http://www.almadapaper.com - E-mamil: almada@almadapaper.com ◆ العدد (1468) السنة السادسة - الاحد (29) آذار 2009

مكنسة القاذورات .. قـراءة فـي مسـرحيـة الظـــلال

ياسين النصير

مشاهدة العرض
ليوم ٢٥-٣-٢٠٠٩

(١)

لم يعد مسرح اليوم وعاء لقضية يتفق عليها الجمهور أويختلف، بل تحول المسرح إلى طريقة فنية تتحدث عن كيفية قول الحقيقة الفنية من عدمها، وفيما إذا كانت هذه القضية مقنعة فنيا أم لا..والجمهور المتلقي لا يتلقى محتوى العرض إلا عبر أدوات فنية أتقن المخرج تحديدها، وأجاد الممثلون تنفيذها، من هنا أعتبرهذه المسرحية عملاً متقنا لفنانين محترفين،يعرفون مسبقا ما يقال وكيف يقال.. فما قدموه سبق وأن رأيناه منهم مرارا.. ومن هنا كان خللها قليلا..وللوهلة الأولى، نستطيع القول أنها ليست رسالة موجهة للجمهورعن جرائم أرتكبت بحق أناس من هذا المجتمع قبل خمس وعشرين سنة!؟ولا هي طريقة فنية عن المصالحة الوطنية التي تجري بعد خمس وعشرين سنة من تاريخ تلك الأحداث!! فما لدى الجمهور من خبرة في هذين الميدانين- الجريمة والمصالحة- يفوق كثيراً ما قدم في العرض.. من هنا مرة ثانية ستحذو معالجتنا للعرض المسرحي حذوا آخرا، ذلك هو دور مكنسة القاذورات في فرض سياقها على الزمن المعاصر.

ابتدأ العرض بالطبيب وهو يجلس على مستراح المراحيض لينظف نفسه تعبيراعن إنسانيته خلافا لبقية الحيوانات التي تلقي قاذوراتها في الشوارع والبيوت،فأعطى دلالة على أنه سيتخلص من جرائمة "الخرة" السابقة، كبداية لدخول الصراع مرحلة المواجهات السلمية، والحوار الديمقراطي مع الآخر.. هذا الوعي بالقاء القاذورات في أمكنتها الطبيعية ،والترميز الذي يشير إليه موقف التنظيف، شرط إنساني يعلمنا النظام والحرية أيضاً،بأن البعض باستطاعته أن يعترف وهو عار أمام الناس من أنه فعل كذا وكذا.. ولكن كما يبدو أن مثل هذا النظام وهذه الحرية ليسا تعبيراعن فعل الإغتصاب بدليل مواجهتنا به أول الأمر وليسا نتيجة للتحقيق الذي سيجرى معه.. هل استبق المخرج النتائج بحيث أدان الطبيب مسبقا؟ أم أنه استهل عرضه من خاتمة الأحداث ثم دار والتفت إلينا ليحكي حكاية جرائم السنوات التي مرت على مجتمعنا؟؟..هذه البداية غير موفقة كما أرى،الموقف الصائب هو أن ينظف المجرم نفسه من أدرانه كلما استمر التحقيق معه، في حين جاء جلوس المرأة على المستراح طبيعيا حيث جرى بعد صراع مرير مع العدالة والقانون... لأن العرض حوار بين قذارتين: قذارة الجرائم السابقة، وقذارة من يحمل مسدسا لتصفية حساباته مع المجرمين من دون الرجوع إلى المحاكم والقوانين.. وقد بنت المسرحية عرضها على كفتي صراع متأرجحتين: كفة انكشفت في بداية العرض، وأخرى في منتصف العرض، فاختل توازن الأحداث، حيث أهمل المستراح نهائيا من فعل المكانس لاحقا، فلم تقترب منه مكنسة أحد، فيبقي دالة على استقبال- بالضرورة - قذارة أخرى سيفرزها المجتمع لاحقا وهي دالة إخراجية موفقة.. فالمراحيض - كما يكتب القاص لؤي حمزة عباس- أحد أهم الأمكنة شعبية في حياتنا، إذ لا يمكن لأحد الاستغناء عنها- إنسانا كان أم بيتا أم تكوينا اجتماعيا أم حزبا سياسيا- لأن بنيتها هي وجودها، ولذلك سترافق كل تجديد، وتتجدد مع كل تحديث،- لا يمكنك أن تسكن بيتا من دون مرحاض كما يقال- فالنجاسة ترافق النظافة، ولذلك أعتبرها المكان الجدلي لعملية الحياة والموت فينا..

