مسرحيتان عراقيتان مبتكرتان بلا ادعاء

سامي عبد الحميد

خلال الاحتفالات بيوم المسرح العالمي شاهدت عملين مسرحيين اثارا دهشتي وإعجابي، العمل الأول قدمه قسم التربية الفنية بكلمة الفنون الجميلة- بغداد، والثاني قدمه المسرح الوطني، وقد اعتاد ذلك القسم ان يقدم أعمالاً متميزة يشارك بها طلبته ويقوده أحد التدريسيين وهذه المرة قدم د. ياسين إسماعيل (لعبة الرعية) التي أدهشني من قدموها حيث تميزوا بحيوية واضحة وانضباط عال وهم غير متخصصين بالفن المسرحي، بل بالتربية الفنية عموماً، وأعجبني توفر عناصر الابتكار في الطرح والمعالجة الفنية، وأول تلك العناصر طرح حكاية من حكايات جحا كمأساة وليس كملهاة وبأسلوب بعيد كل البعد عن التقليد والمألوف وإنما بالاعتماد على نظرية اللعب وممارسة فريق العمل لألعاب شعبية عراقية يمارسها الأطفال على وجه الخصوص، وثاني عناصر الابتكار هو تحقيق أسلوب الورشة في تدريب الممثلين وهم في مرحلة الدراسة، تدريبهم على توفر مرونة جسدية كافية ومرونة صوتية مناسبة وتدريبهم على إنجاز تحولات عديدة في الأداء الصوتي والجسماني في التعبير عن كيفية استخدام المكان، وثالثها الاعتماد على البساطة في التعبير وعدم التبذير وعلى الاقتصاد في استخدام الملحقات، ورابعها حيوية الطلبة المشاركين في العمل وإيمانهم بما يؤدون حتى وان أتسم الأداء أحياناً بالمبالغة.

استطاع المعد والمهرج وبتلميحات بسيطة وإيماءات موحية ان يسلط الأضواء على مراحل صعبة من تاريخ العراق ومعاناة أهله تحت سلطة القهر المتمثلة بتيمورلنك وعنجهيته وجهله وتعسفه، وكذلك استطاع ان يضحك المتفرج ويجعله يفكر ويتأمل بما كان عليه في الماضي وما عليه في الحاضر.

وإذا ما ظهرت بعض ملامح المبالغة على الأداء الصوتي والجسماني للممثلين فيه كانت مبالغة مقصودة للدلالة على لعب الأدوار وليس على نقيض الشخصيات فكانت حركتهم الجماعية وإيماءاتهم المتنوعة وترديداتهم الصوتية وصرخاتهم وضحكاتهم دلالات عن سخريتهم من أحوال هذه الدنيا ومن سلوك الحكام الجهلة المستبدين من مميزات الأداء في هذه الدنيا ومن سلوك المبتكر إيقاعاته السمعية والحركية المتنوعة والمنضبطة المعتمدة على أساليب للعب وعلى معاني الأغاني الشعبية وبانسيابية مدروسة صحيحة، ان هناك عدداً من الاعمال المسرحية السابقة قد تميزت من قبل ولكن التقادم قد ينسينا فلا نجد أمامنا الا ما هو حاضر وليس حاضراً فقط، بل ما هو واضح ومؤثر وصحيح حصول إجهاد غير ضروري للممثلين قبل العرض وخلابة وصحيح وجود تكرار في التشكيلات الحركية التي رسمها المخرج وصحيح ان طرح شخصية (جحا) لم يكن أبعد من السطح وصحيح ان هناك أخطاء في اللغة العربية، ولكن الذي يحسب لصالح فريق العمل هو كونهم غير متخصصين بالفن المسرحي، بل بالتربية الفنية عموماً ومع ذلك فقد ادوا أدوارهم بإتقان وبحماسة وما يحسب للمخرج تمكنه من أداء عمله على أحسن ما يرام وقدرته على ضبط إيقاع العرض الذي شد اليه المتفرجين.

