



المدا

من زمن التوهج



رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

عزى ليرى

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة



للإعلام والثقافة والفنون

www.almadasupplements.com

العدد (4856) السنة الثامنة عشرة
الخميس (21) كانون الثاني 2021

مئوية إبراهيم جلال 2021 - 1921

- « 7 إبراهيم جلال وفرقة المسرح الفني الحديث
- « 6 إبراهيم جلال برشت العراقي
- « 2 جماليات إبراهيم جلال



جماليات إبراهيم جلال

د. عقيل مهدي يوسف



لقد اعجب به استاذاه (شاروف الايطالي) حينما فسر مقطوعة (هملت) وهو يتساءل فلسفيا عن كينونته بالطريقة الآتية يلقي (جلال) كلمة: "كائن انا؟" وهو في طريقه الى الاضطجاع ولكنه يصرف ذهنه بعد ذلك، وينهض فجأة ليقول "أم غير كائن"، واعجاب الاستاذ يتأتى من محاولة تلميذه ايجاد علاقة ذهنية ووجدانية لدى هملت في موقفه ذاك.

ويمكن القول انه استكمل شروط علوم المسرح بعد ان درسها في اميركا (١٩٥٨-١٩٦٣) وتوافر على الجوانب النظرية والتطبيقية وعلى ايدي اساتذة موسوعيين واكفاء، منهم الدكتور (رايخ) وهو متفلسف في المسرح ومصاحبه عباقرة الفن مثل: بيكاسو وراينهارت، وجورنك، الذين ادخلوا مفهومات جديدة على الشكل الفني، وكذلك الاستاذ (ماكو) مؤلف الكتاب الشهير (الفن اعتقاد) ومنه تعلم (جلال) كل ما يخص موضوعه، معالجة سلوكية الممثل على خشبة وتطويرها من حالتها الغريزية وجعلها حالة منظمة، مثقفة ومقنعة.. ومن الفعاليات الفنية التي مارسها في معهد الفن باميركا، تمثيلة مع الممثلة (ليليان كيش) وهي من الممثلات الشهيرات وقد فازت مسرحية (الممر الى الهند) بجائزة الاوسكار مؤخرا بعد ان كان يلعب فيها الدور الرئيس، ومثل ايضا في مسرحية (قلبي في السماء العليا) لوليم سارويان، اما في الاخراج فانه قدم (بيت برنارو البيا) للشاعر الاسباني لوركا و(المغنية الصلعاء) و(الدرس) ليونسكو و(بوتنيل) وتابعه ماني لبرشت.

ان حساسية ابراهيم جلال الفنية ما انفكت تلتقط ملامح فنية وعلامات اخراجية فارقة ليس في ايطاليا واميركا فحسب، بل في كل مكان حل فيه ضيفا، لقد اعجبته (سيران ودي برجر) لان المخرج (جينو جرفي) استخدم (خيال الظل) استخداما مؤثرا، وفي ايطاليا ايضا اعجب

ب(طروف) للمخرج نفسه حينما عالج تكويناته بحس تشكيلي متقن. وكذلك اعجب بتوظيف الديكور في مسرحية (يوليوس قيصر) للمخرج (فيتاريو كازنر). وفي اميركا دهش للديكور الذي اصبح ظهيرا للجمهور وليس اماميا كما كان ينبغي ان يكون، جاء هذا في عرض (الخال فانيا) ل(تشيخوف) او تعبيرية (جارلس ماكو) في ارجه ل(القضية) لكافكا، واستخدام النماذج البشرية ذات الطباع، او في استخدام المخرج نفسه عند اخراج (تاجر البندقية) للجسر الشهير المعروف بجسر دانتي كعلامة معبرة ودالة، او في استخدام الاسترجاع (فلاش-باك) ورسم المناظر على الخلفية (السايك) في مسرحية (فاوست) من اخراج رايخ، وهناك عروض عدة منها (روميو وجوليت) التي جعلها المخرج (زافري) كوميدية مضحكة، او اخراج (بن بيسون) في المانيا الشرقية ل(الليلة الثانية عشرة) في طاشقند، وفي تقديم (ترويض الشرسة) التي طرحت فيها قضية

تحرير المرأة بشكل تجديدي ملتزم. والان، لنشر الى مفردات اللغة الاخراجية، وعناصرها لدى ابراهيم جلال، ان ابرز تلك القيم هو (التكوين) فهو نظام يحاكي ويعكس قوام الانسان، وحركته في خلق الفعل المستمر في الفضاء (غابة-صحراء-جبل-وادي). ان التغيير يمكن في انقطاع شجرة، اما في المسرح فان تغيير التكوين يتم وفق مقتضيات الطبيعة البشرية ضمن علاقتها الاجتماعية من خلال الكتل وارتباطها بالسطوح والمسافات وهذه القيم التشكيلية تخلق هكذا. يقول جلال: "عندما اقرأ مسرحية اسمع نغمها وايقاعها وهذا ما يوحي لي بالصورة المركبة او (التركيبية الانشائية) والمخرج يضيف لخطوط الصورة والوانها اعماقا وحركات حية. ان عناصر الجمال هي- التوازن- التناظر- الصمت- السكون- الحركة.. الخ. ولا يمكن لهذه العناصر ان تصبح قيمة جمالية متكاملة ما



هدية إبراهيم جلال

إنعام كجه جي

كان ستار الوندي طالباً في أكاديمية الفنون في بغداد، أوائل السبعينات، يتلقى كل شهر مصروفه من والده في كركوك. يذهب الأب إلى موقف سيارات الأجرة الذاهبة إلى العاصمة ويضع ثلاثة دنانير في يد أحد السائقين ويرجوه توصيل المبلغ إلى إبراهيم جلال، الأستاذ في الأكاديمية. يخشى أن يتسلم الولد النقود ويذرها دفعة واحدة، أما الأستاذ فسيغطيه المصروف بالتقسيط، بحيث لا يأتي عليه آخر الشهر وهو مفلس. أي رخاء ذلك الذي كانت فيه الدنانير الثلاثة تذبذباً!

إبراهيم جلال، المولود في الأعظمية سنة ١٩٢٤، ليس أستاذاً ورئيساً لقسم التمثيل. كان فناناً عملاقاً ترك بصمته على المسرح العراقي ونال التكريم في دمشق والقاهرة وتونس. درس المسرح في إيطاليا، والسينما في أميركا، وكان يدور وهو طفل، مع أستاذه حقي الشبلي، رائد فن التمثيل، ليقدما عروضاً في المقاهي والفضاءات الخالية، إن أي عتبة مرتفعة تصلح لأن تكون مسرحاً. ويمكن لأي حاضرة أن تستخدم كستارة. وبسبب التقاليد التي تمنع ظهور ربّات الخدور، كان الممثلون الرجال يقومون بالأدوار النسائية. لا غضاضة في أن يرتدي إبراهيم جلال فستان غادة الكاميليا أو باروكة كليبواترا.. ويروي ستار الوندي، الطالب الذي كان يتلقى بواسطته الدنانير الثلاثة، أنه وزميلته ربيعة وفخرية، أرادوا التعبير عن تقديرهم لأستاذهم إبراهيم جلال بمناسبة عيد ميلاده. سألوهم عن الهدية التي يجب أن يتلقاها. كانوا يفكرون بعلبة بقالوة أو باقة ورد بنصف دينار لا أكثر، لكنه فاجأهم بأنه يريد مغسلة للمطبخ. ولم يكن في مطبخ بيته سوى خرطوم يتدلى من الحنفية، تشرشر منه المياه، ووعاء من البلاستيك لغسل الصحون. إن مورده محدود ومسؤولياته العائلية كثيرة. كيف العمل وسعر «السينك» عدة دنانير؟ ذهب ستار إلى قريبه الذي يبيع المستلزمات المنزلية في دكان بشارع الكفاح. وقد باعهم الحوض الألمنيوم بسعر التكلفة وأرسل سمكراً لينصبه في مطبخ إبراهيم جلال. وقد كافأهم أستاذهم باستكانات من الشاي المخدر على المدفأة، مع قالب بسيط من كعكة عيد الميلاد، أعدتها زوجته الثانية التي كانت شاعرة تركمانية.