(٢)

وعندما ندخل العرض يواجهنا ترميز من نوع آخر، ذلك هو الرقم (ثلاثة) الذي سيلازم العرض الشيق كبنية لا واعية تتحكم بسير العملية الفنية والفكرية كلها.. فالشخصيات ثلاث،- لا يعتبر موظف الأرشيف شخصية أساسية في العرض، بل ملحقة بالمكان، ولذلك لم يمنحه المخرج حضورا مهما- والشخصيات الثلاث؛ رجلان وأمراة، هي بنية مركبة ومتوازنة، يشتركون جميعهم في ممارسة الجنس: الطبيب مغتصبا له- تتعرف عليه من صوته ولون بشرته وعينية- وزوجها المحامي يمارسه بحقه الشرعي،والمرأة رحما ومشاركة جدلية بين الاثنين: الرفض والقبول.. والشخصيات الثلاث تشكل وحدة دلالية مكتملة الدائرة: طب وقانون ورحم.والبعد مثيولوجي لهذه الدائرة غائر في البنية الاجتماعية والثقافية منذ القدم.

تطرح كل شخصية من الشخصيات الثلاث، ثلاثة أفكارأيضاً، وكل فكرة مؤلفة من ثلاثة احتمالات كذلك.. وستدور البنية الثلاثية القارة بنا في أروقة الديانات الثلاثة، وفي بنية الجنس وبنية الأسرة وبنية التركيبة الشعبية لتكوين أية عملية استهلالية. فالرقم ثلاث له امتدادات في الفلسفة العربية الإسلامية أيضا ونجدها في بنية الفعل الثلاثي لغويا وفي"علن" في الإيقاعات الشعرية وفي بنية الدين:بسم "الله الرحمن الرحيم"، وفي المسيحية تشكل البنية الثلاثية روح ومفهوم الصليب والصلاة، وهي بالتالي بنية ما قبل الإسلام أيضا " اللات وعزة ومناة " وهكذا يشكل الرقم ثلاثة بنية عميقة قد لا نشعربوجودها إلا عندما تكون الآثافي "ثلاثا"في حال أن يُطبخ طعامنا -عملنا الفني- جيدا.

تتألف البنية الثلاثية للشخصيات من:

المغتصب - الزوج- الزوجة.

حصيلة هذه البنية الثلاثية هي - الخطيئة- وهي ثيمة مسيحية، حيث حملت مريم بعيسى: إما من روح القدس أومن يوسف النجار،أو من ذاتها وهي البتول كما يقول القرآن الكريم.،وبقي الوضع قائما بين الإيمان بثلاثية أو بالتوحيد، لا أحد أجاب عن هذا السؤال فيبقى الوضع قائما بين من يؤمن بالثالثة ومن يؤمن بالتوحيد، حتى ضمن الديانة المسيحية نفسها. ،وكانت إجابة العذراء مريم هي أنها : "وَلَدَتْ" عيسى.. البنية تعاد ثانية في هذا العرض، عندما تجيب المرأة عن خمس وعشرين مرة اغتصبت فيها. فكان مولودها " الخطيئة" ولكنها خطيئة سياسية وجريمة أخلاقية تسحب المجتمع إليها وتتحول من قضية شخصية إلى قضية سياسية للحوار ودوران الأوضاع.. وهذه "الخطيئة \المأساة"، أما أن يُغضّ النظر عنها برضا الأطراف المشاركة كي لا تعاد ثانية، أو أن يجري نسيانها لإبقاء الوضع على ما هو عليه، أو الدعوة إلى مصالحة شكلية بين أقطابها الثلاثة.. وهو ما جرى في اختيار الحل الثالث من دون أهمال الحلين الأخرين، عندما تركهما المخرج دون نتائج.. السبب يعود إلى أن المخرج أهمل أبعاد الشخصيات الذاتية وصب جهده على أبعادها الرمزية فنجد عند البحث عن تركيبة الشخصيات أن كل شخصية منها تتألف من ثلاثة أفكار:

