صلاح القصب.. بين الصورة، والتحطيم الغاضب للتقليد

ولأني قسريا، لم أكن من بين حضورك، أعذر كتابتي فيك. وبعد أن صار اليأس قاعدة، والمفاجآت لا تنبئنا عن القادم، فالدعابات غالبا سوداء، لاتسير بخطى الويلات المتفائلة، ربما!.

د.فاضل خليل

ومع ذلك، ان كنت جادا في معرفة القصب، فستجده بامعان في[مصحات الذاكرة](١)، ومصحات الذاكرة هذا، هو كتابه الأخير الصادرعن وزارة الثقافة في دولة قطر، وبمقدمة لـ د.عواطف نعيم. ان قراءتك للمصحات اياها، التي عاشها القصب بامعان ستغنيك في التعرف عليه عن قرب وبدقة ومنذ بداياته وحتى اليوم. بدا من وصفه للحياة التي تعج بهدير الموتى الذين يرتدون الملابس الجلدية الملونه، وهو هنا يقوم بفرز مجموعة من أبطاله الذين يرتدون الملابس البيضاء التي تنزف دما. وهو . بالتأكيد . حدس برئ للملاقين حتفهم كل يوم داخل حاضنة الموت في الوطن الذي يعيش فيه القصب. وهو حين يفرز نفسه في المشهد الثاني من المصحات ذاتها- هكذا أعتقد- بشخصية [البروفيسور] الذي يمضي في الصعود على السلالم الحجرية الثقيلة ذات الصباح الثلجي المتورم بذاكرة معطوبة.حسب القصب.ورغم الموتى المتباكين على احلامهم المقضي عليها في النوم واليقظة، وهم يتساقطون بنشيج متقطع تحت المطر ولا أدري ماذا يعني المطر من وجهة نظر القصب؟ هل هو يرمز للخير كما عند كل الشعوب؟ ام انه يحملها معنى آخر فالقصب انما يعبر عن شعب ومعاناة وعذابات شعب الذي عانى ويعاني الامرين في كل . بلا استثناء . مراحله منذ التكوين والنشوء، وما(الخليقة البابلية) وصولا الى المصحات الا محور التناول هنا، في (الوطن. الجحيم) الذي لا تسبقه جنة ولا تليه.

صلاح القصب النتاج الاكيد لحضارة وادي الرافدين، الساعي للتحطيم القاسي للمنطق المتوارث، والابن الشرعي لكل التجارب الحاضرة والماضية، شرقية كانت أم غربية، بكل انتماءآتها الثقافية والمنهجية، القريبة منها والبعيدة، المتماهية معه في واقعها السوي أو المتناقضة، مع كل الذي يتفق مع تجربته والذي يختلف معها. فهو في آخر لقاءاته الصحيفة، يحدد الامثلة الرصينة المتماثلة مع تجربته في الاخراج محليا وعربيا، رغم يأسه الشديد من التجارب التي تجاوزها العصر والذي شاخ أغلبها وتأقلم. انه يحددها في كونها: " الأساليب المسرحية التي تجاوزها العصر وأصبحت مسكونة بخلايا الشيخوخة والقدم. والتي سكنت وتأقلمت في الكثير من الإتجاهات والأساليب المسرحية على المستويين العربي والعالمي ولم تعد . تلك التجارب . بقادرة على البحث عن سؤال الحداثة ولكن هذا لا يعني انغلاق الرؤيا بشكل كامل، فهناك تجارب مهمة – في رأي القصب – قدمها مخرجون من أمثال: محمد إدريس، المنصف السويسي، الطيب الصديقي، فاضل الجعايبي، عز الدين قنون، قاسم محمد، جواد الأسدي، شفيق المهدي، عقيل مهدي وأخرون....". اذن متفائل هو بمستقبل الإخراج في المسرح العربي، حين يأمل الخير بمخرجين يتطلع الى تجاربهم بشغف، وكأنها الأمل أو مثله الأعلى. كما وهو يأمل كثيرا أيضا، بانجازات أخرى لجيل آخر اتضحت ملامحه جاءت تجاربه بعد الجيل الطليعي، الذي حدده حين يقول: " وهناك مشاريع قراءات جديدة لها معماريتها وطقوسها وإبداعها أهمها تجارب باسم عبد القهار الذي عمل معي مخرجا في الكثير من الأعمال التي قدمتها وهناك آلق آخر هو أنس عبد الصمد الذي يعمل ضمن فضاءات متحررة ترسل إشارتها إلى مساحات مرئية يشغلها الجسد كخطاب لساعات حضور متقدمة".