وكانت مسرحية (حظر تجوال) العمل المبتكر الثاني الذي أثار دهشتي وإعجابي، وقد جاءت الدهشة من كون مؤلف ومخرج المسرحية يخوض تجربة التأليف والإخراج معاً أول مرة كما اعتقد، ومع ذلك فقد برهن على تمكنه من حرفية الكتابة وقدرته على حسن المعالجة وقوة التأثير.

وجاء العجاب من ذلك الابتكار في اختيار المؤلف لشخوص نادراً ما نراها على خشبة المسرح شخصية (منظف السيارات) وشخصية (صباغ الأحذية) وكذلك في عرض الأفكار التي تعيش في عقول العراقيين جميعاً والمشاعر التي مست قلوب العراقيين جميعا عبر سنين طوال وكشفت المسرحية عنها في زمن قصير، وكذلك في أداء الممثلين (رائد محسن) و(سمر عدنان) الذي تميز بالتنوع والتلقائية والمرونة العليا وباستطاعتها نقل معاناة العراقيين خلال مرحلتي ما قبل تغيير النظام وما بعده.

ظهر الابتكار واضحاً في هذا العمل مرة أخرى بالاعتماد على نظرية اللعب، فقد كان (الغسال) و(الصباغ) يلعبان ويقتلان الفراغ في حياتهما الخاوية فيقفزان على الآلام والأخطار بأداء مليء بالسخرية وبالضحك المر.

لعل اهم ما يحسب لصالح هذا العمل المبتكر هو سلوكه سبيل السهل الممتنع في جميع عناصر الإنتاج فاللغة بسيطة وموحية خالية من الثرثرة وتتسم الإيماءة الجسدية بالعفوية والبلاغة، وكانت العناصر البصرية مختزلة تؤدي الغرض منها بلا زيادات ولا إطناب ولا فخفخة.

ومع تلك البساطة فقد كان هناك إبهار مصدره الأداء التمثيلي البارع، لقد كان كلاً من (رائد محسن) و(سمر عدنان) أشبه بالشياطين او الملائكة يظهران فجأة ويختفيان فجأة يدغدغان عقولنا مرة ويسلبان قلوبنا مرة أخرى ويدمعان عيوننا ثالثة وهما يسخران بمرارة بما حل ببغداد في الماضي والحاضر فغسال السيارات لا يجد سيارة يغسلها وصباغ الأحذية لا يجد من يصبغ حذاءه ويقوم الأول بغسل نفسه ويتمنى غسل عقول ونفوس الآخرين بعد تلوثها.

والثاني ليس لديه الا ان يستذكر أنواع الأحذية التي وقفت أمامه ليصبغها أو ليلمعها وكم كانت كثيرة تلك التي أخذت أصحابها الى ساحات الموت.

ذكرنا هذا العمل المؤثر باعمال مسرحية أخرى ظهرت قبل التغيير ذكرنا بهذيانات غانم حميد ومسرحيات الحرب والحب ونتائجها الوخيمة ومسرحيات فلاح شاكر وهاني هاني وفاضل خليل ومحسن العلي وأخيراً وليس أخراً مأساة (النهضة) المضحكة لعباس الحربي وعواطف السلمان بائعة الشاي في مرآب سيارات النهضة التي تنقل الجنود الى المطحنة.

وما يحتاجه مسرحنا وجمهورنا هذه الأيام هو هذا النوع من المسرحيات.. مسرحيات تلامس الجراح – جراح العراقيين- وتلمح لصانعي المصائب والنكبات واختلال القيم لكي نلفظهم ونزدريهم وننكأ الجراح لنواصل المسير الى عراق حر مزدهر