تتألف شخصية المغتصب من : مغتصب- طبيب- سجين.. ومحور هذه البنية هو "التهمة" ولكل خصوصية لها أبعادها ، وعندما تجتمع في شخصية واحدة لا تصبح مسطحة أو أحادية عندما تمارس "جريمة الإغتصاب "، أما الكيفية التي يحق لها الدفاع بها عن نفسها، فقد تكفلها مقدما جلوسه على مستراح المراحيض والاغتسال أمامنا من مخلفات تلك الجريمة..وعبّر عن شخصيته المركبة هذه، بقلة حركته على المسرح أيضا ، وبتعرية نصف جسده أمامنا، وبتقييده ليديه وكم قميصه بنفسه، ومن ثم الانزواء تحت غطاء متخفيا أمام الجمهور،وكان الممثل فلاح إبراهيم كبيرا في أدائه هذا الدور المركب.

وتتألف شخصية الزوج من ثلاثية أيضاً هي : محام - زوج- متهم-، ومحورهذه البنية هو "الدفاع عن حقوق الإنسان". فهو : إما أن يدافع عن المتهم إلى أن تثبت براءته، أو أن يقف مع زوجته لإنصافها قانونيا، أو أن يتخلى عن القضية كلها بادعائه بأن زوجته ملوثة عقلياً. ولذلك كان أكثر الشخصيات حركة وسعة على المسرح دالا على حيرته، راسما قلقه الوجودي بحركة منفعلة بين مواقع الشخصيات، والفنان ميمون الخالدي ممثل من درجة خاصة، يمثل القانون لم يختر اية طريقة فترك المجرى يسير بعد ان جفف منابعه..

وتتكون شخصية الزوجة من ثلاثة أفكار: - مُغتَصَبة - زوجة - قاضية-، ومحور هذه البنية هو "العنف"،للأخذ بالثأرمن الطبيب المغتصب- السن بالسن والعين بالعين- ونجدها بثلاثة محاور: إما أن تتناسى الإغتصاب وتسكت، وعندئذ لا قضية تعرض على الجمهور، أو أن تستمر في اتهامها للطبيب إلى نهاية العرض وتقتله بدون محاكمة،أوأن تتنازل عن القضية كلها، مفضلة بيتها وحياتها الزوجية على الفضائح الشخصية، المسرحية لم تاخذ بأي من الحلول الثلاثة، وهو ما يجعل رمزية المرأة مفتوحة الاحتمالات، وهذا هو جوهر العرض،مكملة بموقفها منحى المحامي في حلوله.. في حين لا يمكن غض النظر عن جريمة ما، لأن القضية ليست مجرد جريمة فردية،بل هي بنية مثيولوجية تتصل بفاعلية الخطيئة والإجرام منذ القدم وحتى اليوم، فالقضية إفراز طبيعي لمجتمع يريد أن يجدد نفسه، ولذلك ستبقى المراحيض منصوبة أمامنا، فثمة من سياتي لاحقا ليلقي بها فضلاته، معترفا بجرائمه الجديدة..

ماذا ستنتج البنية الثلاثية المعقدة في هذا العرض الذي سار بخط مستقيم مع تعرجات موضعية ونفسية للشخصيات هنا أو هناك، وليست بتحولات جدلية يتطلبها العرض، كي يقول لنا: أن حاجة البلد إلى المصالحة الوطنية أهم من اجترار الماضي، وعلينا أن نتظافر لكنس الماضي - كل الماضي- من مسرحنا\عراقنا-.وبالرغم من أنني ضد أية فعالية كنس مطلقة، دون التفكير بما يعقبها، لكني وجدت في العرض خطابا ثقافيا بثوب سياسي، فبمثل هذه الطريقة التوافقية الكل سيشترك في كنس الكل، ترى من يأتي ليجلس بعدهم على مستراح المراحيض؟

المسرحية لا تجيب عن هذا السؤال المهم..

