الجهود النقدية للناقد ياسر البراك

م.م. مصطفى لطيف عارف
كلية التربية / جامعة ذي قار

المقدمة

تتنوع اهتمامات البراك في الممارسة النقدية على عدة محاور تكمل في مجملها الرؤيا النقدية لديه فهو يعتبر النقد المسرحي عملية تكملة لفعله الإخراجي بل انه يقول دائما (أنا ناقد في الإخراج ومخرج في النقد)(١)،وهذا يعني إن البراك لايفصل بين الممارسة الإخراجية بل انه يجد فيها وجهين لعملة واحدة ولعل المقالة التالية ستكشف بعض أراء البراك في النقد . النقد المسرحي فعالية إبداعية مثله مثل فعل التأليف والإخراج والتمثيل لأنه يعتمد على الخلق مثل بقية الاختصاصات المسرحية الأخرى ، لذلك انقرضت تلك النظرة السطحية التي ترى في النقد المسرحي نابعا لفعالية الخلق المسرحي ، وقد عززت المناهج النقدية الحديثة هذا الفهم من خلال تأكيدها على أهمية الخطاب النقدي في محاورته الإبداعية للخطاب المسرحي ،فأصبح النقد كما يقول بارت (خطاب على خطاب)(٢)،وهكذا نجد اهتمامات البراك تنصب بألا ساس على تكوين مفاهيم مسرحية جديدة في المشهد المسرحي عموما وفي المشهد النقدي خصوصا٠ ويمكن أن نصنف الجهود النقدية له على ضوء الفقرات التالية:

١- مقالة النقد التطبيقي:

يمثل مقال النقد التطبيقي الأهمية الكبرى في جهود البراك النقدية إذ أنه ومنذ عام ١٩٨٦ يمارس كتابة المقالات في الصحف اليومية والأسبوعية المتنوعة من خلال متابعاته للعروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح العراقي سواء في بغداد أو البصرة أو الناصرية ويتميز المقال النقدي للبراك في بداياته بالتأثير بالمنهج الانطباعي الذي كان سائدا في بقية النقد المسرحي العراقي ولعل أهم المميزات التي تميز بها ذلك المنهج أنه يعتمد على ذائقة الناقد بصورة أساسية إضافة إلى ثقافته في ميدان السمع لذلك نجد اختلافا كبيرا في مستويات المقال النقدي لدى البراك ،ومن خلال قارئتنا للعديد من تلك المقالات ،ولعل ذلك الشي طبيعي أذا ما وجدنا أن البراك بدأ ممارسة النقد المسرحي في وقت مبكر حيث نشر أول مقال نقدي وعمره لايتجاوز الثامنة عشرة وهذا يعني أن ثمة وعيا مبكرا بأهمية الفعالية النقدية في الحياة المسرحية ٠ أن المقال النقدي الانطباعي يعتمد بصورة أخرى على الإحكام التقويمية التي تجعل الناقد المسرحي يصيب أحيانا ويخطى أحيانا أخرى٠ وهذا يعني ان المنهج الانطباعي ليس منهجا محددا وإنما هو منهج متقلب يتيح للناقد حرية الاسترسال في الحكم والتقييم إلا أن هذه المرحلة لم تستمر لدى البراك طويلا فمع بدايات عقد التسعينات ومن خلال دراسته في كلية الفنون الجميلة استطاع ان ينفتح على المناهج النقدية الحديثة لذلك وجدنا ثمة تطورا ملحوظا في بنية المقال النقدي لديه عام ١٩٩٢ ٠ إذ اعتمد على آليات المنهج السميولوجي(٣) في قراءة العرض المسرحي ،ويعتمد ذلك المنهج على الفهم ألعلامي للعرض المسرحي إذ أن جميع العناصر البصرية ،والسمعية في العرض المسرحي ويعتمد ذلك المنهج على الفهم ،بفتح علامات تتحمل معاني محددة٠ وعلى هذا فان هذا المنهج قد اقترب من العلمية في قراءة العرض المسرحي لأنه منهج يبتعد عن الحكم والتقييم لأنه يعتمد بالأساس على الجوانب التحليلية للعرض المسرحي ٠ ولذلك نجد إن البراك في العديد من مقالاته التطبيقية قد استطاع توظيف هذا المنهج في قراءة بعض العروض المسرحية(٤)،وحيث يكون الناقد مبدعا أخر للعرض من خلال تأويل مفرداته ومعانيه وإيجاد شبكة العلاقات بين تلك المفردات والمعاني لإنتاج معنى الرضا المسرحي٠

٢- نقد الظواهر المسرحية:

الجهد الثاني في مقال النقد المسرحي يتمثل بنقد الظواهر المسرحية التي تفرزها الحركة المسرحية وقد خصص البراك جزاء لاباس به من جهده النقدي لقراءة تلك الظواهر ودراستها وإلقاء الضوء عليها

