غياب التخطيط في المسرح العربي

د. فاضل خليل

واحدة من أهم المشكلات في المسرح العربي هي غياب نظام الريبورتوار. والريبورتوار كمعني أو تعريف مصطلح يعني: الخزين الابداعي المنتج للمؤسسة المسرحية الواحدة مسرحا كان أو بلادا. والريبورتوار وفق التعريف الذي مر ذكره، من شأنه ان يبرمج ويقنن للأعمال المسرحية عروضا وتمارين وفق تواريخ ثابتة تعلن للجمهور قبل زمن ليس بالقصير، وبنظام علمي حسابي وتقني وفق انظمة مؤسساتية اقتصادية وانتاجية قائمة وذات كيان معلوم. من شأن تلك المؤسسات أن تراعي طبيعة العروض اليومية والاسبوعية والشهرية وحتي السنوية التي تراعي فرصة المناسبات الوطنية والشخصيات المهمة الثقافية والسياسية والاجتماعية. وهذا النظام "الريبورتوار" يسهل ويبرمج جميع وسائل الانتاج للمؤسسة المسرحية، بما فيها تنظيم وبرمجة عمل وأوقات الفنانين وكل العاملين في المسرح من مؤلفين، ومخرجين، ومصممين، وعمال مسرح وموظفين واداريين. ان نظام الريبورتوار يعد واحدا من أبرز الممارسات الحضارية الضرورية التي يحتاجها المسرح، وهو ما تؤشره لنا تجربة العمل علي هذا النظام في عموم دول العالم المتقدم تقريبا وتقف علي رأسها مؤسسات المسرح في دول روسيا والدول التي كانت منضوية تحت راية الاتحاد السوفياتي سابقاً وكذلك دول اوروبا الشرقية. وأصبح غياب هذا النظام يشكل مجموعة لايستهان بها من السلبيات والمشاكل، يقف في مقدمتها:

. تصبح العروض المسرحية عروضاً موسمية، ينتهي العرض المسرحي معها بانتهاء الايام المقررة له. وحتي المسرحيات ذات الطابع الاستهلاكي، أو ما تعارفنا علي تسميته بالتجاري هو الآخر ينتهي عرضه بانقطاع الجمهور عن التواصل معه.

. يؤدي غياب الريبورتوارالي مضاعفة الجهود المسرحية المبذولة لتهيئة العروض الموسمية الاستهلاكية. فبدلا من اضافة العروض السنوية الي الريبورتوار المتواصل والمتجدد من اضافة كل عرض تنتهي الجهود مع انتهاء كل عرض من تلك العروض.

. ان غياب الريبورتوار يحد من خبرة الفريق المسرحي، حيث ينصب الاهتمام في مسرحية واحدة بدلا من عدة مسرحيات. وهذا يحد ايضا من خبرة وتطور الممثل، الذي لا تغني تجربته وخبرته المسرحية الواحدة، بل التعددية والتنوع في العروض السنوية التي يقدمها، ومن خلالها تغني تجربته في التنوع مثلما تغني تجربة بقية الفريق المسرحي العامل في المؤسسة المسرحية. وعليه فان عدم العمل بنظام الريبورتواريؤدي بالنتيجة الي ضعف كامل مستويات وسائل الانتاج.

اما العمل بنظام الريبورتوار فسيحقق العديد من الايجابيات مثل:

. انه سيوفر البرمجة لحياة الفنان والمتفرج معا. ويوفر الوقت للفنان المسرحي في ان يمارس فنونا اخرى كالسينما، والتلفزيون، والاذاعة من دون ما يؤثر ذلك في التزامات الفنانين او يقلل من دقتهم في الالتزام بالمواعيد. ومن غير ما يؤثر ايضا علي التزامهم بواجباتهم المسرحية.

اما بالنسبة للمتفرج، فسيتوفر لديه الخيار الاوسع باختيار العرض الذي يناسبه ذوقا وفهما وثقافة. فبرنامج العروض المسرحية على طول ايام السنة سيوفر من امكانية الاختيار للمتفرج في اليوم ونوع المسرحية والاهتمام. عكس الايام التي تكون محدودة في عروض المسارح التي لا تعمل على نظام الريبورتوار.

