العدد(1328) السنة السادسة -الاحد (21) ايلول 2008 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

كيف نتعامل مع مسرح شكسبير؟

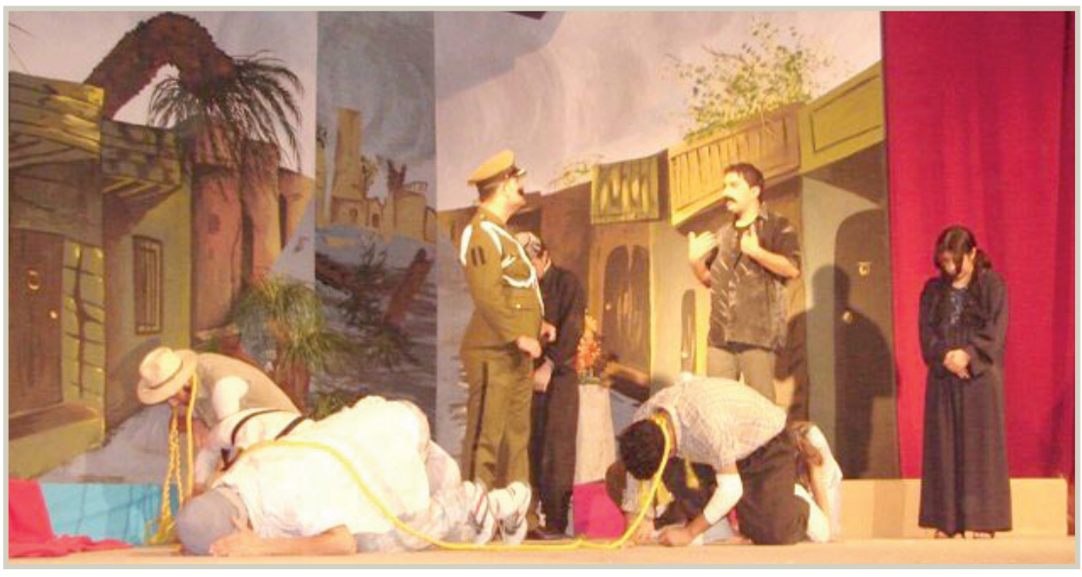
سامي عبد الحميد

خلال القرن العشرين عالج المخرجون في الغرب و الشرق مسرحيات شكسبير برؤى مختلفة و اساليب متنوعة، (هاملت) مثلاً، قدمت على انها دراما شاب مضطرب نفسياً وفي غرفة الاستقبال او على انها دراما عصر الذرة للشخصيات المتشظية، او على انها سايكودراما عن عقدة اوديب. وقدمتها انا نفسي في بغداد على انها دراما تأملية لشاب عربي متحضر في بيئة عربية بدائية يتمرد على واقع المجتمع ويثور على الغدر و الخيانة. واستند مخرجو (الملك لير) الى ثيمات متنوعة ايضاً فمنهم من اعتمد ثيمة عقوق الابناء ومنهم من اعتمد خرف الشيخوخة واعتمد اخرون النزاع على السلطة وهكذا. وعولجت (عطيل) باعتبارها تصويراً للتمييز العنصري او كشفاً للصراع على السلطة او تهشيماً لقيم الفروسية و النبل. وقدمتها انا في بغداد ايضاً على انها دراما في مطبخ لاحد الفنادق الكبيرة حيث يعمل طباخون من مختلف الاجناس وحيث الصراع على المراكز. كما اني قدمت (حلم ليلة صيف) على انها احدى حكايات الف ليلة تقع احداثها في بلاد الاندلس، في حين عالجها المخرج الانكليزي الكبير (بيتر بروك) على وفق بيئة السيرك وليس الغابة.

