مسرح السبعينيات

مصادر قاسم محمد المسرحية

المؤثرات والتأثير

قاسم علوان

الموسم المسرحي لعام ١٩٧٣ عمل قاسم محمد على نص كلاسيكي شكسبيري، بعيداً عن اي مؤثر سياسي او ايديولوجي، فقد قدم مسرحية (روميو وجوليت) للفرقة القومية كما هي بدون اي تدخل في النص المعروف، فقد اراد ان يثبت كفاءته وحرفته المهنية في الاخراج مع النصوص الكلاسيكية. لكننا لا نستطيع ان نذهب بعيداً معه في هذا المذهب، فلا يمكن ان ننظر لهذه التجربة بمعزل عن تجربة سامي عبد الحميد في (هاملت عربيا) لفرقة المسرح الفني الحديث التي جاءت قبل (روميو وجوليت) في نفس الموسم المسرحي بأسابيع. ولكن تبقى تجربة (هاملت عربياً) رغم اخفاقها بأنها الاوفر حظاً اذ اخذت هامشاً واسعاً من الجدل والنقد المسرحيين!!

تعتبر مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) عام ١٩٧٤ نقلة تجريبية مهمة ومميزة بين سلسلة تجارب قاسم محمد معداً او مخرجاً، وكذلك في تاريخ المسرح العراقي.. في كونها الخطوة الاولى التي خطاها على صعيد التجريب في (التراث المكتوب والبحث بين صفحاته عن شكل مشهدي، او طقس احتفالي يحتوي جذوراً درامية) كما جاء في (دليل العرض المسرحي) لذا فقد ظن الجميع من المهتمين بالشأن المسرحي بأنه قد عثر على ضالته في ادب المقامات، وفي رسائل ابي حيان التوحيدي، وفي شعر الكدية في العصر العباسي الاول، وفي السوق البغدادي القديم وفي التناقضات الاجتماعية (الطبقية) التي عصفت ببنية المجتمع العربي الاسلامي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وما انطوت عليه تلك التناقضات من صراعات اجتماعية وما افرزته تلك الصراعات من شخصيات تاريخية معروفة سواء كانت ايجابية ام سلبية، عاشت في بطون كتب التراث المحققة منها، كل هذا منظوراً اليه من وجهة نظر ايديولوجيا اليسار آنذاك.

تحت هذا المؤثر المهم، اضافة الى ما شاهده قاسم محمد من اعمال مسرحية في مهرجان دمشق ولقائه التاريخي بالمخرج المغربي الطيب الصديقي بدأ عمله في (بغداد الازل..) نصاً واخراجاً، واستمربالعمل تحت نفس المؤثر الى حد ما في اعماله اللاحقة. الا ان زاوية الرؤية او طبيعة الموقف السياسي المؤثر او التناول المسرحي فيما بعد، تختلف قليلاً او كثيراً بإختلاف الظرف السياسي آنذاك، وبالتالي سلطة الايديولوجيا المعلنة التي تمسك بزمام الحكومة!!

في لقاء صحفي مع الطيب الصديقي في مجلة (المسرح والسينما) العراقية العدد ١٠ لسنة ١٩٧٤ يتحدث فيه عن عمله المعروف (مقامات بديع الزمان..) وبطل تلك المقامات عيسى بن هشام، ويروي عنه في أحد مقاماته بانه يمر بأحد الاسواق وهناك جمع من الشحاذين فيقترح عليهم بأنه سيعطي ديناراً للشحاذ الذي يتفوق في السباب والشتم بشكل افضل واخبث من غيره.. الى نهاية المقامة. او المشهد المسرحي الذي يصفه الطيب الصديقي في المسرحية التي لم نشاهدها، بل شاهدنا (بغداد الازل) ولكن ذلك كان نص المشهد بتفاصيله وحواراته، وكذلك مشاهد او مقامات اخرى مثل (المقامة الدينارية)، غير ان شخصية التاجر في (بغداد الازل) حلت محل عيسى بن هشام، وقد تكرر نفس المشهد - المقامة في مسرحية (طال حزني وسروري في مقامات الحريري) بعد مرور عشر سنوات على المسرحية الاولى!! وقد عرضت (بغداد الازل) فيما عرضته مقامات اخرى من الهمذاني والحريري، اضافة الى مشاهد اخرى معدة عن كتب الجاحظ المعروفة (البخلاء) و (البيان والتبيين) و (الحيوان) وايضاً كتاب توفيق الحكيم (اشعب امير الطفيليين) اضافة الى كتاب ابو الفرج الاصفهاني (الاغاني) وايضاً ابيات شعر منسوبة لـ (علي بن محمد) صاحب الزنج، ووضعت على لسان (عيّار من عيّاري) بغداد في ذلك الزمن، وسرد بعض من اخبار العيارين على لسان الراواي كما اشار الى كتب تراثية اخرى كثيرة. وقد كان قاسم محمد (اميناً) جداً لوثائقه او مصادره، اذ كانت الشخصيات تشير دائماً الى اسم المصدر والمؤلف وحتى الى رقم الصفحة في نهاية كل مشهد تقدمه، وبهذا كان العرض المسرحي اقرب للريبورتاج الصحفي في مجموعة من كتب التراث منه الى عرض يمتلك مقومات العرض المسرحي.