،فقد اهتم البراك وبصورة خاصة بالظواهر المسرحية في مسرح المحافظات ،ومسرح الناصرية بالتحديد فكتب ثلاث مقالات تتعلق بعلاقة النقد المسرحي ،والناقد المسرحي بالمسرحية وكانت على التوالي (نقدنا المسرحي والبديهية المرفوضة)و(النقد المسرحي ومسارح المحافظات)و(خبرة الناقد المسرحي)ومن بين الآراء التي طرحها البراك في تلك المقالات ما يلي:

١- نسمع بعض الفنانين المسرحين يتهمون نقدنا المسرحي بقصوره عن أضواء الحركة المسرحية ،وعدم قدرته على الفرز بين الإبداع ونقيضه،ويعود هذا الاتهام لبراة بعض الأقلام(الصحفية)في النيل من صمود فنانين لهم باع طويل في مجال الإبداع بحجة أنهم يأملون في بناء حركة مسرحية خالية من السلبيات تعتمد النقاء صفة لها متناسين أنهم بمقالاتهم هذه إنما يساهمون في تشويه إبداعنا المسرحي الذي نسعى من اجل تجذيره ووضع السمات والخصاص المعينة له،والتي من شانها أن تجعلنا نفخر بما انجزناه(٥)،وانأ هنا لااريد النيل من الناقد المسرحي أو المبدع ،بل على العكس،أريد أن أكون خيط وصل ودعوة سلام وتفهم بين المبدع والناقد٠

٢- لابد للناقد المسرحي الجاد الذي يتوصل إثناء بحثه ودراسته لإشكالية العمل في مسارح المحافظات للعوائق المهمة أمام حركة السمع ولابد له إن يبحث عن السبل الكفيلة لإزالة العراقيل أمام نمو الحركة النقدية وديمومتها٠

وبديهي إن يكون ما توصل أليه الناقد من تشخيص للعلل ووضع الحلول

العملية لهافي الوصل لصفة عمل فعلي بدون تضافر الجهود الواسعة لخلق حالة من الترابط المتبادل بين خطوة وأخرى ٠ إذ لايمكن أن نغفل هذه الخطوات عن بعضها البعض لأنها متسلسلة منطقيا ولا تقبل التنافر الذي سيؤدي في حالة وجوده إلى تثبيت العملية النقدية وفصلها كعملية إبداعية عن عملية الإبداع المسرحي(٦)٠

٣- إن خبرة الناقد المسرحي تجئ من عدم فهم المبدع المسرحي لنوايا النقد ووظيفته الأساسية في تأشير ملامح وسمات الحركة المسرحية والظروف والمناهج التي تسير عليها :فالنقد المسرحي يتم أولا وأخيرا بما يبدعه المبدع العراقي وما يصل إليه من تجارب مسرحية تؤهله لان يقف في طليعة المسرحين العرب في البحث عن خصوصية عربية للنشاط المسرحي في الوطن العربي(٧)٠ كما عالج بعض الظواهر الأخرى مثل ظاهرة التوثيق المسرحي في مقالين الأول (المسرح العراقي والتوثيق) والثاني (فاطمة الربيعي وأدب المذكرات المسرحية)٠ وما جاء في هاتين المقالتين ما يلي: من يتمعن الحركة المسرحية في قطرنا ، يجد ان ظاهرة التشويق لم تخص ألا بالنزر اليسير من الاهتمام ،سواء من الإفراد أو بعض المؤسسات الفنية لذلك يواجه الناقد أو الباحث المسرحي العراقي في حقب تاريخية معينة ٠ واقصد بالمصادر النصوص المسرحية العراقية غير المطبوعة والتي ستواجه مصيرا سيئا إن بقيت مجرد مخطوطات عند مؤلفيها (٨)٠

وإما المقال الثاني يقول: تعاني الحركة المسرحية في العراق إشكاليات عديدة،تقف في مقدمتها أمكانية الحفاظ على هذه الحركة وتدقيقها٠اذ يفتقر المسرح العراقي إلى الدراسات النقدية والتوثيقية التي توفر للأجيال القادمة فرصة الاطلاع على منجز المسرح العراقي وما لم تقم المؤسسات الثقافية والفنية بهذه المهمة فإننا سنشهد بعد سنوات اندثار الكثير من المنجزات المسرحية التي وضعت المسرح العراقي في صدارة المسارح العربية(٩)٠

