هذه الحرب بالنسبة لشخصيات الصنف الأول مظاهر سلبية متعددة تركت بصماتها واضحة على الجسد والروح معا. ومنها:

1- التشوهات الجسدية. هناك إشارات إلى الأطراف البشرية المبتورة، بل إلى أفظع من ذلك. ومثال ذلك حينما ذهب الزوج والزوجة إلى قبر ابنهما واستحضرا روحه ثم وجهت إليه الأم الخطاب مباشرة باستعمال ضمير المخاطب أنت وكأنه أمامها، وهو خطاب موجه من أم حية إلى روح ابن مقتول، مات في حرب لا يدرك الهدف الحقيقي منها، فضلا عن كونه أجبر على خوضها على حساب مستقبله. تقول هذه الأخيرة ويجيبها الزوج: "أين ذهبت يا ولدي كان بودي سماع صوتك وأن تستقبلني بقدر الشوق الذي يحركني (إلى الزوج) أين تطوف روحه الطيبة الآن.

الزوج: يتفقد أصحابه ممن شاركوه الحياة. أحدهم مات بعد موته بعام لكنه بقي في الأرض الحرام حتى تفسخ جسده (برهة) أشهر طويلة وهما يلملمان 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".

2- اضطراب الذاكرة. ومنه عدم القدرة على تذكر الماضي وعدم التمييز بين الحلال والحرام.

3- الكوابيس واليأس والتشاؤم. وقد بلغ هذا التشاؤم ذروته حين تم الإفصاح عن النفور من الولادة ذاتها أي من الحياة و الرغبة في الموت. ففي حوار افتراضي بين ابن مفقود في معركة وأب مجروح، يقول هذا الأخير: "لماذا تدفعني إلى البوح بالأسرار ومعرفة نبض الجراح طالما قررت أن لا يعقب ليلي نهار. لو كنت أعلم أنك المصير لعلقت طفولتي على أعمدة النور ولعنت ساعة الولادة التي ألقت بي إلى بوابة القبر" لم تعد إذن تعني الولادة، في هذا العالم المبني على الخوف والتخويف وأداء التحية بالإكراه والتجنيد الإجباري، الحياة، بل بالعكس، وأمام قوة المعاناة النفسية وعمقها، صارت الولادة تعني الألم والحزن و الرغبة في الموت.

4- أزمة نفسية عميقة. فعلى سبيل المثال قول الزوجة التي فقد ولدها في المعركة وهي تتذكره: "لكنه نام وتركني وحدي في ساحة الحرب أتجرع البرد والتوسلات متوجة بموت ولدي ذلك الضوء الذي اختفى". إنها حرب نفسية داخلية، من تجلياتها الشعور بالوحدة النفسية رغم التواجد وسط الجموع البشرية. دليل ذلك قول الزوجة في النص الدرامي "رثاء الفجر": باه (برهة) لأول مرة أشعر بالوحدة والعزلة رغم جموع الناس المكتظة حولي والذين يواسونني خير المواساة هذه الأزمة النفسية يزيد من تعميقها الصمت. هذا الأخير يتخلل عددا مهما من الحوارات. ووظيفة هذا الصمت الناطق هي الإشارة إلى عمق هذه الأزمة و عمق الجروح النفسية.

في أجواء الدمار و الحرب غير المقدسة والمجهولة بالنسبة لشخصيات الصنف الأول، تصير الحناء دما وتمزق العروس ثوبها بعد انتظار طويل دون أمل في العودة وتستبدله بثوب الحزن. في هذه النصوص الدرامية تحضر موضوعة الانتظار بشكل لافت. ولكنه انتظار الذي لم يأت ولن يأتي أبدا. وذلك لأن هذا الذي يتم انتظاره موجود في العالم الآخر بسبب الحرب التي يؤدي فاتورتها البشرية والمادية البسطاء والفقراء، أي الصنف الأول من الشخصيات.

في هذا الجو المفعم بالحزن واليأس، لا يتوفر الإعلام الرسمي على أية مصداقية. فقد بلغ اليأس بالزوج في النص الدرامي "تشرب إذن" درجة قصوى جعلته يقول:"سأتبول على التلفاز" وهو ما كان ليتلفظ بهذا التعبير لولا يقينه بوجود مفارقة كبيرة بين المادة الإعلامية التلفزية الرسمية والواقع.

لقد تم تصنيف الشخصيات الدرامية حسب طبيعة الصراع وموقعها فيه. لكن هناك شخصية تم استحضارها عبر الذاكرة . إنها شخصية شيخ المسجد. وهذا التعبير الأخير يجعل من هذه الشخصية شخصية دينية، من المفروض أنها ترمز إلى القيم الدينية الإسلامية ومكارم الأخلاق وتجسدها. لكن المعجم اللغوي الذي تلفظت به الزوجة في النص الدرامي "رثاء الفجر" يحيل على العكس تماما. تقول هذه الأخيرة: "عانيت منهم كثيرا. فقد طلب مني شيخ المسجد مبلغا ضخما عن كل سورة يقرؤها ثوابا وترحما عليك وإذا أعاد قراءة السورة تضاعف الأجر طبعا. وأحيانا لا يكمل القراءة لكن الأجر كما هو أو يصرفني بالذهاب إلى المنزل مدعيا أنه سيكمل قراءة الباقي في المسجد".

إن ضمير "هم" الموجود هنا يدل على شخصيات الصنف الثاني.

لذلك فإن شيخ المسجد واحد من هؤلاء الذين يشملهم هذا الضمير اللغوي، وإن كان دوره لا يتعلق هنا بممارسة السلطة القهرية، ولكن دوره هو الابتزاز واستغلال الدين الإسلامي والشعائر والمشاعر استغلالا ماديا، دون مراعاة أو اعتبار لهذه المشاعر والحالة النفسية والوضعية المادية الصعبة (باعت الزوجة أثاث المنزل). وعليه، فليس هناك شكل واحد للاستغلال؛ وإنما هناك أكثر من شكل وأكثر من صورة واحدة. والجدير بالإشارة هو أن لمفهومي "المسجد" و"الشيخ" دلالة مهمة بالنظر إلى طبيعة تركيبة المرجع العام الذي يرتبطان به هنا.

ومن حيث البنية الزمنية، هناك تداخل بين الماضي والحاضر في كثير من المواقع في النصوص الدرامية موضوع التحليل. تداخل تساهم فيه الذاكرة. وهذا مثال واحد فقط.

"الزوج:.....وقبل منتصف الليل طلبت مني الجلوس قربك. وجلست تسألنني: (يمثلان المشهد)

الزوج: هل رجع ابنك؟

الزوجة: خرج مع أصدقائه ولم يعد بعد

الزوج: سأنتظره (يعود إلى ما كان عليه) تصوري أنني مازلت أنتظره

الزوجة: (تعود إلى ما كانت عليه) أتذكر ما طلبت مني وقتها"

في هذا الحوار مثلا هناك الزمن الذي دار فيه الحوار. والمفترض دراميا أنه "الآن". لكن زمن الوقائع يتعلق بالماضي (طلبت، جلست تسألنني). والمشهد الممثل "الآن" جرى في الماضي. وعبارتا "(يعود إلى ما كان عليه)، و(تعود إلى ما كانت عليه)" فاصلتان بين الزمنين. لكن الملاحظ هو هيمنة الأفعال التي جاءت في صيغة الزمن الماضي في الحوار الدرامي أو التي لها دلالة زمنية ماضية وإن كانت صيغتها النحوية تتعلق بالمستقبل مثل "سأنتظره"، وهو هنا مستقبل بالنسبة للماضي وليس للحاضر. وسبب ذلك أن الشخصيات المحورية، وهي من الصنف الأول، مشدودة إلى الماضي وهي في حالة انتظار وترقب أو في إطار استعادة الأجواء الماضية كالطفولة والتمدرس والأحلام التي تم إجهاضها.

إضافة إلى ما سبق ذكره، هناك لغة شعرية أحيانا تتخلل الحوار الدرامي. هذا علاوة على إنطاق الموتى[40] . وهذا لا يحدث إلا في المتخيل. وهو في هذه الحالة متخيل درامي. كما أن هناك عناية بالإرشادات المسرحية Les didascalies، التي تساهم في إضاءة و

توضيح الحالة والموقف. وهذا يدل على أن الكاتب حين كتابته لهذه النصوص الدرامية كان يضع الخشبة المسرحية أو الركح في الحسبان. إن هذه الإرشادات، التي تتضمن تفصيلات فنية وتقنية تثري اللغة الدرامية، توجه وتساعد في التقاط الرسالة الدرامية. وقد تم انتقاء مفرداتها انتقاء يدل على الثقافة و الخبرة المسرحية التي يمتلكها الكاتب.