في التجربة الثانية التي اشتغل فيها قاسم محمد على التراث المكتوب هي مسرحيته (حكايات واحداث من مجالس التراث) عام ١٩٧٦ واعاد تقديمها مرة اخرى عام ١٩٨٣، وقد كان اسلوب المعالجة والشكل الاخراجي فيها يختلفان كثيراً عن ما رأيناه في العمل السابق. في هذه التجربة اخذ المخرج حدثاً تاريخياً محدداً وانطلق منه في معالجة درامية محددة اشبه بالمسرح التقليدي، اذ نراه فيها اقرب الى سعد الله ونوس في مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) والتي سيشتغل عليها قاسم محمد مخرجاً فيما بعد منه الى الطيب الصديقي في تجاربه مع التراث. ذلك الحدث التأريخي الذي اشتغل عليه هو اضراب النساجين ببغداد في نهاية القرن الرابع الهجري، واضحاً بأنه كان تحت تأثير المنحى الايديولوجي اليساري الذي استظل بظله في اعماله السابقة، وكان مباشراً في اختياره ذلك الحدث، ومقابلته ضمنياً بأحداث معاصرة (الاضرابات العمالية) ورغم اختلاف هذا العرض المسرحي عن العرض السابق (بغداد الازل) لكنه كان يصر على ان يضعنا في نفس الطقس المسرحي وبمفردات متماثلة، فها هي شخصية الصعلوك المتمرد تكاد تكون صدى لشخصية العيار، فهو يردد نفس الافكار بل حتى الحوارات تكاد تكون نفسها، اضافة الى مفردات العرض الاخرى (مجموعة الصعاليك هنا تقابل مجموعة الشحاذين او مجموعة الطفيليين هناك). في هذا العرض ابتعد المعد - المخرج عن المضمون الاخباري للوثيقة التاريخية بطابعها الاستعراضي الذي شاهدناه في (بغداد الازل.) الذي يشير فيه الى اسم المصدر كما اسلفنا ليقترب من الدرامي الشعبي المتزج بالمعاناة الانسانية و(الطبقية!!) ولكنه يتدخل احياناً في اعادة بناء (الافكار السياسية) الخاصة للشخصيات بل ومواقفهم الفكرية!! وبالتالي حل العقدة الدرامية بعيداً عن مضمون الرواية التأريخية، وافتراضاتها الايديولوجية المحتملة. وقد ترتب على هذه القراءة (البنيوية) مضمون فكري (جديد) وبالتالي موقف ايديولوجي جديد. . اي ان زاوية رؤية جديدة اتخذت شكلاً درامياً جديداً ايضاً كل هذا نتيجة اعادة الصياغة للحكاية التاريخية تلك تجلى ذلك في وضع حلول اجتماعية (اصلاحية) بعيداً عن الطابع (الثوري) السابق في معالجة الازمة او العقدة التي بنى عليها العرض المسرحي وحتى بعيداً عن المشكل التاريخي والفكري ايضاً الذي حرك اطراف الصراع اي التناقض الرئيس بينهم، كل هذا انسجاماً مع الوضع السياسي والايديولوجي (القومي) الجديد، الذي بدأ يضيق الخناق على اليسار السياسي العراقي وافكاره بشكل عام.