. ان العمل بنظام الريبورتوار سيمنح الخيار لكل المعنيين في المسرح وحتي المتفرج الافادة من زمنه دون احراج، والافادة من العروض التي تنتمي لأكثر من اتجاه مهما تهددت الاتجاهات فان نظام الريبورتوار بامكانه احتواءها ليخلق تنوعاً في المشاهدة وسعة في الاختيار.

ويمكن اجمال بعض سلبيات غياب الريبورتورار بما يلي:

١. عرقلة عمل التاليف.
٢. عرقلة عمل المخرج.
٣. لا تعمل علي خلق متفرج مسرحي واع متنوع الخيارات.
٤. لاتعمل على خلق الناقد المتخصص.
٥. لا تعمل على تطور التكنلوجيا في المسرح.
... ومشاكل اخرى.

فاعلية المتلقي في المسرح الملحمي

عواد علي

أولى المسرح الملحمي اهتماماً كبيراً بالمتلقي، فكان جزءاً عضوياً من جميع الكتابات النظرية للمسرحي الألماني برتولد بريخت، منطلقاً " من فكرة المواجهة بين فضاءين هما: فضاء المتلقي، وفضاء العرض " حسب تعبير المعجم المسرحي لإلياس وحسن. وجاء رفضه للمسرح الدرامي الأرسطوطاليسي، وتقديم بديل عنه هو المسرح الملحمي، لتحقيق جملة أهداف أبرزها " جعل التلقي عملية واعية، وليس انفعالاً مجرداً "، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح (مع تحفظنا على جعلها وظيفة مهيمنة تعدم شعرية هذا الفن، وتحوله الى وسيلة براغماتية)، وإدخال عناصر التغريب على كل المستويات. ولذلك تعد جهود بريخت وإنجازاته في غاية الأهمية لأي دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي. وكانت لأفكاره التي قدمت تصوراً لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغيير الاجتماعي، إضافة الى محاولاته إعادة بعث الحياة في العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي .

لقد كان بريخت، كما تقول سوزان بينيت (الباحثة الكندية المتخصصة بالتلقي المسرحي)، يهدف أساساً من مسرحه الملحمي الى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تسعى الى إيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم، وهي الاضافات التقنية ذاتها التي وضعت لدفع المتلقي الى التأمل والنقد من دون أن يفقد المتعة المسرحية .

ويشير بريخت في (الأورجانون الصغير) الى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين العرض المسرحي والمتلقين، فالبنية الاجتماعية المصورة على خشبة المسرح تظهر وكأنها عاجزة تماماً عن التأثير بالمجتمع (الممثل/ قاعة المشاهدة). ولمقاومة هذا النمط من المسرح يقدم بريخت مسرحاً آخر يقوم على التفاعل المباشر مع المتلقين .

وعلى الرغم من أهمية مفهوم بريخت عن الأثر التغريبي، الذي يهدف، فيما يهدف إليه، الى إثارة وعي المتلقي بغرابة واقعه الاجتماعي وتناقضه، الذي يعريه العرض، والى إثارة رغبته في تغيير هذا الواقع تغييراً جذرياً حتى يستقيم مرةً أخرى (من منظور ماركسي)، فإنه لم يلق، كما تقول بينيت، الضوء على استراتيجيات التلقي لدى الجمهور. وتعزو ذلك الى إساءة قراءة دارسي بريخت لهذا المفهوم، وترى أن مكمن الخلط والبلبلة هنا هو تلك المفارقة التي ينطوي عليها المفهوم، فالتغريب بوصفه مسافة بين المتلقي والخشبة تحول دون تماهيه مع ما يجري عليها، من جهة، يبدو وكأنه يستبعد هذا المتلقي، إلا أنه، من جهة أخرى، يعد جزءاً من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد المسرحية بشكل متصل، بل يجب أن تفسح للمتلقي المجال للمشاركة بأحكامه. وتدعم بينيت رؤيتها هذه بقول ستيفن هيث " ليس التغريب هو فقط عزل المتلقي عن الفعل الدرامي للمسرحية، ثم إدماجه فعلياً بعد ذلك في علاقة توحد عاطفي مع البطل بوصفه حامل الوعي الكلي للعرض، بل هو، أيضاً، جعل المتلقي جزءاً من عملية التحول مما هو أيديولوجي الى ما هو حقيقي، من الإيهام الى الحقيقة الموضوعية، أي الى التحليل السياسي لأنماط التصوير المسرحي، وأهدافها، وكذلك نشاط المسرحية كلها وفاعليتها ".