قاسم محمد وتكاملية العمل المسرحي

صباح الانباري

التكامل لغة،وحسب ابن منظور في لسان العرب،هو الكمال.وحسب المنجد في اللغة والأدب هو من تمت أجزاؤه أو صفاته،وهو خلاف الناقص.أما التكامل عند قاسم محمد فهو:"حياة وجمال العرض المسرحي غير المنقوص."هدفه المركزي تحقيق الاتصال والتوائم مع معطيات العصر وحاجات البيئة أو المجتمع ولا يتم هذا الهدف إلا بتوفر جملة من المعطيات يتفاعل بعضها مع بعض لتمد جسور البناء للتكامل المطلوب.ولا يتم التوصل اليه إلا بالتحرر من (الوتيرية والميكانيكية) التي تتراكم بتراكم الزمن ،فالممثل المسرحي على سبيل المثال وبعد هذه التراكمات الثقيلة التي ينوء بها أداؤه الفني ينبغي عليه إزاحتها، ولا تتم الإزاحة إلا باكتسابه ثقافات ومعارف عديدة تحرر عقله ومخيلته وموهبته من القوالب النمطية وتزج به في عملية "بناء الذات والموضوع"وقد أطلق قاسم محمد على عملية البناء هذه بـ(التكامل).هذا بالنسبة للممثل كجزء حيوي وفاعل في العرض المسرحي الذي نظر اليه قاسم محمد باعتباره شكلا من أشكال الاحتفال والاجتماع..الاحتفال كمحصلة حاصل لما تقدمه عناصر الإنتاج المسرحي، والاجتماع كحضور جماعي واجتماعي بين الممثلين والمشاهدين مقدما على مساحات مختلفة حجماً ومعماراً أو كما يسميه قاسم محمد شكلا معماريا تخصصيا بحتاً هو المنصة المسرحية التي تشبه الى حد بعيد لوحة فنية تنسق فيها عناصر العرض من تجانسات وتنافرات قادرة على الإيحاء كوحدة "فنية عصرية متكاملة متفاعلة تتناغم على مرأى جمهور حكمه مشارك في قراءة العرض،مساهما في تنامي الدلالات،يعيد للحياة تنظيمها وللإنسان اعتباره.ويحدد قاسم محمد مجموعة العناصر التي تكون العرض المسرحي وتعمل كل منها بطريقتها،وعلى معطيات ومكونات وقوانين خاصة بها للوصول الى التكامل وهي كما يأتي:

١- تأليف النص

٢- الإخراج

٣-التجسيد

بالنسبة للنص المسرحي الذي يفترضه قاسم محمد مكتوبا كنص مسرحي مؤلف أو معد عن قصة أو رواية أو عن تاريخ أو عن شعر أو عن أي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى شرط تدخل المؤلف عن طريق موهبته وبراعته ليحوله الى نص مسرحي درامي فهو إذن "المادة الدرامية التي سيعمل الفريق المسرحي على إخراجها وتجسيدها على وفق تخصصات عناصر الفريق المتعددة والمبتكرة غير الثابتة أحيانا".

وبالنسبة للإخراج فان قاسم محمد يعتبره "إعادة تأليف النص وفق عرض مسرحي فني مرئي ومسموع، ومحسوس وملموس ضمن وحدات قوانين وأساليب الإخراج" المتوارثة أو المبتكرة، ولاشك في أن شخصية المخرج ستلقي بظلالها على التكوين لاعتباره عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي.

أما التجسيد عند قاسم محمد فيتلخص في كونه التطبيق العملي لعناصر الفعل المكتوبة والمتخيلة، المكتوبة باعتبارها نصا مدونا متضمنا على أفكار المؤلف،والمتخيلة باعتبارها ناتجا عن ملكة المخرج ورؤيته الفنية والفكرية وقدرة الممثل على تجسيد العناصر المكتوبة والمتخيلة تجسيدا يراعي الانسجام والتناسب والتفاعل والتداخل والتكامل بين العناصر المختلفة والمتعاضدة والعاملة كما يقول الفنان قاسم محمد على تجسيد العرض المسرحي.