اما مسرحية (كان يا ما كان) والتي قدمت في مستهل موسم عام ١٩٧٧ قد اختلفت في نواح كثيرة عن العروض السابقة في طريقة تناول التراث ومعالجته على المسرح، فهو هنا قد اصبح الموروث الشعبي المدون حديثاً، بهدف احياء التراث الشعبي المحلي بدلاً من التراث العربي والاسلامي المدون، وكما جاء في كلمة المعد - المخرج في دليل العرض (تعتبر هذه المسرحية خطوة نحو تأصيل عرض مسرحي شعبي) فهو هنا قد ابتعد عن التراث المكتوب بإتجاه الموروث الشفاهي والحكايات الشعبية البغدادية التي بدأت تدون في مجلة (التراث الشعبي)، اي انه غير زاوية الرؤيا الفكرية الى درجة ملحوظة، وفي بنية درامية تكاد تكون تقليدية ايضاً على وفق ما يفترضه منطق سرد الحكاية الشعبية، فهو قد استعار منها اطاراً سردياً كان قد سبقه اليه الآخرون، الا وهو المقهى الشعبي! وشخصية القصخون! وهو هنا يكاد يكون تأثراً مباشراً (تناصاً) اذا لم نقل نقلاً حرفياً من سعد الله ونوس في المسرحية التي اشرنا اليها آنفاً. على الرغم من ان هذه الشخصية (القصخون) قد تكون امتداداً لشخصية الراوي في (بغداد الازل..) مع الاختلاف في موقع الشخصيتين في كلتا المسرحيتين، فقد كان الراوي يحتل وسط اعلى المسرح، ويخاطب الجمهور مباشرة ويعلق على الاحداث، ويشرح لهم طبيعة وعمل الشخصيات التي تظهر لأول مرة على المسرح ويعلق عليها، ويحاور الشخصيات وهو هنا راو بالمعنى (البرشتي -الملحمي) وبذلك يختلف عن القصخون او الحكواتي الذي يجلس مع رواد المقهى في الزاوية اليمنى السفلى من منصة العرض الذي سيحكي لرواد المقهى حكاية ستتجسد على المسرح. تضمنت المسرحية مشهداً رئيساً في البداية كان مطابقاً تماماً للمشهد الثاني من الفصل الاول من مسرحية (الملك لير) وهذا دون الاشارة الى المصدر كما عودنا قاسم محمد في عروضه السابقة، وهذا التطابق مع لير كان اقرب الى ذهن المتفرج، من ان يكون شكسبير قد استفاد من الموروث العربي الشفاهي كما يؤكد المعد- المخرج في احد اللقاءات الصحفية معه. في مسرحية (كان يا ما كان) نلمس تراجعاً فكرياً (بالمعنى الايديولوجي) وكذلك فنياً ايضاً واضحاً، وتأسيساً على النهج الفكري والفني الذي اشرنا اليه في عمله السابق (حكايات واحداث) والذي ظهر بشكل غائم في ذلك العرض - اي التراجع- ظهر الآن وبشكل واضح، بل وتعمق اصلاً وتمثل في ان الصراع الاجتماعي (الطبقي) بين اطراف الصراع (الدرامي) مثلاً لا اكثر من سوء فهم ينتهي بحلول ترضي جميع الاطراف، هذا وقد ضاق العرض بالكثير من المحاججات الفكرية والطروحات (النظرية) الثقيلة التي وضعت على لسان ابطال العرض، فقد جاءت تلك الحوارات وكأنها خارج سياق العرض وبعيدة عن شروط الحوار المسرحي. بجانب هذا فقد ظهرت براعة المعد- المخرج في الربط بين حكايتين شعبيتين مستقلتين عن بعضهما هما حكاية (تنبل ابو رطبة) وحكاية (بندر) المنشورتين في مجلة التراث الشعبي البغدادية كما يشير الى ذلك دليل العرض، وفعلاً فقد جاء العرض وكأنه بني على حكاية واحدة. كما لا بد من ان نشير الى دلالة عنوان العرض وعلاقته بمضمونه وهنا تؤكد جميع تجارب قاسم محمد بأنها تفصح عن نفسها في كثافة ودلالة الاسم او العنوان الذي يختاره للعرض فمثلاً في هذه المسرحية (كان يا ما مكان) استعار العنوان من استهلال الحكاية الشعبية ونفس الشيء ينطبق على اغلب عروضه المسرحية.

