عواطف نعيم.. بصمة انثوية على خشبة المسرح العراقي

سعدي عبد الكريم

كان أبونا، يعلمنا كيف تقسو على أبناء القصب الأيام ، لكنه حين مات، رأيته واقفا كالنخل، معروق الجبين، محمرا كشمس المغيب، بعدها حين كبرت عرفت بأن النخل لا يموت، وهو مطأطأ الرأس، بل يموت وجذره يمخر عباب الأرض، ليحليها الى مخاصب خضر مترعات ثانية، ليهطل المطر.

نعم.. فثمة مطر وعشق وهوس مسرحي، يسكن هذه العراقية النبيلة المتألقة، الفنانة (عواطف نعيم) لأنها كالنخل غائرة في بون ملذاتها الإبداعية الآمنة، ومحلقة صوب ذلك الأفق العراقي البهي المطرز بزهو سعف نخله الجليل، وترانيم أهله الطيبين، وعبق جدرانه الاريجية الحالمة.

حينما تجلس قبالتها، أو تلتقي بها مصادفة أو ربما تشاهدها من بعيد، وهي تتسرب خلسة صوب هموم أشتغالاتها اللحظية المزهرة، وأنثياالاتها المشرئبة صوب اللا محدود في ذلك الأفق الأخاذ المترامي الأطراف، وأنبهاراتها الفنية المتوغلة داخل مخاصب أروقتها الإبداعية المختلفة العديدة أو حين تتسمر على كرسيك وأنت تشاهد لها عرضا مسرحيا أو تقرأ لها بحثا او خطاباً معرفياً، فأنك ستدرك، ووفق منظومة الاستقراء الآني، بأنك أمام كائن عراقي أسطوري، يحلق برؤاه السديمية، واستنباطاته المتألقة الراحلة صوب (اللا مرئي) داخل ذلك البون الهائل من الرموز والمسميات، والفضاءات، والاحالات، بل يبدو لكَ بذات اللحظة القريبة من ذلك الثبات الذي يستوطن داخل عنوانٍ مجبولٍ بالفطنة والنشاط، بان كل ألوان الكون قد تداخلتْ مرة واحدة، لتفصح عن ذاتها الايقونية الخلاقة، لتشكل تلك البصمة الأنثوية في ذاكرة المسرح العراقي، للرائعة المبهرة (عواطف نعيم).

تلك الفنانة التي جُبلت منذ نعومة أظفارها بمهمة تقليد كل ما تسمعه من الأصوات التي تُحاذي مخيلتها المتقدة، بل تقلد كل ما يتحرك أمامها من كتلات بشرية، وتحاكي بطريقتها الخاصة ما يلامس شغفها المبكر لـ(فن التمثيل) الذي عارضته العائلة أيما معارضة، لأنه ومن غير المعقول، ان تندرج تحت مسمى الفن، هذه البنت التي ترعرعت في مناخات الجنوب العراقي، المتواشجة برائحة أريج شط الفرات والمغلفة بعبق رائحة البردي، والتي عليها ان تتبرقع مبكرا بـ(الغوطة) السوداء، التي ستغطي حتماً ملامحها السمراء المبهرة الجميلة، المأخوذة بعمق حضارة (أور) العظيمة.

لكنها وبرغم كل تلك المصاعب والتحديات التي كانت تؤطر ملامح أزمنتنا الفائتة، أصرت وبعنفوان امرأة الجنوب الجليلة، التي يملأها الكبرياء، بل تمتطي هي الكبرياء ذلولاً لها ليوصلها لمأربها النبيل الجليل باحة (الفن) بجل مواطن تصانيفه الرفيعة، حينها قررت الاستمرار، فأكملت دراستها الأولية بنجاح مبهر برغم إننا بالجمع، كنا نلتحف حينذاك الليل دثاراً لنا، ونتقاسم بيننا خبز الشعير كي نحاول مقاومة ذلك الحيف الجميل، الذي كان يتربص بنا في كل الزوايا المظلمة لذلك النوح والكد والأسى والجوع، والفاقة اليومية، حيث كان الصبر حليفا ساميا لذلك النشأ الأول للأحياء، ليحيله الى تاريخ فنيّ مبهر فيما بعد.هكذا كانت (عواطف) تغتسل كل يوم بمحيطات معارفها الجليلات، وشطان ملذاتها الحالمات، لتحتضن موجات السمو، والرفعة، والكبرياء، لتنقلها صوب لجاج باحات الإبداع المترعة، وهي تتأبط تحت ملامحها السمراء الجميلة، تذاكر السفر نحو ذلك العالم السحري (المسرح)، لتلجه برفق وتودعة أخاذة نبيلة مبهرة، لتعقد مع باحته صفقة فنية معمرة، لن تشطب من سِفْر تاريخها الفني المديد، ما دام هناك عرق إبداعي ينبَضُ، في دواخلها السديمية الحالمة المستفزة، والمستنفرة على الدوام.