ويستنتج من ذلك أن التغريب يسعى الى تغيير منظور المتلقي الاعتيادي للأحداث الدائرة على خشبة المسرح من أجل خلق علاقة بينهما قوامها التفاعل المتبادل. وعلى الرغم من سوء الفهم الذي أحاط بهذا المفهوم، فإن إسهامات بريخت قدمت عدداً من المنطلقات التي تتعلق بدراسة المتلقي في المسرح، وقد أسست هذه الإسهامات ممارسةً مسرحيةً متطورةً تهتم بعمليتي الإنتاج والتلقي بشكل واعٍ، ومن ثم أصبح العرض، في هذا السياق، مشروعاً تعاونياً بعد أن كان وحدة منفصلة قائمة بذاتها لا تطلب من المتلقي إلاّ أن يؤدي دور المتلقي فقط. وهكذا أصبح له دور نشط يؤديه، وجرى الاعتراف بأهميته المركزية في التجربة المسرحية. كما أن هذه الإسهامات لم تشجع فقط على إنتاج متلق من نوع جديد يضطلع بدور المؤدي حالما ينتهي العرض، على حد قول آلتوسير، بل وضعت، أيضاً، الأنموذج السائد للعلاقة التواصلية بين الخشبة والمتلقين موضع التساؤل .

وعن الجدل الأكاديمي الذي أثير حول مفهوم التغريب، تشير بينيت الى أن معظمه قد ركز على مشاركة المتلقي في العملية المسرحية. وتقتبس، في هذا الصدد، رأياً لدانا بول مفاده أن فكرة المسافة تبرز لنا أن أنماط التلقي المعتادة تتحكم فيها الأيديولوجيا، وأن مسرح بريخت يقوض الطريقة التي يشاهد بها الناس العروض المسرحية، والتي تجعلهم يسلمون بما يقدم أمامهم من دون أن يناقشوه من الناحية الاجتماعية .

ولعل مما يقدم دليلاً قوياً على اهتمام بريخت الكبير بالمتلقي، سواء في كتاباته النظرية، أم نصوصه المسرحية، أن أي جدول للمقارنة بين مسرحه الملحمي، والمسرح الدرامي الأرسطوطاليسي، والذي درج الباحثون على وضعه بشكل تقليدي في معظم الكتب المؤلفة حول بريخت، يتضمن العديد من النقاط الخاصة بالمتلقي، أو مايهدف المسرح الملحمي الى أن يحققه له، فإذا كان المسرح الدرامي يستغرق المتلقي داخل الحدث على خشبة المسرح، فإن المسرح الملحمي يحول هذا المتلقي الى مراقب للحدث .

وإذا كان المسرح الدرامي يثير أحاسيس المتلقي ومشاعره، فإن المسرح الملحمي يدفعه الى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه. وإذا كان المسرح الدرامي يقدم للمتلقي تجربةً يعايشها وجدانياً، فإن المسرح الملحمي يقدم له صورة للعالم يتأملها عقلياً. وإذا كان المسرح الدرامي يسعى الى تحقيق تماهي المتلقي، أو تورطه في الأحداث، فإن المسرح الملحمي يسعى الى مواجهة المتلقي بالأحداث مواجهة موضوعية. وإذا كان المسرح الدرامي يثير المشاعر الغريزية لدى المتلقي، ويلعب عليها، خفيةً، بنعومة، فإن المسرح الملحمي يخرج المشاعر الغريزية الى النور، ويدفع المتلقي الى إدراكها بوعيه. وأخيراً إذا كان المتلقي في المسرح الدرامي يشعر أنه في خضم الأحداث، وجزء من التجربة الإنسانية المقدمة، فإنه يقف في المسرح الملحمي خارج الأحداث ويدرسها .

ولكن نظرةً واعيةً اليهذه المقارنة تتيح لنا اكتشاف مدى التعسف الذي مارسه أولئك الباحثون للتفريق بين خصائص المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي وخصائص المسرح الملحمي، غافلين، عن أو متعمدين عدم تلمس وجود عناصر مشتركة بين المسرحين على الرغم من التباين النظري بين منطلقاتهما وأهدافهما .