وقد كانت نهاية "الجرافات لا تعرف الحزن" نهاية مفتوحة، حيث كانت خاتمتها هذه العبارة: "(الحكاية لم تنته بعد؛ لأن العربة لم تتوقف)". وهذه إشارة دالة، تم التعبير عنها بواسطة شكل درامي مفتوح. ذلك أن هذا الشكل الدرامي المفتوح هنا أسلوب فني، ولكنه يحمل دلالة فكرية تدل على أن المأساة كانت ما تزال مفتوحة حين كتابة هذا النص الدرامي. وقد نشر النص الدرامي "للروح نوافذ أخرى" سنة 1997، وقدم على مسرح الرشيد في نفس السنة. ونشر النص الدرامي "رثاء الفجر" سنة 1998، ثم غادر الكاتب العراق أما النص الدرامي "الجرافات لاتعرف الحزن" فقد كتب سنة 2..1/2..2. كانت الكتابة الدرامية إذن قبل يوم التاسع من ابريل 3..2 . وأزمنة الكتابة الدرامية الخاصة بهذه النصوص الدرامية لها دلالتها غير الخافية. هذه الدلالة تتعلق بالمرجع أي بالسياق العام، حسب الرؤية الفكرية العامة المؤطرة لهذه النصوص الدرامية. وهي رؤية فكرية اخترقت وتجاوزت السطح والظاهر لتلامس العمق والباطن. ولذلك انحازت هذه الرؤية الفكرية للإنسان وقيمه ومشاعره. وبعبارة أخرى، انحازت إلى الحقيقة الإنسانية وليس إلى المصلحة الذاتية. فكان لابد من ثمن بالنسبة لصاحب تلك الرؤية، أي المؤلف الدرامي، أمام قوة وعنف وشراسة المرجع أي السياق العام حسب الصورة المقدمة عنه في هذه النصوص الدرامية. لقد كان الثمن هو الهجرة الاضطرارية بحثا عن الحرية والقيم الإنسانية المفقودتين.

لقد تمت الإشارة سابقا إلى الحضور القوي للذاكرة والاسترجاع في هذه النصوص الدرامية. وبالنظر إلى ثقل الأحداث التي تختزنها هذه الذاكرة وخطورة انعكاستها النفسية على الصنف الأول من الشخصيات على الخصوص، فقد أمست هذه الأحداث منقوشة وموشومة فيها، إلى درجة أنها أثرت عليها هي نفسها. ولذلك يجوز القول بأنها ذاكرة موشومة.

الفصل الثاني عشر
آراء وتغطيات

1- مونودراما مجرد نفايات تتألق مرة أخرى
بقلم ربيع عبد الواحد

إن النص الموندرامي ينسج آلياته السردية وفق آليات شخوص مغيبين غائبين بعد الاسترجاع الزمني القليل وتتعدد مهيمنات النص عادة ب"أنا, هو, هم" وتنشى بنية غيابية بروي حضوري تكون تجسيد ميتافيزقياً للآخر.
الغائب المغيب وان شخصية الفاعل في النص الموندرامي لها خاصية الاختزال والإنشاء الدرامي عبر تكويناتها وتشيئها العياني للمنظر وتومض أبعاد ما ترسله منضوماتها الذاتية وتنوع وظائفها الجمالية البنيوية فهي ناهض في العادة بمهمة الأحداث والفعل الدرامي حضور مشخص في مجمل الأحداث الحاضرة الآنية والغائبة المروية عنها في حيز الزمكانية.من خلال هذا الاستعراض المختصر عن المونودراما نستطيع أن نتكلم عن مسرحية مجرد نفايات من تأليف الفنان المبدع "قاسم مطرود" من إخراج الدكتور محمد إسماعيل حيث عرضت هذه المسرحية ضمن المهرجان المسرحي السنوي السادس الذي أقامته كلية الفنون الجميلة في جامعة الموصل حيث تناول العرض, شخصية مونودرامية مثقفة تعرضت للاعتقال والتعذيب والقسوة في المعتقلات العراقية المعاصرة وغربتها وانشطا رها والتداعيات التي مرة بها في ظروف الاعتقال فتلجئ إلى محاولة تدمير ألذات سواء بالطعن أو الشنق أو الحرق ولكنها اضعف من أن تتبنى احد الأفعال فهي شخصية جبانة مهزوزة مغرية لأنها ارتكبت فعلا مشينا إلا وهو الخيانة فتنتهي هذه الشخصية كما بدأت في دوامة مستمر للدلالة على الموت والخواء لأنه وكل شبيهاتها شخصيات ليست جدير بالحياة.لقد استطاعة مخرج هذا العرض الدكتور محمد إسماعيل وبمفردات مسرحية بسيطة نقل هذه الصور الجميلة إلى المتلقي وذلك بتوظيفيه المفردات التالية "الكالوس, والشباك, وكيس النفايات" باستخدامها عدة استخدامات دلالية معبرة وجميلة أنتجه عرضا مسرحيا متألقا فضلا عن تمكن وإجادة الممثل وسام خضر من تجسيد هذا الدور الصعب فتكملة دائرة الإبداع نصا وعرضاً. إن هذا العرض هو الأجدر على تمثيل العراق في المهرجانات العربية.

2- مجرد نفايات عرض مسرحي مونودرامي قادم من العراق
بقلم فرحان الخليل

يقول سعد الله ونوس : (... إن المسرح منذ نشأته كان سياسيا , وإن المسرح لا يدير ظهره للأحداث السياسية القائمة في مجتمعنا) وفق هذه الفكرة انطلق الكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود في كتابة نصه المونودرامي (مجرد نفايات) والذي عرض في مهرجان المونودراما الرابع في اللاذقية بتاريخ 15 نيسان لعام 2..8 وكان من إخراج الدكتور محمد إسماعيل الطائي وتمثيل الشاب وسام بربر والعرض قادم من العراق . فقد أدرك الكاتب عبر تجربته الغنية أن الكتابة المسرحية تخضع دائما لتجارب عملية تحاكي الواقع عبر مواصفات تأملية للعملية المسرحية , والنص يؤكد أن ما طرحه يعتبر حوارا مفتوحا ومشروعا مستمرا طالما هناك حياة وهناك إنسان يحاكيها لأن النص يوضح الحالة المزرية التي وصل إليها الإنسان العربي الذي أقحم بمجموعة من الأحداث جعلته لا يعرف مصيره الذي سيلقاه , ولا ماذا سيفعل إزاء ما يفرض عليه وهو لا حول ولا قوة حين افتقد حريته , فقد التقى كل ما حوله تحت عباءة الغازي والقاتل , فوجد نفسه بلا تاريخ , فتاريخه أصبح نفايات , وهو أيضا مجر نفاية بعد أن تتالت الأحداث الغاضبة عليه وبدأ يمتد بداخله شعور بالإحباط وفقدان البوصلة حتى أرغم على قتل أخيه حين وضع بين خيارين إما أن يُقتل أو يقتل فاختار الحياة لأنه تحول هو إلى نفاية.

هكذا أراد أن يقول النص الذي كُتب بخبرة وتقانة أستاذ . لكن العرض جاء رتيبا رغم زخم أحداثه وسخونتها حيث دخل الممثل على الخشبة وبدأ يلقي اللغة المكتوبة بدون انفعالات وكأننا نتلقى محاضرة , وخاصة في النصف الأول من العرض فلم يستطع الممثل أن يعي أن الإيقاع الحركي له يجب أن ينشأ عن وجوده في الزمن لأن الإيقاع هو ما يترتب على الحركة أو أللفتة أو الإيماءة , فقد أفتقد الممثل مجمل إيقاعاته الذاتية وحتى تنفسه ولم يستطع أن ينظم نشاطه الحيوي على الخشبة ويدخل في متاهات الشخصية المدروسة بدقة عبر نصها لأن كل شخصية يؤديها الممثل لها إيقاعها الخاص الصادر عن ظروفها المتخيلة الخاصة . كما أن الظروف النفسية التي تعانيها الشخصية تفرض أيضا إيقاعها الذاتي , وهذا ما يجب أن يدركه مخرج العمل الذي غاب عن ذهنه بأن الإيقاع هو العامود الأساسي للفن المسرحي عموما وللمونودراما خصوصا , كما أن المخرج قد أفلت منه علاقة جسد الممثل بالنسبة للشخصية التي أداها في بعض الأحيان , وبما أن لغة المسرح هي لغة المجاز , يكون بمقدور الممثل أن يعيش حلما جسديا خاصا ليتمكن من دمج جسده داخل الرؤية البصرية المادية لعرض مجرد نفايات والذي يتطلب كل ما ذكرته حول تدريب الممثل الذي يفرض التوازي بين النص الذي تم كتابته بعناية وبين الممثل الذي تراه يرتجل فعله على الخشبة ارتجالا لحظويا , لكن في النصف الثاني من العرض استطاع الممثل أن يوصلنا إلى أهاب الشخصية التي اتضحت معالمها عبر الرؤية المشهدية والتي وضحت فيها سيطرة المخرج على أدوات العرض المسرحي وهذا ما أظهر أن هذا الممثل الشاب على ما يبدو صاحب تجربة بسيطة في المسرح عموما , وهي التجربة الأولى

