منجز نازك الأعرجي النقدي في مجال المسرح

الأستاذ المساعد الدكتور / سلام حديد رسن
جامعة البصرة – كلية الآداب – قسم اللغة العربية

ملخص البحث

شكّل منجز نازك الأعرجي* النقدي في مجال نقد العروض المسرحية، علامة مميّزة في مسيرة النقد المسرحي العراقي، وهو جهد صحفي تابع بحرص شديد النشاط المسرحي في العراق ميدانياً، منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، واستمر طويلاً بهمة متواصلة. وكانت نتيجة هذه المتابعة والمعاينة، والرصد والفحص، عشرات النصوص النقدية المسرحية المنشورة في مجلة (آفاق عربية) العراقية، استطاعت الناقدة – من خلالها – أنْ تستنطق الخطاب المسرحي (نصّاً وعرضاً)، وأنْ تكشف عن الأبعاد الفكرية والآليات الفنية التي تتحكّم في إنتاج العروض المسرحية في العراق آنذاك. وهذا المنجز النقدي – التطبيقي في مجال المسرح، ولاسيما في فترة التسعينيات من القرن الماضي – بلا ريب – قدّم لنا قراءة نقدية رصينة للعروض المسرحية، وكذلك أثبت جدارة موضوعية عالية في التقييم والتحكيم أيضاً، لأنّه انطلق من أسس فكرية وفنية لها علاقة وثيقة بالعمل المسرحي حصراً، ورفض ما ليس له صلة بهذه الأسس ، إذْ يعدّ نقدها التطبيقي هذا – في مفهومه ووظيفته ومنهجه – أكثر شمولية في تقويمه للعرض المسرحي، وذلك عبر تلاحم : الفكري والفني والنفسي معاً، ممّا ميّز تجربتها في النقد المسرحي عن غيرها من التجارب النقدية الأخرى.

Abstract

The practical criticism product of Nazik Al- aaraji in the field of drama shows criticism represented a significant sign in the Literature Iraqi drama criticism. It is journalistic attempt that followed carefully the Iraqi dramatic activities since the mide of 80 (s) in the last century. It is still going on up to now and the result was this investigation and following up of tens of critical dramatic published in the Iraqi papers and journals. The critic managed to empower the dramatic discourse (as texts and shows). She uncovers the thinking dimensions and technical procedures that govern the production of the Iraqi dramatic shows at that time. This practical critical product in drama – especially in 1990 (s) – adequate artistic reading for the dramatic shows. It also proved on definitely gave us on objective worthiness in estimating and evaluating out of its thinking and artistic approach which is closely related to the dramatic work only. It refuses irrelevant things – this

practical criticism – in its concept, function and approach – more comprehensive for the dramatic show through the correlation of thought, art and psyche, which distinguishes her experience in the dramatic criticism from others in this field.

تمهيد:

أولا– النقد المسرحي //

لكلمة (النقد) مصطلحان الأول: Criticism، ويعني: الحكم، أو الكشف عن الخطأ، كما يعني كذلك الفحص الدقيق غير المتحيّز لمعنى شيء ما، ولمضمونه، ولقيمته. أما المصطلح الثاني فهو Critique، ويطلق على النقد (المنظم) الذي يستند إلى أسس واضحة المعالم، ويسير في خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين، ويتناول موضوعه تناولاً مفصّلاً، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز خطواته الأساسية ودعائمه التي يستند إليها، وهنا يصبح النقد أكثر تفصيلاً [١]، لأنه يتميّز بمنهجية واضحة في التقويم، ويصدر أحكامه عن موضوعية عالية، ويستند إلى أسس علمية وفنية. والحقيقة: أنّ وظيفة النقد، ليست مجرد عملية ذات نشاط فكري يقوم بها الناقد، بهدف إيضاح معنى أو تقويم اعوجاج أو تعيين مواطن الجمال أو القبح وإصدار حكم قيمي. بل هي وظيفة أشمل من ذلك، فصارت اليوم تعني: قراءة تقوم على التفكيك والبناء لأجزاء العمل الفني وعناصره، وكذلك هو صياغة متجدّدة للإبداع [٢]. ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ النقد إبداع ثانٍ لا يقل شأنا عن الإبداع الفنّي الأول. ذلك «أنّ آلية النقد لا تختلف كثيراً عن آلية الإبداع، فالإبداع رؤية جديدة، أمّا النقد فهو رؤية صحيحة لتلك الرؤية. ومنظور الرؤيتين يجب أنْ يكون واحداً لكي يستطيع الناقد أنْ يفهم العمل الفني ويتذوقه» [٣]. وفضلاً عن هذا، تتميز وظيفة الناقد بالجمع بين الإبداع الفني وآلية العلم وضوابطه في فحص الأعمال الفنية ومعاينتها وإصدار الأحكام النقدية الموضوعية الخاصة بتلك الأعمال. ولعلّ النقد المسرحي،Theatre Criticism ، نصّاً وعرضاً، لا يختلف عن النقد في الفنون الأُخر إذْ إنّه يعني: الكشف عن مواطن الفشل أو النجاح في العرض لمسرحي، أو تعيين سلبياته وإيجابياته باستعمال آليات فنية خاصة بهذا الفن، بغية الارتقاء بالعرض المسرحي إلى مستويات عالية من الأداء الفكري والجمالي، وهو حلقة من حلقات العمل المسرحي التي الضرورية، وحتى يتكامل هذا العمل في عناصره الفنية ويحقق النجاح المنشود. لابدّ من نقد مسرحي له يعنى أولاً بفحص العمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى. فالفحص الأول (للدراما) يُعنى بالمضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتورجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها. والنقد في الفحص الثاني (للعرض المسرحي) يذهب إلى معاينة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض المسرحي، بتفسير وجهة نظر الإخراج وتحليلها، ومدى تحققها في العرض، كما يشمل الأداء التمثيلي عند الممثلين والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى ومهمات مسرحية أخرى [٤]. وهنا يجب أنْ ينظر الناقد المسرحي إلى العرض المسرحي على أنّه وحدة متكاملة الأبعاد من خلال:(النص والعرض والمتلقي)، ولا يجوز للناقد المسرحي – بأيّ حال من الأحوال – بتر هذه الوحدات الثلاث بعضها عن بعض، إلاّ

على سبيل الدراسة والتحليل بغية إصدار حكم نقدي شامل. النقد المسرحي خطوات، فهو عملية متكاملة تأتي مراحلها بشكل متعاقب، تبدأ بمرحلة الفهم أولاً، ثم مرحلة التحليل ثانياً، ومرحلة إصدار الحكم النقدي على العرض المسرحي ثالثاً. وهذه المراحل مجتمعة تشكل الوظيفة الأساسية للناقد المسرحي، وهي تفسير العمل المسرحي وتوضيحه للمتلقي، وتقويم أيّ اعوجاج في بنية العرض، والعمل على تصحيحه، ذلك أنّ عمل الناقد المسرحي لا يقوم على التشخيص فحسب، وإنّما المعالجة الموضوعية والفنية للعمل المسرحي أيضاً، ومن هنا وصف عمل الناقد المسرحي بأنّه نشاط إبداعي آخر، لا يقلّ إبداعاً ولا أهميةً عن عمل: المؤلف، أو المخرج، أو الممثل، بل هو يتكامل مع عملهم في منظومة فنية واحدة.

ثانيا – اتجاهات فحص العرض المسرحي عند نازك الأعرجي //

استطاعت الناقدة نازك الأعرجي – في أغلب مقالاتها – أنْ تكشف عن العناصر الفكرية والفنية التي يتشكّل منها العرض المسرحي، على وفق خطة منهجية تسير باتجاهين:

الاتجاه الأول – ويشمل الأسس الفكرية والدرامية للنص المسرحي التي يستند إليها المؤلف أو المُعد المسرحي، أي البنية الفكرية للعرض المسرحي.

الاتجاه الثاني – الرؤيا الإخراجية: وتشمل كل ما يختصّ ببنية الإخراج فنياً وتقنياً مثل: استعمال العناصر المرئية والسمعية في العرض للمسرحي، كالديكور والإضاءة والصوت وأداء الممثلين والإلقاء... إلخ. وفضلاً عن هذين الاتجاهين، سوف نقف – أيضاً – عند قضايا مسرحية أخرى عالجتها الناقدة في ضمن تحليلها للعرض المسرحي، من قبيل: اللغة في العرض المسرحي، والكوميديا في المسرح بين الهدف والتسلية، حتى تتّضح الصورة أكثر من هذه الدراسة، وتتمّ الفائدة المرجوة منها.

الاتجاه الأول – الأسس الفكرية والدرامية للنص المسرحي

يعدّ النصّ من المكونات الأساسية في العرض المسرحي، ولذلك، أهتم النقاد بالخصائص الفكرية والفنية للنصّ الدرامي، وعلى الرغم من الاهتمام المبالغ بمضامينه الفكرية والاجتماعية والسياسية –حصراً– لدى نسبة كبيرة من النقاد، إلاّ أنّ هذا القصور في تحليل الأسس الدرامية للنص المسرحي، لم يمنع من وجود نقد رصين للنواحي الفنية والجمالية في النصوص المسرحي. فإنّ «النصّ المسرحي خطاب لفظي ذو بعد لساني قوامه اللغة، أمّا أفعال الشخصيات وأعمالها فتبدو فاترة مقارنة بمثيله في العرض المسرحي، الذي يتجسّد فيه الفعل الدرامي في شكل دقيق وواضح، وعلى هذا الأساس فأنّ الذي سيستقبله المتلقي هو اللغة المتمثلة بالأساليب الحكائية التي تتبادلها الشخصيات المسرحية، والتي تتمّ عبرها المحاكاة» [٥]. النص الدرامي، هو أحد العناصر التي ينطلق منها العرض المسرحي، لذلك وجب على الناقد المسرحي، وهو يروم النقد معرفة نوع النص الذي يبنى عليه العرض المسرحي أولاً، وضمن أيّ مذهب أو اتجاه أو تيار مسرحي ينتمي، أو ضمن أي صنف درامي يندرج، ثم معرفة المضمون الفكري للنص، قبل الخوض في التفاصيل الفنية الأخرى للعرض المسرحي، ذلك أنّ

أيّ عمل إبداعي، إنّما هو حصيلة توافر عنصرين رئيسين هما: الشكل والمضمون، وأنّ حجم التأثير يتوقف على جوهر العلاقة الداخلية التي تربط بينهما، فالنص، هو مضمون العرض المسرحي، أمّا شكل العرض فقضية يدور حولها الكثير من الخلاف، وإنْ كان الخلاف ينتهي – في أغلب الأحيان– بوصفه حصيلة العناصر التي تشكّل العرض من: تمثيل، وديكور، وملابس، وإكسسوار، وموسيقى، وإضاءة، ومؤثرات صوتية...إلخ. وفي معايير التعامل النقدي مع النص المسرحي، يشكّل النصّ العمود الفِقْري للعرض المسرحي، فلا مسرح بدون نص، مثلما لا وجود لمسرح من دون ممثلين. والمضمون الفكري (الدرامي) Dramatic Content، في المسرحية يعني: الفكرة أو مجموعة الأفكار التي تحملها المسرحية. أو السمة الأيديولوجية للفكرة المسرحية، المتمثلة في المناظر المسرحية، وفي الشخصيات المسرحية، وفي الحوار المسرحي وغيرها. وينقله المخرج إلى المتلقي عبر الممثلين، ويمكن للمخرج أو المُعد إجراء التعديلات المناسبة عليه [٦]. وهنا نجد توسعاً في دلالة المضمون الفكري أو الدرامي لدى النقاد، فلم ينحصر المفهوم عندهم في الأفكار والمضامين فحسب، وإنّما أخذ يشمل مفاصل العمل المسرحي الأخرى، ومنها بعض الوسائل الفنية التي تندرج معه فحصاً وحكماً وتقويماً. لقد شغل نقد المضمون الفكري للنص المسرحي حيّزا كبيراً من المساحة النقدية عند نازك الأعرجي، وتندرج وجهات نظرها المتنوّعة في هذا المحور– في معظم مقالاتها– تحت عناوين متعددة، منها: نقد المؤلف – النص، التأليف والإعداد المسرحي، المُعد، أو الأسس الفكرية والدرامية للنص. فمن التأليف الدرامي ما يكون مبنياً على نصٍّ أدبيٍّ، كما هو الحال في مسرحية: " تقاسيم على نغم النوى "، تأليف: عواطف نعيم عن قصّة: «العودة إلى المدينة» للقاص العراقي فؤاد التكرلي. وقبل أنْ توضّح الناقدة الآلية الفنية التي استعملتها المؤلفة في بناء نصّها المسرحي، قارنت بين نص القصة الأصلي والنص المسرحي المُعدّ عنها، ووجدت الناقدة أنّ المؤلفة لم تستطع أنْ تبني من القصة نفسها نصّاً منولوجياً تكون شخصية البطل فيه منتجة لأكثر من حقل للصورة المسرحية ذات البعد الرمزي، بسبب توجّهها والمخرج أيضاً إلى مسرح الجمهور العريض، ممّا أفقد النص ميزات فنية أخرى، لو أنّها تحققت لشاهدنا عرضاً مسرحياً أفضل. وبما أنّ المؤلفة كانت تُعنى أساساً بالحفاظ على خط البطل مع أسرته وبيته، وعذاباته ومنابع مأساته وتطورها حتى النهاية، فالتوصيف الاجتماعي لأفراد الأسرة ظلّ كما هو عليه في القصة، وكذلك التوصيف السيكولوجي. ولكنّ المؤلفة أجرت بعض التعديلات عليها، ومنها: أنّها ضخّمت من جريمة الاغتصاب التي حدثت للفتاة في القصة، وهو ما يمثّل حالة افتراق أولى بين نص القصة الأصلي والنص المسرحي المُعد. وعملت المؤلفة أيضاً على إضافة ملامح جديدة إلى شخصية البطل، وهي إضافات تطلبتها ضرورات درامية نتجت عن تحوّل وسيلة التعبير لدى الشخصية من المنولوج إلى الفعل الدرامي. غير أنّ بعض خطوط العمل شهدت انعزالاً عن إمكانية الفعل في البنية الدرامية والفكرية الشاملة للمسرحية، والبعض الآخر لم يتمّ ربطه بالمحرك الدرامي الأساس وهو استلاب الأقوياء للضعفاء [٧]. لا رهنا، لم تقف الناقدة عند النص المُعد وفحصه فكرياً في كلّ تفاصيله فقط ، بل عمدت أيضاً إلى المقارنة بين أسلوب القصة (النص الأصلي) وأسلوب الإعداد المسرحي، فالمؤلفة على الرغم من التزامها بخيوط القصة الأصلية