في الفكر المسيحي - والمسرحية مبنية على فكرة المخلص- بقي الكل في مسرح العملية:الإغتصاب والعنف والقانون، ثم جرت عملية فرزالثلاثة بعضهم عن البعض أول العرض ثم جرت عملي دمج لهم في نهاية العرض،لتقوم المؤسسات بدورالتخصص في كل بنية منها.. ففي العرض، وبما أننا نطرحها قضية على مجتمعنا، كانت طريقة المعالجة عشوائية وغير مبنية، لا على فكر ديني، ولا على فكر اجتماعي سياسي ولا حتى عشائري. كنت أفضل لو كانت شخصية المحامي وحدها هي التي تمارس فعل الكنس، باعتبارها سلطة للقضاء،لاكتساب العرض ثيمة سلطة القانون، ومن ثم تتبعها المرأة باعتبارها أماً يمكن أن تجدد الولادات ثانية،- لكن وجدناها المبتدئة بجلب المكانس- لكان ثمة مبررجدلي لعملية الكنس التاريخية للقاذورات من قبلهما فقط، في حين يلزم المغتصب - أيا كان- بالبقاء جالسا على مستراح المراحيض..

(٣)

شملت البنية الثلاثية العرض كله، ولم تقف عند حدود الشخصيات وثيماتها وأفكارها،فقد التزم مصمم الديكور والاكسسوار بها فجاءت متوازنة مع الأفكار والأفعال المتطابقة معها.. ثمة ثلاثة أمكنة محورية للديكور هي: المستراح- الكنبة- المنضدة الصغيرة، صاحبتها ثلاثة كراس أيضاً استعملتها الشخصيات في حواراتها وجلوسها، وثمة ثلاثة مصابيح إنارة أساسية فاعلة، وثلاثة مواقع مشغولة على خشبة المسرح- يسارأسفل خشبة المسرح، يمين أعلى خشبة المسرح، وسط يمين خشبة المسرح.. ولم يحدث أي فعل في " بؤرة" خشبة المسرح الوسطية، وكان من المفروض أن يكون المشهد الأخير فيها، ثم تنطلق الشخصيات الثلاث منها لكنس المسرح من القاذورات وبالإتجاهات كلها، لأن منحى حلول العرض كانت وسطية.

يبدو لي أن الدكتور هيثم عبد الرزاق سعى إلى تركيب عرض جدلي، لكنه كان حذرا من الكشف العميق للجريمة\ الخطيئة، وهذه ليست مثلبة بقدر ما هي رؤية نقدية قد لا تكون موفقة كليا، فقد غلّب الدكتور هيثم، الحل التوافقي على البنية الجدلية العميقة للصراع.. ولن يكون أي مخرج آخر باستطاعته فهم جدلية العرض العميقة ما لم يكن على اطلاع بالثقافة المثيولوجية للشخصيات الثلاث، والنصوص المسرحية ذات الخلفيات الدينية القارة، حتى لو كانت تتحدث عن مشكلات سياسية عراقية معاصرة..

فالفكرة المثيولوجية تتحكم ليس بالأديان فقط ، بل هي سلوك قارجرى تحييده في المجتمعات أيضاً.. ولذلك، لم تتخل المجتمعات الغربية عن مثيولوجيتها الدينية العميقة التي تعتبرها المكون الأنثروبولوجي العميق لها، كما أنها -البنية الثلاثية- أساس في أي نشاط معاصر حتى لو كان النشاط سياسة. من هنا علينا، و- العاملون في مسرحنا مفكرون وأساتذة ومجربون كبار- الحذر من اقتباس النصوص الغربية ما لم تُفهم خلفيتها الأيديولوجية.