للتمثيل المونودرامي والذي يتطلب قوة شخصية للممثل ناهيك عن الشخصية التي يمسرحها إضافة إلى الخبرة التي تهيئ الممثل ليتصدى لهكذا نصوص , إذا أقنعنا الممثل وسام بربر في النصف الثاني من العرض وقد يكون له ظرفه الخاص الذي وضعه فجأة بمهرجان فيه ممثلين كبار مثل الدكتورة خديجة غانم والمخرج المسرحي ماهر صليبي والدكتور محمد بصل والفنان زيناتي قدسية والفنان حسن عكلا وهما شيوخ المونودراما كما أن المخرج تمكن من القبض على أدوات العرض الأخرى كالديكور الذي جاء مواتيا مع العميق والداخلي في النص المسرحي فكان الديكور متاهة تضم كل فترات حياة الشخصية من البيت إلى حقل الإعدام مرورا بالمكتبة والمدرسة والشارع والجامعة و... إذن الديكور كان موفقا والإضاءة مدروسة بشكل جيد رغم قلة الإمكانيات المتوفرة في المسرح.
في النهاية أقول أن عرض مجرد نفايات القادم من العراق كان عرضا جيدا فقد نقل لنا ما يحدث هناك لا على الأرض وإنما داخل الإنسان الذي يعيش أتون النار التي تسعى لحرق وجدان الإنسان وهي الحرب رغم بعض المطبات التي وقع فيها الممثل , لأن بالحقيقة عروض المهرجان الرابع كانت عموما متواضعة من حيث أداء الممثلين والإخراج.

3- مسرحية مجرد نفايات وتحولات المفردة المسرحية
بقلم نشأت مبارك صليوا

ضمن المهرجان السنوي السادس لكلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل ،قدّم قسم الفنون المسرحية عرض مسرحي مونودرامي بعنوان (مجرد نفايات) لمؤلفه قاسم مطرود ومخرجه الدكتور محمد إسماعيل الطائي وتمثيل وسام خضر أما الإضاءة المسرحية فكانت للأستاذ بشار عبد الغني والموسيقى التصويرية للطالب أيدن فصيح، كما نفّذ الديكور كل من نورس خدو وسنان أزهر، ليكون هذا العرض البداية التي انطلق منها المهرجان والذي أقيم على قاعة الاجتماعات الكبرى في جامعة الموصل . وقد تمحورت المسرحية حول صراع شخصية (المثقف) مع ذاته التي تتجزأ بين الحين والآخر إلى جزئين ...الأول يتذمر من نفسه وماضيه الذي تمثّل بكتاباته وقراءاته والتي اعتبرها دائما مصدر قوته وإلهامه لأنها خانته عندما كان في أمس الحاجة إليها ، والجزء الثاني منه هو الشخص الذي يدفعه دائماً إلى أن يقتل نفسه وينتحر لكي تُغفر له جريمته التي ارتكبها وهو في السجن والتي قام من خلالها بمشاركة السجانين في مهمة إعدام أشخاص داخل السجن مقابل إطلاق سراحه .
ومن هنا تولّدت لدى الشخصية ردود أفعال مختلفة لما عانته داخل السجن من تعذيب واستخدام الرجات الكهربائية وغيرها من الوسائل التي أُعتمدت في بعض السجون مؤخراً، ليصل بنا العرض إلى دعوة من الشخصية الرئيسية في العرض يدعو فيها إلى عدم التشبّه به مهما كانت الظروف التي قد تصادفنا قاسية.اعتمد المخرج في عرض مجرد نفايات

على ما حمله النص المسرحي من مدلولات اختلفت باختلاف الحالات التي مرت بها الشخصية ، لينسج لنا نسيجاً درامياً بصريا محملاً بالدلالات التي كشفت وبقوة مغزى العرض بكل وضوح وتفصيل عن طريق الممثل الوحيد والمتفرّد على خشبة العرض وعبر تعامله مع مفردات فضاءه الدرامي التي اعتمدت في أسلوبها على مبدأ التجريد والبساطة ليكون دور الممثل هنا أصعب في طرح الفكرة والحالة الخاصة بكل مشهد ، إذ عليه أن يوحي إلى المتلقي إلى انه بالإمكان إضافة المعنى المطلوب إلى المفردة المسرحية وذلك عبر توظيفها بما يلائم الحدث المسرحي وذلك بفعل تحولّها الوظيفي عبر تعامل الممثل معها بما يخدم مضمون العرض المسرحي . وقد تشكّل الفضاء المسرحي للعرض من قطعتين أساسيتين تمثّلت الأولى بـ(الباب) والثانية قطعة اتخذت شكلين مختلفين تماماً ، تُمثّل نافذة البيت حيناً وقضبان السجن حيناً أخر إضافة إلى بعض المكملات التي تضمنها النص من برميل الزبالة الذي أُستخدم في رمي الكتب والمجلات ، وكيس الزبالة المملوء والذي استخدمه الممثل في انتقالاته لدى أداءه لأكثر من شخصية واحدة ، وخاصة في مشهد السجن الذي يحكي فيه قصة تعذيبه مصوراً إياها على الخشبة بكل ما تضمّنها من تفاصيل بدءاً من التحقيق والتعذيب وصولاً إلى عملية اغتيال رجولته بعد أن عجز عن مقاومة الأمر الذي أصبح مرهونا بأيدي الغرباء والذي منعوه بدورهم من ممارسة إنسانيته بحذافيرها.

أعطت مفردات العرض مفاهيم متباينة عبر استخداماتها المتعددة وبفعل تجانسها الأدائي مع الشفرات الجسدية للممثل لتكوّن بدورها معاني ودلالات تُبث إلى المتلقي في سياق تفعيل دوره في ترجمتها ومعرفة معانيها ضمن العملية المسرحية.

كما استطاع الإخراج في عرض مجرد نفايات أن يوصل الموضوع الذي تضمنه النص من خلال اعتماده على طاقة الممثل لإيصال أفعال الشخصية وانفعالاتها إلى المتلقي بدرجة كبيرة ، إذا استثنينا فعل الانتقال من شخصية إلى أخرى والذي واجه فيه الممثل صعوبة كبيرة جعلته يدمج بين الشخصيتين في بعض الحوارات إلا أن الإمكانية الأدائية فقد وجدت عند الممثل وخاصة في المشهد الذي صوّر فيه حياته المريرة الذي قضاها في السجن وما لاقاه من العذاب على يد صاحب الشعر الأشعث وأعوانه، فكانت وسائل التعبير حاضرة لديه وطيّعة ، فوظفها في خدمة الفعل المسرحي بمتطلباته المتعددة ليعرض لنل شخصية متكاملة تتمتع بسلوكها وانفعالاتها غبر معايشة عميقة لظروفها وبيئتها الخاصة .

ومما يضاف إلى العرض في إيجابياته فكانت في (الموسيقى التصويرية) التي كانت ملائمة لأغلب الحالات والمواقف التي مرت بها الشخصية والمعروضة في المشهد المسرحي لتضفي إليه المعنى الدال وتخلق توتراً درامياً يتجسد بتعميق الفكرة عند المتلقي ويدخله في جو اللعبة المسرحية ، هذا فضلاً عن (الإضاءة المسرحية) التي كانت العامل الأساسي والمساعد في رسم لوحات مسرحية احتوت على عنصرين أساسيين هما : جسد الممثل وموجودات الفضاء المسرحي ، فجاءت بطريقة مدروسة لتضفي طابع التعبير والدلالة إلى اللوحة التي صاغها المخرج عبر سلسلة متواصلة من الأحداث المسرحية .

مخرج وأستاذ بجامعة الموصل /مدرس مادة التمثيل والإلقاء وتاريخ المسرح في كلية الفنون الجميلة /جامعة الموصل/عضو نقابة الدراميين العراقيين/عضو جمعية تواصل المسرحية.

