بمناسبة تكريمه في اسبوع المدى الثقافي السادس

سامي عبد الحميد..متعة الإبداع

فاضل خليل

لم يغير سامي عبد الحميد أسلوبه ولا طريقة عمله في المسرح، بشكل عام حين يعطي العاملين معه حرية التدخل في العملية الإخراجية، والحرية للجميع ليقولوا له رأيهم ومقترحاتهم. لكنه لن يدع الرأي طليقا للتنفيذ قبل أن يمر على مجساته الواعية ليفلتر هو ما قدموا له من آراء ومقترحات، فإن كانت تلائم خطته يأخذ بها وان لا فيهملها. ربما هو يتفرد بهذه الميزة لكونه يؤمن بان العمل المسرحي عمل جماعي والنجاح فيه والفشل من حصة الجميع. يختار أعماله في أحيان كثيرة من مقترح يقدمه له ممثل أو طالب أو أي من الذين يحوزون ثقته وهم كثر، وفي أحيان أخرى يقترح عليه مؤلف ما ولا يهم أن يكون هذا المؤلف هاوياً أو كاتباً مهماً. وفي أحيان أخرى تقترح عليه المؤسسات المسرحية الثقافية - وقد تكون جمعية - نصا فلا يمانع أبدا ويوافق (على طول) ويباشر بإخراج النص المقترح من غيره، هو مخرج المهمات الصعبة، وسرعان ما يذهب إلى النص ليقدمه عرضاً مسرحياً، يشفع له في دواخله انه سوف يخضع النص إلى مشرطه، وعليه فإن في اعتباره بأنه سوف يخيط النص على مقاسه ولا يضير أن يكون الاختيار أو من اختار قد اخفق في الاختيار أو لم يخفق. فالنص سيكون آخر غير الذي أراده المؤلف. وان صادف وكان الاختيار له فهو في اختياراته لنصوصه التي يخرجها، لا يشترط فيها غير نصف النجاح- وهي مسألة مشروعة - والنصف الآخر سيأتي من التأليف الآخر للعرض والذي يسمى تأليف المخرج أو كما شاع بـ "تأليف العرض".

سامي عبد الحميد كغيره من أبناء هذا الجيل يفضل النص العراقي إذا ما توفر له ذلك النص. وهو بهذا ينطلق من حرصه في تطوير العروض المحلية وابتداء من النص وحتى آخر مهمة من مستلزمات العرض التي يتمنى أن تكون جميعها عراقية. لكنه في الغالب يهرب في الكثير من الأحيان- ولشحة النص المحلي - باتجاه النص الآخر غير العراقي، عربياً كان أم أجنبياً، ولا تهمه النوعية في الكثير من الأحيان إذا ما شعر برغبة العمل. لقد اختار "أوديب أنت اللي قتلت الوحش"- الضعيفة في تأليفها وحتى الموضوع - لعلي سالم عندما فقد الأمل في إيجاد نص آخر بديل. مثلما اختار، وهي آخر مشاريعه التي لم تقدم بسبب الاحتلال. لكن ميله الحقيقي وإيمانه ينصبان باتجاه النص العالمي ولا يهمه نوعية النصوص تقليدية كانت، حديثة، تجريبية، كلاسيكية، فجميعها تحمل ذات الأهمية بل لا يأبه من شيء في اختياراته لنصوصه مهما صعبت. فهو في مسرحية "السود" لـ "جان جينيه" كان قد تناول نصاً يعد " بمثابة مغامرة جريئة لما يتصف به هذا النص الدرامي من شكل متقدم في تكتيكه وبنائه الدرامي،، وعليه فهو يشترط في اختياراته للمسرحية الأجنبية احتواءها على مضامين إنسانية عالية، فثورة الزنج مثلاً تنتمي إلى الأدب الجماهيري الذي يمنح العاطفة حال سماع صوتها. إنها مسرحية تنقب عن أسرار الثورة في الهزيمة والانتصار والموت. كذلك الحال مع بقية المسرحيات التي أخرجها مثل: القرد الكثيف الشعر، كلكامش، مهاجر بر يسبان،بيت برنا رد ألبا، و هاملت، الخرابة، تموز يقرع الناقوس، القرد كثيف الشعر، وغيرها من المسرحيات.هذه المسرحيات وغيرها من الاختيارات من دون أن يتنازل عن شرط احتوائها على أسباب نجاحها كونها تحمل الجديد والمهم-شكلاً ومضموناً-بالنسبة للمتفرج العراقي والعربي وكمحصلة أخيرة في تعامل سامي عبد الحميد مع النصوص عموما كما يقول هو في هذا المجال: "لا أتعامل مع كل مؤلف.. أنني انتقي ولا أتعامل مع نص لا يضيف إلي تجربة ما "لا يؤمن بوجود نص متكامل ومهما كانت قيمة هذا النص أو قيمة كاتبه عربياً كان أم أجنبياً كلها تخضع إلى مشرطه في الحذف والإضافة.