أنهت (عواطف نعيم) دراستها في معهد الفنون الجملية/ بغداد، بعدها حصلت على بكالوريوس (فنون) من اكاديمية الفنون الجميلة/ بغداد، نالت بعدها درجة الماجستير والدكتوراه (اخراج مسرحي) من كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

أسست قسم مسرح الطفل في دائرة السينما والمسرح عام ١٩٩٦ واقامت أول مهرجان له في عام ٢٠٠٢ ساهمت في العديد من المهرجانات المسرحية العربية على رأسها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج، مهرجان الأردن المسرحي، ومهرجان دمشق المسرحي، ومهرجان مسرح الطفل في تونس، مهرجان بغداد بجل دوراته، ومهرجان الرباط، ومهرجان البحر الأبيض المتوسط المسرحي.

حازت العديد من الجوائز الفنية، منها كأفضل ممثلة في مهرجان قرطاج ١٩٨٥ وبذات العام نالت نفس الجائزة من المركز العراقي للمسرح، نالت جائزة أفضل ممثلة من جامعة بغداد عن السهرة التلفزيونية (رجل وامرأة) عام ١٩٨٧ وافضل ممثلة من دائرة السينما والمسرح عن العرض المسرحي (الحريم) بذات العام، نالت جائزة الإبداع من وزارة الثقافة عن أداء شخصية (الليدي ماكبث) عام ١٩٩٨، نالت الجائزة الفضية من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون عن الدراما الإذاعية (الأوائل) شاركت كناقدة وباحثة مسرحية في معظم الملتقيات والندوات الفكرية والمهرجانات المسرحية.

وفي رأينا، كمشتغلين في منطقة الكتابة والنقد المسرحي، تُعدُ (عواطف نعيم) المرأة العراقية الوحيدة الأوفر غزارة قي كتابة الخطاب المسرحي والاخصب رؤيا، والاوقد مخيلة وملكة ، لتوافر شرائط لغة (الميزانسين) الإخراجية لديها، وهي من المساهمات الفاعلات في عملية الارتقاء بمهمة التجديد والحداثة في المنتج الإبداعي، على مستوى المناخ العرضي في باحة المسرح العراقي والعربي.

حيث كتبت وأخرجت العديد من النصوص المسرحية الرائعة يأتي على هرمها مسرحية (بيت الأحزان) ١٩٩٧ ومسرحية (يا طيور) بذات العام، ومسرحية (حجر السجيل) ٢٠٠١ ومسرحية (ترانيم للعشق) ٢٠٠٢ و(أنا في الظلمة ابحث) عام ٢٠٠٥، ولعل محاولتها الإخراجية الرائعة لمسرحية (دائرة العشق البغدادية) المأخوذة عن دائرة الطباشير القوقازية لـ (بريخت) والتي أسقطت ظلالها الثيمية على حكاية العدل الذي تميزت به حكمة النبي سليمان، وقضية الانتماء الحقيقي للوطن، والتي ستظل عالقة في الذاكرة لأنني رأيت المبدع (عزيز خيون) ممثلا مجيدا متألقا من طراز ثان، وأبصرت الفائقة في القدرة التجسيدية (سمر محمد) رائعة في الأداء المتألق. اهتم العديد من المخرجين العراقيين المبدعين بتناول نصوصها المسرحية المدونة اخراجاً، امثال المبدع (عزيز خيون) في مسرحية (لو) و(انظر وجه الماء) و(تقاسيم على نغم النوى) و(مسافر زاده الخيال) كما اخرج لها المبدع المتألق (كاظم النصار) مسرحية (السحب ترنو اليّ) وحاز العرض على جائزة افضل عرض مسرحي في مهرجان المسرح العراقي، وأخرجت لها الفنانة المبدعة (إقبال نعيم) نصها الموسوم (أمنيات ذهبية).