ومسارها أحياناً، إلاّ أنّها سمحت لنفسها بالخروج عن هذا المسار في أحيان أُخر، وبسبب حالة الالتقاء مع النص الأصلي أحياناً، أو الافتراق عنه كثيراً، تباين البناء الدرامي في النص المُعد، ممّا أربك العرض المسرحي، واضعف بناءه في مستويات معينة، لعلّ من أبرزها، هو الضعف في بناء الشخصيات، فأكثر الشخصيات في العرض أصابها الضعف وعدم الفاعلية، بسبب سلبيتها وتقوقعها على ذاتها. ولم تنجح المؤلفة – بما قدّمته – من حوار في التعبير عنها كذلك، فظلّت تلك الشخصيات تراوح في مكانها، ولم تمتلك القدرة على المجابهة أو التغيير. صحيح أنّ المؤلفة اشتغلت على شخصيتين رئيستين وطوّرت منهما، غير أنّ هذا قابله إهمال واضح في بناء الشخصيات الأخرى في المسرحية، فلم تأخذ دورها لا فكرياً ولا درامياً، ولذلك، عانت هذه المسرحية في عرضها من مشكلة مزدوجة، فالشخوص غير ناضجة البناء من ناحية، والملفوظ الذي تعبّر به عن نفسها غير دقيق من ناحية أخرى [٨]. والحقيقة، أنّ المؤلفة لو اعتمدت السياق الفني المتّبع في القصة، مع بعض التعديلات الدرامية المناسبة أو الإضافات والتطويرات، لشاهدنا عرضاً مسرحياً ناضجاً في مستواه الفكري والفني، ومن ثم خفّت حالة الضعف التي أصابت العرض على مستوى بناء الشخصية في المسرحية. فلو لجأت المؤلفة – مثلاً – إلى البناء السايكولوجي في تعزيز بناء الشخصية مع الحوار المعبّر بصدق عن الذات، لنجحت في تقديم نص مسرحي أكثر متعة وفعالية. وهذا يعني أنّ المُعِد المسرحي يجب أنْ يمتلك إمكانية فنية عالية تستطيع المواءمة بين البناء الأدبي لفن القصة ومتطلّبات البناء الدرامي التي يحتاجها العرض المسرحي، ويبدو أنّ هذه الامكانات كانت محدودة جداً لدى المؤلفة، فظهر هذا الضعف في الإعداد. وعلى الرغم من هذه الهفوات الفنية في إعداد النص، لاحظت الناقدة نضوجاً درامياً ملموساً قد تحقّق في منجز المؤلفة، التي أخذت تطوّر من قابلياتها في فن التأليف المسرحي. وقد يذكر المؤلف المبرّرات الفكرية التي دعته إلى كتابة نصّه المسرحي، كما هو الحال في مسرحية "هاملت بلا هاملت" التي كتبها خزعل الماجدي. هنا تتابع الناقدة بدقة مبررات المؤلف التي ذكرها في مقدمة النص، وناقشت معظمها، محاولة منها لإيجاد علاقة لها بالعرض المسرحي، أو بنائه الفكري والدرامي. فالمؤلف، فهم دور "هاملت" منتقماً بوصفه تكليفاً من الطبيعة، في حين أنّ "هاملت" بصفته ابن الملك القتيل ملزم بموجب عرف بشري أزلي بأخذ ثأر أبيه من القاتل، وبصفته ابناً «أديباي بالضرورة» ملزم بعقاب الأم التي فضّلت عليه للمرة الثانية رجلا آخر [٩]. وهكذا، وضحت الصورة، فالمؤلف، فهم أنّ دراما "هاملت" درامة انتقامية، وهي رؤيا قاصرة عن دراما "هاملت" بل، ومخالفة لها أيضاً، ممّا جعل الناقدة ترفض هذا المبرّر، لأنّه الأساس الخاطئ الذي بنى عليه المؤلف نصّه فكرياً ودرامياً. لا مانع، لدى الناقدة من القراءة المعاصرة للنص الشكسبيري، ولكن، أيّة قراءة معاصرة للدراما الشكسبيرية – مهما كانت درجة اصطدامها مع تلك الدراما– لابدّ، أنْ تكون واعية بالأسس الثابتة لهذه الدراما، إذْ مهما اختلفت هذه القراءات مع بعضها لنص شكسبير، لا ينبغي أنْ تغيّر من أصوله الدرامية. فانتزاع شخصية مثل "هاملت" أو إبعادها وإهمالها تماما بحجة قراءة معاصرة لدراما قديمة، هو تدمير لها. إنّ نص الماجدي يلتقي مع نص شكسبير في الجوهر ويفترق عنه في بعض الشكليات المعيّنة. وهذا ما شخّصته الناقدة بدقة بعد قراءة تحليلية فاحصة لطبيعة الدراما في النصين.

إذْ لاحظت بوضوح أنّ علاقة نص خزعل الماجدي بنص شكسبير هو علاقة اتصال وانفصال. فالاتصال كان جبرياً تحكمه هيمنة النص الشكسبيري المطلقة. أما الانفصال فهو شكلي ويهدف في الأساس إلى «مناكفة» النص الشكسبيري ومعاندته [١٠]. إذن، في ضوء استنطاق نص الماجدي: (هاملت بلا هاملت)، ومقارنته بالنص الأصلي لرائعة شكسبير، دلّ تحليل النصّين فكرياً – من قبل الناقدة – أنّ ثمّة اتصالاً جوهرياً بينهما، ولكن رؤيا شكسبير هي المسيطرة على هذا الاتصال، وهذا يعني: أنّ المؤلف لم يستطع أنْ يتجاوز الرؤيا الشكسبيرية في عمله أبداً، بل أنّ قسماً كبيراً من هذه الرؤيا تبدو آثارها الدرامية واضحة في النص، وتتحكّم في بنائه كثيراً، أمّا انفصال النصين فهو شكلي في التفاصيل لا في الجوهر. إنّ تلك القراءة النقدية الواعية للنص الشكسبيري من الناقدة والفهم العميق لما كتبه شكسبير، هو الذي جعلها ترفض المبررات الفكرية التي أعاد بها المؤلف المعاصر خزعل الماجدي صياغة نص شكسبير الأصلي، لأنّها لا تتلاءم أساساً مع الأفكار الأصلية للدراما الشكسبيرية. فالماجدي، في نصّه لم يفعل أكثر من استبدال شخص محل شخص آخر للقيام بدور المنتقم حسب فهمه للنص الأصلي. فالمعالجة الدرامية التي قام بها المؤلف في نصه، أخطأت هدفها الفكري، ولم تحقّق غايتها الفنية أيضاً. وبمثل تلك المتابعة النقدية الدقيقة، لما طرحه المؤلف من مبررات، عملت الناقدة على تقويم ما أعوج منها فكرياً ودرامياً. وهذا جزء من العملية النقدية التي يمارسها الناقد: المتابعة والتصحيح والتقويم، لا الاعتراض، فحسب. في مقالتها: «نمسرح الماضي فلا ننقله أو ننقل عنه»، التي خصصتها لعرض مسرحية: «نديمكم هذا المساء» تأليف عادل كاظم، وقفت الناقدة طويلاً عند الأساس الفكري والدرامي لنص المسرحية، فبدأت بعنوان المسرحية ورأت أنه موحٍ بمسلسلٍ غير محدود الحلقات، فهناك منهاج عرض مفتوح، وندماء من أزمنة مختلفة يتقاطرون، كل في المساء المحدد له. حتى عنوان المسرحية يوحي بأصداء «الحكواتي» الذي يلوح هنا في امتزاج عدد من الشخصيات، فلا يتحكّم في حكاية، بل يفتح باب المنادمة على أزمنة وأمكنة تتولّد فيها الحكايات وتنتهي. والحكواتي ليس هو النديم، فالنديم يستدعى من المكان والزمان الذي يقرره الحكواتي، ليحلّ فيما بعد محله في صيغة من الارتجال المسرحي، تتعدد تلك الحكايات وتتداخل مع بعضها الآخر بتعدد الأزمنة والأمكنة. والمؤلف، هنا في هذه المسرحية لا يتخذ شخصية البطل نموذجاً دالاً بصفاته الشخصية، بل، بدلالة حركته داخل محيطه، فالبطل، هنا ليس شخصية فذّة بما تحمله من معتقدات أو ما تخوضه من صراعات، وتفرّده ينبع من اختلافه وليس من تميّزه. وبسبب اختلافه كان لحركته داخل نسيج مجتمعه القدرة على كشف خفايا ذلك المجتمع ومعالمه وأخلاقياته [١١]. هنا، حدّدت الناقدة الأساس الفكري الذي انطلق منه المؤلف في معالجته الدرامية، فثمّة شخصيات عاشت أحداثاً في أزمنة ماضية وأمكنة مختلفة (حكايات مروية)، تُقدّم لجمهور معاصر في عمل مسرحي بصيغة الحكواتي، وتتعدد تلك الحكايات وتتداخل مع بعضها الآخر بتعدد تلك الأزمنة والأمكنة. إنّ أفضل طريقة لتقديم الماضي في شخوصه ووقائعه إلى جمهور معاصر هو مسرحتها، وتقديمها بصيغ فنية تؤدّي الغرض منها. وفي مسرحية «نديمكم هذا المساء»، اختار المؤلف صيغة «المسرحة» أو «الحكواتية» في تقديم وقائع الماضي وشخوص منه دون الاضطرار إلى معالجة أيّ منها، أو جمعها في حبكة،

أو دفعها إلى أيّ اتجاه، سوى اتجاه العرض ذاته. وقد ساعد هذه الطريقة المؤلف على الانتقاء المريح للحكايات دون اضطرار إلى تركيبها، أو تفكيك عناصرها، وبالطبع فأنّ من شأن بناء كهذا أنْ يعفي المؤلف أيضاً من عناء بناء الشخوص ودفعها إلى مصائر نهائية. وهذا يعني أنّ شخصية المؤلف قد اختفت وراء تلك الحكايات المختارة في شخوصها ووقائعها، فليس له فضل سوى جمع تلك الحكايات باتجاه واحد، هو اتجاه العرض، وهذا ما يفسّر لنا عدم اهتمامه بمسألة بناء الشخصية في النص. ولقد بنى المؤلف نصه على هيئة محور وأطراف دائمة الارتداد إليه والارتباط به مهما تفرّعت، وذلك من خلال علاقة مطلقة الأهمية تتمثل في استمرار الحكاية [١٢]. وهذه الصيغة الفنية التي اعتمدها المؤلف في بناء النصّ وتقديم حكاياته الممسرحة، هو أشبه بمسرحية أو مجموعة من المسرحيات داخل مسرحية واحدة، والسبب الذي أدّى بالمؤلف إلى سلوك هذه الطريقة الفنية في بناء نصه هو تعدّد تلك الحكايات المروية بشخوصها وأحداثها، وانشطارها داخل النص الواحد. والسرعة في تقديمها، وتداخل الأزمنة على صعيد الحكي والتلقي، ولكنّ هذا لم يترك مجالاً للمؤلف كي يتوقف عند كلِّ حكاية على حدة، أو يعطيها حقها من البناء الفني، ولاسيّما على مستوى بناء الشخصية، فظهرت المسرحية بهذه الصيغة الفنية، أحداثها متشابكة، وشخصياتها متعددة، يتم اختيارهما طبقاً لمواصفات تخدم أهداف العرض فقط.

