حيدر الأسدى

طـرق
أبـــواب
الأزمنة المجاورة

دراسات نقدية فى المسرح

صدرت الطبعة الأولى فى فبراير 2020

المهرجان الدولى الثالث للأبداع والفنون
صعيد مصر 22/28-2-2020

الكتاب الفائز بالمركز الأول
فرع النقد المسرحى

رئيس مجلس الأداره
ناجى عبد المنعم

أمين عام المهرجان
مـــدير المسابقات
أشرف بدير

عنوان المراسلات
ج.م.ع - محافظة الشرقية
مدينة العاشر من رمضان
مجاورة 13 أمام سنتر 13
عقار رقم304

email
nagyegy200064@gmail.com

هاتف
01011256943
01116202218
01202541192

تليفاكس
020554372901

بطاقة الكتاب

عنوان المؤلف	طرق أبواب الأزمنة المجاورة
المؤلف	حيدر الأسدى
التصنيف	دراسات نقدية فى المسرح
رقم الإيداع	2020 - 6670
الترقيم الدولي	978-977-6771-33-8
رقم الإصدارالداخلى	555 الطبعة الاولى فبراير 2020
عدد الصفحات	100 صفحة
تصميم الغلاف	مؤسسة النيل والفرات

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، ولا يحق لأى دار نشـــر طبع ونشر وتوزيع الكتاب أو ترجمته أو الإقتباس منه أو نشره على النت الا بموافقة كتابية وموثقة من المـــؤلـــف

مؤسسة النيل والفرات للطبع والنشر والتوزيع
ثورة مصرية تشرق إبداعاً على الوطن العربي
رئيس مجلس الإدارة
ناجى عبد المنعم
مؤسسة النيل والفرات للطبع والنشر والتوزيع
أسسها الشاعر ناجى عبد المنعم عام 2017
رخصة مزاولة مهنة:58365 – سجل تجاري: – 13242 / 2017 – بطاقة ضريبية: 35—01—572
عضو عامل باتحاد الناشرين المصريين رقم 941 لسنة 2018
هاتف:01011256943 – 01116202218 – 01202541192 تليفاكس:020554372901
nagyegy200064@gmail.com النيل والفرات
alnilwaalfourat@gmail.com alnilwaalfourat
المقر الرئيسي:ق.م.ع محافظة الشرقية – العاشر من رمضان – مجاورة 13 – أمام سنتر الـ13 – عقار 304

الكتاب الحائز لقب
أفضل إصدار لعام 2019

طرق أبواب الأزمنة المجاورة

حيدر الأسدى

المركز الأول فرع النقد المسرحى

الاهداء :

الى الناقد المسرحي البصري

الراحل بصمت وهدوء

عزيز الساعدي

اهديك جهدي هذا ...

المقدمة :

يضم الكتاب بين طياته مجموعة دراسات ومقالات نقدية كتبت في سنوات متفرقة وبمستويات فنية وادبية متنوعة وبوعي نقدي متباين ، جمعت خلالها ما كتبته عن عروض مسرحية متنوعة الاتجاهات والاساليب، نشرت كل هذه الدراسات في الصحف المحلية والعربية والمواقع الالكترونية ، قررت ان اجمعها في كتاب واحد لتسهيل مهمة القارئ للتعرف على النتاجات المسرحية التي تم تناولها نقدياً عبر هذه المقالات ...ولكن لم استطع الحصول على كل الدراسات التي تفرقت ما بين الصحف المحلية والعربية ومواقع الانترنت، فاعتمدت ما تيسر من الحصول عليه من هذه المقالات التي كتبت بسنوات سابقة ، عذراً لكل ضعف في مستوى الكتابة والتباين الواضح وعذراً لبعض الخلل في منهجيات الكتابة لان كل الدراسات التي كتبت في هذا الكتاب كانت في مرحلة كنت فيها طالباً جامعياً ولم انل بعد شهادتي العلياً في تخصص الادب والنقد المسرحي...لذا التمس العذر من القارئ الكريم..

المؤلف

جمالية المفارقة في مسرحيات الدكتور مجيد حميد الجبوري (يا للغرابة انموذجاً)

المفارقة paradox مصطلح دخل الى الدراسات النقدية متأخراً وقد نظر في مفهوم المصطلح العديد من النقاد والادباء في الادب المعاصر، ولكن للمصطلح جذور قديمة حتى ان ارسطو اورد المفهوم في كتابه الاخلاق وعدها الاستخدام المراوغ للغة وهي التي تندرج تحت الذم في صيغ المدح والعكس صحيح، ولعل ابرز من ناقش المفهوم واغرقه ايضاحاً الناقد "دي سي ميويك" الذي ترجم كتابه (المفارقة) عن طريق عبد الواحد لؤلؤة ضمن موسوعة المصطلح النقدي وقد ذهب ميويك إلى أن للمفارقة ثلاثة عناصر تميزها منها تميز المخبر والمظهر اذ يقول مرسل المفارقة شيئاً ما ولكنه في اصل الواقع يقول شيئا اخر مختلفاً تماماً وثانيها العنصر الكوميدي .وايضا المفارقة عند فريدريش شليجل إدراك لحقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تناقض اذ يرى ان المفارقة محاكاة ساخرة وهزل يحاول ان يرتفع فوق ابداع الانسان وفضيلته.اما اوجست فيلهلم فانه يرى ان المفارقة توازن بين الجد والهزل.ويشير مفهوم المفارقة حسب البروفسور المصري (اسامة عبد العزيز جاب الله) إلى : ((الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حار مع المعنى الظاهري. وكثيراً ما تحتاج المفارقة وخاصة مفارقة الموقف أو السياق، إلى كدّ ذهن، وتأمل عميق للوصول إلى التعارض، وكشف دلالات التعارض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي الغائص في أعماق النص وفضاءاته البعيدة))، بعد هذه المقدمة عن المفارقة سادخل ميدان المسرحية المميزة المعنونة بـ(

ياللغرابة) والتي صدرت ضمن مجموعة مسرحية تحت عنوان (ثلاث مسرحيات) للدكتور مجيد حميد الجبوري التدريسي في كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) وقد صدر الكتاب عن دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع وضم ثلاث مسرحيات للجبوري هي (الصدى- ياللغرابة-في الغرفة) ساتطرق بهذا المقال لمسرحية واحدة وهي كما اسلفت عنوانها(ياللغرابة) فهي مسرحية تحفل بالمفارقة وجدل اللغة والايقاع الجمالي الذي معه لا يمكن ان تقتطع القراءة وانت تتسلسل بمتابعة ما يجري ما بين الاثنين (الاول والثاني) فالنص يطرح الفكرة وما ينافي الفكرة كما في بداية النص المسرحي فالفكرة (ناكل) وما ينافي الفكرة (التخمة) وشخصيتا الاول والثاني هما تجريد للعنوان الحقيقي المزمع طرحه عند كل الشخصيات المسرحية ، الا ان تجريدهما من العناوين الحقيقية يعطي البعد الدلالي لفكرة المسرحية ، لينتقل المؤلف من خصوصية الحديث لعموميته عبر مخاطبة المتلقي وتحريك الساكن لديه واستثارة الافكار داخله سيما الافكار القابعة لديه بدون حركة ، فالمؤلف سعى لتكسير الجوامد التي نحفل بها داخل افكارنا ، يقول على لسان احدى شخصياته " الثاني :((بدهشة)) وهل يوجد أناس يشعرون بالجوع في عالم الإنترنت والعولمة.. أمر غريب ! " . ان التلاعب بالالفاظ والمعاني جاء بصورة جمالية عالية على مدار المسرحية فالتحول الدلالي من الجوع المادي الى الجوع الفكري والانتقالات هذه دائما ما تاتي بصورة تهكمية ساخرة، فالنص ذو حمولة فكرية وفلسفية عالية ولكنها تطرح بمنتهى البساطة التي يمكن ان يكون معها المتلقي منجذباً مشاركاً، فالكاتب تلاعب بالمفردة اللغوية باستمرار فهو يطرح ما ظاهره حسن وامتداح وما يبطن بنية عميقة ساخرة ، يقول في النص " الثاني :- قلت يا لسعادتهم .. فهم لا يعانون من التخمة الأول : آه..أنت على حق يا لسعادتهم..فهم الوحيدون الذين يستحقون

الحياة ؛ لأنهم يشعرون بقيمة الأشياء فهم لا يستهلكونها كثيرا..أنهم مقتصدون في كل شيء ؛مقتصدون في الطعام ، مقتصدون في الملابس... مقتصدون في التفكير ؛ فلا يبعثرون أفكارهم هنا وهناك..وهم خلوقون لأن الحياة أخذت منهم كل شيء".الاقتصاد هنا مذمة واضحة سيما اذ كان في التفكير كما يقول في الحوار اعلاه ((مقتصدون في التفكير)) هذا يعني انهم سذج بلهاء ، لا يعملون الذهن وبالتالي لا يعانون تخمة الافكار والمعاني والمعرفة .ان الجبوري من خلال نصه هذا يحاول ان ينسف روتين الانسان اليومي القاتل ، والتكرارية المملة التي اصابت الفرد جراء الجمود وعدم البحث عن التغيير . "الأول : يجب أن يكون نومنا بلا أحلام ..لأننا لو حلمنا فسوف نستعيد حياتنا الرتيبة هذه...فيتساوى عندها النوم واليقظة...وتصبح اليقظة نوما ؛ والنوم يقظة.. الأفضل أن نبقى يقظين علنا نهتدي لشيء يخلصنا مما نحن فيه ؛لهذا فأني أرى أن فكرة النوم فكرة سخيفة ". ان عمق المعاني بمفردات بسيطة الفهم هو ما ميز هذا النص ، فلا تجد أي حوار في هذا النص الا ويشدك له ببلاغته العالية والمتضمنة للمفارقة في احايين كثيرة ، وكأنك تستمع لنصائح فيلسوف حكيم ، وليس كاتباً لنص مسرحي وحسب ،وهذا الامر جاء طبعا نتيجة خبرة الكاتب عبر سنوات الحياة وفي الثقافة والفن والقراءة وتشكيل موقف واضح له ازاء الحياة وما يدور في فلكها.ان الضدين هما ما يميزا النص فقد سعى للكشف عنهما تواليا في النص والمفارقة جاءت عبر هذين الضدين في اكثر من موقف بين الاول والثاني ، "الأول:- ماذا قلت الثاني :((بشرود)) يا للغرابة الأول :((ببرود)) ما وجه الغرابة ؟ الثاني :- أنت معقد وأنا بسيط ..ومع هذا فنحن معا....أليست حالة غريبة هذه التي نعيشها؟؟ الأول :- لكننا نعيشها... شئنا أم أبينا ؛ فنحن نعيشها". في الحوارات اعلاه حتمية لابد منها في الحياة وهي مفروضة ، ان يعيش النقيض

مع ضده، في ان واحد ، وهذا هو وجه الغرابة؟؟اهي غرابة فعلا ان يعيش المعقد مع البسيط، ام انه منطق الحياة المفروض عمليا على الافراد،؟اليس هذا فكر اجتماعي عالٍ وكبير يطرحه المؤلف في نصه المسرحي ، الا يجب ان نقول ان هذا النص تجاوز ما هو مسرحي الى ما هو ابعد من ذلك ؟ ان في هذا النص تساؤلات كبيرة بعمق الحياة التي نعيشها ، وهو يدعو المتلقي للتفكير ، والاشتراك بالنص، فان السخرية وتراشق التهكم بين الاول والثاني هو ليس لشخصيات تلك المسرحية بل هي موجهة لذات المتلقي كما ان الجبوري قد استخدم المفارقة في ابراز التناقضات (غبي وملهم) (بسيط ومعقد) وما يمكن التقاطه من جمالية المفردة والحوار هو الحوار الاتي الذي اورده المؤلف:"جبانة، جبانة أنت أيتها العذابات، أنت حقيرة ، تحبين الجميع..ولا تتركين أحدا بحاله...أنك تتسلين بنا ".ان الرصيد المعرفي والفكري لكاتب النص منحه سمة الجمالية العالية في استخدام الحوارات والجمل المسرحية بما يصدم المتلقي ويدخل لقلبه وعقله بدون استئذان ، فلا يفوتك حوار الا وفيه صدمة للمتلقي عبر كم الالم المطروح في النص والذي تهكم عليه الكاتب بصورة يحتضن فيها الالم السخرية، ويذهب الجبوري في بعض حواراته الى عبث الانسان بهذه المعمورة وعدم تفهمه لوجوده: فيقول في النص "الأول : تغزونا وندافع...تغزونا وندافع..ماذا لو سئمنا هذا الوضع؟الثاني:بسيطة..نتبادل الأدوار..تغزونا أنتم..ونحن ندافع..تغزونا وندافع..تغزونا وندافع..فكرة خلاقة ،أليس كذلك ؟ " . هذه الحوارات اروع ما جاء في المسرحية وهي تجسد تاريخ البشرية والتسلطية العالية ، وعبث سعي الانسان بالحصول على السلطة عبر منافذ القوة والتعسف (والغزو) فماذا بعد ان تهيمن القوة العسكرتارية على العالم؟؟نتبادل الادوار معها! وهكذا دواليك نضيع في اتون الحرب كما ضعنا بالفعل ، ويستمر الكاتب في صور التهكم

التي يقدمها محفوفة بالالم "الأول :-لماذا الحبل؟؟...ألا يضعون في ناطحات السحاب...مصاعد كهربائية ؟؟ الثاني :-ألم أقل لك أن الليلة مدلهمة...وأن الأمطار غزيرة ؟! الأول :وماذا يعني ذلك ؟ الثاني :-ذلك يعني انقطاع التيار الكهربائي-حتما- كما يحدث عندنا دائما".نتلمس الانتقال من الصورة الرومانسية الى التهكم والسخرية الذي يحيل المتلقي الى وضعنا وآلامنا كعراقيين وكأني اشاهد النص على خشبة المسرح وقد قال الممثل حواره اعلاه فتصاعدت ضحكات الجمهور...احس بهذا الشعور بقوة لما لصدق المفردة والجملة المسرحية من تأثير وحسن صياغة. وأقول ربما واقول (ربما) ان هذا ما اراد ان يقوله المؤلف في نهاية المسرحية "غبية كالعلاقة التي تربطنا..غبية كالسنين التي عشناها سابقاً..غبية كالحفر التي دفنا فيها أنفسنا...غبية كهذا المكان الذي نحن فيه...أتعرف سبباً لوجودنا هنا..لماذا -نحن-هنا...لماذا لم نكن في مكان آخر... الثاني :-هكذا نحن منذ خلقنا موجودون في هذا المكان ولا نستطيع مغادرته.... الأول :-لماذا...قل لي لماذا؟؟؟ الثاني : لا أدري...ربما هو قدرنا...ربما لأننا تعودنا هذا المكان...أو هو تعودنا... " .فهل فعلا نحن جبلنا على هذا ولا نستطيع من تغيير قدرنا ..هل تعودنا المكان...ام هو تعودنا ؟؟ اليست هذه اسئلة عن اهمية وفحوى وجود الانسان ، اليست هذه اسئلة يطرحها المؤلف لتكن مدعاة للمناقشة والطرح بروية وتأمل ،أن ما تم طرحه في اعلاه هو معطى وواقع ولكن ما العمل ؟ النص لم يترك المتلقي هكذا عائماً لانه نصاً متماسكاً فكرياً وجمالياً ففي الحوار الاتي ياتي لنا العمل المطلوب "الأول : ((مستمرا بالضحك)) دعها تنفجر...أريدها أن تنفجر..علها تغير شيئا من وضعنا المتردي هذا.. دعها تنفجر...علها تشوه وجوهنا الكالحة ؛فنعيش بوجوه أخرى ؛ غير التي نحملها..لقد مللت وجهي.....ومللت وجهك...ألم تمل وجهك

أنت أيضاً ؟".انها دعوة لثورة التغيير على انفسنا ، دعوة لكسر اقنعة الوجوه الكالحة لنحصل على وجوه جديدة نعيش فيها بعيداً عن الزيف.ان اقل ما يقال عن النص المسرحي بانه يتميز بالفرادة من حيث الصياغة وزخم الافكار المتلاحقة فيه ، فضلاً عن صياغة الجمل والمفردة بصورة لا يعطى معها المتلقي فسحة للراحة والاستجمام وهو يتجول في احداث النص.انها متعة من نوع خاص ادعوكم جميعاً لقراءة هذا النص فهو من اروع ما قرأت..

توليد المعنى الرمزي في مسرحية (الصدى) للدكتور مجيــد الجبــوري

مسرحية (الصدى) من تأليف الدكتور مجيد الجبوري وإخراج حاتم عوده والحائزة على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان القاهرة للفنانة (بشرى إسماعيل) والدكتور حميد الجبوري يحمل شهادة الدكتوراه فلسفة في الأدب المسرحي. أستاذ مساعد ، تدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة. ومن شارك الفنانة بشرى في التمثيل الفنان سمر قحطان يذكر أن هذه المسرحية قدمت لأول مرة في منتدى المسرح ببغداد عام 1984وقام بإخراجها الفنان (عزيز خيون) وأدى أدوارها كل من الفنانة عواطف نعيم والفنانة وجدان الأديب والفنان مجيد حميد وتمت ترجمتها إلى اللغة الكردية وتم عرضها في محافظة السليمانية عام 1989 ،كما تمت ترجمة نص المسرحية أيضا إلى اللغة الأسبانية لتدخل نموذجا مختارا، ضمن أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها العراقي صباح العطية إلى جامعة موريثيا الأسبانية وقدمتها فرقة مسرح الجامعة المذكورة بإخراج من صاحب الأطروحة . بودي ان ادخل في قول أشاري لشكسبير قبل القراءة لنص العمل / الفني، الرمزي ، المسرحي، (الرحمة جوهر القانون ولا يستخدم القانون بقسوة الا الطغاة) ثمة رمزية في نص (الصدى) يحتم قبل سبر أغوارها تفكيك النص والخوض في غمار الرموز المزجاة داخلاً ، مركزاً إسماعه وأنظاره على البنية والمكونات والجمالية مدياتها وتماثلاتها في العروض والقيم الفنية أي عمليات التركيب والتكوين اللتان تطوقان المشهد المسرحي

تجزئة أو التجربة المسرحية بعرضها الكلي.وأخيراً إرسال القيم الفكرية (جوهر الرمز في العمل المسرحي) ولعل تلك المرمزات ترد على قول شائع الانتشار هذه الأيام بتراجع النص أمام الإخراج ،وقد قال النص في شفرات العرض بان الوطن (الرمز إلام) ممكن ان يسامح أبنائه وهم مدججون بسيل عارم من أخطاؤهم (الرمز الابن) التي يتحملها الوطن ولكن من غير الممكن نسيان الحيف وطعناتهم ...وثمة اتصال تضاد أو تواصل تبني داخل النص (تيمم إلام .....الابن يسكب الماء بدون تورع) ((أم محمـــد :- الأم ؛ يا سيدي كالأرض...لا يمكن أن تكون قاسية على أبنائها ؛لكنها إذا أهملت..جفت ويبست خضرتها....وإذا انقطعت عنها الميـاه...تشققت قشرتها وغدت أرضاً قاسية جرداء...أمـا الأعمـاق ؛ فأنها تبقى ندية رطبة...هكـذا هي الأم))[1] تلك الأعماق الرطبة مناغاة لنداوة الماء وهو يغسل الرمز الابن وذلك التراب أرضاً ترابية تيمم إلام / الوطن / كما يقول جون شيد: عندما يكون هناك صوت أصيل في العالم فإنه يصنع مئات الأصداء.أن كل ما يحدد العرض المسرحي وأسلوبه هو مادة العرض (repertoire) ...مع إمكانية الانطلاق من قانون بنائية وشكلية لتصور قضية ما تصويراً فنياً ....فلو كانت المسامحة بؤرة انطلاق يجب أسباقها بإرهاصات شتى كان قوامها الرمز ...لإفضاء نتيجة ...ألمسامحة ...أن أتمام القضية لا تخلص بالتجزئة وحسب بل الاختيار الشديد للموتيفات الخاصة بالحوار (حول القضية البؤرة) فاتخاذ الوضعية في النص المسرحي (ينحى بإمكانات مختلفة) ((لا تشكل ...صورة فنيه أصيلة ان النشاط الفني الأصلي يظهر فقط ن خلال معالجة هذا المبرر الخارجي لتقديم الأفعال

---

[1] **مسرحية الصدى تأليف د.مجيد الجبوري**

والشخصيات))[2] ان وحدة الزمكان او الحل تنهض متولدة حسب طبيعة الدراما داخل النص بالإيقاع المتواصل ...((الأم :- ما دخلي أنـا؟؟... من أعطاك السلطة في أن تعبث كيف تشاء ؟؟عبد الرحيم :- أنـا أعطيت السلطة إلى نفسي ولست بحاجة لتلقي الأوامر من أحد... الأم :- ولكني آمرك ؛ بإرجاع نعاج الرجل إلى مكانها... عبد الرحيم :- بأية صفةٍ تأمرينني ؟ عبد الرحيم :- ولا تمارسي دور المربية ـــ معي ـــ يا امرأة))((لقد جاء اللص .... جاء المجرم...جاء السفاح أخيراً)) الرمز في التراث الإنساني = اللص + السلطة والتمرد على الأصل الثابت (إلام = الوطن) والسلطة ومتغيراتها وسرعة إيقاعاتها ...الوطن (إلام) وثباتها مهما كانت الطعون..والمسدس في اليد اليسرى ..!! مع صدى مهيمنة القوة التدميرية الفاعلة (فعل القتل/ المجرم السفاح اللص) .((ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: - الصورة الصوتية- أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور إذن قدرة العلامة على(الدلالة)،أو قدرة اللغة على (توليد المعنى).....هناك في رأي (جاكبسون) ستة وظائف مختلفة، تقابل العوامل الستة التي ينبغي توفرها في أية عملية اتصال، وهي: 1- الباث، أو المخاطب بكسر الطاء، 2- المتلقي، أو المخاطب بفتح الطاء، 3- السياق، 4- السنن أو الشيفرة، 5- وسيلة الاتصال، ثم 6- الرسالة نفسها.. إن (الوظيفة) تتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (الباث) يعطي (الوظيفة الانفعالية) التي تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقي) يعطي (الوظيفة الافهامية)، أو الطلبية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على

هيجل ، الإعمال الكاملة، المجلد 12،ص 220.