جماليات نص البانتومايم

(أيها الطائر.. مكانك الفضاء) أنموذجاً

أطياف رشيد

من بين كل الأنواع الادبية التي تثير لدى القارئ ،ولدي بشكل خاص ، لذة الاكتشاف وخوض مغامرة التخيل ، هو النص المسرحي لابتعاده عن السرد ولقابليته الفائقة في تحفيز المخيلة. فهناك فسحة ، وبالحقيقة فسحة واسعة ليلعب الخيال دوره في إنتاج علامات وبناء تشكيل مواز يتأسس على ما يصدر من الحوار من علامات وإيحاءات وبعض ما يجود به المؤلف من إضافات هنا أو هناك. وإذا كان الحال كذلك مع نص يمتلك أداته في التوصيل /الحوار فكيف بنص صامت لا يوفر سوى لمحات ، نص يقبض فيه الصمت على الزمن بشدة .

النص المسرحي الصامت لا يتوفر في اغلب الأحيان ألا على رسم صوره تمهد لبنائها على خشبة المسرح . أنها مجموعة من العلامات التي تمكن المخرج ، وبالتالي الممثل ، من تجسيدها بالتعبير الجسدي بمصاحبة مفردات أخرى كالموسيقى والديكور والزي وأصوات أخرى غير الموسيقى في بعض الأحيان. ذلك كله يتشكل كنقاط دالة او كإشارات مختصرة على الورق.

فهل يمكن اعتبار هذا المخطط نصا أدبيا يمكن قراءته وبالتالي دراسته وفق المنظور الجمالي؟ ومنها عناصر الجمال تلك ؟

وفي النموذج الذي اخترناه وهو (أيها الطائر... مكانك الفضاء) لمحسن الشيخ ❖ تأتي العلامات سلسة وتوفر قدرا كبيرا من التأمل .

النص

.....

(أصوات طيور ..

ثم ينفرد صوت عصفور " لثوان " / .. تكشف الإضاءة عن رجل متشح بوشاح اسود يجلس على دكة خشبية في متنزه / .. يزداد صوت العصفور ارتفاعا وتفردا / الرجل يرفع رأسه تدريجيا ثم ينظر الى الأعلى / يكتشف الطائر / الرجل وجه خال من التعابير / لكن حين يقع نظره على العصفور تنفرج أساريره /.. الرجل يداعب العصفور بنظراته الحزينة ويتبعه بنظرة هنا وهناك كلما اقترب العصفور من الأرض يطرده الرجل بعيدا ثم يفرح كثيرا لطيرانه في الفضاء / يزيح عن كتفه الوشاح الأسود / ويتابع بشغف العصفور / كل هذا وهو جالس على دكته العصفور يقترب من الأرض .

الرجل يومئ له ان يبتعد ، العصفور يقترب أكثر من الأرض ، الرجل ينهره بشده العصفور يهبط على الأرض ، سحابة من الحزن تلون وجه الرجل .. يرتدي وشاحه الأسود ويمضي حزينا .. ظلام .)❖

لقد بنى الشيخ ثلاث مستويات علاميه :

المستوى الصوتي ــ الذي مثله (أصوات طيور) (صوت العصفور منفردا)

المستوى النفسي والعاطفي ــ رجل بوجه دون تعابير ، تنفرج أساريره ، يحزن ، يفرح ، يحزن ، يحزن

المستوى الحركي ــ يرفع رأسه ، يزيح الوشاح ، يومئ ، ينهر يرتدي الوشاح ، يمضي .

ان كل مستوى من هذه المستويات هو علامة أساسيه مهدت للعلامة التي بعدها بالظهور والانكشاف . فالمستوى الصوتي اظهر العلامة ألصوتيه ممهدة وكاشفه لما يتلوها (أضاءه) حيث الرجل جالس على الدكه ، لتتفتح لنا العلامة ألنفسيه في المستوى الثاني والدالة على الوحدة والهم الذي يرزح تحته الرجل (الوشاح). هناك وحشه مؤلمه وضغط ما بل رغبة ما تجيش عميقا . مما حفز العلامة الحركية في المستوى الثالث للظهور حيث وصف للحركة وكشف عن (مغزاها العاطفي ، خاصيتها ألمميزه والمقررة للدور) كما يعبر توما شفسكي .حيث الشعور بالفرح لطيران العصفور وانطلاقه تمثل في أوضح صوره في (يزيح الوشاح) .