وبمعزل عن أسباب الرفض، والتحطيم القاسي للصورة في المسرح المتوارثة عن الغالبية الأولى التي سبقته. لكنا نراه محقا، حين يرى الواقع منقلبا على حاله، والمنعكس بأحسن تفاصيله وعلى شكل صور متصلة ومتتابعة، تماما كالتي دجننا (برفع الدال) على قبولها . وبذات الأدوات المكرورة، التي تلهمه في عذاباتها. او لنقل بان الواقع احيانا هو من يبحث عن القصب فيراه هكذا بشكل الصورة التي يقترحها هو ؟! ولكن السؤال الذي يستحق الاثارة هو: من رأى الآخر قبلا ؟ الصورة أم القصب ؟؟ من منهم اختارالواقع حلما ؟؟ كي ينطق بشهادته في العالم ؟ وبالشكل الذي ارادوه ؟ بالمواصفات المرهونة بالقناعات التي نادرا ما تخذله أو تخذل جمهوره ؟ أتطرق الى الخذلان هنا، لأن صلاح القصب . كما خبرته . غالبا ما يتقاسم جهده مع الآخرين من المتميزين، والمشهود لهم بالابداع من المخرجين. ولكن عروض القصب التي غالبا ما تقتنص نجاحاتها بمعية المخرجين الآخرين المنصفين أو بدونهم هي صار لها مذاقا خاصا بين المثقفين من أصحاب الكار والصنعة ومن بقية الآخرين قليلي الخبرة ممن توارثوا القصب ومسرحه. لكنه يسعد بتلك الرفقة ظنا منه انه ربما سيخفق يوما ولأي سبب كان، اذن فستساعده تلك الرفقة على تحمل قسوة الكبوة التي نادرا ما تحصل. فمقاييس الرفض والقبول عند جمهوره نادرة ايضا، لأنها لا تعدو أكثر من انطباعات ايجابية غالبا وشبه جمعية، يؤثر فيها السلب الباطن قليلا والظاهر الغالب أقل. ان سعادة القصب بهذا الوفاق شبه الجمعي تجعله يمتلك ارقى انواع الواقعية الخاصة البعيدة بمسافات ضوئية عن واقعية الآخرين. لكنها معقولة ومقبولة لأنها نتاج عقلية صحية مشهود لها بالابتكار، بوعي احيانا وبغياب تام عن الوعي في أحيانا أخرى. هو اذن نوع من التصالح مع الذات، الجميل والجليل المتعمد، بل هو شكل من التسامي الراقي مع واقعيته الخاصة جدا، والمبثوثة الى المتلقي بأعلى حالات التجلي المتصوف التي يمتلكها القصب بفطرية الزهاد التقية المتفنة والمثقفة. ولابد من التطرق الى موضوع الرفض شبه التام للغة في مسرح القصب وفي حوار مشاكس وجدي غايته الإحراج من اجل الوصول الى مايعنيه النص ودوره، وكيفية التعامل معه في مسرح صلاح القصب كحقيقة مهمة لا يمكن تجاوزها في خطاب المسرح، وانطلاقا من حديث للقصب يقول فيه : "انني لا أتوقف عند النص الإبداعي لشكسبير وتشيخوف، وابسن، ويوربيدس، وبيكيت، وانما أذهب بعيدا عن تلك الأرواح التي صنعت الذاكرة في خطابها المسرحي، ومن خلال هذا الاستحضار والاستنطاق أقدم النص، وأدعمه بالزمن الآتي".