كُرمت الفنانة (عواطف نعيم) في العديد من المحافل والمهرجانات المسرحية العراقية والعربية، خاضت تجربة (التمثيل) الذي هو في ظني المؤكد، شغفها الأصيل، الذي تَحنُ اليه باعتباره الكنف الارهاصي الخلاب الذي يجثم متوهجا بداخلها، مع العديد من المخرجين العراقيين الكبار أمثال الراحل الكبير (إبراهيم جلال) والمبدع الكبير (سامي عبد الحميد) والطائر المسرحي الخرافي (قاسم محمد) والراحل العملاق (عوني كرومي) والمهووس بالصورة الرائع المبدع (صلاح القصب) والمعلم الكبير المبدع (فاضل خليل) والمبدع (محسن العزاوي) والمبدع المُجدد (عزيز خيون).

وربما يأتي تواضع هذه الكينونة المسرحية المتوهجة الدائبة الإخصاب المسرحي والمعرفي والإبداعي، من جراء توقدها الانموذجي أولا، وطلتها المبهجة ثانيا ، وثقلها المعرفي وثقتها بذاتها ثالثاً، لأنها وببساطة وكما تصرح على الدوام، ما زالت ترى في نفسها هاوية ، التي تتعلم من المسرح ومن الآخرين.

ان نكون بمستوى هذا الإبهار، وبمثل هذا الدأب الناشط في قلب الحركة المسرحية، وان نكون محبين للجمال، والوطن، والمسرح، بهذا الطراز الاستثنائي الأخاذ الجميل كما فعلت (عواطف نعيم) حينها يمكن لنا أن نتجاوز محننا، ونقفز فوق مفازات الأمكنة والأزمنة القاحلة الفائتة، كي ننتشل باحة مسرحنا العراقي من حالة النكوص، والذبول، وربما حالة الإخفاق التي تعتريه، ليتعافى ثانية، ويسمو فوق ملذات أحلامنا المؤجلة، ويعود كما كان مرتعاً خصباً جليلاً، تقاس بتطوره ونموه وازدهاره، مراحل نضوج حركة المسرح العربي وتطوره، وبالإجمال.

معالجة فرنسية لعاصفة شكسبير

المأساة والملهاة وتعدد الاعراق والسحرية

د. محمد سيف

تتحدث المسرحية عن بروسبيرو دوق ميلانو الذي يقع ضحية مؤامرة حاكها له أخوه بإبعاده عن الحكم ونفيه بعيدا في جزيرة لا يحيطه فيها سوى كتبه، وابنته ميراندا الجميلة، وكاليبان الخادم الوحشي الممسوخ، وآرييل، روح من هواء. إن هاتين الشخصيتين الغريبتين عن جميع الشخصيات التي ابتكرها شكسبير، يمثلان في هذه المسرحية/القصيدة، طرفي الحلم والحقيقة.

إن عاصفة شكسبير هذه ليست ككل العواصف التي تضمنتها معظم مسرحياته، إنها عاصفة يتحكم فيها ساحر وشاعر يدعي (بروسبيرو)، تارة يجعل منها وسيلة للانتقام والقتل والتدمير، وتارة أخري يتخذها أداة للمصالحة والميلاد والحب. القصة إن بروسبيرو، يلاحظ ذات يوم سفينة علي متنها أخوه وجميع الرجال الذين تسببوا في نفيه وتجريده من السلطة.