ان هذه المستويات تكشف لنا عن واحده من اهم العناصر الجمالية وهي الاختزال والتكثيف في رسم ألصوره وتصوير الفعل حيث (ان الدراما الصامتة (بوصفها نصا) ترتكز أساسا على وصف الفعل الدرامي) في أكثر إشكالها اختزالا .

ويركز أيضا محسن الشيخ على مجموعه من المفردات من خلال تكرارها ك (الرجل ، الأسود) فانه بالا مكان أن يذكر فقط يزيح يداعب يومئ فبعد الاضاءه صار واضحا وجوده المنفرد على ألخشبه / الورق وكذلك التركيز على مفردة الوشاح الأسود الذي تبين لنا لونه في البداية.

التركيز هنا على إنسانيه تطمح للحرية والانطلاق. ويضفي هذا التركيز تنويعا يزيد من جمالية النص وبذلك يتفوق نص البانتوميم في وصف ألصوره على الحوار في النص المسرحي من خلال رسم منظومة الفعل تمكننا من التوصل إلى مظهر علامي دينامي يشكل لنا تصورنا الجمالي التصوري أو التخيلي والمعرفي في آن. فان قدرة النص على إثارة الاسئله عبر العلامات تمضي بنا من منطقه لأخرى ومن فتح لأخر عبر بوابات الصمت.

قراءة استدلالية في المسرح الكردي

بشار عليوي

المسرح الكردي ..البدايات الاولى

تعرف الشعب الكردي ، عبر تاريخه ومنذ ان استوطن ارض كردستان، على اشكال من الفنون الادائية الفطرية ، تخضع لتوصيفات المشتغلين في علوم الميثولوجيا فتسمى بـ (الدراما الشعبية). ظهرت هذه الفنون، استجابة لحاجات اجتماعية /روحية وتعبيرا دلاليا عنها . وفي الوقت الذي تبلورت فيه هذه الفنون في هيئتها المعروفة، ظهر المسرح الوافد على ايدي المثقفين في مدينة (السليمانية) المدينة الاكثر تطورا وتمدنا ثم في مدن اخرى مثل اربيل ــ دهوك ــ زاخو ــ كويسنجق ــ حلبجة وغيرها من المدن فـ(المسرح الشعبي) ان صح التعبير ، قد ظهرت بوادره الاولى من خلال استغلال تجمعات الناس في الاعياد والمناسبات القومية كما في عيد (نوروز) الذي يصادف في ٢١/ اذار من كل عام وهو اكثر الاعياد قدسية وشعبية لدى الكرد . حيث يتم تقديم عرض مرتجل مستوحى من اسطورة (كاوه الحداد) وكفاحه ضد الطاغية (ضحاك) وهذه الاسطورة من اشهر الاساطير التي يتداولها الكرد حتى هذا الوقت .

حيث تقدم مشاهد تصوركفاح الشعب الكردي من اجل الحرية. اضافة الى هذه الانواع من الفنون التي ذكرناها، هناك تمثيليات ذات طابع شعبي بحت. ابتدعها الانسان الكردي لتساعده في التغلب على قسوة الحياة وشدتها. وللترفيه عنه وهي تدل في الوقت ذاته على شدة تعلقه بالحياة وحبه لها رغم كثرة الحروب التي دارت رحاها على ارض كردستان.

ظهور المسرح الحديث ..

بداية، لابد من تاكيد وتوضيح نقطة مهمة قبل الولوج في تشخيص البداية الحقيقية للمسرح الكردي ، هو ان جميع المتصدين للكتابة عن المسرح الكردي في العراق، قد اختلفوا في تحديد بداية نشوء هذا المسرح وكل المعلومات المتوافرة في هذا الصدد، تشير الى ان السليمانية هي اول مدينة تحتضن المسرح في عشرينيات القرن الماضي. وكل الذين كتبوا عن هذا الموضوع ، هم من الكرد من امثال﴿ حسين عارف/ محمد تيمور/ ياسين قادر برزنجي / حسن ته نيا ﴾ فكاتب السطور، لم يجد اية اشارة للمسرح الكردي في الكتب والمقالات التي تناولت بدايات المسرح العراقي باعتبار ان المسرح الكردي هو جزء من المسرح العراقي .