من هنا وفي قراءة دقيقة في البيانات الأربعة التي اصدرها القصب عن مسرح الصورة، نستخلص من ان المسرح لم يعد مجرد (محاكاة أرسطية لفعل نبيل) حسب ارسطو طاليس في كتابه (فن الشعر). فالقصب لا يتفق في كون المسرح محاكاة. واللغة لا تشكل مصدرا جماليا – حسب القصب أيضا في بيانه الرابع (كيمياء الصورة) – " لاتشكل في المسرح على عظمتها مصدرا جماليا بقدر ما تتشكل من الثرثرة والأصوات المسموعة التي لا نراها". اذن كيف يمكن تحديد مجالات الرؤية في المسرح، اذا كانت اللغة لا تشكل مصدرا جماليا؟. وهنا يدخل القصب حاسة الشم في الاحساس الجمالي في المسرح حين يقول " علينا في المسرح ان نشم الشعر ورائحته، وعلينا ان نرى الرواية، لا ان نقرأها، وكذلك علينا ان نرى شكسبير بعيدا عن تلك الزخرفة والكثافة اللغوية. لقد تجاوزت القراءآت الحديثة للمسرح ادبيات الخطاب، وابتعدت عن سطوة اللغة ودكتاتوريتها بحثا عن ضوء بصري جديد ". والتساؤل هنا كيف تجاوز المسرح الحديث كل ذلك ؟ هل تجاوزوها انتونين آرتو وبيتر بروك وغروتوفسكي أو شاينا وفايدا وباربا وآخرون الذين هم جل اعتمادهم في فهم المسرح وصناعته؟ ولو أخذنا انموذجا واحدا من هؤلاء (بيتر بروك) الذي قدم أغلب المسرحيات الغنية بالحوارات والحكايات مثل المسرحيات (المهاباهارتا، هاملت، الملك لير، تيتيوس اندرونيكوس، محاكمة الطيور... وغيرها) وكانت غاية في الأهمية من خلال حواراتها ومواضيعها التي لم يضيع فهمها أو يغيبها على المشاهدين. وبالتالي فكل هذه النخبة من المخرجين لم تعتمد الصور الفارغة المؤطرة فقط كي يوصلوا افكارهم الى المشاهد. والصورة في . حسب القصب . "هي الشعاع، وتلك النداءآت التي لا نعرف مصدرها، انها نداءآت لا تنتمي الى الارض بقدر ما تأتينا من فضاءآت مجهولة، لهذا فان الصورة هي بناء انشائي فكري فلسفي، امتص خلايا اللغة كلها ورهبتها". وحتى في تعامله مع (هاملت- شكسبير) و(الخال فانيا-تشيخوف) النصان المليئان بالحوارات والتفاصيل اللغوية ذات الدلالات الصارمة والدقيقة. جعل ما حوته من حوارات وعذابات فيها . حسب القصب . ترى بدلا من أن تسمع وذلك من خلال الصورة ذات الفضاءآت الملونه ذات العمق الفكري، الصورة فوق ذلك – حسبه ايضا – هي رؤية الصوفيين للأسرار.

من هذا الفهم الغادر للغة في المسرح كان تعامله مع الممثل القادم من اهتمامات مسرحية مليئة بالحوار واللغة الى العمل مع مسرحه، ولم يفلت من قبضة اللاحوار الا القلة ومن هذه القلة سامي عبد الحميد في (الملك لير) التي حققت نجاحا كبيرا عملا بعد ان اصبح مزيجا متماسكا من صورة القصب الرصينة، ولغة غاية في الابداع عند سامي عبد الحميد. هذه النتيجة التي هي حصيلة تمرد سامي عبد الحميد الذي لم ينصع كثيرا نحو مبدأ تدمير اللغة بل جعل منهما (الصورة والمضمون المتمثل باللغة) مزيجا متماسكا كانت نتيجته هذا العمل الذي ظل واحدا من علامات المسرح المضيئة.