وحاول البراك أيضا دراسة بعض الظواهر المسرحية الأخرى مثل الأطفال والمسرح المدرسي في ثلاث مقالات بعنوان (كليلة ودمنة ومسرح الأطفال)و(غياب المسرح المدرسي غياب القاعدة)و(الخطاب الشفهي في مسرح الأطفال) ومن الآراء التي جاءت في تلك المقالات مايلي:إن الاهتمام بالمادة الدرامية في مسرح الأطفال في غاية الأهمية ،لان ما سيقدم على المسرح سينعكس بالضرورة على البناء النفسي والفكري للأطفال ٠ لذلك كان لابد من توفير حالة وعي جدية عند العاملين في مسرح الأطفال خاصة الكاتب المسرحي الذي يمثل الهيكل العام للعرض المسرحي ٠ ولو حاولنا مراجعة العروض المسرحية المتذبذبة التي قدمت للأطفال في مسرحنا نجد إن اغلبها لاترتقي للقيمة الكبيرة لمسرح الاطفال٠ وهذا لايعني وجود عروض متميزة ألا إن غالبية ما قدم لدينا يدور في موضوعات تقليدية تتكرر بين عرض وآخر فكم شاهدنا من عروض تعتمد على حكاية (علاء الدين والمصباح السحري)٠

وكان الأدب الإنساني لم ينجب غير إن هذه الحكاية بقيت على سياقهاالعام٠ أن هذا التكرار في الموضوعات المقدمة للأطفال سببه عدم وجود كاتب مسرحي متخصص في الكتابة للأطفال ،بحيث يعي أهمية هذا الجانب الإبداعي ويتعامل معه تعاملا يؤدي إلى البحث عن مضامين جديدة ولذلك فإننا ندعو الكتاب المسرحين للاستفادة من حكايات كليلة ودمنة) ٠ التي رأينا فيها بذور درامية تصلح لان تكون مشروعا مسرحيا ناجحا (١٠)٠

انطلقت الفعاليات المسرحية العراقية منذ نهاية القرن التاسع عشر،وتشعبت لتشمل كافة مفاصل الحياة الاجتماعية والثقافية ،وكان المسرح المدرسي

ظاهرة بارزة في بداية نشوء الحركة المسرحية عندنا ٠ وهذا ما اتفق عليه اغلب الذين اهتموا بالبحث عن الجذور التأسيسية للفن المسرحي من العراق٠ ومن ينظر لحركتنا الحالية يجد انعدام أو انحسار النشاطات المسرحية الطلابية ،وذلك يعود لعدم الاهتمام بالمسرح المدرسي في مدارسنا ،ومع إننا بين فترة وأخرى نرى بعض الجهود الفردية التي تطلع ألينا ببعض التجارب الطلابية ،إلا أنها سرعان ما تخفت أضواؤها بسبب عدم الاهتمام بهذه التجارب وعدم إعطائها الفرصة المناسبة للخروج إلى حيز اكبر(١١)٠

إذا كان الخطاب الشفهي في جوهره خطابا تخريبيا من حيث الآليات التي تتحكم بتكوين الذائقة المسرحية لدى المتلقي ،فإننا بالتأكيد سندرك فورا حجم المأساة التي يقع مسرحنا العراقي تحت وطأتها خاصة في دور الخطاب الشفهي الذي يهدف إلى تكوين اثنا حمل وترتيب ذائقة بديلة للذائقة الحالية التي تأسست عبر عقود من النضال المسرحي ٠ وبالرغم من هزيمة الخطابات المسرحية باجمعها أمام تأثير وسيلة الخطاب التعفي ومنها الخطاب التربوي والتعليمي في مسرح الأطفال ٠ وهذا يعني بالتأكيد إن هذا المغزى في منأى عن العدوى،بل على العكس فان دخول أي جسم غريب من الخطاب أليه يعني قوة تدميرية من لبنة من أهم البنى الارتكازية التي ينفعل بها الفن المسرحي عموما ،لان مسرح الأطفال ينتج لنا متلقي المستقبل المدرسي على آليات التلقي الديناميكية٠

كما درس البراك بعض النصوص المسرحية في محاولة لتسليط الضوء على أزمة النص المسرحي في مقالين الأول (ثلاث مسرحيات) و(مذكرات رجل ميت) ومهما جاء في المقال الأول (كبار وصغارا) ليتعاطون كتابة المسرحية ذات الفعل الواحد ،لأسباب عديدة لعل أبرزها قدرة هذا الشكل الدراسي على التفرد في النقاط درامية الحياة ووضعها في إطارها الفني الصحيح دون الوقوع في الافتعال الإنشائية التي تودي بالخطاب المسرحي إلى الهاوية ،وتهتم بنيته الدرامية وأفكاره الفلسفية ودرس كذلك تأثيرات الخطاب النفعي في المسرح العراقي حيث كتب العديد من المقالات منها(الخطاب النفعي في المسرح) إضافة إلى العديد من الظواهر الأخرى مثل(المسرحية في التلفزيون بين الإخراج التلفزيوني والمسرحي) حيث جاء فيه:ظاهرة تقديم العروض المسرحية على شاشة التلفزيون ليست ظاهرة جديدة على المسرحيات العربية ،وخاصة التلفزيون العراقي الذي دأب على عرض مسرحيات عراقية وعربية وعالمية في أوقات متفاوتة على القناتين الأولى والثانية،ومع أن هذه المسالة (مسالة تقديم العروض المسرحية المعروفة على شاشة التلفزيون) تحمل الكثير من جوانب السلب والإيجاب ألا أنها تعد من الظواهر الحضارية التي لابد من توفيرها لخلق حالة من التنوع والتجديد في الفنون الدرامية العراقية)٠