يذكر(حسين عارف) في كتابه/ اعداد وتقديم مختارات من الادب الكردي / الصادر عن الامانة العامة للثقافة والشباب ــبغداد / ١٩٨٦ ، ما نصه﴿ المسرح الكردي بدا من المدارس وكان لبعض الاساتذة الذين تخرجوا من بغداد دور في ذلك، من امثال (فؤاد رشيد بكر) ، حيث قدم مسرحية"العلم والجهل "﴾.

وايد هذه الوقائع (ياسين قادر برزنجي) في كتابه الصادر باللغة الكردية (المسرح الكردي ، ارشيف ومقالات ــ العرض والجمهور) وهو من اصدارات فرقة مسرح سالار في السيليمانية ٢٠٠٧ . كما ايدها ايضا (حسن ته نيا) في كتابه ﴿ المسرح والمسرح الكردي﴾ الصادر عن دار الثقافة والنشر الكردية ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ .

لذا يمكن القول ان اول عرض مسرحي كردي هو مسرحية (العلم والجهل) التي قدمت يوم ٢٧/ تموز/ ١٩٢٦ من قبل اساتذة وطلبة مدرسة زانستي في السليمانية ، المسرحية من اعداد واخراج(الاستاذ /فؤاد رشيد بكر . وهي معدة عن مسرحية (لولا المحامي) للكاتب اللبناني (سعيد تقي الدين) حيث قدمتها (فرقة جورج ابيض) المصرية التي زارت السليمانية في شهر نيسان من عام ١٩٢٦ في المدينة وقد شاهدها الاستاذ (فؤاد رشيد بكر) كما تم ذكره ، فقام باعدادها وتقديمها مرة اخرى باللغة الكردية . وبذلك يكون يوم تقديم هذه المسرحية هو تاريخ بداية المسرح الكردي في العراق .

وقد عرضت لثلاثة ايام في دار زوجة الشيخ (محمود الحفيد) صاحب الثورة المعروفة واول حاكم لكردستان .

اما اول نص مسرحي كردي هو نص(الحب والوطنية) تاليف الاديب(ابو بكر هاوري) في مدينة السليمانية عام ١٩٣٣ وتم تقديمه في نفس العام من قبل اساتذة وطلبة مدرسة زانستي .

بعد مسرحية (العلم والجهل) توالت الاعمال المسرحية وهي //

❖مسرحية (نيرون) قدمتها مدرسة زانستي ايضا عام ١٩٢٦ .

❖ مسرحية (الام) قدمتها مدرسة الزهراء للبنات في ١٩٣٠/٣/٢٠ ، وللتنويه فان هذه المدرسة هي اول مدرسة للبنات في السليمانية .

❖ مسرحية(الجندي الشجاع) قدمتها مدرسة زانستي في شهر كانون الاول من عام ١٩٣٠ .

❖ مسرحية (مه م وزين) وهي مستوحاة من التراث الكردي عن قصة العاشقين (مه م وزين) اعداد الاديب الكردي الشهير (بيره ميرد) وقدمت من قبل مدرسة زانستي في شهر كانون الاول عام ١٩٣٥ .

❖ مسرحية(شريف هه موند) المعدة عن الملحمة الكردية (شريف هه موند) اعدها الاديب (بيره ميرد) قدمتها مدرسة زانستي عام ١٩٣٦ .

❖ مسرحية (السيدة الماكرة) المستوحاة من الفلكلور الكردي ، اعداد واخراج / ابراهيم علي ، المدرس في مدرسة حلبجة الابتدائية قدمت عام ١٩٣٩ في مدينة حلبجة .

❖كما تعرف المسرح الكردي على (شكسبير) من خلال مسرحية(تاجر البندقية) التي قدمت في السليمانية عام ١٩٤١ اخراج / طلعت مبارك .

❖مسرحية (في سبيل الوطن) المعدة عن مسرحية (في سبيل التاج) لفرانسوا كوبييه ، اعداد واخراج (رفيق جالاك) قدمت في مدينة بنجوين عام ١٩٤٦ .