ولابد لنا من التذكير بمعاني الصورة التي اعتنقها صلاح القصب وذلك من خلال العودة الى أصل الصورة في الثقافة عموما وفي المسرح بشكل خاص. ننطلق في ذلك من استحالة الكينونة لأية حالة ابداعية مرئية أو مسموعة، من غير الصورة. وعليه سنبدأ في الصورة كوجود، منذ التمرد الأول في العالم المعاصر، أي منذ عام ١٩١٠ المتجسد با لتكعيبية في فرنسا، والفن اللاتشخيصي في ألمانيا، حيث كانت روح القصب هائمة حائرة هناك، وحاضرة بوعيها المتقدم هنا. ولا ضير من أن يكون ذلك الحضور معنويا بالحد الأدنى، وبأثر رجعي. فمنذها صار القصب يتغلغل وبطرق متعددة في اللامألوفات بل ويغتاض من كل ما يجعله يماثل الاخرين من غير المشاكسين من الذين يعيب عليهم مكوثهم في ذات المكان من المتهمين بالمراوحة والتقليد. لقد تمثل القصب بالشكلانين وبالظواهر التي لم تجانب المنطقي ولا الجوهري. فتراه بوضوح في رسومات سلفادور دالي وبيكاسو المتشبعة بثقافة الغرب في اسبانيا وفرنسا، وممن هم على شاكلتهم، من أمثال (ديشام) الذي جعل الموناليزا بشاربين، أو ما كان يقوم به (شفيرتز) وعلى اسلوب الكولاج، حين أقام نصبا بلا هيئة أو نهاية. أو (بيكابا) الذي ثبت اطارا فارغا اخرج منه حبالا أراد أن يشد بها قردا حيا! وحين لم يتهيأ له القرد الحي، ربط (دمية قرد) فكانت الصورة شبه البائسة بدعة. بلغ هذا التعارض الغاضب على المألوف ذروته في نهاية الحرب العالمية الاولى، عندما انطلقت الصرخة المدوية تحت شعار ضد التقليد anti.tradition.