(السياق) يعطي (الوظيفة الاحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشيفرة يعطي (الوظيفة الما وراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطي (الوظيفة الشعرية) كما يذهب لذلك (عدنان بن ذريل) في (النص والاسلوبية بين النظرية والتطبيق). ومع هذا يجب ان لا تنفصل العلامة بل يجب ان تشترك مع عدة علامات تتمظهر في النص باعتبار منظومية اللغة التي تتوزع فيها العلامات وتجتمع لتشكل تلك المنظومة اللغوية .في الصدى لم تكن الشخصيات تلعب دورا أخلاقيا سطحي متأملة بل فاعلية رمزية في النص تتوقف على إيقاعات الحركة لديهم وهذا توليد ذاتي لنمو الحدث ...وما الحوار ألا محتما طبيعيا لجعل تلك غواية شهوة لدى المرسل إليه (الجمهور) وربما تأتي الغواية بانفصام العقل ليس ألا (لا منطقية الابن الرمز) ...فتوظيف الوضعية المستعارة من القص الميثولوجي والمأثور الاجتماعي فيما بعد ، لتجتمع بعد تحشيد كل الحالات والصور التي تمر ، تبرز في حل العقدة فالتوتر الدرامي والاستدعاء يشكل ذلك الإيقاع ...شاغلا في الخاصية ...فالخاصية المضمونية والبنائية تقعد الرمز مما يصعد من المرسل في فهم المتغيرات التي يتشربها الشخوص ...باعتبارهم (إلام ، الابن) شخوص فاعلة تصاعد من العمل ،ربما الاشتغال السيمولوجية للدكتور الجبوري جعلت الشخوص بذاتهم مرمزات (للوطن وأبنائه) الحفاظ على الجوهر (المسامحة) .. ((وتنطوي مونولوجات لير المجنون الشهيرة(أيها العراة المعدمون أينما كنتم يا من لا مأوى لكم؟ (أيها الشرطي النذل لم تجلد تلك البغي ؟ عر ظهرك أنت فأنت ملتهب بالشبق لتفعل معها ما أنت تجدلها من اجله) وغيرها تنطوي على مضمون أكثر عمقا وأكثر أهمية من وجهة نظر تطور الحدث المأساوي بالمقارنة مع الفكرة المتعلقة بمعاقبة السلطان الغليظ القلب الذي تعين عليه ان يجرب بنفسه معاناة التعساء.ان مغزى هذه

المونولوجات لا تكمن في الشعور بالتعاطف أو الندم بل في عدم المصالحة مع تلك الحالة للعالم التي تضفي الشرعية على المعاناة والخديعة والسخرية من الآخرين والكذب وغلظة القلب وغيرها من الإشكال اللا إنسانية الخاصة بتعامل الإنسان مع الإنسان))[3] فالرموز المشتغلة بدلالات تبنى النص تصاعديا مع الحدث باعتبارها وصفا رمزيا في النص(السلطة ، اللص) الاغتراب خارج الوطن للأبناء ...والرجوع لحنان الوطن (إلام) مهما حصل في الخارج ومهما كانت شدة قوة أبنائه (الابن) فيقول ابن خلدون : قد لا يتم وجود الخير الكثير إلا بوجود شر يسير. فالثابت الوطن يغدق كل ما لديه من حنان فيستحق الرمز (إلام) وهي تعيش السكون والصمت في كل وقت يصرخ الابن في وجهها ويطلق التافهات .هكذا الثابت الوطن يبقى على الامتداد حاضنة حتى لمن يسيء له من الأبناء رغم عدم نسيان فعالهم ألا أن المسامحة عطفا امومياً باشتغالات الرمز من لدنه .وثمة أصرة اتصال تقاربيه تفصح عن بعض المرمزات في اشتغال النص . (شحة الماء ولجوء الام للتيمم .....التبذير في إغراق الابن لنفسه بسيل من الماء..رغم محدودية الإناء هذا المتغير وفق النطاق قصير المدى في تسلية النفس بعيداً عن الام / الوطن) ان الخطاب المسرحي حسب ما يرى الدكتور محمد الكغاط ((يختلف عن بقية الخطابات الفنية والإبداعية الأخرى سواء من حيث بنيته الشكلية أو من حيث بنياته المضمونة والدلالية، تلك البنيات التي منحت الخطاب المسرحي مجموعة من السمات النوعية وعددا من الخصائص الفنية

---

[3] **م .س كورينيان، نظرية الأدب ، الدراما الفصل 4.**

المركبة، هذا فضلا عن تلك الصفة الملازمة له والمحددة لفرادته وتمايزه وهي صفة "التمسرح" التي لا تتحقق إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الظاهرة المسرحية تتداخل في تحديدها ثلاثة مكونات أساسية هي : النص والعرض والتلقي))أن الإساءة والطعن غدرا للوطن يحيله إلى متأرق...والأشد وقعا اعتقاد الأبناء بصحة فعالهم ((الأم:كابوس....كابوس...يأتي كل حين ...يأتي كل يوم وكل ليلة... الأم :- كابوس...هذه الحياة مجرد كوابيس...كوابيس تعيش معنا..في يقظتنا..في منامنا.. كوابيس لعينة... ؟؟)) ويفصح هذا على تمفصل يجعل أولئك المسيئون أشباح الماضي تورق خدر الوطن وتكثر من كوابيسه ....اما العنوان(الصدى) فثمة مكاشفة للمضمن يرأسها العنوان لفاعلية مقصديه فثمة صلة وثيقة لدى المرسل يكشف من خلال العنوان على التجليات الدلالية في النص المسرحي . مسرحية الصدى نص مسرحي يضمن حداثة كشفها المرمز في التنقيب على وضعيات البناء والنقد للواقع الخارجي بتمثيلات مؤثرة في اختيار مادة وشكل وجوهر الرمز .

كريوكراف (أنا) ثنائية الاشتراك والخصب (الرجل، المرأة) (رؤية نقدية)

سأفترض مفتتحاً قراءاتي هذه بمقتبس كان مدخلُ لكتاب نقدي لصديقي الناقد مقداد مسعود، والمقتبس هو(المرأة ..لا الملوك مستقبل العالم.....اراكون). مسرحية (أنا) كانت رؤيا العرض للممثلين (محمد مؤيد وشيماء جعفر) وكريوكراف (محمد مؤيد) وتم عرضها في محافظة بغداد، وهي تحت تجنيس (دراما دانس او الرقص التعبيري) الخالي من الحوار الصوتي والكلام المنطوق فهي حركات علاماتية غائية مشكلة بفكرة معينة ومصاحبة للموسيقى فالاشتغالات على منطقة الجسد ظاهرة جريئة ؛والرمز كما يعتبره بعض المنظرين يحاكي الفطرة وحيثما يعتقد هؤلاء أن ليس كل الحقائق تدرك بالعقل بل ثمة ما يدرك بالفطرة فصار لزاما لديهم ان يولد فنا للرمز بدلا من الإقناع المنطقي المرتب الذي يحاكي العقل في الرؤية الأخرى هذا في مستوى الفن وحسب، ولكي نشرح صدر المشتغلون على الدراما التعبيرية (الجسدية) فيمكن ان ندرك من هذا قول منظري فن المسرح الحداثي انه ليس شرطا ان يكون هناك نص مكتوب لإقامة العرض المسرحي فبهذا يدحض تقولات الآخرين؛ ولنبدأ بخلايا العرض، فقد عرفت شيماء جعفر من خلال الشاشة الصغيرة ممثلة دراما برزت رغم قصر تجربتها في عدة إعمال وفي طليعتها (بيت الطين) بدور حدهن زوجة خادم قصر عجاج، العرض المسرحي انا يسبر أغوار توطيد العلاقة بين طرفي المعادلة في هذه

المعمورة (الرجل = المرأة) هذه الثنائية التي أغنت العالم في تواجدها وراحت ترسم هذا الأفق وفق سياقات تواجدهما معا ، تصوروا ان رجلا في هذا العالم يتخلى عن المرأة ماذا سيؤول حاله؟(أنها بستان الرجل، يتنزه في حدائق فتنتها ويقطف من زهر غوايتها ويذوق من شجر شهوتها وينشرح لوجودها ويتمتع بمرآها ويطرب لصوتها ويتشمم أنوثتها ويستعذب رحيقها وينتشي بملامستها ويتفكه بمداعبتها ويضطجع إليها ...ويود لو استغرقها بالكلية واستهلكها حتى تفنى هي فيه او هو يفنى فيها فقوام اللذة الفناء ولهذا فالوجود بالمرأة وفيها) كما يذهب لذلك علي حرب في كتابه(الحب والفناء). وقبل كل شيء لا بد ان نفتتح بالعنونة (انا) وما تعنيه في خضم احتدام الصراع المجتمعي الطبقي الفكري. فيرى سيجموند فرويد بأن (الشخصية مكونة من ثلاثة أنظمة هي الهو، والأنا، والأنا الأعلى، وأن الشخصية هي محصلة التفاعل بين هذه الأنظمة الثلاثة. ويعتبر الهو الجزء الأساسي الذي ينشأ عنه فيما بعد الأنا والأنا الأعلى. ويتضمن الهو جزئيين أولهما جزء فطري: الغرائز الموروثة التي تمد الشخصية بالطاقة بما فيها الأنا والأنا الأعلى. وأخر جزء مكتسب: وهي العمليات العقلية المكبوتة التي منعها الأنا (الشعور) من الظهور..والجزء الأخر هو الأنا: والأنا كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا ان تقوم بإشباع بعض الغرائز التي تطلبها الهو ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا ويمثل الأنا الإدراك والتفكير والحكمة والملائمة العقلية. ويشرف الأنا على النشاط الإرادي للفرد ويعتبر الأنا مركز الشعور إلا أن كثيرا من عملياته توجد في ما قبل الشعور، وتظهر للشعور إذا اقتضى التفكير ذلك. ويوازن الأنا بين رغبات الهو

والمعارضة من الأنا الأعلى والعالم الخارجي، وإذا فشل في ذلك أصابه القلق ولجأ إلى تخفيفه عن طريق الحيل الدفاعية.والثالث الأنا الأعلى والأنا العليا كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في صورتها الأكثر تحفظاً وعقلانية، حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية والمجتمعية والمبادئ، مع البعد الكامل عن جميع الأفعال الشهوانية أو الغرائزية ويمثل الأنا الأعلى الضمير، وهو يتكون مما يتعلمه الطفل من والديه ومدرسته والمجتمع من معايير أخلاقية. والأنا الأعلى مثالي وليس واقعي، ويتجه للكمال لا إلى اللذة – أي أنه يعارض الهو والأنا. ويلاحظ انه إذا استطاع الأنا أن يوازن بين الهو والأنا الأعلى والواقع عاش الفرد متوافقا ،أما إذا تغلب الهو أو الأنا الأعلى على الشخصية أدى ذلك إلى اضطرابها. وأنظمة الشخصية ليست مستقلة عن بعضها ،ويمكن وصف الهو بأنه الجانب البيولوجي للشخصية، والأنا بالجانب السيكولوجي للشخصية، والأنا الأعلى بالجانب السسيولوجى للشخصية) (كما يذهب سيجموند فرويد في نظرياته). وأول ما سجلت لدى رؤيتي العرض هو فاعلية اللون فالمرأة (هي) ترتدي (الأبيض) والرجل (هو) يرتدي السواد ،وهذه الفعالية اللونية تومئ لمقصد هيمنة المجتمع ألذكوري الأبوي على رغبات المرأة وإسكات صوتها الوئيد في ظل هذا الخضم المتعالي من كبرياء الرجل وبما تأتت هذه من اللا وعي الجمعي الذي صار يكتسح حتى معارفنا ورؤيتنا ،فالأسود وقتامته والأبيض ونقاءه ونصاعته ...فيقول عالم النفس اردتشام (ان تأثير اللون في الإنسان بعيد الغور) وأيضا ثمة معادلات يمكن تفكيكها من العرض (هي تحت بمقابل هو فوق) جدلية شائكة صورها العمل عن طبيعة السباق بين الرجل والمرأة رغم حتمية إدراك ان إنهما يسيران بخطى واحدة ولا مجال لان يحاول احدهما ان يسقط الأخر أرضاً وتحت وطأة جبورته، وأيضا التقاط صوتها في العرض وهي (راكعة منحنية تنصت لما

يفعل الرجل) وفق تقلباته وأهوائه التي يسكبها بكوة الفراغ ووفق مشتهياته الزمكانية التي تحد ربما من بعض الرؤى الوئيدة لدى طرف المعادلة الأخر(المرأة) وأيضا يمكن التقاط صورة أخرى من العرض (معزل المسافة بلحظات ما ....جدلية الاتحاد ...الافتراق ....التمكين ...الهجر ...النشوز ...والعودة للمربع الأول ...بحث احدهما عن الأخر ليكتملا...) اذن هذه المقاربة (حميمة الجسد) في أنا ثنائية (الرجل والمرأة) كونها مصدر الأنوثة والخصب ...وفي صورة ثالثة يتخذها هو (معبرا) وتارة ترتقي هي على (جسده) والنتيجة المنطقية لكل هذا في الختام (عدم تخلي احدهما عن الأخر) (والمرأة مسكن الرجل الذي يسكن إليه يبني بها ويعمر الأرض بمشاركتها وهي تعمر قلبه بالفرح وتغمر حياته بالسعادة فان غابت سكنت مخيلته وباتت هاجسه وال إلى حال لا يكف فيه عن استحضار طيفها والشوق إليها وترجي لقائها والخلود إلى جنتها فهي العالم الذي لم يخلد إليه...)(كما يرى حرب في كتابه الحب والفناء). وما لاحظته ان بعض الحركات شطحت الى الحشو وملء الفراغ في سيناريو الفكرة والتشكيل الحركي ...فكل حركة لدينا تساوي معنى حتى ان العلامة رايموند برد وسل وضع علما اسماه الحركات ليدرس الإيماءات الجسدية ودلالتها لدى الأمم فلا حركات عشوائية بل هناك سياقات وإحالات خارجية تنظم تلك الحركات ...وأيضا فكرة الاضطجاع لا يسوغ لنا ان نرمز بها الى الخصوبة والتمكين سيما أن تكرارها يولد الملل فالإحالة ترفع للمرة الأولى عند سيد التأويل (المتلقي) وكذلك ابتكر فولد مايرهولد نظاما لحركات الجسد في المسرح اسماه (البايو ميكانيكي)؛ وثمة لحظات استغناء احدهم عن الأخر قالها الجسد مع الموسيقى وحضورها الفاعل كونها عامل ريادي حتى ان الانا كادت تحقق الاندماج بين الاثنين (الانا ...الانا المقابلة) وهي رؤية يود الإفصاح عن كينونتها معا في تشكيل

منظومة العلاقات الأسرية البؤرة وقائميتها على (الرجل + المراة) عبر اتصال الاثنين معا في المشتركات ...فهي تساعد الرجل أحيانا في العرض وتوقفه على أقدامه بكامل وقاره ...وهذا يحفر بعلاقة تواصلية بين الاثنين لتحقيق اناهم على ضوء الاشتراك والانطلاق من هذه البؤرة (التفاهم) ويؤدي إلى نتيجة (أداء اشتراكي اتفاقي فكري يقارب بين الجسدين) فاتحاد الحركات بالمعية خلال العرض يتوج هذا وكان هناك حوار تحتي بين الاثنين من خلال الحركات قال كل ما تقوله موجهات الحياة بين صراع الاثنين ...ليدركهما الارتباط العضوي وبينهما ...فعلاقة الرجل علاقة فطرية تتطور بطبيعة ديناميكية المجتمع باعتبار ثمة حتمية تتوج العلاقة وفق رابط مقدس أعلى للإنماء (الزواج) وبعدها انطلاق الكيان نحو البناء وبناء افق جديد لطبيعة تلك العلاقات وما تكتنفه من مخللات فكرية وفق سيرورة الحياة ومتغيراتها ...فماهية الانا على انفراد الذاتية توجه لوجود أنساني متجذر فمنذ ادم كانت حواء والمسيرة تستمر ...فكل حركة داخل الخشبة هي علامة تحيل المتلقي الى واقعة مقروءة بصرياً..وفي الأنا أفصحت عدة جلديات وفككت منظومة علاقات ...علاقة الرجل بأمه ...بابنته ...بزوجته ...فكل علاقة تنظم بقوانين دينية اجتماعية عرفية ...وفق سياق البيئة الجغرافية لتعمل على تصفية منظومة العلاقات المتماهية في العرض بين الرجل والمرأة على ان يكون الأس (الحوار) و(الإصغاء) ومن ثم احترام وجهة النظر المطروحة، للخروج بالية اتفاق فالحوار يؤسس لذلك كما في قصص إلف ليلة وليلة وطريقة التناغم بين الرجل والمرأة هناك في السرد والإصغاء وهو يختلف عن الاستماع المعتاد بالية العلاقة الروتينية النمطية هذا الإصغاء المنصت يولد الخروج بنتيجة ايجابية بعد ذلك بعد ان كان السلب يعم الحالة الأولى. (من هذا المنطلق يصغي شهريار للحكي انه يبحث عما يثبت صحة نظريته في دونية

المرأة فإذا به من خلال عملية الإصغاء الدؤوب وبالضبط من خلال الاستجابة المصعدة يحدث الانزياح في القصد الشهرياري يساعد شهرزاد في هذه المهمة الصعبة عدم قدرة ذاتية التلقي الشهريارية في التنبؤ ضمن سياقات او آلية الحكي فهو متماه في الاستجابة المصعدة لو أن شهريار امتلك هذه القدرة لأجهز على شهرزاد في صبيحة الليلة الأولى..)(حسب الناقد مقداد مسعود). والاثنان معا في العرض برزا ماهية (اناهم) على حدا ويصور ذلك إظهار الحركات على حد سواء وعالم المرأة الخاص ...وما يكتنفه من سرية لدى الجنس النسوي وعالم الرجال ما يكتنفه من أسلوبيات مخصصة في الجنس الواحد (الرجالي) لتكون بعد ذلك وجودا لهما باعتبار ضرورية مشاركته أي (الرجل) من قبل المرأة...فقد (كان الإنسان العربي القديم ينظر إلى المرأة بوصفها اما نظرة حياة ووجود وقد انعكست هذه الصورة – وفي مواضع لا حصر لها) (كما يرى الدكتور .حسن جبار محمد شمسي ،ملامح الرمز في الغزل العربي القديم). فهل يمكن أن نقول أن عرض (أنا) أراد يحكي ما قاله شكسبير عن احتياج وحتمية وجود الرجل والمرأة جنبا إلى جنب حيث أشار بقوله عن المرأة (كوكب يستنير به الرجل، ومن غيرها يبيت الرجل في الظلام).

مسـرحيــة خدملك (فلسفة بـنـــاء العــرض-تفسير وتــأويــل التلقــي)

قدم قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة مسرحية (خدملك) من تأليف واخراج الدكتور ماهر الكتيباني حيث تشتغل المسرحية ضمن مشروع مسرح اللا توقع الحركي القصير للدكتور ماهر الكتيباني...قدم لنا الكتيباني رؤية مغايرة للوجود ولذات الانسان ازاء (موضوعية العقل الجمعي) تلك الموضوعية التي تسعى لقولبة الانسان ليكون (لا احد) ، حتى وان تسامت سلوكيات هذا الفرد عبر حركية تقنن الحياة ،لتكن مرسلات الغير هي الانا ..انا الفرد (لا احد) وان كانت لنا هوية متعالقة مع الاخر!!!فاصبح كل ما يقنن وجودية ذات الفرد ازاء العالم هي محطمة ومحط وهم...انها رؤية للوجود بصورة مختلفة تكمن بعدم الاهتمام لمثل هذا الوجود الذي يخلق انماطاً متشابهة ...انماط الاخر...بتفرعاته التي تمثل صوتنا ...حتى ان الاشارة الدلالية التي ارسلها لنا مؤلف النص في اصطلاح مشكلة العرض ، ونفي التسمية عن ابطال العرض بـ لا احد مع ترقيم ذات الممثل تدل على احالة مجتمعية ناقمة من هذا التنميط وساخرة منه وهازئة بقيم تنميط الفرد وقولبته ضمن الاطارية المحددة وهو ما كان يومئ له بضرباته الحوارية (اقلع) التي تدل على الانتقال من والى ، وهذا ما يصطلح

عليه بالتغيير الثائر في بنية العرض ضد القولبة والتنميط. والعرض بصراحة كان يعتمد على المتلقي وحجم ذائقة المتلقي الجمالية لاستيعاب هكذا مسرح يخاطب الذهن وكل حركاته ذات دلالة كما ان ازياءه وقطعه الديكورية كلها تشتغل بذات الاطار وبالتالي تحتاج متلقي واعي يمتلك ذائقة جمالية مدربة تماماً لاستيعاب تلك المفاهيم والدلالات المطروحة في العرض المسرحي الذي يحتوي على ملامح فلسفية تثير اسئلة تتوالد وتضع مهمة الاجابات على المتلقي لانها اسئلة مفتوحة تماماً ان افلتت من قبضة المتلقي ضاعت عليه سلسلة بناء فكرة العرض المسرحي واكتفى بالاستمتاع بجمالية الحركة وتعابير وجوه الممثلين التي تشتغل بدلالية عالية في عرض خدملك ، بصراحة العرض يحتاج وقفة طويلة للقراءة والتحليل لان كل مفصل فيه يحتاج الى وقفة بدءا من النص الى الديكور والازياء والاداء الحركي المميز للممثلين ودلالات تلك الحركات وصولاً لرؤية المخرج مؤلف نص العرض. الذي يسعى لتحطيم الاوهام القارة لدى الفرد بصورة فانتازية سعياً لتحطيمها وبناء رؤية اخرى وان كانت تلك الرؤية لا ترسم ملامحها سوى انطلاقا من صورة الفرد الانوية.ان هذا الشكل من المسرح قائم على محددات عدة ، اولهما فكرة النص (الفلسفية) التي تنبني عليها ثيمة العرض المسرحي ومع هذه الثيمة نحتاج الى ممثل متمكن لتجسيد فكرة النص ومنها الالقاء المتقن لانه مسرح قائم على تراشق حواري دقيق، وتحتاج الى ممثل يتمكن من تجسيد الرؤية الاخراجية لمؤلف نص العرض بدقة عالية بخاصة في مسألة التحرك عبر جغرافيا الخشبة ، وربما الكتيباني كان محظوظاً بوجود الفنان ماهر منثر والدكتور مناف حسين وربما اداء الممثلة سجى ياسر كان بطيئاً بعض الشيء نظراً لتسارع فكرة العرض وعدم لحاقها بركب الايقاع المستمر لفكرة النص ونص العرض المسرحي ، بخاصة ان عرض مسرحية خدملك قائم على تحطيم افق التلقي

العادي بتلقي جمالي جديد قائم على وخزات مستمرة وضربات حوارية كبنى متلاحمة مع الحركة والضوء والموسيقى لخلق كلية العرض المسرحي بتمفصلاته كافة،ان الكتيباني ينطلق من خصوصية الموضوع ويفلسفه من حيث التأليف وانبناء معمارية الديكور المتلاحم هو الاخر مع حركية الممثلين تلك الحركية التي لا تاخذ المسرح بالطول والعرض وانما هي حركات قصيرة تتساوق مع الحوارات القصيرة خالقة طاقة كبيرة في فضاء المسرح ، كما تؤشر كلية العرض المسرحي (خدملك) عن مرجعيات واضحة مستلة من مفاهيم مسرح اللا معقول وذلك عبر بث الكم الهائل من مقولات اللا جدوى المتفشية على طول العرض المسرحي.ولان هكذا مسرح يتسم برؤى فلسفية وجمالية عالية كنت اتمنى ان تكون قاعة العرض نخبوية في العروض الاولى لمسرح اللا توقع الحركي القصير.نظراً لانه يحتاج ذائقة جمالية عالية كما اشرت وربما عدم فهم المتلقي لهكذا شكل من المسرح ينضوي تحت طائلة اساءة فهم المسرح ورسالته.هذا امر والامر الاخر الذي يطرح هو ماهية هذا المسرح وبخاصة مسرحية خدملك وتحت أي لواء تنضوي وتضم ، هل هي مسرحية مذاهب مثلاً؟ ام هو مسرح تجريبي ما بعد حداثوي قائم على التجريب ، اعتقد ان الامر الثاني ادق كون نص عرض خدملك لم يلتزم بمعايير المذاهب والتوجهات السالفة التي تجنس وتنمط الاشكال والانواع المسرحية تحت بندٍ ما بل سعى الكتيباني ولازال الى التجريب وتقدم رؤاه للحياة ومفاصلها من خلال المسرح وهذا ما فعله بالضبط في مسرحية خدملك ، فهو لم يؤسس لثوابت حياتية بل هو قدم رؤاه لتلك الثوابت او حتى المتغيرات وفق رؤية خاصة به كمؤلف ومخرج للعرض.فهل تستوعب جماليات المسرح التجريب على مستوى الرؤية الفلسفية للحياة ؟ انه بالضبط ما فعله المسرح وما ميزه عن غيره من الفنون والاشكال التعبيرية الاخرى. ولكن كما

اشرنا ان مسرحية خدملك تحتاج الى متلقي واعي اولا لتفسير الحوارات وبنى العرض وثانياً لتأويل تلك الاشارات واللمحات الخاصة التي يطلقها مؤلف ومخرج العرض في ثنايا نص عرضه المسرحي والمتسم بقدرة جمالية عالية في البناء والانضباط الايقاعي في كل مفاصل العرض المسرحي.