مطلع الخمسينات، التقى جلال بالممثل الكبير الآخر يوسف العاني. وأسساً معاً فرقة المسرح الحديث. ومن خلال تلك الفرقة تعرف البغداديون على التجارب المسرحية العالمية، وعلى أسلوب الإخراج الحديث الذي جاء به إبراهيم جلال. صار ارتياد المسرح تقليداً من التقاليد. جمهور من مختلف المستويات، يتمتع ويصقّق لمسرحيات تبدو شعبية وبريئة لكنها محملة بالإشارات السياسية المغلفة بالكوميديا. واليوم، في عراق المليارات، يحاول بعض الطيبين إنقاذ الدار المتواضعة التي كانت مقراً للفرقة، في زقاق يفضي إلى شارع السعدون، لكن وزارة الثقافة تقول إنها لا تملك المبلغ اللازم لترميمها. شارك إبراهيم جلال في فيلم «القاهرة - بغداد» للمخرج المصري أحمد بدرخان. وهو الفيلم الذي يعتبر باكورة السينما العراقية. ثم صار نقيباً للفنانين في أكثر من دورة. أخرج عشرات المسرحيات وظهر في كثير من الأفلام وكان حاضراً كفنار فارع فضي الشعر في الوسط الفني، يهتدي بنوره زملاؤه وطلابه. يسأله عن أسرار أناقته فيدلهم على سوق الثياب المستعملة التي يجيد، بذوق الفنان، انتقاء أفضل ما فيها. وفي عمر متقدم، ظهر في فيلم «الأيام الطويلة» للمخرج توفيق صالح، عن فترة شباب صدام حسين، وقام بدور خال البطل. وقد رأيت إبراهيم جلال، لأخر مرة، أواخر الثمانينات، يحضر مهرجان قرطاج للمسرح في العاصمة تونس. وكان صاحباً متدققاً وسيماً كعادته، لكنه عاجز عن المشي، يستخدم كرسيّاً ذا عجلات يتناوب رفاقه الممثلون على دفعه، ويتناقسون في نيل الشرف. ولما عاتبه بعضهم لقبوله تجسيد تلك الشخصية الإشكالية في «الأيام الطويلة»، أجاب بكل ثقة: «أنا ممثل. مهمتي أن أنقص مختلف الأدوار. أؤدي اليوم دور إمبراطور وأؤدي في الغد دور...».

عن الشرق الاوسط



لا ادري لماذا يتقبل الانسان العادي لغة القرآن الكريم، ويفهمها ويؤمن بها ونجد ان هناك من يصير على صعوبة الفصحى في المسرح؟

والايقاع عند جلال يقوم بوظيفة تشبه وظيفة القلب البشري في العرض المسرحي.. وهو يسميه بالنبض الذي يتم قياسه عن طريق التوقيت، حتى اذا قبلت جملة على المسرح فعليها ان تكون متزامنة مع الحركات، والخطوات ومع الممثل المقابل، حسب تفسير المخرج للحالة العامة، واختياره لمواقع السكون، والقيام، والقعود، والمشي، والاتفاتة، والايماء، والانزعال، والمرونة الجسدية في المبارزة، وتدرجات الصوت ونغماته باطار تشكيلي وصوتي متجانس يقرأها عشرات المرات بل انه يقول " .. انني غالبا ما ارجع في مطالعتي للقراءة الرشيدة التي درستها في الصف الاول ابتدائي بطريقة ببغائية، لاجد فيها الفلسفة والتربية وخالصة النظريات الانسانية. ان جلال عند القراءة الاولى للنص المسرحي، يتعرف على الانطباع الاول، وبعد ذلك يكتشف مسالك كانت مجهولة لديه عند البداية، وحتى حين ينتهي من اخراج مسرحياته ويعرضها، يكتشف اخطاءها، لهذا يحاول اخرجها مرة ثانية وهكذا لاظهار ما لم يوفق في اظهاره في المرة السابقة، ومن عمل مع (جلال) من الممثلين يدرك مكابرتة حتى في آخر لحظة من العرض فهو قلق، دائم التغيير والتقلبات.

ان (جلال) يجد في التقسيمات التسعة لخشبة المسرح، مجالاً رحباً يسع ملايين الخطوط الوهمية انه يؤمن بسعة الافق وانفتاح الفضاء.. وتبرز روح المواطنة جلية عند مخرجنا ويعد جلال من اولئك الذين رسخوا هذه التقاليد النبيلة في حركة مسرحنا العراقي " .. عندما قرأت مسرحية كليبواترا - وجدت فيها حواراً يدور بين (انوبيس وكليبواترا) بعد انسحابها من معركة - اکتيون - تقول "انني لم اخن وطني، ولكنني اردت ان اضعف انطونيو واكتافيو.. وانسحبت" وفي سبيل التركيز على هذا الموقف الوطني، استعان، جلال بخيال الظل ليقدم المعركة، وانسحاب الجيوش والبوارج، ويظهر الجنود وهم يسيرون بفخر، ليقفوا امامنا على المسرح بفعل جراحهم على الرغم من حوار (حاجي) الذي يحاول فيه ادانة الشعب.

تظهر في (دائرة الطباشير القوقازية) التي اعدّها عادل كاظم باسم (دائرة الفحم البغدادية) تقاليدنا وعاداتنا القومية من اجل تطوير النافع وفضح (الضار).. وفي (الصحون الطائرة) دان المنتفعين على حساب الاخرين، حيث اظهر المخترع بهيئة الجرذ.. وفي (الطوفان) اظهر طوفان الافكار واكد انتصار (الجماعة) على اناية الفرد، حيث يحاصر الشعب (كلكاشس)، وكان الديكور من ابتكاره حيث جعل القسم الاعلى للالهة والاسفل للشعب، وفي (فونيس) طه سالم ناقش مظاهر الاستغلال، فهذا تاجر عقيم يستغل انساناً فقيراً، والزوجة تستغل السائق، وتطرده، وجلال يعتقد ان البائسين انفسهم في ظروف معينة يستغل بعضهم البعض، وهذا ما تناقشه مسرحية (اوبرا القروش الثلاثة) لبرشت.

في (المتنبي) سلط الضوء على هموم المثقف العربي وغربته، واكد في (مقامات ابي الورد) ايجابية الانسان العربي.. " وحتى ان لم يكن عمران قسيساً فانه كان يؤلب الناس لطرد الفرس المحتلين الذين اغتصبوا ارضه " .

في (مكبث) استخدم خيال الظل ايضاً، ليدين احلام مكبث المشوهة حيث ينتصر ل(ماكدوف) لانه يعبر عن طموح جماعي، بينما لم يكن ماكبث الا طموحاً ذاتياً مريضاً.. لقد تأثر إبراهيم جلال باساليب ستانسلافسكي وبرشت ومايرهولسد ولكن من دون ان تطغى على شخصيته الواضحة في الإخراج.. ولا إبراهيم جلال افضال لا تنسى على واقع حركتنا المسرحية.

لم نجعلها (هارمونية) وهذا ما يسميه (جلال) بالتجانس، الذي يعبر عنه الموسيقي احسن تعبير، وهكذا فالتكوين عنصر مهم في إفهام المشاهد والتأثير في استجاباته. ان في توزيع الاشكال الحية والجمادة (الاثاث) على الخشبة يجب ان يؤدي معنى للكلمة والجملة والفعل الذي يراد تطبيقه، بشكل عفوي. ان (جلال) يعتقد ان التكوين على المسرح قيمة شمولية ان فقدنا فانه يفقد اهم جوهر فيه، اي انسانيته.

"ومن خلال تطبيقاتي الاخراجية وجدت ان الاسلوب التناقضي في التكوينات المسرحية هو الذي يبرز مضمون المسرحية وهو اساس الصراع المسرحي". لم يكتف المخرج به بل يجد ان الانسان باكتشافه قوانين الطبيعة، والمجتمع منذ ان عبر ارسطو عن الدراما وعدها صراع المتناقضات بين الرغبة والواجب، وصولاً الى الثورة الصناعية، واكتشاف الكهرباء والذرة " .. الخ. يجد في ذلك نسبية جمالية تخص (التكوين) واصبحت كذلك لارتباطها بالمتغيرات الحضارية والفكرية والاقتصادية.. ان الصراع هو انتصار رغبتين وانتصار احدهما.. وجلال يحاول خلق الصراع مسرحياً بمحاولة التعرف على التناقض في اللفاظ حتى يكون بمقدوره ان يصب من ذاكرته الحسية، صوراً ليملاً بها تلك المواقف والاحداث.. ان جلال يفهم عناصر المسرحية على انها معادلة جبرية، تبدأ بقصة قصيرة دينية في الاصل، وبفكرة وبفعل يكون بمثابة وصل او جسر بين تجريد الفكرة وتجسيدها ليجعلها موضوعية من خلال فعل الممثل المعبر عن الاحداث بالحوار، والجو العام، وهذا كله هو الذي يكون النص المسرحي، والاخراج يستنبط قيمه الدرامية، بعد ان يؤشر المهم ثم الاهم، ثم الاكثر اهمية والاكثر اكثر اهمية " تعلمت " يقول جلال في الاخراج بعد ان احدث المسرحية واختزلها بجملة وحتى بكلمة واضحة رئيسية، مثلاً كلمة الغيرة في عطيل والانتقام في هملت والطموح في مكبث.. وهذه تفسيرات اولية تحتمل الاجتهادات.. ولكنني مثلاً عندما اقول ان الغيرة المبالغ فيها تؤدي الى الهلاك، فانني اعني ان كل واحد ينطوي على الغيرة بشكل من الاشكال.. اصبحت لدى عطيل مبالغاً فيها.. ومن هذه النقطة انطلق لارتسم انبثاق الإشعاعات من المركز الى المحيط.. وهو يحاول اقتناص الصور الحسية التي تعبر عن مستوى الغيرة.. ومن المؤكد ان لغة المثقف غنية بمفرداتها وان خياله وعلاقته الذهنية اوسع افقا من الاي الذي لا تتعدى مفرداته حينها الضيق.. وهذا ما يجعل من لغتنا العربية الام هي المرشحة في المسرح لخصوصيتها، وكما يتساءل جلال حين يقول " ..