فلم هذا الاختلاف، ولم هذا التنوع؟ لا شك ان الدافع الاول له هو الرغبة في التجديد. اما السبب فهو اختلاف القراءات وبالتالي السير مع متطلبات العصر. وما دامت المسرحيات الشكسبيرية تنطوي على ابعاد انسانية شمولية متعددة تظهر في كل زمان ومكان ذلك اصبح بديهياً ان يلتقط هذا المخرج فكرة من افكار الشاعر العظيم بينما يلتقط الاخر فكرة اخرى يكيفها حسب اهدافه. فالصهاينة لا ينظرون الى (تاجر البندقية) مثلما ينظر اليها العرب. ولكن الذي يحدث احياناً في بلادنا ان يتمادى بعض المخرجين في تاليفهم الجديد لنصوص شكسبير المسرحية فيعمدون الى اقتطاع اجزاء كبيرة منه أو الى تغيير مسارات حبكتها او الى حذف البعض من شخوصها او الى شطر شخوص اخرى ومن غير ادراك لقيمة وتأثير ما يفعلونه للمعاني والصور. فالنص الشكسبيري لا يتميز بشخوصه واحداثه فحسب بل ببلاغة كلماته وجملة ايضاً. وقد نخسر منها اذا ما لجأنا الى الحذف والتغيير. وفي مناقشة لرسالة ماجستير عن المسرح الشكسبيري علق احد الاساتذة المتخصصين قائلاً عجيب امركم انتم ايها المسرحيون العراقيون فانتم تكبرون شكسبير دائماً وتمتدحون ادبه المسرحي وتظهرون اعجاباً لاحد له بفنه ومع ذلك تعمدون دائماً الى الاساءة اليه وتشوهون ادبه وتهمشون فنه عندما تخرجون مسرحياته. وقد يكون لذلك الاستاذ الحق في هجومه ولكن ليس كل الحق، فمسألة الاخلاص لنص المؤلف ما زالت مدار بحث ونقاش. وما دام الاخراج تفسير وابتكار اذن فمن حق المخرج ان يفسر من وجهة نظره الخاصة، ومن حقه ان يبتكر ولا يتم ذلك الا عن طريق اعادة تنظيم المادة او المصدر ولكن ليس من حقه ان يشوه. وفي حوار مع المخرج الامريكي الشاب (مارك لاموس) قال: «يستطيع الممثلون الامريكان تقديم شكسبير باسلوب انجح من الانكليز.. ذلك لانهم يعالجون نصوصه القديمة باساليب بسيطة حديثة.. انني اسمح لنفسي ان اتعامل مع النص المسرحي على انه مسرحية جديدة». ان التحدي الاساسي الذي يواجه المخرجين في جعل مسرحيات شكسبير مقبولة لدى المتفرجين هذه الايام ليس في جعل شكسبير مناسباً للعصر، او في الكشف عن الجوانب السياسية في مسرحياته اذ ان جميع تلك المسرحيات تقريباً تحتوي على مواقف حاضرة، لها صلة بزمننا، وانما في ازالة المفاهيم الجامدة التي يحملها الكثير من مسرحياته. المهم تغيير الانطباع المسبق مع الاحتفاظ بالمادة الاصلية. والمهم النظر الى اية مسرحية من مسرحياته من زاوية جديدة.

الخـــروج عـــن مســـار اللـعـبـة

مروان ياسين



ابتداءً من العقد السادس من القرن العشرين حدث تحول كبيرفي بنية التجربة المسرحية العربية نصاً وعرضا مسرحيا . اذ تجلى ذلك عبر الاشتغال الجمالي في بنية النص الادبي المسرحي في محاولة لتتبع الاشكال الفلكلورية والتراثية والطقوس الشعبية الدينية المقاربة للشكل المسرحي والقابعة في المورث الشعبي، واستنطاقها في تاسيسات نصية لتكون منطلقا واطارا لهوية كتابية مسرحيه عربية . وتجلى ذلك في استثمار شخصية الحكواتي ،ومقامات بديع الزمان .وخيال الظل ، وتشابيه عاشوراء ، واتاح هذا الاشتغال تداول وهيمنة مفاهيم جديدة لمشاريع مسرحيه ، المسرح الاحتفالي ، ومسرح البساط ، ومسرح السامر ، ومسرح الحكواتي . وانتعشت الظاهرة المسرحية وافرزت عددا من الاسماء في حقل الكتابة المسرحية مثال: سعدالله ونوس، عبدالكريم برشيد..