قـــراءة في مسرحية حـــداد الليالي الثـــلاث للدكتور حـــازم عبد المجيد

لا أبالغ في ثنايا العنوان إذ أعلنتها صراحة، في المهرجان الذي أقامته كلية الفنون الجميلة (قسم الفنون المسرحية) مؤخراً، قدم المخرج الدكتور حازم عبد المجيد عرضا مسرحيا في غاية من الجمالية، بطرح موضوعة اجتماعية، وكانت مسرحيته بعنوان "حداد الليالي الثلاث" وهي فكرة مقتبسة من مسرحية للشاعر الاسباني لوركا تحت عنوان " بيت برنالد البا" وكان المنظر الجمالي في العرض للدكتور عبد الفتاح البصري أما من شاركه التمثيل فهم كل من " زينب محمد صبري – الأخت الكبرى" " دعاء علي – مروة كريم – رغد صباح – فاطمة صباح – شهد كامل – أسماء حسين – ضحى ناجي " " الهام بدر – مدبرة المنزل" " حيدر رثام – الخباز " "سجى ياسر – طيف الأخت الكبرى" غيث عبد الكريم – طيف الرجل" .

يقول المخرج عن المرأة التي قدم لها العرض " كرة الثلج الناصعة ودفء الشتاء وربيع العمر ...لها رسالتي لأنها منبع الحب" أكيد تكون المرأة هكذا لأنها كل المجتمع وفيها تقام الدعائم الأساسية والمرتكزات الحياتية اذا ما قامت قامت معها الأجيال... وإذا ما سكنت ..سكن معها كل متحرك ونابض فلولاها لبقيت الصحارى قاحلة بلا زرع ولا ماء يسقي ظمأها . ولا شك أيضا أن المرأة هي في نظر

الرجل، لنبدأ من المجاميع التي تشكل العرض منها،كون العرض ارتكز على الحوار والحركة الفيزيائية للممثلات ...ف"ستانسلافسكي اعتبر عامل المجاميع في الميزانينات من عناصر الإبداع" وهذا ما أرانا اياه الدكتور حازم عبد المجيد اذ تحركت المجموعة بطواعية مبهرة، مشكلة بذلك شخصية واحدة تارة وأخرى صورة جمالية، مع فعالية الصورة السينوغرافية واللغة الرشيقة التي اقتربت من لغة " النثر السيكولوجي" وان " الفابولا" "القصة او الحكاية" هي من حددت جوهر التصادمات لان أرسطو يعتبرها الجزء الرئيسي في"التراجيديا" مسلمين بان ما قدم تراجيدياً بدءاً بالوضعية الأساسية " فقدان الأم الخيمة وبقاء البيت بلا اياها " ومن ثم انزياح الفعل لدينامية مجتمعية فرضتها "الأخت الكبيرة" حسب رؤاها وهي حبس الأخوات " في جدران الأمكنة ...البيت ..." لماذا ...لان..." الخارج مرعب" ويمكن القول ان الدكتور حازم عبد المجيد من خلال رؤيته للعرض قد عالج عدة جدليات "الازدواجية الاجتماعية" التي تكلم عنها عالم الاجتماع الدكتور علي الوردي ...بدلالة الأخت الثانية التي كانت تطالب في التحرر في الوضعية الأولى " حينما كانت الأخت الكبرى حاكمة سلطان عليهن" لكن ما ان كانت هي الحاكم الثاني بعد الأخت الكبيرة حتى عادت تمارس ما مارسته الأخت الكبرى .....وتضع القيود وكذلك " التسلط " واستخدام الكرسي " الفاخر " أثرى بدلالته(السلطوية) " اتصالية ...الأخت الكبرى وملازمتها للكرسي" فعل عن كون الرمز حاضرا حتى في الأخت الكبرى وكرسيها لينزاح الفعل الرمزي على (الواقع السياسي) . الأخت الصغيرة "ضحى ناجي" كانت أقصى دراجات الضحية... وهي رشيقة بإلقائها ومتفاعلة مع مرحلتها العمرية في الدور ...اذا ان " الغراب" ومفهوم الليل صور مهيمنة سوداوية باتت تسيطر على مفهوم الليل وهذا يتحد مع العنونة " حداد الليالي الثلاث" . وكذلك

نرى تداخل السوسيولوجي مع السيكولوجي لقراءة " الظرف" " الخاص" للعائلة التي فقدت "الخيمة" والخاص في رؤية النص هو "معاناة المرأة" يمكن ان تكون الاخت الكبرى رمز القيد "مجتمعيا" حسب رؤية سيمائية فهذا المجتمع الذي "يكبل" ارادة ورغبات " المرأة ....الأخوات " ويعتبرها " جامحة" كما اعتبرت ذلك "الاخت الكبيرة" فقد اكتشفت الممثلات "عمق المؤلف" في مبثوثه الرسالي كونهن نساء ويتكلم النص عن معاناة " المرأة " وترجمن ذلك على الخشبة بغاية جمالية أوصلت ما أراد ان يقوله المخرج للجمهور " المتلقي" فنرى فعل "الأكل" والمائدة تومئ لفاعلية المرأة داخل حصار المكان "الأكل هو جليسهن وحسب" وقد صورها المخرج وولد المعنى لدينا الصورة الايقونية للممثلات حبيسات الدار لا مأوى لهن سوى "الأكل ....المائدة " ...."يومئ حسب قراءتي التأويلية الخاصة لسجن المراة المعاصر الا وهو المطبخ كما يعتبره البعض الكثير " وأراد ان يكسر هذا القيد الحامي مهما بلغت قوته من خلال الحوار المعبر ...وقد عاملنا المخرج كجمهور يولد المعنى عبر المفردة الديكورية ...فتارة ترمز لنا " مخدع... غرف.... قبر...." كلها تدل على أمكنة تقيد الجسد الأنثوي في إطاره... ولكن الروح من يقيد معصميها؟؟!! وأيضا نرى في مقطع السلسلة التي امتدت عن طريق الأخوات " احتياجهن للرجل + اتحاد قلوبهن " يمددن أيديهن " له" مع اتصالية حوار أحدى الأخوات "رايته" "ذلك الشاب" اذن هنا حاجة "للرجل" وبدلالة أخرى حوار الخباز حينما تكلمه "لأني رجل" الطيف كان موجودا لكن ثمة حاجة لرجل يحفظ لهذا الدار "كيانه" الذي بدأت رغباته تتشظى على حساب الجسد ...فتقول إحدى الأخوات عن أختها الكبيرة " ستصبح الزعيم....على بقايا نساء...." فهل يمكن أن نعتبر تلك النسوة الحبيسات بقايا نساء؟ هذا ما سيحله التصادم وتوتر الاحداث ...ان ما تسمح به الدراما هو

تكوين شبكة علاقات بين شخوص العمل عبر الحوارات وجسد الممثل الذي يوفر تلك التضادات الحوارية والموقفية . ولو القينا الضوء على مكامن الانحسار والقيد المجتمعي داخل الحوار كون العرض يتكئ في نثرية الحوار المعبر ...والممثلة كعلامة حاضرة..."لا تفتحي الباب ...صوت الموسيقى لا يرتفع ....حتى لا يسمعه الجيران" الباب رمز "التحرر- الانطلاق ...مغلق في وجه الأخوات" أي معيشة هذه التي حتى "الباب – بوابه الخروج للخارج مغلق" كم كان دقيقا الدكتور حازم عبد المجيد في اختياره للحوارات وتوظيفها في العرض ..والأخت الكبيرة كانت تعتقد أن "الخارج مرعب" وهذا لن يوقف أحلام الأخوات " أريد أن أكون ممثلة، أريد ان ادرس ..." لتنتقل حالتها النفسية في العرض وربما بدأت الشخصية تود أن تبرر للأخوات سر حبسها اياهن تقول "ما يعني الخير ...هل ديمومة الحياة بلا حب ...بلا سعادة...أين الخير في زمن الصرخات ..." ثم عبر المنولوج " أتعديننني ان اخرج للسوق وأعود سالمة...." تكشف لنا هنا عن شرح عن الخارج المرعب وتصوراتها عنه بأنه "بلا أمان" فهل كان الرجل لا أمان الخارج؟! ليخترق الطيف الجدران ...مشهد الرجل الذي يخترق تلك الجدران بحضور غيابي ....حاجة المرأة له ...وخروج النساء كان مشهدا جميلاً بحق ...فنرى طيف الرجل يسقط ويتغلب على طيف الأخت "الأبيض ...ومدلولاته في علم النفس" ليحل التفكير الحسن في خلدها ....ولكننا بقينا نراها تكابر إذ تقول " لن يتغير شيء" وهذه رؤية لشخصية وظفها المخرج لتكون سلبية في العرض ينتقد من خلالها الظواهر السلبية التي تحملها ليحل بديلا عنها رؤياه في العرض إذ هي تقول " لن يتغير شيء" والمؤلف أراد أن يقول أن الشيء الثابت الوحيد في الإنسان هو التغير...ليصل بنا العرض ذروته وقد سئمن بعضهن بعض ....المكان بدء يخيم بعتمة على الأخوات .....الوسائد ..الملاعق ...الملل...كل

شيء بدأ مألوفاً لهن .... فهل نعتبر الأخريات بالنسبة لكل منهن بدأت تشكل جحيما !! وفي العرض لغة نثرية جميلة وإيقاع في اللغة " يوم أخر يصارع الوسائد " ....فمفردات الليل والظلمة كانت حاضرة بقوة على الطبيعة النفسية المعاشة داخل البيت "المكان" الذي تنازل عن غواية "الحنين ...الذاكرة التي يفترض ان يشكلها المكان في النفسية الإنسانية " ليتحول هذا المكان بفعل القيود الى " ممل" ... وأيضا يجب القول ان الممثلات كن ككتلة متماسكة في العرض يتجاذبن الحوار بسلاسة وسيطرة مكنتهن من السيطرة والتحكم بأدواتهن "في الحقيقة ان ستانسلافسكي يعتقد بان الممثل في لحظة إبداعه على الخشبة يخضع لقانون واحد – قانون العلاقات المتبادلة على الخشبة وهذا القانون يحدد حتى شكل الكلام ونبرات الإلقاء "ضمن المعنى العام للكلام". تقول الأخت الصغيرة "ارسم صورة وردة على السبورة صارت سوده..." "ارسم ريشة على السبورة ...شكل غراب وكر علبيت" لغة غاية من الجمالية وتجنيس لغوي يوظف في العرض ليدلل لنا مهيمنة "السواد على نفسية النسوة" لدلالة "صارت سوده .....شكل غراب" ويرى " ف.ي.شاليابين" أستاذ فن الإلقاء: "إن الانجاز السامي لفن الممثل هو في قدرته على أعطاء صوته "نبرات" مختلفة اعتمادا على حالته الداخلية." وهذا ما أدركته جيدا الأخت الصغرى "ضحى ناجي" فهي في حالتها الداخلية "احتياج لسرير الأم وحضنها ..." وإلقائها كان متماهياً مع مرحلتها العمرية في الدور وبصورة كسبت ود الجمهور "المتلقي" ويستمر الصراع والتبرير من الأخت الكبرى التي أجادت دورها بصورة كبيرة فهي حافظت على انفعالها داخل الخشبة حتى ان لتعابير وجهها دلالة على عمق الشخصية في الدور وهذا ما فعلته "قطعة الماكياج الحمراء في وجه الصغيرة التي اختصرت الطريق برمزية عالية جدا" تقول الكبيرة في حوارها "القدر يرسم في وجهي

دمية". "ليلة أخرى لزجة ساعاتها" ... ليتحول الإفصاح والتمفصل في العرض إلى ناحية أخرى حينما يدخل "الخباز – حيدر رثام" ويصرح في حواره " ان ليس كل رجل ذئب" وهي ثيمة ورسالة النص في وجهه الأخر ....لان الوجه الأول هو "معاناة المرأة" لتكون "الأمان الجدران التي تحمي الأخوات ...حسب رؤية الأخت الكبرى" غادية جثة مقتولة بيد أخواتها اللواتي سئمن من تسلطها الأعمى ...ولكن هل فعل القتل نهاية سعيدة أم هو يفصح لنا عن "مرمز" أراد أن يقوله لنا المخرج عبر قراءته للنص هل هنا "الأخت الكبيرة" حاضرة بكيان أنساني ام كانت "ظاهرة" "قيد- حبس – ضغط" تحاول المهيمنة على "المرأة" أراد أن يكسر تابوهاتها عبر "فعل القتل" التخلص من "الظاهرة السلبية" ان الدكتور حازم عبد المجيد ....قادنا إلى انعطافة جميلة في مسرحنا عن طريق الحوار الجريء في مفاصله وتحتياته فيمكن ان نقول انه حمل بنية عميقة غير البنية السطحية التي تلقاها الجمهور، والرؤية الإخراجية الخلاقة والمبدعة، وان ما دعانا للكلام على الحوار والممثلات كعلامات ايقونية لان العرض ارتكز على هذين العاملين لبث رسالة "المؤلف" ومخاطبة "الجمهور – المتلقي" عبر عرض جمالي ومعرفي انتقد سلبية طافحة في مجتمعنا الشرقي مشتغلاً على رمزية "الام" "السلطة" التي تظهر لنا تعددية واستمرارية في " قمع الحريات" . وافرز لنا طاقات نسوية سيكون لهن مستقبل في المسرح العراقي اذ ما استمررن على هذا النشاط والطاقة والحيوية والحركية الرائعة على خشبة المسرح . وكان العرض بحق ردا على كل الأقاويل التي تفصح عن ضعف في المسرح الأكاديمي والمسرح الجاد ان صحت العبارة في هذه التسميات المنتشرة في الأوساط المسرحية وفي الختام نقولها بصراحة ان الدكتور حازم عبد المجيد أعاد للمسرح في البصرة "هيبته."

رسم الشخصية المسرحية بالحركة في عـــرض (رحلة سفر)

العرض المسرحي (رحلة سفر) للمخرج الشاب والمبدع احمد عبد الواحد تم عرضه في مسرح كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة ...وفي العرض رؤية عميقة(لمسالة الهجرة ....السفر ....الرحلات للخارج) وهو مفصل عبر العرض (الخوف من الخارج) هذا الغول الذي آكل شبابنا الذين هاجروا بلا معرفة عن (الخارج) واحمد عبد الواحد فنان مسرحي اشتغل على جسده كثيرا قبل ان يدخل هذه اللوحات المشتبكة في معانيها وتعبيراتها ....فهو يرسم الشخصية بالحركات من خلال لوحات متشظية أمكننا بالمشاهدة ان نلتق شخصية واحدة للعرض بعدة مواصفات (صوفية – تحمل طابعها أنثروبولوجيا) فهو يوظف النعي الحسيني في النص المسرحي وهذا يدلل على مرجعية فكرية مسبقة لرسم ملمح مهم من ملامح الشخصية المسرحية التي أراد إظهارها ككل عبر الواحد اكيدا وهو شخصية احمد في العرض ويتضح من خلال سير العرض المسرحي الحركي ان طرح إشكالية مفاهيم (الاغتراب0 التغريب- الهجرة – الرحلة – السفر) لدى انا الفرد والاغتراب الخارجي الذي يتطابق تماما مع ما جاء في العنونة (رحلة سفر) فهو افصح عبر سير العملية المسرحية والحركات التي تومئ الى تعبيرات ذو مضامين لحدث واحد هو ما رمز له المخرج في العنونة بدرامية كشفت من خلال تصاعد العرض.. رغم ان البعض يرى ان فاعلية

بقية الشخوص اقل من (البطل الذي توكئ عليه العرض) (اذا كان الاثر النهائي للعظمة في التجسيد الدرامي للشخوص اثرا غامضا فسوف نرى مرة اخرى انه ليس مما ينفعنا نحن المشاهدين ان نطلب او ان نتوقع ان يكون جميع الشخوص نماذج تجريدية سبق توضيحها) كما يبين ذلك س و داوسن في الدراما والدرامية. فمفردة الحقيبة تتحد مع العنونة (رحلة سفر) لتقدم ثيمة العمل المسرحي فترى احم تارة يتمسك بالحقيقة وتارة يبتعد عنها ان يبعدها جانبا وهنا يفصح عن شخصية مترددة يمكن ان نقراها سيكولوجيا في العرض...فالحركات هي حاكت حاسة النظر لدى المتلقي (يعني المشاهدة عبر العين او التلقي عبر العين) نجح كثيرا الثلاثي علي عبد الله والطفل الموهوب حسين عبد الكريم ونجح احمد في توظيف التسجيل الصوتي من الأرشيف عبر زجه لإضافة دلالة لموضوعه ..مع حضور الموسيقى كمعادل موضوعي (بلغة تعبيرية) عن الدايلوك ...فاحمد نجح بالانتقال مع مجموعته التي تحركت معه بانسيابية خلقت لوحة تشكيلية جمالية عبر الحركة وكانت مجموعته كأنها تعبر عن اختلاجاته الخاصة وكأنه ينتقل من خصوصية (رحلته وسفره) الى عمومية ما يعانيه الشاب العراقي...لانه بزي المجموعة كان واضحا بان المعنيين هم شباب....وهذا يتوضح بدلالة الاتحاد فيما بينهم ...والافتراق ...وأيضا لوحة الإضاءة التي وزعتها المجموعة المتحركة على انحاء المسرح كانت قد غيرت من (المنظر الجمالي للوحة الراقصة) وغايرت من مستوى البث الحركي ليكون (عبر البث الجديد ..لون اخر...اضاء المسرح عن طريق جسد الممثل فهو استخدم اداة الاضاءة لتكون بفاعلية حيوية مع جسد الممثل وعلاقته مع السينوغرافيا.. وايضا اتضح من خلال تعبيرات اجساد الشخوص انهم يعانون من حالة (تنقلهم الى رسم العنونة بكيانهم) ولكن؟ وهذا ما بحثه احمد بالتركيز على ايضاح نتيجة (رحلة السفر)

وعواقبها الوخيمة التي تترتب على المغادر من الشباب وكذلك لوحة التابوت الذي انزله من اعلى المسرح جاء بقدرة جميلة من المخرج لوح به الى انه نتيجة حتمية لما بعد....الرحلة المجهولة التي اكلت وتأكل الشباب العراقي ...والتي بدات تشكل جل طموحات الشباب العراقي....وبعلاقته مع المفردة الديكورية(التابوت) كانما ثمة جدلية ابرزها .....خصوصا ان الموسيقى كان لما وظفه احمد من الموروث (النعي) اذن انه حنين الداخل ...الاهل..ألام ..الاب ...عن الشاب وما يتاكله في (السفر) والرحلات المجهولة للخارج...وايضا هيمنت النزعة الانسانية على رسم صورة شخصيته ....بدلالة لوحة الصلاة ...المناجاة ....واوضحت ابيات المظفر التي تركزت على الختم (انا مو ضد التطور) ابرزت حالة معاكسة قالها النص وأرادها المخرج بتضادية مع المتصور لدى الشباب . (وهو لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء .بمعنى عام وبإحساس عام ثم يترجم هذا المعنى وذلك الإحساس مستعينا بأقل القليل من الكلمات ومعليا الوسائل العضوية الأخرى- كالجست -الإشارة وحركة الممثل..... ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام وهو أمر يقربنا من فن التعبير الصامت)(كما يرى سعد اردش).فهو وظف جميع حركات الممثلين لخدمة المضمون الثيمة المركزية التي عزف عليها الخرج احمد عبد الواحد وقد وظف المنطوق التسجيلي للاصوات لغاية قصدية في العرض المسرحي والذي لم يفقده بريق العرض الدرامي الراقص (الرقص التعبيري). كما ذهب ودعا ريتشارد فاجنر الى تركيبة شاعرية بين الموسيقى والكلمة ..فقد زاوج المخرج برؤية جميلة بين رسم لوحة من خلال حركة أجساد الممثلين وما تناغم معها من اصوات منطوقة تسجيلية تنفع وترجح العرض بمقصدية عالية وظفها المخرج احمد عبد الواحد .واستنطق جسد المجموعة التي عملت معه ..ليخرج لنا بلوحة رسمت شخصية

واحدة انتقل بموجبها الهم الخاص الى العام وفي العرض بصورة مغايرة من العام الى الخاص عن طريق الاستلهام التجريبي للاخرين ...وبرمزية الحقيبة في المسرحية يذكرنا بمسرحية (الحقيبة) وهي ايضا رقص درامي عرضت في الموصل ومسرحية (الحقيبة) لياسين النصير ...ومسرحية حقيبة حمراء...ومسرحية الحقيبة السوداء...وما زالت الحقائب تتوالي ما زال هذا البلد يعيث فيه المخربين فسادا ....