من ذلك النبع ذاته اغترف صلاح القصب الذي لم تبتعد رؤاه واهتماماته عن الفهم التدميري السائد والقاسي في تحطيم الصورة بآلية ذكية من الفهم المتقدم في خلق الصور الناتجة عن الاشمئزاز من الواقع المتصحر، الذي يحيط به والذي عانت منه الثقافة العربية دهورا طويلة والقصب الغاضب من سيئات العالم المحيط به أو القريب منه، وحتى البعيد، هو رافض لها ولقمعيتها التي لا يستطيع . وله أسبابه . أن يتظاهر ضدها، أو يرفضها. فهو كأي فنان يقترب من السياسة بحدود مشوبة بالحذر، يطرد المخاوف ولا يتعارض مع الانظمة التي يهابها كما يخافها الآخرون من رجالات المهنة. لكنه حين يمنح الثقة يكون قريباً من الشجاعة التي يرفضها بقوة وبصمت عال. ولأنه مسكون بالخوف استعاض عن الكلام بالصمت والصورة البعيدة عن الثرثرة . الحوار . وهي فقدان الاستماع برغبته كي لا يدخله السماع بمشاكل تبعده عن همه الاساس: الصورة المستفيدة من المصادر التشكيلية، شكلا، ومضمونا. صلاح ذلك الساحر الخفي المخبوء في كامل الثقافة العراقية أولا ومنذ (الخليقة البابلية)، وحتى آخر الطوفانات القصبية في الوطن العراق، او في الخليج، الذي جربه يوما ملاذا له، وحاضنة لبعض تجاربه التي قدمها باسمه هو، أو وهبها كارها أو بارادته للغير. ان مخزونه من العروض ليس بالقليل فهو ركب من العناوين الصعبة مثل: هاملت، الملك لير، الخليقة البابلية، كلكامش، الخال فانيا، العاصفة، عكازة رامبو، حفلة الماس، عزلة في الكرستال، الشقيقات الثلاث، ماكبث، طائر البحر، وأخرى. هو فيها جميعا ينحت الشكل بثقة ويلونه بالحكمة التي توارثها من قمم الفنانين التشكيليين والمسرحيين. لم ينس يوما بأنه ابن الارث التشكيلي العراقي منذ اللوحة الاولى، وابن الشعر العراقي منذ القصيدة الاولى، وابن الحضارة العراقية بكامل عطاءاتها. لا سيما وهو الجامع الكبير collector والمقتني البارع لأهم كنوز الفن التشكيلي العراقي على وجه الخصوص، تخطيطات ورقية او بالالوان على اختلافها. هو واحد من القلة الذين انغمسوا في عوالم اللوحات وبفهم متقدم، وادراك قل نظيره في اللون والحركة والمكان والانشاء والتخطيط والتكوين والمنظور، نقله بدقة المبدع الخلاق الى المسرح. وهذه واحدة من اسرار (الصورة) التي انطلق منها القصب وكانت لغته السامية التي نطقت عن شكل خاص لم يماثله فيه أحد او يجاريه فيها آخرون. وفي ضوء ذلك نبيح لأنفسنا طرح بعض من الأسئلة الملحة مثل:

•لماذا سار القصب باتجاه الصورة ؟

•واية صورة تلك التي سار باتجاهها ؟

ان الصورة في منهجه، هي الحياة الأنقى، لكنها ليست الأجمل كما يتبادر الى ذهن البعض. من هنا، منذ منتصف الستينيات بدأ النفور الغاضب من المألوف عنده، مذ كنا طلابا بدائيين، منشغلين بملء الفراغ في الخبرة التي تنقصنا. ولا أخفي بأنه كان من أهم الدعاة في الخروج من دائرة المسرح الريادية والانطلاق نحو البحث عن المسرح الذي يليق بفرسانه الجدد. وكان يمتلك وعيا يتوافق ونهضة الثقافة الستينية في العراق التي تلبسها المثقفون ولم يتمكنوا من الخروج منها الى الآن. والقصب يمتلك من الوعي الفطري الذي ميزه عن غيره من أبناء جيله ممن تاخموه. وأن هناك بدأ يفكر بكسر صورة المسرح المتوارث . المكرور، الذي نشأ وتربى عليه من أهم رجالات المسرح العراقي انذاك. يضاف اليهم (خاله) الكاتب المسرحي (شهاب القصب)، وهو واحد من مالكي الأرث القديم في المسرح، من الذين سرعان ما غادرهم صلاح القصب باتجاه كسر المألوف واختراق الثوابت نحو المسرح الجديد الذي تعددت مسمياته فيه. وهكذا بدأ التفكير عنده بالمكان حين اتجه يبحث عنه خارج مسرح العلبة الايطالية . الذي ضاق به وعليه . فالمكان في تصوراته يشكل المحطة الاولى بالرفض التي عليه ان يخرج منها كي يكون طليعيا وفق اعتباراته، وفي هذا التوجه الكثير من الصواب. منذ ذلك الحين أصبح تفكيره بالمكانات المغايرة عن شكل المسرح المألوف، فكانت مسارحه في الساحات والمسابح والمسارح المجردة من اشكالها وستائرها وكامل مكوناتها باستثناء التجهيزات الضوئية والصوتية وكامل ما يتوفر من معدات تكنلوجية رقمية او ليزرية. وعلى الرغم من أنه راعى اتفاق الكثير من فضاءآته البديلة أن تكون قريبة من تفصيلات شكل المنصة ببعض خصائصها مثل الدكة . المكان المرتفع عن الارض والمستخدم للتشخيص أزليا، القريب من شكل الـ stage التقليدي نوعا ما. من هنا انطلق تفكيره بالإماكن التي يحتوي معمارها على اجزاء قريبة من شكل المسرح الذي نعرفه، مثل (الحمام room bath) العام الذي يرتاده الرجال، ذو الصخرة السوداء الدائرية الواسعة التي تتوسط (صحن الحمام) مسرحا لأحداث واحدة من عروضه المسرحية التي سينوي تقديمها . على ان نعرف بأن هذا لم يتحقق لأسباب انتاجية. وللمداعبة كان البعض من اصدقائه يطلقون على هذا التفكير بـ (المسرح الحمامي). أو في بعض المحمولات (الاكسسوارات) التي استخدمها في واحدة من عروضه، مسرحية(محاكمة لوكولوس . لبرتولد بريخت) عندما فكر باستبدال النعش المحمول في مشهد (التشييع) بعلبة كبريت، أثارت السخرية حينها، لكنها كانت (طفرة) في الوعي الاخراجي ميزته عن غيره. أو في (سترة توصاه). عندما وافق على مقترحي بتعددية الوجوه في المجتمع المنافق الأمر الذي يتطلب منه ان يقسم وجوه أبطاله بالألوان الاسود والأبيض، فمن الوجوه من يقسم قسمين، والأخرى أربعة وأكثر، وفعلا سرعان ما وافق عليها وجعلها بديلا للوجه الواحد، عدا شخصية البطل الرئيس (ستار الشايب) الذي يمتهن الخياطة.