٣-الدراسات المسرحية:

تمثل الدراسات المسرحية جهدا أخرمن جهود البراك النقدية حيث كتب العديد من الدراسات النقدية التي تنوعت بين دراسة التجربة المسرحية لبعض المخرجين العراقيين وبين دراسة الظواهر من خلال بحث معمق يختلف عن المقالات التي كان يكتبها للصحف اليومية فقد كتب دراسة حول (بنية المسرح التجاري مقاربة لإستراتيجية الاتصال والتلقي)٠

يخطأ من يظن إن ظهور(المسرح التجاري) كان وليد صدفة أو رغبة ذاتية لأحد المسرحيين الذين لم يحصلوا على تذكرة لدخول حفلة الإبداع المسرحي العراقي،لان شيوع هذه الظاهرة منذ عام ١٩٨٥ واستمرارها واضمحلالها في أواخر الثمانينات وعودتها بعد ذلك في بداية التسعينات يدل على أن هذه الظاهرة ترتبط بظروف اقتصادية وسياسية وتقنية هي التي تؤثر فيها وترسم هذا النمط البياني صعودا أو هبوطا وصعودا مرة أخرى ،وهذا التناسل الغريب لظاهرة (المسرح التجاري) يضع الناقد المسرحي أمام مهام عسيرة تقتضي منه أن يكون ملما بأساسيات المقارنة النقدية في التعامل مع المسرح التجاري بانفعال خال من القراءة المنهجية لبنية المسرح التجاري وإستراتيجية في الاتصال والتلقي ٠

ودرس كذلك مسرح الصورة في دراستين الأولى بعنوان (الحداثة في المسرح مقاربة تمهيدية) تجربة المخرج صلاح القصب ٠ والثانية بعنوان (إشكاليات الخطاب الصوري في المسرح العراقي) وجاء في كلتا الدراستين ما يلي: أذا كانت تجربة المسرح(مسرح الصورة) قد لقيت الكثير من أصوات الرفض والإدانة التي ما زالت مستمرة حتى الآن،إلا أن مسرح الصورة استطاع إن يثبت كأرسخ تجربة عراقية في حقل التجريب المسرحي وان كانت ترتبط بأصول أوربية على مستوى الأطروحات النظرية ٠ وتنطلق ردود الفعل السلبية تجاه مسرح الصورة من عدة مواقف متباينة منها ما يتعلق بثقافة الناقد ومنهجه التقليدي من قراءة التجربة المسرحية وخير من يمثل هذا الاتجاه الناقد رشيد ياسين أو من موقف أيدلوجي مغاير كالناقد علي مزاحم عباس أو من عدم معرفة بالية هذه الأطروحات النقدية والحالية٠ كالناقد والمؤلف المسرحي بنيان صالح٠ وإذا كانت تجربة مسرح الصورة قد فرضت نفسها على المشهد المسرحي العراقي وأصبح لها أنصارها ومدافعون عنها ومقلدون فإنها في حقيقة الأمر