يربط قاسم محمد بين هذا كله وبين ضرورة أن يكون العرض مهتما بحركة الحياة والمجتمع ويخلص الى "إن قيمة العروض المسرحية وأهميتها تأتي من قيمة الأفكار المطروحة فيها"، وبطبيعة الحال فان قاسم محمد لا يرضى أن يتحول المسرح على وفق هذه المحددات الى مسرح علمي جاف أو فن نخبوي أو تربوي

حسب، بل أن يعمل على منح المشاعر والعواطف والجمال والمتعة لجمهور النظارة.

انه في نهاية المطاف كما يقول (بريستليه) ويؤمن بهذا قاسم محمد (ضمير المجتمع).

لنتحدث بتفصيل أكثر عن هذه العناصر ولنبدأ بالمؤلف المسرحي وكيف ينظر اليه مبدعنا الراحل قاسم محمد الذي يؤمن أساسا لا يؤمن بوجود نص بلا مؤلف ولا إخراج بلا مخرج ولا تمثيل بلا ممثل.

ويرى أن المؤلف هو ذلك الإنسان المتميز الذي لا يمر بالأحداث أو الأشياء مرورا عابرا بل انه يتأملها ويختزنها ويعيد صياغتها على وفق رؤية إبداعية تنسق وترتب وتنظم أجزاءها تنظيما يؤدي الى جعلها ضمن شكل ومضمون محددين مستوعبين لآفاق التجربة النظرية.

أقول النظرية باعتبار النص مادة قرائية مدونة كأفكار متضمنة على عناصر يتقاطع بعضها مع بعض ضمن وحدة واحدة تتجلى فيها التناقضات والتضادات بشكل ديالكتيكي.

إن المؤلف وحسب رؤية قاسم محمد أيضا هو النصف المنظم والمنسق والخالق في العملية التأليفية فهو والحياة نصفان يكتملان عندما يقوم بكتابة التجربة الحياتية التي مر بها.

إن الحياة هنا هي المرتع وهي الأساس وهي الجذر التأليفي وهي ما يمد المؤلف بمادة حياتية جديرة بالظهور ضمن نسق إبداعي خاص هو المسرح من هنا يفترض قاسم محمد أن يكون للمؤلف تجربة حياتية عظيمة،كبيرة وعميقة، ولا اثر عظيم كما يقول بلا تجربة حياتية عظيمة وبلا ثقافة إنسانية عظيمة.

أما بالنسبة للإخراج فيرى إن شخصية المخرج قديمة قدم الإخراج نفسه وهي موغلة في القدم ترجع الى تلك الحقب التي ظهر فيها هذا الشخص متميزا عن بقية أعضاء الفريق باستيعابه الطاقات المختلفة والمكوّنة للعرض والمسيّرة لأنساقه الحركية على وفق مدرك خاص بغية الوصول الى هدف محدد هو الحصول على تأثير فني محدد.

المخرج إذن، وحسب قاسم محمد أيضا، هو منظم العرض ومرتب أنساقه على وفق وصفة أو وصفات متوارثة صارمة مقننة لكنها لم تعد كذلك بعد ان تطورت لتصنع منه مخرجاً متفرداً مؤثراً مستقلاً متميزاً، ولتتوقف عندها بين النقطتين اللتين تميزانه (الكشف والإضافة).

يضرب لنا قاسم محمد مثلين في هذا الجانب الحيوي مقارنا بين عرضين مختلفين لنص واحد الأول يقدمه مخرج لا يثير لدى المشاهد غير الملل،وهو يعرف،وربما لا يعرف،أن كل شئ جائز في المسرح سوى الملل والتقاعس واللا جدوى واللا قناعة واللا إثارة، بمعنى آخر انه لا يضيف شيئا سوى قراءة للنص لا تصعب على المشاهد القيام بها في منزله.