فيستعمل قوته السحرية التي قام بتطويرها خلال سنوات النفي الاثنتي عشرة، فيثير ويهيج عاصفة تزرع الرعب والخوف وتجلب إلي الجزيرة كل أشباح ماضيه القديم، وبعد أن تتحطم سفينتهم علي شاطئ، تستقبلهم الجزيرة التي يسكنها بروسبيرو، بمظهر سحري يليق مع الطباع المتباينة للرجال الذين لفظتهم السفينة، فغونزالو (المستشار الشيخ الأمين) يجد ثيابهم (كأنما هي صبغت من جديد، ولا لوثت بالماء المالح)، ولكن أنطونيو وسباستيان السكرانين، يعجزان عن رؤية ذلك. غونزا يقول: (ما أينع العشب، ما أنضره، ما أخضره)، أما انطونيو النذل الذي لا يري شيئا إلا بعين الَيرقان، فيجد الأرض (صفراء)، لقد كتب شكسبير مسرحية (العاصفة) عام ١٦١١، وهو في السابعة والأربعين. وهي حسب الكثير من المؤرخين آخر ما كتب من المسرحيات بعدها غادر لندن، ليعود إلي مسقط رأسه (اسيراتفورد أون آفون)، إن مسرحية العاصفة، مزيج من السحر والفتنة اللذين يحيطان بالقصة، والموسيقي والشاعرية اللتين يفعمها بهما، مثلما هي خليط لأنواع مسرحية عدة، وخاصة المأساة والهزل اللذين يلتقيان هنا في مزاوجة لا يستطيع احد فصمها. إن هذه المسرحية التي تعتبر خلاصة العبقرية الشكسبيرية، بمثابة مرسي لكل ما لا يوجد في أي مكان. أليست هذه الجزيرة التي نفي إليها بروسبيرو، هي المكان الذي يطرح فيه شكسبير مسألة السلطة برؤية ومعالجة خاصة؟ إن المخرج الفرنسي دومنيك بتوازو مأخوذ بسحر هذا النص الذي لا ينضب، فها هو يعود ليقدم من جديد عاصفة شكسبير علي المسرح، مجندا هذه المرة تقنيات مسرحية متضادة جدا، مصطحبا معه الدمي الكبيرة التي صممتها (كاترين ميشيال) لإخراجاته السابقة لنفس النص، وطاقما جديدا فرنسياً وايطالياً وتونسياً وألمانياً، مبحرا في مجال من العلاقات الحميمة التي تسود بين بروسبيرو وابنته ميراندا، مستضيفا لهذه العاصفة ظلال بيكيت وفرويد، زاجّاً بنا في عالم من المتاهة التي لا تعرف حدوداً. تعتبر (العاصفة) آخر مسرحية شكسبيرية، وقد قرأت أنها الوصية الأخيرة للدراماتورج. وقد قدمها دومنيك بتوازو عديد المرات ٢٠٠١-٢٠٠٣-٢٠٠٨ وعندما أخرجها عام ٢٠٠١ عند وصوله إلى إيطاليا، قال: إن مسرحية العاصفة كانت بمثابة مفتاح لجميع الأسئلة الخاصة، ومفتاح لمسيرتي كمخرج بعيدا عن الوطن١. فالمسرحية كانت تخاطبه وتحاوره من خلال قصتها وقصته الشخصية، قصة رجل جاء ليشتغل في بلد أجنبي، المنفي إن هذا العرض كان في شكله ومضمونه يشبه رقصة فالسن قام بتصميمها ووضع ألحانها المخرج الفرنسي دومنيك بتوازو من خلال أربعة ايقاعات لغوية: فرنسية، إيطالية، عربية وألمانية جسور عديدة ألقيت باتجاه آفاق عديدة ومخيلات ووجهات نظر مختلفة. كان الممثلون يسبحون تحت حزم ضوئية زرقاء مائية، لدرجة أننا نعتقد حقيقة أنهم يلعبون أدوارهم فوق سطح الماء أو أنهم غاطسون في عالم مشحون بالسحر.

ومن الشخصيات العديدة التي اقترحها شكسبير في مسرحيته، لم يختر ويجسد منهم المخرج دومنيك بتوازو إلا ستة: سكان الجزيرة الأربعة بروسبيرو، ميراندا، وكاليبان وآرييل، ومن ثم سكران يدعي ستيفانو، ومهرج ايطالي يسمي ترينكولو، أما مجلس اللوردات الايطالي، الذي يتضمن فرديناند ابن ملك نابولي، الموله الولهان بميراندا، فمصنوع من الدمي المتحركة التي يقوم بتحريكها طيلة العرض خمسة ممثلين ألمانيين. كل مجموعة من المجاميع التي تشترك في هذا العرض لها لغتها وطريقتها بالكلام وفي التمثيل إنه تمثيل مسرحي خاص تجسده أربع لغات.

لقد علمتنا العلوم الإنسانية وخاصة أعمال وبحوث مارسيل موس، أن الجسم الإنساني هو نتاج ثقافة. وإن كل لغة من اللغات تُكون جسدا خاصا، مثلما تصيغ التفكير من خلال القواعد، وترسم ملامح الوجه من خلال الصوت وترددات المستخدمة، والهيئة والمظهر، وانحناءة الظهر، واستخدام الذراعين.. وكل العناصر التي تتفاعل في لغة الأم تعمل علي صناعة وصياغة هذه المعطيات الثقافية، إن دومنيك بتوازو يهتم بجميع هذه المنجزات التي يمكن أن تخلقها لغة من اللغات، لهذا فهو لم يكتفِ في العرض بلغة واحدة وإنما بأربع. إن نقطة انطلاق المخرج في هذا العمل هي هوية الممثلين الوطنية (خليط بين التكنيك الفني والمسرحي في تاريخ هذه البلدان الثلاثة: فرنسا، ايطاليا، وألمانيا).