(٤)

سأتي على التمثيل الذي أبهرني.. شخصياً ضحكت منتشياً من أعماقي وأنا أرى تمثيل الكبار رائعاً، ووفق ما رسمه المخرج لهم، قلت: مسرحنا بخير..- سأتحدث لاحقا عن الخطة الإخراجية- فقد كانوا أمناء لخطة المخرج التي تتلخص بأن: قولوا ما تؤمنون به، لا ما يؤمن به المشاهد، الممثلون أفراد في هذا العرض وليسوا ممثلين لفئة أو طبقة اجتماعية وإن كان ثمة ما يوحي بذلك التقسيم الخفي لظاهرة الاغتصاب، ولظاهرة الحقوق، ولظاهرة الفئة الضعيفة المغتصبة..، في حين أن المشاهدين شعب.. والفرق كبير بين من يؤدي دور الفرد، ومن يؤدي دور الفئة أو الشعب..الأستاذ ميمون الخالدي كان يمثل وهو تحت ثيابه القانونية\ البيتية\ الوظيفية، فهو فرد وفئة معا، لذابقي متميزا ضمن سياقات وظائفه الثلاث، وقد أجاد أن يكون ربّ أسرة، وحقوقيا،وزوجا. والمرأة - الدكتورة إقبال نعيم- بقيت ضمن سياقها الاجتماعي الجدلي "أماً ورمزاً وقاضية شعبية"، بالرغم من أن ملابسها لم تتغير، وهو عندي نقص كبير،كان بإمكان المخرج أن يلون ملابسها تبعاً لمواقعها: ملابس امرأة مغتصبة،وملابس امرأة زوجة، وملابس امرأة محققة قانونية.المخرج لم يوفق في سياق شخصيتها المظهري،وكنت أجد أن أعماقها ليست بمثل هذه السطحية المظهرية.لكن إقبال التي تعودنا على رؤيتها متألقة كانت في قمة أدائها المتميز عندما أظهرت أبعاد شخصيتها بروحية شعرية غير مثقلة الحضور.

الفنان فلاح إبراهيم فنان كبير ومستقبلي، ولغته الجسدية واضحة ولها عمقها الدلالي، شخصية قادرة على التلوين، وجدته في هذا العرض- لم أشاهد له عرضا سابقا منذ ثماني عشرة سنة، ربما ذاكرتي تخونني- يؤدي بطريقة مباشرة بين استقبال الفعل ورد الفعل، وهي طريقة لن تجعله محايدا كشخصية ميمون التي لاءمت ملابسة شخصيته ومواقفه. فلاح من بداية العرض وحتى نهايته - باستثناء مشهدا قصيرا- كان مضطرب المظهر،دالا بعربه على افتضاح أمره، وقد أدى عريه ما كان يصبو إليه المخرج في موقفين: موقف الاستهلال، وموقف النهاية، فكان ضمن سياق الفعل الدرامي للعرض خاصة وهو مقيد. ثمة فكرة طرأت لي وأنا أشاهده وهو تحت هيمنة قوة المسدس- وليس تحت قوة المرأة- أن تُنتزع ملابسه منه مع كل تصويبة مسدس إليه. عموما وجدت نفسي أمام ممثل مهم وكبير..

الخطة الإخراجية

تنوعت خطة المخرج الدكتور هيثم عبد الرزاق بين أن يقول كل ماعندة بمباشرة فيسقط العرض، أو أن يعتمد الترميز لظواهر حدثت في المجتمع العراقي وهو ما كان، أو أن يزاوج بين الطريقتين ملغيا البعد الرمزي السائد كي يعتمد جدلية المربعات الثلاثة لينتج لنا مربعا رابعا وهو مربع المكنسة التي أتت على مخلفات الصراع وأبقت المستراح بانتظار من يستعمله ثانية.. بهذه الطريقة المتعرجة والمستقيمة أحيانا، رسم لنا طريقة سهلة للمصالحة الوطنية فلم يعمق إحساسنا بان يبقي شيئا من أمراض سابقة في المجتمع الجديد، وهو ما يعطي للمربع الرابع الجدلي من أن يفرز نصا جديدا نحن بحاجة إليه، حقا لقد كنسوا القاذورات ولكن كنسوا أنفسهم معها أيضا، وهو ما لم يكن في صلب جدلية العرض..