قراءة في مسرحية (العرس الوحشي) للمخرج الدكتور علي الحمداني

مسرحية العرس الوحشي التي قدمها (قسم المسرح) في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة. من إخراج الدكتور علي الحمداني وتأليف الكاتب فلاح شاكر وتمثيل كل من زياد العذارى وحصة (الدور الرئيس) واحمد عبدالواحد وأنور الحمداني وليث الحمداني.. المجموعة المتحركة او الشخص الهلامي الذي يعبر (عن اختلاجات الشخصية الرئيسية) وقال عنها فلاح شاكر سابقا (قبل خمسة عشر عاماً قرأت رواية العرس الوحشي ليان كفلك وأخذتني في دوامة من الألم والغصة .. فاستوحيت منها هذه المسرحية....) وعرس وحشي فازت بأفضل عمل في مهرجان المسرح الأردني في وقت لاحق... ورأينا في إخراج الدكتور علي الحمداني امكانية كبيرة في توظيف النص والممثلين والسينوغرافية وما اكتنفها من علاقة جمالية مع الممثل) القطعة التي تحرك بإطارها زياد وما مثلته من دلالة) وكذلك حضور الثلاثي (كجسد حضوري مهيمن على العرض وفاعل بلا وجود شخصي بل مشوه..... وربما كان يعبر عن ظاهرة او حالة فعلية حصلت للبطلة (الأم بغض النظر عن مدلوليتها)... والرمزية أخذت منحى في المشهد الاستهلالي (مشهد الاغتصاب) وفي مجمل العرض كان ثمة تفاعلا تعاطفيا مع (الابن) لدى المتلقي... وهذا انزاح من تصور مسبق مخطط... داخل رؤية المخرج بسبب التحضير للمعنى الرمزي (الابن يدل على الابناء - ابناء الوطن) وأهمية

الوقوف مع موقفهم لان الحيف واقع عليهم على مر الأزمان... ورغم الحمولة الكبيرة في العرض التي تكمن في (الحوار) الا ان المخرج استطاع ان يوظف حركة الممثلين على جغرافيا المسرح وبتعابير تتلاءم مع استخدامات النص مع هذا لا يخفى ان العرض اتكئ على (الحوار) كقيمة تعبيرية مع ان المخرج استطاع ان يوزعه بأداة ايقونية(الممثل) (يعد الحوار واحدا من الآليات المهمة التي يقوم عليها بناء النص فهو حامل للمواصفات الشخصية ويمكن التعرف من خلاله على التكوين الفكري والاجتماعي والنفسي للشخصيات المتحاورة باعتباره عنصرا دافعا الى الحدث الى التصاعد بحيوية بالغة في معاينة الحدث برؤية بصرية من خلال الحركة المماثلة على خشبة المسرح وهذا يعني ان الحركة الفيزيائية في مكان العرض المسرحي ان هي الا بدافع الحوار المجسد لمواقف الشخصيات)[4] وافلح زياد حينما كان أداءه جليا في التعبير عن حالة (الابن) عبر حركاته وتعبيرات وجهه وحتى نبرة صوته. رغم اني أرى ان الأداء والإخراج ارتفع عن النص وامتاز عنه بروحية الأداء والرؤية الإخراجية... وهذا لا يقلل من النص ورمزيته والاشتغالات التي حواها، بدءا من انصهار النهايات المستلهمة داخل النص وهذا يدلل على قراءة واعية للمؤلف الذي تناول موضوعات (الأمانة – الاغتصاب- الخيانة – الحنان- الكره) وبطريقة يتلقاها الجمهور (حسب البنية السطحية) كواقعة تخص ابن وامه ولكن في بعدها وبنيتها العميقة ستجد الاشتغال السيمائي حاضرا بدلالة رمزية .لطالما استخدمت الام (كوطن) والابن (كأبناء) كما في مسرحية (الصدى) للدكتور مجيد الجبوري وتأويلي لشخصية الام والابن

---

[4] **الناقد عبد علي حسن ،الدراما والتطبيق**

هناك. لا ننسى الإلقاء والحركة الجيدة للممثلين معا حصة وزيد كون النص يفصح عن ثيمة نفسية يتحرك بضوئها الفرد (الابن) وما يكتنفه من إرهاص نفسي بدءا من التراشق الى وضعية تقمص دور الاب.... واللمحة الرمزية الكاشفة عن فعل (الاغتصاب - الغصب) في مدلوليه والذي قام بها (الاحتلال- محتل) وما نتج عنه من (سلب) (ما بعد النص..... بنية عميقة.... ورمزية العرض) كل هذه الثيمة الفكرية تشتغل داخل بؤرة رمزية تفصح عن غاية العمل والوضعية الأساس...وكذلك التراشق اللفظي ألاتهامي الذي حصل في فتح العرض (تكذبين...تكذبين...تكذبين...) وإيقاع التكرار اللفظي يفصح عن التأزم النفسي اذ يلاحظ منذ البدء انه على غير حالته (السوية) ويمر بتأزم نفسي من التكرار وقلة الثقة وربما الثقة بان امه لا تحبه... وسكنه في المصحة العقلية والقطعة الديكورية التي اختيرت بعناية لتعبر عن (المصحة) (السرير رمز السبات) ويشتغل المعنى في سيمائية الوطن من خلال محاورة جميلة بين الام والابن... (الام تقول له: ربما البحر امك....) والتلقي الجمالي يجعلنا ازاء كشف عدة مستويات منها (حركة الممثل ومدى مقصديتها – تفاعل الممثل مع الحوار وإرسال مبثوثه – التعديلات التي اضيفت لجسد الممثل لجعله في الدور -المؤثرات الاخرى.....) وكذلك في فاتحة العرض الصور التي تدل على حضارة العراق تدل على الوطن وتاريخه وعراقته وصولا الى سقوط الرأس ومعه الشرخ الذي يتلو عملية السقوط..... وأيضا في نهاية العرض اذ يقول الابن (اذا سأكون والدي) هذا يدلل على المنحى التاريخي (الدور) الذي يتمثل به (الجيل الحالي لأبناء الوطن) اذ ان الخراب السلبي والفوضى تولد فوضى وجيل هجين لا يفهم حضارته جيدا.... ولا يخفى على كل مشاهد ما لتوظيف المخرج من بعض اللقطات أهمية في جذب المشاهد ومنها الإضاءة الدقيقة وكذلك لقطات (الدمى) والرسائل

الورقية والتي نزلت من سقف المسرح بطريقة جميلة (أحدثت التغير في مجال البصر لدى المتلقي وحفزته لإتمام العرض بدون ملل) وهنا تكمن براعة المخرج في رؤياه الإخراجية ....وكذلك توظيف الموروث من قبل الكاتب والتعبير عنه برؤيا الإخراج بمظهرية سيكولوجية منظمة للممثلين..... (لقطة التنويمة) وبدء المخرج محاولا ان يخلص الى نتيجة الإشارة والتنويه على (انتقاديه) (أفعال وظواهر حادثة وواقعية في المجتمع العراقي – الأفعال الشائنة للمحتل وما نتج عنها) (ونظر بعضهم فرأى ان الفن يعكس صورة المجتمع يحاول ان يغير من هذا المجتمع ويؤثر فيه سلبا وإيجابا لان الفن ليس شيئا منفعلا فقط وانما هو فاعل أيضا) (حسب ما يرى علي جواد طاهر في مقدمة في النقد الادبي).وتمكن الممثل زياد والفنانة حصة من السيطرة على انفعالاتهم التي بدت واضحة منذ البدء ولكنهم خففوا منها مع توالي الحدث المسرحي، وكانت حركتهم على المسرح تدلل على عمق وفهم الشخصية والملاحظات التي أبديت لهم من قبل المخرج، وارتقى الحوار بالمعية مع الاخراج الى كشف الحالة العميقة للشخصيات التي اظهرها المخرج وحركها بعد ان كانت مكتوبة على الورق فللحوار أهمية قصوى في أظهار النوايا المستقبلية والانية... وكشف الانا لمطلق الحوار (المرسل). (والوظيفة النفعية الأخرى للحوار هي الكشف عن الشخصيات بتوضيح أبعادها المظهرية والاجتماعية والنفسية،وذلك يقتضي أن يكون الحوار مناسباً للشخصية من حيث عمرها مثلاً ودرجة ثقافتها،وأروع نفسيتها،انبساطية كانت أو انطوائية،حادة أو هادئة،متفائلة أو متشائمة،وما وإلى ذلك من الاختلافات النفسية الأخرى) (حسب سعيد محمد سالمين :لغة الحوار في المسرحية). فكان الاداء والنص والإخراج وكل من شارك بالعمل بحق جهدا يشار اليه ويجب التوقف عنده والاستمرار بهكذا أعمال ترفع من شان

المسرح البصري .الف تحية للمبدع المخرج الدكتور علي الحمداني لانه افرح المسرحيين في البصرة وألف تحية للمبدعين حصة وزياد..... لأنهم عبروا بروحية فنيه عن حالة إنسانية تنتقل من (الخاص) إلى (العام) عبر استشعار المتلقي بان الهم ليس (خاصا) وإنما يبعد وينحى في أطار رمزي الى (العام) وهنا يكمن الإبداع في فهم النص وتأويله وإخراجه على خشبة المسرح بهذه الروعة والجمالية.

سيمائية السينوغرافيا وجماليات العرض المسرحي(العرس الوحشي أنموذجاً)

كنت قد تناولت مسرحية العرس الوحشي في مقال نقدي سابق،ولكن حينما تكررت مشاهدتي لهذا العرض رأيت لزاماً علي ان أتعرض لجانب مهم في العرض المسرحي ألا وهو جانب السينوغرافيا وما يشكله من جماليات للعرض المسرحي.ومسرحية العرس الوحشي قدمتها كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) بأكثر من مهرجان مسرحي ونالت جوائز مختلفة،وهي من تأليف الكاتب العراقي (فلاح شاكر) وإخراج الدكتور علي الحمداني،ولان الدكتور الحمداني أكاديمي خاض غمار تجربتي الإخراج وكتابة النقد ؛ حيث كان العرض المسرحي يحتوي على توظيف أكاديمي دقيق للسينوغرافيا داخل العرض المسرحي سنستعرض ابرز تلك التوظيفات وما شكلته من أبعاد جمالية ودلالية وفكرية عبر تحليلنا هذا،ولنبدأ مع المشهد الاستهلالي الذي وظف فيه السينما عبر الاستعانة بشاشة داتا شو ليقدم مجموعة صور لحضارة العراق عبر الشاشة التي كانت خلف الممثلين،وهذا مؤشر اولي لما خلفناه من حضارة،حيث قدمت الشاشة صوراً لـ(الثور المجنح- اسد بابل-شبعاد السومرية-بوابة عشتار-الزقورة-رمز الحرية-.....وصور ختامية لدمار بغداد) تدل هذه التشكيلة التي اعتمدها المخرج،على سقوط الحضارة من خلال فعل (الحرب) المشوه وهو توظيف خدم فكرة العرض المسرحي وحوله من (الخاص) الى(العام) ليكون (

الابن/المجنون) عبر الدلالة القصدية هو الجيل المشوه الذي أنتجته مرحلة الحروب والخراب والفوضى،كما استخدم مخرج العمل قطعة قماش بيضاء كبيرة كانت حاضرة على طول العرض المسرحي مع الابن وشكلت علاقة مقصدية من حيث استخداماتها من قبل بطل العرض المسرحي (الابن،المجنون) اراد من خلالها المخرج ان يرمز للنقاء الذي يحمله الابن بداخله والبراءة التي يحملها ازاء جشع أمه وقسوتها وهي الباحثة دوماً عن المال وليس الحنان اتجاه هذا الابن (الضحية) والمشوه خلقياً وحتى الثقوب التي تركها المخرج في هذه القطعة لها دلالتها وهذا يتضح باستخدامها في مشهد الاغتصاب،ولعل ابرز مفردة ديكورية تم توظيفها في العرض المسرحي ،مفردة (ألسرير) ولا يمكن لنا تسميته هكذا كبناء ديكوري بـ(السرير)ولكن لنفترض ان الاستخدام الاولي للمفردة دل على هذا وسنفترض حسب الاستخدام الاول ان المفردة هي (سرير)حيث تحولت مفردة السرير دلالياً الى اكثر من معنى واستخدام فتارة يكون سريراً للابن ومرة يكون سجناً واخرى منصة او كرسي جلوس او دلاوب وكذلك نافذة وطائرة،وكل تلك الاستخدامات تولدت من مفردة (السرير) وهذا يؤكد على حرفية المخرج ودرايته بالبعد الدلالي للديكور وعمق المعرفة الجمالية بسينوغرافيا العرض الحداثوي،فالمخرج اعتمد الاقتصاد المتعمد في المجال الديكوري بالمقابل أغنى العرض بتحولات مفردة ديكورية واحدة الى معاني عدة فكان هذا معادل موضوعي لفقر الديكور على الخشبة،فكل هذه التحول أضفى جمالية تحسب للمخرج والمصمم،الذي حول المفردة الديكورية الى معاني متعددة وبذات الوقت كسر (توقع المتلقي،الجمهور) وغاير في الاستخدام لكسر ملل عين المتفرج من القطعة الواحدة ذات الدلالة الواحدة.كما ان المخرج حرص ان تكون علاقة وطيدة بين الممثلين (حصة/زياد) مع المفردة الديكورية،على عكس بعض المخرجين الذين يملئون خشبة المسرح

مفردات ديكورية تبقى جامدة طيلة العرض المسرحي!!!وايضا المخرج وظف زي المجنون بدرجة كبيرة من الواقعية حينما منحه زي المجانين الرسمي الذي يرتدى في المصحات النفسية،وما يحسب للمخرج هو الاضافة التي جعلها على جسد الممثل الابن(زياد طارق) وهي (الحدبة) والتي عبرت نفسياً عن طبيعة الصراع الذي تعيشه الشخصية وهو ما يؤكد مقولتنا في الجيل المشوه حيث اختصرت الإضافة الكثير من الحوارات المقولة بهذا الصدد داخل العرض، اذ ما علمنا ان المسرحية تشكل دراما نفسية معقدة ومركبة،وثمة عامل مهمة جداً في العرض المسرحي وهو الاضاءة كانت تعبر بقصدية دلالية عالية خصوصا بتلك المشاهد المشحونة بالالم والوجع تكون الاضاءة حمراء معبرة دلالياً عن حجم الوجع الذي تعيشه الشخصية المسرحية بالعودة الى علم نفس الالوان ومقاصد اللون الاحمر وهو ما حصل في مشهد الاغتصاب مثلاً كما ان المخرج الدكتور علي الحمداني وظف خلفية المسرح بصورة جمالية ابداعية حينما استعاض عن البحر وزرقته بخلفية بيضاء تحركها يد الممثلة (الام / حصة) مع اضاءة زرقاء،وهو مشهد جميل لمحاكاة البحر تناغم كثيراً مع حوار البطل حينما قال : (امي البحر) حيث استخدم الحمداني اللون الأزرق على السايك الخلفي دلالة على البحر وزرقته وفي مونولوجات زياد كانت ترتكز الإضاءة على اللون الأصفر دلالة على العزلة والقلق الداخلي والخوف والرعب وتوجع الذات وهو واضح في حوارات زياد.وليؤكد المخرج مرة اخرى على ادخال تقنيات السينما في العرض المسرحي الحداثوي عاد واستخدم بطريقة واعية عبر الاسترجاع الفني (فلاش باك) مشهد الاغتصاب عبر الداتا شو،وهو يعبر عن نتاج الذاكرة المترسخة،والتاريخ الذي لا يمحو المواقف السلبية بذاكرة الفرد المتعرض لتلك المواقف التي لا تمحى بسهولة ويؤكد عبر استعادة المشهد أرشيفياً على الذاكرة الماضوية

بدلالة ان المشهد سينمائي وليس حي فتكراره لم يكن اعتباطاً،وقد استعان المخرج بموسيقى عالمية في مشهد الاغتصاب للتعبير عن الحالة (نفسياً) ويعمقها دراماياً بالاعتماد على التشكيل الحركي للشخصية الهلامية للثلاثي(انور- ليث- احمد) فلم يكونوا (فعل بدرجة صفر) كما يذهب احد منظري المسرح العالميين حينما يصف الجوامد في العرض المسرحي، كما ان رسالة الألعاب العديدة والرسائل التي ملئت جغرافيا المسرح كانت تعبر عن كبر الحنان الذي يحتاجه (الابن/الجيل) فكان يحتاج حنان كبير بدرجة عالية جداً وهو بذات الوقت يفضح دلالياً نوايا ألام في البحث عن المال الكثير،فهي تقول : (سنلعب...سنمرح...لكن أين النقود) وفي الختام كان مشهد قتل الام والاعتداء عليها يشكل نقطة جمالية مهمة على صعيد توظيف الفلاشات المتحركة ،التي دلت على الاضطراب والحركية القلقة للشخصية اثناء فعل الهجوم على الام وهو يتناغم دراماياً مع الحالة النفسية التي مر بها الابن لحظتذاك ومع حركية المشهد.بصراحة كانت تقنيات العرض موظفة بدقة أكاديمية وشكلت مقاصد جمالية وفكرية وصلت إلى (المتلقي، الجمهور) وعبرت عن ثيمة العرض المسرحي دلالياً.

(رماد) إعادة قراءة الواقع بفلسفة الحداثة المسرحية

مسرحية(رماد) تأليف وإخراج الدكتور حازم عبد المجيد التدريسي في كلية الفنون الجميلة (قسم المسرح) عرضت مؤخراً على المسرح المركزي في جامعة البصرة،مثل المسرحية تناوبا(الدكتور مجيد حميد الجبوري والدكتور حازم عبد المجيد) (شخصية الزوج) ومثلت شخصية (الزوجة/عسل سهيل) (مصطفى حسين/الاخ) اضافة الى المجاميع التي اعتمدها العرض كنوع من تأثيث جمالي لفضاء المسرح ومساعدة جمالية لهذا التاثيث نظرا للتغييرات والتحولات الفكرية التي اعتمدها المخرج بحرفية عالية وبنائية محكمة لنص العرض.ولابد من ملاحظة مهمة قبل الدخول في سبر اغوار العرض وهي ان هذا العرض بالذات من العروض التي يجب ان تقدم للجمهور واقصد هنا عامة الجمهور كون العرض شق رداء التمسك بالمسرح الأكاديمي (النخبوي) على مستوى(اللغة ومرسلات الخطاب) وقدم لوحات رائعة يمكن فهمها (فكريا وجماليا) وبهذا لم يتنازل المخرج الدكتور حازم عبد المجيد عن الجمالي بل حافظ عليه ودعمه بالفكري وبلغة واضحة لا تقبل الغموض.والعرض يحكي قصة خيانة اخ مع زوجة أخيه.وعبر التبريرات تظهر المسببات لتلك الخيانة (عدم اعطاء الزوجة حقها) بكافة اوجهه،ولان

(رماد) هي مقتبسات مجتمعية طافحة،فان كل الحوارات (واقول كل الحوارات) جاءت مؤثرة في نفسية الجمهور الذي عقد صلة تواصلية مع العرض طيلة فترات عرضه المتكررة,واول ما يمكن تأشيره اختيار المؤلف وهو ذات المخرج لمفردة (رماد) (النكرة لغويا) وهنا اطلاق على عدم خصوصية العرض وعدم وضع (الـ) التعريفية يزيد من قدرة التأويل على ان المؤلف عنى المراة وليس المراة التي عاشت تصادمات القصة المسرحية بالكيفية التي شاهدناها حصراً، وهو ما سيتوضح من انتقال العرض من وضعيته الخاصة او حالته الخاصة الى (العام) هذا الانتقال من الخاص الى العام يوضح مقاصد العرض وكل الدلالات التي وردت في الحوارات.ولا يمكن ابداً اغفال الدور الكبير الذي اداه الممثل الدكتور مجيد الجبوري، وكذلك الدكتور حازم عبد المجيد واحساسه العالي بالايصال يكاد يفقدك الوعي عن الخارج ويجعلك تتماهى بالموضوع حينما تسمع كل حوار له على خشبة المسرح يجعلك تتفاعل مع الشخصية الى درجة بكاء بعض من حضر العرض.ولا انسى الممثلة الشابة (عسل سهيل) وبصراحة ابهرني وجود هكذا ممثلة في البصرة بهذه الامكانات الكبيرة ويبدوا عمل المخرج واضحا في إعادة صياغة هذه الممثلة تماشياً مع الدور الذي أدته بكل براعة (نبرات صوتها) (حركات وجهها) (ردة الفعل لديها) كل أدواتها التمثيلية كانت مشتعلة على جغرافيا المسرح حيث تخلصت عسل من كليشيهات الأداء على الخشبة وغاصت كثيرا في سيكولوجية شخصيتها المسرحية؛ وكان للتقنيات دورا بارزا في أظهار الجانب الجمالي للعرض،بدءا من الإضاءة التي كانت تتنقل مع الحوارات بعلمية واكاديمية دقيقة،يجعلني كمتلقي متفاعلا مع التغييرات في الحوارات.ولا تجعل النمطية تخرق التواصلية بين مرسل الحوارات ومتلقيها (الجمهور) (حوار: كلنا بقايا:اضاءة حمراء) وكذلك المفردة الديكورية (كرسيان متقابلان) ونشارة الخشب