هاملت عربياً

وكان قد حذف "الشبح" عند تقديمه (هاملت عربياً) لشكسبير وهو في هذا يكون قد حذا حذو التفسير الروسي المنطلق من تفسير مادي مطلق، لا يؤمن بفعل الغيب الذي يوحي للآخرين عن طريق "شبح هاملت" الميت أن يقول لابنه عن طريق الرؤيا أن مقتله كان بسبب السم الذي وضع له في أذنه. فكان التفسير الماركسي من خلال الجدل العلمي أن المقتلة لكي تصيب النائم فإن الثغرة الوحيدة التي ممكن أن يدس من خلالها السم من دون أن يصحو النائم هي "الأذن"، وجميع الثغرات الأخرى "فتحات الوجه" غير امينه ويمكن للنائم أن يصحو، أما ما دست له من خلالها وهو نائم وهي "الفم، العين، الأنف". وكان حميد محمد جواد قد أخذ نفس التفسير عندما قدمها في عام ١٩٦٧ عندما قدمها على مسرح الفنون الجميلة. خدمهم كذلك تفسيرهم المنطلق من عقلانية هاملت البعيدة عن التخيل القريبة جدا من الواقع، وربما ايضا بدافع الثأر الذي تبناه. لكن هذا الإجراء لم يرتفع كثيراً بالتجربة في تحويل "هاملت الدنماركي " إلى "هاملت العربي" وظلت هذه التجربة حبيسة لجوئها إلى تغيير الشكل الخارجي في (الملابس العربية) والديكور وزخرفته العربية، وخيامه الصحراوية " فما الذي وصل إليه؟ " كما يتساءل الناقد جليل حيدر، لقد " ظلت جهوده عند مستوى هذا الاتكاء على المظهر من دون الأخذ بمعطيات العمل المسرحي، من قوانين وشخصيات وأفكار وفلسفة

أو أجرائه الكثير من التغييرات في مسرحية " ثورة الزنج " فقد " قلص من حجم الحوار وحذف مقاطع فيها الدراما ضعيفة، ولم يلتزم بإرشادات المؤلف عن الديكور فلم تظهر البوابة أو بيت من القرن الثالث الهجري، ولم يظهر الحبل ولا الثلاجة أو المدفع الرشاش