الديكور والإنارة

حقيقة هذين العنصري كانت مبهرة لي قياسا للإمكانات المتوفرة، ودالة على شغل فنانين محترفين سنراهم كثيرا في مسرحنا،قطع الديكور دالة وبوضوح على رمزية العرض، لكن الفضاء المكشوف ليس دالا ليبقى من أول العرض إلى نهايته، سيكون أكثر دلالة لو انكشف أثناء عمل المكانس، لكان منسجما مع الإنفتاح على الفضاءات الأخرى، كذلك هو شأن الإنارة التي كانت لغة متميزة وعازلة ودقيقة، كنت أفضل لو أنها كانت فيضية في آخر العرض، ولكن كما يبدو أن للمخرج سلطة لا تزال قوية في مسرحنا بينما هي تذوب في المسرح العالمي وتُهمش وينهض إلى جوارها كل العاملين في العرض، وبالدرجة نفسها من المسؤولية..

عادل كاظم .. الصوت المتفرد

علي حسين

قبل اكثر من عام وفي هذه الزاوية كتبت عن غياب عادل كاظم واصراره على الصمت .. وبعد ايام تلقيت فيها مكالمة من عادل يخبرني فيها بانه لم ينزو بارادته فالظروف التي ترافق الحركة الثقافية والاهمال المتعمد من الحكومة لدور المثقف كل هذه الامور كانت سبباً في اختياره الغياب عن الساحة.

.وعلى الرغم من ان هذا الالتجاء الاختياري الى الغياب ليس حكراً على عادل كاظم وحده، بل يكاد يكون القاعدة على مستوى الكتاب الذين صنعوا نهضة المسرحية العراقية من يوسف العاني الى عادل كاظم الى محيي الدين زنكنه الى طه سالم وقاسم محمد ورغم ذلك يبدو صاحب (الطوفان) ظاهرة معبرة عن الواقع المعقد والافق المسدود الذي تجسد في العراق بحرب دامية وفوضى لااحد يعرف متى تنتهي.

صمت عادل كاظم يتخذ ابعاده الخاصة لان صاحب (المومياء) كان واحدا من الذين فجروا المعطيات المتحكمة في حياتنا الثقافية في الستينيات والسبعينيات.

ولأنه من جيل الرواد في المسرح العراقي اولئك الذين حلموا بتأسيس المسرح كجزء من تغيير المجتمع واعادة تشكيل الواقع ولأنه ابرز كتاب المسرح العراقي وعاش الى جانب ابراهيم جلال ومع اهل الخشبة التجربة الميدانية للمسرح من خلال تجربة الفرقة القومية للتمثيل التي اعطت للمؤلف وجوده المستقل والمبتكر المكمل لاختبارات المخرجين في اطلاق مسيرة المسرح الحديث والمعاصر في العراق.

لقد جاءت مسرحية الطوفان عام (١٩٦٧) وهي من اولى النصوص العراقية المكتوبة باللغة الفصحى وبرؤية مسرحية بعيدة عن الاثرثرة ومتاهات الادب لتؤرخ ولادة مسرح عراقي حديث وبعد تقديم الطوفان اطلق عادل كاظم لنفسه العنان لتقدم له فرقة الفن الحديث تموزيقرع الناقوس والخيط ليعود للفرقة القومية في اعماله الكبرى (المتنبي) (مقامات ابي الورد) (نديمكم هذا المساء) (الحصار) مطلقا من خلال هذا النصوص بيانه المسرحي معلنا المعركة ضد الاستسهال والتفاهة ضد الا مسرح معركة ارادها حدا فاصلا بين المسرح كفن ياخذ الحياة بعين الاعتبار وبين النصوص الادبية الجامدة التي يطلق عليها جزافاً اسم مسرح.. تم تكريس عادل كاظم عربيا في مهرجان دمشق للفنون المسرحية ثم في مهرجان قرطاج وليتوج في القاهرة باعتباره واحدا من رواد الكتابة المسرحية في الوطن العربي..