الاتجاه الثاني – الرؤيا الإخراجية

أولا– علاقة المخرج بالنص

من البديهي أنّ أيَّ نص مسرحي لا يكشف عن نفسه بوضوح تام إلاّ اثناء عرضه فوق خشبة المسرح، فهي التي يكتمل عليها النص المسرحي في انصهار تام مع باقي عناصر المنظومة المسرحية، فالنص المسرحي: «مهما تبلغ قيمته الأدبية، لا يمكن أنْ يكشف للقارئ عن كل قيمه، ومعانيه ورموزه، إلاّ إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح فجسّم شخصياته، وتخيل حركاته، وإشاراته، ووقف عند الإشارات المسرحية، التي يقدم بها الكاتب فصوله، أو يشير بها إلى حركة الأشخاص، أو طبيعة انفعالاتهم، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتمادا على ظهورها في الأداء والإخراج» [١٣]. ولذلك، أنّ أيّ عمل مسرحي يُراد له تحقيق النجاح والشهرة، لابدّ أنْ يعتمد في المقام الأول على نص مكتوب بحرفية عالية، ولغة مكتنزة الدلالات، فضلاً عن وجود المخرج البارع الذي يستطيع أنْ يترجم مفردات النص ويفكّ شفراته. ومن هنا أخذ شكل العلاقة بين المخرج والنص حيّزاً كبيراً من منجز نازك الأعرجي النقدي، وهي ترى في هذه العلاقة، أنّها علاقة ما بين: المخرج والمؤلف بالأصل، وينبغي أنْ تُبنى على أُسس من التفاهم المشترك بين الاثنين، إذْ «إنّ اختيار أيّ مخرج لأيّ نصّ هو بدء علاقة، ولابد، أنّ تنطوي هذه العلاقة على تفاهم وتفهم... ويقتضي التفهم أنْ يكون الكاتب قد بادر بالعلاقة، أي أنّ يكون النص قد حرَض المخرج على تناوله، وفي خطوة تالية، أنْ تكون شفرة النص قد التقت، أو استطاعت فتح حوار أولي مع شفرة الرؤية الكُلية للمخرج. ولابد – والحالة هذه – أنّ نرى أهم خصائص المسرحية وقد تجلّت من خلال اللغة الإشارية للمخرج بوصفه مُنتجاً معاصراً للنص» [١٤]. وهنا يجب أنْ تتكامل رؤيا المخرج في عرضه المسرحي مع رؤيا المؤلف في نصه، من خلال تلاقح الرؤيتين في عملية إبداعية

مشتركة تنتهي نتائجها عند المتلقي بشكل جيد وقبول حسن. بل أنّ هذه العلاقة الخاصة القائمة بين النص والمخرج، يجب أنْ تشمل المفاصل الأخرى في العمل المسرحي، وتنعكس إيجاباً عليها. عند مشاهدتها للعرض المسرحي: «تقاسيم على نغم النوى» إخراج عزيز خيون. سجّلت الناقدة نازك الأعرجي ملاحظاتها الفنية فيما يتعلّق بتعامل المخرج مع النص، ووجدت أنّ المخرج – تحت وطأة التواضع في معطيات النص وبناء الشخوص، الذي سببه عزلة المحاور– اضطر إلى ابتكار صيغ مسرحية منها: امتزاج اللوحات أو بناء المشاهد التي تخفّف من وطأة الضعف في هذين المستويين، فاللوحات تمتزج ببعضها قبل انتهاء الواحدة واستقرار التالية. فعندما ينتهي مشهد المقهى –مثلاً– بلحظات يأتي الممثلون جميعا ليحركوا قطع الديكور وينصبوا ديكور المشهد الجديد، فتمتزج في تلك اللحظات أصوات المشهدين قبل أنْ يستقر المشهد الجديد. وقد كان لهذا الاشتباك بين المشاهد أثره المنعش. ذلك، أنّ موضوع هذه المسرحية وأحداثها وشخوصها أكثر تطلّبا للعلاقات [١٥]. صحيح أنّ كثيراً من المخرجين يعانون – أشد المعاناة – حينما يتعاملون مع نصوص مسرحية متواضعة في عطائها، إلاّ أنّ المخرج المبدع هو الذي يستطيع سدّ الفراغات في النص عبر تنشيط جماليات الديكور، أو ابتكار لوحات فنية ومشاهد ممتعة تعالج أيّ خلل في بناء النص أو تسدّ النقص فيه، وحسن ما فعله المخرج عزيز خيون، حينما لجأ إلى هذه الصيغة الفنية وطبقها في العرض المسرحي المذكور، لاسيّما أنّه يتعامل مع موضوع واقعي يتطلّب منه أنْ يتجاوز تلك المشكلات بحرفية عالية تشدّ من خطوط العرض وعزلة المحاور التي سببها ضعف النص المُعد. ولذلك، على الرغم من تقيّد المخرج تقيداً شبه صارم بالنص، ولاسيّما في العرض الأول منه، ولكنّه في العرض الثاني قام بتكثيف العرض واختصاره، وذلك بحذف بعض المقاطع من عدد من المشاهد وشد إيقاع العمل كلّه. إذْ استطاع المخرج من خلال معمار الشكل (السينوغرافيا) والبنية الإخراجية، أنْ يغطّي مشكلات النص وعيوبه وضعف بناء الشخصيات فيه [١٦]. في العمل المسرحي عموماً، تدعو الناقدة إلى فهم عميق لمعطيات الإخراج، فالمخرج، عندها يجب أنْ يمتلك روح المغامرة الحذرة مع النصوص ذات المشكلات الدرامية، لأنّ مثل هذه المشكلات إذا لم تعالج بصيغ فنية ما قد تدمّر بنية العرض، وتسبّب له إخفاقاً كبيراً، ويبدو أنّ خطة المخرج عزيز خيون، قد انتشلت العرض من الإخفاق على مستوى النص المُعد، وأستطاع المخرج بحرفية عالية أنْ يقدّم عرضاً ناجحاً بمقاييس النقد المسرحي. وبالرغم من العيوب الفكرية والدرامية في النص المُعد، وبعض الهفوات الفنية على مستوى الأداء والإخراج في العرض، كلّ هذا لم يمنع الناقدة من إبداء رأي إيجابي في مسرحية: «تقاسيم على نغم النوى»، إذ وجدتها الناقدة «خطوة مهمة استطاعت تحقيق توازن معقول بين عناصر الترفيه والإمتاع من ناحية واحترام الفكر والكلمة من ناحية أخرى» [١٧]. في زمن صار فيه مشاهدة الأعمال المسرحية الجادة قليلة جداً بسبب هبوط الأداء الفني، وكثرة الأعمال المسرحية ذات الطابع التجاري الترفيهي! وقد يلجأ بعض المخرجين إلى إعداد نصوص مسرحية خاصة بعروضهم، ممّا جعل من المخرج المُعِد يشكل ظاهرة فنية في المسرح العراقي، ويبدو أنّ من أسباب انتشار هذه الظاهرة، هو ضعف التأليف المسرحي عندنا، أو قلّة المؤلفين المتخصصين في هذا المجال، أو لأنّ النصوص المُعدّة – ولاسيّما العالمية منها– تخدم

رؤيا المخرج وتشبع رغباته الفكرية والدرامية، وتحقّق غاياته، أكثر من النصوص المحلية. وهنا تتشكّل لدى المخرج المُعِد رؤيا خاصة بعرضه المسرحي، بعيدة قليلاً أو كثيراً عن الرؤيا الأساس في النص الأصلي. كما هو الحال في مسرحية " أُولئك " إعداد وإخراج " حيدر منعثر"، عن رواية مترجمة عنوانها: " العهد السعيد – عام ٢٠٠٠ب م " للكاتب الأمريكي " أوبتن سنكلير". فبعد قراءة أولى فاحصة للنص الأصلي، وجدت الناقدة اختلافاً فكرياً في وجهات النظر بين المخرج المُعد في عرضه المسرحي، وبين المؤلف الأصلي في روايته. وافتراق الإعداد عن النص الأصلي يكمن في تركيز المُعد على النتائج والخلاصات الفكرية للنص الأصلي، التي هي أقرب إلى الدرس الأيديولوجي منه إلى البناء الفني. وهذا يعني أنّ السبب في تقديم هذ النص عملاً مسرحياً يرجع إلى عنصر الجذب الوحيد فيه بالنسبة للمخرج، وهو الإشارات المكثفة التي تحاكم النظام الرأسمالي الأميركي، وتُدين أعرافه وأخلاقياته. ولكن هذا لم يمنع المخرج المُعد من أنْ يصوغ بعض الأفكار باتجاه رؤاه الخاصة، ولذلك، عمد إلى إعادة صياغة ما هو سردي (أو أيديولوجي هتافي) في الرواية وتقديمه درامياً، كي يتناسب وعرضه المسرحي، إذ قدّم المخرج الصراعات بوصفها تعبيراً عن إفلاس الرأسمالية وانهيارها، وهو الهدف من اختيار النص أصلاً. لقد تمكّن المخرج عبر اختراق بنية النص الفكرية والوصول إلى قلب المعالجة الدرامية تعبيرياً وأدائياً، من تحقيق بعض أهدافه وبصعوبة، ذلك، أنّه يتعامل مع نص مترجم يعمل أحياناً على كبح الطروحات، إذْ لا يخفى على أحدٍ أنّ النصوص المترجمة التي تحيل موضوعاتها ولغتها وصراعاتها على مرجعية أجنبية، تنحصر تأثيراتها في منطقة محايدة، يفقد فيها التطابق اللازم لإحداث التأثير الوجداني والفكري في الجمهور [١٨]. إنّ ترجمة النص وخضوعه لمتطلبات حركة الإنتاج المسرحي حينها، لم تمنع المخرج من تقديم رؤيا خاصة به، فالمخرج استطاع بما يمتلك من قدرات فنية بسيطة جداً أنْ يطوّع النص المُعد باتجاه فكري أكثر إدانة، ولو أتيح للمخرج أفضل من هذا النص، لقدّم عرضا مسرحيا أنضج من هذا بكثير. وهنا يجب الانتباه إلى أنّ عملية إعادة بناء أيّ نص يتمّ مسرحته، انسجاماً مع رؤيا المخرج أولاً، أو متطلبات العرض ثانياً، ينبغي الحفاظ فيه على الأصل الفكري أو الدرامي للنص، وأنْ تخضع العملية كلها لمبدأ عدم الإخلال بروح المؤلف الدرامي. وبلا ريب، أنّ رؤيا المخرج – التي يغلب عليها البعد السياسي أو القصدية الأيديولوجية– هي التي دفعته إلى اختيار هذه النوعية من النصوص حتماً، ليس، لأنّه وجد فيها ما هو مطلوب من الإيحاءات التعبوية فحسب، بل لأنّ حركة الإنتاج المسرحي في حينها كانت تضطره – هي الأخرى– إلى تقديم هكذا عروض مسرحية. ومثل هذا الاضطرار في العمل المسرحي – إذا ما تكرّر– لا يؤسس رؤى إخراجية مبدعة، بل يعيق انطلاقها، وهذا ما يجب على المخرجين الحذر منه، ولاسيّما أولئك الذين في بداية طريقهم الفني. وقد يحاول بعض المخرجين تجربة نمط معين من العروض المسرحية، مثل عروض مسرح الصورة، ويختار لها نصّاً عالمياً، كما هو الحال في تجربة المخرج صلاح القصب مع نص " الخال فانيا " لتشيكوف. فبعد أنْ استغل ما فيه من معطيات درامية، اقتضت خطة المخرج في التعامل مع النص، أنْ يجري مناقلات في أماكن الأحداث بحيث إنّه جرّد المسرحية من أيِّ تسلسل للأحداث. ولم يكتف المخرج بهذه الإجراءات الفنية، بل عني بتحديد

طبيعة الشخصيات مركزاً على الأداء، ولكنه ترك الشخصيات على طرق متوازية في الأغلب، أو متشظية دون علاقات، واستعمل الرموز لدعم ملامح الشخصيات وما بينها من علاقات. فاستعمال كرسي المقعدين وطاولات التشريح وأكياس حفظ الجثث من أجل تأكيد لا فعالية الشخوص وشللها واستحالة تواصلها، والحوارات غير المترابطة وغير المتبادلة من اجل تأكيد الانقطاع والغربة. ولكن ولأسباب عديدة تختلف ما بين متلقٍ وآخر، بدت وسائل التعبير المرئية، أو أدوات إنتاج الرمز في مسرحية صلاح القصب منفصلة في بعض الأحيان عن معطيات النص ومحملة بطاقة مبالغ فيها في أحيان أخرى. أي أنّها لم تتفجّر عن لقاء رؤيتي النص والإخراج [١٩]. هنا، قامت الناقدة بمعاينة فكرية دقيقة قارنت فيها بين النص الأصلي ورؤيا المخرج، الذي قام بإلغاء أكثر من ثلثي النص الاصلي، وهو ما أدّى إلى انحراف واضح في المسار الإخراجي عن رؤيا النص الأصلي، ممّا ترك فراغات في العرض اضطر المخرج الاستعانة بوسائل التعبير المرئية، أو أدوات إنتاج الرمز في معالجتها. ولكنّه انحراف سرعان ما يعود برؤى صاحبه إلى الأصل الذي استند إليه، فيلتقي مع رؤى تشيكوف في مشتركات. ذلك، أنّ النص التشيكوفي هو الأخر غني بإنتاج الصورة المسرحية، وعليه، من الصعب تصور انقطاع نهائي ما بين الرؤيتين، لأن ثمّة مشتركات حاصلة بينهما، كشف عنها العرض المسرحي بوضوح، منها تجسيد الحوار بوصفه انقطاعا وليس بوصفه تواصلاً، حيث إنّ الشخصيات لا تتحاور بل تلقي منولوجات متقاطعة ومتوازية، وهذا فهم أو رؤية تبنّاها المسرحيون المحدثون جميعاً، الأمر الذي أدّى إلى تضاؤل دور النص الدرامي والحوار في العرض المسرحي في التجارب المسرحية المعتمدة على الصورة المسرحية بشكل أساسي أو بوصفها لغة مساعدة في العرض المسرحي [٢٠]. في كتابه: «مسرح تشيكوف»، ينقل صبري حافظ عن " أندريه موروا " تأكيده أهمية الصمت في مسرح تشيكوف، فيرى أنّ أهمية جمل الحوار لدى تشيكوف أقل فيما تقوله من أهميتها فيما تصمت عنه، حيث يصحب الحوار المنطوق حوار خفي صامت معذب. وليس الصمت هو الانقطاع عن المنولوج المنطوق فقط، بل أيضاً تشظي المنولوجيا الداخلية للشخصيات بحيث لا يؤدي المنطوق إلى اتصال، فالناس في الحياة يتابعون أفكارهم ولا يصغون إلى الآخرين [٢١]. وممّا لا شك فيه، أنّ المخرج صلاح القصب متأثر بالرؤيا التشيكوفية في مسألة تجسيد الحوار، وهذا واضح جداً، فضلاً عن أنّ سايكولوجية المسرح التشيكوفي حاضرة في تلك المعالجة الدرامية وتفرض نفسها في العرض المسرحي، لاسيّما في هذه المسألة تحديداً، إذْ إنّ ما يميّز النص التشيكوفي، هو تلك الحدود الرهيفة ما بين الحوار السطحي والحوار الداخلي، أو ما يجري تحت سطح الحوار المنطوق. وطالما أنّ الحوار يمثل حقلاً آخر من حقول إنتاج الصورة المسرحية، عليه، يمكن أنْ نفهم السبب الذي أدى بالقصب إلى التأكيد على دور الحوار بشكليه المنقطع والمتواصل، فما لا يقوله الحوار، أو حتى لا يلمح إليه هو في الغالب عنصر درامي حاسم [٢٢]. هذا، على صعيد المتحقق من تجربة المخرج صلاح القصب مع نص «الخال فانيا»، ولكن ثمّة ما لم يتحقّق لديه، ولعل أبرزه الخلل الذي أصاب وحدة النص التشيكوفي بسبب فائض الترميز، فقد تفسّخ نص تشيكوف لدى القصب لأنّ الرموز والدوال التي حشد المخرج العرض بها لم تعنى كثيراً بالالتقاء بمكامن إنتاج الرمز في النص، بقدر