التي انتشرت على عرض الكرسي دلالة على هشاشة هذه السلطة واعني هنا السلطة الذكورية على المراة بدلالة حوار في نهاية العرض المسرحي (والزوج لم يعد زوجا بل سلطان يستعبد جاريته) فالنص المسرحي حمل دلالة كبيرة وشعرية عالية على رغم بكائية الكثير من الحوارات فيه.الا ان ايقاع الحوار يولد لدى المتلقي الإحساس بالشعرية واعني هنا بشعرية الايقاع الداخلي.مع هذا فمن يقرأ الحوارات بدقة عالية يجد ان هذا النوع من المسرح ما يسمى بالواقعية النفسية، الدراما النفسية. (حوار: شخص كامل ولكن متهرأ وخاوي) (حوار: انا مجرد اشياء تاخذ حيز بهذه الدنيا) وتأتي الانتقالة من الخاص للعام واضحة بدلالة حوار الزوج : (سمحت لذلك الغريب ان يدنس وطني) ولكن ما المبررات من الزوجة : (برودك،اهمالك) وبمجمل العرض نجد انه انتقاد واضح لمجمل المنظومة المجتمعية بما فيها منظومة السياسة التي هي نتاج تجارب مجتمعية،وتعكز العرض كثيرا على قوة الحوار ودلالاته وعلى الدينامية العالية في بناء العرض.وعقدت الحوارات مقارنات بين (الامس) و (اليوم) بين نقاء (الامس) و(تشوهات اليوم) تقول الزوجة : (طفلة اليوم شاخت قبل اوانها) ويقول الزوج : (العدل راح...فقدناه) (افعالنا اصبحت سياط الجلاد) ولان العرض يمثل الواقعية النفسية فقد بث المؤلف أفكاره من خلال الحوارات ورؤيته (للمرأة / كرماد) وانتصاره لها حيث يقول على لسان الزوجة : (لست بحاجة لامسك يدك بل لقلبك) وتقول الزوجة (ماذا تتوقع من واقع اصبح مملكة الأكاذيب) (عاملتني كحاجة) وخلال هذه الحوارات رمت الزوجة عليه (الماء) داخل العرض المسرحي وهو دلالة على فعل التوعية الذي تمارسه الزوجة لما ارتكبه الزوج من إهمال وكما نقول في العامية (صحته من غفلته) عن طريق وسائل السجن التي اعتدها الرجل بحق المرأة(القدر الكبير) وفعل المخرج مفهوم تحويل

المفردة المقولة الى مرئي جمالي على خشبة المسرح من خلال الرماد المتساقط؛ ولكن المؤلف لم ينتصر للمرأة وحسب ولم يعطي رؤية أحادية للمشكلة ومناقشتها على الخشبة،بل اخذ منحى ابعد من ذلك وهو التزام كبير بنظام التأليف المسرحي واقول نظام لان البعض ممن كتبوا في السنوات الاخيرة عبثوا في حركية النص المسرحي وانتقالاته ونهاياته،ولكن في (رماد) كانت تقدم النص بموضوعية وكان الحاكم هو (الجمهور) فيقول الزوج : (قسوة الحياة جعلت مني مجرشة تدور لأنتج قوت لاطعامك واطعام اطفالك) (الزوجة : رداءا تلبسنياه لا يدفئ جسدي،احضانك هي التي تدفئ أشلائي) وكأن المخرج يعرض القضية بما فيها.ولكن بمجملها يمكن الجمهور ان يحكم على المقصر،الا وهو (الرجل) وانتقالة العرض من الخاص الى العام وعكسه على الوضع واسقاطه على وضعنا العراقي دون التصريح العلني واضحا في العرض المسرحي (ما عاد الاخ اخا) (الكل غرباء اعداء خصماء) وقعود الاخ على هذا الدوار المتحرك دلالة على ان نصف هذا الاخ انسان والنصف الاخر لا،كما ان المفردة الديكورية الرئيسية قد تحولت دلاليا اكثر من مرة وشكلت بعدا جماليا بهذا التحول فقد تحولت لمقصلة ولسرير وتحولت الى نصفين (احدهم للمراة) والاخر (للرجل) وهما النصفان المكملات الذي اراد بهما المخرج ان يومئ الا انهما بدون النص الاخر لا يكتملان.العرض المسرحي عقد مقارنة بين وضع امراة الامس وامراة اليوم (امراة الامس ----الجنة تحت إقدامها) (امراة اليوم ---اصبحت تخاف بعد ان كانت تستظل بظلنا) ان العرض يعقد هذه الصلات والمقارنات بطبيعة (الرؤية المجتمعية) والتحولات التي جارت على المراة بفعل التفكير ألذكوري وما حمله هذا التفكير من اقصاء وتهميش للمراة حتى احالها الى (رماد) كان عرضا مؤثرا جماليا وفكريا استمتع الجميع بمشاهدته لاكثر من مرة

قراءة في جماليات العبث(هيت لك وطقوس وحشية أنموذجا)

يتصور البعض ان نصوص مسرح العبث(اللا معقول) التي كتبها بيكت وبنتر هي نصوص قائمة على رفض اللغة والدلالة كما هي رافضة للواقع؛ فبعضهم اسقط هذا المفهوم برؤيته الإخراجية ووقع في هوة المباشرة؛وان كانت عروض العبث تكسر العديد من القواعد المسرحية الا انها تحافظ على بنيتها الجمالية العامة واليوم سنتعرف على عرضيين قدما مؤخرا واولهما مسرحية (طقوس وحشية) والتي عرضت في كلية الفنون الجميلة (جامعة البصرة) وهي من اخراج الدكتور سيف الحمداني وتأليف قاسم مطرود.وهي مسرحية تنتمي الى مذهب اللا معقول وتعالج موضوعة اجتماعية يعاني منها الفرد عبر ثنائية (الأب- إلام) (الرجل/المرأة) (الزوج:الزوجة) فتتحدث المسرحية عن ما يعانيه الإنسان في ظل التفكك الأسري، وبالعودة إلى طقوس الحمداني الوحشية حيث اعتمد المخرج على المجاميع الحركية كشخصية هلامية تؤسس للفعل الجماعي(طقوس) و(وحشية) مع الاعتماد على السينوغرافية لتأثيث فضاء العرض المسرحي والسايك الخلفي الذي يشكل اللون الأحمر دلالة على فعل الاستلاب والغصب الأبوي القاهر. ايضا انتقل العرض من العام الى الخاص وبجمالية ذات دلالة مقصدية.حيث وردت المفردات التالية في الحوارات المسرحية (المتبقي من تاريخك) و (انا هنا لحمايتك) و (طاغٍ عصري) الذي تابع بداية العرض المسرحي يعتقد ان المسالة

(عامة) وهي جدلية بين طاغي واحد أبناء الشعب ولكن سرعان ما انتقل العرض من العام إلى الخاص عبر تحولات الحوارات. وشخصيات (الأب-الحارس-الشرطي) التي تقمصها الرجل هي(الماضي) حيث اعتمد البطل الماضي كوصلة مازوخية لجلد (الذات) وهنا تحدث التداخلات والجدليات في العرض مع المحافظة على الثيمة الأساسية للعرض.وقد اعتمد المخرج على أسلوب مسرح داخل مسرح وهذا واضح في العديد من الحوارات وتبادل الأدوار الدالة وتحولات المفردة الشعرية واللغة الخطابية عالية الدلالة.وحتى نعطي دليلا على أن القضية عامة تخص جميع الرجال والنساء نعتمد على (فولدر) المخرج حيث أسمى البطل(هو) وأسمى البطلة المرأة (هي) دلالة على انه يشمل جميع النساء والرجال والعلاقة الجدلية الشائكة بينهما.وهو ما نلتمسه في كلمة المخرج آذ قال (الصراعات الإنسانية حالات متفككة) وهذه الـ (حالات) هي حالة جمعية حالة فعل جمعي.كما أن مفردتي(طقوس) و (وحشية) النكرة والتي جاءت هكذا بدون (الـ) التعريف هي تعبر عن حالة جمعية واعني(طقوس) و(وحشية) والتي تعبر عن فعل لا أنساني فعل استلاب جمعي من الفرد المهيمن.وهو ما عبر عنه المخرج دلاليا بالمجاميع الهلامية.كان أداء الممثلين زياد طارق ورشا رائعا جداً لولا بعض الأحيان التي شعرنا فيها من تحول العرض إلى خطابية مفرطة من قبل البطل (زياد طارق) ولكن هذا ديدن مسرح اللا معقول الذي يبنى على الحوار المقول.فالمسرحية حاكت وحكت لنا محاولة القوى العظمة السيطرة على الإنسان لغرض تحويله إلى وحش حيث حاول ايضاح بنية انتشال الذات من سلطة الأيدلوجيات المعمرة لتحريرها من التخلف الفكري وهذا وفق قراءة الدلالة العامة لثيمة العرض المسرحي. ولننتقل الى قراءة في مسرحية(هيت لك) للدكتور ماهر الكتيباني حيث يؤسس مؤلف ومخرج العرض المسرحي(هيت لك)

الدكتور ماهر الكتيباني إلى ما يسمى (المسرح الحركي التركيبي) فالعرض المسرحي هيت لك كان قصيرا جدا يعتمد على تكثيف زمن العرض عبر الحوارات الدالة وإطلاق أفاق المعنى التي تستفز ذاكرة المتلقي المنتج للمعنى.يقوم العرض (هيت لك) على فكرة إنسانية تنطلق لبث رسالتها على مدى الأفق الإنساني حيث تطرح مسالة حضور الذات وتلاقيها مع الاخر بكل طموحاته ورغباته وإنسانيته لذلك نرى المخرج دائما ما يجعل ممثلين اثنين في عروضه أي دلالة على تلاقي الذات مع الاخر(الممثل الثاني) هذا التلاقي يبرز عبر الحوارات التعبيرية على امتداد العرض المسرحي ومكعبات (روبيك) تدل على ان الحياة بكافة الوانها وتصادماتها وتقاطعاتها وهذه مهيمنة لدى المخرج الكتيباني ففي العرض السابق استخدم كرات صغيرة ملونة يلعب بها الممثلون (في عرض هسهسات) كما ان الكتيباني يختار ازياء متشابهة لممثليه وهو ما يعمق مقصدية الشخصيات كما ذهبنا اليها في صراع وتلاقي بين(ذات/مرسلة) واخر يتلاقى مع هذه الذات وفق عامل(الانسانية) والجوهر البشري الداخلي.والعرض اتسم بالحركية وسطوة البصري واللوني على مشاهد العرض اذ وظف اللون والاضاءة مع تعبيرات وجوه الممثلين لتعبر عن حوارات دالة عن مرسلات خطاب الذات ومنغصاتها الداخلية وعن تلون طرق الرؤية من الذات الى الاخر.وفكرة مسرحية هيت لك لا تقوم على فكرة واحدة فهي تشبه حبكات مسرحيات اللا معقول(العبث) حيث تهيمن ثنائية الهدم والبناء وتعتمد المسرحية على الشخصيات وتكنيكها فهي اعتمدت على تكنيك الممثلين (همام/نور)وطرحت فكرة مهمة ولكن ليست مهيمنة واقصد هنا قضية الانتظار والتي هي محور مسرح اللا معقول.وهذا احدث ما يسمى(الديالكتيك) والجدل هنا يتمثل بين الممثل والمتفرج ووظف المخرج كذلك اوراق اللعب(الكوتشينة) للدلالة على (ألحظ).العروض

اعتمدت على حركية الممثلين وقدرتهم على ايصال الافكار من خلال تعابير الوجه والحركة المقننة على جغرافيا المسرح.

الجسد وتحولاته الدلالية في المسرح

يشكل الجسد بؤرة انطلاق وشفرة لابد منها في المسرح،فضلا عن تادية الاطار الجمالي فهو يؤدي وظيفة الفكري داخل اطار العرض المسرحي فللجسد حضور طاغي ووجودي،واغلب العروض المسرحية تتكئ على الجسد كبنية انطلاقية للحدث وثيمة عامة للعمل المسرحي بل تعدى الامر ذلك وبدات التنظيرات لرؤى اخراجية تركز على الجسد في التعبير الاتصالي ومنها شياع مسرح الدراما دانس والرقص التعبيري وما شاكل ذلك هذا اذا غضضنا الطرف عن مسرح مهم واقصد هنا مسرح البانتومايم فالجسد ما ما يضاف له في المسرح من ماكياجات واكسسوارات يكون محصلة تعبيرية مهمة داخل فكرة العرض المسرحي شاهدت ذات مرة اجساد تتحول لقطع ديكورية في مسرحية عطيل تحولت الى سرير مقتل ديدمونة والجسد من الاشياء القابلة للتحول دلاليا داخل خشبة المسرح وعمد الكثير من المخرجين على اعادة خلق وظيفة الجسد ليست التعبيرية وحسب بل كونه ايقونة مهمة في الدلالة المسرحية فهو تركيز مشفر عالي ولغة اتصال مع المتلقي.لابد منها وهذا ما تراه في عروض المخرج محمد مؤيد من بغداد والمخرج العراقي المغترب طلعت السماوي اضافة الى عروض المخرج الشاب احمد عبد الواحد.ولا سيما في توظيف القناع للجسد وتحرير الجسد عبر خلق دلالات ومعاني له وتحويل الفكرة الى حركة على خشبة المسرح. بخاصة اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار الاستخدامات المغلفة لرؤى المخرج لتمكين الجسد من

التعبير ولاسيما في توظيف العري والتابو من خلال لغة الجسد.والجسد تتاح له حرية التعبير ومخاطبة الذات بصورة واضحة ومهمة في المسرح التعبيري يكون فاعلا وقصديا اكثر من غيره حيث حدد ديكارت وركز على الجسد من خلال تمدده اي الجسد يملك حرية المعنى من خلال لغة تواصلية مع المتلقي.ويعد بؤرة لتشفير المعاني بل وتوصيلها وليس كما يقول احد المنظرين للمسرح يكون وجود بعض الاجساد على خشبة المسرح بلا فائدة (فعل بدرجة الصفر) بل المخرج الذكي يوظف الجسد بما يتلاءم مع فكرة العرض ولابد ان يحمل المخرج الجسد العديد من العلامات والدلالات للاسف اغلب مخرجينا يعتمد على الجسد كطاقة حركية تعمل على خلق صور للفعل فقط وهنا اشكالية ما يصطلح عليه تحريك كالدمى للاجساد المسرحية للممثلين فلابد من اعطاء حرية ومساحة للجسد للابداع داخل خشبات المسرح لانه طاقة كامنة ومهمة وان حررت ستنطلق في فضاء المسرح عبر دوالها المختلفة والمعبرة قصديا عن الابعاد النفسية والاجتماعية للنص المسرحي.فالجسد احدى ادوات الممثل التعبيرية المهمة التي ان اعاد الاشتغال عليها حقق ما يصبو له المؤلف والمخرج معاً وعقد تواصلية مع جمهوره.وقد قيل قديما (عندما تشعر بعدم القدرة على الكلمة، دع جسمك يتحدث عنك) وقال لودفيك فيتغنستاين (جسم الانسان افضل صورة لنفسه)

مسرح التعزية (التشابيه) وضرورة اعادة قراءة الياته

كل متابع يدرك تماما ان المسرح انبثق من الطقوس اليونانية،من احتفالات الاله ديونسيس،وكلنا يعلم ان المسرح في العراق بدء في الاديرة والكنائس المسيحية في محافظة الموصل وندرك تماما دور الكنائس في العصور الوسطى وكيف كانت تحتضن العروض المسرحية ،كل عام اتذكر حوادث تقع هنا وهناك من هجوم الناس على اعداء الامام الحسين (عليه السلام) واقصد في التشابيه ترى الجمهور يتعاطف ويهجم على من يؤدي دور (شمر) او الاعداء الاخرين!!ولا نستغرب فقد نقل لي احد اساتذة الفن ممن كان يعيش خارج العراق ان يوما ما كان الجمهور الانكليزي يتابع عرضا مسرحيا لشكسبير(عطيل) وما ان قتل عطيل زوجته ديدمونه حتى انهار احد المتابعين وما كان منه الا ان يخرج مسدسه ويقتل ممثل دور (عطيل) ويرديه ميتا على المسرح في الحال!!!هذه القيمة التفاعلية والتعاطف موجود لدى متابعي مسرح (التشابيه) او مسرح (التعزية) ويمكن احداث التطهير لدى متلقي هذا النوع من المسرح.وصار لهذا المسرح مكانا في المكتبات المسرحية العراقية،وتم استثمار واقعة الطف برؤى مختلفة واستنهاض الواقع على اساس قوة وجوهر ما حصل هناك في عاشوراء التاريخ والحسين(عليه السلام) وتقديم تلك العروض بما يتلاءم والعصور

الحالية ورغم ان مسرح التشابيه والتعزية قدم بطريقتين اولهما التقليدية الحرفية وهي تلتزم الزي والدقة التاريخية في الازياء والنقل الروائي ومسميات الشخصيات وهي عروض تقدمها المواكب الحسينية العادية حتى التي لا تملك ادنى معرفة بالفن المسرحي ولها متابعيها وجمهورها الواسع من كل الطوائف وليس الشيعة فقط!وهناك جانب وطرف اخر تناول مسرح التعزية برؤى تجريبية وحداثوية وهم الفرق المسرحية والمعنيين بالحراك المسرحي وقدموا تلك العروض في المسارح على خلاف الطريقة الاولى التي تقدم يوم العاشر من محرم في الشوارع والازقة وتستخدم الخيول الحية ...الخ..بصراحة الطريقة الحداثوية اغلب بل كل متابعيها هم الانتجلسيا النخبة الثقافية واغلبهم من فناني المسرح ورواده.ومسرح التعزية له جذور قديمة وشغف حتى المخرجين العالميين فهذا بيتر بروك يسافر الى ايران مع فرقته وبعد ان شاهد احد عروض التشابيه قال: (شاهدت في قرية إيرانية نائية شيئاً من أقوى الأشياء التي شاهدتها في المسرح في أيما وقت مضى) كما يقول السير لويس بيلي دبلوماسي بريطاني عاش في طهران (إذا توجب قياس نجاح الدراما عن طريق التأثير الذي تحدثه على الذين ألفت من أجلهم، أو على المشاهدين الذين تمثل أمامهم، فلا توجد أبداً مسرحية فاقت التراجيديا المعروفة في العالم الإسلامي باسم (الحسن والحسين عليهما السلام)) وصار لمسرح التعزية منظرين وكتاب وقد صدر كتاب (مسرح التعزية في العراق) للمؤلف الدكتور مناضل داود.تناول فيه هذا المسرح.كما كتب عشرات المؤلفين المعروفين بهذا الاطار ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي ومسرحيته الشهيرة بجزئيها(الحسين ثائرا والحسين شهيدا) والتي قدمت كثيرا في مصر.كما لا ننسى مسرحية (ثانية يجيء الحسين) للراحل العراقي محمد علي الخفاجي وكيف ادخل جزء منها في المناهج الدراسية

العربية والعراقية وقدمت عشرات المرات.وايضا مسرحية(الحسين) لمحمد الرضا شرف الدين وكتبها في بداية الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ونص مسرحية مصرع الحسين للسوري عدنان مردم بك ونص المصري محمد العفيفي بعنوان (هكذا تكلم الحسين) ونص (الحسين يموت مرتين) للكاتب المغربي المعروف عبد الكريم برشيد.ولا ننسى الحر الرياحي لعبد الرزاق عبد الواحد وحتى المخرجين المعاصرين فقدم الدكتور عقيل المهدي مسرحية (الحسين الآن) تأليفا وإخراجا.ومسرحية (الحسين في غربته) امتداد لمسرحيته السابقة الحسين الان.حيث يعمل على انساق جديدة في القراءة الاخراجية والاسقاط المسرحي الواعي لقضية الحسين (عليه السلام) من كسر المألوف والمتعارف! وهنا تأتي الرؤية المهمة في مسرح التعزية ولم تبق التعزية حيز العروض بل تعدى الامر الى البحث والتقصي وعلى الاقل تم قبول رسالتين ماجستير في البصرة فقط عن مسرح التعزية اخرها قبل عام على ما اذكر والاولى للصديق الدكتور معيبد العيساوي الفنان المسرحي المقتدر الذي عمل على مسرح التعزية وحاول التطوير من الياته ولا انسى اطروحة الدكتوراه لاستاذي الدكتور عباس الجميلي التي قدمها في بريطانيا والتي تتحدث كذلك عن التشابيه الحسينية برؤية بحثية معاصرة ،كما عمل عدد من المخرجين في البصرة في هذا الافق والاطار ومنهم الفنان هشام شبر في اكثر من عرض كمخرج والراحل الدكتور حسن عبد الرزاق في عرض واحد كمخرج ومعد(الارض وما عليها) ولا احد ينسى عرض (مصرع الابداع) للراحلة لمياء هاشم الذي قدمته برؤية اخراجية بارعة في مسرح كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة. كما قدمت في الناصرية عدة عروض من تأليف عمار نعمة جابر ومنها ليلة جرح الامير والماء يا قمر الشريعة للمؤلف حازم رشك واخراج ياسر البراك وقبور بلا شواهد من تأليف عمار نعمة واخراج ياسر

عبد الصاحب واكفان ومغازل من تأليف عمار عبد النعمة واخراج ثائر خضير. ولكن بصراحة ارى ضرورة ان تكون الرؤى والاليات والاساليب المعتمدة مغايرة للنسق التقليدي الذي عهدناه في تناول القضية الحسينية لتمتد افاق الفكر الحسيني الى ابعد من ذلك واتمنى ان تقدم عروض باللغة الاجنبية في مهرجانات عالمية لنخاطب بها الاغيار ممن يصعب عليهم متابعة العروض هنا في بلداننا الاسلامية .وبودي ان اذكر قول المستشرقة السوفيتية تمارا الكساندروفنا في كتابها (ألف عام وعام على المسرح العربي) وبعد إطلاعها على الأحداث الملازمة لقضية الامام الحسين (عليه السلام) بوصفها مادة مشبعة بالدراما الحقيقية والتراجيديا , تقول : (ولا يتبقى لنا في النتيجة إلا أن ناسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدموية إن في هذه المادة من المؤامرات والقسوة والتعسف والشر ما لا يقل عما كانت عليه في مواضيع عصر حروب الوردة الحمراء والوردة البيضاء لكن رغم عدم توفر الأساس الأدبي المتين فقد أدى مصير الحسين المأساوي وأدت معركة كربلاء إلى ولادة التعزية) التي تعد من أقدم العروض المسرحية في العالم الإسلامي) ما اقوله اتمنى في هذا العام من محرم الحرام ان نرى مهرجانا كبيرا في البصرة عن مسرح التعزية تشارك فيه فرق من كل الدول العربية وحتى الاجنبية لتقدم رؤيتها لواقعة الطف وبالأساليب التي ترى وتعتمدها كمدارس اخراجية متنوعة على ان تحافظ على جوهر القضية الحسينية ولا تطالها بالتشويه او التقليل من قدرها وابعادها الفكرية والعاطفية.لان القضية الحسينية انسانية بابعادها وتستحق منا كل الاحترام والعناية.