اليوم يعود عادل كاظم ليملا فضاء المسرح العراقي بنصوص جديدة .. نصوص سيتسابق عليه المخرجون مثلما كانوا يتسابقون عليها في فترة الستينيات بأعتباره طليعة المؤلفين في تلك الفترة.. فقد وجدوا في المسرحيات التي كتبها تحولا واضحا في اسلوب الكتابة وفي الموضوعات التي يطرحها ما لم يكن مألوفا في كتابات المسرحيين الذين سبقوه الا فيما ندر ووجدوا فيها تشابها او تقارباً مع تقنيات الكتابة للمؤلفين الاوروبيين

يعود عادل كاظم اكثر املا وثقة في المسرح العراقي الذي يعيش هذه الايام فترة من الزهو والازدهار.

اليوم يعود عادل كاظم ليملا فضاء المسرح العراقي بنصوص جديدة .. نصوص سيتسابق عليه المخرجون مثلما كانوا يتسابقون عليها في فترة الستينيات بأعتباره طليعة المؤلفين في تلك الفترة.. فقد وجدوا في المسرحيات التي كتبها تحولا واضحا في اسلوب الكتابة وفي الموضوعات التي يطرحها ما لم يكن مألوفا في كتابات المسرحيين الذين سبقوه الا فيما ندر ووجدوا فيها تشابها او تقارباً مع تقنيات الكتابة للمؤلفين الاوروبيين

نـاهـدة الـرمـاح تـعـود الى المـسـرح بعد غـيـاب دام ٣٠ عـامـا

المدى / وكالات

بعد ثلاثين عاما من الغياب عن العراق وخشبة المسرح، حيث فقدت بصرها اثناء تادية دورها،في مسرحية القربان المعدة عن رواية غائب طعمة فرمان.. عادت الفنانة الشهيرة ناهدة الرماح الى جمهورها في عرض مسرحي احتفاء بيوم المسرح العالمي في بغداد.

ولعبت الرماح دورا رئيسيا في العمل المسرحي بعنوان «صورة وصوت» الذي يقترب من تفاصيل معاناتها الصعبة طيلة إقامتها في الخارج بسبب المرض والملاحقات إبان النظام السابق.

وتدور أحداث المسرحية، وهي من تأليف وإخراج سامي قفطان الذي يشارك في تأدية أدوارها بالإضافة للفنانة الشابة ميلاد سري، حول امراة عراقية فقدت بصرها اضطرت للمغادرة والاستقرار في لندن لتواجه هناك ظروفا قاسية بسبب العوز المالي والمصاعب اليومية.

وخلال فترة اقامتها التي تمتد طوال ثلاثين عاما في الغربة، ينفصل عنها زوجها.

لكنه سرعان ما يجد نفسه مضطرا للسفر اليها بعد ان تعرض لمضايقات امنية فتستقبله بكل طيبة خاطر بعد ان تنكر لها اعواما طويلة ثم تعود بهما الذاكرة الى الحياة البسيطة التي كانا يعيشانها سوية.

وتقول الفنانة بينما كانت تستعد لتقديم عملها المسرحي الاول منذ اكثر من ثلاثين عاما امضتها في بلدان اوروبية قبل ان تستقر في لندن «لم اتوقع البقاء خارج العراق بعيدة عن جمهوري لانني اشعر بان كياني في بغداد ومسارحها».

وتضيف الرماح «فقدت بصري على المسرح لكني ارى بنور مشاعر الحب الذي يحيطني به العراقيون منذ بداية مشواري مع المسرح، حب العراقيين اعانني على الاستمرار طيلة هذه الفترة، وقررت عدم تقديم اي عمل الا فوق خشبة المسرح في بغداد».

والرماح كانت من ابرز فنانات المسرح والسينما وقدمت العشرات من الاعمال المسرحية التي لا تزال راسخة في ذاكرة عشاق المسرح في العراق سواء مع الفرقة القومية للتمثيل او مع فرقة المسرح الفني الحديث.