اهتمامها بالتعبير عن رسوخها بوصفها مفردات قاموس المخرج الترميزي. فهذا الإسراف أو الهدر في استعمال الرموز والدوال في العرض المسرحي، جاء على حساب بنية النص ووحدته الدرامية، وهو من ثم لا يحقّق الغاية الفنية منه أصلاً، فبعض هذه الرموز غير موحية مثل: صناديق البريد، وفريق الإنقاذ الذي لم يكن له أيّ دور مفجر للنص. وجاءت رموز أخرى مكرّرة، مثل عربات التشريح أو العمليات، كرسي المقعدين، أفلام التصوير التالفة، وغير ذلك[٢٣]. إنَّ إخضاع النصوص العالمية لرؤيا مخرج مسرحي ما، قد لا يكتب له النجاح، بل قد تصاحبه بعض الإخفاقات التي من شأنها إضعاف العرض المسرحي، ولاسيّما في جزئيات حسّاسة من مفاصله، وفي رأي الناقدة نازك الأعرجي أنّ تجربة المخرج صلاح القصب المسرحية في التعامل مع النص التشيكوفي، أصابها الضعف، لأنّ المخرج حينما اختار هذا النص لتجربة من تجارب مسرح الصورة التي عُرف بها، لم يُوفَق كثيراً في توظيف هذا النص لتجربته هذه، ممّا أدى إلى حصول افتراق بين رؤاه الخاصة والرؤيا التشيكوفية التي استند إليها النص. علماً أنّ المخرج القصب، كان بإمكانه أنْ يستغل ما في المسرح التشيكوفي من إمكانات زاخرة بإنتاج الصورة المسرحية تدعيما لتجربته. إذْ يعدّ النقاد مسرحية «الخال فانيا» محطة أساسية لتطور أسلوب مسرح تشيكوف، الذي أطلق عليه "ديفيد ماجارشاك": «مسرحيات الحدث غير المباشر»، أي المسرحيات التي تعتمد على عناصر أخرى غير الحدث، مثل: الرسول الذي ينقل للجمهور معلومات عن الحوادث الأساسية التي تحدث خارج المسرح، أو وصول الشخصيات التي تدور حولها الأحداث ورحيلها، أو الكورس الذي يكون جزءاً متكاملاً من المسرحية ويشارك في الحدث، وغيرها. ولذلك، أنّ أيّة محاولة لإنتاج مسرحيات تشيكوف على وفق الأساليب والمناهج التعبيرية ذات الحدود القصوى مثل «مسرح الصورة»، لابدّ أنْ يأخذ بنظر الاعتبار العمل على الاستفادة من هذه الملامح الأساسية وغيرها [٢٤]. إذن، ثمّة نجاح وإخفاق تؤشّرهما الناقدة في تجربة المخرج صلاح القصب مع نص «الخال فانيا»، وهذا أمر طبيعي في العمل المسرحي، ولذلك بعد أنْ أشرت الناقدة مواضع هذا النجاح سابقاً، قامت بتأشير مواضع الفشل في هذه التجربة أيضاً، أو ما لم يتحقّق فيها، وصنيعها النقدي هذا يدخل في صلب العملية النقدية، لأنه يقوم على التحليل والمقارنة بين: النص (بنية فكرية) ورؤى المخرج التي حملها العرض (بنية فنية). وقد يكون العرض المسرحي مُعدّا عن نص شعري، كما هو الحال في نص مسرحية: «الذي ظلّ في هذيانه يقظا»، التي أعدّها إحسان علي عن قصيدة طويلة للشاعر عدنان الصائغ عنوانها: «هذيان داخل الجمجمة الزرقاء». إخراج غانم حميد، الذي تمكّن من تحويل الشحنة الشعرية في النص المُعد إلى شحنة تعبيرية مؤثرة داخل مشاهد العرض. وقفت الناقدة طويلاً عند هذا العرض وتابعت تفاصيله بكل دقة، ومنها الآلية التي اعتمدها المخرج في تنفيذ العرض، مع ملاحظة أنّ الناقدة هنا اتبعت أسلوب المقارنة بين عرضين للمسرحية نفسها، وضّحت من خلال هذه المقارنة نقاط الاختلاف بينهما، والتعديلات التي أجراها المخرج في بعض المشاهد حذفاً أو إضافة، بما عزّز وحدة العرض، وبيّنت أنّ أسباب تأثرها بالعرض المسرحي – هي وطائفة كبيرة من الجمهور، لاحظت هذا التأثر عليهم كذلك – يرجع معظمه إلى جمالية النص الذي شدّ الجمهور أيضاً على جانبي الكلمة والمشهد، وإلى رؤيا المخرج التي أبدعت في تحويل نص شعري إلى عمل

درامي مؤثر في المتلقي. ذلك، أنّ المخرج شدّد على أنْ تكون المشاهد واللوحات التعبيرية أمّا منبثقة عن النص، أو مستوحاة من روحه، أو مجاورة لإيحاءاته، ولكنّه لم يهمل الكلمة، بل وضعها في سياق المرئي والمسموع، وأولى الأداء اهتماماً كبيراً، ولاسيّما أداء الجوقة الذي كان مؤثراً، غير أنّ «تمادي» المخرج في استعمال الجوقة من ناحية الأساس، وفي كل لوحة أو مشهد أيضاً، أدّى بالمسرحية إلى الإطالة. فضلاً عن أنّ انسياق المخرج وراء اللغة المفجرة لإمكانات النص قد أغراه بالإسراف في التطويل، وببعض المبالغة في إنشاء التكوينات أو التشكيلات، بما في ذلك التشكيل الذي اختتم به المسرحية، والذي لا يعدو كونه تكويناً ((جميلاً))، ولكنّه غير ذي دلالة يفترض أنْ تتوّج منظومة المدلولات والرموز التي أنشأها عبر العرض [٢٥]. وبالرغم من بعض القصور في رؤيا المخرج التي انعكس تأثيرها بزيادة أو نقصان على بعض المشاهد والتشكيلات في بنية العرض، إلاّ أنّ العرض شهد نجاحاً كبيراً، إذْ أدّى تلازم الكلمة والمشهد معاً، وتلاقح رؤى النص والإخراج في هذا العرض، إلى حسن استقباله من قبل الجمهور والنقاد، استقبله الجمهور بارتياح لأن العرض أبهرهم فنياً وشدّهم نفسياً، بما يتضمنه من أفكار جريئة أثرت فيهم، ورضي عنه النقاد، لأنّه عمل مسرحي متميز على مستوى التأليف أو الإعداد والإخراج. والذي دفع باتجاه تحقيق هذه النجاحات الفنية على مستوى العرض والتلقي، وأدّى – فيما بعد – إلى رصانة العرض، وتحقيق المقبولية المشتركة له عند النقاد والجمهور معاً، هو ذلك العمل الإبداعي المشترك بين: الشاعر(المؤلف) والمُعد والمخرج، فنجاح العرض المسرحي يكمن في قدرة النص على إنتاج المشاهد والصور، وقدرة المُعد على التقاط المشاهد والمخرج على إنتاج الصور وتفريعها ومراكمتها. وما بين هذا الثلاثي تتضح تفاصيل الإبداع أكثر، فقد طوّر المخرج دوره كمنتج للنص، بعد أنْ كان تجسيدياً إحيائياً في الجزء الأول أصبح مشاركا في البناء جنباً إلى جنب مع المؤلف والمُعد. إذ عمل المُعد على تأشير مرتكزات أساسية لرحلة البطل على هيئة لوحات، غير أنّ المخرج – بالرغم من أنّه قد شارك في اقتراح بُنية المسرحية– قام أيضاً بإغناء اللوحات الأساسية بتفريعات، نفترض أنّ الاكتناز بالانفعال قد فرضها، فجاءت – كما أراد لها المخرج– ذات قدرة تعبيرية عالية، تستمد رصانتها وقدرتها على الإيحاء من شفافية لغة القصيدة، وحرارة مشاعرها، وصدق التجربة. ومن بين هذه التفريعات، مشهد توزيع المواد الغذائية، مشهد كراج العلاوي، مشهد غرفة نوم عبد الله وغيرها. وهناك إلى جانب ذلك، الاستطرادات المشهدية، التي عملت عمل المخيلة حين يحرضها الشعر على إنتاج صوره. ومنها على سبيل المثال تكوينات عدة الجندي: «الخوذة، البسطال، البدلة»، ومشهد حلاقة شعر رأس الجندي وغيرها [٢٦]. فما حصل في العرض أنّ المخرج لم يتوقف عند حدود النص وإبداعه لغة وصوراً، ولم يكتف بما عند المُعد من إبداع أيضاً في اختيار المشاهد، وإنّما تجاوز في رؤاه حدود الاثنين إلى أفق أوسع من المعالجة الدرامية، فأضاف مخرج المسرحية ابداعاً آخراً مضافاً إلى عمل المؤلف والمُعد، حينما أغنى العرض بلوحات أساسية خاصة من الواقع المعاش وقريبة من النفس، مما زاد العرض واقعية وصدقاً في التجربة. ولم يتوقف نجاح العرض عند هذا الحدّ، بل تميّز في نواحٍ أُخر منه، ففضلاً عن القدرة التصويرية العالية، وبناء المشاهد المتعددة المعبّرة، التي زيّنت العرض وأمتعت الجمهور، تمكّن المخرج برؤيا

فنية عالية، من استخدام المجاميع – ككتل أدائية وتعبيرية منفردة أو مجتمعة – وعمل على توظيفها بما يتناسب وموضوع المسرحية وأجوائها، وهذا أضاف جمالية إلى أداء العرض، وميّز تجربة الإخراج، وشحن أجواء المسرحية تعبيراً وتوصيلاً. فالسرّ في نجاح العرض يكمن في الاستعمال الأمثل لأكثر من لغة توصيل مؤثرة، عمل المخرج على ضخّها إلى المتلقي في حزمة واحدة، فأتت أُكلها أثناء العرض، وهو ما شدّ الجمهور إلى العرض، فضلاً عن حيوية الموضوع وحساسيته أيضاً. وهكذا «نجح المخرج في أنْ يجعل التعبير بالحركة أو الضوء، أو الأغنية، أو الموسيقى أو الصمت أو التشكيل، لغة توصيل أكيدة مع الجمهور الذي تجاوب بحرارة وتأثّر، ليس فقط لأنّ الموضوع أثار شجونه ومشاعره.. بل، لأنّ لغة التعبير التي أنشأها المخرج لغة مبدعة جيدة الوقوع على كامن الجذوة في النص» [٢٧]. لقد أستند نص «الذي ظلّ في هذيانه يقظاً» إلى وسائل تعبيرية وفنية (مرئية ومسموعة)، عالية الأداء والتأثير، فضلاً عن النص الذي كتب برؤيا شعرية متميزة، والإخراج الفني المتمكن، مع استجابة الجمهور، وبفضل هذه الثلاثية الفنية المتحققة للعرض المسرحي، كانت ردّة فعل الناقدة لهذا العمل إيجابية جداً وعلى درجة عالية من القبول، لأنّ العرض المسرحي فرض نفسه فنياً وفكرياً بأداء ناجح، وبشهادة أكثر من ناقد أيضاً. ففي مراجعة نقدية أخرى تتفق تماماً مع رأي الناقدة نازك الأعرجي، يرى الناقد حسب الله يحيى أنّ مسرحية:" الذي ظلّ في هذيانه يقظاً "، كانت «يقظة حقا ويمكننا تأمّل انتباهاتها للجملة الشعرية – الدرامية، التي حققها جيل من الشباب الذين حولوا المشهد الشعري إلى مشهد يتمتع بالحركة والصوت واللون» [٢٨]. في هذا العرض المسرحي احترم المخرج النص لأنّ الأخير كان مكتنزاً بالمعطيات الفكرية والدرامية، ولم يبخل الأول على الأخير بما عنده من حرفية، فأظهر النص على خشبة المسرح متألقاً في أروع ما يكون. وهذا يعني أنّ العلاقة بين النص المسرحي والمخرج في المعالجة الدرامية المسرحية، لابدّ أنْ تخضع إلى مبدأ التوازي «بين تحديد المرجعية فيما يتعلّق بالعرض المسرحي، وإناطتها كليّاً بالمخرج، والاعتراف به وبسلطته وسطوته على العمل المسرحي، وبين التعامل مع النص باحترام وحصافة شديدين» [٢٩]. وهو ما حصل فعلاً في عرض مسرحية: " الذي ظلّ في هذيانه يقظاً "، احترم المخرج النص، وتعامل معه بمهارة فنية مكمّلة له، فحقّق غرضه، وكان له ما أراد وهو نجاح العرض الذي أسهم في تحقيقه اشتراك الجميع – بلا استثناء– في تقديم هذا العمل، فليس ثمة زوائد في العرض، بل الكلّ يؤدي دوره المنوط به في التعبير والتوصيل، وهذا الأمر جعل مهمة استقبال الرسالة (**النص** + **العرض**) المُرسلة من المُرسل (**الشاعر** + **المُعد** + **المخرج**) إلى المتلقي (**المرسل إليه**) ممتعة ومؤثرة. لقد أنصف هذا العرض المسرحي نفسه بنفسه، قبل إنصاف النقاد والجمهور له، حينما تألّق على خشبة المسرح كواحد من أفضل الأعمال المسرحية، على مستوى النص وإعداده، وأسلوب بناء المسرحية وإخراجها، ولقد أثبت حضوره فكرياً وفنياً على الساحة المسرحية في العراق، وهو حضور متميّز استحقّه عن جدارة.