كذلك افرزت مخرجين مؤلفين، اقترحوا عروضا مسرحية مهادنة لماهو موروث من التراث المسرحي العالمي . نهض منها انجازات درامية كسرت اشكال الكتابة التقليدية منطلقة من بؤرة مركزية هي خشبة المسرح بكل فضائها وخصوصيتها وفي طليعة هؤلاء المخرجين المؤلفين ، الطيب الصديقي ،قاسم محمد ، روجيه عساف عملت هذه الاسماء على مسرحة التراث والاساطير الشعبية والطقوس الدينية . الا ان سعدالله ونوس من بين كل هولاء امتلك رؤية نافذة لقراءة الحكاية الموروثة واخراجها برؤية وتركيبة عمقت حدة التناقضات والصراعات الطبقية . كما كانت كشفا وتعرية لكل اشكال القهر والموت الذي تمارسه مؤسسات السلطة في مجتمعات العالم العربي كل ذلك جاء بتخريجات كتابية تطرح نفسها على شكل لعبة تنكريه.. يقول ونوّس

(ان الحكاية وحدها هي التي تخفف العذاب وتداوي الجرح)، لقد راهن ونوس على اشكال مسرحية اقل مايقال عنها انها تورط المتفرج في الصالة وتجعله مشاركا في صياغة العرض المسرحي .سواء في مغامرة رأس المملوك جابر ، الملك هو الملك ، وموضوع نقدنا مسرحية : الفيل ياملك الزمان.

حكاية النص: الفيل المدلل الذي يملكه احد المللوك يتسبب دائما في تدمير ارزاق وحيوات الناس الذين يعيشون في المملكة مسببا لهم اذىً نفسيا وماديا احد مواطني المملكة يعقد الهمة ويحرض الناس على مواجهة الملك لعرض مشكلتهم عليه لايقاف هذا القهر الذي يتسبب به الفيل وما أن يحدث اللقاء مع الملك . يتملك الناس الخوف والرعب من شخص الملك ليقترح عندها من قاد الشعب الى الثورة الى ان يرتمي باحضان الملك مقترحا عليه تزويج الفيل حتى تنعم المملكة بذرية الفيل ، ليلقى هذا المقترح التأييد والفرح من قبل الملك وحاشيته وبالتالي ينعم الملك على من قاد الشعب في البداية للثورة ضده، ان يكون احد افراد حاشيته ، لينال نصيبه من التكريم والحظوة لدى الملك .

جاء هذ النص قراءة واستنطاقا لواقع كرسته هزيمة الخامس من حزيران كتبها ونوّس عام ١٩٧١ ضمن مشروع لمحاكمة بنية السلطة السياسية العربية والتدقيق في شكل العلاقه القمعية التي تحكم هذه السلطة مع المواطن ، فكانت حكاية الفيل المستعارة من نتاج المخيلة الجمعية اشارة رمزية الى فساد وقسوة السلطة ، مع تاكيد واضح من قبل ونوّس على سلبية معظم الشخصيات والقوى الاجتماعية والسياسية وخلوها من المبادىء وسقوطها في مستنقع الانتهازية والوصولية والنفاق السياسي ، ان نصوص سعد الله ونوسّ لاتخلو من ادانة صريحة لقوى المجتمع ، ومسؤوليتها الكاملة عن كل الدمار الذي يلحق بها نتيجة لتراخيها ولامبالاتها ازاء مايجري ويقع عليها من حيف وظلم .

العرض الذي قدمته فرقة شمشا واخرجه د. فيصل المقدادي، لم يبتعد عن هذه الفكره ، في قراءته الفكرية للنص ، بل كان مصمماً على تأكيدها ، وهو هنا يعكس النظرة التي سبق للمؤلف ان طرحها قبل اكثر من ربع قرن دون اية اضافة من قبل المخرج ، وهنا سؤال يفرض نفسه: مالذي اراد ان يقوله المخرج بعد ربع قرن على ماكان المؤلف قد قاله ؟

انا اجد ان المخرج لم يقل شيئا طالما أعاد انتاج خطاب المؤلف بكل حيثياته. وكأن الزمن يدور في حلقة مفرغه!. ما الذي يمكن ان يقدمه المخرج اذا لم يكن في موقف المواجه لخطاب ألمؤلف بقراءة جديدة لمخطوطة النص التي كتبت قبل اكثر من ربع قرن ؟