وقدم فصلاً آخر كما في مسرحية (الخيط) لعادل كاظم لكن هذا التقديم لم يرتفع إلى مستوى النص أو العرض فمثلاً " هذا النص بحاجة إلى تدخل الإخراج كأداة فاعلة أساسية تقوم بعملية فرز جذرية للنص تستطيع أن تضفي على البناء الفني المضطرب تماسكاً أكبر، أو في العرض الذي كانت بعض مقاطعه "تهبط حتى الضحالة وتقترب من التهريج وخاصة في مشاهدة المحكمة والحوار بين أسرة أبي فلانة" وهكذا نجد أن التدخل في معالجة النص من دون تدخل الإخراج لا تنهض بالنص بل توغل في هبوطه وعدم النهوض به، لكن تبقى جميع النصوص تخضع كما أسلفنا وتتساوى في حتمية الحذف والإضافة من خلال تبريرات مقنعة في الكثير من الأحيان وتصب بالتالي في مصلحة تأليف العرض المسرحي فهذه الإضافات والحذوفات عنده تخضع إلى دراسة وفهم كاملين للطريقة التي يخرج بها المسرحية، لكنه أحياناً يخفق في اختياراته أو يعجز البعض منها فتسقط تلك العروض فلا التعريق أسعف مسرحية (أوديب أنت الذي قتلت الوحش) للكاتب علي سالم، ليجعل منها مسرحية ناجحة أو مقبولة جماهيرياً. وكذلك مسرحية (مهاجر بر يسبان) للكاتب جورج شحادة التي لم تخضع للمشرطة كثيراً فبقي النص فيها " فضفاضا يستأهل التشذيب والحذف حتى يترصن (...) ولم نلمس في إخراجه سيطرة كاملة على جو المسرحية وانقلبت سخريتها الشعبية اللاذعة والرزينة إلى نوع من التهريج العادي.

إن النص الذي يستهويه هو النص الذي تتماثل صوره في مخيلته منذ (القراءة الأولى) كما يقول هو، أو " الانطباع الأول " كما يطلق عليه ستانسلافسكي، ومن المؤكد أن هذه الصور تتطور تدريجياً في ذهن سامي عبد الحميد وصولاً إلى فكر المخرج- أي ما يطمح إلى تقديمه للجمهور، فهو يسعى جاهدا إلى " إيجاد لغة فهم متبادلة بين ما يحدث على خشبة المسرح وصالة المتفرجين.

يجمل سامي عبد الحميد تجربته المسرحية بنقاط نلخصها بما يأتي:

إيمانه بجماعية العمل

المخرج بتقديره مؤلف العرض المسرحي.

النص في تقديره غير مكتمل يحتاج دائما إلى إضافات والى حذف وتشذيب.

العمل في المسرح هو نوع من التجريب الدائم.

يعطي الحرية الكاملة للممثل ويعتقده مصدر إلهام المخرجين والملهم لهم في إبداعهم. الديكور والإضاءة والملابس وبقية مستلزمات العرض هي ضرورية جدا ويوليها أهمية استثنائية حتى أنها تطغى أحيانا على أهم تلك العناصر ألا وهو التمثيل . وله تعريف خاص لا يتنازل عنه للسينوغرافيا، والتي يعتبرها الإضاءة.

عمله مع الممثل

ينطلق سامي عبد الحميد في العمل مع الممثل من مبدأ معرفته بمهنة الممثل، وما عرف عنه من انه ممثل كبير كانت دراسته العليا الأولى في لندن انه تخصص في فن التمثيل. ولم يسبقه في هذا التخصص أي خريج آخر سبقه او جاء بعده. هناك اعتباران في مناقشة هذا الجانب: السلبي: حين يضطر الممثل عنده إلى تقليده. وهو لا يتفق مع الممثلين الذين امتلكوا القدرة والخصوصية، من الذين يحافظون على خصوصيتهم، ليظهر النشاز في اختلاف الأساليب المتبعة في التمثيل بين الممثلين.