ومن أجل أن يفهم المتفرج العرض وضع المخرج شاشة بيضاء علي درعي المسرح، يترجم فوق سطحها الحوارات إلي اللغة الفرنسية، معتمدا في ذلك علي ترجمة (جان ميشال دبرات) التي خرجت مؤخرا عن دار نشر بلياد.

إن تعددية اللغات في هذا العرض لم تشكل أبدا عقبة أمام فهم النص، بل علي العكس، عززت الخطاب المسرحي وقوة العلاقات المتصارعة في قلب النص. إثنان فقط من الممثلين استخدما اللغة الفرنسية للتعبير، هما بروسبيرو (رولان بيرتين) وميراندا (سلفيان روز وهي ممثلة سويسرية) إن رولان بيرتين دخل الكوميدي فرانسيز عام ١٩٨٣، ويتميز هذا الممثل الفرنسي بإلقائه الجميل للجمل، وهذا ما يبحث عنه المخرج دومنيك بتوازو في هذا العرض علي الأقل، إذ استطاع أن يلعب علي نوعية الأداء، الذي جاء في العرض، جميلاً وواضحاً ومسموعاً ومحكماً ومتنوعاً.

في مسرحية العاصفة، تختلط المأساة بالهزل، مثلما تختلط الأجناس ويعيش ويعشش الوهم في اللغة آرييل تلعب علي الآخرين بواسطة الأفعال الشفوية للغة العربية، والقوة السحرية التي تبعث بها نحوهم، وتستخدم اللغة الألمانية بنفس الطريقة، مثل أداة للخطاب الفاسد، فهي لغة الأم لخمسة محركين دمي يمثلون أدوار أمراء ميلانو ونابولي. وقد أخذ تمثيل محركي الدمي الخمسة طابعا فكاهيا مبالغاً فيه، من خلال تكشيرة الوجه وسماع صرير الأسنان وتأرجح تعابيرالوجه بين القبح والقسوة والضحك الهستيري، للدلالة علي الشر الذي يختبئ في أعماق هؤلاء الأمراء. من خلال اللغة الألمانية يقوم أنطونيو وسباستيان بالتحريض لاغتيال سيدهما، ومن خلالها يتنافسان في اللعب علي الكلمات لإسكات مستشارهما القديم غونزالو. إذن، إن اللغة الألمانية تمثل هنا لغة الأقوياء والسياسة، ولكن مرئية من وجهة نظر شخصيات تافهة ومبتذلة. المستشار غونزالو الوحيد في المسرحية الذي لا يكف أبدا عن الهذر وكثرة الكلام المتكلف، والافتخار بلعبه علي الكلمات المثير للضحك. إذن، إن اللغة الألمانية في هذا العرض، هي لغة الهزل والتهريج والتشويه المخبأ تحت قشرة من الرقة والجودة. أما اللغة الإيطالية، فهي بوضوح ومن غير أي لبس، تعتبر في هذا العرض، لغة التهريج. السكاري الاثنان اللذان نجيا من السفينة ستفانو وترانكيلو، هما في الواقع ايطاليان، شأنهما شأن بقية الشخصيات كاليبان يتحدث لغتهما نفسها. إنه وحش من سكان الجزيرة الأصليين الذين علمهم بروسبيرو علم اللغة. وبعيدا عن التنافر الخيالي، يجد الثلاثي . السكرانان والخادم كاليبان . وحدتهم في اللعب المستوحي من الكوميديا دي لارتي، وما أغاني السكاري علي وجه الخصوص إلا خير دليل علي وحدتهم. ترانكيلو، كما هو معروف في قائمة الشخصيات بوصفه مهرجا، أي مهرجاً كما هو تقليديا يلبس زي المهرجين الذي يتألف من ألوان كثيرة، ربما كان بعضها من رقع . إن اللغة العربية الفصحي هي لغة (آرييل)، التي تؤديها الفنانة التونسية (هدي بن كمال). وهي هنا، أي اللغة العربية، بمثابة لغة المسرح وعصاه السحرية، وهنا يكمن السحر بامتياز، الذي يولد، ويخلق الوهم في ذات الوقت. إن (آرييل) في المسرحية خادمة بروسبيرو، التي تنفذ توجيهاته جميعها. فعندما لا تدندن بلحن من الألحان، تكون كلماتها في معظمها تعزيم أو أشكال ذات تأثيرات سحرية. فإن السحر يكمن في موسيقي اللغة العربية التي بقدر ما هي مألوفة للمتفرج الفرنسي بقدر ما هي أجنبية عليه، في الوقت نفسه . علما بأن اللغة العربية الفصحي تختلف كثيرا عن اللهجات العربية التي اعتاد علي سماعها المتفرج الفرنسي في حياته اليومية. إن تصرفات (آرييل)، الملاك الذي يطرح اختبارات قاسية، بمثابة شاهد علي الحضارة العربية /الغربية، التي تزاوج في خيالنا بين ما هو مصقول وهمجي.