مسرح الشمس ورائدته (آريان منوشكين) غياب قسري!

قبل ايام استغربت من احدى خريجات المسرح ممن نالت المراكز الاولى في الترتيب على قسمها لا تفرق بين مسرح (الصورة) ومسرح (الصواري) حينما ورد سؤال في الامتحان النهائي في كلية الفنون الجميلة بهذا الخصوص قالت للأستاذ المسؤول على المراقبة (هذا خطأ مطبعي والاصح مسرح الصورة) واستغربت اكثر حينما جاراها الاستاذ وقال (نعم صححوا هذا مسرح الصورة هو المقصود) ولا اعتب على الاستاذ المراقب الذي هو بدرجة (دكتور) لأنه كان باختصاص فني ثاني ليس المسرح! المهم ما اود قوله في هذه المقدمة ان هناك العديد من المناهج والمواضيع المسرحية الضرورية تغيب عن غير قصد عن طالب المسرح خصوصا في مرحلة الدراسات الاولية وهذه مشكلة كبيرة حينما يكون طالب مسرح لا يقرأ لكبار كتاب المسرح شكسبير وابسن وتشيخوف وسترندبرج ومولير وبيكت ...الخ....ويتخرج وهو لم يلم بكل اساسيات المسرح العالمي.ما اود الكلام عنه احد التجديدات المهمة التي طالما تغيب الذكر في دراسة المسرح للدراسات الاولية واعني هنا التجديدات التي احدثتها) آريان منوشكين) هذه الفرنسية التي تعتبر المراة الوحيدة التي نالت جائزة ابسن وصاحبة (مسرح الشمس) وكيف يعمل هذا المسرح على خلق التجانس بين البيئات والجنسيات

المتعددة.لم نرى أي شيء يذكر عن هذا المسرح رغم اهميته ودوره الفاعل.فربما لا يعرف الكثير من خريجي المسرح او حتى طلبة الدراسات العليا عن هذه المراة ودورها في التجديدات المسرحية المعاصرة حيث اخرجت مسرحية (الزفاف الدامي) و(المطبخ) وقد اسست فرقة مسرح الشمس في احد احياء باريس عام 1964.وهي ترى ان المسرح يجب ان يكون صرخة مدوية رافضة للخطيئة في الواقع الانساني الملوث واشتغلت على تقنيات مغايرة للمسرح والتي جاءت لتكسر تقاليده المعتادة،وهي تعتمد في التدريب والتمرين ما قبل العرض على الخلق الجماعي حيث يشترك الجميع في ابداء الملاحظة والرأي خلال التمارين معتمدا كل ممثل او عضو في الفرقة على خبراته المتراكمة بهذا المجال أي ان اريان حاولت ان تغاير على مستوى انتاج العرض المسرحي وتأتي برؤى مغايرة في كيفية انتاج العمل واخراجه للجمهور وذلك عبر اخضاع العمل المسرحي الى التشاركية الجماعية وركزت اريان في بداياتها على الافكار الاشتراكية والتركيز على الطبقات العمالية فقد قدمت في بداياتها مسرحيات تقام في المصانع والاماكن التي فيها اضرابات العمال ومنها مسرحية (المطبخ) ويبدوا واضحا تاثر منوشكين باليات وتقنيات المسرح الشرقي فهي اخذت منه الكثير بل وسافرت الى بعض البلدان الشرقية للاطلاع عن كثب عن تلك التقنيات ويبدوا هذا واضحا في مسرحية (عصر الذهب) التي وظفت بها الاقنعة وحتى مسالة (الايقاع الشرقي) فقد شغفها واهتمت به في مسرحها .ومع هذا فمسرح الشمس يتكئ تماما على ما هو جوهري ويبتعد كثيرا على كل المزوقات اللفظية والتقنية متخذا من الحوار وسيلة تواصلية مهمة مع المتلقي(الجمهور) وربما يقترب من المسرح الفقير في بساطة الديكور ولكن بدلالة مقصدية وليس فقرا اقتصاديا يجبرهم على الاقتصاد في الديكور وشملت السياسة حافزا مهما ورائدا مهيمنا

في مسرح اريان وذلك نتيجة للظروف الاجتماعية والتاريخية التي احاطت بها فاريان تسعى لخلق توازن بين ما هو مسرحي وبين ما هو واقعي مستعينة بتلك التقنيات والوسائل لجعل المتلقي يصدق بما يطرح على المسرح حتى وان يتيقن ان ما يطرح هو تمثيل ليس الا وربما اعتمد مسرح الشمس على طروحات بعض المخرجين العالميين المعروفين كبيتر بروك وجروتوفسكي خصوصا فيما يتعلق بتهشيم النص واعادة بناءه وكذلك الاخذ من برخت فيما يخص هدم الجدار الرابع والعلاقة مع المتلقي(الجمهور) وتعتبر فرقة اريان واحدة من اشهر الفرق التي ذاع صيتها في خواتيم القرن العشرين وهي من روافد المسرح الاوربي المعاصر والمغذي الاساس للتجديد في الرؤية الاخراجية المسرحية على مستوى الاخراج والسينوغرافيا والرؤية لإنتاج العرض المسرحي. أتمنى ان يدرج هذا المسرح ضمن مقررات المنهج الدراسي لطلبة الدراسات الاولية في تخصص المسرح.

اشكاليات النقد المسرحي في تناول عروض مسرح الشباب

التحولات والتناسلات في المناهج النقدية كلها اسهمت بتعميق الجدليات والاشكاليات في النقد المسرحي واختفاء هوية منهج نقدي (عربي) شاركت بعملية استيراد اجراءات نقدية (غربية) وتطبيقها على (مسرحنا) والتي تعيش فيه (بيئتنا) دور البطل في اغلب العروض، ولا سيما مسرح الشباب (مسرح التوظيفات) .المتناغمة مع روح الشباب المتجددة ؛هذا الامر خلق هوة فضلا عن عدم وجود ارضية مهيئة للنقد المسرحي بفعل (افتقارنا) له في العروض الاخرى فضلا عن مسرح الشباب!واذ وجد فبنسبة قليلة (خجولة) عبارة عن (نقد صحافي) وليس نقد مسرحي متخصص يعتمد على مناهج رصينة.ولعل ابرز ما يميز التناول النقدي لعروض مسرح الشباب ان اولئك الذين تناولوا العروض اهتموا بالنص على حساب العرض وبالتالي فان النص مؤلفه خارج اطار (مرحلة الشباب) فعندما يأتي المخرج (الشاب) لقراءة نقدٍ ما على عرض لمسرحيته لا يجد شيء يذكر يخصه كمخرج! هذا الامر لاحق على القطيعة الحاصلة بين النقاد (الكبار) والنقاد(الشباب) وهو لا ينافي قولنا بقلة وندرة نقاد المسرح في العراق ،فضلا عن تعالي بعض الفنانين (النجوم والرواد) عن مسرح الشباب وبالتالي عزوف عن قراءة تلك العروض والنشر عنها في الصحف الفنية المتخصصة!فضلاً عن شعرنة الصفحات الثقافية في اغلب صحفنا (المحلية) ،ناهيك عن بعض رواد المسرح

لازلوا يعتقدون بمسرح الشباب انه لازال الى الان (ظاهرة تتنظر التشكيل) فتنشأ عقليتان قائمتان (حب الشباب) (التخوف من الشباب) على حد تعبير الناقدة الفرنسية (ماريفون سيزون) كما لا بد ان نتجاوز ان مسرح الشباب كتسمية يشير الى دلالة (عمرية) بل ان المصطلح انبثق بدلالة سياسية خصوصا بعد الثورة الطلابية الفرنسية ،كما يشير لذلك الناقد الفرنسي جون جورداي فقد ظهرت جمعية مسرحية عام 1971 في فرنسيا برعاية الناقد المسرحي بيار توشار مولتها انذاك وزارة الثقافة الفرنسية تهدف الجمعية لدخول ممثلين ومخرجين شباب الى الاحترافية،وما يعاب علينا هنا في الوطن العربي والعراق بالذات قلة اهتمامنا بالنقد كما اسلفنا خصوصا المثقفين والصفحات الثقافية ترى كل قارئ منتج يبغى ان يكون شاعراً او قاصا او روائياً ولا احد يرتكب للنقد وهذا بطبيعة وسيكولوجية المجتمع ونظرته لمفردة (النقد) الجالبة للمشاكل! ويرى (جورج بولي) ان لقاء (الناقد /القارئ) بالنص هو لقاء وعي بوعي وهما معا يعيدان تشكيل التجربة ليكتمل معناها لذا فان فعل القراءة يقتضي تطابق وعيين وهو ما افتقدناه حيث انه مع قلة القراءات النقدية عن عروض مسرح الشباب(لا يفهمها كل اعضاء العرض المسرحي) بفعل تباين الوعي والادراك الجمالي المسرحي بين(الناقد والفرق الشبابية) والقراءات (القليلة) للشباب العاملين في الحقل المسرحي ، ولعل من ابرز العيوب الماثلة امامنا التي يمكن استقرائها لتراجع الحراك النقدي في عروض مسرح الشاب يكمن بالتالي: 1- تركيز القراءة النقدية(القليلة) على مضامين العروض تاركين عناصر العمل الاخرى.2- ايراد النقد على شكل انطباعات صحفية مصاحبة للانفعالات والاراء المتكونة من العلاقات الشخصية بعيدا عن الارتكان لمعيار نقد رصين.3-قلة مصادر النقد المسرحي باغلب المكاتب الاهلية والجامعية4-افتقار اكاديمية الفنون الجميلة

ومعهد الفنون الجميلة الى فرع متخصص بالنقد المسرحي وهذا الامر تم رفعه عن طريق تأسيس فرع متخصص بالنقد المسرحي في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة مؤخراً5- كل الفرق الشبابية (الاهلية) تفتقر في اعضائها الى عنصر (الناقد) وقديما كانت اغلب الفرق يصاحبها ناقد منذ التدريبات الاولى للعرض المسرحي وحتى مرحلة العرض.6-عدم وجود مسابقات للنقد المسرحي للشباب على غرار مسابقات القصة والشعر للشباب.7- اغفال النقاد مهيمنة واضحة بمسرح الشباب الذي لم ينفك عن اطلاق الاسئلة بدون الاكتراث للإجابات.8- تجاهل بعض النقاد لعروض مسرح الجسد لان بعضهم لازال لا يؤمن بهذا الاتجاه. وان العديد من الشباب التجأ لهذا النوع من العروض.9- تدوير اراء سطحية على مواقع التواصل الاجتماعي والتقنيات الحديثة عن عروض مسرح الشباب بأقلام الشباب انفسهم من تلك الفرق المسرحية مما سهل عملية ابداء الراي بالعرض المسرحي وجعله عرضة للمقياس السطحي.10- قلة الورش الخاصة بالنقد المسرحي خصوصا في المؤتمرات والمهرجانات الفنية والتي نتمنى ان تكون على غرار ورش العمل التشكيلية والتمثيلية والاخراجية.وهناك تجربة مهمة بهذا المضمار اذ اجتمع مجموعة من الشباب بمكتبة دبي العامة في ورشة عمل خاصة بالنقد المسرحي وذلك في الدورة الثامنة لمهرجان دبي لمسرح الشباب.والهدف من الورشة التفاعل بين اعضائها وابداء آرائهم بالعروض التي تقدم ليأتي بعد ذلك تتويج الجهد عبر مشاركتهم بتحرير النشرة التي تصدر يوميا عن المهرجان المسرحي. نتمنى في الختام الاهتمام بالنقد وخصوصا النقاد الشباب ونطالب بضم اولئك النقاد الشباب وتطوير قابلياتهم بورش عمل متعددة لتلاقح الافكار نحو رؤى منهجية في قراءة العروض المسرحية وتعويد طلبة المسرح في كلية الفنون الجميلة والمعاهد على كتابة اراءهم عن

عروض التطبيقات التي تقام داخل الكليات وكذلك عروض المهرجانات التي تقام في المحافظة. متمنياً مزيداً من التألق لكل من يخوض مضمار النقد المسرحي.(هذه الورقة النقدية التي القيت في الندوة الفكرية التي اقيمت على هامش مهرجان جماعة المسرح المعاصر)

جماليات المسرح الحركي التركيبي (هيت لك انموذجا)

يؤسس مؤلف ومخرج العرض المسرحي (هيت لك) الدكتور ماهر الكتيباني إلى ما يسمى (المسرح الحركي التركيبي القصير) فالعرض المسرحي هيت لك كان قصيرا جدا يعتمد على تكثيف زمن العرض عبر الحوارات الدالة وإطلاق التمعني الذي تشكل حاكمية اشارية على ذاكرة المتلقي المنتج للمعنى.يقوم العرض (هيت لك) على فكرة إنسانية تنطلق لبث رسالتها بملفوظات حوارية يتضح ان المخرج لا يريد للمتلقي ان يعتمد على ملفوظيتها فحسب حيث تطرح افكار ورؤى ودوال حول الحضور والغياب والانتظار لذلك نرى المخرج دائما ما يجعل ممثلين اثنين في عروضه أي دلالة على تلاقي الذات مع الاخر(الممثل الثاني) هذا التلاقي يبرز عبر الحوارات الدلالية على امتداد العرض المسرحي وتوزع الالوان على ملابس الممثلين تدل على ان الحياة بكافة الوانها وتصادماتها وتقاطعاتها وهذه مهيمنة لدى المخرج الكتيباني ففي العرض السابق استخدم كرات صغيرة ملونة يلعب بها الممثلين (في عرض هسهسات) كما ان الكتيباني يختار ازياء متشابهة لممثليه وهو ما يعمق مقصدية الشخصيات كما ذهبنا اليها في صراع وتلاقي بين(ذات/مرسلة) واخر يتلاقى مع هذه الذات وفق عامل(الانسانية) والجوهر البشري الداخلي وهو ما يسعى الكتيباني لترسيخه في تجربته الفنية.والعرض اتسم

بالحركية وسطوة البصري واللوني على مشاهد العرض اذ وظف اللون والاضاءة مع تعبيرات وجوه الممثلين لتعبر عن حوارات دالة عن مرسلات خطاب الذات ومنغصاتها الداخلية وعن تلون طرق الرؤية من الذات الى الاخر.وفكرة مسرحية هيت لك لا تقوم على فكرة بنائية واحدة حيث تهيمن ثنائية الهدم والبناء. وتعتمد المسرحية على الشخصيات وتكنيكها وقوتها الحركية فهي اعتمدت على تكنيك الممثلين (همام/نور)وطرحت فكرة مهمة ولكن ليست مهيمنة واقصد هنا قضية الانتظار والتي هي محور مسرح اللا معقول وهو سعي حثيث لاحداث الديالكتيك، المتضح من منطوقات الممثلين وحركيتهم داخل العرض ،فالعرض اعتمد على حركية الممثلين وقدرتهم على ايصال الافكار من خلال تعابير الوجه والحركة المقننة على جغرافيا المسرح.ولم يهتم الكتيباني بالشخوص كما اهتم بطرح الفكرة فهو يسعى لخلق ديناميه فكرية متسارعة (ما يسميها القصير) عبر كشف حالات التناقض وطرح موضوعات الانتظار والغياب فالشخصيات هي معبرة عن (الافكار فقط) لذلك كتب في بداية مسرحيته (يتحدد افتراض المكان، والزمان، فضلا عن التأثيث البصري للفضاء، على وفق قراءة المخرج، ورؤيته الإخراجية، كما وبالإمكان أن تكون الشخصيات ،امرأة ورجل ، أو امرأتان ، أو رجلان ، أو رجل واحد، أو امرأة، ذلك يخضع إلى إرادة المخرج في تفسير الخامة النصية).وتعتمد شخوصه على التحولات السريعة في الانفعال والشعور كما يقول في نص (هيت لك) : (بملل) لقد هرسته دواليب السنين القاسية،(بفرح).والنهايات تذهب الى ما تسمى (النهايات المفتوحة) القائمة على قراءة المتلقي لافق دلالي معين يفهمه من طبيعة العرض المسرحي.وهنا تكمن اهمية استفزاز المتلقي فيما يقدمه الكتيباني.والفكر الفلسفي واضح في صياغة الانساق المضمرة في عرض هيت لك (أين هي (صوت تغريد

بلابل)س: من ؟ج: الفكرة.س: ستعود قريبا، ستعود قريبا، جدا قريب.ج: (بتوتر) لا، مازلت في مقتبل الخرف) ولا بد التركيز على ان مسرح الكتيباني قائم على نسق مهيمن وهو التعبير الحركي عن (مضمون الفكرة) وفق نسق بنائي يتجاوز ما هو لفظي ليكون نسق تكويني تركيبي متلاحما مع انساق الضوء والازياء كل هذه الانساق تعبر بمجملها عن ثيمة العرض اذ ما تواصل ايجابيا معها المتلقي المنتج للمعني.والحركات التي اداها همام ونور تذهب الى النوع الثالث من تقسيم باربا للافعال الحركية (التنكيك الزائد عن الحاجة اليومية التي تجعل الجسد يؤدي دورا ثقافيا واسلوبيا) ويشير الكتيباني الى مهمته في المسرح التركيبي عبر حوار مهم من نص هيت لك (ج: الأفكار التي تجتث وحدتي، وتلقيها في دوامة من التيه. س: أشك في ذلك التيه.ج: أين هي (صوت تغريد بلابل)س: من ؟ج: الفكرة) وهنا يتضح ان لهذا المسرح موضوعا وفكرة تتوزع في حوارات دالة وليس كما ذهب البعض الى طغيان الغموض الفلسفي فيقول ايضا في هيت لك (س: كم صعبٌ أن يرتابَ الإنسانُ أخيه الإنسان.ج: الموتُ أهونُ.) فتصوير الانتظار والغياب بهذا الشكل الحداثوي اضفى طابعا بنائيا يشبه حبكة اللا معقول،مع هذا فهذا النوع من المسرح يعتمد الى تكثيف دقيق في ارسال الاشارات الدلالية وعلى سيمائية العناصر المتحدة مع (فكرة) نص العرض فنحن عندما نذهب للمسرح ،نريد ان نرى اكثر مما نسمع لان الكلمات التي نسمعها بالعرض بامكاننا ان نقراها في النص المسرحي، لذلك ولحد الان نجح الكتيباني بخلق تكوينات بصرية في عروضه المسرحية وان يؤسس لنفسه طابعاً ورؤية اخراجية ومسرحا حري بالمتابعين قراءته بدقة وتمعن.وفعلا هذا المسرح يصطلح عليها بالمسرح الحداثوي والذي يذهب البعض الى تسمية كل العروض المسرحية الحداثوية (بالميتا مسرح) .لذا فان المسرح

الحداثوي الذي شاهدناه يمكن ان نقول عنه انه فن يعمد الى خلق (الدلالات) بمضمون وشكل بنائي لبعد جمالي وفكري ولخلق مساحات لا متناهية للافكار والرؤى وتطبيقها على جغرافيا المسرح ببعد فلسفي يحاكي المتلقي دوماً.

قراءة في مسرحية (كاروك) لعبد الكريم العامري

يقول الكاتب المسرحي البصري عبد الكريم العامري في احد اللقاءات الصحفية بانه في بداياته بقضاء الفاو " احب السياب وادغار الن بو ورامبو" حيث ان هؤلاء من الكتاب الذين استخدموا الرموز بصورة واضحة في كتاباتهم وربما يعود التأثير الاول لاستخدامات العامري الرمزية الى تأثره بهؤلاء الكتاب من خلال كتابة مسرحيته كاروك احدى مسرحيات عبد الكريم العامري التي تضج بالوجع العراقي، رغم اننا عرفنا العامري شاعرا وهذا ما قد يلاحظ تاثيراته على هذه المسرحية كون ايقاع النص ومفرداته كلها جاءت بلغة شعرية،وشعرية عالية، ولكنها حافظت على الحدث الدرامي وتصاعده ولم تهيمن الجزالة اللغوية والمفردة الشعرية على الفعل في النص،ولان زمن كتابة النص، هو زمن تهيمن فيه سلطة قمعية تقبع الحريات وحرية الراي فكان لزاماً على المؤلف العامري ان يتخذ الرموز ،وسيلة لايصال المعاني التي اراد توصيلها للمتلقي، فبدأت الرمزية منذ عتبة النص (العنوان) فمفردة كاروك تشير الى مهد الولادة يعني (الحياة) والفرح وبداية المنطلق في الطريق ولكن كيف اذا كان هذا الكاروك مصنوعاً من خشب التابوت،هنا يختلط مفهوم الموت والحياة ويتزاوجا معا في علاقة جدلية اراد الكاتب ان يعبر عنها بلغة ترمز الى ان الانسان العراقي يولد بمستقبل ميت في تلك الفترات ، حيث ان مفهومي (التابوت) و(الكاروك)يحملا التناقض في المعنى فالاول يوحي للموت (والنهاية) والثاني يوحي للولادة

(وبداية الحياة) فكيف اذ ما تداخلا وكانا هما منطلق بداية الفرد عبر الصرخة الاولى لهذا الفرد.حيث ان علماء الدلالة يولون العنوان اهتماما ويعدوه بانه نظاماً سيمائيا ذا ابعاد دلالية ورمزية،كما يشير لذلك بسام قطوس في كتابه(سيماء العنوان) فان هذا العنوان (كاروك) يوقظ ما يمتلكه المتلقي من مخزون معرفي واجتماعي حول الموضوع ومع هذا يبدا فعل تأويل العنوان يقول ((الابن : يا خشبا يتناثر كالثلج ،من أي بقاع قطعتك الايدي...؟)) وكذلك في حوار اخر الابن :يا خشبا كن تابوتاً))((كن حطبا ،لعباً ،كن موتا في زي حياة !)) ما يمكن تاشيره في نص كاروك ان المفردات التي تدل على اشياء حسية مدركة في الواقع كانت تحمل رمزية سياسية ،ففي حوار الابن الذي يبداه بنداء الى (الخشب) يرمز هذا الى ان المنادى مجهول الهوية بدلالة "من أي بقاع قطعتك الايدي" هذه الهوية المجهولة...تمثل رمز السلطة الفاسدة انذاك، الذي لا يحمل هوية(الانسان)وهو بحق يمثل الموت بزي حياة كما يقول الابن في حواره.وتقول المراة : ((من هذا الكاروك ستحبو يا ولدي....تكبر كالشجر النابت في الارض ارضعك الصبر... الصبر المنقوع بنار التنور... ارضعك الغيرة ..كي تبقى عيناك تحرس هذي الدار...يا ولدي:الارض شيلة امك فاحفظ شرف الارض))لو احصينا المفردات التي تدل على البؤس والمعاناة لراينا ان المسرحية تمثل حزن داخلي متهجم على الواقع،حتى المفردات التي في ظاهرها رؤية نحو التمجيد ،فهي تهكم ساخر يبرزه المؤلف كما في حوار المراة ، تهكم واضح على رجال السياسية بذلك الوقت الذين يشبهون (الارض/الوطن) بشرف الانسان الجندي وتحت يافطة هذه المقولات الكبيرة التي يرفضون معارضتها يجبرونه للسير نحو حتف مجهول،وفي حوار المراة تقول لطفلها المنتظر بانها سترضعه (الصبر) والطبيعي والمنطقي ان الام ترضع وليدها (الحليب) ولكن