في كل تجربة من تجارب قاسم محمد المسرحية يوهمنا، او في الاقل يخبرنا بأنه اكتشف نهجاً مسرحياً جديداً وسيستمر عليه كما يصرح بذلك دائماً في الكتيبات التي تصاحب العرض، ولكن سرعان ما نلاحظ استقلالية كل تجربة من تجاربه من ناحية الشكل والمضمون عن التجارب التي سبقتها او ما سيأتي بعدها، هذه الاستقلالية التي تصل الى حد القطيعة احياناً مع ما قبلها وما بعدها من ناحية بنية العرض بشكل عام وما يترتب على ذلك من آثار برغم وجود بقايا من بنى التجارب السابقة، تطل برأسها احياناً وبشكل واضح بين مشهد وآخر، او بين مسرحية واخرى. اما الاستمرارية فهذا ما لم نلاحظه وهو لم يتحقق اصلاً.

وجهة نظر وبيوغرافيا

تجربة الشاعر شاكر السماوي في الكتابة المسرحية

المسرح هو الانسان بالانسان للانسان

كتابة / ريسان الخزعلي

تشكل الكتابة في المسرح عند الشاعر الشعبي العراقي المعروف (شاكر السماوي) هماً ابداعياً وانسانياً رديفاً لكتابة الشعر الشعبي، وبتوازيات جمالية حياتية متفردة، تجعل الكتابة في اللونين سعياً تقوم ارتكازاته على ثلاثية متوحدة الاهداف/ الانسان بالانسان للانسان/ وهذا ما تحقق فعلاً في معزوفاته الدرامية المتنوعة واعماله الشعرية المعروفة.

كتب الشاعر شاكر السماوي في المسرح منذ وقت مبكر يسبق زمن كتابته الشعر الشعبي وتعود البداية الى عام ١٩٥٨ (عام ثورة ١٤ تموز الخالدة) حيث قدمت مسرحيته (خبز وكرامة) على مسرح الديوانية ومسرحية (بشرى الثورة) عام ١٩٥٩ ومسرحية (بقايا تحتضر) عام ١٩٦٠ وقد منع عرضها بعد اجازتها. الا ان الاطلالة الحيّة في تجربته المسرحية تعود الى عام ١٩٧١ حيث قدمت له (فرقة المسرح القومي العراقي) مسرحية (صوت النخل) وهي تأليف مشترك مع الفنان القدير(طه سالم) ثم مسرحية (رقصة الاقنعة) عام ١٩٧٩ على مسرح بغداد (فرقة المسرح الشعبي) وقد غادر الشاعر العراق الى منفاه الاضطراري والمسرحية تعرض يومياً آنذاك.

وفي المنفى قدمت مسرحيته (سفرة بلا سفر) عام ١٩٨٦ على مسرح القباني (فرقة المسرح القومي السورية). كما ان تداخله الشعري بالمسرحي هو الآخر ما يميز تجربة الشاعر في المسرح حيث كتب اشعاراً واغاني للرواة والجوقات في مسرحيات: الشياح عام ١٩٧٥ - عرض طلابي اكاديمي تجريبي على مسرح اكاديمية الفنون الجميلة/ بغداد ام الخير عام ١٩٧٨ (فرقة الخنساء العراقية) على مسرح بغداد، القط ابو الجزمة عام ١٩٨٥ على مسرح القباني (المسرح القومي السوري). وفي المنفى ايضاً صدرت له الاعمال المسرحية: رقصة الاقنعة/ دمشق ١٩٨٦، كوميديا الدم/ دمشق ..١٩٨٨، القضية/ الدنمارك ١٩٩١، سفرة بلا سفر/ السويد ,١٩٩٥ وستصدر له مسرحيتان (تمرد الموتى، عودة انكيدو) .. (هناك) ايضاً.

في كل مساحة اشتغالة المسرحي يؤكد الشاعر في مسعى جمالي / فني/ حياتي.. حقيقة انتصار / الانسان/ في هذا الصراع اليومي الدرامي.. (موشوري الدرامي في سفرة بلا سفر تتماوج عند مساقطة صراعات هذا الذي اتفقنا على تسميته : انسان).. و (مقطوعتي الدرامية هذه (القضية) التي تقف مع الانسان الطيب الشريف حين يغدو نقطة مدماة في دائرة الخناجر البشرية). وفي مسرحية / كوميديا الدم/ يجيء الصوت (صوته) ضاجاً .. (لقد علمتنا الحكمة ان شر البلية ما يضحك، لكن الحياة راحت تعلمنا ان شر ما يضحك يبكي.. هذا ما سعيت الى تجسيده بمقطوعتي الدرامية هذه). وفي مسرحية (رقصة الاقنعة) يتأكد المسعى ذاته. (المسرح عندي هو الانسان بالانسان للانسان. هذا ما سعت معزوفتي الدرامية هذه الى تجسيده فنياً).