الايجابي

: هو يدعو إلى جاهزية الممثل الذي يعمل معه، وهي صفة ليست بالمنبوذة، فمخرج له هذا الباع الطويل في العمل لابد له من ممثل يتميز بتكنيك حاذق و منتخب قادر على تأليف تعاليمه وصولا إلى عرض متكامل قدر الإمكان. هو يطلب ممثلا يتدرب خارج التمرين برغم تميزه بطولة البال مع الممثلين غير المكتملين فنياً أحيانا، حتى انه محط انتقاد لبعض اختياراته الممثلين الذين يتعاونون معه في تقديم أعماله المسرحية. لدرجة انه يمثل أمامهم حركة وصوتا ما يطلب منهم تحقيقه وتصل بهم الحالة من اجل الوصول إلى ما يريد انهم يقلدونه تقليدا يجعلهم نسخاً ممسوخة منه في الصوت-الذي يتميز به-وفي الحركة أو في كلاهما. وان الخطورة التي تحملها هذه الطريقة أنها تمسخ شخصية الممثل لتذوب في شخصية المخرج سامي عبد الحميد. فهو إذن " يمتلك اتجاه أشكاله المسرحية موقفاً ما. أفكارا تبدو واضحة أحيانا وغامضة أحيانا أخرى ". إن إيمانه بالشخصية المسرحية وحجمها في تقديره الذي تتجاوز فيه إمكانية أدائها من قبل ممثل واحد يدعوه أحيانا إلى إسناد الشخصية الواحدة إلى اثنين من الممثلين، كما حصل ذلك في مسرحية "الإمبراطور جو نز" حين اسند شخصية (جو نز) إلى اثنين من الممثلين وكذلك في مسرحية "جلجامش" حين اسند شخصية(اوتونابشتم) إلى ممثلين اثنين بدلاً من واحد.

الفنان سامي عبد الحميد مع الاستاذ فخري كريم

سامي عبد الحميد .. سيرة ذاتية

الفنان سامي عبد الحميد الكاتب والممثل والمخرج من مواليد السماوة في العراق عام ١٩٢٨ أستاذ متمرس في العلوم المسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

حاصل على ليسانس الحقوق ودبلوم من الأكاديمية الملكية لفنون الدراما في لندن وماجستير في العلوم المسرحية من جامعة اورغون الولايات المتحدة ودكتوراة في المسرح من كلية الفنون الجميلة/ بغداد. رئيس اتحاد المسرحيين العرب و عضو لجنة المسرح العراقي و عضو المركز العراقي للمسرح و نقيب سابق للفنانين العراقيين

الف عدة كتب تخص الفن المسرحي منها: فن الإلقاء، فن التمثيل، فن الإخراج. ترجم عدة كتب تخص الفن المسرحي منها: العناصر الأساسية لإخراج المسرحية الكسندر دين، تصميم الحركة لاوكسنفورد، المكان الخالي لبروك.

كتب عشرات البحوث من أهمها الملامح العربية في مسرح شكسبير، السبيل لإيجاد مسرح عربي متميز، العربية الفصحى والعرض المسرحي، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي.

شارك في عدة مهرجانات مسرحية ممثلاً ومخرجاً أو ضيفاً منها مهرجان قرطاج، مهرجان المسرح الأردني، مهرجان ربيع المسرح في المغرب ومهرجان كونفرسانو في إيطاليا ومهرجان جامعات الخليج العربي وأيام الشارقة المسرحية.

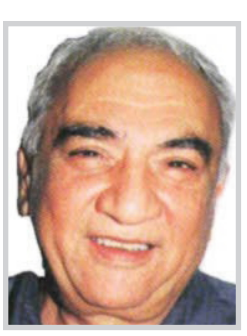
حصل على الكثير من الجوائز والأوسمة منها: جائزة التتويج من مهرجان قرطاج، وسام الثقافة التونسي من رئيس جمهورية تونس، جائزة الإبداع، جائزة أفضل ممثل في مهرجان بغداد للمسرح العربي الأول. من أشهر أعماله الإخراجية المسرحية: ثورة الزنج، ملحمة كلكامش، بيت برناردا، البا، انتيغوني، المفتاح، في انتظار غودو، عطيل في المطبخ، هاملت عربياً، الزنوج، القرد كثيف الشعر