تلك هي اشكالية هذا العرض الذي توحّد بل انحنى امام مقولات النص وكانها تحيا في صورة من الاكتمال الفكري المقدس ، لاينبغي الاقتراب منه ومحاورته، من هنا فان هذا التاسيس القائم على الركون والانزواء في زمن وخطاب المؤلف معناه اسقاطاً للدور الانتاجي لسلطة المخرج ابداعيا وتكريساً لسلطة وخطاب المؤلف وبالتالي سينعكس هذا ، جمالياً على الرؤية الفنية للمخرج وهو يتناول نصا مسرحيا ، كتب منذ سنوات عدة. و لن يأتي بشيء جديد عن منظومة المؤلف الدرامية . طالما غابت تلك العلاقة الجدلية مابين المؤلف والمخرج .وهذا ماوقع فيه هذا العرض .

علما ان سعدالله ونوس حينما انغمس في عالم الكتابة المسرحية لم يتورط بالسقوط في شباك سلطة المرجعيات الفنية . وهو يبتكر عوالم تجلياته المسرحية بل كانت نصوصه ماهي الا مقترحات وابواب مفتوحة لطرق ومسالك ينبغي على منتج العرض ان يجتهد في اختيارها هذا لان الحرية كانت المتن الذي اشتغلت عليه كل النصوص التي اقترحها ونوّس لخشبة المسرح . فليس غريبا اذا ان يترك ونوّس هامش الحريه واسعا للمخرج بل شرطا اساسيا لكل من يتصدى لاي نص من نصوصه.

د. فيصل المقدادي ، وهو ينشيء معمارية عرضه المسرحي اثقل خشبة العرض بلوحة تشكيلية مرسومة بطريقة واقعية، وبحرفية اقل مايقال عنها متواضعة جداً، استحوذت على النصف الاعلى ليمين خشبة المسرح ، اعادتنا هذه اللوحه الى بدايات الظاهرة المسرحية في العراق قبل مئة عام وكاننا امام عرض مدرسي . هنا بدا تعامل المخرج مع الجمهور على انه جمهور ساذج لايفهم الاشارة ولاالرمز فاثقل عليه بتلك اللوحة الواقعية ليؤكد له جغرافية المكان !. ومما زاد الامر غرقا في الفوضى الاسلوبية ان يكدس في الجانب الايسر من خشبة المسرح براميل نفط لتكون دلالة على هذه المادة التي كانت سببا في دمار شعوب المنطقه العربية . الا ان توظيفها وتوزيعها تم بشكل فوضوي ، لم يضف شيئا في تطوير الفعل الدرامي، طالما بقيت بدلالتها الايقونية ساكنة على الخشبة ، ولم يتم اطلاقها في توظيفات و مدلولات اخرى، بعيدا عن مفاهيمها المعجمية.

ان العرض المسرحي مغامرة بحثية وجمالية للكشف عن منظومة جديدة من آليات الخطاب الفني وابتعاداً وتغريباً للمدلولات عن الثوابت الجمعية، من هنا فان فضاء الخشبة في هذا العرض تم أسره وتدميره بكتل ومفردات لم ترتبط مع بعضها دراميا (براميل النفط + عرش الملك + لوحة العرض الخلفي التشكيلية) هذا أضافة الى ان استثمارها جاء احاديا وبشكل فني مباشر وفاضح ،مع ان القيم الجمالية لاتفصح عن نفسها إلاّعبر وجودها الموحي والمُختَزل. وليست الاضاءة المسرحية بمعزل عن انفراط منظومة العرض السمعية والبصرية ، اذ سقطت الاضاءة هي الاخرى في مسار الازاحة عن المشاركة في تشكيل المناخ الدرامي وتأسيس توقيعات دلالية درامية .