4- قيمة الكتابة المسرحية في صياغات قاسم مطرود
بقلم جاسم المطير

(كلمة جاسم المطير ألقاها في احتفالية جمعية البيت العراقي في لاهاي . 25 حزيران 5..2 ـ بمناسبة صدور كتاب المسرحي العراقي قاسم مطرود:الجرافات لا تعرف الحزن)
من النادر أن أقرأ مسرحية ، أعني نصا مسرحيا مكتوبا . فأنا عاشق لمشاهدة النص المسرحي يتحرك أمام عيني على خشبة في قاعة مغلقة أو حتى في ساحة مفتوحة على الفضاء . فكل نص مسرحي أقرأه أجد نفسي عند القراءة الأولى بأنني لا أطيق ما قرأت إلا إذا أعدت قراءة النص مرتين .
في القراءة الأولى أشعر بالغموض المغلق .
في القراءة الثانية والثالثة أشعر أن إيحاءات الكاتب تصلني بشفافية تجعل غموض القراءة الأولى فنا مسرحيا من نوع خاص .
قبل أربعة أعوام قرأتُ نصا مسرحيا مكتوبا بخط يد الصديق قاسم مطرود عنوانه للروح نوافذ أخرى . قرأت بعده نصا ثانٍ عنوانه الجرافات لا تعرف الحزن فوجدته في النصين يحرسهما بالمعاني الإنسانية الواقعيةً ويثبت أركانهما بملامح من الفنتازيات، ويعلي بنيانهما بجمال الكلمة وسياق الحوار .
اليوم لا أتحدث عن المعنى الظاهر والباطن في مضمون كتابه الأول الصادر في أبو ظبي ـ نعم في أبو ظبي وليس في بغداد بعد أن توقف نشر الكتب في عاصمة الرافدين أو يكاد ـ زاد على النصين المذكورين ، نصين آخرين مما جعل فن كتابه الأول غنيا .. فكان كتابه متضمنا أشخاصاً أحياء بحوار معبر وبناء محكم وعقل ناضج مضيء قادر على كشف وجوه الإنسان على حقيقتها .. أريد اليوم بهذه الساعة السعيدة تقديم تهنئتي للمسرح العراقي بمولد كاتب يسهم مع آخرين في عملية تطوير مستقبل المسرح العراقي . لم يقع قاسم مطرود حين كان في بغداد في فخ المسرح السلطوي في ظل نظام صدام حسين لا ككاتب ولا كمخرج ولم يقع في فخ المسرح التجاري المهووس بالعبث والسطحية والخواء وهو المسرح الذي ساد في العراق خلال التسعينات من القرن الماضي .. بل ظل أمينا لواجب المسرح ولكلمة المسرح ولفن المسرح في هذه الأيام يقف قاسم مطرود يتحدى المرض ويتحدى الغربة في آن واحد يستجيب في ظروفهما الصعبة الخانقة لواجبه المسرحي فيستدعي جهده اليومي الخاص والشخصي ليفسح مجالا للفن المسرحي والعراقي أن ينمو وأن يتطور في أحضان موقعه في الانترنت المسمى (مسرحيون) ليذكرنا

بالمسرح العراقي وبناشطيه ، داخل العراق ، وبروّاده ،، في داخل الوطن والغربة .. يريد أن يسهم مع المسرحيين الطليعيين في تخليص مسرحنا العراقي الملوث ببعض الأمية وببعض السطحية وببعض الشهوة الاستهلاكية الموروثة من العهد البائد التي تهدد مسرحنا العراقي بمزيد من الأمراض إن لم يكن بالموت ، في زمن صار فيه ممنوع على المرأة أن تقرأ شعراً إلا وهي محجبة وصار على الشباب الذي يرتدي بنطلون الجينز أن يتحملوا سلخ جلودهم بعصي الشرطة حتى وإن كانوا قريبين من الحضرة الحيدرية في حماية الإمامين ، علي بن أبي طالب ، وأية الله السيد علي السيستاني في مدينة النجف الأشرف،كي يفرضوا التراجع على الناس من العصر الراهن إلى عصور الظلام بعصا السطوة والتسلط البوليسي من جديد . أتمنى أن يتكاتف المثقفون العراقيون جميعا بمختلف أدواتهم الإبداعية بما فيها المسرح كي لا يظهر ذئب جديد في وطننا بدلا من الذئب القديم مفترسا حضارتنا وإبداعاتنا.

اليوم ، في هذه الاحتفالية المتواضعة ، أحيّ نشاط ومجهود المسرحي العراقي قاسم مطرود، أحييه لأن لغته المسرحية تتطور بسرعة لأنه يلاحق الحركة المسرحية العراقية بالتغيير، أحييه لأن جمالية عمله المسرحي تكتسب قيمتها لتأخذ موقعها في أعماق الناس، أحييه لأنه جعل من الواقعية " مضافاً " في كتابته المسرحية ومن الفنتازيا " مضافا إليه " أحييه لأن مجهوده يصب في المشاركة مع المسرحيين العراقيين التقدميين لإيجاد معجم غير نفعي للمسرحية العراقية التي أراد نظام وثقافة صدام حسين أن يفسدوا قواعدها ، مثلما يحاول بعضهم الآن أن يجبروا المسرح العراقي على أن يغترب عن نفسه . ختاما أقول : النهوض بالمسرح العراقي عمل جماعي يساهم فيه كل الفريق المسرحي العراقي داخل الوطن وخارجه وقد صار الفنان قاسم مطرود واحدا من أركانه.

5- مسرحية الحاويات مونودراما الانتظارات الطويلة
بقلم قاسم ماضي – مصر

قدمت فرقة مسرح النخيل مسرحية "الحاويات"وهي مسرحية مونودرامية من تأليف الكاتب العراقي المغترب" قاسم مطرود"واخراج وتمثيل" سيف الغانمي" على قاعة مسرح الروابط للفنون الادائية في القاهرة.ويبدو أن هذه الفرقة المسرحية تشكلت حديثاً في القاهرة من قبل مجموعة عراقية حالمة بالمسرح وأدواته مناهضة لكل ما هو يتصل بالعبودية ونذير عاصفتها أشبه بحياة القديسين ونحن نقف مندهشين أمام هذه الفرقة العجيبة / أمام هذه الصلابة الرائعة تحت وطأة الظروف وثقل الأحداث.فاختارت عملها الأول على ما اعتقد مسرحية " الحاويات "لتقف أمام هذا الصراع الوحشي المر ضد قوى الشر والظلام.ونحن بدورنا نتساءل ما الذي يريده" قاسم مطرود" من وراء كتابته لمسرحية" حاويات "هل يعيد لنا

مناخات وأجواءً عاشها الإنسان العراقي أمام الجهاد الجبار ضد كل حقارة ووضاعة تشغل الإنسان متمسكا بهذا الحب الصوفي للروائع الإنسانية التي شغلت باله طوال السنين العجاف التي مرت على أبناء شعبنا عبر مخاضات عاشها أبناء الوطن فجاءت حواراته ثنائية متداخلة بين بطله " الرجل " ودواخل بطله المتشظية بعدة شخصيات وولوجه المتعمق من المدرسة النفسية الاجتماعية التي أخذت على عاتقها أاكتشاف شخوص "مطرود" الذاتية الإنسانية لتخزين هذا الهم في وجدانه طارحاً أسئلةً تخص راهنه المثقل بالاعتداء على الحريات وانتهاك حقوق الإنسان وضياع أوطاننا وحقوقنا المستلبة ،شّكلها وفق نسيج متناغم أتاح له عبر سلسلة من الصور إمكانية التأويل التي أراد لها أن توصلنا أن ثمة جهات سلبت قيم مجتمعنا العراقي وأوصلته إلى ما هو عليه الآن تحت شعارات براقة تتحدث عن الحرية والديمقراطية آخذةً به نحو الانحدار والمهانة لكرامة الشخصية العراقية التي ظلت عالية إلى يومنا هذا. فمعظم حواراته القريبة من الفلسفة وعلى لسان بطله معمقة بالتجربة الذاتية والاجتماعية ومنطق تشكله وتبنيه العلاقات الكلية في النص المسرحي الموجودة بين عناصر اللغة والزمان والمكان فضلا عن شبكة العلاقات الجزئية داخل كل عنصر. " أنتبه لا ترفع رأسك / الموت يتربص / أنه وقت الحاويات "ووفق تقنية جماليات السرد القصصي الماضية في علاقة جدلية تسهم في بناء حركة بندولية متصلة تسهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة في موقف المؤلف وهو من الذين يؤمنون بعدالة القضية التي يطرحها على المتلقي عبر حوارات قصيرة تسهم في تعميق النص المسرحي " فالحاويات " رسالة رافضة لهذا الصمت المهيمن علينا جميعاً وبشعور مختلط بين الخوف والقنوط مراهناً على غد مشرق.