الاستاذ

علي حسين

هذا فنان متشعب الاهتمامات.. وهذا التشعب سمة لازمته دائما حيث يبدو سامي عبد الحميد قادراً في آن واحد على ان يكون مخرجا وممثلاً وناقداً وكاتباً للسيناريو واستاذاً يتلقف الطلبة محاضراته بكل شغف وهو في كل هذا يخضع لطريقة مبرمجة في الحياة لكنها طريقة ذات خيال جامح ومغامر في الفن. سامي عبد الحميد فنان واستاذ محير ليس بسبب هذا التشعب ولكن بسبب فرديته وخصوصيته.. 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 ان بإمكان الفنان سبر اغوار العلاقة بين الوسائل البصرية والمعرفية بالمسرح بدربة ودراية ووعي اجتماعي وفكري متميز.فنان يمنح اعماله المسرحية تكوينات خاصة ربما تبدو غريبة احيانا 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 كائن من يكون كاتبها هي في متناول قدراته . وكان لرهانه سلسلة طويلة من الأعمال الناجحة مع طلبة المسرح،او مع فرقة المسرح الفني الحديث او الفرقة القومية..سامي عبد الحميد فنان يقف مؤرخو المسرح بخشوع امام الحصيلة الفنية المزدحمة التي قدمها والتي ضمت اشهى الافكار واغرب وجهات النظر صارعها فناناً بشغف على خشبة المسرح.

سامي عبد الحميد.. خمسون عاماً من الجهد والبحث والمتابعة والنشاط على خشبة المسرح.. فنان بقدر ما يحرص على عملية المازجة بين رؤاه الابداعية وبين افكار النص المسرحي فإنه يحرص في الوقت نفسه على ان يشد وتائر قلبه في اضلع خشبة المسرح العراقي..



سامي عبد الحميد.. خمسون عاماً من الجهد والبحث والمتابعة والنشاط على خشبة المسرح.. فنان بقدر ما يحرص على عملية المازجة بين رؤاه الابداعية وبين افكار النص المسرحي فإنه يحرص في الوقت نفسه على ان يشد وتائر قلبه في اضلع خشبة المسرح العراقي..

هو ابن العراق الماخوذ بجماله. لم ينظر الى المسرح كمفردة مجردة او حالة عابرة وانما نظر إليه باعتباره جزءاً من عملية بناء هذا المجتمع. الاستاذ سامي عبد الحميد وهو يقف شامخا على خشبة المسرح يرغمنا على التامل مليا في اعماله التي تكتسب تنوعها وخصوصيتها بشمولية الفنان واتساع نظرته وقدرته عن الافصاح عن دواخله الانسانية بشاعرية متفردة ومتوقدة.

سامي عبد الحميد: أُسيء فهم التجريب المسرحي في العراق

حوار / علي السومري

سامي عبد الحميد فنان وضع بصمات واضحة على خشبة المسرح العراقي ومنذ الخمسينيات وهو يقدم أعماله التي تثير إعجاب المتفرجين والنقاد في آن واحد.. مسيرة مسرحية تشكل تاريخاً للمسرح العراقي في هذا الحوار نسلط الضوء على جزء من هذه المسيرة الحافلة للاعمال المتميزة

❖ كنت في قلب البعثات الأولى الى عالم الغرب" المملكة المتحدة " وغيرك ذهب باتجاه الولايات المتحدة، او ايطاليا... الخ، وفي اثر هذه البعثات تشكل مصطلح الريادة في العراق. ما اهم ملامح مفهوم هذا المصطلح في الحقل المسرحي. اعني كيف تسمي خارطة "اسماء" الريادة وكيف تحدد اتجاهاتها المسرحية؟