بل اكتفى حضورها في حدود الكشف عن الشخصيات والمكان . واقتراباً من المعالجة الاخراجية لتطور الاحداث والشخصيات نجد ان المخرج لم يبصرنا من الشغل الاخراجي التمهيدي مع الممثلين قبل ان ينقلبوا على مواقفهم الرافضه لعربدة الفيل وموقف الملك اللامبالي لذلك ، اذ جاء تحول الشخصيات وانقلابهم على ذواتهم ومواقفهم سواء من ارتمى بحضن السلطه او من سقط ميتا وهو يعلن مواجهتها جاء هذا التحول المهم في مسار الشخصيات فجاءةً دون تمهيد وتبرير منطقي، ينبغي لنا كمتفرجين ، ان نلمس تمظهره على الخشبة، بوسائل تقنية عديدة توفرها خشبة العرض امام المخرج . وهذا ماجعل مجموعة الشعب فارغة من بعدها الانساني ، ولينحرف بالتالي مسار العرض وجوهر خطابه النقدي القاسي الى عرض هزلي يستدر ضحكات الجمهور ، وليذهب سدى ذلك الخطاب النقدي والتحريضي للنص والعرض على حد سواء .

واجد الاشارة ايضاً الى ان اسلوب كسر الجدار الرابع والاختراق البريختي التحريضي اليتيم للجمهور من قبل الممثلين في بداية العرض ، لم يجد نفعا ولم يعد ينسجم مع ماأنتهى اليه العرض من نهاية تشيع الاحساس باللاجدوى والعجز .

ورغم كل ملاحظاتنا هذه ، الا ان المخرج فيصل المقدادي كان موفقافي توزيع الشخوص وتحريكها على رقعة الخشبة ، باشكال وخطوط مكثفة منحت العرض حيوية وايقاعا متدفقا . تظافرت معه جهود الممثلين الشباب . الذين ارتقت قدراتهم بشكل ملموس بفضل الجرعات الاكاديمية التي منحهم اياها د. فيصل المقدادي اثناء فترة التدريب على العرض، لما يمتلكه من خبرة اكاديمية في تدريب الممثل والتي تراكمت جراء سنوات طويلة قضاها في تدريس مادة التمثيل في كلية الفنون الجميلة. .

مكتبة المسرح

الحضـور المرئـي .. جديد منشـورات المدى

عرض المدى الثقافي

صدر عن دار المدى حديثاً كتاب جديد للناقد عواد علي بعنوان «الحضور المرئي: المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة». يتألف الكتاب من ثلاثة فصول، يحتوي الفصل الأول على سبع دراسات، منها: «المسرح العربي ومحنة التأسيس»، «المسرح العربي والثلاثية المرعبة: الغزاة، الطغاة، والغلاة»، «مسرح الصورة: بلاغة المشهد والطقس والجسد»، و«فضاء الأنوثة في المسرح». ويحتوى الفصل الثاني على ست دراسات، منها: «إشكالية التواصل في المسرح»، «المسرح وما بعد الحداثة»، «النقد المسرحي النسوي والثقافة الذكورية»، و«سحر الشرق وأنثروبولوجيا المسرح». أما الفصل الثالث فيتضمن ست دراسات أيضاً، منها: «نجيب محفوظ ومواجهة الهزيمة بالخطاب المسرحي»، «جواد الأسدي: المسرح ثقافة العين»، «الخطاب التشكيلي في المسرح: كاظم حيدر سينوغرافياً»، و«يوسف العاني: ستون عاماً من الإبداع».

يذهب الناقد عواد علي في الدراسة الأولى «المسرح العربي ومحنة التأسيس» إلى أن المسرح العربي قد واجه في بداية ظهوره محنةً عسيرة بسبب عداء رجال الدين المتزمتين له، بحجة واهية مفادها تعارض هذا الفن، أو «البدعة» كما أسموها، مع الشريعة، على الرغم من عدم وجود نصوص مقدّسة تقرّ بالتعارض بينهما. ويحاول الناقد علي في هذه الدراسة الوقوف على اصطدام محاولات استنبات المسرح في الثقافة العربية، خلال الحقبة الممتدة من النصف الثاني للقرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين، بموقف متعصب للسلفية الدينية منه، ورؤيتها المعادية له، وفتاواها التحريمية والتكفيرية ضد رواده، كما تكشف عنها الوثائق المنشورة في الدوريات والصحف الصادرة آنذاك. «لقد وُجّهت إلى التمثيل عشرات النعوت التي تحطّ من مكانته وتطعن في شرعيته، وتكيل للمشتغلين فيه أقذع الألفاظ، وترميهم بأبشع الأوصاف، فمن المشايخ من عَدّه منكراً وضلالةً وزندقةً، ومنهم من رآه مفسدةً ومحركاً للغرائز والشهوات، ومنهم من اعتبره داعياً إلى المعاصي والفواحش والرذائل والموبقات والبذاءات، ومنهم من عَدّه نوعاً من اللعب والمحاكاة والملاهي التي حرمها الله ورسوله، ومنهم من زعم أنه يقوم على الغيبة والتهتك والتدليس والتلبيس والأفعال التي يأباها الدين والمروءة، ومنهم ادّعى أنه بدعة أساسها الخلاعة والمجون... وغير ذلك من الأوصاف والنعوت والتعريفات التي تحطّ من مكانة هذا الفن، وتؤلّب المجتمع ضده.