ويقوم مخرج آخر بتقديم النص ذاته بطريقة ورؤية تبدو معها حتى التفاصيل الصغيرة مهمة ومثيرة للانتباه وذات اثر وتأثير ومتعة محركة للخيال والحواس أي ان المخرج يتمكن بوساطة هذا الإخراج المختلف أن يثير الانفعال وان يحرك المشاعر ويوقظ الأفكار وهذه كلها تدفع الى إعادة صنع الحياة والحقائق الحياتية على خشبة المسرح بشكل جديد عبر مرموزات فنية إبداعية كمكتشفات وبمعان جديدة لهذه المرموزات كإضافات.

إن الرؤى التي يستند عليها هذا العرض لابد وان تجعل من المخرج شخصية تمتاز بـ "تفرد وتميز وبميول واتجاهات فنية متقدمة يتبناها ويقتنع بها ويعمل على تجديدها باستمرار وبلا استقرار لكي تلعب دورها الحاسم في عملية اختيار الفكرة والنص الحاوي لها مع ابتكار واستنباط إطارها، أو أطرها وأشكالها ووسائل تعبيرها".

يقول قاسم محمد "احسب شخصيا ، إن المخرج، بالإضافة الى كل ذلك هو أيضا: - القائد والمسيطر على قوى النص والممثل والمنصة والمصممين وهو أيضا ذلك المدرك والباحث في كيفيات إيقاظ الطاقات الذهنية الكامنة، لدى المشاهد والموقظ لكل عملياته الذهنية والروحية والشعورية عبر تنظيم محكم في العلاقة التكاملية المبدعة".

لا يستبعد قاسم محمد أن يكون للمخرج حلمه أو أحلامه الكبيرة بل يمضي الى أكثر من هذا حين يجعل من الحلم ضرورة من ضرورات الإخراج ومقتضيات العملية المسرحية المتكاملة ولذلك نراه يؤكد انه ومنذ أول عمل قدمه على خشبة المسرح وحتى الأعمال التي قدمها قبل وفاته إن الحلم كان يقوده بكل غرائبياته الى إنجاز ما أنجزه من نصوص وعروض ولهذا فهو يعرف الحلم على "انه –من جانب آخر- ليس إلا تجربة حية وحيوية أخرى للمخرج، مضافة الى التجربة الحياتية الحية، وهذه التجربة المضافة والمحركة ، تراكم طاقة هائلة في داخل المخرج بحيث تؤدي الى ما يأتي:

١- إن حصيلة أيام وساعات التمارين المحددة إن هي إلا مخزون سنوات يوقظه الحلم ويحركه ويدفعه الى واجهة الحياة.

٢- إن أحلام الفنان المؤجلة تثير المخيلة وتحركها لتحرك الواقع المحيط وجملة الانفعالات الذهنية والنفسية والعاطفية لدى المبدع /المخرج وفي مكونات العمل الإبداعي.

على هذا الأساس كانت أعمال قاسم محمد كلها كما يقول مشفوعة بالكثير من أحلامه الفنية التي كانت تلح عليه كي يجسدها، لقد أصبح الحلم في عمله مرادفاً للتكامل الذاتي قبل دخوله الى زمن التمرين، وتكمن جدواه في كونه "المحرك والدافع والمنهض الموقظ في آن وان المخرج الحالم يمتلك قدرة كبيرة على تسريب حلمه الى جميع العاملين معه وأولهم الممثلون".

من هذا كله يخلص قاسم محمد الى ان "للمخرج دوافعه الإنسانية الثقافية والحضارية وهي تدفعه باتجاه اختياراته الفنية مضمونا وفكرة وشكلا ووسائل تعبير "على هذا الأساس يختار المخرج الساعي في نهاية المطاف الى ترشيح التكامل باختيار هذا الموضوع وليس ذاك ويركز على فكرة بعينها دون غيرها ثم يختار أساليب وقوانين تدريب الممثل ليحول عمله في النهاية وعبر (التكامل) ليصبح معطى فنيا ينتمي الى مرحلة وبيئة وتاريخ وبشر.