ان التفاعل الدرامي لم يجيء هامشاً ثانوياً في النشاط الابداعي للشاعر/ المسرحي.. بمعنى ان تكون الكتابة الشعرية بإنفصال عن الوعي الفني / المسرحي، والكتابة المسرحية بإنفصال عن الوعي الفني/ الشعري وانما يتولد هذا النشاط من عينات شعرية/ درامية، ودرامية/ شعرية.. تتصاعد في رقصة جمالية/ فنية مشتركة في مساحة العمل الابداعي حتى ليصعب الفصل بين الشعري والدرامي.. ومثل هذا يحصل نتيجة لتجانس ذوقي راسخ في حيثيات التجربة الفنية عموماً.. وليس تمظهراً تزيينياً لتلوين النصوص وانتشالها من رتابة ما.. حتى وان كان مثل هذا (الفعل) ضرورة فنية مشروعة في تجاوز النمط الخانق الذي تمليه الاسلوبية احياناً في الكثير من الاعمال الابداعية.. وهكذا يتسلل الشعر بقصدية عالية الى النص المسرحي (سفرة بلا سفر) مثلاً.. في الوقت الذي يتسلل الدرامي عامداً الى النصوص الشعرية (العشك والموت وابنادم، فارس اجنوباوي، مواعيد فليحة، نشيد الناس وغيرها).

ان مثل هذه الميزة الثنائية في كتابات وتجربة الشاعر شاكر السماوي بصفتها الابداعية تجعل من هذه التجربة ذات انفرادات تقوم نفسها بنفسها.. حيث الشعر بإنشداده الدرامي، والدراما في استقطاب الشعر.. وتلك هي الخصوصية الفنية، الجمالية التي تميز السماوي بتفرد من بني مجايليه من الشعراء الشعبيين اضافة الى وعي ثقافي/ حياتي تبلور من شرارات ضاربة ومتميزة/ في ومن التجربة/.

كان من الممكن ان نقدم عرضاً وافياً لأحداث مسرحيات السماوي وما آلت اليه مصائر شخوصها وما سعت لتحقيقه او اثباته.. غير ان هكذا وقفة لا تتمكن منها الا قراءة النصوص مباشرة من قبل المتلقي الذي يسعى لمواجهة العمل الابداعي قبل المقدمات التي (ربما) تحيد عن التوصيف الالصق بالنصوص، اضافة الى ان هكذا عرضاً يتطلب مساحة اضافية توفرها فرصة سانحة اخرى.. غير انه من المفيد ان نتلمس صدى مسرحيات السماوي في المعيار النقدي: يقول الناقد الراحل علي جواد الطاهر في مسرحية (رقصة الاقنعة): لقد رسم المؤلف خطته بصبر واناة ليخرج عمله منسجماً مع هدفه على وجه من النقاء والوضوح فيدخل شخوصه ويخرجهم في الوقت المناسب مازجاً بالحالات التراجيدية ما يمكن ان يرتبط بها من سخرية وضعف، وهزل احياناً كما يقع في الحياة نفسها، مجرياً على السنة الشخوص من الكلام والفكر ما يتصل بحالاتهم النفسية والمواقف المحرجة.. بعيداً عن المباشرة والوعظ المنبري والمغزى التعليمي.. ويمكنك ان تقول انه يتجنب بتأمله الطويل الوقوع في الافتعال واختلاق المناسبات. لقد حقق المؤلف كثيراً مما صبا اليه في تواضع ظاهر .. اما جريدة (الاسبوع الادبي) فقد جاء في عددها ٣٠ في ٤ / ٩ / ١٩٨٦.. شاكر السماوي اسم ادبي اقترن بالشعر الشعبي العراقي فهو واحد من فرسانه، لكنه بالاضافة الى هذا هو اسم من المع الاسماء العربية الفاعلة في الحركة الثقافية في القطر، وفي مجال المسرح على وجه التحديد. فمساهماته المسرحية في التأليف والاعداد والنقد ظاهرة للعيان، وتتسم بالجدة والفاعلية. كما ان الناقد (صفاء خلوصي) يقول في مسرحية (القضية): ان المسرحية نتاج نضج تمثيلي وحبكة درامية لا يستهان بها، وليس من شك في انها تقوم بتقديم خدمة سياسية واجتماعية، اذا ما سمح ان تمثل على المسارح العربية التي قد لا يروق لها بعض ما جاء فيها من حوار.. والصراع وهو اهم ما يميز العمل المسرحي متوفر بكل وضوح مما يمنح العمل الدرامي تواصلاً وتطوراً يدفع بالاحداث لتتصاعد الى الذروة ثم حل العقدة بالطريقة المتعارف عليها، ولغة المسرحية مكثفة وذلك بتحميل المفردات معاني كثيرة مما ييسر اتجاهات التصور للمفردة الواحدة ويجعلها تحل في معان مباشرة تماماً.