ثانيا – العناصر (المرئية والسمعية) في العرض المسرحي

أ. أداء الممثل //

من العناصر الأساسية التي يقوم عليها العرض المسرحي، هو أداء الممثل. وليس من المبالغة القول: إنّ «العلاقة الحيوية للعمل الدرامي لا يتمّ لها النجاح بغير التمثيل» (٣٠). ولذلك، تقف الناقدة نازك الأعرجي كثيراً عند أداء الممثل وحركاته على أرض المسرح، فتبدي ملاحظاتها في مدى مطابقة هذه الحركات وطريقة الأداء للعرض المسرحي أو تعليمات المخرج، وفيما إذا كان في هذا الأداء جمالية فنية ترتقي بالعرض المسرحي، أو دلالات معبّرة عن فكرته. ففي عرض مسرحية " مرحبا أيتها الطمأنينة "، تأليف جليل القيسي، إخراج عزيز خيون. تبدي الناقدة ملاحظاتها حول أداء الممثلة عواطف نعيم وحركاتها، التي شكّل أداؤها مركز الثقل الرئيس في العمل. إذْ قدّمت الممثلة أداءً قائماً على توازن محكم بين عناصر التعبير الأساس: الصوت، والحركة الجسدية، والانفعال الداخلي. مع طغيان كبير لحركة الجسد، كان يمكن أنْ تكون أقل بقليل لصالح التعبير الداخلي. غير أنّ هذا التشخيص يمكن فهمه منفصلاً عن علاقته بالنص الممسرح، وأكثر اتصالاً بتجربة الممثلة التي حاولت الاستعاضة عن التعبير العميق بالحركة السريعة والمتواصلة والواسعة على خشبة المسرح، إلى درجة تتجاوز فيها هذه الحركة ضرورات النص إلى حدود الحركة الاستعراضية. ولعلّ لهذه الظاهرة تفسيراً يكمن في إدراك المخرجين لمشكلات النصوص من حيث افتقارها لمسات التأمل أو الأسئلة الكبرى، إلى جانب تقديرهم للحاجة إلى حيوية جاذبة على الخشبة تنقذ أعمالهم من الجمود (٣١). إنّ الناقدة – وهي تبدي رأيها في أداء الممثلة عواطف نعيم – تنطلق من أسس فنية بحتة، في تقييم شامل لهذا الأداء، فوقفت – في تقويمها – عند عناصر التعبير الأساسية، التي يجب أنْ يتمتع بها الممثل على خشبة المسرح، وقد تجد الناقدة العذر لبعض الممثلين عندما يطغى عنصر فني ما على آخر في أدائه – بشكل يتجاوز حدود النص أو يخرج عنه – مما يرتبط بتجربة الممثل وحريته على خشبة المسرح، أو قد يقوم الممثل باستعراض للحركة تعويضاً لمشكلة ما في النص، أو دفعاً للجمود الذي قد يطغى على العرض المسرحي. لقد حاولت الناقدة أنْ تشخّص أنّ هذا الاداء الخاص من قبل الممثلة لم يكن له علاقة بشخصيتها داخل العرض، بل، له علاقة بتجربة الممثلة التي حاولت بحركاتها الاستعراضية أنْ تضيف شيئاً شخصياً إلى العرض. ونرى حرص الناقدة على متابعة كل صغيرة وكبيرة في اداء الممثل وحركاته، فهي بعد أنْ تتابع أداء الممثل على خشبة المسرح، وتشخّص حالاته سلباً أو إيجاباً، تحاول أنْ تضع تفسيراً لأية ظاهرة ادائية، بعد البحث في أسبابها ونتائجها. وقد تعجب الناقدة بالأداء الاستثنائي الذي يقدّمه الممثل على خشبة المسرح، ويستحضر فيه كل طاقته الفنية، بشكل يتجاوز المعايير التقليدية في الأداء، وهذا ما حصل في مسرحية: "المومياء"، تأليف عادل كاظم، إخراج غانم حميد، حيث أشادت الناقدة بالأداء المبدع والاستثنائي الذي قدمته الفنانتان: آزادوهي صاموئيل، وهناء محمد وانسجامهما الملحوظ، في إجادة دورهما التمثيلي في العرض المسرحي. فالناقدة هنا تتجاوز المعايير التقليدية في وصف إجادة الممثلتين لأنّها لا تفي بالغرض، إنّها ليست بصدد إجادة التعبير عند الممثل، أو حسن التقمص، أو فهم الشخصية. إنّها

بإزاء استحضار حساسية الفنان في حدَها الأقصى والانسياب المرن والحر للقدرات. شيء أشبه بترك راقصة بالية جسدها ونفسها وروحها للموسيقى. في هذا العرض كانت آزادوهي وهناء محمد راقصتي باليه بارعتين، إذْ لا نستطيع بغير هذا الوصف أنْ نقيم تلك المشاهد الفريدة لهذيانهما، أو عراكهما، أو صداقتهما، أو انهيارهما [٣٢]. فالناقدة، هنا، حرصت أشدّ الحرص، وهي تتعرض إلى الأداء التمثيلي أنْ تشخّص بموضوعية مواطن الاجادة لهذا الأداء، وهذا يدلّ على معرفتها بتقنيات فن التمثيل وأصوله.لا تقف الناقدة وهي تقوم أداء الممثل عند حدود الأداء الخارجي للشخصية، من إظهار انفعالات الوجه أو حركة أطراف، وإنّما تؤشر كذلك العوامل الداخلية المصاحبة لهذا الأداء، بل تطالب الممثل – أولاً وقبل كل شئ – باستحضار حساسية الفنان قبل الأداء، فهما إذا ما اجتمعا معا حصل الإبداع في التمثيل، ذلك أنّ التعبير الناجح عن الأحاسيس والانفعالات، له علاقة بموهبة الممثل وإبداعه ومدى قدرته على التعبير عن الانفعالات الخاصة بالشخصية التي يجسّدها. وعندما تشاهد الناقدة خللاً في أداء الممثل وحركاته، تسارع إلى تأشير هذا الخلل، وهو جزء من العملية النقدية المتكاملة التي تمارسها بحق العرض المسرحي، وهي لا تؤشر الخلل فحسب، وإنّما تعالجه وتصوبه كذلك. ومثال ذلك ما أشرته من خلل في أداء الممثلة (إقبال نعيم) في مسرحية:(أنظر وجه الماء)، حينما بالغت الممثلة في أداء حركة السقوط على خشبة المسرح بعد طعنها. ففي «نهاية الصراع تنال الممثلة الشابة من الممثلة القديرة فتطعنها بسيف، فتموت ملقية بنفسها على طاولة وسطية، ناشرة ذراعيها مطوحة برأسها. ونظن، أنّ في هذه الميتة مبالغة استعراضية. إذْ ما كان يمنع الممثلة من أنْ تتهاوى أرضاً مثلاً، فالوضع الطبيعي لمن يطعن بالسيف أنْ ينطوي على موضع الطعنة!» [٣٣]. لم يفت الناقدة أنْ تؤشر أدق التفاصيل في تأدية الممثلة لحركة السقوط، فعيّنت الخلل ثم صوّبته، وفي هذا دليل على قوة الملاحظة التي تتمتّع بها الناقدة في أثناء مشاهدتها للعرض المسرحي، فضلاً عن معرفتها للتعبيرات الجسدية للممثلين، وما توحي به من دلالات، ومدى موافقتها للحدث المسرحي، وهو أداء نقدي، يدلّ على معرفتها بأصول التمثيل وحرفته، لا تكتف الناقدة فيه بنقد العناصر الرئيسة للعرض المسرحي، وإنّما تتابع كل صغيرة وكبيرة فيه، وهذه من صفات الناقد الجيد، الذي ينبغي أنْ يعي كلّ الجزئيات في أداء الممثل: صمتاً أو نطقاً أو حركة، فلكلّ أداء دلالاته الخاصة به منفردة، أو مجتمعة، فبعض الجزئيات « قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها، وإنّما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضممتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات، حيث تقودك هذه الجزئيات في النهاية إلى فهم كّلي متكامل عن الأثر الفنّي كلّه» [٣٤]. ولا تقتصر المتابعة الدقيقة من الناقدة، لأداء الممثل وحركاته فوق خشبة المسرح في عرض واحد، وإنما تشمل هذه المتابعة أكثر من عرض مسرحي أيضاً، ومثال ذلك متابعة الناقدة لأداء الممثلة إقبال نعيم، وهي تؤدي مجموعة من الحركات الراقصة التي تكرّرت نفسها في عرضين مسرحيين مختلفين. تؤشر الناقدة هذا الأداء الراقص، بقولها: «يذكرنا انطلاق إقبال نعيم خارج ثوب الشيخوخة والتعبير بالرقص عن زمن ماضٍ، يذكرنا بمشهد مماثل لها في مسرحية «تقاسيم على نغم النوى»، حين تخرج من ثوب الفتاة المتخلفة فتعبّر بالرقص عن أحلام أمّها في رؤيتها فتاة سوية في ليلة عرسها» [٣٥]. فهنا تؤشر الناقدة تشابهاً في أداء الحركات

الراقصة للممثلة، بل وتكرارها هي نفسها في أكثر من عرض مختلف، وهذا دليل آخر على المتابعة الميدانية للعرض المسرحي وأداء الممثل وحركاته، ودليل أيضاً على الملاحظة الدقيقة التي تتميز بها الناقدة. ومن الظواهر الفنية التي أشرتها الناقدة في أداء الممثلين على خشبة المسرح، لجوء البعض منهم إلى «التصنّع» في التعبير الذي يلقيه، فنفتقد حرارة الأداء، وبسبب من هذا ولغياب الإلقاء المؤثر كذلك، تحصل ردة فعل تجاه كل تعبير لا يعبّر بصدق عن الموقف أو الحدث، وهذا ما لاحظته الناقدة – أيضاً– في أداء الممثلة إقبال نعيم في مسرحية: (أنظر وجه الماء). فالمستمع للممثلة وهي تصف عمق تعلّقها بالمسرح يحسّ بالانفصال، فهتافها بصوت متهدج ونظرات ولهى: «المسرح». فلا يخطئ الشعور شيئاً من «التصنّع» في التعبير، ناتج عن «صناعة» للهمّ الشخصي للبطلة [٣٦]. هنا، الناقدة لا تقدّم نقداً موضوعياً مهنياً فحسب، وإنّما تلجأ إلى إحساسها الصادق في استقبال كلمات الممثل عبر صوته وطريقة أدائه في التعبير والإلقاء. فالإلقاء وصوت الممثل – بلا ريب – يضفيان لمسة تعبيرية جميلة على العرض المسرحي، فيما لو أُدّيا بشكل سليم ومؤثر، بعيداً عن أيّ تأثير شخصي أو خارجي، فنجاح الإلقاء ودقته وصدق التعبير عن الموقف أو الحدث بالكلمة المؤثرة، كلّها مطلوبة في الأداء المسرحي، وتؤدي إلى نجاح العرض. وفي موضوع ذي صلة، له علاقة بأداء الممثلين واختيارهم لأدوارهم، تؤشّر الناقدة بعض الظواهر السلبية في مسألة اختيار الممثلين وطبيعة الأدوار التي يجسدونها، وهو ما حصل في عرض مسرحية " أولئك " إعداد وإخراج حيدر منعثر، حيث انغلقت تجربة العرض المسرحي والأداء التمثيلي فيه على جيل الشباب الهواة، فحسب، ولم تنفتح على الأجيال الأخرى من الممثلين والممثلات (المحترفين)، وهذه ظاهرة غير فنية، وأمرها مقلق بالنسبة للنقاد، لأنها لا تؤدّي إلى اكتساب الخبرة، أو الاحتكاك بين الأجيال، ومن ثم انقطاع التواصل بينهم فنياً واجتماعياً وثقافياً وتربوياً، وهذا ما يعرض التجربة في المسرح إلى الخلل حتماً، ولا يدفع بها إلى الاتجاه الصحيح. ففي خضم تفاصيل حركة الإنتاج المسرحي لا عبرة في انعزال الأجيال داخل أطر محكمة. والحرص على الانغلاق داخل إطار الجيل، بمعناه العمري تحديداً، لابد أنْ يقود إلى انعزال التجربة ووقوعها في التكرار وعبادة الصورة الشخصية، الأمر الذي يؤدي لا محالة إلى الاختناق داخل الإطار المتصلب، مهما بدا من الخارج جذاباً. وهذا يقودنا إلى أنّ مسألة الفريق الواحد من الممثلين والممثلات في العمل المسرحي، لا غبار عليها، ولكن التقارب في السنّ وقصر التجربة لأفراد المجموعة، قد يؤدي إلى «عملية تصنيع» للممثل حتى يلائم الشخصية التي يمثلها، وهو ما حصل فعلاً إذْ أدّى صغار السنّ من الممثلين أدوار كبار السنّ! وكان الأجدى بالمخرج الاستعانة بممثلين وممثلات محترفين وأكثر ملائمة لتقديم هذه الشخصيات، ذلك لأنّ مشاهدة ممثلين شباب – حصراً – يؤدّون أدوار شخصيات مسنّة، لابد أنْ يعطي الانطباع بأنّ المسرحية هي مسرحية هواة [٣٧]. إنّ انعزال الأجيال بعضها عن الآخر، يؤدي إلى انعزال التجربة حتماً، وهو ما ترفضه الناقدة رفضاً قاطعاً، وتدعو المخرجين إلى تجاوزه والابتعاد عنه لأنه يضرّ بالعملية الفنية في المسرح، التي هي في الأصل عملية تربوية وتعليمية ومهنية يتعلّم فيها صغار السنّ – من الممثلين– من كبارهم ما يصحّح أخطاءهم ويعزّز تجاربهم في الحياة والفن معاً. وهكذا، شخّصت الناقدة الخلل بدقة وبرؤيا

موضوعية، ووضعت الحلول المناسبة لتجاوز مثل هذه الأخطاء أثناء العمل، فلم تكتف الناقدة هنا بالوقوف عند حدود النقد المسرحي الخاص بالعرض، وانما تجاوزته إلى الكيفية التي يتمّ بها إعداد الممثل فنياً ونفسياً وتعليمياً وتربوياً، بما ينعكس إيجاباً على أدائه. ذلك أنّ وظيفة الناقد المسرحي – كما قلنا – لا تقوم على تشخيص الأخطاء فحسب، وإنّما معالجتها أيضاً على وفق ضوابط فنية وتربوية، وهذا جزء من العملية النقدية الشاملة التي يجب أن يؤدِّيها الناقد في تقويم العروض المسرحية.