ولا يفوتني القول بأن لهذه الدراسة تكملة سأنجزها بعد حين، تتعلق بعقل القصب والثقافة التي ينتمي اليها وعن ماهية المضامين التي يتعرض لها والتي لا تلائم العصر.حسب الشاعر عبد الخالق كيطان.الذي حاوره بأسئلة فيها الكثيرمن الغرابة المشوبة بالمداعبة قدمها للقصب. على أن نعرف بأن أجوبة القصب كانت غاية في الصراحة التي تحقق للسائل أجوبة بمقدارغرابة الأسئلة التي وجهت اليه:

كيطان : عقلك من أي الثقافات ؟

القصب: (يصمت)... الثقافات التي تقصدها تبدأ من العصر الجليدي الأول وتنتهي عند تجمد

المحيطات لتغطي مساحات الكرة الأرضية كلها، والفضاء آت الكونية المترامية.

كيطان : يقال بان مسرحك في مضمونه لا يلائم العصر في ايديولوجيته ؟

القصب : عصرنا عصر مضطرب، وهناك حركات متباينة ومتناقضة، وفي بعض الحركات نبضة، ولكن هناك الانسان الذي يحاول ان يبني مجدا عظيما للانسان، وهذا المجد يؤسسه ويثبته الأدب والفن عندما يكونان عنصرين مهمين يمتلكان نبضا انسانيا لمستقبل الانسان الذي نريده، لذلك فان العصر الذي اتحرك بحركته هو عصر الاكتشاف والابداع لكل ما ينتمي للانسان وانسانيته.