إن عناصر العرض المسرحي الآنفة الذكر والعناصر المتممة الأخرى تعمل بشكل تكافلي على إتمام الانسجام مستندة على أساس تكافؤ العنصر البشري (المؤلف والمخرج والممثل والمشاهد) الذي يحقق قدرا كبيرا من التكامل الدرامي من خلال التفاعل والتداخل والتواصل وهذه هي في حقيقة الأمر مكونات التكامل الأساسية عند فناننا الراحل الكبير قاسم محمد والتي بدونها لا تحل لحظة ولادة التكامل بين الجميع.

في سينوغرافيا العرض المسرحي

قراءة في عرض حظر تجوال

أطياف رشيد

يأتي الاهتمام بالسينوغرافيا كونها شاملة لأكثر جوانب العرض المسرحي وعناصره الجمالية في التشكيل البصري والسمعي، الذي يكون الشكل العام للعرض. وفي مسرحية حظر تجوال أكثر من مدخل جمالي كان للسينوغرافيا الدور الأبرز فيها، بما هي وسيلة للتعبير من خلال هارمونية العلاقات بين الحركة والحوار وقطع الديكور والبناء المشهدي العام والموضوع وتصاعد الإيقاع وديناميكية العرض. يتركز البناء السينوغرافي على ثنائيات متكررة تتداخل في أجواء منسجمة أضاءت العوالم الداخلية لشخصيتين وكشفت عن العلاقات المضطربة فيما بينهما أولا وبين العالم المحيط بهما ثانياً.

بين الماضي والحاضر و الداخل والخارج والخاص والعام والسلام والعنف والحب والغضب، ومما عزز البنية الدلالية للسينوغرافيا هو ذلك الجدار الى الخلف، الذي قسم خشبة المسرح الى نصفين/ عالمين الامامي الظاهر وهو غرفة المعيشة الضيقة والتي احتوت ابسط عناصر الديكور (صندوق صبغ الأحذية، سطل ماء غسل السيارات، بطانية مفروشة في الوسط والحبل) والخلفي المخفي او الماورائي، حيث ظلال الشر تشكلت كمجموعة من الإطراف التي تحولت الى آلات فتك وقتل وتعذيب تتلاعب بحياة ومصائر الشخصيتين وتتقاذفهما من خوف الى خوف.

وقد أفاد المخرج من هذا التقسيم في تعرية زمنين هما الحاضر والماضي ومدى تأثير وتداخل احدهما مع الآخر من خلال فعل الاستذكار من جهة وعنف الحاضر من جهة أخرى.

لقد كان للتحول الدلالي للمفردة الواحدة من دالة الى أخرى حسب المشهد أثره في شحن العرض بطاقات إيحائية معبرة كما في مفردة البطانية المفروشة على الأرض وما تحمله من معان في لونها وشكلها في الماضي القريب لتتحول من الأرضية المشتركة في المكان الواحد، الى التوحد والعزلة ثم الى دثار من عطف وهي تشهد على واحدة من اعتى الآلام والجراح التي عصفت بحياة الإنسان العراقي وان قدمها المخرج بشكل ساخر فانها سخرية هادفة مجسدة عبر رسائل وأدوات جمالية وأكاديمية معبرة، وكذلك ما أدته مفردة الحبل، تفعيل الحوار الخاص بإبعاد الآخر وشطر المكان.

لقد عبر التشكيل السينوغرافي عن المضمون الإنساني للنص/ العرض وكشف عن البناء الروحي للشخصيتين. ومما زاد من جمالية العرض اللهجة العامية التي أثبتت جدارتها في الإيحاء والتعبير عن واقعية وإنسانية الموضوع (على الرغم من وجود حوارين او اكثر اتسما بالخطابية والمباشرة) كما كان لتكرار مشهد البداية في نهاية المسرحية وتبادل الأدوار والحوار أثر في مضاعفة الإحساس بالخطر ما فتح الأسئلة عن الآتي الغامض والموشح بظلال الخوف وهواجس الموت القريب. وكان للمؤثرات السمعية دورها بتناغم مع الحركة في الكشف عن البعد الزمني وخاصة الكلام البطيء والمضخم مع الاشتغال الجميل للممثلين رائد محسن وسمر قحطان، حيث الشخصيتان تعملان في مهن بسيطة غير انهما قادرتان على التعامل مع قذارات العالم الفوقي ومحوها، إضافة إلى أصوات الطائرات والتفجيرات والإضاءة المصاحبة.