❖مسرحية (البقرة والكافر) تاليف /نوري امين بك ، اخراج/ مجموعة من الممثلين وهم (قادر ديلان/ عمر علي امين/ سعيد شفيق) ، قدمت في مدينة بنجوين عام ١٩٤٦ .

❖مسرحية (نضال الشغيلة) عن رواية الاديب الكردي الراحل(ابراهيم احمد) اعداد / احمد غفور ..اخراج/ روؤف يحيى ، قدمت في ١٩٤٨/٥/٥ .

❖مسرحية (البؤساء) عن رواية البؤساء، لفكتور هيجو ، اعداد واخراج الشاعر كامران موكري . قدمت في مدينة السليمانية عام ١٩٥٢ وفي نفس اليوم الذي عرضت فيه مسرحية البؤساء ، تم استضافة مسرحية (راس الشليلة) ليوسف العاني حيث تم عرضها ايضا .

❖ مسرحية (المفتش العام) لكوكول ، اخراج / امين مرزا كريم . قدمت على قاعة ثانوية السليمانية عام ١٩٥٤ .

❖مسرحية (الرعد والحلاوة) تاليف واخراج / امين مرزا كريم قدمت على قاعة ثانوية السليمانية عام ١٩٥٤ وهي مسرحية اجتماعية كوميدية .

وفي عام ١٩٥٦ تاسست (جمعية الفنون الجميلة الكردية)في السليمانية وقدمت اول عمل مسرحي من انتاجها وهي مسرحية (البخيل) لموليير ، ترجمة واعداد واخراج/ رفيق جالاك ونوري وه شتي.

❖مسرحية(عطيل) لشكسبير قدمتها ثانوية السليمانية عام ١٩٥٦ ، ترجمة / نوري وه شتي ... اخراج/ انور توفر.

❖في يوم ١٩٥٦/٥/٢٢ اقيم المهرجان الفني لثانوية السليمانية ، حيث قدمت فيه مسرحية (يد متعبة وبطن شبعانة) اعداد / نوري وه شتي واخراج/ فريدون علي امين .

❖مسرحية (الليلة الجديدة) اعداد واخراج / رفيق جالاك عن قصيدة لشاعر احمد بك قدمت عام ١٩٥٧ .

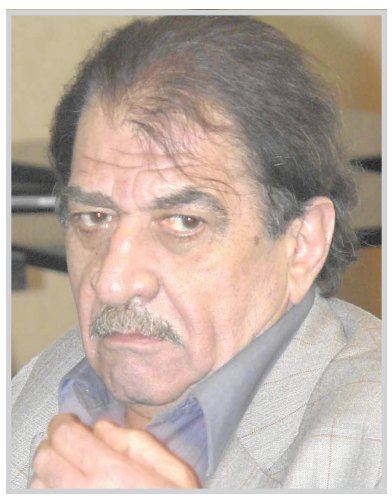
وبعد قيام ثورة ١٤/تموز/ ١٩٥٨ ، نشط مسرح الهواة وتشكلت الفرق المسرحية في النقابات والمنظمات . واستمر نشاطها لفترة قصيرة نسبيا لاشتداد الصراع السياسي في ارجاء العراق وكردستان ايضا .

حيث قدمت فرقة شباب السليمانية يوم ١٤/ تموز من عام ١٩٥٩ بمناسبة الذكرى الاولى للثورة ، مسرحية (ليلة النهاية) تاليف/ سعيد ناكام ، اخراج/ امين مرزا كريم .

ومسرحية (كاوة الحداد) الماخوذة عن الاسطورة الكردية (كاوه الحداد) اعداد واخراج / كامران موكري ، قدمت على قاعة ثانوية السليمانية عام ١٩٥٩ .

وقدمت جمعية الفنون الجميلة في السليمانية ، مسرحية (العروس الجالسة تحت الخيمة السوداء) تاليف ابو بكر هاوري اخراج/ رفيق جالاك ، قدمت على قاعة المكتبة العامة يوم ١٩٦١/٣/٢ .

وبعد عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٩ تقلص النشاط المسرحي لاسباب كثيرة متداخلة مع بعضها البعض ، حتى تاسست (فرقة السليمانية للتمثيل)في ١٩٦٩/٢/٤ ، ليبرز دور الكاتب المسرحي المحلي وتظهر مسحة من التطور على العمل الفني بزيادة اعداد المتخرجين من معهد الفنون الجميلة وكلية الفنون في بغداد منهم الفنان المسرحي الرائد(احمد سالار) والفنانة (بديعة دارتاش) والفنان(فاضل الجاف) الدكتور حاليا وغيرهم .