صلاح القصب

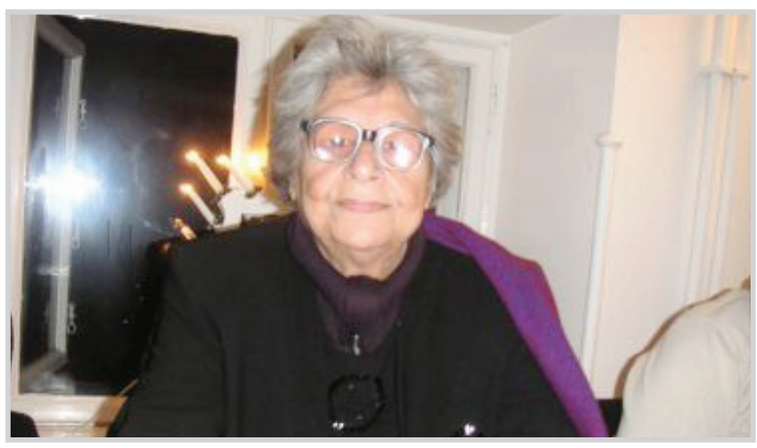
زكية خليفة :عملت بتفان من اجل مسرح يخدم الناس

حاورتها : بلقيس الربيعي

" أعطني خبزا ومسرحا، اعطك شعبا مثقفا " -

لينين

في زيارتي السريعة لمدينة مالمو التقيت الفنانة زكية خليفة (عمة زكية).وفي هذا اللقاء القصير كان لابد أن يدور الحديث عن المسرح وعن كيفية جمعها بين السياسة والمسرح.فألقت بعض الضوء على تجربتها المسرحية كونها رائدة من رائدات المسرح العراقي وخاصة المسرح الريفي.



زكية خليفة

■ كيف كانت بدايتك مع المسرح ومن كان وراء تطوير قابلياتك في التمثيل ؟

– نشأت في قرية صغيرة ينعدم فيها كل اشكال التعليم وخاصة بالنسبة للفتيات. تم اعتقالي ولم يتجاوز عمري الخامسة عشرة وحكم علي بالسجن لمدة عشر سنوات. وفي السجن بذلت جهدي لأتعلم وأواصل تعليمي. وبعد خروجي من السجن بعد ثورة ١٤ تموز المباركة عام ١٩٥٨، بدأت ازاول نشاطي السياسي في صفوف الحزب الشيوعي العراقي ورابطة المرأة العراقية بكل طاقتي من اجل رفع وعي النساء وتعبئتهن للدفاع عن الثورة ومكتسباتها. بدأت مع الراحلة الدكتورة نزيهة الدليمي بعقد الندوات التي كانت تبث من التلفزيون بشكل مباشر و شاركت فيها العديد من النساء المثقفات والعاملات وربات البيوت ونالت إعجاب العديد من المشاهدين والمخرجين ومنهم الأستاذ يوسف العاني، الذي كان يشغل منصب مدير الإذاعة والتلفزيون. طلب مني الأستاذ يوسف العاني العمل في فرقة المسرح الحديث، لكني رفضت لإنشغالي بالعمل السياسي. لكنه أصرّ على موقفه وقدم رسالة الى الحزب يطلب فيها الموافقة على إنضمامي الى الفرقة. وبعد موافقة الحزب باشرت العمل في الفرقة رغم إني لا امتلك خبرة كبيرة في التمثيل سوى حبي لشعبي ووطني.واتخذت من خبرة الفنانين الذين سبقوني في مجال المسرح مدرسة لأتعلم منها. تعلمت وعملت بتفان من اجل مسرح يخدم مصالح الشعب ويسهم في رفع وعي المرأة العراقية. وإضافة لعملي في فرقة المسرح الحديث، كنت اقوم بتقديم برامج إذاعية يومية مع الراحل شمران الياسري (ابو كاطع) على سبيل المثال " برنامج الإصلاح الزراعي الذي كنا نتحدث فيه لأخواتنا الفلاحات وكذا برنامج خاص مع علي تايه وكان اسمي في البرنامج شنينة، اتحدث فيه لأخواتنا في الريف، كما كنت اقوم بتقديم برنامج للشعر الشعبي مع الدكتور زاهد محمد. ونظرا لأهمية المسرح ودوره الفعال في توعية الجماهير، طلبت من اعضاء الفرقة أن نقدم عرضا خاصا للنساء في الساعة الخامسة لأن معظم النساء تخشى الخروج في وقت متأخر و تعهدت انا ببيع التذاكر ونجحت التجربة. أي كنا نقدم عرضين، الأول في الساعة الخامسة للنساء والآخر الرئيسي في الساعة السابعة مساءأ.