تمضي بداخلها شرفا كبيرا بإنشاء لغة جديدة في الاتصال والتلقي ٠ إذ تعتمد الصورة على وسائل اتصال معقدة ووسائل بث غير تقليدية تخفي بداخلها اتساق تتقدمه من جهود الاتصال تحتاج إلى تلقي مجهز بمنظومة تلقي متقدمة الأمر الذي لانجده عند جمهور المسرح لدينا ألا فيما يندر ٠ ولولا تجربة صلاح القصب قد نمت وترعرعت في المسرح الأكاديمي لما كان إن تستمر لو كانت قد اختارت مكانا آخر لظهورها٠أذا كان الخطاب الصوري في المسرح العراقي قد أستطاع أن يهيمن على ألأطر التجريبية السائدة لدينا بحضوره الوعي والفاعل على مستوى النظرية والتطبيق،ألا أن هذا العالم يمنع أن يقع هذا الخطاب في إشكاليات عديدة تتعلق بطبيعة المؤثرات التاريخية التي أثرت في نشأته وتكوينه ومدى انسجامه وتجانسه مع المشهد المسرحي السائد، وهي إشكاليات قد ترافق أي خطاب آخر فيما أذا أستطاع أن يحقق نفس روح ألاقتحام والمغايرة التي دخل بها الخطاب الصوري إلى ساحة ألإبداع المسرحي،ولكن هذه الإشكاليات بقيت أسيرة تجربة الصورة نفسها دون إن تكون هناك مؤسسة نقدية مهمتها كشف جوانب هذه التجارب ومناقشتها والدخول معها بجدل ساخن ،وجل ما استطاعت أن تحققه المؤسسة النقدية لدينا أن تكون إما رافضة وبشكل قاطع لهذه التجربة وقامعة لها ،أو مسايرة تماما لها ومبشرة بها وغاضة النظر عن الكثير من الإشكاليات التي رافقتها٠ وكذلك درس تجربة المسرح الشعبي من خلال تجربة المخرج (عزيز خيون) في دراسة بعنوان (الخطاب الشعبي في المسرح العراقي) أن قراءة واقع عمل الخطاب الشعبي العراقي تكشف لنا بوضوح مدى الانقلاب التي تعرضت لها بقية هذا الخطاب سواء بالنسبة للشبكة البنيوية التي تهيمن عليه والمنظومة الرؤية التي تبدلت مفاصلها بفعل الوعي الجديد الذي أسسته مجموعة من التجارب المحددة الساعية إلى إظهار مدى الديناميكية التي تمتلكها الرؤى الشعبية في إنتاج إنسان من الاتصال والتلقي بعيدة كل البعد عن ماهو سائد في منجز الخطاب الشعبي المتمثل بتجارب الرواد التي تشكل المنطلق الذي لايمكن إهماله للتجارب الجديدة٠ وكتب دراسة أخرى بعنوان(خطاب التعري في المسرح العراقي) برأي المدرسة الشكلانية لكي يتعرى فسق ما فيجب إن يكون فربضا بالمعنى البلاغي الكلي مثلا عندما يستعمل التساؤل لإخفاء التأكيد كما يجب أن يكشف الزخرف من طرف الكاتب ذاته وان ينشد عليه كإحدى حيل المهنة ٠ لقد أنجزت خطابات مسرحية تقع تحت دائمة خطابات الشعرية التي هي جزء من الخطاب الدعائي فكانت الحصيلة كبيرة من ناحية الكم في العاصمة وبقية المحافظات وثمة أربعة نتاجات يمكن التوقف عندها باعتبارها الممثل الدقيق للخطاب الشعري في المسرح العراقي هي :

١- أمريكا قارة الرعب والجوع والموت٠ التأليف المسرحي والإخراج :قاسم محمد٠
٢- حرية المدقية:تأليف أروين شر،أخراج محسن العزاوي٠
٣- ثورة الموتى:تأليف براين فرايل،أخراج حيدر منعثر٠
٤- بابل تتوهج من جديد :تأليف وإخراج وجدي العاني٠

ولم تقتصر تلك الدراسات على مسرح العاصمة فقط بل تعدت على دراسة الحياة المسرحية في مدينة الناصرية فكتب عدد من الدراسات المسرحية مثل(شخصية الأسلوب في مسرح الناصرية)على الرغم إن نشوء المسرح في مدينة الناصرية يعود لأواخر العشرينات وبداية الثلاثينات إلا إن الصورة الأوضح في ميدان التوظيف النقدي تبدأ من أواخر الثمانينيات وأوائل الستينات وعبر جهود المخرجين (عزيز عبد الصاحب،وعزيز خيون،ومهدي السماوي في الناصرية،وعدنان مبارك في قضاء الشطرة ،الذين مارسوا ودرسوا المسرح في معهد الفنون الجميلة ٠

وتقسم أعمال هولاء المخرجين الأربعة إضافة إلى إعمال أخرى بصورة من صور المحاكاة للتجارب المسرحية التي كانت سائدة في مسرح العاصمة أو الفرق التي كانت تزور الناصرية منذ منتصف العشرينيات لذلك لايمكن الحديث عن وحدة أسلوبية محدودة في مثل هذه العروض لان الشي الأهم في تحقيق أسلوبيته للتجربة المسرحية هو إعلان القطيعة المعرفية مع ما هو سائد ومألوف حتى تتحقق كينونة الخطابات التي يسعى منتجيها لإيجاد وحدة أسلوبية متميزة ٠