. افهم"الريادة " على انها السبق في إرساء دعائم الكيان. وعليه فقد كان"حقي الشبلي " اول الرواد لانه اول من وضع اللبنات العلمية للفن المسرحي في العراق وعلى يده تعلم الجيل الاول من المسرحيين الرواد: إبراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي واسعد عبد الرزاق وابراهيم الخطيب وآخرون. وعلى يد اولئك تعلم الجيل الثاني: يوسف العاني وبدري حسون فريد وسامي عبد الحميد وخليل شوقي وزملاؤهم... ثم جاء جيل ثالث من الرواد: قاسم محمد ومحسن العزاوي وسعدون العبيدي ومحسن سعدون وجواد الاسدي وسهام ميخائيل وصلاح القصب وسليم الجزائري وفاضل خليل وعوني كرومي وآخرون كثير. وكان للبعثات في دول الغرب. شرقها وغربها اثرها في صياغة تقنيات كل جيل من تلك الاجيال. وقد اختلفت المسارات والتوجهات على وفق المناهج التي تعلم افرادها بموجبها وفي وفق الايدلوجيات التي كانوا يحملونها او حملوها قبل التحاقهم بالبعثات.

"الشبلي " نقل معه ملامح رومانتيكية في نهاياتها في فرنسا وجاء ليطبق"كلائشها " على طلبته. وبرغم فوائدها في اعداد الممثلين الا ان عددا من طلبته تمردوا عليها ووجدوا في تطبيقها تحديداً لتطلعاتهم الابداعية.

وكان "ابراهيم جلال" في مقدمة المتمردين وجاء من بعده "جاسم العبودي" الذي اخذ يدعو لتطبيق "طريقة ستانسلافسكي" في اعداد الممثل وبناء الشخصية الدرامية، بعد ان تعلمها في معهد شيكاغو اخذ يشجع الطلبة على ترك الفعل الداخلي للشخصيات التي يمثلونها لغرض الوصول الى التعبير الخارجي. وبالضد من"العبودي " راح"جلال " يدعو لتطبيق تقنيات المسرح"البريختي الملحمي ". ولم يخرج افراد الجيل الثاني عن الأطارين السابقين بعد ان كانوا روادا في تطبيق مبدأ"التزام المسرح بقضايا الشعوب " متأثرين بالاتجاه اليساري ايديولوجياً وخصوصاً عندما التحقوا بفرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة قبل التحاقهم بالبعثات العلمية خارج العراق وعلى المسارات نفسها تبعهم الجيل الثالث وبعد عودتهم الى الوطن تنوعت توجهاتهم واختلفت اساليبهم فمنهم من كان انتقائياً لا يلتزم باسلوب محدد، ومنهم من التزم بالواقعية وآخرون اعتمدوا مبدأ"التمسرح " في معالجاتهم الاخراجية. وقد انفرد صلاح القصب في اعتماد ما سماه"مسرح الصورة "، كما انفرد قاسم محمد في إحياء التراث الادبي العربي وتوظيفه في الاعمال المسرحية. وكان الجميع ناقلاً تقنيات المسرح الغربي ولكن بمحاولة إضفاء الطابع المحلي.

. كملاحظ لتاريخ المسرح العراقي المعاصر، ارى ان المسرح العراقي تمركز في النص الشكسبيري إعدادا وإخراجاً ولهذا قويت روح الإعداد في المسرح العراقي وضعفت روح التأليف، بمعنى ان تأسيسكم كان يحتوي على خطأ تاريخي. ام ان "شكسبير " كان نقطة ارتكاز لعالم المسرح الاوسع!

. الدراما جنس ادبي غاية في الصعوبة والتعقيد ذلك لان شروط نجاحه عند عرضه على خشبة المسرح كثيرة، تتعلق بتأثيره في نفوس المتفرجين وكيفية استقباله ومن ثم الدخول الى قلوبهم او ربما عقولهم. وتأليف الدراما يحتاج الى فطنة والى خيال والى تحسس الواقع، والى الوقوف على مدى استجابة المستقبلين وكل ذلك يستلزم تقنية متفردة، قد لا يحتاج نظم الشعر، بأنواعه، الى جميع تلك الشروط لكي ينجح الشاعر في إثارة سامعيه... وربما الامر كذلك بالنسبة لكتابة القصة القصيرة. وتلك الصعوبة وذلك التعقيد في كتابة الدراما سببت الندرة في اعداد كتابها الناجحين في كل عصر من عصور تاريخ المسرح، فالبارزون من الناجحين يعدون على اصابع اليد. فمن الكلاسيكيين لم يذكر سوى اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وارستوفانيس: وبالتأكيد كان هناك كثيرون غير اولئك ممن مارس الكتابة للمسرح في عهد الاغريق القدماء. ومن الكلاسيكيين الجدد لم يبرز سوى كورني وراسين وموليير ومن الرومانتيكيين كان شكسبير على رأس القائمة القصيرة. وربما استطالت القائمة بعد ذلك عند ظهور الواقعية والرمزية والتعبيرية. ومشتقاتها حتى نصل الى مسرح اللامعقول الذي لم يشهد سوى بيكت ويونسكو واداماوف وجينيه واربال والبي.