من كل ما تقدم يتعزز الانطباع في مسرح شاكر السماوي.. من انه تجربة واعية، تجربة يتشابك فيها/ الحياتي والفكري والجمالي/ وصولاً الى غاية سامية هي ان /المسرح حياة/، والحياة مادة المسرح.. ومن الحياة وفيها يتفاقم الصراع منتصراً لوجود (انسان) في هذه الحياة. عندئذ يكون المسرح هو الانسان بالانسان وللانسان.

تعقيب

الفرق المسرحية الاهلية..واقعها وهمومها و تطلعاتها

وردنا هذا التعقيب من الزميل الفنان خالد عزيز، عضو فرقة مسرح اليوم، وفيه تأكيد واضح لمجمل المحاور التي طرحها استطلاعنا السابق بخصوص الفرق المسرحية الاهلية في العراق ولعل فضيلة هذا التعقيب انه يسلط الضوء بشكل اساس على فرقته التي انتمى اليها في وقت مبكر، آملين في نشره اسهامات جديدة من بقية الزملاء في الفرق الاهلية الاخرى..

فرقة مسرح اليوم

تأريخ الفرقة، الذي يمتد الى عام ١٩٦٩ مليء بالشجون والهموم والعمل والامل كما هو العراق وكما هي مسيرة الفن المسرحي العراقي. ويعكس تأريخ الفرقة جوهر حركة الفن العراقي ارتقاء او ضموراً بحسب هامش الحرية وتقلبات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، تراها تارة خلية نحل وينبوعاً ثرياً وساحة ابداع ومنتجاً لمواهب وطاقات، وتارة تجدها تتلمس السلامة ويخبو ضوؤها عندما يتجبر الطغاة ويتنمر عليها جراء التصاقهم كالقراد في خميلة الفن والفنانين، فراح ابناء الفرقة واحباؤها يرمقونها بنظرة الامل ونظرة المحب لها يجرعون السم ويصدون عنها تكالب الدخلاء، محافظين عليها من زوار الفجر، يقدمون اعمالاً تعيش اياماً بين جمهور يحتضن فنها بين حناياه ويحتفل بصمت بنجاح الفكر الخير وبقاء الشعلة رغم الظلام. للفرقة اعمال كبيرة القيمة، قدمتها واثارت جدلاً وحركت سكون الافكار وحشدت الجمهور في مسيرة حب الخير وحب العراق وجمال الانسان، واعمالاً اخرى نمت من طاقات خلاقة واستشراف للمستقبل، وصهرت في بوتقة الفن المسرحي تجارب باعدت بينها المسافات والازمان، وصاغت بكل ثقة وعلمية تجارب انعشت المستقبل في نظر الكثيرين من جيل الستينيات منها (السؤال وعروس في المزاد و ..).

طال اعضاءها الاغتيال والسجن والتشرد والحرمان من ابسط حقوق الفنانين، وغمط حقهم في الدراسة والعمل حتى المشاركة في المهرجانات وتمت محاربتهم بكل مصادر العيش، ومع هذا كان سلوة منتسبي الفرقة وهاجسهم الدائم قول الحق والاستضاءة بنور الحقيقة ومصالح ابناء الشعب الفقراء والمظلومين.

قدمت الفرقة اعمالاً هي الفن الراقي والواضح والبسيط، وكان فنانها من بين الناس، يشقى ويقدم عصارة الجمال والاحساس، ولا يطمح بمال ولا جاه ولا شهرة يتحدى السلطة والبطش ويغامر بحياته ليقف على خشبة المسرح، يهتز نشوة ويرقى بذاته وينقل عدواه الى جمهور لا يتعدى اصابع اليد في كل عرض.