مع ابراهيم جلال



يوسف العاني

فنان راحل

بدأنا بالتفكير الجاد لتأسيس (فرقة المسرح الحديث) في نيسان عام ١٩٥٢. بعد ان جمدوا نشاطنا المسرحي في المعهد.. وأبعد ابراهيم جلال عنه.. في دائرة منزوية أخرى.. ثم فصلت انا بعد ذلك من الدراسة لأسباب سياسية ولمواقفي الوطنية وافكاري التقدمية التي عرفت بها. ابراهيم جلال ومنذ البدء.. كنت احبه باعتراز.. أرقبه.. أتأمله أنصت اليه، حتى حين يهش كالطفل اللابعب.. لكل حالة ابداع او اجادة من أي ممثل، ليشعر المبدع انه جدير بالتقدير والاعجاب والمحبة والفرح.. وعليه المزيد مما يعطي.. ويعدوه الى ابداع اكثر واغزر.. ويدله- دون قصد مكتشف- على سبيل الابداع المطلوب..! كان ابراهيم جلال فيلسوفا دون ان يدري! وتعددت اعمالنا المسرحية في الفرقة- المسرح الحديث- وتعمقت اللقاءات واختلفت ظروف الحياة.. و ابراهيم يكبر في نظري وتتعمق جنوره في نفسي.. ويسافر الى ايطاليا لزمان قصير.. ويعود منتشيا بما عرف واكتشف.. ويسافر مرة الى اخرى (طالباً) في معهد Goodman Theatre بالولايات المتحدة ويعود بعد سنوات.. واختصر كلماتي.. وأضعها في مواقع التعامل المباشر بيني وبينه انا الكاتب المسرحي والممثل.. وهو المخرج.. فذاك ما يكشف عن الرؤية الصريحة والدقيقة والتجربة الكاشفة للعلاقة الفنية والانسانية والسلوكية مع (ابراهيم جلال) في اعماله المسرحية الاولى.. وانا اكتب المسرحية الشعبية ذات الفصل الواحد. و اقدمها ضمن النشاط الطلابي في كلية الحقوق، وبعد ان التقينا انا و ابراهيم.. بعد تقديم مسرحية.. (مجنون يتحدى القدر) وصرت طالبا بفرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة.. راح ابراهيم يتعامل معي بوضع خاص.. كاتباً وممثلاً: وهذا ما شعر به بقية الطلبة، انه يكن التقدير والاحترام مسبقاً.. وتأتي ملاحظاته او وجهات نظره تجاه النص الذي اكتبه بشيء من التهيب-الناعم- ان جاز لي هذا التعبير- وبقيت أشعر ان ما انجزه كتابة او حتى في المشاهد التي أمثلها أنني في حصانة النقد- نقد ابراهيم- ورغم اعتزازي بهذا الموقف منه احسست انني بحاجة الى الاكتساب منه.. وشيئاً فشيئاً تجرأ وراح يقترح.. ويضيف احياناً ويحذف.. ويهيم في أنني خلال- البروفات- بملاحظات أحس بأهميتها وقيمتها بل انها كانت تدفعني الى ابداعات جديدة كنت غافلاً عنها لولا اشاراته وملاحظاته.. حتى صرنا انا وهو.. في موقف-الواحد- مرة أخرى في اعمالنا المسرحية.. ورحت انا بتشجيع منه اقترح عليه (بعضاً) مما يخطر ببالي في مجال الإخراج الذي هو سيده واستأذ فيه.. وتعددت الأعمال.. حتى كبرت.. وانا افارق الفرقة حضوراً في معسكر للتدريب العسكري في معسكر السعدية.. و ابراهيم والمجموعة كلها تعمل.. تارة في النشاط المدرسي.. بأكثر من كلية.. وإسيميا كلية الطب.. وانا عن بعد... أبدي شيئاً مما اتمنله ايجاباً من اجل التواصل.. لكنني اشتهق لأن اكون امام ابراهيم.. ممثلاً او كاتباً.. فالحالة تتحول الى غنى في داخل النفس حين يتأمل (ابراهيم) المشهد ويضع له مقاييس جديدة في مخيلته.. ثم

ليتسلمها ابراهيم بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.. ويتألق فيها مخرجاً.. وتتجلى قدرته في احتضان الروح الثورية.. ويرفع من قدرات الأم-زينب- وابنتها - ناهدة الرماح- وكل من مثل فيها لتكون فتحة للمسرح الثوري العراقي الأمين والذي أطره ابداع ابراهيم جلال المخرج الحريص على كل كلمة وتعبير لتكون ذات أثر وقيمة لا تخرج عن فنيتها ودلالاتها مخاطبة احساس المتلقي بايقاع موسيقي لا يخدش المشاعر بقدر ما يقترب منها من اجل الوصول الى الذهن وأقعاً وحقيقة محرقة من اجل ما يجب ان يكون.. لا على خشبة المسرح حسب بل في ذهن وفكر المشاهد.. وكل الذين منحتهم القاعة مشاهدين ومشاركين في الاحداث كي يقودهم الى الموقف الصائب الذي يستاهل التأمل والتفكير بل والمناقشة الفكرية العالية. ابراهيم جلال.. كان بتقديري- سابقاً عصره، يقف في طرف وحده قياساً لمن كان في ذلك الزمان.. كان بطرق باب، ستانسلافسكي- تنظيراً لكنه لا يسميه، ويعبر عما يريده برشت ولم يكن يعرفه المعرفة الكاملة آنذاك او يستوعبه الاستيعاب العميق.. كان ابراهيم.. مدرسة وحده جمع كل ما تعلمه وجربه.. ليعيده من جديد برؤية



جديدة خلاقه.. واخراج ابراهيم مسرحيات كثيرة، وكان في كل واحدة منها حالة متميزة تخصه هو فناناً ومبدعاً- لكنه وحيد، قدمنا مسرحية (بونتولا وتابعه ماتى) وانتجتها الفرقة القومية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح وكان ابراهيم.. بعيداً عن فرقنا- فرقة المسرح الفني الحديث- والتي سميت (البك والسائق).. اراد ابراهيم مني ان امثل دور (بونتولا) ومن قاسم محمد تمثيل دور (ماتى) وكان ذاك عام ١٩٧٤.. وقد حرص ان يضم الى اعضاء الفرقة مجموعة تستوعب من يريده (وتقتنع بالصيغة البرشتية) التي يحرص على توفرها.. والتي درسها تخصصاً في (جودمان ثياتر) بالولايات المتحدة.. وكان في البدء يصصر على ان اكون كما اشرت (بونتولا) فهو يدري انني اعرف هذه المسرحية جيداً وانني شاهدها في (البرلينر انساميل) فرقة برشت ببرلين خلال وجودي في المانيا متابعاً لمدرسة برشت.. واحلم بتمثيل العديد من شخصيات المسرحية وفي مقدمتها (بونتولا).. وافقت طبعاً.. لكنني اشترطت ان يستمع لي بتفسيرات كثيرة في المسرحية.. وكان هذا الشرط ليس لتقليلاً من قدراته الهائلة. وانما لاكتشاف ان تدريس برشت في الولايات المتحدة كان يبتعد الى حد كبير عن الفهم (الماركسي) الذي هو جزء من فلسفة برشت في المسرح.. بل ان مسرحية (بونتولا وتابعه ماتى) في النص المترجم الى الانكليزية قد حذفت منه مشاهد تتناقض ورؤيتهم-الرأسمالية- والتي يعتبرونها ذات مساس بحالات غير مسرحية!! المهم.. كان ابراهيم في المسرحية مخرجاً استطاع ان اسميه (جبارا) وانه.. وكما ارغب.. حاول التوفيق بين (التغريب) من الجهة.. وصيغة التعامل مع جمهور غريب عن هذه المدرسة الأمر الذي اثار اهتمام المسرحيين الألمان حين شاهدوا العرض في دمشق عام ١٩٧٤.. كما اثار النقاد والمنتقنين في القاهرة عند تقديمها هناك عام ١٩٧٥. ابراهيم ومهما يطول الحديث.. والحديث هنا عن تجربتي معه وليست كل تجاربه... كمسرحية (الصحون الطائرة) التي قدمتها فرقنا (المسرح الفني الحديث) عام ١٩٧٨ اقتباساً فيصل الياسري وتقديم فنانين مسرحيين كبيرين هما سامي عبد الحميد وقاسم محمد.. فهو حين يعمل مع ارادات قديرة ومبدعة وتلتقي ثقافتهم الابداعية معه فانه يتحول الى ساحر يعلو ويعلو حد النجوم:- وهو.. أخيراً وليس آخراً لا يعرف شيئاً في المسرح يسمونه (صعباً).. يتجاوز عليه ويتحداه.. ويقف في الضد مع كل عائق حتى لو كانت - السلطة! حين قطعوا ساقه.. وترك في البيت بلا عمل.. وذهب الى وزير الثقافة والاعلام.. يطالب بتكليفه لإخراج مسرحية وكان رد الوزير (انه مريض وقد قطعوا رجله.. صرخ بوجهه قائلاً.. لقد قطعوا رجلي لكنهم لم يقطعوا رأسي!) واخرج اكثر من مسرحية.. حتى قبل وفاته في ٢٩ آب عام ١٩٩١.. ابراهيم جلال.. بطل العراق في الملاكمة نجم السينما العراقية الممثل والمخرج الذي ساج في خدمة المسرح العراقي الرحبة.. غرس وأنبت وأرقت شجراته واثمرت.. لتقيم عبر فضائه منطلقات جديدة وعميقة ومبدعة هي مدرسة ابراهيم جلال المسرحية! ابراهيم جلال مازال أثراً لا يغيب عنا وإن غاب..