ان هذا العرض وهو ينهض بصناعة مسرحية شعبية بأسلوب راق يفتح المجال لطرح أسئلة كثيرة منها ما يتعلق بالتوجهات المسرحية الجديدة التي اعتنت كثيراً بالغيبي و الغريب من اجل تكوينات مسرحية غايتها إظهار الصور الغريبة التي تصدم المتلقي وتلقي به في عالم من المجهول وجدواها (تلك التوجهات) هي تحقيق الغايات الجمالية المقترنة بالإنسان ووثيقة الصلة بحياته.

وجهة نظر..

عن ماهية المتداول عند هادي المهدي

بشار عليوي

يبقى المُنتَج الجمعي المُقدم خلال السنوات القليلة الماضية لفنانينا المسرحيين من شتى الأجيال وبتجارب مُختلفة، هو مَحط إعجابنا وتقديرنا كونهُ يأتي مُكملاً لمسيرة المسرح العراقي المُترع بالعافية التي تستديم زخمها من المكتنز الثر لماهية هذه التجارب، ومن المؤكد أن تكون "دائرة السَينما والمسرح" ومن خلال الفرقة القومية للتمثيل هي الحاضنة الطبيعية لهذه التجارب بوصفها المؤسسة الموجودة في بَغداد والمعنية بها.

وقد شهدنا خلال الفترة التي تسلم فيها الفنان د.شفيق المهدي إدارة السينما والمسرح والفنان حاتم عودة إدارة الفرقة القومية، إنتاج إعمال مهمة ونشاطات مُتميزة كان من أهمها نيل العراق أربعة جوائز مهمة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الأخير من خلال مسرحية "تحت الصفر" لممدوح الليثي مؤلفاً وعماد محمد مُخرجاً، وتقديم مسرحية شعبية بعروض مسائية ولأول مرة بعد سقوط النظام السابق تشهدها ليالي بغداد وتَمثل ذلك بمسرحية "جيب الملك جيبه" تأليف علي حسين وإخراج حيدر منعثر، وجعل احتفالات يوم المسرح العالمي لهذا العام تَمتد لعدة أيام في مشهد لافت، والعديد من النتاجات التي كانَ آخرها إنتاج فلم "كرنتينه".

ان هذهِ الخطوات ما كان لها أن تتحقق لولا وجود إدارة جادة في عملها وحريصة كُل الحِرص على تطوير الواقع الفني رُغم كل المُعوقات التي تعصف بهِ.