ودخلت الفنانة التي ولدت في منطقة الحيدرخانة، وسط بغداد، مطلع اربعينيات القرن الماضي، ميدان العمل الفني عندما كانت في السادسة عشرة وادت دورا في فيلم «من المسؤول؟» عام ١٩٥٧.

وعاشت الرماح في بيئة تتعاطى الشؤون السياسية وكان شقيقها الاكبر الذي ينتمي للحزب الشيوعي العراقي مسؤولا عن نقابة عمال المطابع في بغداد.

وبسبب الانتماء السياسي، تعرضت الفنانة للملاحقات ابان حقبة الستينيات وانتهى بها الامر الى معتقل النساء لمدة ثلاثة اشهر.

وكانت في السجن تقدم ادوارا تمثيلية للتخفيف من وطاة الاعتقال ومواجهة التحديات بصبر حتى اطلق سراحها لتعود الى وظيفتها في احد المصارف العراقية.

وعملت في دائرة الاذاعة والتلفزيون مطلع عام ١٩٧١ في قسم برامج الاطفال وكانت تقوم باعداد نصوص اذاعية لكن مضايقات النظام السابق احالتها الى التقاعد عام ١٩٧٣.

وبعد ذلك تفرغت للعمل المسرحي مع فرقة الفن الحديث وعام ١٩٧٦ بينما كانت تؤدي دورها في مسرحية «القربان» للمخرج الراحل فاروق فياض فقدت الرماح بصرها في المشهد الاخير عندما شعرت بان الظلام يداهمها فسقطت وتبين فيما بعد اصابتها بانفصال في شبكية العين.

والـلافت ان فياض كان طلب منها تاجيل المسرحية بعدما لاحظ ان ارهاقا غريبا ينتاب الرماح قبل بدء العرض بايام لكنها رفضت وقررت تقديم العمل في موعده.وتقول الرماح ان «خشبة المسرح مقدسة في كل مكان غير ان خشبة المسرح العراقي لها خصوصية فروحي هنا في بغداد واردت ان اقدم عملا امام الناس الذين كنت اتذكرهم واتابع معاناتهم اليومية واسمع عنها».

وتضيف «رايت مشاهد مروعة عندما كان شقيقي يعود من المعتقل كل مرة وملابسه مغطاة بالدماء نتيجة التعذيب».

وقدمت الرماح افضل ادوارها السينمائية في فيلم «الظامئون» عن رواية الكاتب العراقي عبد الرزاق المطلبي واخراج محمد شكري جميل عام ١٩٧٣ وطافت معه في مهرجاني برلين وموسكو السينمائيين.

وشاركت في رمضان العام الماضي في المسلسل التلفزيوني «الباشا» حول سيرة ابرز رجالات السياسة في تاريخ العراق الحديث رئيس الوزراء الاسبق نوري السعيد.

قدمت الرماح مع فرقة المسرح الفني الحديث التي ظهرت عام ١٩٥٢ اعمالا عديدة تبقى «النخلة والجيران» للمخرج قاسم محمد، الابرز في مشوارها اذ اعتبرت انعطافة كبيرة في تاريخ الفرقة من جهة وعلى صعيد الحركة المسرحية من جهة اخرى.

وتقول انها لا تزال تحتفظ بالملابس التي ارتدتها في كل المسرحيات التي قدمتها.

و«النخلة والجيران» ماخوذة عن رواية الراحل غائب طعمة، وهي من محطات التالق للمسرح العراقي.

كما شاركت في مسرحيتي «الخان» و«الشريعة».

وغادرت الرماح البلاد عام ١٩٧٩ الى لندن بغرض العلاج ومكثت هناك ستة اشهر ثم انتقلت الى رومانيا وتشيكوسلوفاكيا كما استقرت في لبنان عامين عانت خلالهما من العوز والفاقة غادرت بعد ذلك الى دمشق ثم عادت الى لندن عام ١٩٨٣.ويذكر ان اسبوع المدى الرابع الذي اقيم في اربيل عام ٢٠٠٧ كرم الفنانة ناهده الرماح بجائزة المهرجان والبالغة خمسين الف دولار.