عن كتاب شخوص وذكريات
تأليف الراحل يوسف العاني



دعوة لاستذكار أستاذنا الكبير الفنان إبراهيم جلال

أما إبراهيم جلال فهو يقودك، عبر محاولاته التجريبية، إلى التنوع والغنى والسعة في الاجتهاد والتفسير، فجَلَّ اهتمامه ينصب على إبراز العلاقات داخل النص والبأسا ثوبا محليا يجعل منها

بالتالي نموذجاً عالمياً. فاللغة الفصحى بالنسبة له ينبغي أن تكون سهلة وغنية في الأداء وثرية بالموجبات صافية الجرس دالة المعنى، مستهدفاً من ذلك تحقيق أكثر من غرض وحاجة لعل أولها إغناء أداء الممثل وإعادة بناء جسده وروحه وتنشيط ما سكن في مخيلته. لذلك نجده متشدداً صارماً في حركة الممثل وطريقته نطقه. وإبراهيم مخرجاً لا يكف في اللعب مع النص ما دام العرض متواصلاً فنجد لا يتوقف عن الحذف والإضافة بعد كل ليلة عرض، بل الأكثر من ذلك أن لديه على الدوام رغبة لإعادة إخراج النصوص التي سبق له أن أخرجها.

عثوره على أسلوبه الخاص به جاء ثمرة لجهده وبحثه المتواصل الذي اكتشفه من خلاله أن جوهر الجدل موجود في عملية الكائناتس أو التطهير الأرسطية ذاتها، فالطقوس التي كان يمارسها الإنسان قد تحولت إلى ولادة الممثل والجوقة على يد تيسبس وأسخيلوس اليونانيين، والتي نقلت المسرح من العام إلى الخاص. هذه النقطة، التي هي ليست عابرة، يعتبرها إبراهيم نوعاً من التفرغ.

حينها وصل إبراهيم جلال إلى النقطة الحاسمة التي ستشكل أسلوبه الموسوم بـ «الهارموني»، هذا العنصر الجمالي الذي سيكون حلقة الوصل بين التطهير الأرسطي والتفرغ البريختي.

كان إبراهيم يضع المتناقضات وجهاً لوجه لاستنباط قيم نوعية، وأكثر ما كان يشغله هو البحث عن هوية خاصة وتمييزية للمسرح العراقي. لقد كان يسأل نفسه على الدوام عما قدمه هو ورعيه منذ أربعينات القرن الماضي وحتى سنواته الأخيرة فيما يتعلق بموضوع الأصاله في المسرح:

«أحسب أننا لأزلنا لم نأت بما نلحم به» هذه الجملة طالما ردها بيننا نحن تلامذته. وكان يسعى إلى تحقيق ذلك الحلم بطرق متباينة ومتنوعة تبدأ من المحاكاة، كمرحلة أولى، ثم الممازجة وانتهاءً بعملية الخلق. «الاكتشاف مهما بدا بسيطاً لكنه يحمل تميزاً الخاص»، هذه الجملة التي كانت ترنن في رأسه على الدوام.

من اهتمامها بالتفاصيل. وكان إبراهيم يضيء على تلك العروض مسحة شعبية عراقية ذات قيمة جمالية تفتقر إليها الكثير من التجارب المسرحية العراقية وتغيب عن معظم اتجاهات مخرجينا آنذاك.

كان صياداً ماهراً يتسقط الإيحاءات والرموز في ضلال النص خالقاً منها صوراً تدفع النص نحو الأمام بهدف إكمال حلقة الإبداعية التي لم يكملها المؤلف. من هنا تميزت نتاجاته قياساً بنتائج مجاليه. فسامي عبد الحميد مثلاً، وهو الذي يشكل اسماً بارزاً في المسرح العراقي والعربي على حد سواء، كان همه محاولة توظيف النص العالمي وجعله محلياً هدفاً في أن يحقق من خلال ذلك مفهوم الجدلية في شمولية عملية الإبداع، فضلاً عن سعيه إلى إيجاد وخلق ممثل محلي سمات فكرية عالمية، إلا أن مسعى كهذا يصعب أن يجد له تطبيقاً دائماً بالطبع. الممثلون لدى سامي هم أهم من النص، ولذا تجده غالباً ما تجده يبحث عن نص محلي جيد (معروف أن معظم النصوص التي قام بإخراجها للفرقة هي من تأليف يوسف العاني).

مسعى سامي هو البناء الجدلي داخل النص، وتنفيذه ذلك يعتمد على لباس المسرحية ثوبا عراقياً بحثاً وعكس ما هو محلي على المسرح. فقد كان أحياناً يسعى إلى تأليف ما يريد إخراجها على الخشبة من خلال المقترحات التي يقدمها إلى المؤلف قبل كتابة النص. والنص بالنسبة لسامي مسألة شاقة وعسيرة، فقد كان يحتمل أحياناً نصوصاً ضعيفة تأويلات أكثر مما تحتمل فينعكس ذلك سلباً على عملية الإخراج ذاتها رغم وضوح الرؤية الإخراجية. لكن، عندما يكتشف نصاً جيداً تتحول طريقته الفنية حينها إلى شيء حسي يلامس عقل و عواطف المتفرج العراقي بشكل إيجابي.

ولو تناولنا فناننا الراحل قاسم محمد سنجد أن قاسم كان اختصر الطريق على نفسه وفنه ببحثه الخاص الجاد والمميز عن أشكال درامية لها شعبية ثقافية وفكرية استطاع أن يحقق فيها توازناً منطقياً بين ثقافته وبين حاجة المسرح العراقي. لقد اختار الأستاذ قاسم نصوصاً وأحداثاً من الحياة وفصولاً من بطون الكتب. غار في التراث كغوره في الواقع الراهن، وفضله أنه حاول أن يكتشف فضاءه الخاص به وقوة جهده ما يجعل من ذلك الخاص عاماً!

كاظم هو إنهما لم يكونا يحفلا بهوموم الناس اليومية وقضاياهم العابرة ولم تأخذهم الظواهر الحياتية الجزئية، إنما انحصر تركيزهما في العثور على العام والثابت فيما ينتظم الناس من وضع أو ظاهرة، مستشرفين من اليوم ما سيتهيء إليه الغد، ومسكهما الجوهرى لما ينطوي عليه الفرد من نزوات راهنة ومسارات توجه ذلك الراهن و صيرورته، دون أن يحملها ذلك على تجريد نماذجها أو فصلها عن مجرى التيار اليومي لحركة الناس الاعتيادية. فالبعيد الذي أراد الإمساك به وانتزاع خصائصه الجوهرية لم ينسبهما المألوف بالطبع، بل كان يفجر لديهما نسغاً حياً ينساب في عروق ذلك البعيد الذي يسعيان للوصول إليه. لذا فقد كانت نماذجها (بعيدة، قريبة) إذا جاز القول، وكان قد أطلق على هذا الاتجاه حينها (مسرح التحولات الاجتماعية أو مسرح الكشف والتغيير). ولعل ذلك يقسر تعويلها على التأريخ والأسطورة والحكاية الشعبية وميلها إلى استخدام الأسلوب الملحمي في الطرح.

كانت الظاهرة الإخراجية في المسرح العراقي فترة السبعينات من القرن الماضي قد شهدت بلورة أساليب وطرق الإخراج لدي المخرجين المسرحيين العراقيين، فقد سعى البعض في إيجاد خصوصيات في طرق معالجتهم للنص المسرحي، وكان في مقدمة أولئك المخرجين الفنان إبراهيم جلال الذي تميز بدقة معالجته وطرق تطبيقاته للمنهج الملحمي البريختي في جميع النصوص التي أخرجها سواء كانت مكتوبة خصيصاً بأسلوب ذلك المنهج أو لا. وقد برز تطبيق ذلك المنهج بشكل جلي في إخراج مسرحية «بوتيتلا وتابعه ماتي» لبرتولد بريخت بعد أن حوّل الشاعر صادق الصائغ حوارها إلى العامية العراقية واستبدل عنوانها بـ «البيك والسابق».