ومن أبرز ما يُحسب للدائرة هو احتضانها لفناينا العائدين من الخارج وإعطائهم الفرصة الكاملة لتقديم نتاجاتهم ومنهم الفنان هادي المهدي . حيث احتضنته الفرقة القومية للتمثيل وقدمَ من خلالها مؤخراً مسرحية "بروفة في جهنم" نص/ صلاح منسي وإخراج/هادي المهدي، وقد أثار العرض الكثير من النقاشات والحواريات وكُتب عنهُ في صحافتنا الكثير من المُقاربات والمقالات النقدية التي تتفق بعضها مع توجهات العرض بوصفه تجربة جديدة على صعيد المشهد المسرحي العراقي فأحتُفي به انطلاقاً من هذا الوصف، وأختلف البعضَ الآخر مع ما جاء به، لكن ما فاتَ على جميع من شاهدهُ أن تجرِبة هذا العرض مأخوذة من تجارب المسرح الكُردي الذي عايشهُ طويلاً هادي المهدي حينما كانَ موجوداً في مدينة السليمانية، وتحديداً الأسلوب الخاص الذي يَنتهجهُ (فريق باء المسرحي) ضمن أعماله المسرحية التي قدمها بحيث أصبحت هويَة مُميزة لهُ في المسرح الكُردي وهذهِ معروفة داخل الأوساط المسرحية في كردستان . ولكي نكون أكثر دقة، فإننا نجد عرض (بروفة في جهنم) قد وقع في (تناص) واضح وقصدي من ناحية الشكل والمضمون مع عرض سابق لفريق باء المسرحي وتحديداً عرض (جواره م نيوه رو، بيش مه حشه ر/ الظهيرة الرابعة قبل المحشر) تأليف وإخراج "هورين غريب" تمثيل/ آمانج عبد الله ـــ شانو غريب ـــ ديلمان صلاح ـــ سوسن عمر ـــ زريا سامي ـــ الراحل إبراهيم جيوار، حيث قدم مساء يوم ٢٠٠٧/١٠/٢٠ والأيام التي تلتهُ على خشبة مسرح قاعة الثقافة في مدينة السليمانية، ما تفاجأنا بهِ هُنا وفق هذه التداولية، هو الموقف المُتشنج لهادي المهدَي وهجومه على إدارة السينما والمسرح والفرقة القَومية التي احتضنته وبكل محبة وقدمتهُ للجمهور بعد هذا الانقطاعَ الطويل عن المسرح في العاصمة، والذي نشرهُ في الصحافة المحلية والمواقع الالكترونية، لسنا هنا للدفاع عن الدائرة والفرقة فكاتب السطور ليس موظفاً في دائرة السينما والمسرح وليس عضواً في الفرقة القومية للتمثيل، ولكن المُتحقق من المُنجز الثر لهذه الدائرة رُغم الواقع المر وانتمائنا الصميميَ لمسرحنا العراقي هو ما يعنينا بطبيعة الحال.

ولنا أن نضع أكثر من علامة استفهام إزاء موقف "المهدي" الذي يُمجرد حصول تقاطع في الرؤى والأفكار بينهُ وبين إدارة السينما والمسرح بعد العرض مباشرة (حسب ما أشار هو) بخصوص رفض عرض العمل مرة ثانية وفي مكان آخر، نجدهُ "يُهاجم" و"يتهم" و"بأنهُ سيفضح المخفي"!!، فلطالما تعرضَ مسرحيونا المُبدعون والفاعلون لمواقف مُشابهة من قبيل منع أعادة عرض نتاجاتهم مرة ثانية فلم نسمع لهم مواقف مُتشنجة مُلتحفة بالتخوين والسير بتوجهات "نظرية المؤامرة" ومُحاولة تسويق سلوك الأخر دائماً بالتساوق مع سلوك عقيم كمفهوم الدكتاتورية، كما فعل هادي المهدي.

أما كان الأجدر به، أن يُقدم نفسه في صورة أفضل من هذهِ التي قدمها لنا؟ أما كان لهُ البحث عن كيفية كسب ثقة وود الوسط الفني بطريقة مُغايرة لما فعل؟ عبر مُحاولة استجداء مواقف تُرضن التخندق الذي أرتضى لنفسه الوقوف فيه فـ(العمل المسرحي يُقدم وينتَهي.. أما علاقاتنا فيما بيننا، لا تنتهي أبداً) حسب ما ما كان يُرددهُ صوفي المسرح العراقي الراحل الكبير "حامد خضر".

ولنا أن نسأل لماذا يُنصب هادي المهدي نفسهُ المُنقذ الوحيد القادم بعد عُسر طويل؟ أهكذا يُقابل الاحتفاء بعمل مسرحي "مُتناص بوعي" أراد لهُ مُقدمهُ امتلاك أنساق المُغايرة مع ما قُدم من نتاجات، بموقف أقل ما يُقال عنهُ أنهُ مرحلي؟ إننا أذ نسجل هذه التساؤلات، فهي تبحث عن إجابة وافية لدى الحريصين على واقع المسرح العراقي الذي نُحب.