مختارات من المسرح الكردي

بشار عليوي

ينحى المسرح الكردي في العراق، منحى مغايراً لما يقدم من عروض مسرحية في باقي مناطق العراق فهو يتبنى العروض ذوات الخطاب (الفكري/ الفلسفي)، وبات هذا الشيء فعلاً مكرساً في النتاج المسرحي المقدم فضلاً عن عدم وضوح أساليب محددة ومناهج متميزة في الرؤى الاخراجية المطروحة.

فهناك بعض المخرجين ممن حظوا بالسفر الى بلدان أوربا وأمريكا، يقلدون التجارب الغربية جوهراً وقالباً دون وجود أية رابطة بين موجهات الخطاب الفكري والجمالي للعرض وبين البيئة الحاضنة له، كما أننا وجدنا (وهي حالة ايجابية ربما) أن المسرحيين الكرد يحتفون كثيراً بتنظيرات الفنانين العالميين ويطبقون، حرفياً، مناهج هؤلاء المنظرين في أعمالهم المسرحية.

فالمتابع للحركة المسرحية الكردية ويحضر عروضها، يجد أن منها ينتمي الى المسرح الفقير وتطبيقاته بالاعتماد الى تنظيرات (كروتوفسكي)، وذاك ينتسب الى مسرح القسوة ويتبع تعاليم (آرتو).

وآخر يستخدم تطبيقات (البايوميكانيك) المايرهولدية حرفياً . وآخر ينتهج أسلوب (الورشة المسرحية) والتمرين الألابتكاري المستمر، وسبب هذه الاختيارات مما لاحظناه عايشناه، يرجع لسببين.

الأول عدم وجود تلاقح ثقافي بين فناني إقليم كردستان ونظرائم من فناني العراق الآخرين، فهناك ضبابية تامة لدى كل طرف عما يقدمه الطرف الآخر من نتاجات مسرحية وماهية الأساليب والرؤى المتبعة في عروض كل طرف ففناني العراق الآخرين لم يطلعوا وليس لديهم أدنى معرفة عما يقدمه مسرحيو كردستان، والحال أيضاً ينطبق على المسرحيين الكرد.

السبب الثاني انتعاش أجواء الحياة العامة واستقرارها في كردستان، مما أثر وبايجابية على قابلية وجاهزية واندفاع الفنان الكردي مما طور تجربة الإنتاج المسرحي وحركة المسرح في كردستان عموماً، ونحاول عبر هذه المقالة استحضار أنموذجين من المسرح الكردي، بغية الإحاطة بكل جوانب الموضوع.

ساعي البريد

ضمن العروض المسرحية المنتجة من قبل (معهد الفنون الجميلة /كفري) التابع الى وزارة التربية في حكومة إقليم كردستان العراق، قدم قسم الفنون المسرحية فيه ، مسرحية (ساعي البريد) تأليف (عقيل أبو غريب)، الترجمة من العربية (محمد ته نيا)، أخراج (شوان جلال فارس)، تمثيل (أفين علي محمود وعواطف أشرف وفراس حسين درويش).

تسنى لكاتب هذه السطور، أن يشاهد هذا النص، مجسداً على خشبة مسرح كلية الفنون الجميلة -جامعة بابل، عام ١٩٩٧، وكان العرض من أخراج (مهدي هندو) وتمثيل (عبد السلام فيصل وجيهان محمد ولينا عباس) والآن وبعد مضي أكثر من ١٠سنوات، يقدم باللغة الكردية على مسارح كردستان أول مرة في خطوة ذكية تحسب للمخرج (شوان جلال).

النص..