يدفع منتسبو الفرقة من شقائهم ومدخولهم الشحيح الذي بالكاد يسد رمق العائلة، مبالغ الانتاج الذي كان فقيراً بالضرورة ومبتسراً، مخافة الرقابة، ومرمزاً في كثير من الاحيان، يتناقل رموزها وشفراتها الجمهور الذكي والحساس، ويغيب عن اعين الجواسيس وازلام الطاغية (الاذكياء) جوهر الحب الكبير، الذي بثوه بين وخلف سطور المشهد وايماءاته كما في عروض (البقرة، البوليس، في الربع الرابع..).

عمل في الفرقة فنانون لم يتسرب اليهم مرض الطفولة الفكرية او المصلحية الضيقة وتكبروا على ادران النفاق وعبادة الجور، ولم يصطفوا مع جوقة الطبالة ومداحي الوالي، بل انهم حصنوا انفسهم ضد كل ما يصيب الانسان بعاهة، وفضلوا التقتير على انفسهم وعوائلهم لتبقى الهامة مرفوعة، منهم (جعفر علي، منذر حلمي، قاسم حول، فارس الماشطة، عادل كوركيس والقائمة تطول والحمد لله).

يجد اعضاء الفرقة حالياً من اجل ايجاد مستقر لهم في خضم الموج الهائج الذي ضرب العراق، ويضعون ايديهم مع الخيرين لبناء عراق ديمقراطي جديد فيه مكان لكل قومية وطائفة واتجاه ودين. وهم يستعدون لإعادة انشطتهم وتقديم ما عهدوا عليه من اعمال مسرحية واذاعية وتلفزيونية ولكن بلا قيود او خوف من دكتاتور او سلطة جائرة، متنعمين بالحرية التي سيبنونها مع الاحرار العراقيين، ومع ملاك الفرقة الحالي متمثلاً بنخبة خيرة مبدعة من فناني المسرح والسينما العراقية، منهم (عادل كوركيس، عدنان منشد، حيدر الحيدر، جبار عبد الرضا، امير الحداد، صبحي الخزعلي، خالد عزيز، وكثيرون غيرهم) حيث يتدارسون عدداً من الاعمال، منتظرين الوقت المناسب للعمل.

للفرقة مشاريع كثيرة منها ما هو مسرحي (عروض مسرحية لمختلف الاتجاهات الفنية، عروض تجريبية، دورات في الرياضة المسرحية، في تأريخ المسرح في النقد، ومحترفات مسرحية متنوعة، محاضرات في التجارب العالمية والمدارس المسرحية و ..) وكذلك في مجال السينما (دورات في التصوير والمونتاج والنقد السينمائي وكتابة السيناريو و ..) مع مشاريع فلمية وثائقية ودرامية. كذلك هناك دورات تدريبية في مجال الحاسوب (البرامج الحديثة، التي ترتبط بالمسرح والسينما والكرافيك، ..) اضافة الى بناء موقع انترنيت وتطوير المجلة الالكترونية (الصفحة الحالية) والاتصال بكل المهرجانات والتجمعات والاتحادات الفنية، وتقوية العلاقات واحياء ما موجود منها.

تضع الفرقة نصب عينيها التطوير الحاصل في الفن المسرحي والتلفزيوني والسينمائي وتجارب الآخرين خارج العراق، ومحاولة الاتصال والاحتكاك بهم لغرض ايجاد موقع للفرقة، ووضع بصمتها ونتاجها بين الفرق وتجارب الآخرين من خلال المهرجانات الندوات والزيارات وتبادل الخبرات بما في ذلك المنح الدراسية، وكل ما يمكن ان يطور الفرقة ويعيد لها هيبتها ومكانتها بعد التغييب القسري بسبب النظام المنهار.

لقد قدمت الفرقة للوسط الفني العراقي الكثيرين ممن تربوا فيها وهي تعد النشء الجديد لرفد الحركة الفنية في العراق بمختلف مناحي وجوانب الفن.

للفرقة مشاريع طموحة، لكنها تنتظر الدعم المادي بالبحث عن منتجين لتضع مشاريعها على ارض الواقع..

خالد عزيز
فرقة مسرح اليوم