الفرد العراقي انذاك كان يحتاج(الصبر) حتى يكمل المسير كانسان ليكبر كالشجر النابت في الارض هذه الارض هي (الوطن) وما فعلت الام ذلك الا لكي (تبقى عيناك تحرس هذي الدار) الدار التي ترمز الى الوطن.اية حياة هذه التي يولد الطفل فيها ليجهز للمقاتلة؟ اليست هذا تهكم واضح من المؤلف فالام بالفطرة لا تربي وليدها ليموت بل لتراه ينمو امامها بزهو واشراق،وهنا تشكل مفردة(ارضعك الصبر) تشابه لغوي جميل من حيث (الصبر) الذي هو صفة للانسان الذي يتحمل، و(الصبر) المادة التي تستخدمها الامهات لفطم الوليد من تناول الحليب بعد السنتين الاولى من عمره،هذا التشابه ينحو لمعنى ان الام لا ترضع وليدها الحليب بل ترضعه تلك المادة منذ بداية عمره ليكون رجلا منذ الولادة...!يستطيع ان يحمي هذه الارض.يقول ((الابن : ما كنا ندافع عن وطن حسب ..كنا نشد الروح على فوهة المدفع...كي يبقى هذا الكاروك معافى)) لابد ان ناتي بحوار لاحق من المسرحية حتى نفهم سياق ورمزية كلمة (وطن) التي جاءت بحوار الابن حيث يقول العامري في احداث متقدمة من المسرحية حيث قال عن الوطن(اما كان عليه ان يعدل) ، أي يعود فيما كان عليه من تسلط وعنجهية ، هذا الوطن الذي جاء نكرة بدون (الـ) كان يختزله راس السلطة لنفسه في ذلك الوقت،فاذا قيل الوطن قالوا (هو) وتبرير الابن بان الدفاع لم ياتي عن رمز السلطة وحسب بل عن هذا (الكاروك/رمز حياتنا ووطننا الحقيقي) .ويصف مجهولية قدوم هذا الرمز المتسلط بالمدخل للمسرحية : ((وجئت كذئب هوى من سحاب...تزوغ طريداً...غريباً بكفيك يجثو اليباب)) فقدوم غريب الجذور هذا !القى بظلاله على الانسان العراقي فبكفيه يجثو اليباب وفعلا عانى الانسان العراقي الحصار والقحط على يديه ،ان العامري وعبر ثنائيتي (ألحياة،والموت) التي سايرت الفعل المسرحي على طول الاحداث كان يرمي الى ان الفرد العراقي يعيش حياة قلقة ممزوجة بموت لصيق

عبر اللحظة،كل هذه تاتى بفعل الحروب اليومية،مع البلدان،ومع السلطة نفسها،وكان الكاتب احد ضحايا تلك السلطة،والتمس هذا الامر جيداً،وعبر هذه المعادلة يمكن تفسير المعنى الرمزي للكاروك كمهد وكتابوت .الكاروك (كمهد) الابن: (ندخلها بصراخ يهتك لب القلب) والكاروك (كتابوت) الابن : (نخرج منها بصراخ اخر مطعون).هذه الثنائية،التي تتشكل عبر الدخول والخروج،تمثل المصير الانساني للفرد العراقي،في ظل اتون الحرب اليومية التي يقاد لها،فيدخل لهذه الحياة ولا يرى منها سوى الحرب،حتى يخرج منها بوصف الصراخ رمز الحروب،فالصراخ اعمى لا يفضي لصيغ تفاهم كما الحرب كذلك .وكذلك نرى الابن ينتقد هذه الوضعية ،الحرب وماسيها ويطالب بثورة حيث يقول : ((الابن : هل قدر للمرء ان يبقى طريداً طول العمر يخشى من ظل يتبعه او صوت يمنحه الياس...؟النجار : (صارخا به) اجننت...؟ من اجل تخاريف تصرخ الابن : (يشير الى صورة جده المعلقة)-ذاك المكوار الشاخص في الحائط هل كان تخاريف ...؟)).الظل الذي يتبعهم هنا يرمز الى رجالات السلطة،التي ما كانت تنفك تلاحق كل فرد عراقي من اجل كسب ولائه للسلطة وسوقه للحرب،ولكن الاب (النجار) كان يرى ان هذا التمرد مجرد تخاريف لا جدوى منه..فياتي الرد من الابن بان (المكوار) المعلق على الحائط هو حقيقة وليس وهم،وهنا بصراحة اشارة الى صورة جده رامزا لها بالمكوار ، والمكوار هو منذ سنوات صار رمزا للتحرر والثورة لانه رمز ثورة العشرين التي قادها العراقيون وصورة الجد هنا هو ماضي تلك الثورة والتي يراها الابن بانها حقيقة وليست تخاريف.وممكن تعاد،وهذا ليس صعباً كما يرى الابن.ولكن ياتي الرد المهزوم من النجار (الاب) (النجار: تلك جذور تمنحنا الزهو يا ولدي....الابن : صرنا مثل شظايا لا تعرف باي مكان تسقط!)ما يمكن تأشيره على نص كاروك كثرة المسكوت

عنه،والتي غالبا ما يعبر عنه الكاتب بعلامات الترقيم والفراغات (.....) او (....؟) او (..!) وهذا يدلل على ان ثمة كلام موجود حذف لضرورة ما ،وهو يدلل على ان هذا الكلام من المسكوت عنه ،بفعل الضغط السلطوي في فترة كتابة النص.ولكن يفهم من هذه الفراغات ان ثمة اقوال يتورع المؤلف عن قوله لاسباب سياسية وجمالية كذلك،وتعبير الابن بقوله(صرنا مثل شظايا لا تعرف باي مكان تسقط) يدل على ان الرامي لنا (واحد) حيث المعروف ان الشظية تطلق من فوهة معلومة تتوزع وتتقسم وتتشظى عند السقوط، وهنا الرامي هو (المركز/السلطة القمعية/القائد الاوحد) الذي شظى الشعب الى امكنة مجهولة لا يعرفون حتى هم الامكنة التي يسقطون عليها أي تحولت امكنتهم الى لا مستقرة،مجهولة البعد والمستقبل،حيث ان الشظية لا يعرف اين ستسقط باي بقعة،وهذا حال الفرد العراقي.وكذلك الرامي حينما يلقي تلك الشظايا المتناثرة التي هم الافراد حسب قول الابن،فان تلك الشظايا ستذهب ازاء اجساد اخرى،وتستقر بها،وهو ما يمكن فرزه من استخدام السلطة القمعية للفرد العراقي كوقود للحروب،مع البلدان الاخرى.وكما هو معروف ان الشظية لن تستعيد وضعيتها قبل التشظي،وهي رؤية لانكسار الفرد العراقي ازاء النكبات التي مرت به.وشخصية المجنون التي اعتمدها المؤلف كقناع رمزي في مسرحية كاروك تدل بوضوح على استخدام المجنون للانفتاح على حرية التعبير،حيث يقول المجنون((المجنون : كم عيد مر ولم تأت الطفلة ..كم عيد مر ولم تأت نور!))ويقول المعلم ((يا فرح الحي بهذا الطفل ..صام الحي طويلاً)) ان اسم الوليدة المنتظرة (نور) لم يأتي اعتباطاً من قبل المؤلف ،بل انه كمسمى للشخص المنتظر يرمز الى (التحرر،والحياة القادمة) وهو رمز يتعارض مع الظلمات وهو رمز التصاعد، والاستنارة ورمز انتصار،وهو رمز للحياة، وهذا ما تحدث عنه فيلب

سيرنج في كتابه عن الرموز في الاديان والفن والحياة،وكذلك تحدث شيلنج عن (النور المنقذ) واشار الى انه (ان يظهر في الطبيعة شخص منقذ مشابه لمسيح التاريخ) كما ان سيرنج يذهب الى ان ((طقوس الولادة والموت غالبا ما تعمق رمزية الوطن)) وهذا القول يتماثل مع تحليلنا لعلاقة الوليد المنتظر بالكاروك والوطن.ويمكن الذهاب اليه كدليل لرمزية المولودة(نور) في حوار المجنون التالي..المجنون: يسالني الشارع عنها))والشارع جماد لا يسال، والتعبير هنا جاء للدلالة على سؤال الراي العام (الناس برمتهم) عن موعد التغيير،من الظلام نحو الحياة الجديدة التي كان يرنوا لها الجميع في قرارة انفسهم،ويقول المجنون:((المجنون : كيف يكون البيت الامن قبرا يجمع اهل البيت ...؟)) كما يقول المجنون : ((ما نفع السقف اذ لم يحمي اهل الدار)).نعرف ان رب الاسرة يعبر عنه بالخيمة لاهل الدار والسقف الذي يظلل على ابنائه،وهو ما كان يطلقه رجال السلطة انذاك على الرمز الاوحد للسلطة،بانه خيمة العراق والعراقيين،وهو تهكم واضح من المؤلف الذي يقول (ما فائدة السقف اذ لم يحمي اهل الدار) دلالة على عدم نفعية الحاكم لابناء اسرته.ويقول المجنون كذلك : ((أي جنون هذا والموت على الابواب ...يطرق بابا بابا يتركهم مثل اللحم المثروم)).يدل على عنجهية رجالات السلطة،وهم يطرقون الابواب ليقتادوا الشباب عنوة لحتفهم المحتوم في الجبهات،ويمكن ادراك هذا الامر عبر الازمنة التي مضت والتي شاهدنا كيف يقتاد الشباب عنوة في دور سكناهم الامنة ليشاركوا في الحروب،وهو يدل على ان الموت دخل كل الابواب العراقية،ففي فترة ما كان في كل بيت ثمة شهيد ملفع بالعلم العراقي!ويقول كذلك المجنون :((من يغفر للايدي وهي تميت الابناء!))ص98 . هذا انتقاد واضح وصريح لايدي السلطة التي تقتاد الابناء للموت المؤكد.وشخصية المجنون تاتي كبعد يدل على عدم

قبول الواقع وعلى الكشف والرفض والتمرد كما يذهب لذلك جبران خليل جبران في كتابه(المجنون) فمجنون العامري رافض للوضع القائم انذاك :كيف يكون البيت الامن قبرا يجمع اهل البيت ..((ما نفع السقف اذ لم يحمي اهل الدار))ويقول في حوار اخر :((أي جنون هذا والموت على الابواب ...يطرق بابا بابا يتركهم مثل اللحم المثروم)) يستخدم المؤلف رمز الغراب بما يحمل من تشاؤمية واضحة وسوداوية بالنسبة لرؤية الانسان العراقي عليه لكي يكون رمزا لاعلى رمز في السلطة القمعية وذلك على لسان الابن الابن : أي غراب حط على راس الدنيا فازدادت شؤمنا)) وبالعودة الى المشهد الاستهلالي في النص المسرحي الذي جاء فيه الحوار التالي :(وراح الغراب يدق البيوتات دون اكتراث))يدلل ما ذهبنا اليه الى ان هذا الغراب الشؤم هو رمز قائد الموت ، والقمع الذي اراد تعريته الكاتب بتشبيهه بهذا الطائر الشؤوم. لانه ازاد الشؤم على العراقيين حينما جاء ليدق البيوتات دون اكتراث. فالغراب رمز التشاؤم بوصفه طيراً جالباً للنحس كما في قصتي النبي نوح وقصة هابيل وقابيل،حتى ان الاغريق ماكانوا يسمحون للغربان بان تحط فوق المعابد لانهم يرون بان هذا فال سيء كما انهم يرون ان هبوط الغراب على المنازل هو نذير بموت احد ساكني ذلك المنزل،وقال كمال الدين الدميري في كتابه(حياة الحياة) بان العرب اشتقت من لفظه الغربة والاغتراب والغريب.ويقول المجنون : (قل للسقف ارفع ثقلك عن تلك الاجساد)).

ان السقف جماد،لا يسمع من يناديه ،ولا يملك ارادة نفسه،وهو تشبيه بانسانية رمز السلطة (المتحجر) انسانياً،والذي رمى بثقله المتحجر وظلمه على كواهل الناس ويقول النجار:((النجار: (يمسك الكاروك) :نحارب يا ولدي من اجل هذا الا يستحق منا

الدماء....؟)).هنا تتجلى فاعلية التغيير في رؤية النجار،نحو الايمان بالحياة،والوطن،او ان النجار اراد ان يفرز ما بين من اختزل الوطن بشخصه وما بين الوطن كملك لابنائه، او ان النجار اراد ان يقول اننا نحارب من اجل مستقبل(ميت) صنع من اخشاب التابوت كل تلك الاحتمالات واردة على لسان النجار.ويقول المجنون ((اغلقوا الابواب لا تنظروا الى السقف الموت يأتيكم من سقف الدار)).فخيمة الدار وسقف الابناء رمز الدولة(الذي اختزل الوطن بشخصه) صار منه ياتي الموت.ويضيف المجنون :لكني ابكي ضعفي ما كان بيدي رد الصاروخ)).المجنون هنا لا ينتقد نفسه فحسب بل كل اولئك الضعفاء الذي لم يكن بمقدورهم رد السلطة التي تقودهم للموت،هذا الموت الذي ياتي كالصاروخ سريعا لا يستطيع رده الانسان وحيداً،فهو كما تهاوى على اسرة المجنون تهاوى على الاف غيره،لم يكن بمقدورهم رد ذلك الصاروخ الموجه بقصدية.يقول الابن :تبا لخفافيش الليل لن يلحق بالكاروك اذى فالكاروك هنا في هذا الصدر)).هنا الخفافيش يرمز بها على رجالات السلطة وطرقهم الملتوية في ايذاء الانسان العراقي.وكذلك ثمة حوار يدين هؤلاء ويؤكد بانهم سبب موت ابنة المجنو (نور) حيث يقول:((يا عار خفافيش الليل... التراب يكفنها..تراب السقف)) ويقول النجار: ((قد هياتك ليوم جاء ستترك صمتك)).

فالكاروك يؤكد مرة اخرى رمزيته للحياة ضد الظلم والظلاميين. اذ ياتي يوم يترك الصمت ويشق جدار الضعف بانتفاضة الانسان كما يتضح من الحوار السابق.ولكن تتولد الرؤية التشاؤمية في نهاية المسرحية وهي رؤية خاصة بمنظور المؤلف لطبيعة الفرد والمجتمع حيث يأتي الحلم القادم المنتظر ميتاً .وانا اراه جاء في غيبوبة وليس ميتاً بدلالة نكران الام لهذا الموت التشاؤمي فالكاروك (الوطن) لا زال

نظيفا خيرا ابيضا يتمتع برجالاته التي يوماً ما ستحييه.((لقد مات طفلك مريم!الام : لا لم يمت فكاروكه ابيض كالجناح)).

وكما يقول شيخ المتصوفين محي الدين بن عربي"الشجرة هي الانسان الكامل" ولان المادة التي ينشأ منها تواليا التابوت والكاروك هي (الخشب) فالمعنى يتجه الى الانسنة بوصف الكاروك حياة الانسان عبر شقي الالم والامل،الالم يتمثل بالتابوت والامل يتمثل بالكاروك كمهد.

قطرة الماء وتعدد المدلولات في مسرحية (قطرة) للمخرج اكرم وليم

دعوني افتتح قراءتي هذه بمقولة لجلال الدين الرومي الذي يقول (لستَ قطرةَ ماءٍ في محيط بل أنت محيطٌ بأكمله في قطرة ماءٍ واحدة) ، من هنا انطلق لقراءة مسرحية (قطرة) التي قدمت في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة وهي من تأليف واخراج الدكتور أكرم وليم ودراماتورج الدكتور حيدر دشر ،واشراف الدكتور علي الحمداني ، وكانت قد قدمت المسرحية بوقت سابق في مهرجان بغداد الدولي لعروض مسرح الشارع ونالت الجائزة الاولى.ان عتبة المسرحية تتضمن عنواناً لافتاً اختاره المؤلف بذكاء محاولاً حمل المبنى على تعدد المعاني منطلقاً من مفهوم احتجاجي وثيمة واقعية قريبة زمانياً ومكانياً من ذاكرة المتلقي ؛ كما ان الماء حظي بقدسية عند شعوب العالم عبر الازمان ، لأهميته الكونية بوصفه يشغل حيزا في حياة الانسان ، نظرا لأبعاده الروحية ، وحتى المادية ، حتى ان الفلاسفة وضعوا محاولاتهم التفسيرية العديدة حول تاثير الماء على موجودات هذا الكون الرحيب ، وتبقى مقولة اصل الحياة (الماء) هي الارجح بين الطروحات ، ان المسرحية انطوت على معنى مشترك متشظي الى بعدين (قطرة ماء) (قطرة غيرة) ، قطرة الماء والغيرة التي تدور حولهما هذه المسرحية ، المستلة كثيمة من الواقع القريب زمكانياً فاحداثها جرت في البصرة ، ومشكلة الماء والتظاهر وقتل المتظاهرين ..الخ....فقد حاول المبدع اكرم وليم ان يوظف هذا

الحدث بطريقته المعهودة بالتعامل مع (النص المسرحي) وبجنونه المسرحي المعهود احال هذه الثيمة البسيطة الى روعة في الاخراج والاداء، وبمساعدة طلبة هواة لازالوا في مرحلة الدراسة وحسب ، قدم جنونه المعتاد في هذه المسرحية ، وهو الفنان المسرحي الذي يكتب نزفاً بقلبه قبل يده ، قدم وليم ارواحاً متسامية ، تتحاور ، بطريقة المونولوجات ولكن بتواصل مع بعضها البعض باسلوب يتزاوج ما بين الاحتجاج والاستدعاء الوجداني، مع ايقاع مضمر تارة ومعلن تارة اخرى متسارعاً او بطيئاً، يحاول ان يفضي الى مرمزات الحياة وتنقلاتها المتسارعة مرة ، والجامدة مرة اخرى ، ان وليم كان مهموماً بمسالة الايقاع وهذا ما تفسره اغلب اعماله ، فثيمة الايقاع ومدلولاته لم تغب ابداً عن بناء عروضه المسرحية السابقة ، وصولاً الى قطرة ، وكأنه يشعر بحميمية مع هذا الايقاع غير المتوازن ويحاول ان يبحث عن ثيم تماسك من هذا الايقاع المحال اشارياً الى الواقع بطبيعة الحال ، وكان ويلماً بارعاً في تحول المفردة الديكورية الرئيسة في العرض (الكرسي تارة) والتلفاز تارة اخرى ، ويستمر التحول الدلالي لميكرفون والة موسيقية ، وقيود السجان ، وويلم رغم مباشرة العرض في بعض الاحيان ، الا انه حاول الهرب بالمبنى بعض الشيء بطريقة المزاوجة بين اللغة الحوارية التي تتداخل مع الاسلوب الحكائي التراثي ، واللغة العامية ، كما في الحيتان ..(خزائن الذهب والفضة واللؤلؤ والمرجان) ، الحيتان ، مفردة اخرى متكررة وليست ببعيدة عن الماء ، الذي يفيض حزناً في هذا العرض ، والما وذاكرة ، كما ان الحركة الدائرية للممثلين ، تفضي الى مدلولات سيكولوجية في البعد الذاتي للانسان (المحتج) وذهنيته الكائنة في هذه الدائرة والتي لا تفضي في كل مرة لحلول تأخذ ابعاداً تقدمية اكثر من دورانها المتكرر ، رغم كثرة الجمل الحوارية الاحتجاجية (يقطونا واحنا عيشتنا تلزيك) ، وكما جاء على

لسان احدى الارواح (صرنا لعبة ولعب بينا البهلوان) وهي مفردة احتجاجية ساخرة وتتماثل ايقاعا مع مفردة (البرلمان) ، وكما تقول احدى الارواح (الشمس تسمط شمس) دلالة قصدية على ان تلك الارواح (المتظاهرين) كانوا قد احتجوا وسط (النهار) وعلنا ، وليس في الظلام الدامس ، ومفردة الجسر ، علامة الرفعة والعلو لتلك الارواح التي حلقت عالياً، وتقابلها مفردات التقريع التي وضعها المؤلف (هدوا علينا) ويشير الى انهم جاءوا من (الجحر) ، ويقول في حوار اخر (خايبين الله احد هي كطرة..اي كطرة كطرة غيرة وطاحت منهم بنص الظهر) ، هنا يلعب المخرج والمؤلف معا على اسلوب المفارقة في بناء الحوار ، واستخدام تضادية المفردة ، واشتراكها والافادة من الاشتراك اللغوي للمفردة انطلاقاً من تعدد معانيها لدى المتلقي ، وصولاً الى ارتداء الستارات وهي صورة حية مقتبسة من اليوم الذي ارتدى فيه المحتجون تلك الستارات ، لتأتي الصرخة المدوية من احدهم (لم يعاملونا الا كأرقام) وهي قمة القسوة والمأساة ان تكون رقما عابرا في هذا الكون وفي وطنك!!! ليختم وليم بمشهدية مؤثرة (حينما غطى وجوه تلك الارواح بنفس الاكفان التي كانت ترتديها) وهو يرمي (الحلوى) عليهم ابتهاجاً بنيلهم الشهادة من اجل (كطرة ماي وكطرة غيرة وشرف)، كنت اتمنى ان يسقط بعض التوظيفات على هذا العرض مثل قضية الإمام الحسين والذي قتل عطشاناً ، او ادخال العنصر النسائي بوصفهن حاضرات بقوة بالمظاهرات في البصرة بل وشكلن عامل تأثير اعلامي واجتماعي وقتذاك.. كل الشكر لاكرم وليم ولقسم الفنون المسرحية على هذا العرض الذي حرك فينا نزعة الاحتجاج مرة اخرى ازاء ما يجري في مدينتنا التي تعاني العطش منذ امد بعيد...