أجتهد المؤلف (عقيل أبو غريب) في كتابة نصه، من خلال التقاطه لموضوعة (عندما يفقد الزوج والحبيب)، فماذا تفعل المرأة من دونه؟

فقليلة جداً النصوص المسرحية التي تعالج موضوعة كهذه خصوصاً المنتج منها عراقياً، وهنا يستحضرنا العرض المسرحي (بيت الأحزان) المعد نصاً عن (بيت برنارد البا) للشاعر الاسباني (لوركا) ومن أخراج المبدعة (عواطف نعيم) الذي لامس هذه الموضوعة وأشتغل عليها.

أخذ (أبو غريب) موضوعته من الواقع الحياتي المستديم، فهناك الحروب الكارثية التي أكلت نصف سرير البيت، وابقت نصفاً آخر غير مكتمل بغياب الرجل/ الزوج/ الحبيب والمحاولات العبثية لـ(المرأة/ الزوجة) بإيجاد بديل عنه، وهنا يكمن جوهر المشكلة التي عالجها (أبو غريب) في نصه هذا حيث أختان اثنتان (الأخت الكبرى/ الأخت الصغرى) تعيشان وحيدتين في بيتهما، فالأخت الكبرى غادرها خطيبها منذ (سبع سنوات) الى منافي الاغتراب بحثاً عن فرصة جيدة لبناء حياة أفضل له ولها بعد رجوعه ولكنه لم يرجع وهي بالانتظار.

أما الأخت الصغرى، فهي فقدت زوجها في الحرب منذ (سبع سنوات) ولكنها لا تريد أن تصدق أنه قتل فيها، وهي أيضاً بالانتظار وكلا الأختين لم تغادر البيت منذ (سبع سنوات) كي يكونا موجودتين بانتظار (الحبيب/ الزوج) عندما يرجع، ومن ثم يدخل عليهن (ساعي البريد) الموظف العادي البسيط، وهنا تبدأ كل واحدة منهما بالتعامل معه على أنه (الخطيب/الزوج) المنتظر/الغائب حيث يسلط (أبو غريب) الضوء على معاناة المرأة العراقية في ظل الويلات والمشاكل التي أصابتها على مدى عقود من الزمن، فهناك المرأة الكردية التي فقدت زوجها /أبنها / أخيها / حبيبها في الحروب الكارثية التي خاضها النظام السابق.

وهناك المرأة التي فقدت زوجها/ أبنها /أخيها في عمليات الأنفال السيئة الصيت، ولا بد من الاشارة هنا الى المؤلف قد أقترب من الهم الإنساني الصادق وأجتهد جداً في نقد سلطة الخراب التي هشمت هذا الهم، عبر أنتاجه لنص مسرحي عراقي حمل مقومات صيرورته الناجحة باشتماله على لغة خالية من التعقيد وشخصيات مستلة من واقعنا وليست بغريبة عنا.

العرض..

أما المخرج (شوان جلال) فقد وفق باختياره الصعب لهكذا نص عبر محاولته إسقاطه على الواقع الآني المعاش.

أنتهج المخرج أسلوب (الواقعية النفسية) في معالجته للنص، من خلال التركيز على المضامين الفكرية التي تضمنها وإنتاج نسق أدائي مشبع بحالة نفسية متماهية مع إرهاصات المرأة الفاقدة لـ(الزوج/ الحبيب) فاشتملت رؤيته الإخراجية على خطين متوازيين.

الأول أن الموضوع المطروح هو من صميم الواقع ، وهنا أسقطه على حياة المرأة الكردية التي تعرضت للاضطهاد باسم (الأنفال).

أما الخط الثاني هو بنائية الحالة النفسية للمرأة التي فقدت زوجها منذ سبع سنوات ، فكيف يكون حالها؟ وعلاقة ذلك بالمتغيرات اليومية تحت سقف الانتظار.

أوجد المخرج سينوغرافيا ذات أثر جمالي واضح عبر تشكلاتها داخل فضاء العرض، فهناك البيت الذي يحوي الكنبة / الكراسي/ شباك/ باب والموسيقى التصويرية بمالامستها حيثيات العرض عبر أنساقها النفسية التي أعطت زخماً أضافياً مشحوناً لأداء الشخصيات.

لكن ما أغفله المخرج هو عدم الاشتغال مع دلالة الرقم (سبعة) الذي أوجده منتج النص، فلربما تنتهي القراءة التأويلية للمتلقي في أنتاج مدلول لهذا (الدال / الرقم٧)، أيام الأسبوع وإيحائها بكلية الحياة وشموليتها.

وهنا نؤشر وجود ضبابية تامة في قراءة المخرج لسيميائية هذا الدال وماله من وقع نفسي بارز لدى المتلقي.