ودراسة التأليف المسرحي في الناصرية يمثل ألتأليف المحلي احد المقومات الأساسية للحركة المسرحية في مدينة الناصرية باقضيتها ونواحيها وهذه الميزة التي قد تتفرد بها الناصرية بين المحافظات العراقية أذا استثنينا العاصمة باعتبارها بؤرة مركزية لتجمع المبدعين العراقيين من كتاب مسرحين ومخرجين وممثلين ينحدرون أصلا من الناصرية ومدن أخرى تجعل من ألازم علينا كمشتغلين في حقل النقد المسرحي ان نعطي هذه المميزة حقها من الدراسة والتحليل ٠

ولدينا دراسة بعنوان (المسرح في الناصرية إشكالية الانتبع التلقي):يواجه الناقد المسرحي المتتبع لحركة المسرح في مدينة الناصرية دافعا

مسرحيا مريرا يتسم بالعشوائية والابتعاد عن المناهج العلمية في الإنتاج والتلقي ٠ فالعروض المسرحية وطرق أنتاجها محكومة برغبات ذاتية متذبذبة لبعض المسرحين الذين ما زالوا رغم كل المعوقات التي يصعب معها أنتاج أي عرض مسرحي متماسك برؤاه الفقهية والفكرية يحاولون السعي لتأسيس نشاط مسرحي يؤهل المدينة لاحتلال دورها الرائد في ميدان الفن المسرحي ٠

وكتب دراسة أخرى بعنوان (عبد الرزاق سكر خطوط الذاكرة المسرحية)وأخرى بعنوان(حاتم صكر وجماعة الناصرية للتمثيل)(١٢)٠

وثالثا بعنوان(أحمد ألباقري مسرحيا)وقد حاول في هذه الدراسات الثلاث إن يدرس بعض الشخصيات المسرحية من خلال عطاءها المسرحي وقد جاء في جاسم صكر وجماعة الناصرية للتمثيل مايلي: وقد كان الفنان الراحل جاسم الصكر واحدا من الذين تأثروا بالجماعة كتكوين مسرحي أولا وبنمط خطاباتها المسرحية ثانيا ،فقد بدأ الصكر ممثلا في باكورة إعمال الجماعة (قضية ظل الحمار)عام ١٩٩٢ من خلال أدائه الشخصية المركزية(صاحب الحمار) في العمل المذكور واستمر معها في مسرحية (الوباء الأبيض) عام١٩٩١ التي عرضها قبل أسبوع من العرض الأول المنتظر بقرار مؤسساتي ومثل فيها الصكر شخصية (مدير المستشفى) وكانت آخر المشاركات في مسرحية العراقية عام ١٩٩٦ بشخصية ثانوية هي شخصية (الرجل) في العرض الذي أقيم في الناصرية دون العرض في بغداد(١٣)٠

كذلك كتب البراك دراسة لنص مسرحية (حيهل) للكاتب علي عبد النبي الزيدي وكانت الدراسة بعنوان (فضاء الدمية مقاربة سيميائية لمسرحية حيهل)٠

وهكذا نجد إن الدراسات المسرحية التي كتبها البراك تتنوع بتنوع اهتماماته بين مسرح المحافظات والمسرح في العاصمة لأنه يجد أن المسرح العراقي لايمكن ان تقتصر إحداثه على المسرح في العاصمة فقط بل ينبغي إن يشمل مسارح المحافظات ايضا٠

٤- مقال التنظير المسرحي:

تعتمد مقالات أو دراسات التنظير المسرحي التي كتبها البراك على مايسميه أطروحة (المسرح الاسقاطي)حيث يسعى إلى تأسيس مفاهيم المسرح الاسقاطي من خلال تجربة الإخراجية العلمية أولا ومن خلال تنظيرا ته المسرحية ثانيا وتعتبر اولة العرض المسرحي منذ عرض مسرحية(في أعالي البحر)عام ١٩٩٥ وحتى مسرحية(عشك) عام ٢٠٠١ مصدرا مهما من مصادر دراسة مقال التنظير المسرحي للبراك إذ أن يقترح العديد من الفرضيات المسرحية في تلك الأدلة ويسعى لإيجاد تحقيقات عيانية على الخشب من خلال تجربته الإخراجية وبغض النظر عن مدى نسبية الانجاز التي تحققت من تلك التنظيرات ألا أن سعي البراك لاختيار فرضياته تلك يعتبر جهدا استثنائيا في الحياة المسرحية التي لاتعرف غير التجارب المتذبذبة والمنقطعة عن بعضها البعض٠

كذلك كتب البراك دراستين مهمتين هما : (المسرح الاسقاطي أطروحة الخطاب الجديد)و(الشخصي والمرئي في المسرح الاسقاطي)٠

والمسرح الاسقاطي يشكل أطروحة جديدة تريد أن تتجاوز تلك ألازمة وتتعالى عليها٠وأذا كان هذا المصطلح جديا فحسب بل ألمفاهيمي النقدي فأن مستواه الجدة الحقيقي فيه لايمكن في المصطلح فحسب بل يتعدى ذلك إلى العلاقة المتبادلة بين الخطاب والمتلقي٠