في إخراجها ومحاولاته الدؤوبة كان إبراهيم يسعى إلى إبراز عوامل التفرغ في أي نص يتناولها واتباعه منهج الميزانسين الريهارتي في التعامل مع الممثلين وطرق تحريكهم على خشبة المسرح معتبراً أن المجموعة على خشبة المسرح هي بمثابة كتلة واحدة معبرة وليست أفراداً مختلفي التعبير. وقدوقد اهتمت عروضة تلك بجمالية المشهد وتعبيريته أكثر

كان الفنان إبراهيم جلال شخصية قلقة ومتشككة ولم يكن حبيس أفكار ثابتة وجاهزة، ففي كل مرة كان يجد نفسه في مواجهة سؤال يقوده إلى كشف جديد عن وسائل مبتكرة لا توقعه في مازق مخالفة السائد بقدر ما تمنحه متعة الاستكشاف وعذوبة البحث. كان يرى في خشبة المسرح فضاءً جمالياً وإنسانياً لصراع الأفكار، وكان مسعاه وضع حد لذلك الوهم الذي أقسد عقل المتلقي وحسه، وجَلَّ جهده كان ينصب في تحريك تلك الذهنية الأسته الكسولة للمتفرج وجعله مشاركاً أساسياً في صنع الحدث المسرحي وتغيير مساراته.

لقد ترك الفنان الراحل حقي الشبلي تأثيره الواضح على تلميذه الشاب جلال كمثل ومخرج فقد أسهمت جهوده من تمكين تلميذه تطوير حس الإلقاء والتلفظ ورشاقة الحركة ودقة التعبير. وقد أثارت براعته إبراهيم كمثل انتباه بعض المخرجين السينمائيين العرب الذين قدموا حينها إلى العراق قلعاً أواراً في عدد من الأفلام أمثال «القاهرة بغداد» إخراج أحمد خان وفيلم «عليا وعصام» للفرنسي أندريه شوتان وفيلم «ليلي في العراق» للمخرج المصري أحمد كامل مرسي، وأفلام عراقية أمثال «شايخ خير» و«سنوات العمر» وغيرها.

أما في ميدان الإخراج فقد كان أسلوب إبراهيم يحاكي كثيراً أسلوب أستاذه الشبلي وإن تميز عنه باستخدام طرائق جديدة في التحليل والتعليل قبل التوصل إلى النتائج، فضلاً عن شغفه بالحوار مع الممثلين كمنهج للوصول إلى طرق مبتكرة في الأداء. وهكذا، وبتأثير من الشبلي، ورهافة حس الفنان الشاب، بدت الملامح الأولى لمنهج يكاد يقترب من منهج ما كان يسمى حينها بمنهج «الطريقة» من دون أن يعلم ذلك الفتى، على حد تعبير الفنان سامي عبد الحميد. وقد تجسد تطبيق ذلك المنهج في عرضه

المميز لمسرحية تشيخوف «أغنية التمس» ومسرحية «ست دراهم» ليوسف العاني، وعروض أخرى في «فرقة المسرح الفني الحديث» التي أسسها هو ويوسف العاني عام ١٩٥٢.

التحق جلال في تلك الحقبة بمعهد الفنون الجميلة وتولى رئاسة قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة تزامناً وعمله في فرقة المسرح الفني الحديث، ولعل أبرز نتاج مسرحي قدمه لفرقته إنذاك هو مسرحية «أني أمك يا شاكز» ليوسف العاني والتي أحدثت يومها دويماً في الوسط الفني والسياسي على حد سواء لموضوعها الجريء وأسلوبها الإخراجي المميز.

في عودته من الولايات المتحدة وبعد أن أنهاته دراسة الماجستير بإطروحة الموسومة «نظرية التفرغ البريختي»، استطاع إبراهيم أن يتقن واقعية ستانيسلافسكي وملحمية بريخت على حد سواء، مبتدئاً مشواره بمسرحية «الطوفان» التي كتبها أحد تلامذته وهو عادل كاظم، الذي سيصبح كاتبه المفضل إلى وقت متأخر، حيث أخرج له في البدء مسرحية «مقامات أبي الورد» و«عقدة حمار» ثم توالت الأعمال فيما بعد كمسرحية «المتنبي» وعملها المشترك في إعداد مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية».

إن الخيط الرابط بين إبراهيم جلال وكاتبه عادل

إبراهيم جلال برشت العراقي

فاضل سوداني

دد

كان إبراهيم جلال في بداية عمله الفني مولعا بضخامة الديكورات مما يساعده على تشكيل حركي (ميزانيسين) خارجي للممثل، ولكن في عروضه المسرحية الأخيرة وخاصة مسرحية المثنوي ومقامات أبي الورد لعادل كاظم ومسرحيات برشت استغنى عن كل شيء تقريبا معتمدا على الفضاء كخلفية للحدث والممثل ومستغلا أجساد الممثلين كجزء من سينوغرافيا العرض المسرحي. وأصبح واضحا ان إبراهيم يتعامل مع الجوقة والمجموعات وكأنها شخص واحد يحركها بما يتناسب مع منطق العمل المسرحي الجدي.

«

وبالرغم من انه كان يسمع موسيقى جسد الممثل ويحاول ان يعبر عنها بصورة فنية متكاملة إلا انه حاول دائما وبعناد إلغاء عناصر الإيهام في عروضه المسرحية لأنها لا تتناسب مع عقله المسرحي الجدي.

لقد اخرج إبراهيم جلال مسرحية النيك والسابق مثلا من إعداد الشاعر صادق الصائغ عن مسرحية برشت (السيد بونتلا وتابعه ماتني)، فتحولت لديه الى عرض شعبي عراقي فيه الكثير من الشاعرية، خاضعا النص للبيئة العراقية او العربية، والرواية او الجوقة البرشنية تحولت الى قصصون عراقي (حكواتي) يروي لمستعبيه غناء وشعرا ماحدث من غرائب الدنيا في قلعة (البيك) بونتلا الذي تحول لدى عرض ابراهيم جلال وفي نص المعد شاعرنا الصائغ، التي شبيهه بإقطاعي عراقي، كذلك فإن مشكلة البطل الاخر (ماتني) أصبحت مشكلة أي عامل عراقي فقير، وحاول المخرج استغلال الاغنية الشعبية العراقية للربط بين المشاهد والتعليق على الاحداث، واستطاع ان يقول بان جلال اخرج المسرحية بأسلوب برشتي، جلال.

ان مهمة إبراهيم جلال المخرج قريبة من مفهوم المسرح الملحمي حيث يطالب برشت المخرج لنصومه المسرحية ان يكيفها لاحتياجات مجتمعه وان يخضعها الى الأساليب الفنية والتراثية لذلك المجتمع.

ومن اجل هذا يعمد إبراهيم جلال الى الحذف والتغيير في النص العالمي.

إضافة الى هذا فهو يحاول أن يحقق رؤياه الإخراجية بكل ابعادها من أجل توصيلها الى المشاهد المعاصر حتى وأن عمد الى أن يعيد بعض المشاهد من الإخراج العالمي وخاصة في مسرحيات برشت. لمعالجة ذات المشهد، فمثلا مشهد خطبة بونتلا، في مسرحية السيد بونتلا وتابعه ماتني ولقائه بصاحبة الصيدلية وبائعة اللبن.. الخ، فمثل هذا المشهد معروف ومكرر على خشبة المسرح العالمي وإبراهيم جلال يعتمد حرقيا في إخراج ذات المسرحية في بغداد. وكذلك المشهد الاخير عندما يدعو (بونتلا) سائقه



العراق في نهاية سبعينيات القرن العشرين التي تعتبر ظروفًا استثنائية واضطرابات مشابهة أيضا. لكنهم نسوا بان بطل مسرحية برشت هذا حكم بالعدل وهو على كرسي الحكم حيث كان ضميره مرشده بالرغم من انه غير أهل لمنصبه.

ان منع هذا العرض المسرحي من قبل النظام السابق أثبت خوف السلطة من تأثير افكار برشت على وعي الجمهور المعاصر.

كان إبراهيم جلال مخرجا دائم القلق، وهذا يدفعه الى التأكيد ان العرض المسرحي يبدأ من البروفة الأولى ويستمر تأثيره على الممثلين، ومن ثم تأثير العرض والأسئلة الصعبة التي يطرحها على الجمهور حتى بعد خروجه من المسرح لمواجهة حياته من جديد.