نعم، تمركز المسرح العراقي في النص الشكسبيري، كما تمركز المسرح في بلدان اخرى على ذلك النص واسباب ذلك التمركز محددة بتناوله قضايا انسانية كونية حية في كل زمان ومكان"الغيرة " مثالاً. وبتقنية الابسط في تفعيل الفعل الدرامي. وفي رسم واضح لدائرة العلاقات بين الشخوص. وفي نبش محركات الصراع. النص الشكسبيري يمسك بعصا الدراما من وسطها، فلا يطنب في الوصف ولا يبذر في السرد ولا يلجأ الى الغموض والايهام.

والاهم من هذا او ذاك، تحقيقه البلاغة اللغوية فكلماته لا تدفع الفعل الى التقدم وحسب بل ترسم صوراً يستطيع تمثيلها القارئ الشكسبيري - ومن النص الاجنبي المترجم عموماً، حيث لم تتوفر نصوص عديدة لكتاب عراقيين بالمستوى الفني والفكري المطلوب بوقتها. وليس هناك من خطأ تاريخي وهناك اقوام اخرى غير الانكليز سبقتنا بممارسة الفن المسرحي كما عرفناه. وكان كتاب المسرحية العراقيون الاوائل ما زالوا مبتدئين، تنقصهم المعرفة والخبرة، ولم يتمكنوا من تحقيق الشروط المذكورة سلفاً في النصوص التي كتبوها، وكان الميل عنها باتجاه النص الاجنبي يتناوله المخرجون إعداداً واخراجاً حيث وجدوا فيه ضالتهم في تحقيق طموحهم الفني وساهم التدريس في معاهد وكليات الفنون في ترجيح النص الشكسبيري حيث اعتمده التدريسيون في تدريبهم الطلبة. ولا بد من الاستدراك، حيث ان الميل باتجاه النص العراقي اخذ يزداد تدريجياً تبعاً لتقدم الحركة المسرحية واتساع رقعتها. ولا بد ايضاً من استدراك آخر هو محدودية المعرفة المسرحية لدى العاملين في حقل المسرح ولدى المعلمين وخصوصاً في بدايات مراحل التعلم والتعليم حيث لم تكن مطالعاتهم مقتصرة على ما توفر لديهم من ترجمات للنصوص المسرحية وكان اكثرها لنصوص شكسبير.

. استخدمت في مسرحية"عطيل في المطبخ" الطابع العلامي للالوان " الاسود والابيض " فحل صراع الاشارات محل عالم الكثافة الفيزيقية " المادية " عطيل وعرقه وشفاهه الغليظة: و " ياغو " وطمعه ونفاقه وشراكه. هل يعد هذا تحولاً من الواقعية الى الحداثة في مسارك الاخراجي؟