ويخلص المؤلف إلى أن التطور الحضاري قد حسم الصراع لصالح المشتغلين بالمسرح، وانتشر الفن المسرحي في العالم العربي، وأنشئت له المسارح والمعاهد والكليات، وأصبح واحداً من أهم الظواهر في الثقافة العربية، مثلما حُسم في عصر النهضة الأوروبية، الصراع الطويل بين المسرحيين ورجال الكنيسة، خلال القرون الوسطى، لمصلحة المسرح.

في دراسته «المسرح العربي والثلاثية المرعبة: الغزاة، الطغاة، والغلاة» يرى الناقد علي أن العرب، وبسبب ماعاناه من غزو بعض الدول الغربية لبلدانهم، ومن الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وأجزاء أخرى من أراضيهم، ومن حكامهم الطغاة، ومن إرهاب الغلاة والمتطرفين في مجتمعاتهم، فقد أنتج كتابهم المسرحيون عشرات النصوص التي تدور أحداثها حول تلك الثلاثية بوصفها ظاهرة مترابطة في نتائجها وآثارها المدمرة على حياتهم ومستقبلهم وتطلعهم إلى الحرية. وكان توفيق الحكيم من أوائل الكتّاب الذين تناولوا موضوعة الغزو في مسرحيته «الضيف الثقيل» عام ١٩١٩، وهي مسرحية مخطوطة كتبها ضد الاحتلال الانجليزي الذي حلّ على مصر ضيفا ثقيلا، لم يدعه أحد، وظل جاثما على صدرها. ومن أبرز النصوص التي يذكرها المؤلف والتي قدّمت مقاربات دراميةً لتسليط الضوء على سلوك الغزاة والمحتلين، وإدانة الحكام العرب الطغاة الذين فرطوا بالأرض، على نحو رمزي أو مباشر، منذ منتصف القرن الماضي: «سليمان الحلبي» و«النار والزيتون» لأفريد فرج، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» و«الاغتصاب» لسعد الله ونوس، «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» لممدوح عدوان، «الغزاة» لعلي الشوك، «بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي، «أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية» و«هي حرب طروادة أخرى» لجليل القيسي، «السيل» لعلي كنعان، «الطوف» لفؤاد التكرلي، «المسامير» لسعد الدين وهبة، و«احتفال ليلي خاص بدرسدن» لمصطفى الحلاج، إضافةً إلى نصوص محمد الماغوط عن حرب تشرين، وكاتب ياسين عن حرب فيتنام، وأعمال محمد القري والمهدي المنيعي عن الاحتلال الفرنسي للمغرب.