العرض الاحتجاجي (لا ما نتعب) واسهام المسرح في التحريض الايجابي

(لا ما نتعب) عرض مسرحي من انتاج ساحات التظاهرات والاعتصامات في البصرة لمجموعة من الفنانين الشباب (علي عصام ، محمد العامري ، سلام الفرطوسي ، نور محمد تقي ...طالب العبيدي....واخرين....اعتذر لذكر الجميع لاني لا اعرف اسماء جميع الكادر) العرض قدم في ساحات التظاهرات ، من الانتاج للعرض ، من الاستلهام للفكرة ، تقنيا (مسرح الشارع) فكرياً احتجاجي سعى للتحريض الايجابي ، انه مسرح نابع من القلب والعقل ، مسرح تتداخل فيه الرؤى وتذوب القواعدية الجامدة ، مسرح تنطلق فيه الروح بالقول والايماءة، مسرح ينفتح على الجمهور فهو منهم واليهم، لذا شاهدناه يخلق نوعاً خاصاً من (التفاعلية) التي تستدر الدموع تارة وتخلق تحريضا ايجابيا نحو الاصلاح ومحاربة الفساد تارة اخرى ، ابتداء من العتبة الدالة على الرفض (لا) الرفض التاريخي المتجذر بالمفردة ، تحول لتشكيلات من الالم الزمكاني / المنحدر من تاريخ اليم وصادم ، تحول بفعل دينامية الفكر الشبابي الى صرخة احتجاج في فضاءات مفتوحة /متحركة ، لا تستقر على كتل او امكنة معينة ، بل دينامية فاعلة لا تكترث لاي استاتيك ، هو عرض يتمثل في وجهي الحقيقة : الشكل والمضمون المتسق مع الفكرة / الفكرة التي انطلقت من طبيعة الظرف الزماني / الحدث السياسي والمجتمعي ، وحركة الاحتجاجات التي الهمت هؤلاء

الشباب مثل هذه الفكرة التي لم تكن فكرية وحسب، بل احاطها كثيرا الطابع الجمالي في بناء ارتباط الاحداث والتحركات الدالة للممثلين مع ما استخدموه من مفردات (الاحتجاج) المتمظهر على شكل تشكيلات ديكورية، العلم العراقي والخوذة والدماء والغاز المسيل للدموع ، والقناص ،قناني البيبسي ... مهيمنات تبني هذا العرض المسرحي ، المحرض تارة نحو الاخذ بالحقوق والبقاء (بدون تعب) في ساحات الاحتجاج ، وبين صرخة (سلمية ...سلمية..سلمية...) الداعية لثورة ناصعة يقودها الشباب بعيداً عن الخراب والفوضى ، العرض المسرحي مسيرة احتجاج لكلمة قالها الشباب المبدع نيابة عن كل شباب العراق ، هي نموذج حي لكلمة الشباب العراقي تمظهرت بهذا الفعل الحيوي الجمالي ، الواعي لكل قضاياه، الشباب، قدموا ثيمة جمالية لكتلة بشرية كانت صوت واحد ، اجساد متلاحمة بروح واحدة تصرخ ضد الظلم والطغيان ، تصرخ باسم كل شاب عراقي ، الشباب قدموا هذا العرض على اساس ميكانيزم روحي واجتماعي حملهم صرخة الالاف من الشباب ليقولوها بطريقتهم الخاصة ،وتبقى تلك العبارة الاكثر وجعاً ودلالة والتي وردت في العرض على لسان الفنان علي عصام : ((احنا ما جايين حتى نبجيكم شباب..احنا جايين حتى نكول الشهيد ما يموت)).تحية لكل الشباب المساهمين بهذا العرض الواعي وبخاصة العناصر النسوية ومن اغفلت اسماؤهم ممن ساهم باداء شخصيات العرض ، كل الحب لهم لانهم صرخوا بوعي وجمال ظل كل اوجه القبح والخراب.

تمثلات الكروتيسك في نص مسرحية (الصبي الطائر) للكاتب عمار سيف

مسرحية (الصبي الطائر) من تأليف الكاتب المسرحي العراقي (عمار سيف) وهي مسرحية كتبت للاطفال ، بدءاً من عتبة النص التي عنونها بتجنيس (مسرحية للاطفال) ، المسرحية ضمت العديد من تمثلات الكروتيسك في بناء وتأثيث فضاء هذا النص المسرحي ، فعمار سيف عرف بكتاباته المسرحية الموجهة للأطفال وبصياغة نصوص تتكئ على الخيال والثنائيات ، ومحاولة ابراز المضمر واضمار السطح في شخصياته المسرحية وترك لذة التأويل للأطفال ، والكروتيسك يتجلى في اول تمثل له بالعتبة (الصبي الطائر) وهو جمع ما بين (انسانية الطفل) و (حيوانية الطير) وكذلك تواجد شخصيات (العفريت الاول) (العفريت الثاني) (الساحرة)

وان من اهداف الكروتيسك نقد الذات امام المتلقي ، ومحاولة تعرية الذات بتقديم سلبياتها بصورة تهكمية ، وهو ما يتضح في بداية المسرحية للصبي (المدلل) الذي يتهرب من العمل مع اخواته، وكذلك من الصراع الداخلي للشخصية صراع ما بين الارادة والتردد كما يحصل لدى الصبي.

وكذلك الغموض من التمثلات الكروتيسكية وهو يبرز في هذا النص من خلال تساؤلات الصبي حول غموض ما يحتوي الدير ومايخبئه ابيه الملك في ذلك الدير ((الدير.. الدير.. آه .. منك يا أيها الدير.. لا أعلم ماذا يُخبئ في داخلك أبي من أسرار، لابد لي من أن أعرف. إنه يقول لي دائما إن سر مملكتنا في هذا الدير)) [5]

كذلك الثنائيات المتناقضة (الحرام ، الحلال) (اللعب ، العمل) (الخير،الشر) موجودة في النص وتفصح عن تمثل كروتيسكي في بنية النص الساعي للافصاح عن ايجابية وسلبية تلك الثنائيات في الوقت ذاته وطرح ذلك امام المتلقي عبر تمثلات سلوكية وفعلية لكل تلك الثنائيات.

وكذلك انسنة العفريت في النص مظهر وتمثل واضح للكروتيسك كما في:

((العفريت الأول : شبيك لبيك عفريتك بين يديك .. أأمرني يا سيدي الصغير .. ما هي أوامرك.

الصبي : (خائفاً) آه .. يا الهي.. ماذا أري ، بل ماذا أسمع ، من أين يصدر هذا

[5] عمار سيف ، مسرحية الصبي الطائر ضمن مجموعة حكايات بطعم الاحلام : مسرحيات للاطفال ، ط1،(بغداد :منشورات احمد المالكي ،2019)،ص45.

الصوت المخيف ؟))[6]

وبروز الطابع الحلمي بتحقيق الاماني من خلال حوار العفريت (الخير) مع الصبي ، بما يخرق الواقع ويخرج عن المألوف.اذ ان هذا العفريت الخير مستعد ان يحقق اماني الصبي (برمشة عين) وهو اعجاز زمني بالنسبة للصبي ، بينما العفريت الثاني (الشرير) يحول عائلة الصبي (لفراشات):

((العفريت الأول : نعم.. وأنا تحت أمرك .. كل شيء تريده سأنفذه لك برمشة عين))[7]

((الصبي : كيف لي أن أصبح ملكا وأنا ارتعد خوفا من هذا الوحش؟ ولما لا أخاف، ما رأيته ليس بكائن طبيعي، إنه عفريت.. ببساطة.. عفريت ؟)) [8] هذا النص المسرحي جمع بين المألوف والغريب، بين ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي ، كما يتضح في حوارات الصبي ، وايضا جمع بين عفريت خير وعفريت اخر يتسم بالشر ، وبالتالي جسد العديد من ملامح الكروتيسك في بناه النصية والدلالية.

وكذلك استخدمت الساحرة التقنع (عن طريق شخصية امراة سائلة متعبة ترغب بالراحة) لتدخل الى القصر وتنفذ نواياها الشريرة، وعبر اثارة

---

[6] المصدر نفسه ، ص49.

[7] المصدر نفسه ، ص49.

[8] المصدر نفسه ، ص52.

الرعب والخوف ، والتحول الذي سعت له من اجل الهيمنة على القصر ومن فيه. وبذا تستطيع العجوز الساحرة من تنفيذ ماربها الخبيثة:

((الساحرة : هيا .. أيها العفريت ، أخرج من عصاي السحرية هذه، وحوّل كل من يعيش بهذه المملكة إلى مخلوقات ضعيفة، ودعني أستولي على كل أموالهم وأكون ملكة عليهم))[9]

والتمثل يبرز هنا عبر تقبيح جمال الفتيات بتحويلهن لفراشات من جنس الحيوانات ، وتكون الفتيات بين امرين بين اصل (بشري) وبين مسخ (فراشة ضعيفة) ساهمت به الساحرة.

((العفريت الثاني : أيتها الفراشات إلتهمن أجساد كل ما يعيش في هذه المملكة ، وحوّلن كل مخلوقاتها من إنس وجن إلى عبيد للملكة الجديدة، سيدتي الساحرة العجيبة ، مالكة هذه الأرض (يتحول كل افي المملكة إلى فراشات باستثناء الصبي))[10]

ايضا دخول عنصر الغرائبية كتمثل واضح للكروتيسك ليكون مصداً للطفل لئلا يتحول الى (فراشة) وذلك عبر امتلاك الطفل (للكرة العجيبة) ، الاكسير الذي يسمح له بالتحكم بالعفاريت وتحقيق امانيه ، وهي التي جاءت من اجلها الساحرة العجوز. وكذلك في (عصا)الساحرة التي يخرج منها العفريت، وهي مدلولات كروتيسكية خالصة في هذا النص.

---

[9] المصدر نفسه ،ص57.

[10] المصد نفسه ، ص58.

وكذلك من تمثلات الكروتيسك تحويل الصبي الى طائر ، أي اندماج ما بين بشرية (الطفل) وحيوانية الطائر ، لان الطائر الاقدر على سرقة العصا من تلك الساحرة العجوز، والتباين يتضح كمفارقة دلالية بين اختيار الساحرة للفراشات (بدلالة ضعفهن) وبين اختيار العفريت لتحويل الصبي لطائر (بدلالة قدرته على التحليق) كقوة لسرقة عصا الساحرة:

((العفريت الأول: نعم.. يا مولاي .. أنا سأنقذك وأنقذ مملكتك.

الصبي:(بلهفة)كيف .. ومتى؟

العفريت الأول :الآن .. سأقوم بتحويلك إلى طائر))[11]

ولكن هذا التحويل لا يمسخ الطفل الى شكل وحشي وانما يضف له حالة من الانفراج لازمته وازمة المملكة ، فلم يؤثر تحويله لطائر على قباحة شكله البتة انما كان الحل الوحيد لانقاذ المملكة واعادة عائلته الى ادميتهم (طبيعتهم).والسرقة هنا هي (انقاذ) وواجبة على غير المعتاد بان السرقة فعل شنيع ومرفوض وهذا ما نعلمه للاطفال ولكن هنا على وفق المعطيات كان لابد من تلك السرقة لإنقاذ العائلة والمملكة. لينتهي المطاف بالصبي وهو يحرر عائلته والمملكة من شعوذة تلك الساحرة ويعيدهم الى طبيعتهم ويعود الحب والسلام للقصر والمملكة برمتها.

[11] المصدر نفسه ، ص62.

الفهرست:

بطاقة الكتاب 2

الاهداء..... 4
المقدمة..... 5
جمالية المفارقة في مسرحيات الدكتور مجيد حميد الجبوري (يا للغرابةانموذجاً)..... 6
توليد المعنى الرمزي في مسرحية الصدى للدكتور مجيد الجبوري12
كريوكراف (أنا) ثنائية الاشتراك والخصب (الرجل، المرأة) (رؤية نقدية)..... 18
مسرحية خدملك (فلسفة بناء العرض-تفسير وتأويل التلقي)..... 24
قراءة في مسرحية حداد ليالي ثلاث..... 28
رسم الشخصية المسرحية بالحركة في عرض (رحلة سفر)..... 34
قراءة في مسرحية العرس الوحشي للمخرج الدكتور علي الحمداني..... 38
سيمائية السينوغرافيا وجماليات العرض المسرحي(العرس الوحشي أنموذجاً)..... 43
(رماد) إعادة قراءة الواقع بفلسفة الحداثة المسرحية..... 47
قراءة في جماليات العبث(هيت لك وطقوس وحشية أنموذجا)... 51
الجسد وتحولاته الدلالية في المسرح..... 55
مسرح التعزية (التشابيه) وضرورة اعادة قراءة الياته..... 57

مسرح الشمس ورائدته (آريان منوشكين) غياب قسري!..... 61
اشكاليات النقد المسرحي في تناول عروض مسرح الشباب..... 64
جماليات المسرح الحركي التركيبي (هيت لك انموذجا)..... 68
قراءة في مسرحية (كاروك) لعبد الكريم العامري..... 72
طرة الماء وتعدد المدلولات في مسرحية (قطرة) للمخرج اكرم وليم..... 81
العرض الاحتجاجي (لا ما نتعب) واسهام المسرح في التحريض الايجابي 84
تمثلات الكروتيسك في نص مسرحية (الصبي الطائر) للكاتب عمار سيف..... 86
الفهرست 91

السيرة الذاتية للمؤلف: C V

م.م. حيدر علي كريم الاسدي
هاتف : واتساب 07716475023
البريد الالكتروني :
hedar_alasde87@yahoo.com

استاذ جامعي وصحفي وناقد
الشهادة : ماجستير أدب ونقد
- تولد 1/ 10 / 1987 في محافظة البصرة
- تدريسي في كلية الادارة الصناعية للنفط والغاز في جامعة البصرة للنفط والغاز.
- محاضر في قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة في جامعة البصرة.
-عضو نقابة الاكاديميين العراقيين.
- يعمل في اعلام نقابة الاكاديميين فرع البصرة.
- عضو نقابة الصحفيين العراقيين - فرع البصرة.
-عضو نقابة الفنانين-فرع البصرة.
- يعمل محرر الصفحة الثقافية في صحيفة الأضواء المستقلة
- رئيس تحرير جريدة الجمان الصادرة عن قسم الاعلام والعلاقات العامة بجامعة البصرة للنفط والغاز
- يعمل مدير قسم الاعلام والعلاقات العامة في جامعة البصرة للنفط
-عمل في اعلام كلية الهندسة(جامعة البصرة)
-عمل مسؤول اعلام نقابة المهندسين فرع البصرة.

الجوائز والتكريمات:

- حاصل على قلادة عام 2009 وشهادة تقديرية عن موضوعه الصحفي الفائز في المسابقة التي أقامها بيت الصحافة في ذكرى تأسيسه السنوي.

- حاصل على جائزة المركز الثاني بمجال المقال في مسابقة النور للإبداع (دورة المفكر عبد الإله الصائغ) 2009

- اختير من قبل بيت الصحافة من أفضل ثلاث صحفيين مبدعين لعام 2009

- حاصل على جائزة المركز الثاني في مسابقة قناة الكوثر الفضائية (رحمة للعالمين) من بين ثلاث فائزين وكان النص المشارك قصة قصيرة جدا عن النبي(صلى الله عليه واله وسلم).

- من ضمن الفائزين والمكرمين عن مسابقة القصة القصيرة (العراق بين زمنين) والتي اقامتها شبكة انباء العراق.

- حاصل على جائزة المركز الثاني في مسابقة القصة القصيرة التي نظمتها جمعية الفينيق الأدبي بصفاقس في تونس.

-حاصل على جائزة المركز الثالث للرواية في مصر عن روايته (الكومبارس) والمسابقة منظمة من قبل مجلة همسة المصرية.

- حاصل على تكريم وزارة الثقافة العراقية لعام 2012 كأحد المبدعين الحاصلين على جائزة دولية.

- تأهلت قصته (امراة ممسوسة بالعشق) للقائمة القصيرة لمسابقة القصة القصيرة التي نظمها مجلة شجون عربية في بيروت عام 2019 ونالت القصة جائزة المركز السادس.

- حاصل على جائزة المركز الثاني في مجال القصة القصيرة في مصر لعام 2019 عن قصته (نساء من ورق).

- ترشحت مجموعته القصصية الى القائمة القصيرة لمسابقة افضل كتاب لعام 2019 في فعاليات المهرجان الدولي الثالث للإبداع

والفنون الذي نظمته مؤسسة النيل والفرات للطبع والنشر والتوزيع في مصر.
- نال المركز الثاني في المقال النقدي بمسابقة اتحاد الادباء الدولي عام 2019.
-فازت مجموعته القصصية (ليلة في الجحيم) بجائزة المركز الخامس عربي في مسابقة دار الياسمين للنشر والتوزيع (مصر).
-فازت مقالته النقدية (تداخل الاجناس الادبية وتفكيك الجنس والنوع) بجائزة المركز الثاني ضمن حقل المقال النقدي في المسابقة الادبية السنوية الثالثة التي نظمها اتحاد الادباء الدولي 2019.

صدر له مؤلفات :

أريج : وهي قصة شبابية هادفة
بكائيات المطر : مجموعة قصص قصيرة جداً
الكومبارس : رواية قصيرة –الرواية الفائزة في مصر
كتاب نقدي (دراسات في نقد القصة والرواية والمسرح والشعر)
كتاب (تداخل الاجناس الادبية واثرها الجمالي في النص المسرحي العربي).كتاب (الاعلام الاقتصادي ودوره في تنشيط اقتصاديات البلدان)كتاب (قراءة مغايرة في السيرة العطرة : قراءة مختارة عن صورة النبي في الخطاب الفلسفي- الشعري- الفني).

كتب بالاشتراك:

-لدى الاديب عدة كتب بالاشتراك مع ادباء ونقاد اخرين. وكتب عدة مقدمات لمؤلفين وكتاب عراقيين وعرب.

مسابقة أفضل إصدار لعام 2019
(الدورة الثالثة) فبراير 2020

من أبرز أنشطة مؤسسة النيل والفرات الثقافية النصف سنوية ، وأحد أفرع المسابقات الهامة التى تخدم الإبداع والمبدعين فى الوطن العربى ، الهدف منها طبع ونشر أفضل الكتب المطبوعة خلال العام من إصدارات مؤسسة النيل والفرات فقط (فى دورتي يوليه وديسمبر) علما بأنه يتم الإعلان عن المسابقة فى شهرى يناير ويوليه من كل عام ويتم تكريم الفائزين فى المسابقة فى شهرى (يوليه وديسمبر من كل عام) فى مجالات (الشعر الفصيح – شعر العامية المصرية – الشعر الغنائى – الأدب الشعرى – القصة – الرواية – التأليف المسرحى – النقد – الدراسات والأبحاث – المساجلات الشعرية – أدب الطفل) ،

يتم الإعلان عن المسابقة فى شهرى (يناير – يوليه) من كل عام على مواقع النت الخاصة بمؤسسة النيل والفرات وعلى الصفحة الرسمية للمؤسسة

بالشروط الآتية :

1 – لا يشترط السن

2 – أن يكون المبدع عربيا

3 – أن يتقدم المبدع بعمله الإبداعى فى فرع واحد فقط

4 – أن يكون العمل المقدم فى ملف (word) مفتوح ويتم استبعاد الملفات المقدمة بصيغة (bdf) نهائيا من المسابقة

5 – للمتسابق حرية تقديم كتابه واختيار الموضوع الذى يرغبه بشرط ألا يسىء للأديان أو يحمل عداوة وألفاظ نابية

6 – ألا يزيد الكتاب المرشح للمسابقة عن (80 صفحة)

7 – يرفق مع الكتاب صورة جواز السفر للمبدعين العرب و صورة الرقم القومى للمبدعين المصريين وصورة شخصية حديثة وتصوره لشكل الغلاف

8 – أن يكون الكتاب من إصدارات مؤسسة النيل والفرات

9 – آخر موعد لتلقى المشاركات للدورة الأولى نهاية فبراير وللدورة الثانية نهاية أغسطس من كل عام

10 – الإدارة غير ملزمة برد الكتب المقدمة للمسابقة ولا تقدم تفسيرا لمن تم رفضهم فى المسابقة نهائيا

11 – جوائز المسابقة (طبع الكتاب الفائز وتسويقه ورقيا وإليكترونيا – درع كريستال – شهادة تقدير – ميدالية المؤسسة – خصم 20% على كل مؤلفات الفائز الأول المطبوعة فى مؤسسة النيل والفرات مدى الحياة – كارنيه اللقب)

ناجى عبد المنعم

رئيس مجلس الإدارة

نتائج مسابقة أفضل إصدار لعام 2019

أولا : الشعر الفصيح			
م	إسم المبدع	عنوان العمل الفائز	الجنسية
1	بابكر عطية	دفتر التراب	السودان
2	أحلام غانم	قداحة العشق	سورية
3	د. ليلى الخفاجى	رقص على شفاه متمردة	العراق

ثانيا : شعر العامية المصرية			
1	جيهان عبد الرؤوف	كفوف الوقت	مصر
2	منى الغريب	حضرة صاحب العصمة	مصر
3	أحمد حلمى	كتابين التاريخ	مصر

ثالثا : الشعر الغنائى			
1	نبيل نجاح	أنهار من الدموع	مصر
2	عدنان المصرى	قطر الحياة	مصر
3	محمد سليمان	موال الصبر	مصر

رابعا : الشعر الشعبى العربى			
1	د. مجيد أوداعه	شوك البلابل	العراق
2	عبد راضى الشامى	شذرات شعبية عراقية	العراق
3	سالم الحمدانى	غنة ولا يتنه	العراق

خامسا : القصة			
1	د. أحمد القندوسى	هذيان قلم دكتور	المغرب
2	إيهاب همام	أوراق متناثرة	مصر
3	خالد الحديدى	سقوط أسطورة البركة	مصر

سادسا : الرواية			
1	د. أمل درويش	عهد	مصر
2	ضحى أحمد	ومضى	سورية
3	هند الهلاوى	الأنثى والجلاد	مصر

سابعا : التأليف والنقد المسرحى			
1	حيدر الأسدى	طرق أبواب الأزمنة	العراق
2	أحمد طه حاجو	نبضات مسرحية	العراق
3	نهى يسرى	الفئران تأكل الحديد	مصر

ثامنا : الدراسات والأبحاث			
1	عبد المجيد بطالى	خطاب الومضة القصصية	المغرب
2	د. محمد فتحى	العقاد فى موكب العباقرة	مصر
3	السعيد عبد العاطى	سقوط مملكة الشعراء	مصر

تاسعا : أدب الأطفال			
1	سهام عثمان	فزورة صغيورة	مصر
2	شاكر صبرى	الشجرة الباكية	مصر

عاشرا : المساجلات الشعرية			
1	فى حب مصر	رضا أبو الغيط سميرة محمودى	مصر
2	ورقة شجر	محمد رجب د. أمانى إبراهيم	مصر