"أليوم سأغسل ذلك الجسد الذي دفع عني الخوف ووحشته السنين / سأغسله بدموعي سأبكيك بدموعي / سأبكيك كثيراً عسى أن يزيل حزنك المتراكم " أما السينوغرافيا " منار كامل " جسدها كما أراد لها المؤلف وهي عبارة أكوام من التراب والنفايات وخيم بالية أو سقائف من أعمدة الخشب وبعض البطانيات الممزقة التي تحركها الريح. حاوية نفايات كبيرة صدئة ودون انتظام تمتد حبال بين حاوية أو سقيفة علب صفيح منتشر بشكل عشوائي وقناني الماء البلاستيكية وكأن المكان مهجوراً منذ آلاف السنين .فجاءت رؤية المخرج متماشية مع المؤلف من حيث المشاهد جاءت مفعمة بالحركة متنوعة باللقطات مما عزز الهدف الأساسي في رؤية المؤلف وأن الممثل "سيف الغانمي"مع بقية كادر العمل المسرحي أكدوا معرفتهم بكيفية انتزاع حقهم وحقوق الآخرين عبر تركيزهم على الدوافع الأساسية التي أرادها المؤلف من إسقاط على كل ما هو مجحف بحق من حقوق الإنسان التي أصبحت عملة نادرة في زماننا الغابر الذي تطرزه أنامل الخيانة والسرقة والمحسوبية في عراقنا الجريح على يد مجاميع جاءت مع الاحتلال باسم حقوق الإنسان والديمقراطية المزيفة التي يشهدها قرننا الحالي مما شكل الصراع الدائر في معظم العمل نقلة في متماشية مع الأحداث دون أن يتشتت ذهن المخرج إلا أن الممثل "سيف الغانمي"أخفق في طبقات الصوت وظل طوال العرض على تون وإيقاع واحد وهو بحاجة إلى تمارين تسعفه في مواصلة أدائه للشخصية الواحدة وكما هو معروف في المسرحية "

المونودراما " تعتمد على أداء الممثل وقدرته في إنجاح هكذا أعمال تسهم في تطوير الحركة الثقافية والفنية .أما على صعيد الموسيقى " صادق أبو الحسن "والإضاءة " أحمد صالح " فكانا موفقان في خدمة أجواء العرض المسرحي.

6- مسرح أطفال قراءة في مسرحية أوهام الغابة
بقلم طلال حسن

من تأليف الكاتب العراقي المغترب قاسم مطرود,وإخراج الفنان الشاب عمر جنداري, قدمت كلية الفنون الجميلة في الموصل, قسم التربية الفنية, مسرحية (أوهام الغابة) على قاعة المسرح التجريبي في الكلية يوم الخميس والمسرحية, على ما يقول المؤلف, مأخوذة من قصة للكاتبة (نالي بوهين) ومن الواضح إن الكاتبة نفسها قد أخذت قصتها, من قصة (ثياب الإمبراطور) لكاتب الأطفال العالمي المعروف (هانز أندرسن) ولتعذر اطلاعي على قصة الكاتبة (نالي كوهين) يصعب أن احكم على مدى ماحققه الكاتب العراقي في إعداده لهذه القصة, ومهما يكن, فمن المفرح أن نرى كاتباً عراقياً شاباً مثابراً ناجحاً مثل قاسم مطرود, يقتحم ميدان مسرح الأطفال, ويقدم فيه مايثريه ويدفعه إلى الأمام.
لقد قامت مسرحية (أوهام الغابة) على نفس الأساس الذي قامت عليه قصة هانز أندرسن (ثياب الإمبراطور), أي على أساس الخداع, والإيهام, وإقناع الآخرين بما هو غير واقع, فالخياطون الدجالون يخدعون الإمبراطور, وكذلك حاشيته ورعيته, ويوهمونهم بأنهم خاطوا للإمبراطور ثوباً غايةً في الروعة والإعجاز, وهو من الشفافية بحيث لايكاد يرى, وهذا مافعله الثعلب في مسرحية (أوهام الغابة) حين خاط سترة للدب, تحمل مواصفات ثوب الإمبراطور في قصة هانز أندرسن.وتأتي نهاية قصة (ثياب الإمبراطور) أكثر عمقاً ودلالة من نهاية مسرحية (أوهام الغابة)التي اعتمدت على قصة (نالي بوهين) ففي القصة, يصيح طفل بكل براءة, وهو يتطلع مع الناس المبهورين, إلى (ثياب الإمبراطور) المعجزة: الإمبراطورعار.
أما المسرحية, فتاتي نهايتها على لسان المرأة العجوز, التي تقول اسمع أيها الدب, انك لم ترتد، أي سترة, وما أشاهده عليك هو قميص احمر لا أكثر. وقد دلل الإخراج, الذي اضطلع به المخرج الشاب عمر جنداري , على فهم جيد للنص, كما دلل على حب لمسرح الأطفال, وإدراك طيب لشروطه ومتطلباته. ومنذ البداية, راجع المخرج النص, وانتبه إلى وجود شخصيات غير محببة لأطفالنا, مثل الخنزير, فحذفها,كما حذف شخصيات أخرى لاضرورة لها, ومقاطع من الحوار أثقلت النص, واستطاع بالتعاون مع كادره التمثيلي, طلبة وطالبات, ومعظمهم, إن لم يكونوا جميعهم, يصعدون إلى خشبة المسرح لأول مرة, أن يقدم عملاً جميلاً, متماسكاً, مشوقاً, اسر الأطفال, وسمرهم إلى خشبة المسرح , حتى إن

بعضهم, تركوا مقاعدهم إلى جانب ذويهم, وجلسوا على الأرض, أمام خشبة المسرح, وقد أدى الممثلون أدوارهم, طلبة وطالبات, بروح من التعاون والانسجام, مما خلق إيقاعاً طيباً وانسيابية محببة, أبعدت الملل عن المشاهدين وخاصة الصغار منهم, وساعدتهم على ذلك الأغاني والمؤثرات الصوتية والحركات الراقصة,وإذا كان الأداء, في عموميته, متقارباً, إلا أن هناك بعض التمايز, وتأتي في المقدمة صهباء سالم التي أدت دور البومة, وكذلك نجوان مؤيد التي أدت دور الكنغر, وأثار محمد التي أدت دورين مهمين, دور الثعلب, ودور المرأة العجوز.

ولا بد هنا أن أشيد بمصممي الأقنعة ومنفذاها عمر طارق وملاذ حازم, وبمصممتي الأزياء جنان عبد الرزاق وامامة عبد الوهاب وكذلك بمصمم الديكور الأستاذ يونس عناد, أما هاني عبدالله ملحن أغاني هذه المسرحية وأغاني مسرحية (أيام الأسبوع ثمانية) فهو واحد من الآمال التي ننتظر منها الكثير, في مجال أغنية الطفل.

7- توقيع كتاب-الجرافات لا تعرف الحزن للكاتب المسرحي قاسم مطرود
بقلم الدكتور تيسير الآلوسي

أمسية احتفائية في البيت العراقي حفل توقيع كتاب" الجرافات لا تعرف الحزن"للكاتب المسرحي قاسم مطرود. أُقيم في لاهاي بهولندا يوم السبت 2005 – 06 – 25 على قاعة البيت العراقي، أمسية ثقافية تمّ فيها تسليط الضوء على مسرحيات الكاتب قاسم مطرود الذي وقّع كتابه الجديد في نهاية الأمسية..افتتح الأمسية السيد عبد الرزاق الحكيم رئيس جمعية البيت العراقي مرحبا بالحضور وبالمحاضرين، متمنيا للجميع أمسية حافلة في سلسلة أنشطة البيت العراقي المتنوعة.وانطلقت الندوة بإدارة الدكتور تيسير الآلوسي الذي افتتح التداخلات بكلمة قصيرة قال فيها:اسمحوا لي أنْ أرحّب بكم في ضيافة عالم المسرح والمسرحية وضيافة خيمة الأجواء الأكاديمية التي أعود إليها اللحظة هذه معكم في س،فر الحوار مع المحتفى به بهذه الجلسة الكاتب قاسم مطرود وكتابه "الجرافات لا تعرف الحزن"...بعدها طلب من الكاتب جاسم المطير تقديم كلمته التي قال فيها إنه لم يهو يوما قراءة نص مسرحي بقدر ما أحب أن يراه على خشبة المسرح. ولكنه حين قرأ نصوص قاسم مطرود وجد فيها الشعر والشاعر وما جذبه لكي يستمتع ويكمل مسرحية وهو يقرأها.. وقد استطرد يقول إن مطرود يكتب من عالم الروح وإليها في أجواء واقعية تماما يخلق فيها وعبرها شخوصه العراقية ومسرحياته المنطلقة من أجوائها العراقية..بعدها قدّم مدير الندوة عرضا في السيرة الذاتية للكاتب المسرحي الذي أخرج عددا من المسرحيات وتخرج في معهد الفنون ثم في كلية الفنون الجميلة بغداد ودرس إعداد وإخراج البرامج التلفازية في أكاديمية هلفرسوم كما كتب مسرحيات وطبع عددا منها فحاز على الشهادات التقديرية