ب . الديكور //

في كثير من العروض المسرحية، يمكن أنْ يكون لاستعمال وسائل التعبير المرئية – أو ما يسمّى بالمكمّلات الفنية – ومنها الديكور، دورٌ كبيرٌ في نجاح العرض، ذلك، أنّ الديكور يتضمن «كلّ عناصر العرض المرئية، الخلفية، الإضاءة، ترتيبات الأثاث، وله وظائف عديدة منها: تحفيز المشاهد وتفسير المشاعر وتحقيق الجانب الجمالي» [٣٨]. ولأنّه، يشغل حيّزاً – دلالياً وجمالياً – من جغرافية المكان، عليه، يجب أنْ يكون تصميم الديكور وتشكيله واختياره، ذا قدرة تعبيرية عالية منسجمة تماماً مع العرض المسرحي، في أحداثه ومشاهده وشخوصه، فهو يعدّ من مكملات العرض المسرحي التي لا غنى عنها، لذلك، لا ينبغي الاستهانة أبداً بهذا المؤثر البصري. وهذه الوظيفة قد يقوم بها المخرج – أحياناً– فيصمم الديكور المناسب للعرض المسرحي، أو يضع لمساتها الفنية والجمالية مصمّم الديكور نفسه. وفي عرض مسرحية "المومياء"، إخراج "غانم حميد"، أشادت الناقدة نازك الأعرجي بالجهد الناجح للمخرج في استعمال الديكور المناسب للعرض، إذْ عمد المخرج إلى استخدام «الهياكل المعدنية كناية عن الجنود، وهذه وحدة تعبيرية تفرّعت عنها استخدامات كثيرة، منها استخدام معدات الحدادة في تقويم الأجساد، أو معالجتها، وقد اعتبر حتى الجسد الآدمي هيكلا معدنيا حين عالجت الأسرة الطيار الجريح وفكّكت بيأس جسده بمعدَات الحدادة. إنّنا لا نستطيع أنْ نتجاهل الأثر العميق الذي تركته تلك الهياكل في نفوسنا، فقد نجح المخرج في التعبير من خلالهما بإحساس مرهف وبأقل التفاصيل وأدَقها» [٣٩]. من الملاحظ أنّ الناقدة، وهي تتحدّث عن دور المخرج في اختيار الديكور المناسب للعرض المسرحي، لم تنس الحديث عن الأثر النفسي الذي تركه الديكور في المتلقي، فهي تؤشر في هذا الاختيار نجاحاً فنياً متحققاً وتأثيراً نفسياً معاً. إذْ أسهمت قطع الديكور المختارة بعناية ودقة في تقديم لوحات تعبيرية مؤثرة في المتلقي، توحي بجو الحرب والدمار والهلاك والقضاء على كلّ ما هو جميل في الحياة. فالشخصية الإنسانية هنا تحوّلت إلى رمز للقسوة والظلم والاعتداء، إذ لا فرق هنا بين الإنسان الكائن الحي الذي فقد إحساسه ومشاعره، وبين قطع المعدن الجامد التي هي آلة الحرب والدمار والقتل. لأنّ عقل الإنسان ومشاعره هما ما يميّزانه عن غيره من الكائنات والموجودات، فإذا فقدهما الإنسان في حياته، صار التعامل معه مثل التعامل مع أيّة آلة مادية معطّلة تحتاج إلى إصلاح! لقد استطاع المخرج – بهذه الرؤيا– أنْ يقدّم جزءاً من رسالة العرض إلى المتلقي، وهي رفض كلّ ما يتعلّق بالحرب، وذلك عبر توظيف قطع الديكور البسيطة المكتنزة بالدلالات وبالإيحاءات. إنّ الإعداد المناسب لمكان العرض المسرحي، وما يجري فيه من أحداث وصراعات، يترتب عليه اختيار قطع الديكور بعناية فائقة، حتى

يظهر مكان الحدث أو الصراع، وعليه يجب استغلال كل قطعة من الديكور، حتى تكون معبرة وذات دلالة، وهذا ما تجده الناقدة قد حصل فعلا في عرض مسرحية " انظر وجه الماء "، إخراج عزيز خيون، فطبيعة المكان عبارة عن مخزن أكسسورات مسرحية، أُعدَ بعناية مدهشة، بحيث جمع بتناسق ملحوظ ما بين فوضى الازدحام وكثافة التعبير، فضلا عن أنّه قد وفّر للمخرج فرصة تطوير صراع الممثلتين من الاشتباك الكلامي، ثم الجسدي، إلى اشتباك بوسائل أخرى، من بينها السيوف المتوفرة بوصفها أكسسوارات مسرحية(٤٠). هنا، ينجح المخرج في توظيف قطع الديكور المختلفة التي اسهمت – على بساطتها– في خلق أجواء مشحونة بالصراع والاقتتال، دفعت الأحداث إلى ذروتها، وهذا يعني أنّه ليس العبرة بتصميم الديكورات الضخمة أو المكلفة، بل، فيما تُوحي به تلك القطع والأشكال من رمزية، وقدرة على التعبير، تجعلها تضيف جوّاً دراماياً مؤثراً إلى العرض، تبرز الصراعات فيه، ممّا يزيد من جودة الأداء تمثيلاً وعرضاً. على المخرج، وهو يشكّل فضاء العرض المسرحي عبر قطع الديكور، الانتباه إلى عمق المسرح، فالعمق المفتوح يقف عائقاً أمام إيصال المنطوق من الكلام أو الحوار إلى المتلقي. ممّا ينعكس سلباً على أداء الممثلين خاصة والعرض المسرحي عامة، وهذا ما أشّرته الناقدة نازك الأعرجي، وهي تتابع عرض مسرحية «تقاسيم على نغم النوى»، إخراج عزيز خيون، إذْ قام المخرج بفتح عمق المسرح كاملاً واستخدم قطع ديكور مصنوعة من عيدان جريد النخيل، وبتغيير بعض القطع وتغيير مواقع أخرى، وحل ديكور مشهد بدلاً عن ديكور مشهد آخر، ويقوم بالتغيير الممثلون أنفسهم وسط امتزاج أصوات المشهدين. العرض المسرحي هنا، أعتمد بالدرجة الأساس على الحوار المنطوق أو الكلمة، غير أنّ التصميم غير المناسب للديكور –ولاسيّما كثرة الفراغات فيه– والعمق الواسع للمسرح، تسبّب في ضياع أصوات الممثلين، وأدّى إلى ضعف الإلقاء كذلك، ممّا حرم المتلقي من متعة الاستماع إلى الحوار الهادئ، والإلقاء الجيد، فصار الجمهور لا يسمع إلا صراخاً، وهو ما أدّى إلى حصول خلل في عملية إيصال المنطوق. الأمر الذي حرم الممثلين من نبراتهم وقدراتهم على التلوين، والنبرة والتلوين ضرورتان ماستان لضمان أكبر تأثير ممكن لمسرحية جادة وسيلتها الأساسية بالكلمة، كما أنّ ضمان أكبر وضوح ممكن للصوت كان سيعطي المخرج فرصة استخدام لغة الصمت داخل الحوار (٤١). المسألة فنية بحتة – كما نرى– ولها علاقة برؤيا المخرج بالدرجة الأساس ثم مصمم الديكور، وقراءتهما المشتركة لفضاء المسرح، وتشكيله بالصورة المناسبة للعرض، فالمسرحية التي يشكّل المنطوق فيها نسبة عالية من أداء الممثلين، لابدّ أنْ يركز المخرج هنا على مسألة ملء الفراغات في فضاء المسرح، حتى يتم إيصال هذا المنطوق إلى الجمهور بشكل واضح تماماً، ومن ثم يفهم المتلقي الرسالة والمقصود منها. ولا يتحوّل هذا الفراغ في فضاءات المكان إلى خلل فني ينعكس سلباً على العرض المسرحي. ينبغي استعمال المؤثرات البصرية – ومنها الديكور– في العرض المسرحي وتوظيفها بشكل مناسب دون زيادة أو نقصان، وحتى يكون الديكور عنصراً فنياً أساسياً من عناصر العرض، عليه أن يخدم رؤيا المخرج أولاً ، ويعمل على تحقيق التواصل البصري المطلوب بين المتلقي والعرض ثانياً، غير أنّ هذا الاستعمال قد يشهد فائضاً ترميزياً إلى درجة المبالغة، وهذا ما وجدته الناقدة فعلاً قد حصل، وهي تشاهد عرض مسرحية :

«الخال فانيا» ، لتشيكوف ، التي أخرجها صلاح القصب إذْ اصطدمت الناقدة بفائض ترميز عند استعمال الدوال نفسها في أكثر من موضع، ومن ذلك استخدام أكياس حفظ الجثث، فإن وضع أبطال المسرحية في أكياس حفظ الجثث يوحي بموتها، ولكن وضع «فانيا» - مثلاً – داخل كيس النايلون وعلى كرسي مقعدين في الوقت نفسه إنما هو فائض ترميز، فهل «فانيا» ميّت أو مشلول؟ وهذا الفائض المستعمل من الرموز في المسرحية بهذه الطريقة، يتوسّع أيضاً فيوحي استعمال أسرّة العمليات وملابس الأطباء التي يتبادلها كلّ من «فانيا» و«أستروف» سوف تعني، ما أنْ ينظر إليهما من خلال النظرة التشيكوفية، بأنّ هناك أملاً في العلاج، في حين أنّ استسلام أبطال تشيكوف لأقدارهم في النهاية إنّما يجلب إليهم راحة اليأس وليس الشفاء [٤٢]. وهي ملاحظة نقدية دقيقة تبديها الناقدة في مسألة اختيار الديكور وحسن توظيفه رمزياً في العرض المسرحي. فمن الضروري جداً أنْ يتمّ هذا التوظيف بشكل سليم، ودون اضطراب في إيصال الفكرة إلى المشاهد أثناء العرض. يؤكد الناقد صبري حافظ من خلال دراسته لمسرح تشيكوف، أنّ من أبرز الملامح الفنية والسمات الجمالية التي تميّز هذا المسرح، هي الرمز، فهو «جزء من النسيج الواقعي للدراما التشيكوفية لا حيلة فنية مقحمة عليها. وهو ينبض تحت جلد هذا النسيج الواقعي ليجمع شتاته في قبضة مجموعة من الرؤى الفكرية الشاملة. أنّه محاولة تجميع جزئيات الواقع من خلال معادل عام، رمزي وواقعي في آن، للوصول إلى تعميمات فلسفية نابضة بالحياة، بعيدة عن التجريد لأنها وليد ذلك البناء الرمزي والواقعي.. أو بالأحرى وليدة الحياة» [٤٣]. فهل كان الرمز عند المخرج صلاح القصب – حينما استخدمه في مسرحيته– بهذا المفهوم؟ أم هو مجرد حيلة فنية مقحمة في العرض ليس إلاّ؟ بلا ريب، ثمة افتراق قد حصل ما بين الرؤيتين، ليس في فائض الترميز فحسب، وإنما حتى في أصل الاستعمال ومعناه. فالرمز في مسرح تشيكوف – كما يرى "ريموند وليامز" – يعدّ «وسيلة لسد النقص الذي يعتري المسرحية الواقعية أثناء محاولتها تقليد الحياة بصراحة ونقل ما في داخلها إلى خشبة المسرح. وقد كان لزاماً على تشيكوف استعمال هذه الوسيلة حتى ينجح تماماً في نقل صورة واضحة وعميقة للحياة دون الوقوع في أسار الفوتوغرافية والنثرية ودون التضحية بسحر البساطة في الوقت نفسه فمن خلال هذا الرمز المنحوت من الواقع يستطيع الكاتب أنْ يمد قارئه بمرتكز بؤري ييسر عليه التوصل إلى الامتدادات المختلفة للأحداث» [٤٤]. إنّ الناقدة، وهي تشير إلى البعد الرمزي للديكور في مسرحية (الخال فانيا)، ودوره في تحقيق الجانب الجمالي للعرض المسرحي، لم تنس عقد مقارنة فكرية – فنية في أصل استعمال الرمز بين: تشيكوف والقصب، فهي تؤكد أنّ فائض الترميز لم يكن له مبّرر فنّي في عرض الأخير، في حين أنّه كان جزءاً من العملية الفنية في مسرح تشيكوف.