لان المسرح الاسقاطي يريد أن يخلق خطابا جديدا ومتلقيا جديدا وهذه الجدة تنبع أولا من محاولة أنشاء إنسان اتصاله فاعلة تعتمد على قدرة المتلقي في أنتاج الخطاب المسرحي بعد أنتاجه الأول المركب من مجموع الفنون السمعية والبصرية فيه وثانيا انه يريد إن تكون فاعلية التلقي ليست فاعلية آنية بل تتجاوز إلى مستوى تأسيس الذائقة التي تؤهل خطاب المسرح الاسقاطي لتحقيق هدفها في إسقاط الإنسان التقليدية للمتلقي وإسقاط الذائقة السلمية للمتلقي(١٤) ٠

وتكمن علاقات التطرق في التجريب المسرحي المعاصر في الفصل بين النظامين السمعي والبصري الذين يشكلان المنظومة البنيوية للخطاب المسرحي في جوهره الاتصالي،فلا نجد في السائد من المنجز المسرحي غير صورتين هجينتين للتعامل مع هذه الحاجة الجوهرية في الخطاب المسرحي فانه يحقق النظام السمعي بعلاماته المختلفة او يسيطر الملفوظ النظري بقيمته الحالية المهتمة ٠ وهكذا لأنجد موازنة محسوسة بين هذين النظامين فلا الملفوظ البصري (المرئي) يهيمن على الملفوظ السمعي ولا الأخر تسير على الأول ٠ وهكذا ترتقي اللغة في المسرح الاسقاطي جرسا موسيقيا بصريا وسمعيا ٠ فالملفوظ الحراري صورة مكثفة للشعر المبدع الأصيل والملفوظ البصري إيماء مباشر وعميق بالجمال،وأنهما (السمعي والبصري) قناة اتصال فاعلة مكونة يبعضهما ولايمكن فصلهما ألا لضرورات منهجية(١٥) فأنهما تكملان بعضهما ولايمكن فصلهما٠

كما كتب البراك ردا على مقالة الناقد (حميد الشيخ فرح) أشكل فيها على البراك بعض أطروحاته وكانت مقالة البراك بعنوان (المسرح الاسقاطي) أطروحة التلقي ركز فيها الكاتب على مسالتين أساسيتين في هذا الشعاع ٠ الاولىتتعلق بالتسمية (أي المصطلح)والثانية تتعلق بجغرافية هذا المشروع من خلال نظرة نقدية أراد لها الكاتب إن تكون حافز للقائمتين على هذا المشروع لفتح حوار حواري يتسم بالشمول والإيضاح الدقيق لإبعاد هذا المسرح وأطروحاته الفكرية والجمالية٠ ولتعريف الكاتب بعد مقدمته يوضح فيها طبيعة الواقع المسرحي السائد على إطلاق تسمية (المسرح الاسقاطي) و(الإسقاط) هو رؤية إخراجية بحته تتعامل مع الفصل على أساس أسلوب الاحتمال٠

٥- المقابلات الشخصية :

كانت المقابلات الشخصية احد الجهود النقدية التي اهتم بها البراك لتوثيق وتدوين الحركة المسرحية في الناصرية بالتحديد ألا أن تلك المقابلات لا تأخذ جزءا كبيرا من الجهد النقدي لديه لأنه يعتبر أن تلك المقابلات لاتعطي فكرا حقيقيا لفن المسرح باعتبارها تعتمد في الغالب على استرجاع ما في الشخصية التي يقابلها في ميدان المسرح ولكنه كان يلجا إلى هذا النوع من الفعل النقدي من اجل إيجاد مدونات مسرحية عن المسرح في الناصرية فاستطاع تحقيق عدد من المقابلات الشخصية مع بعض الفنانين والمعنيين بشؤون المسرح في المدينة ومن بينهم (عبد الرزاق سكر،شاكر الغرباوي،احمد ألباقري،محمد علي كاظم،زكي عطا ،علي بصيص،راشد العودة،وغيرهم)٠

الخا تمة

إن الهدف من إيراد العديد من الفقرات في النقاط الخمسة الماضية هو توضيح مدى تنوع الجهود النقدية لدى البراك إضافة إلى توفير الفرصة للقأرى لهذا البحث للاطلاع على مختلف تلك الجهود ٠ولعلنا لا نبالغ إذ نقول إن مدينة الناصرية لم تشهد خلال تاريخها المسرحي الطويل ناقدا مسرحيا بهذه الشمولية وبهذه الاهتمامات من بعض الجهود النقدية المتذبذبة التي سبقت البراك إلا أنها لم تكن إلا جهودا بسيطة لا تتعدى حدود الرغبات الفردية في الكتابة عن الحركة المسرحية لذلك نجد إن ما كتبه البراك عن الحركة المسرحية في الناصرية تحديدا يمثل أساسا مهما لأي باحث يحاول دراسة المسرحية في هذه المدينة٠