حيث دخل المسرح الكردي مرحلة متميزة من نشاط الشباب المتحمسين المدججين بالثقافة المسرحية ، وهذه المرحلة قد انبثقت بفعل تاثير المناخ السياسي والثقافي الحر في تلك الفترة مما شجع كثير من المسرحيين الكورد على تاسيس فرق مسرحية من ابرزها ﴿فرقة مسرح شورش/الثورة ...وفرقة مسرح خه بات/النضال﴾ التي قدمت مسرحية (فرهاد الثائر) عام ١٩٦٩ اعداد و اخراج / الفنان الراحل (عثمان جيوار)وهو اب لعائلة فنية مشهورة الان في السليمانية متكونة من ﴿الاب عثمان جيوار/ واولاده الفنان ابراهيم عثمان جيوار /الفنان كاروان عثمان جيوار / الفنانة داليا عثمان جيوار/ الفنانة ره نج عثمان جيوار / الفنانة هوال عثمان جيوار﴾ .

وشهدت السنوات ما بين عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٣ ، تقديم مسرحيات عالمية رصينة للوركا وموليير وتشيخوف وروبلس وبريخت فضلا عن تقديم مسرحيات لعادل كاظم وقاسم محمد ومحيي الدين زنكنه ذات نفس شعبي منها منها مسرحية (الاجازة لمحيي الدين زنكنه ، ترجمها للكردية الشاعر شيركوبيكه س اخراج /احمد سالار وعرضت على قاعة النشاط المدرسي في السليمانية في ١٠/اب/ ١٩٧٧ .

وقدمت فرقة السليمانية للتمثيل على قاعة النشاط المدرسي في ١٩٧٨/١٢/١٤ مسرحية (معبرارتا)

تاليف /جورج سيوتيكا ، ترجمة محمد موكري اخراج / فاضل الجاف (الدكتور حاليا) . وقدمت ايضافرقة السليمانية للتمثيل على قاعة النشاط المدرس في السليمانية يوم ١٩٧٩/٦/١٦ مسرحية (الهجين) تاليف لانكستون هيووس ترجمة / محمد علي ..اخراج /فاضل الجاف .

كما قدمت جمعية الفنون الجميلة الكردية يوم ١٩٨٣/١/٩ ، على قاعة اعدادية السليمانية مسرحية (سلة الخباز) اعداد قاسم محمد ، ترجمة/ فؤاد مجيد ، اخراج / كامران رؤوف .

ويلاحظ ان المسرحيات العربية والعراقية قد ترجمت عن اللغة الاصل بينما ترجمت المسرحيات العالمية عن لغة وسيطة هي العربية .

ومابين سنتي ١٩٨٣ــ١٩٨٩ قدمت العديد من المسرحيات التراثية تؤكد سيادة هذا النوع من المسرحيات المعدة او المستوحاة من الموروث الشعبي المتكون من الملاحم والحكايات والامثال والاساطير والملاحم البطولية والعاطفية.

لذا يمكن القول ان المسرح الكردي قد دخل طور الاحتراف المسرحي الكامل ، عندما تاسست الفرق المسرحية المحترفة فرقة مسرح سالار في السليمانية التي تاسست في عام ١٩٨٤ وفرقة اربيل للتمثيل عام ١٩٨٥ حيث ضمت هذه الفرق ، الكوادر المسرحية المتمرسة وسارت على النهج السائد في تفضيل النص المستوحى من التراث على غيره .

في الواقع ان تاسيس هذه الفرق لم يحل كل مشاكل المسرح الكردي لانه ظل بعيدا عن التخطيط المركزي للدولة التي كرست كل الاهتمام بمسرح العاصمة وفنانيها دون الالتفات الى فناني المسرح العراقي في باقي مدن العراق الاخرى ، وهي مشكلة مازالت قائمة مما حدا بفناني اقليم كردستان ان يبنوا تجربتهم الذاتية بعيدا عن التماعات المركز منذ عام ١٩٩١ وحتى هذا الوقت.