إن أين هو ذلك الشهاب الناري؟

وما الكلمة الأخيرة التي نطق بها إبراهيم جلال كإنسان وفنان؟

ألا تكون هي صرختنا جميعا لأننا لم نستطع تحقيق مسرحنا العراقي الذي نبغي، سرق زماننا الإبداعي منا منذ أن بدأ التخطيط للويلات والحروب اللامجدية؛ أو قد تكون هي كلمته الأخيرة التي يشكر فيها أحد تلامذته لأنه دفع فاتورة الحساب المكلفة عندما رقد الفنان قبل موته في أحد مستشفيات الكويت، وكان مأساة السباب تكرر كتعويذة في رغبة العراقيين من جديد، فالنظام السابق كان مشغولا بحروبه عن أيام الفنان.

مات إبراهيم جلال منفيًا في وطنه، غير انه بالتأكيد لعن كما هي عادته تلك الهوة بين طموح الفنان وفقر عصره، لقد غبن الفنان لأنه عاش في زمن الجهالة، كما غبن المسرح العراقي أيضا، حقا لقد غادر إبراهيم جلال خشبة المسرح والحياة وهو ينظر إلينا بنظرة ذات مغزى بعد أن نسي معطفه الموشى بالحريز متعمدا في ظلمة المسرح العراقي كقدر سيلحقنا جميعا، نسبة كتركة مقدسة يجب صيانتها من قبل الفنان والمثقف العراقي، عن الفنان والمثقف المتكيف

xxx

كان فضل المخرج العراقي إبراهيم جلال على

المسرح العراقي والعربي هو فرض ملكة الجدل، بمعنى التحاور والجدل مع النص والممثل والجمهور والواقع، لانه يفهم التاريخ الإنساني على أنه حلقات مترابطة لا يمكن الفصل بينهما، فيعطي أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي. ولقد ساعده فهمه لنظرية برخت على التوصل الى اسلوب شعبي في المسرح، فتخلص من ذلك المفهوم الذي لم يكن مستندا إلى تبرير درامي. فلسفي كما في مسرحياته الأولى.

وقد كان يؤكد دائما على ضرورة إبراز التناقضات الاجتماعية والفهم الصائب للعلاقة الجدلية بين القديم والجديد، اعتمادا على استلزام دراسة واعية للجدور الاصلية للقديم من اجل ان يكون الجديد منسجما مع تطور العصر. وهذا هو منطق الحياة القائم دائما على التناقض والصراع، فكل يحمل نقيضه عليك ان تبحث عنه من خلال رؤيتك الخاصة للكشف عن الجوهر.

وتأكيد المخرج ابراهيم جلال دائما على هذه المفاهيم يوضح فهمه للجدلية في الابداع الفني، ويدفعه الى ان ينظر للخصيصة الاجتماعية من منظور مناقشتها ضمن المفهوم المعاصر للصراع والتناقض والتجديد، فالواقع يحمل في داخله تناقضه الحاد. ومن هنا جاء حرص ابراهيم جلال على طرح السؤال الصعب في الفن: ماهو الفن؟ وماهي المشكلة؟ ومن هو المتلقي؟

ان مواجهة إبراهيم جلال لهذه الأسئلة دفعته الى عدم الفصل بين مفهومه للفن ومعايشته للواقع والحياة وفهم متناقضاتها. فالمسرح بالنسبة له لا يقدم اجوبة جاهزة بل أسئلة متواصلة تغير القلق لكنها تمنح سعادة الاكتشاف.

ومادام وعي المخرج هو حصيلة للوعي الاجتماعي والفكري، لذا فانه حسب رأي برخت يأخذ مهمة الراوي لحادثة تاريخية او واقعة معاصرة لها خلفياتها الاجتماعية ولا يمكن للمخرج ان يحقق هذا حسب منطق برخت مالم يعمد الى مخاطبة فكر وعقل الانسان، اضافة الى احترام عواطفه النبيلة. واعتماد المخرج المسرحي البرشتي على هذا المبدأ يمنحه القدرة على ان يكون مفكرا في داخل عمله.

ولهذا كان ابراهيم جلال يحاول الوصول وامتلاك هذا الاسلوب المتميز في المسرح من خلال المزاوجة بين نظرية برشت الملحمية وبين واقعية ستانيسلافسكي العاطفية. وقد اخذ ابراهيم جلال من برشت الجدل العقلي واسلوب الإخراج الملحمي ومن ستانيسلافسكي الاسلوب الواقعي والحس الشعبي. وهو لم يفهم برشت على انه قاموس لمقولات فلسفية وعقلية جامدة، وانما استوعبه ايضا من حيث ان هذه المقولات لا يمكن ان تصل الى الجمهور في كفاية فثرارة، حتى لا يكون المسرح متحفا للشمع وألا يكون الممثل مهرجا فكها، لهذا فان المخرج يؤكد دائما على المزاوجة بين الفكر، والعقل وجذوة الروح.

لقد كان ابراهيم جلال في بداية عمله الفني مولعا بضخامة الديكورات مما يساعده على تشكيل حركي (ميزانيسين) خارجي للممثل. ولكن في عروضه المسرحية الاخيرة وخاصة مسرحيات برشت استغنى عن كل شيء تقريبا معتمدا على الفضاء كخلفية للحدث والممثل ومستغلا اجساد الممثلين كجزء من سينوغرافيا العرض المسرحي. واصبح واضحا بان ابراهيم يتعامل مع الجوقة والمجموعات وكأنها شخص واحد يحركها بما يتناسب مع منطق العمل المسرحي. وبالرغم من انه كان يسمع موسيقى جسد الممثل ويحاول ان يعبر عنها بصورة فنية متكاملة إلا انه حاول دائما وبعناد إلغاء عناصر الإيهام في عروضه المسرحية لأنها لا تتناسب مع عقله المسرحي الجدي

فكري

رئيس التحرير التنفيذي
علي حسين

سكرتير التحرير
رفعة عبد الرزاق



الإخراج الفني: علي كاطع

طبعت بمطابع مؤسسة



للإعلام والثقافة والفنون

WWW. almadasupplements.com

ابراهيم جلال وفرقة المسرح الفني الحديث

لطيف حسن



وتصفوا الامور في النهاية لصالح الانسجام والتناسق في الحياة .

ومفهوم ابراهيم جلال عن التجديد ينطلق من ان المسرح العراقي، كما هو مفترض، انه وافد حديث، او منقول كما هو معروف من المسرح العالمي الذي سبقنا منذ ارسطو ولم يصلنا الا في ايام القرن التاسع عشر، وان كل ما قدمناه لحد الان في مسرحنا العراقي او العربي يعتبر جديدا على مسرحنا المحلي الذي يعاني من ضالة التراكم في الخبرة المسرحية، وليس تجديدا، التجديد يعني الاضافة الى تراث المسرح العالمي، وهذا ما لم يتم التوصل اليه لحد الان، ان كل ما يطلق عليه انة تجديدا، هو في نظرة تكرار لما توصل اليه العالم في مجال المسرح منذ سنين طويلة، انة محاكاة وتقليد بهذا الشكل او ذاك لموديل المسرح العالمي، ويعتقد اننا متخلفون عراقيا وعربيا عن ما توصل اليه المسرح في العالم بمسافة شاسعة .

فمفهوم التجديد عند ابراهيم جلال هو تجديد لشي موجود اصلا، وعندما لانملك شيئا اصيلا اسمه المسرح، فكيف لنا ان نجدد؟ يمكن ان نقول اننا نضيف الى رصيدها خبرة ما لم يسبق ان مرت علينا من تجارب المسرح العالمي لأول مرة، وهذا تسمية جديدة وليس تجديدا على مسرحنا المحلي، انة تكرار من وجهة نظر المسرح العالمي.

من هذا المنطلق كان ابراهيم جلال يقف ضد كل من كان يدعي بة طلبة بالانفراد والريادة في المعاهد وبياناتهم من انهم مجددون ويمتلكون رؤى خاصة غير مسبوقة، ويترآء ببياناتهم الثورية عن المسرح التي كانوا يكتبونها وقم على مقاعد المعاهد الدراسية، كان يحرض على طلبة اتقان الصنعة اولاً، ان يتعلموا اصولها كما هي في المعاهد والمناسج الدراسية يطبقونها ما تعلموه فقط، و يتروا الحذقة ودعوى اكتشاف الجديد ويؤججوا اعلان افكارهم الى ما بعد الممارسة التي تأتي بعد التخرج .

عن الحوار المتمدد

جلال يدرب الممثلين على مسرحية عادل كاظم (عقدة حمارة) الى جانب انشغال بدري حسون فريد كضيف في الفرقة بتدريب الفرقة على مسرحية عبد الجبار ولي (مسألة شرف) ، استعدادا لتلبية دعوة من وزارة الثقافة الكويتية للفرقة لتقديمها على مسارح الكويت ، وسافرت الفرقة في نفس السنة (١٩٦٦) الى الكويت وقدمت المسرحيتين بنجاح كبير .