والجوائز العديدة في العراق وخارجه...وأحال الكلمة إلى الفنان رسول الصغير الذي استذكر أول لقاء له مع مطرود عندما كان شابين يافعين وتحولت الكلمة إلى المخرجة الهولندية آنّا ماريا التي تعكف على قراءة مسرحية نشرب إذن! فقالت أنها بحاجة لمزيد من الجهد لكي تصل إلى ذاك الغنى الموجود في مسرحية مطرود وهي تنطلق من حالة التعايش مع الآخر والتفاعل معه والبحث عن كنه القيم الإنسانية الموجودة في النص.. وبعد أسئلة وحوارات مع جمهور الحاضرين أعلنت إدارة الجلسة استراحة قصيرة.. لم تتوقف فيها المناقشات الساخنة حول نصوص السيد مطرود...وشُرِع بمعزوفة الأمسية في قسمها الثاني حيث قدم الدكتور تيسير الآلوسي تحليلا متخصصا في تجربة الفنان المسرحي قاسم مطرود فقال: إنّ الاحتفاء بمناسبة صدور كتاب " الجرافات لا تعرف الحزن" عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات هو كاحتفال العرب في أمسهم عند ولادة شاعر.. وأشار إلى أن مطرود لم يولد من فراغ في فضاء المسرح العراقي فقد كان لنا مسرحية سو مرية استعادت وجودها عبر تاريخ متسلسل من التطور الحضاري المعبّر عنه بفن المسرحية وإن بأنماط المناظرات والحوارات حتى بدأت عروض المسرح منتصف القرن التاسع عشر ليولد أول نص مسرحي العام 1892 وليشهد المسرح العراقي عددا من ابرز المسرحيات في عشرينات وثلاثينات القرن الماضي مع انطلاقة أخرى في خمسيناته على يد كتّاب الدراما المعروفين حيث كتب يوسف العاني أولى مسرحيات اللامعقول العام 1949.. وقبل عقدين من اليوم كان تأثير السلطة يكمن في الدفع نحو ما يُسمى بالمسرح التجاري على طريقة برودواي ولكنه في الوقت ذاته دأب المسرح العراقي حسب جذوره على تبني طريق الإبداع الفني الراقي المعبر عن القيم الحضارية الكبيرة..من هذا العالم ومن هذه الجذور وُلِد قاسم مطرود ولهذا فنحن نقرأ له نصوصه بفنيّتها العالية وببنائها الدرامي المتميز.. نعم يمكن أن نقول بطليعية المسرحية وباتخاذها من العبث أو اللامعقول مدرسة بنائية ولكنه لا يلتزم المذهب المسرحي حرفيا ولا يتوقف عند تلك الخصائص بطريقة جامدة بل يتخذ منها أدوات تغتني بعمق ما يمنحها من محمولات فلسفية بسبب من تركيز مسرحيته على الكثافة وعلى شعرية الأداء فضلا عن تركيزه على الثيمة قبل الشخصية التي تأتي مبنية بطريقة الشفرة الرمزية ولأن تجميع العبثي والرمزي ليس كميا ولا آليا مجردا فإننا قد نفهم بعض رسائل مسرحية مطرود من عمقها التعبيري ما لا يقبل لمخرج ما أن يقدم المسرحية بطريقة المسرح الفقير ومن دون مراعاة أهمية جدية للتقنيات المسرحية في تقديم تلك اللغة الكثيفة للنص بصريا...وبعامة تشكل المجموعة المسرحية المنشورة في"الجرافات لا تعرف الحزن"مجموعة متناسقة وإغناء لمسيرة المسرحية العراقية والنصوص المبدعة التي تنتظر المعالجات النقدية المتخصصة والمخرجين الذين يقدمون لنا فضليات المسرحيات الجادة الممتلئة بالهمّ، الإنساني الرحب.. أما قاسم مطرود فكان أجاب على عدد من أسئلة الحضور وشكر تداخلاتهم مؤكدا حرصه على التأني في كتابة النص بما يجعله يأتي ناضجا مستوف لشروط وجوده المسرحي الحقيقي.. وكان من أسئلة الجمهور سؤال عازف السنطور الأول وسام العزاوي عن دور الموسيقا في تقديم نص قاسم مطرود بخاصة وهو النص الممتلئ بشاعريته وغنائيته؟ فيما تساءل الشاعر ناجي رحيم عمّا إذا كان مطرود

يكتب النص شعرا في البدء وقرأ بعض مقاطع من الجرافات بوصفها مادة شعرية في إيقاعاتها وتكويناتها وهو ما أكده الشاعر حميد حداد وإن عرّج على القيم الدرامية لنص قاسم مطرود مبتعدا به عن التوقف شعريا.. وتمنى السيد عبد الرزاق الحكيم للمبدع مسيرة حافلة متسائلا عن تصوره لوسائل دعم المسرحية وتطور كتابتها فنيا.. وكان للشبيبة حضورها وحيويتها فسأل إيفان تيسير عن أدوات مطرود لمعالجة مضامين مسرحيته وما إذا كان يفضل أن يُقدّم بصريا أم بالمحافظة على نصه ومفرداته وعباراته الشعرية؟ وما إذا كان أحب إليه أن يقدّم بوصفه مسرحيا أم بوصفه شاعرا؟ وفي اختتام الأمسية التي دامت أكثر من ثلاث ساعات أشار الدكتور الآلوسي إلى ضرورة مواصلة مثل هذه الأمسيات سواء منها الاحتفائية التكريمية أم الثقافية العامة بخاصة ونحن نعاني من أزمات خانقة بسبب من حال الانقطاعات السلبية عن إقامة مثل تلك الملتقيات بغاية تعزيز حيوية اللقاء الثقافي والإفادة من جمالياته وغناه الفكري وأنسنة حياتنا وقيمها العقلية والجمالية المتحضرة.. ثم تلا رسالة تحية وتكريم من رابطة بابل للكتاب والفنانين الديموقراطيين العراقيين في هولندا للكاتب قاسم مطرود وتم توزيع باقات الورود على المشاركين وتوقيع كتاب الجرافات لا تعرف الحزن وتوزيعه.

مسرحية (مجرد نفايات) كسر للجمود وتداعي للحرية المفقودة
بقلم عباس العراقي

للسنة السادسة على التوالي يستمر طقس المهرجان المسرحي بطقس مسرحي جمع الطلبة الدارسين للمسرح في الكلية ليكون كمنهج عملي لهم ينتهلون منه المجهول الاملتبس عليهم من الدراسة النظرية لتكون العروض مصباً في نظرتهم العملية للمسرح ابتدأ المهرجان يوم الأحد 2007 – 05 – 13 بعرض مسرحي حمل عنوان((مجرد نفايات)) لمؤلفه قاسم مطرود وإخراج د.محمد إسماعيل:–تمثيل وسام خضر موسيقى ايدن فصيح, الإضاءة سنان أزهر, الديكور بشار العزاوي بدا العرض الذي ضج بالسرد ليكشف عن تفاعلات نص بصري برؤية سردية حملت مقدمات القلق مؤكدة وعياً بنائياً تأويلياً ميثيولوجياً ودراميا لأحداث حسب مفهوم المخرج التي تجوهرت ملامح رؤيته للحدث لتخلق بطل الزمن الجديد الذي عانى الكثير جراء ما لحق به من مآسي عدة خصوصا ان المخرج تلاعب بالنص ليؤكد على ظروف أخرى مر بها البطل فمثلا بدلا من ان يبدأ التحقيق مع البطل بسؤال لماذا مزق أخوك الصورة؟) ليكون محلها لماذا قاوم أخوك؟) المقاومة التي أصبحت حقا مشروعا لكل الشعوب الحرة حقق المخرج وعياً درامياً ففضاءه النصي البصري لم يحتوي على أسرار مسرحية تقنية تثقل من كاهل العرض لتبدو كإضافة مجة بل حمل العرض أسرارا ذاتية حاول الممثل الوحيد المنفرد في العرض ان يكشف عنها, فقد اتبع المخرج أسلوب المكاشفة ليتحول إلى تعويذة دفعت بالممثل في ما بعد إلى ان يبوح بسر اللعبة المسرحية التي أتقنها المخرج عندما بث فيه الموتيف..(الدافعية المكان المختار للعرض كان له التأويل السيميولوجي فما مر به الممثل من جراء التحقيق المستمر والتعذيب أوحى بنموذج للحياة الاستثنائية التي قادتها السلطة الجدية ليكتشف انه مرهون في أيدي المحتل