ثالثا – قضايا مسرحية

أ. الكوميديا بين الهدف والتسلية

من بين القضايا المسرحية التي اهتمت بها نازك الأعرجي في نقدها لعروض المسرح العراقي، قضية: «الكوميديا بين الهدف والتسلية»، وهي قضية شغلت النقاد كثيراً، وأدّت إلى خلاف حاد بين المشتغلين في مجال المسرح ، «فمن قائل : إنّ هذا اللون من التأليف المسرحي ينبغي أنْ يستهدف غاية اجتماعية، أو أخلاقية أو

سياسية خاصة تخدم الفرد، والمجتمع من خلال ذلك الإطار الساخر الضاحك، وقائل: إنّ الضحك يمكن أنْ يقصد لذاته، وحسبُ العمل الكوميدي أنْ يسرّي عن المشاهد هموم الحياة بالضحكة الصافية، التي لا تتعلّق بشيء من تلك المشكلات التي جاء إلى المسرح لكي ينساها » [٤٥]. وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر هذه، وهي اختلافات لا تمسّ الأصل في العمل المسرحي الكوميدي، الذي يؤكد على أنّ من بين أهداف المسرح – مهما اختلفت مذاهبه الفنية وتجاربه في التأليف والعرض– أنّه مصدر من مصادر الوعي الحضاري الذي يبني مع غيره من المؤسسات الثقافية إنساناً مدركاً لطبيعة الحياة، ومن ثمّ ، فأنّ المسرحية الكوميدية مهما هدفت إلى التسلية، فإنّها ينبغي ألاّ تقترن بالإسفاف في الحوار، أو الخروج عن اللياقة أو العدوان على بعض القيم الخلقية التي يعيش عليها المجتمع، دون رغبة في نقدها أو تغييرها إلى شئ أفضل، فمن الصعب على المرء أنْ يتصوّر عملاً كوميدياً طويلاً ليس له هدف إلاّ التسلية من غير أنْ ينطوي على بعض هذه الجوانب الهابطة[٤٦]. ولذلك، ناقشت الناقدة مسألة في غاية الأهمية، وهي اختيار الممثل المناسب للدور المناسب. وهذا ما تناولته في حديثها عن مسرحية: (عقدة حمار)، تأليف: عادل كاظم، إخراج: فاضل خليل. فعندها أنّ اختيار الشخصية المناسبة للدور المسرحي، ولاسيما الكوميدي منه، يجب أنْ يخضع لاعتبارات فنية، فشخصية البطل في المسرحية، تحتاج إلى فنان كوميدي ذي مواصفات فنية معينة، ذلك، أنّ الفنان الكوميدي ليس ذلك الذي يجيد التملّص من الدور في أيّة لحظة، ليلقي نكتة أو يجهر بما هو أسوأ، فهذه مهارة من مهارات المنولوجست أو فنان الأسكتش، أما الفنان الكوميدي، فهو الموهوب فطرياً للتعبير بملامحه وهيئته الخارجية، بقوله، وصمته، بإشاراته وسكناته، بحضوره الحساس المستمد تعبيره الخارجي من عميق إحساسه الداخلي بالموقف مقترناً بخفّة الدم التي منّ الله عليه بها دون الكثير غيره [٤٧]. وهذا يعني: أنّ ثمّة فرقاً في العمل المسرحي ما بين أداء «الفنان الكوميدي». والمنولوجست الذي يعتمد مهارات فنية خاصة غايتها الإضحاك والتهريج والهزل حسب، الأول موهوب بالفطرة، ويلتزم قواعد فنية معروفة يفرضها هذا النوع من الأداء الفني، ولا يجب أنْ يتداخل عمل الاثنين، أو يؤدي الأول عمل الثاني على خشبة المسرح. ولأنّ الكوميديا موهبة وفطرة يتميز بها الممثل عن غيره، وإحساس داخلي يعيشه الفنان في الواقع والتمثيل، فأيّ تصنّع في أداء الكوميديا، يفضح أداء الممثل، وقد يؤدي بالعرض إلى الفشل الذريع. إنّ عروض المسرح التجاري الهابط وغير المنضبط في توجهاته الفكرية أو الفنية، تبدو حاضرة بقوة هنا، بل وتفرض نفسها فرضاً في هكذا عروض، بعيداً عن الأداء الراقي لفنّ الكوميديا، أو الالتزام بقوانينه المسرحية المعروفة، فطالما «أنّ تركيز النص والعرض المسرحي، حول البطل الكوميدي، بغض النظر عن طبيعة الموضوع والشخوص وما يفترض به أنْ يكون هدف المسرحية الفكري، في حين أنّ مسرحنا عرف طيلة تاريخه بعدم التركيز على بطل واحد دون غيره. وواضح بالطبع أنّ المنهجين يفترقان من واقع أنّ التركيز على شخصية دون غيرها – وبالتحديد شخصية المضحك– إنّما هو استثمار تجاري بالدرجة الأساس» [٤٨]. فالسبب الرئيس في هبوط مستوى العرض المسرحي، إذن، هو عدم توفّر مواصفات «الفنان الكوميدي». الذي يجيد الدور المنوط به بإحساس مرهف وموهبة فطرية، لأنّ «الكوميديا» هي «فرط التراجيديا». هي

بلاغة الإحساس وعمقه ورهافته وتفجّره، في تعبير يتجاوز المأساة إلى كوميديا. وبطل مسرحية "عقدة حمار" لا يتمتّع بأيّ من هذه المواصفات. إنّه نموذج للشائع على مسارحنا اليوم من المضحكين الذي يجيد حفظ القوالب الاستهلاكية الجاهزة لإضحاك الجمهور، علماً بأنّ الجمهور مستعد للضحك على أقلّ ممّا قدّمه ممثلو المسرحية» [٤٩]. الضحك في العمل المسرحي الكوميدي يجب أنْ يكون مدروساً وله غاية على صعيد الحوار، وأداء الحركات، والأحداث، واختيار الشخصيات...إلخ. ومن ثمّ، فهو عمل منضبط فنياً واجتماعياً، إذْ إنّ العمل الكوميدي الهادف له منطقه وأصوله، وهو يختلف جوهرياً عما يُقدّم –أحياناً– على خشبة المسرح من عروض ليس لها غاية سوى الإضحاك والتهريج. وهذا ما دفع الناقدة نازك الأعرجي إلى انتقاد الأداء الهابط للممثل بطل مسرحية "عقدة حمار"، لأنّه لم يكن يمتلك موهبة، أو مواصفات فنية يتمتّع بها تخصّ هذا النوع من الأداء التمثيلي. ولذلك، كان اختياره شخصية كوميدية تؤدي دور البطولة غير مناسب تماماً، بل كان اختياراً سيئاً. والسبب الذي أدّى إلى هبوط العرض، وخروجه عن دائرة الأداء الكوميدي الراقي، هو عدم وجود الممثل المحترف. وبلا ريب، أنّ عرضا مسرحيا مثل " عقدة حمار"، لا يمثل المسرح العراقي الرصين بعروضه، ولا يليق بسمعته أيضاً، وإنّما يجب أنّ يبقى في حدود المسرحيات التجارية الهابطة، التي لا يُقصد من ورائها إلاّ الربح المادي! إنّ الناقدة – وهي تحدّد المواصفات الفنية للفنان الكوميدي – رفضت جملة وتفصيلاً أيّ أداء يخل بهذه القواعد الفنية، أو يشذّ عنها، لانّ هذا يعني الهبوط إلى دوامة الفكاهة السطحية. وهذا، لا يعني ابتعاد المسرح عن روح الدعابة والضحك، «فلا شكّ أنّه من الجميل أنْ يضحك المرء، وأنْ ينفي عن نفسه هموم الحياة، ولكن إلى أنْ يتحقق للإنسان حلمه في تلك الحياة الميسرة الخالية من الهموم، والعلاقات الاجتماعية المتشابكة، سيظل الفرد مطالباً بأنْ يأخذ نفسه بشيء كثير من الجد، وأنْ يروض نفسه على مواجهة مشكلات الحياة، بدل نسيانها في ضحك أجوف مستمر، وأنْ يقيم توازناً معقولاً بين ما يجعله قادراً على تلك المواجهة، وما يخفّف عنه بعض الألم» [٥٠]. وهذا، ما تتمنّى الناقدة حصوله في عروض المسرح العراقي، وهو أنْ يكون العرض الكوميدي متزناً فكرياً وغنياً بمتطلبات الموضوع والشخصيات معاً. صحيح أنّ التسلية مطلوبة، ولكنها ينبغي أنْ تكون هادفة، ومرتبطة بقضايا الإنسان ومجتمعه. أليس المسرح مدرسة الشعب؟ ثم «إنّ أهم سمة من سمات المسرح العراقي، التي أسست لسمعته ودوره في حركة المسرح العربي، هي كونه جزءا حيّاً من النسيج الثقافي العراقي الملتزم بالتعبير عن المعاناة الإنسانية والوطنية والقومية، مخاطبا الذاكرة والوجدان والقيم العليا، مترفعاً عن المؤقت والعارض، أو الطارئ الفج. الأمر الذي حصّن التجربة المسرحية العراقية ووفّر للأجيال المختلفة ساحة لقاء فكري وفنّي لا خلاف جذرياً فيها حول الأوليات، والحدود والمعايير»[٥١]. ولو تتبّعنا العروض المسرحية في العراق، لوجدنا فيها نماذج إيجابية كثيرة من الذي تنشده الناقدة على مستوى الكوميديا الهادفة، وغير المتطفّلة. مثل مسرحية: «نديمكم هذا المساء». إذْ إنّ وجود الفنان القدير سامي عبد الحميد في المسرحية قد اضفى على طابعها الكوميدي وزناً واتزاناً، فالناقدة، تضع عامل الممثل القدير في المرتبة الأولى من عناصر نجاح هذه المسرحية، وربّما كلّ مسرحية، وعلى الأخص الكوميدية منها. فهي مقتنعة تماماً أنّ إنتاج

كوميديا راقية يعتمد اعتماداً أساساً على وجود ممثل كبير، أو مجموعة ممثلي رفيعي المستوى، لأنّ وجود مثل هذا الممثل، أو هؤلاء الممثلين سيعبّر أولا عن توافق مفروغ منه بين طاقم العمل الأساسي «المخرج والممثلون»، وسيضمن ثانياً الحد المقبول من جودة النص، وسيحسم في النهاية اتجاه العمل المسرحي. في مسرحية «نديمكم هذا المساء» اختلف الأمر كثيراً، إذْ إنّ الممثل المحترف هو الذي أسهم في نجاح العرض، بتقديمه كوميديا راقية، هادفة، ذات مجهود مشترك، أبدع جميع الممثلين فيه، فقدموا لنا كوميديا لا تتطفّل على حاجات الجمهور إلى التسلية. ولا تخلط بين حاجات النص الحقيقية وحاجات المنتج التي لا علاقة لها بطبيعة النص أو العرض المسرحي [٥٢]. وهكذا، يتّضح من خلال هذه المقارنة النقدية التي قامت بها الناقدة بين هذين العرضين المسرحيين، الفرق بين: الكوميديا الفن الهادف الذي له أصوله الفنية المعروفة، والكوميديا عندما تتحول إلى ضحك وتهريج وإسفاف فحسب، وهو ما عارضته الناقدة بشدة، وحدّدت موقفها النقدي من فنّ الكوميديا على هذا الأساس، فهي – كما هو واضح – لا تعترف بالنوع الثاني أبداً وترفض وجوده في مجال العمل المسرحي، لأنّه يمثل خروجاً عن أصول المسرح وروحه.

ب – اللغة في العرض المسرحي

الأداء اللغوي في العرض المسرحي من القضايا الخطيرة والمحرجة في آنٍ معاً، ولا ينبغي الاستهانة أبداً باللغة في العرض المسرحي، لأنّها، وسيلة الأداء الرئيسة فيه، وهي تضفي عليه حياة وحيوية ورقي، وتبعده عن الجمود والرتابة، لأنّها – أي اللغة – كائن حيّ له كيانه، وله شخصيته، وليس أداة تعبيرية جامدة. وتتضح أهمية اللغة فيما تكشف عنه من السمات الفنية للعمل المسرحي في أخص خصائصه الفنية. فالكلمات، هي محور وسائل الفن المسرحي، بوصفه عملاً أدبياً، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية [٥٣]. بلا شك، أنّ اللغة، هي واحدة من المقاييس الفنية المتعددة التي يتمّ بوساطتها الحكم على جودة العرض المسرحي من عدمه، إلا أنّه، يبقى في النهاية أنّ أفضل العروض المسرحية، هي التي تستطيع أنْ تجود بأدائها اللغوي، بل، أنّ تمكّن أيّ ممثل من لغته، مع التمكّن من المواصفات الفنية الأخرى، يعني القدرة على إيصال الرسالة إلى الجمهور، بشكل سليم وبمهارة فنية عالية، وهذا يعني نجاح الممثل في أدائه، وجودة العرض أيضاً. ولدى متابعتها الميدانية لمهرجان المسرح العراقي في دورته الثانية، أشّرت الناقدة نازك الأعرجي خللاً واضحاً في الأداء اللغوي، إذْ عانت أكثر العروض المشاركة من مشكلة ضعف اللغة العربية الفصحى، بل، ودمارها على ألسن الممثلين والممثلات. فعلى الرغم من غلبة النصوص المؤلفة بالفصحى وهي كثيرة، إلاّ أنّنا من بينها جميعاً لا نقع إلاّ على عرضين مسرحيين حافظ فيه الممثلون على سلامة اللغة، في حين عملت الأخطاء اللغوية والنحوية في لفظ الحوارات إلى ضياع فرصة التركيز في غالبية العروض، حتى إنّ مشكلات اللغة قد أثّرت سلبيّاً على فرص ممثلي هذه العروض في التنافس [٥٤]. وهذا الخلل – في رأينا – يتحمّله – مناصفة– كلاً من المخرج والممثل، الأول بسبب تساهله، والثاني بسبب ضعفه في اللغة الفصحى، والنطق السليم بها. إنّ أيّ خلل يصيب الأداء اللغوي في العرض المسرحي، بلا ريب، سينعكس سلباً على باقي العناصر الفنية المكونة لمنظومة هذا العرض،

عليه، يجب أنْ يكون حضور اللغة – كأداة تعبيرية ناطقة– حضوراً واعياً وفاعلاً في كلّ عرض، وبدون هذا الحضور، وبهذه الكيفية، تتعرّض المسرحية إلى إخفاق كبير في إيصال (الرسالة)، نتيجة الخلل الذي يقع ما بين (المرسل) و (المرسل إليه). لأنّ طبيعة اللغة في المسرح، «هي الوسيلة الرئيسة لتوصيل الموضوع والانفعال وعناصر الصراع التي شكّلت نسيج التلقي. والتشويش على هذه الوسيلة يسيء إلى منظومة الاستقبال والتلقي، ليس فقط في التسبب باضطرابها، بل، وأيضا في خلق حواجز من الاستياء تحول دون تقدير عناصر الأداء الأخرى، أو عناصر التعبير الأخرى في العرض المسرحي ككل» [٥٥]. وعلى الرغم من هذا الحيز الكبير الذي تشغله اللغة في مساحة العرض المسرحي، وعلاقتها بالمضمون والحدث والشخصية والجمهور. إلاّ أنّ عملها يتحدد في نطاق المنظومة الكبرى لهذا العرض. فلغة المسرحية، هي «المظهر المادي لكل مقومات المسرحية وغايتها. وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور، عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف، فتكسب الشخصية أبعادها، وتحسم الفكرة، وتنقل الصورة الحيوية مشبوبه» [٥٦]. ولذا، لابدّ من العناية باللغة تأليفاً وحواراً ونطقاً، فقوّة النص المسرحي في لغته، وحياة الشخصيات المسرحية في أبعادها الخارجية والداخلية، إنّما تتكشف لنا بوساطة لغة الحوار الذي تنطقه تلك الشخصيات عندما تؤدي أدوارها على خشبة المسرح. وأيّ ضعف في لغة النص المكتوب أو لغة الحوار ونطقه معناه الفشل الذريع في الأداء. وقد يستطيع المخرج بمهارة فنية ما، أو بأسلوب معين، أنْ يعوّض ضعف أيّ عنصر فني في العرض المسرحي إلاّ ضعف اللغة. وبالرغم من النجاح الذي تحقّقه العروض المسرحية في مختلف جوانبها الفكرية والفنية، يبقى نجاحها في جانب الأداء اللغوي له ميزة مؤثّرة ومتفرّدة. وعليه، إذا ارتقت لغة العرض المسرحي ارتقى هو أيضاً، وتكاملت عناصره الفنية. وهكذا، تبقى للكلمة في المسرح موقعها المتميز، وأثرها الخطير في المتلقي، بدءاً من كتابة النص لدى المؤلف وانتهاء بالعرض المسرحي، وإذا اقتربت لغة النص المسرحي من الشاعرية والتعبير القوي المؤثر، اكتسب العرض جمالية على مستوى الأداء الفني والإلقاء الراقي.