أما المؤدين أفين/عواطف/ فراس، فكانوا في أحسن حالاتهم عبر تقديمهم لأنساق أدائية باشتغال عال وحسن للمنظومة الجسدية والصوتية التي أنطوى عليها تلبسهم لشخصيات العرض الذي حمل معه مقومات نجاحه المتأتي من سعي كادره في تقديم عرض مسرحي مغاير للسائد والمألوف من العروض التي قدمت معه، فكينونة الإبداع تكمن في سعي الفنان الى طرق باب الجديد والمغايرة في طريقة ونوعية التقديم، وهو ما فعله كادر العرض (شوان / محمد / أفين /عواطف/ فراس).

ذو الرداء الأسود القاتم

قدم فريق (باء) المسرحي عمله الثاني (ذو الرداء الأسود القاتم) على قاعة مدينة السليمانية، وهو من تمثيل (ئاوات باقي/ نيكار عوثمان/ شانو غريب/ كاروان جيوار/ نازنين صالح/ محمد مصطفى) وإخراج: هورين غريب النص.

ليس هناك نص مدون ومكتوب مسبقاً قد تبناه المخرج وقدمه، بل أعتمد كادر العمل برمته على الانطلاق من ثيمات أساسية متفق عليها ومن ثم بناء (سيناريو) ملفوظ، وبالتالي أنتاج نص أثناء التمارين.

تركزت الفكرة الاساسية للعرض على مجموعة من الثيمات الدرامية المستنبطة من واقع الحياة اليومية بجميع ارهاصاتها وموجهاتها السياسية والاجتماعية والفكرية للشعب الكردي.

العرض..

تبنى كادر العمل أسلوب (الورشة المسرحية) في هذا العمل كما في العمل الذي سبقه وهو أسلوب ربما أصبح مستهلكاً بعض الشيء، ألا أنه وبالنسبة للمسرح الكردي، يعد فعلاً مغايراً لما هو سائد ومألوف من الاتجاهات المسرحية المقدمة فقد أجتهد الكادر على مدى (تسعة أشهر) ليقدموا لنا (جولاتهم السبعة-كما سميت المشاهد السبعة المكونة للعرض).

وقد استغنى المخرج بشكل كامل عن عناصر العرض المألوفة (الديكور والإضاءة والموسيقى)، وركز جميع اشتغالاته الإخراجية على المنظومتين الصوتية والجسدية للممثلين، فهو هنا قد قدم لنا (مسرح الممثل) وليس (مسرح المخرج) حيث لم تكن هناك أي قيمة بصرية ذات نفع جمالي يذكر لاشتغالات الإخراج في هذا العرض، باستثناء الأداء التمثيلي المكتنز بالجمالية والفنية للممثلين (ئاوات/ شانو/ كاروان/ نازنين/ محمد /نيكار) الذين اجتهدوا كل الاجتهاد في تقديم أدوارهم، وكان لأداء الفعال لأجسادهم ذات المران الغزير، الدور الأكبر في تقديم هذا العرض.

أما عن تغييب (الإضاءة) فمن وجهة نظرنا، كان عنصر الضعف في العرض، كونه أفقدنا متعة رؤية الانثيالات الجسدية للممثلين (بصفتهم الجزء المرئي الوحيد في العرض)، مما سبب إرهاق شديد لمنظومة البصر لدى المتلقين، وهنا يمكن القول أنه آن الأوان لمغادرة هذا الأسلوب (الورشة المسرحية) بعد أن طرقته فريق (باء) المسرحي في أعماله التي قدمها والاتجاه أكثر لتقديم أعمال تعتمد الحركة والسينوغرافيا بجميع تشكيلاتها لأن المسرح فن سمعي وبصري وجمالي.

ومما يحسب لهذا العرض، الإيقاع المنضبط لجميع مفاصله، كذلك التوزيع والانتشار الحسن للممثلين على خشبة المسرح، وممن تميز من الممثلين في أدائه، الممثلة (شانو غريب) والتي كانت بحق (سيدة العرض)، حين ظهرت قدراتها الأدائية العالية بشكل واضح من خلال التعدد والتنوع في الطبقات الصوتية والجسد المطواع في تماهيه مع كل حركة. كذلك كان للممثل (كاروان جيوار) حضوراً جيداً على خشبة المسرح رغم أحادية طبقته الصوتية، وقد أجاد فعلاً هو وزملائه الآخرين مع المخرج في تقديمهم لعمل حمل معه مقومات نجاحه بالاعتماد على الجمهور ذو الحضور الكثيف.