الذي أكل وشرب منه ما يكفي بعد ان مرره بألوان من التعذيب ثم اغتال رجولته بعد ان عجز من ان يمارس وجوده الخالص المليء بالإنسانية فقط كان الشيء الملغي لديه هو الموت حاول الإخراج أن يقدم عرضه بطريقة مألوفة فيبدأ العرض من داخل قاعة العرض, عندما انطلق صوت الممثل القابع على الخشبة فقد تهيا للمتلقي ان يخرج الممثل من سلة النفايات ليحكي للمتلقي قصته التي لاقاها من جراء التحقيق على أيدي المحتل وبذلك عمل المخرج بحرية والتي كانت بحاجة كشف زمن وفعل الآخر فالهاتف الذي يرن لمرات متعددة جعل الممثل يتصور ان رنينه يحول دون تنفيذه لمقصده في حرق نفسه أو شنقها ولحظة ان يقرر ان يزهق روحه يطلب من الهاتف ان يرن لكن لأروح لمن ينادي كانت الديكور الذي بناه المخرج ضمن سلطته الوعيوية تتطلب رؤية خاصة لتلك المقصلة التي حفها المنطق السلطوي في عصر انقلبت فيه المكاييل ان الممثل مناط به مهمة انطلقت من قراره الداخلي الذي حكم على نفسه بالموت لأنه رفض وتمرد بعد ان رأى وهج الحرية وشعاعها المج الذي جاء به المحتل, وبما ان المصير موزع ضمن منطق السلطة أكد المخرج على منطق مهم جدا هو التشكيل الزماني للحدث مقسما إياه إلى ثلاث مراحل أساسية فالشخصية أخذت مكانها الداخلي الموضوعي والوجود الخارجي ثم الذاتي.فزمن الشخصية الآني بدا مغيبا لأنه تحدث بلغة الماضي (كان يا ما كان) لكنه استطاع ان يتكيف مع شخصيته في حضرة متلقي جاء ليتلقى الفعل الدرامي الجديد لا ان يرى حقيقة واقعه الذي يهرب منه كل يوم فيجده أمامه حتى في قاعة المسرح الفعل والحدث في عرض (مجرد نفايات) التزم بقانون المسرح الذي خاضعا لزمن إبداعي وقوانين اللعبة الفنية المبنية على خيال وواقع امتد ليلامس المستقبل في عصر حكمه الاستثناء لقد كانت متطلبات التمثيل حاضرة في مكان الفعل فقد كشف الممثل عن مباهجه وذاته كشف عن حزنه.وكنت أفضل ان يستخدم المخرج تقنية القناع ليدخل في ديناميكية التغيير الشكلي للممثل, فالقناع سيكشف عن السر الذي يحجب الشخصية ويعريها في الوقت ذاته, فالقناع سيضفي حيوية للروح ويسبر أغوارها بشكل يحدد الماهية الأساسية.ولا يحدث ذلك إلا ان تخلصت الشخصية من قناعها لتواجه ذاتها في محراب المواجهة. لكن التحول ليس عملية سهلة وسريعة، فالممثل لا يملك أداة سحرية يمكن بواسطتها تغيير الشخصيات متى وكيف يشاء، فالتحول أو تقمص ذوات أخرى.

ليس حالة طبيعية بالنسبة للممثل ولهذا السبب لا ينبغي للممثل ان يملك روحا، بل يجب ان يكون قادرا على انتحال هويات مختلفة، ان امتلاكه أفكارا ومشاعر ثابتة ودائمة قد تعوق عملية الانتحال. من المؤكد ان الممثل يملك القدرة على الانفعال عن شخصية، أيضا يتأثر بها إذا كانت معايشته للدور عميقة واستحواذية، عندئذ قد يتعرض لحالة من الازدواجية الواعية بسبب هيمنة الشخصية واستبداديتها، ان الدفق المتواصل للحقيقة امتزجت بسخرية الموت لدى اختزال المصير ليعي حريته بعد موت سرمدي يكون خلاصا له من عذابات كثيرة جاءت إليه مستورده من قريب ومن بعيد.

ومادامت الحرية هي مصير محتوم وحقيقة متواجدة للبشر في الزمان الواقعي كله فقد ولد لنا عرض جديد حارب حتى حقق ذاته وتحول إلى إشارة ظلامية تراجيدية وعمل منفرد

ضمن أعمال المخرج التي سادتها روح الكوميديا مخرج وأستاذ بجامعة الموصل /مدرس مادة التمثيل والإلقاء وتاريخ المسرح في كلية الفنون الجميلة /جامعة الموصل/عضو نقابة الدراميين العراقيين/عضو جمعية تواصل المسرحية.

هوامش:

[1] كيركهوفن ، ، مقتبس في كاثي تيرنروسين ك. برندت، الإعداد الدرامي وفنون العرض ، ترجمة د. محمد لطفي نوفل ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي (20) 2008 ص ص 31-32

[2] نفسه ص 32

[3] نفسه ، ص ص 32-33

[4] مقتبس في المرجع نفسه ص 49

[5] د. إبراهيم حمادة ، عروبة شكسبير ، القاهرة ، المركز القومي للآداب 1989

[6] د. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ط4 ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2006 ص93

[7] راجع د: رضا عبد الغني الكساسبة ، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2003

[8] د. سلام ، المرجع نفسه ص 94

[9] انظر : د. نهاد صليحة ، " الدراماتورج والترجمة للمسرح"(جريدة مسرحنا) ج1 ع79 ، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ن 12 يناير 2009 ص28

[10] رزكيري هوايت ، مقتبس في الإعداد الدرامي وفنون العرض ، مرجع سابق ن ص49

[11] راجع : إعداد ، منى البدراوي ويعقوب وهبى ، القاهرة ، دليل السينمائيين في مصر ، سلسلة آفاق السينما (28) القاهرة ، هالهيئة العامة لقصور االثقافة 2003

[12] أكوتوجاوا ، روائي ياباني كتب قصة قصيرة في خمس صفحات بعنوان (بوابة راشو) وقد أعدت في نص مسرحي ، ترجم في سلسلة من المسرح العالمي التي تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت ، وقد أخرجها لفرقة مسرح الجيب بالقاهرة المخرج حسن عبد السلام

[13] أنجا كاريتنيكوفا ، كيف تتم كتابة السيناريو ، ط ثانية ، ترجمة أحمد الحضري ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة 1999 صص 133 - 157

[14] كاتب سيناريو الفيلم هو :: أكيرا كيروساوا ، شيتوبو هاشيموتو ، إخراج أكيرا كيروساوا ، نفسه عام 1950 ، وأعيد إخراجه في السينما الإيطالية المخرج يوجيمبو 1991 بعنوان (رعاة البقر الاسباجتي) وأخرج في هوليود أيضا فيلم أكيرا كيروساوا (الساموراي السبعة)1954 تحت عنوان (العظماء السبعة) وقام ببطولته الممثل الأمريكي الشهير (بول براينر)

[15] د. أبو الحسن سلام ، محاضرات حول أصول الكتابة المسرحة ، لطلاب الفرقة الرابعة بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية ،