نتائج البحث

(١) قدّمت نازك الأعرجي جهداً متميزاً في متابعة عروض المسرح العراقي ونقده، ولاسيّما ما يتصل منه بالتأليف، والإخراج. ففي الجزء الأول من كل مقالة، تكون ملاحظاتها النقدية للنص أو المؤلف، وهي ملاحظات تفصيلية شاملة، أخذت حيزاً كبيراً من نقدها، أمّا الجزء الثاني من مقالتها، فخصّصته للإخراج وما له علاقة برؤيا المخرج، بدءاً من اختيار النص، أو إعداده، وانتهاء بآخر فقرة في العرض المسرحي، وكلّ ما يتعلّق بالعرض من عناصر فنية بصرية وسمعية وأداء ممثلين وإلقاء وديكور وموسيقى...إلخ. إذْ حرصت الناقدة – في كلّ مقالاتها – أنْ يكون تحليلها النقدي مخصصاً لعرض مسرحي واحد في مختلف جوانبه الفنية، أو ما يتصل منه بالقضايا الفكرية والفنية لهذا العرض.

(٢) تتبع الناقدة – أحياناً – أسلوب المقارنة بين عرضين للمسرحية الواحدة، أو أكثر من عرض لها، توضح من خلال هذه المقارنة مكمن الاختلاف بين العرضين، وما يجري فيهما من حذف، أو إضافة، أو تعديل في المشاهد، وغير ذلك ممّا يتعلّق برؤيا المخرج.

(٣) شكّل النقد التطبيقي لدى نازك الأعرجي نسبة عالية من منهجها النقدي ولاسيّما في تحليل مكونات العرض المسرحي ومكملاته، وتجنبت الناقدة النقد النظري في مقالاتها ما أمكن ذلك.

(٤) على الرغم من تبنّي الناقدة مسبقا لأفكار ايديولوجية أو سياسية خاصّة بها، إلاّ أنّها أفلحت في حصر نقدها للعروض المسرحية بالجوانب الفنية والجمالية، ولم تقحم هذه المسائل في نقدها للعروض إلاّ قليلاً ولاسيّما في مناقشة القضايا الفكرية أو الدرامية للنص. ورفضت الناقدة اقحام المسائل الشخصية في نقدها، ونأت بنفسها عنها، فجاءت أحكامها النقدية مهنية وموضوعية، ممّا جعلها شخصية نقدية لها مكانة محترمة بين النقاد والمسرحيين.

(٥) وجد النقد الانطباعي له حيّزا في الكتابات النقدية التي قدمتها نازك الأعرجي، في تقويم العروض المسرحية، وهو أمر طبيعي طالما أنّ الناقدة اتخذت من النقد المسرحي الصحفي سبيلاً لها، والذي يتحوّل في بعض الأحيان إلى ما يشبه التقرير العاجل أو الملاحظات النقدية العابرة.

(٦) رصدت الناقدة طبيعة العلاقة بين المسرح العراقي والكوميديا، على صعيد الاداء والهدف، ووجدت أنّها كانت إيجابية قبل التسعينيات من القرن المنصرم، ولكنّ هذه العلاقة اختلّ توازنها فيما بعد، بسبب ظروف الحصار الاقتصادي على العراق، وتدخّل بعض المتطفلين في الشأن المسرحي: تمثيلاً وإخراجاً وإنتاجاً، ممّا أفرغ العمل المسرحي الكوميدي من محتواه الأصلي.

(٧) من بين القضايا النقدية التي استفزّت وعي الناقدة مسألة الأداء اللّغوي في عروض المسرح العراقي، وقد أُشّرت مسألة بالغة الخطورة على مستوى الأداء التمثيلي والتلقي، ولذلك، دعت الناقدة إلى ضرورة الاهتمام الكبير بهذه الوسيلة، والعناية بها، بحسن إجادة اللغة في النص المسرحي وأداء الممثلين معا.

الهوامش

* نازك الأعرجي، كاتبة عراقية وصحفية وناقدة، ولدت في محافظة بابل سنة ١٩٤٥م، بكالوريوس صحافة من كلية الآداب بجامعة بغداد سنة ١٩٦٩م، عملت في القسم الثقافي لجريدة الجمهورية البغدادية منذ سنة ١٩٨٥م، ومنهجها في الكتابة ضد التعصب. وقد خاضت معارك جدلية عدّة في المسرح، وهو ساحة نشاطها الأساسي، تقول: (أظن أنّ وجودي في خضم معاركه الجدلية كان مؤثراً ونجحت في إرساء تقليد بتحييد العنصر الشخصي، فحافظت على صداقات أغلب الذين جادلتهم، أو وجّهت لهم ولأعمالهم النقد، مهما كان قاسياً أو جارحاً). شاركت في العديد من المهرجانات المسرحية بصفة عضو تحكيم، ولها إسهامات أدبية أخرى، ولاسيّما في مجال الكتابة عن الأدب النسوي (في القصة والرواية)، تشهد

لها الساحة الثقافية داخل العراق وخارجه بالعديد من المشاركات في هذا المجال الأخير. ينظر: موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين: ٢٠٨/١.

١. ينظر: النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مقدمة نظرية: ٥٩.

٢. ينظر: نحو ستراتيجية عربية جديدة في الفن والأدب: ٧٨ ، ومعجم المصطلحات: ٣٠.

٣. النقد الفني وقراءة الصورة: ٢٣.

٤. ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي: ٧١٢.

٥. سردية النص المسرحي العربي: ١٥.

٦. ينظر: نقد النقد المسرحي: ٤١ وما بعدها. وأعلام ومصطلحات المسرح الأوربي: ٦٦.

٧. ينظر: تقاسيم على نغم النوى: البحث عن هوية المسرح الشعبي: ١٤٧.

٨. نفسه: ١٤٧.

٩. ينظر: هاملت بلا هاملت: ١٣٣.

١٠. نفسه :١٣٤.

١١. نمسرح الماضي فلا ننقله: ٧٠.

١٢. نفسه.

١٣. المسرحية: ٥.

١٤. فائض الترميز فراغات الانتقاء: ١٤٨.

١٥. ينظر: تقاسيم على نغم النوى: البحث في هوية المسرح الشعبي: ١٤٨.

١٦. ينظر: نفسه.

١٧. نفسه.

١٨. ينظر: حدود (الجزء) آفاق (الكل): ١٤٥ وما بعدها. ومهرجان المسرح العراقي: تجمع موسمي أم مهرجان قطري: ١٥٠.

١٩. ينظر: فائض الترميز فراغات الانتقاء: ١٤٧.

٢٠. نفسه: ١٤٨.

٢١. مسرح تشيخوف :١٧٨ وما بعدها.

٢٢. ينظر: المصدر السابق نفسه.

٢٣. نفسه: ١٤٨ وما بعدها.

٢٤. نفسه.

٢٥. ينظر: مهرجان المسرح العراقي: تجمع موسمي أم مهرجان قطري: ١٤٩ وما بعدها.

٢٦. ينظر: هذيانات يقظة: ٧٢.

٢٧. المصدر السابق: ١٥٠.

٢٨. مهرجان المسرح العراقي، مراجعة نقدية: ١٥٦.

٢٩. في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية: ٤١.

٣٠. المنهج النقدي عند الدكتور عبد القادر القط: ٢٥١.

٣١. ينظر: مرحبا أيتها الطمأنينة :٧١.

٣٢. ينظر: طقس صاخب في هجاء الحرب :٧١.

٣٣. كتابة على الماء :٧٦.

٣٤. في النقد المسرحي: ١٦٣.

٣٥. ينظر: كتابة على الماء: ٧٦.

٣٦. نفسه.

٣٧. ينظر: حدود (الجزء) آفاق (الكل): ١٤٨.

٣٨. نقد النقد المسرحي: ١٠٢.

٣٩. طقس صاخب في هجاء الحرب: ٥٧.

٤٠. ينظر: كتابة على الماء: ٧٦.

٤١. ينظر: تقاسم على نغم النوى: ١٤٩.

٤٢. ينظر: فائض الترميز فراغات الانتقاء: ١٤٩.

٤٣. مسرح تشيخوف: ١٧٩.

٤٤. نفسه.

٤٥. قضايا ومواقف: ١٩٣.

٤٦. ينظر: المنهج النقدي عند عبد القادر القط: ٢٦٥ ، وقضايا ومواقف: ١٩٣ وما بعدها.

٤٧. ينظر: خطوة حاسمة لمرحلة جديدة: ١٤١ ،

٤٨. نفسه.

٤٩. نفسه.

٥٠. قضايا ومواقف: ١٩٥.

٥١. مسرح تموز منجزات وآفاق: ٧١.

٥٢. ينظر: نمسرح الماضي فلا ننقله أو ننقل عنه: ٧١.

٥٣. ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٢٧، والنقد الأدبي الحديث: ٦٥٨ وما بعدها.

٥٤. ينظر: تحت خيمة الواقع: ٦٩.

٥٥. نفسه.

٥٦. النقد الأدبي الحديث: ٦٦٦.

المصادر

أولاً – الكتب

١. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣ ، ١٩٨٦م.

٢. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، د. كمال الدين عيد، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م.

٣. سردية النص المسرحي العربي، د. بيداء محيي الدين الدوسكي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦.

٤. في المسرح، في العرض المسرحي.. في النص المسرحي.. قضايا نقدية، د. نديم معلا محمد، مركز الإسكندرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠م.

٥. في النقد المسرحي، فؤاد دوارة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٣.

٦. قضايا ومواقف، د. عبد القادر القط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٧١م.

٧. مسرح تشيخوف، صبري حافظ، الجمهورية العراقية، وزارة الأعلام، مديرية الثقافة العامة، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣م.

٨. المسرحية، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت ، ١٩٧٨م.

٩. معجم المصطلحات، عيد كمال، (د. ط)، (د. ت).

١٠. المنهج النقدي عند الدكتور عبد القادر القط، د. عبد العزيز بسيوني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،٢٠٠٢م.

١١. موسوعة أعلام العراق في القرن العشرين، تأليف: حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٥م.

١٢. موسوعة أعلام المسرح (والمصطلحات المسرحية)، تأليف وليد البكري، دار أسامة للنشر، عمان، ط١ ، ٢٠٠٣م.

١٣. نحو إستراتيجية عربية جديدة في الفن والنقد، محمد حسين جودي، دار الصفاء للنشر، عمان، ٢٠٠٥م.

١٤. نقد النقد المسرحي، د. باسم الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.

١٥. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

١٦. النقد الفني وقراءة الصورة، عفيف بهنسي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧م.

ثانيا – الدوريات

١. تقاسيم على نغم النوى: البحث في هوية المسرح الشعبي، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ٦، حزيران ،١٩٩٢م.

٢. حيدر منعثر في أولئك، حدود ((الجزء)) آفاق ((الكل))، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع٩، أيلول، ١٩٩٢م.

٣. د. صلاح القصب يخرج ((الخال فانيا)): فائض الترميز.. فراغات الانتقاء، نازك الأعرجي، مجلة: آفاق عربية، بغداد، ع ٣، آذار، ١٩٩٣م.

٤. طقس صاخب في هجاء الحرب، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ١، كانون الثاني،١٩٩٤م.

٥. عادل كاظم وفاضل خليل في ((عقدة حمار)): خطوة حاسمة لمرحلة جديدة، نازك الأعرجي، مجلة: آفاق عربية، بغداد، ع ١٢، كانون أول، ١٩٩٢م.

٦. كتابة على الماء، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع٤، نيسان، ١٩٩٤م.

٧. مرحبا أيتها الطمأنينة، من الفصل الواحد إلى المونودراما، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ١٠، تشرين الأول، ١٩٩٣م.

٨. مسرح تموز منجزات وآفاق، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع٧، تموز ،١٩٩٣م.

٩. مهرجان المسرح العراقي: تجمع موسمي أم مهرجان قطري، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ٤، نيسان ،١٩٩٣ م.

١٠. مهرجان المسرح العراقي في دورته الثانية، تحت خيمة الواقع، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ٣-٤، آذار – نيسان ،١٩٩٥م.

١١. مهرجان المسرح العراقي، مراجعة نقدية، حسب الله يحيى، مجلة الأقلام، بغداد، ع ٥-٦، مايس – حزيران،١٩٩٣م.

١٢. نمسرح الماضي فلا ننقله أو ننقل عنه، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، ع ٩، أيلول، بغداد،١٩٩٣م.

١٣. النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مقدمة نظرية، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الرابع، ع ١، ١٩٨٣م.

١٤. ((هاملت)) بلا هاملت، زواج على ورقة طلاق! نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع ٧، تموز ،١٩٩٢م.

١٥. هذيانات يقظة، نازك الأعرجي، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع٨ ، آب ، ١٩٩٣م.