و يؤكد الناقد عواد علي أن الكوارث المريرة التي عاشها العالم العربي منذ بدء الألف الثالث، بسبب استمرار الحكام الطغاة في سياسة القمع والاضطهاد، وازدياد وتيرة التطرف الديني ونزوعه إلى استخدام القوة والعنف والإرهاب في العديد من الدول العربية، وعودة الغزاة الى المنطقة من جديد، قد ألهمت العديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين العرب في إنتاج تجارب مسرحية «نصوص وعروض» تغوص في بواطنها، وتضيء زواياها المعتمة، وتكشف عن جذورها ودلالاتها وتأثيراتها السياسية والاجتماعية والنفسية. ومن هذه النصوص والعروض: «العرس الوحشي» لفلاح شاكر، «حمام بغدادي» و«نساء في الحرب» لجواد الأسدي، «خمسون» لجليلة بكار وفاضل الجعايبي، «رهائن»، لليلى طوبال وعز الدين قنون، «حديقة الموتى» لإبراهيم جابر إبراهيم، «حصان الدم» لجبار جودي، «أمراء الجحيم» لعبد الرزاق الربيعي، «خريف الجنرالات» لإبراهيم حنون، «حريق البنفسج» لحيدر منعثر، «اللعب في الدماغ» لخالد الصاوي، «طار الحمام» لعزام أبو السعود، «ع الحاجز» لخالد علیان، و«حنين البحر» لرائد غزالة. ونظراً لكثرة هذه التجارب فإن علي يكتفي بالوقوف على سبع منها فقط، يرى أنها تقدّم بشاعة ثلاثية «الغزاة، الطغاة، والغلاة» أفضل تقديم على مستوى البناء الدرامي، والرؤية، والتخييل، والمقاربة الدلالية.

تأويل الألم في حرب الفلافل

إبراهيم سبتي

هل قيل كل شيء في الزمن العراقي الراهن ؟ ربما اشياء كثيرة لم تكتب او تنشر بعد . الا ان المسرح له وقع خاص وهو يطرح القضية .. فكل مديات التأثير تحاول ان توثق الذي حدث في زمن ما من تاريخ البلاد .. البلاد التي تفتق ثوبها وها نحن أهلها نحاول ترقيعه بعد محنة الصراع مع اخوة لنا .

في المسرح لاتحتاج المفردة الى عسر في الفهم فهي تفسر نفسها . ولذا يكون تأثيرها ربما اكبر لو كتبت في مطبوع مقروء لما للعملية البصرية من متعة ولغة تأمل واضحة .

في مسرحية حرب الفلافل للكاتب محمد الجوراني واخراج الفنان المثابر ياسر البراك ، ثمة تواصل مرئي بين العصور التي مرت بالبلاد .. فأوروك التاريخية حضرت في النص كمكان للاحداث والشخوص ربما هم نفس الشخوص في كل زمان ومكان ،و أوروك رقعة جغرافية موغلة في القدم قد حكمها طاغية استباح كل شيء ، يطاح به من قبل غرباء ظهروا بصورة اخرى نيابة عنهم حاولوا استمالة بائع الفلافل البسيط جونا لدفعه الى محاربة الملك ولم ينفع رفضه مهما حاول ..ببساطة الحدث نجد ان المخرج بذل جهدا في ايصال مايريده النص الى المتلقي . فعمل على اعادة صياغة النص المكتوب الى نص ممسرح قابل للتمثيل على الخشبة وذا تاثير ومقاصد كانت واضحة برغم انها لم تكن مباشرة.. تكون النص المسرحي من اربعة مشاهد هي (جونا والطير الطنان ، جونا في البحر ، ملك اوروك في قصره ، جونا في اوروك) .. وجونا هو شخصية محورية في العمل ، شاب في العشرين يعمل في مطعم لبيع الفلافل ويحلم بالسفر الى هاواي مع حبيبته . اما الطائر فهو شخص يتشبه بالطير يحاول توريط جونا البسيط بمحاولة تغيير الحكم في اوروك ويدفعه للسفر اليها بعد التهديد بفضحه في نشرات الاخبار وكان عنيفا في تعامله مع البائع الفقير . يمتلك النص مقومات تماسكه لامتلاكه الدوافع الفنية لتحويله الى عمل مسرحي اهمها كونه غرائبيا في كل شيءس ء ابتداء من ظهور الطائر الطنان المرتبط باجندات خارجية معروفه يحاول توريط جونا المسكين وتغيير احلامه المتواضعة.. مرورا بالاحداث المروعة في صنع عالم جديد لم يكن مالوفا .. هذا الابحار الصعب لم يكن غريبا على مخرج ممارس عاصر كل شيء عصف بالبلاد .. المعارك الخاسرة والحروب الجوفاء الماسة للكرامة وحصار أمات الزرع والضرع مرورا بالتحولات الدرامية التي انتهى اليها مصير البلاد .. فصير المخرج النص الى عمل مسرحي اهم ماطلع علينا به هو المأساة والهشيم الذي حل بالبلاد .. البلاد التي لم تعرف الطمأنينة مذ ذهب جونا الى أوروك بعد وقيعة الطائر به ..