. من مغريات النص المسرحي الشكسبيري فتحه الابواب العديدة للتفسير التأويل والتحديث. وهاجس التحديث طبيعة تفرضها المتغيرات في الواقع وفي التذوق. وقد دفعني ذلك الهاجس، كما دفع غيري، الى التحول من الواقعية او من التقليدية الى الحداثة في الرؤية الاخراجية حيث وجدنا في عدد من نصوص شكسبير مرونة كافية للتحديث. هكذا فعل صلاح القصب ومع"هاملت " عندما وضعها في بيئة قبلية افريقية، مع"الملك لير " عندما وضعه في بيئة تجريدية. وسبق ان فعلت مثل تلك المقاربة مع"هاملت " عندما وضعته في بيئة قبلية عربية وكما فعلت مع"ماكبث " عندما تلاعبت بمشاهد المسرحية فأضفت اليها مقاطع من مسرحيات اخرى لمؤلفين من جنسيات وعصور مختلفة تصب كلها في المسار الذي سار بذلك الطموح الدموي، بينما قام القصب باختزال النص الشكسبيري نفسه وحاول ان يلفه بأجواء عصابات المافيا.

في"عطيل في المطبخ " أحالتني مراجع خارجية لاستخدام الطابع العلامي للاسود والابيض ولأعكسها على المراجع الداخلية الموجودة في النص ومن ثم لم يكن يهم الجانب الفيزيقي لعطيل بقدر اهتمامي بالاشارات القريبة بمظهر وجوهر الشخصيتين الرئيسيتين وكانت مقالة الدكتور"مالك المطلبي " التي نشرت في جريدة الجمهورية بعنوان"عطيل الاسود والابيض " من تلك المصادر وكانت مسرحية"المطبخ " للكاتب المسرحي الانكليزي"ارنولد ديسكر " وتقع احداثها في مطبخ مطعم كبير وسط لندن ويدور الصراع فيها بين طباخين من جنسيات مختلفة مرجعاً ثانياً. اما المرجع الثالث فكان مشاهدة جمع من طباخي مطعم فندق الرشيد يخرجون من الداخل الى حدائق الفندق بملابسهم الرسمية البيضاء وكنت وصلاح القصب نجلس قريباً من حوض السباحة نتخيل مشاهد المسرحية تقع في تلك البيئة وكما افترضها القصب ولم يتمكن من تحقيقها لاحقاً.

في مجال التجول من الواقعية الى الحداثة جاءت مقارباتي لعدد من النصوص الاجنبية والمحلية الاخرى. ففي نص للادبية"لطفية الدليمي " بعنوان"الليالي السومرية " حاولت وضع ملحمة كلكامش في اطار حداثوي عندما افترضت وقوع احداثها اليوم وفي منطقة الفرات الاوسط والنساء"الآلهة " ليسوا سوى مواطنات قرويات من جهة، وتمثل رموزاً للطبيعة من جهة اخرى وفي مسرحية الشاعر الاسباني"لوركا" "ينبت رنارداً الياً " افترضت ذلك البيت قفصاً كبيراً للطيور - النبات - وهو في ذات الوقت سجن. ومن منطلق الحداثة عالجت مسرحية جورج شحادة"مهاجر بريسيان " ومسرحية دورنمات"الزيارة ".

❖ يقوم مفهوم التجريب بالمسرح على الوصول الى بقاع لم تطأها قدم مسرحي.

الا تلاحظ انه كان عندنا اقرب الى" اللعب " الشخصي منه الى الابداع الجمعي؟

. أسيء فهم" التجريب المسرحي " فاختلط الحابل بالنابل وعمت العشوائية والنزوات الشخصية وراح كل من هب ودب يدعي التجريب ومناهضة التقليد وصار الامر الى ان يعد التجريب هو القاعدة والتقليد هو الاستثناء وليس العكس. المسرح التجريبي يقتضي وجود" منهج " والمنهج يقتضي وجود فرضية واجراءات واهداف يتبع ذلك الخروج بنتائج تتعلق اساساً على العلاقة بين الممثل والمتفرج، اعتماداً على البحث عن اسرار التلقي.

❖حزت في السبعينيات على شهادة الماجستير في الفن المسرحي من امريكا وبعد ربع قرن تقدمت لنيل شهادة الدكتوراه في علوم المسرح من اكاديمية الفنون الجميلة في بغداد التي لم تكن تحتاج اليها اصلا الا يبدو الأمر غريباً؟!