[16] مونان ، " ليس للواقع عكس" ، سبق ذكره ص 274
[17] مقتبس في ، المرجع السابق ، نفسه ص 135
[18] كيف تتم كتابة السيناريو ، المرجع نفسه، ص 135
[19] نفسه ، ص 135
[20] المرجع ، نفسه ، ص 136
[21] كيف تتم كتابة السيناريو ، نفسه ص 137
[22] قاسم مطرود ، سيناريو مسرحية ، حوار المصاطب محور (نصوص مسرحية) موقع ،www.masraheon.com
[23] مستلة من د. هاني أبو الحسن سلام ، في محاضراته حول الإخراج التليفزيوني لطلاب الفرقة الرابعة بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية 2009
[24] راجع د. هاني أبو الحسن سلام ، محاضرات حول الإخراج التليفزيوني ، نفسه.
[25] يسري الجندي ، مسلسل : جحا المصري ، إخراج مجدي أبو عميرة ، وبطولة يحيي الفخراني ، سعاد نصر ، رانيا فريد شوقي ، عرض بقناة بانوراما الفضائية ، على نايل سات ، خلال شهر 12/ 2009
[26] راجع نص برتولد بريخت ، دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، سلسلة روائع المسرح العالمي ع30
[27] من العلامات والرموز المتعارف عليها في الكتابة المسرحية أو السينمائية أن يرمز بحرف (ميم) للمنظر أو المشهد أو المسمع إذا كان النص سكريبت إذاعي صوتي
[28] د. أبو الحسن سلام ، محاضرات في أصول الكتابة المسرحية ، لطلاب الفرقة الرابعة بقسم المسرح ، بجامعة الإسكندرية
[29] قاسم مطرود ، دمي.. مدن وخرائط ، المصدر نفسه ص1
[30] د. أبو الحسن سلام ، جماليات فنون المسرح ط 3 ، الإسكندرية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2010
[31] قاسم مطرود ، المصدر السابق ، نفسه ، المشهد الرئيسي ص ص 2-3
[32] قاسم مطرود ، دمي .. مدن وخرائط ، المصدر نفسه
[33] انظر د. أبو الحسن سلام ، فنون المسرح ومناهج البحث ، الإسكندرية ، دار االوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،2004
[34] د.هاني أبو الحسن ، محاضرات ، المرجع السابق نفسه.
[35] Grotwski,in the program of (theatre,Nations,p.176(Warso,1975
[36] لعبد الكبير الخطيبي سيرة ذاتية عنوانها "الذاكرة الموشومة". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط/1. 1984. وقد ترجمها عن الفرنسية بطرس الحلاق.
[37] أحمد بلخيري. معجم المصطلحات المسرحية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. المغرب. ط/2. 2006. إعداد.
[38] أحمد بلخيري. دراسات في المسرح. مطبعة فضالة. المحمدية . المغرب ط/1.

.2001
[39] الجرافات لا تعرف الحزن. ص/87.
[40] رثاء الفجر. ص/73.

فهرس

مقدمة الناشر 2

مقدمة المؤلف 3

الفصل الأول

مسرحية للروح نوافـــذ أخرى

تمهيد 6

للروح نوافذ أخرى **بقلم سامي عبد الحميد** 7

في نوافذ قاسم مطرود **بقلم د. يوسف رشيد** 8

المقروء والمنظور في مسرحية "للروح نوافذ أخرى" **بقلم صباح الانباري** 10

الفصل الثاني

مسرحية رثـــاء الفـــجر

تمهيد 18

مقدمة بقلم الفنان المسرحي الكبير يوسف العاني 19

فن التقاسيم في مسرحية " رثاء الفجر " **بقلم ستار جبار الناصر** 22

(رثاء الفجر) ص يستشرف الفرح وعرض يُعلي من نبرة البكاء 24

بقلم د. عبد الكريم بن علي بن جواد

(رثاء الفجر) مزيج من الواقعية واللامعقول لتحضير مخيلة المتلقي 27

بقلم محمد بن عيسى البلوشي

الفصل الثالث

مسرحية طقـــوس وحشيـــة

تمهيد 29

مسرحية اللامعقول برداء الواقعية الرمزية طقوس وحشية: بين شعرية الأداء وجماليات المعانم المسرحية 30

بقلم د. تيسير الآلوسي

الفصل الرابع
مسرحية الجرافـات لا تعرف الحـزن

تمهيد 43

الجرافات لا تعرف الحزن اختزالات في مدارسهما وفلسفاتهما .. 45
بقلم تيسير الآلوسي

الجرافات لا تعرف الحزن " المحسوس والمتخيل يتبادلان المواقع 49
على الخشبة" **بقلم د. حسن السوداني**

الفصل الخامس
مسرحية أحلام في موضع منهار

تقديم 53

قراءة أولية لنص مسرحية قاسم مطرود أحلام في موضع منهار 55
بقلم صباح الانباري

بالحزن يئن.. بالحزن .. بالبكاء الناشف **بقلم ضياء يوسف** 58

الفصل السادس
مسرحية عزف على حراك الجمر

تمهيد 60

نعم، ما زال فعل الحياة ممكناً عن مسرحية "عزف على حراك 62
الجمرة" لقاسم مطرود **بقلم حسين عجة**

عـزف على حراك الجمـر" لقاسم مطرود نوتـة على أوتـار الـروح 67
بقلم بشـــرى عمرو

الفصل السابع
مسرحية ليس عشـاءنا الأخـير

تمهيد: 70

قراءة أولية في مسرحية "ليس عشاءنا الأخير" لقاسم مطرود 71
بقلم عايدة نصر الله

الفصل الثامن
مسرحية موتى بلا قبور
مسرحية جسدي مدن وخرائط

تمهيد 82
النص المفتوح أو بحث قاسم مطرود الذي لا يكل عن الممثل 83
بقلم: حسين عجة
انكسار الأحلام في النص الدرامي "جسدي مدن وخرائط" لقاسم مطرود بقلم **أحمد بلخيري** 87
الهوامش 96

الفصل التاسع
مسرحية مجرد نفايات

تمهيد 97
بحث موجز عن عرض مسرحية ..مجرد نفايات .. 98
بقلم عبد الغفور بن احمد البلوشي
ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي (مجرد نفايات نموذجا) 105
دراسة : شاكر عبد العظيم

الفصل العاشر
مسرحية مواطن

تمهيد 110
فيما وراء إسحاق وإيفجيني أو هذيانات المبدع قاسم مطرود 110
بقلم حسين عجة

الفصل الحادي عشر
كتابات تعنى بتجربة قاسم مطرود الدرامية

هدوء قاسم مطرود هدوء الإبداع المسرحي بقلم جاسم المطير 124
لغة الصورة في الإعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة – قاسم مطرود نموذجا – **بقلم د.هاني أبو الحسن (مصر)** 126

الكتابة الدرامية في تجربة قاسم مطرود كوميديا سوداء بدلالات الواقع والذات . 152
بقلم الدكتور عبد الرحمن بن زيدان
هوامش 161
الذاكرة الموشومة قراءة في نصوص درامية لقاسم مطرود 162
بقلم أحمد بلخيري

الفصل الثاني عشر
آراء وتغطيات

مونودراما مجرد نفايات تتألق مرة أخرى **بقلم ربيع عبد الواحد** 170
مجرد نفايات عرض مسرحي مونودرامي قادم من العراق 171
بقلم فرحان الخليل
مسرحية مجرد نفايات وتحولات المفردة المسرحية 173
بقلم نشأت مبارك صليوا
قيمة الكتابة المسرحية في صياغات قاسم مطرود **بقلم جاسم المطير** 175
مسرحية الحاويات مونودراما الانتظارات الطويلة **بقلم قاسم ماضي** 177
مسرح أطفال قراءة في مسرحية أوهـام الغابة **بقلم طلال حسن** 179
توقيع كتاب-الجرافات لا تعرف الحزن لقاسم مطرود 181
بقلم الدكتور تيسير الآلوسي
مسرحية (مجرد نفايات) كسر للجمود وتداعي للحرية المفقودة 184
بقلم عباس العراقي
هوامش 187
فهرس 190

الكتاب: قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي
اعداد وتقديم: صباح الإنباري
رقم الإيداع:2011/10160

الناشر
نون للترجمة والنشر وخدمات الإعلام
مول دوحة العاشر- عمارة د – شقة 45
مدينة العاشر من رمضان
ت:0109198691 – فاكس: 015353369
www.noonptm.com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
لايسمح بطبع أو نسخ أو تصوير أو تسجيل
أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة كانت
إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من الناشر

هذا الكتاب (قاسم مطرود في مرايا النقد المسرحي) :

يسعى جاهداً أن يسد فراغا انثولوجيا وان يعرّف بالكاتب من خلال انعكاس رؤاه الفنية والفكرية على مرايا النقاد والدارسين والباحثين والمتابعين، كما أننا نعتبره محاولة منا لجعل الآراء التي كتبت عن قاسم مطرود، أو عن نصوصه، والتغطيات التي قام بها نفر من متابعي عروضه المسرحية، أو كتاب الصحافة في المتناول ورقياً أولاً، وتقديمها للقارئ الكريم مبوبة ثانياً، وتسهيل مهمة الباحثين والدارسين لمسرح قاسم مطرود ثالثاً ورابعاً وأخيراً لكي يتبوأ قاسم مطرود المكانة التي يستحقها كواحد من أعلام المسرح العربي المعاصر.

صباح الأنباري