إن هذه الرحلة رحلة حياة ياسر البراك التي امتدت منذ ولادته عام ١٩٦٨ م وحتى هذه اللحظات هي في حقيقتها رحلة رجل أحب المسرح وأصبح بالنسبة إليه طقسا يوميا يعيش تفاصيله بكل دقائقه٠ فالمسرح بالنسبة للبراك حيزا يوميا لايمكن الاستغناء عنه لأنه على خشبة المسرح يستطيع أن يتنفس معنى الوجود ،فالخشبة مساحة لحرية القول والإحساس بالكيان الإنساني الذي يؤكد خصوصية النوع العراقي في التعامل مع معطيات الثقافة والحضارة٠

فكان البراك رمزا لكل شي يتصل بالأرض والجذر فهو يستطيع برائحة التراب ومنها يضع عجينة أفكاره ليعرضها وسط هذا الصخب المتلاحم من الشكليات والزيف ٠ وختاما نقول أن البراك كان يحفر في الصخر كي يخرج جوهر الحقيقة فيطلع عليها الناس٠

الهوامش

١- مقابلة شخصية مع الناقد والمخرج المسرحي:ياسر البراك ،في ٢٠٠٣/١١/٢٥ ٠
٢- جريدة الزوراء،ع ٢٣٣ ،في ٢٠٠٣/١٢/٦ ٠
٣- المنهج السميولوجي:هو منهج نقدي حديث يقوم على الدراسة التحليلية الحديثة٠
٤- ينظر الجدار الرابع ٠٠٠ قراءات في المسرح العراقي٠
٥- جريدة القادسية،ع ٢٤٠٢ ،في ١٩٨٨/١/٩ ٠
٦- جريدة القادسية،ع ٢٦٣٢،في /١٩٨٨/٨/٢٧ ٠
٧- جريدة العراق ،ع ٣٨٥٧،في ١٩٨٨/٩/٢٥ ٠
٨- جريدة الجمهورية،ع ٧٠٧٤،في ١٩٨٩/١/٢٩ ٠
٩- جريدة الثورة ،ع ١٠١٣٢،في ٢٠٠٠/١٠/٢٠ ٠
١٠- جريدة القادسية ،ع ٢٦٧٤،في ١٩٨٨/١٠/٨ ٠
١١- جريدة ألوان،ع ١٦،في ١٩٩٨/١/١٠ ٠
١٢- مجلة (أور ٢٠٠٠)،ع ٩،في ٢٠٠١/٣/١ ٠
١٣- نشرة الرابطة،ع ١٠ ،في تشرين الأول ١٩٩٨، ٠
١٤- مجلة (أور ٢٠٠٠)،ع ١ ،في ١٩٩٨/٩/١ ٠
١٥- جريدة الثورة ،ع ٩٩٠٣ ،في ١٩٩٩/١٢/١ ٠

المصادر والمراجع

١- الجدار الرابع ،قراءات في المسرح العراقي٠
٢- حديث شخصي مع الناقد ياسر البراك،٢٠٠٣ ٠
٣- مجلة أور ٢٠٠٠ ،ع ١ ،في ١٩٩٨/٩/١ ٠
٤- مجلة أور ٢٠٠٠ ،ع ٢،في ٢٠٠١/٣/١ ٠
٥- جريدة ألوان،ع ١٦ ،في ١٠/ ١ /١٩٩٨ ٠
٦- جريدة الرابطة الأدبية،ع ١٠ ،تشرين الأول ١٩٩٨، ٠
٧- جريدة الزوراء،ع ٢٣٣ ،في ٢٠٠٣/١٢/٦ ٠
٨- جريدة العراق ،ع ٣٨٥٧ ،في ١٩٨٨/٩/٢٥ ٠
٩- جريدة الثورة ،ع ١٠١٣٢ ،في ٢٠٠٠/١٠/٢٠.
١٠- جريدة الثورة ،ع ٩٩٠٣ ،في١٩٩٩/١٢/١ ٠
١١- جريدة الجمهورية،ع ٧٠٧٢ ،في ١٩٨٩/١/٢٩.
١٢- جريدة القادسية ،ع ٢٦٣٢،في ١٩٨٨/٨/٢٧ ٠
١٣- جريدة القادسية ع ٢٤٠٢ ،في ١٩٨٨/١/٩ ٠
١٤- جريدة القادسية ع ٢٦٧٤ وفي ١٩٨٨/١٠/٨ ٠