وابراهيم جلال شخصيا يؤكد اكثر من مرة في احاديثه وتصريحاته ميله الى المذهب الطبيعي والديالكتيك الطبيعية في حياته، فهو يسجل تصوره عن فن المسرح في منهج مسرحية (مصرع كليونباترا) ١٩٦٤ (الفن تقليد الطبيعة ومحاكاة) ، وغرضه اثارة الفكر والوجدان ، العقل والعاطفة ، اثارة العقل للتثوية ، واثارة العاطفة للتثوية وتشذيبها ، انت مدعو اية المشاهدة لترى وتحكم، لتفكر وتنفذ لا لتسرح وتغفو اغفاءة المنوم مغناطيسيا بسحر الالية الواقعي الذي يعرض امامك . . . انت دائما في المسرح ولست في حلم . . . () وفن المسرح تقليد للطبيعة ومحاكاة للواقع وليس الطبيعة كما هي ، ولا الواقع منقول كما هو طبقا واصلا، انما الذي يعرض امام عينيك وبصيرتك هو من صنع العقل يعالج فيها الكاتب فكرة ويفسرها المخرج بوسائل الفن المسرحي لكي يجعلك تفعل عما يحدث، لتشارك الحقيقة الراسخة بعين مبصرة وليس بعدسة مصور) ، ويؤكد على هذا المنحى في احدي لقاءاته الصحفية اللاحقة فيقول (. . . ان امية حركة الحياة وما يحيطها زائنة وعيا واقعيا وادراكا للفعل وقيمة التغييرية ، وان ذاكرة ومطالعة وتراكم الخبرة الفنية كانت لها الاثر الكبير في بناء كائنسان اقرب الى الطبيعة ، الطبيعية كما يقفها في حركة وفارمونيته ، فهو ضد كل من يقف امام وجه فذة الحركة بهدف التعويق وارجاع او تجاوز الزمن ، ويدعو الى الانسجام مع الحياة والتلازم في صيرورتها ، وهو مقتنع ان كل شيء يتغير في اخر المطاف نحو الافضل ، لانه قانون الطبيعة ، وما هو مشوه من ظواهر نصطدم بها يوما ما هي الا عوارض طارئة سرعان ما تستحقة عجلة الديالكتيك الطبيعية ،



في عام ١٩٥٠ تعرف المخرج لمسرحي الكبير ابراهيم جلال بالفنان يوسف العاني كطالب متميز في معاهد الفنون الجميلة، وكان يوسف العاني يقود جماعة (جبر الخواطر) ، فنشأت بيننا ما من يومية علاقة صداقة وتعاون حميمة انصرت عن تأسيس (فرقة المسرح الحديث) ١٩٥٢ التي كانت لفة دورة المميز لاحقا في الانفتاح على كل التيارات والتجارب المسرحية العالمية المعاصرة والحديثة التي جأئتنا وترسيختها .

سافر عام ١٩٥٢ بعد تأسيس الفرقة مباشرة الى ايطاليا في بعثة لدراسة السينما في (معهد السينما التجريبي الحكومي) بعد ان انجز بطولة ثلاثة افلام في العراق خلال الفترة ١٩٤٦-١٩٤٨ في (قاهرة وبغداد) و(ليلى في العراق) و(عليا وعصام) .

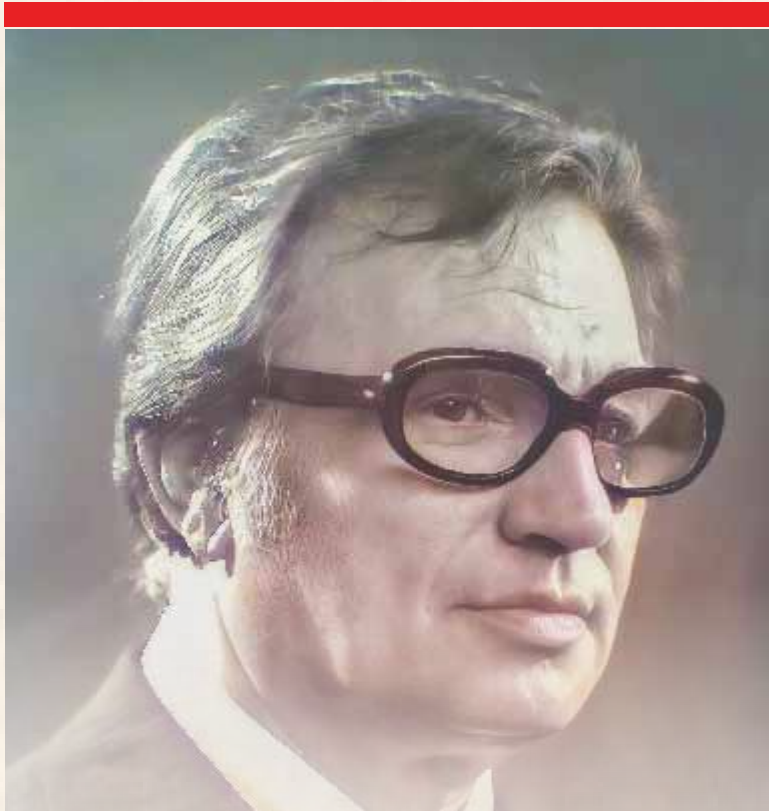
وكانت شروط القبول في هذا المعهد صعبة اذ كانوا لا يقبلون فيه الا طالبين في السنة الدراسية من مجموع الاجانب المتقدمين للدراسة وبعد تصفية دقيقة اثناء تقديم امتحان القبول، وقد اجتاز ابراهيم جلال الامتحان بنجاح ، وكان من اساتذته في المعهد المخرجان المشهوران روسليني ، وديسكا .

قطع الدراسة في عام ١٩٥٤ وعاد الى العراق ليعمل في فرقة لثقافة بان ما كان يقدمه المعهد من معلومات يكاد يعرفها ويحس بانها قد مرت عليه وليس هناك من جديد يضيفه المعهد من معلومات لم يسبق له ان اطعم عليه ، كان يشعر بانها تضع الوقت في المعهد ، وانه قد تجاوز بكثير مساكن يدرسه في المعهد السينمائي الايطالي الا ان فقة للمواقعية الجديدة تعمق ورسخت عنده في فذة الفترة ميولة الى المذهب الطبيعية، والجدلية في الطبيعة.

في سنة ١٩٥٩ عاد وسافر مجددا لاصال لدراسة التي قطعه في ايطاليا . و فذة المرة الى الولايات المتحدة الامريكية ، ودرس المسرح في فذة المرة ، وانه يدرسه الماجستير بتفوق عام ١٩٦٣ وكانت اطروحة في نظرية التفرغ البريشتي ، وحصل على توصية بدراسة سنة اضافية لنيل العالمية ، الا انة اتمل فذة التوصية وقفل عائدا للعراق مسرعا بعد ان حدث انقلاب شباط ، وزج معظم اعضاء الفرقة بما فيهم سكرتيرة يوسف العاني في المعتقلات ، وفصلوا من دوائرهم ، والغيت اجازة عمل الفرقة ، وصودرت ممتلكاتها .

وكان موقفه شجاعا في اعادته لم شمل اعضاء الفرقة، من (جماعة المسرح الفني) التي اسسه خليل شوقي للعمل في التلفزيون ، وكان جميع اعضائه من الشباب الجدد من خيرة طلاب وخريجي المعاهد والاكاديمية ، واعضائه القدماي الذين انقطعوا عن العمل المسرحي ، والظهور به في فرقة جديدة لاحقا لم يتهيب ان يعلن انة امتداد لفرقة السابقة ومواصلة لنتيجة مما دفع بالعديد من الشباب من الذين كانوا يعملون في جماعة خليل شوقي الانسحاب من الفرقة، ومنه من سجل اعتراضا على ان تكون الفرقة امتدادا لما سبقه من منطلق فكري غير منسجم لما تشكلت الفرقة السابقة من رموز للمسرح والفكر اليساري ، ومنه من واصل العمل معاً رغم تسجيل تحفظه ، ككريم عواد على سبيل المثال .

كان ابراهيم جلال ديناميكيا كتلة من الحركة واللاقدوة في عمله وفي مجال تنسيب فرقة ، فبعد ان اعاد تأسيس (فرقة المسرح الفني الحديث) ببدء التمارين على مسرحية طة سالم (فوانيس) ١٩٦٦ فوراً في الوقت الذي كان فيه محسن العزوي يطبق في الفرقة اخرج مسرحية (مسرحية في القصر) لمورلنيك لمعده في جيكوسلوفاكيا ، وما ان قدمت مسرحية محسن العزوي بنجاح حتى تلتها مباشرة في العرض مسرحية طة سالم ، وفي اثناء عرض الفرقة للمسرحية الاخيرة كان ابراهيم



مئوية الأستاذ



هذا فنان متشعب الاهتمامات.. وهذا الشعب سمة لأزمته دائماً حيث يبدو ابراهيم جلال قادراً في آن واحد على ان يكون مخرجاً وممثلاً وناقداً وكاتباً للسيناريو واستاداً يتلقف الطلبة محاضراته بكل شغف وهو في كل هذا يضع طريقة مبرمجة في الحياة لكنها طريقة ذات خيال جامع ومغامر في الفن. ابراهيم جلال انسان و فنان واستاذ محير ليس بسبب هذا الشعب، ولكن بسبب فرديته وخصوصيته..