جونا المسكين البسيط هو الإنسان المستوحد الذي لازمه الأمل بالحياة الأخرى السعيدة عبر حلم اللقاء بصديقته في جزر هاواي .. هذا الحلم الذي صار مستحيلا بعد سلسلة الإحداث التي رافقته وهو يحاول التملص خوفا وشعورا منه بأنه لا علاقة له بكل ما يحدث في أوروك :

(وأنا من سيعيد إلي حياتي إذا فقدتها في تلك الحرب؟ .. أجب ..لماذا يجب علي أن أذهب و أقاتل في سبيل أناس لا أعرفهم و لا تربطني بهم صلة؟) وبعد اقتناعه بالسفر في البحر يجد ان البحار العجوز (رزاق عبد سكر) قد خدعه وأوصله الى أوروك بدلا من جزر هاواي .

ولكون العمل المسرحي يفضي الى فضاءات واسعة ومبهرة لا يمتلكها النص المكتوب ، فان حرب الفلافل (المسرحية) كانت ترشق جمهورها بزخات من التذكارات التي اريد لها ان لا تنسى وهي محملة بالفجائع لزمن مكث في الذاكرة طويلا .. تحول النص الى جو من الغرائبية يتناسب مع ماحدث بالبلاد بعد نيسان ٢٠٠٣ فكان خطاب التأويل برغم شفراته ، قد وصل الى المتلقي الذي تناغم مع المسرحية وكأنه يتفرج على آلامه ومكابداته .. جماعة الناصرية للتمثيل كانت صريحة في تعاملها مع مرموز النص حين قالت بانها تريد ايصال صوتها المستنكر لكل ما يسيء للبلاد من خلال الاحداث الراهنة ، فالسعادات غائبة والامل قد لا يتحقق لان البلاد التي كانت تطمح الى الحرية ، وقعت في مطبات وعقد وشدائد تحتاج الى وقت ليس بالقليل كي تنتج فرحة ظلت مخبوءة تحت ظلال الخوف والعنف والدم . هكذا تعاملت حرب الفلافل مع مايحدث . فالبلاد التي كانت على حافة الفناء بعد ما حدث من انفلات وخيبة ، راحت تجمع اشلاءها ثانية لتصنع حدثا يليق بان يعيد الناس التفكير بالأمنيات ويحق لهم بان يحلموا كالآخرين .. فكان ياسر البراك المخرج قد صنع عملا غرائبيا يحكي ماعصف بالبلاد ويعيد الى الذاكرة قصة هشيم البلاد التي كانت ملازمة للحياة بعد التغيير . وهكذا اشتغل كادر العمل باخلاص للفكرة اولا ولأنهم كانوا يشعرون بالألم مما يحدث ثانيا .. فانطلق الطائر (حسن عبد الرزاق) بخفة وهو يحيك مخططا للايقاع بالمسكين جونا (المتألق عمار سيف) في نحت حياة جديدة له لم يرغب بها ابدا .. وكان ملك اوروك (عمار نعمة) قد امتع الجمهور بالقائه الواثق ونبرة صوته الدالة على العنجهية والترفع .. في حين اصر بابا نوئيل (كريم عبد جابر) المسالم على الايغال في البراءة لاقناع الآخرين بانه يحمل رسالة فيها خبر منح جونا وسام الشجاعة لبطولاته التي لم تتحقق في اوروك . ولعب دور البحار الذي يوصل جونا الى اوروك الفنان الرائد عبد الرزاق سكر . فيما تصرف المخرج ياسر البراك في النص المكتوب عندما استحدث شخصيات المهرجين الاربعة ستار الحربي وحيدر رحيم واثير صاحب وامير صبيح الذين اضافوا المرح والحركة على بعض المشاهد .. حرب الفلافل اخر اعمال جماعة الناصرية للتمثيل التي تاسست عام ١٩٩٢ وقدمت مؤخرا على مسرح المركز الثقافي في الناصرية بحضور لافت .