باتجاه قاعة الدرس .. كانت هذه الجملة بداية لعلاقة امتدت مع الاستاذ حتى الايام الاخيرة من حياته ، ومن خلال حوار ابي الذي استمر لايام ونشرته منه حلقات في مجلة الثقافة مع دراسة موسعة عن ابراهيم جلال مخرجاً تطورت هذه العلاقة وقد استطعت من خلالها ان أسجل الكثير من الملاحظات عن عمل ابراهيم جلال المسرحي المسرحي وان اجري معه اكثر من حوار، كان فيها ابراهيم جلال يصير على ان المسرح يكتب مشروعياته وخلوده عندما يطرح للمناقشة القضايا الاجتماعية الرئيسية ، وذات يوم قال لي ساخراً : هناك كثير من النصوص ، لكننا نعاني من ازمة نص مسرحي يضني خشبة المسرح، ثم اكمل قائلاً : على مدى تاريخ الدراما سقطت المئات من النصوص ، والسبب ان النصوص الخالدة وحدها هي التي ستبقى لانها ترتبط بالقضية الاجتماعية وبالالتزام الاجتماعي .

قلت له : هل استمدت هذه النظرة الى المسرح من

احد ابرز اساتذة كلية الفنون الجميلة ، هناك حيث ترامت تخوم مملكته الابداعية ، وبتردد اقتربت من غرفة الاساتذة في الكلية ، ثم تقدمت بخطوات الى المكان الذي يجلس فيه الاستاذ وكان حينها يتسامر مع جعفر السعدي ، وما ان انتهى حديثه حتى كنت انوي ان اطرح عليه سؤال : من هو ابراهيم جلال ، لكنه ما ان راى حيرتني حتى قال بصوته المتميز : " اكد بابا " ، ضحك الراحل الكبير بابا جعفر السعدي وهم يقول : " ابراهيم هذا علي مثل ابني " ، حالة الارتباك التي اصابتني جعلتني استبدل سؤالك بكلمات مرتبكة قلت فيها : اريد ان اجري حواراً معك ؟ قال لي اذا كان الحوار سريعاً فافضل بعد ان انتهي من الدرس ، قلت له اريد حواراً موسعاً على حلقات لانني انوي ان اكتب بحثاً مطولاً عن تجربتك المسرحية ، نظر الي وهو يبتسم ، ثم نهض وهو يقول : " نلتقي عندي في البيت اذن ؟ وحوار ان تاتي قبل الغداء حتى يغزرك بك الطعام " ثم ذهب

فنان جاهد بعزم من اجل تقديم تعريف مرئي لفلسفته الخاصة بالمسرح. ومن الصعب اعتبار الوسائل التي استخدمها في نشر هذه الفلسفة وسائل تقنية فقط، بل هي في المقام الاول وسائل معرفية وجمالية، وهو في كل هذا اثبت ان بإمكان الفنان سبر اغوار العلاقة بين الوسائل البصرية والمعرفية بالمسرح بدرجة ودراسة ووعي اجتماعي وفكري متميز. فنان يمنح أعماله المسرحية توكينات خاصة ربما تبدو غريبة أحياناً على عين المشاهد لكنها تحمل في داخلها مفاجأة تنطوي على مغامرة جديدة في المسرح. هو واحد من القلة الذين يراهنون على قدراتهم الإخراجية، لاطمئنانه من الخبرة التي يمتلكها ولذلك هو يعتقد بأن أية مسرحية كأنها من يكون كاتبها هي في متناول قدراته . وكان لرهانه سلسلة طويلة من الأعمال الناجحة مع طلبة المسرح، او مع فرقة المسرح الفني الحديث ومن بعدها الفرقة القومية للتمثيل.. ابراهيم جلال فنان يقف مؤرخو المسرح بخشوع أمام الحصيلة الفنية المزخمة التي قدمها والتي ضمت أشهر الأفكار و اغرب وجهات النظر صارعها فناً بشغف على خشبة المسرح.

ابراهيم جلال في اكثر من نصف قرن قضاه في البحث والمتابعة والنشاط على خشبة المسرح.. فنان بقدر ما يحرص على عملية المازجة بين رؤاه الإبداعية وبين أفكار النص المسرحي فإنه يحرص في الوقت نفسه على ان يشد وتأثر قلبه في أضلع خشبة المسرح العراقي.. هو ابن العراق المأخوذ بجماله. لم ينظر إلى المسرح كمفردة مجردة او حالة عابرة وإنما نظر إليه باعتباره جزءاً من عملية بناء هذا المجتمع.

الاستاذ ونحن نتذكر مؤيوتته ، ترغمنا هذه الذكرى على التأمل ملياً في أعماله التي تكتسب تنوعها وخصوصيتها بشمولية الفنان واتساع نظراته وقدرته على الإفصاح عن دواخله الإنسانية بشاعرية متفردة ومتوقدة. يعود الأستاذ وهو ينظر بفخر الى أبنائه وتلامذته يملؤون خشبات المسرح وقاعات الدراسة ، بمنيا النفس بمسرح عراقي يرتقي الى مصاف المسارح العالمية.

تعرفت على الاستاذ عن قرب في عام ١٩٧٩ ، كنت قبل هذا التاريخ احضر عروضه واسأله بعض الاسئلة ، لكنها كانت علاقة عابرة ، حتى جاء اليوم الذي طلبت فيه من الاستاذ ان اجري حواراً مطولاً معه ، في ذلك الوقت كنت انشر حلقات عن مسرح يوسف العاني ، وخصصت احدى الحلقات عن مسرحية يوسف العاني الشهيرة انا امك يا شاكر التي اخرجها ابراهيم جلال وقدمها على المسرح عام ١٩٥٨ .. في ذلك الوقت كان ابراهيم جلال

خلال دراستك مسرح بريشت وتقدمك ابرز عمليين من اعماله " البيك والسايك " المعرقة عن بونتيليا وتابعه ماتي " و " دائرة الفحم البغدادية " المعدة عن دائرة الطبشير القوقازية .

قال لي : عندما اخرجت مسرحية " البيك والسايك " عام ١٩٧٣ كان منطق التفسير الذي وجدته في النص يقوم على تجسيد فكرة " العدالة الاجتماعية " وما تضعه من التزامات على عائق الطبقة الاجتماعية المتنفذة ، وقد كنت واعياً اشد الوعي بالمفهوم . وعندما قدمت " دائرة الفحم البغدادية " التي منعت في اول يوم من عرضها كنت قد ادرجتها ضمن مفهوم المسرح السياسي الذي يطرح قضايا تتعلق بالانتماء واحقية الانسان بما يملك على هذه الارض .

قلت له : هل تؤمن بالمخرج المؤلف؟

اجاب : انا احترم النص ، واحب ان يكون هذا النص متكاملًا ، وخلال تجربتي مع عادل كاظم التي ابتدأت بالطوفان واستمرت بعدها من خلال العديد من الاعمال المسرحية كنت اجلس معه جلساتاً طويلة ، تنتهي فيها الى بعض الملاحظات التي تتحول الى تعديلات تتم من خلال تفاهم كامل بيني وبينه .

هل استطعت ان تقدم مسرح ملحمي عراقي؟

– ربما نعم وربما لا ، فالمسرح يرتبط ببئته ، وخلال علاقتي مع مسرح بريشت التي بدأت في الخمسينيات وكتت وقتها ادرس هذا المسرح لانال شهادة عليا فيه ، قبل سفري للدراسة في معهد المسرح في شيكاغو عام كنت اعرف مسرح بريشت من خلال احاديث يوسف العاني ومحاولته تقديم نصوص تقترب شكلاً من المسرح الملحمي ، لكني خلال الدراسة كنت قد توغلت في مسرح بريشت ، ووجدت في هذا المسرح مشروع لتقديم مسرح عراقي يتناول القضايا المهمة ، وعندما قررت تقديم البيك والسايك امننت ان هذه اللحظة ستكون بداية لمرحلة جديدة من تاريخ المسرح العراقي والعربي ايضا ، مرحلة تتسم بالعودة الموضوعية للفكر والفن

× سألت ابراهيم جلال ذات يوم : هل يمن ان تقول لي باختصار من هو ابراهيم جلال ؟

– نظر الي وهو يبتسم ليقول : يذكركني هذا السؤال بقصيدة شهيرة لبرتولد بريخت يقول فيها :

– انا برتولد بريشت اھيم على وجهي في مدن الاسفلت.

– منذ زمن ، وأمل ألا اسمح للخيبة ان تطفيء ومضة سيجاري .

فانا ايضا ابراهيم جلال اھيم في دروب المسرح أمل ان ألا اسمح للخيبة ان تطفيء نوهج المسرح في داخلي .

تحية للاستاذ في ذكرى مؤيوتته بعد ان عاش حياة مضيفةً بالحب والفن والابداع .