■ ما الذي ربط إهتمامك بالمسرح والسياسة ؟

– منذ أن كنت طفلة كنّت اتابع أخي المرحوم مجيد وهو يعمل ليل نهار من اجل قضية الشعب وخاصة الفلاحين. ورغم انه تربى في بيت لم يذق فيه طعم الحرمان، لكن ذلك لم يمنعه من النضال من اجل حرية الشعب والقضاء على استغلال واضطهاد الفلاحين. فقد أسس أول لجنة عمل تحت اسم " أصدقاء الفلاحين "وباشرت اللجنة عملها في ريف العمارة. كنت أحب أخي وبدأت احسّ بمعاناة شعبي، لذا وقفت الى جانبه رغم صغر سني. فكان يكلفني ببعض المهام الحزبية مثل توزيع الصحف وتوصيل البريد الحزبي. وكان معجبا بشجاعتي وكنت سعيدة برضاه عني وثقته بي. وبعد وفاته اقسمت على مواصلة العمل من اجل القضية التي نذر حياته لها. وليس اصدق من وفائه للحزب سوى أنه مات وهو في مطبعة الحزب، وشاءت الصدف إني أعتقلت ايضا في مطبعة الحزب وحكم علي بالسجن عشر سنوات. وبعد خروجي من السجن بعد ثورة تموز ١٩٥٨ بدأ إهتمامي بالمسرح لأني وجدت فيه الوسيلة الفاعلة لرفع وعي الجماهير، واصبح احد ميادين عملي السياسي.

■ ما اول عمل قدمتيه ؟

– كما ذكرت في بداية حديثي بأن بداياتي كانت من خلال الإذاعة والتلفزيون. كنت أقدم العديد من البرامج التي تتحدث عن القوانين التي جاءت بها ثورة ١٤ تموز، منها قانون الإصلاح الزراعي الذي يعزز مكانة الفلاح وقانون الأحوال الشخصية الذي يمنح المرأة حقها بالمساواة مع اخيها الرجل وقانون التعليم الإلزامي وغيرها من القوانين. كنت اقدمها بلهجة ريفية و باسلوب تستطيع المرأة فهمها. وبعدها بدأت العمل في المسرح الريفي الجوال.كانت اهم اعمالي في فرقة المسرح الحديث مشاركتي مع الفنانة القديرة ناهدة الرماح والراحلة زينب في مسرحية " النخلة والجيران " للروائي الكبير غائب طعمة فرمان. وكان لهذه المسرحية تأثيراً كبيراً على المسرح العراقي لأنها عكست ما تعانيه المرأة العراقية من ظلم وإضطهاد. كنت اقوم بدور زوجة فراش المدير.كما شاركت في مسرحية " البستوكة " و" الخان ".

وشاركت في مسرحية " البيت الجديد " لفرقة مسرح اليوم ومسرحية " رصيف الغضب " التي تتحدث عن المذبحة التي تعرض لها العمال في البصرة على ايدي قوات الأنكليز، وكانت المسرحية لحساب نقابات العمال. كما شاركت بمسرحية " بغداد الأزل " والتي عرضت في الجزائر.

■ ما رأيك بواقع المسرح الآن ؟

– منذ عهد النظام السابق والمسرح العراقي يتعرض للتخريب. فقد فقدّ المسرح الحس الوطني والإنساني وتعرض الفنانون الى شتى صنوف الإضطهاد والإرهاب ما دفع بالعديد منهم الى الهجرة خارج الوطن، لذا فتردي أوضاع المسرح العراقي هو إنعكاس للأوضاع المأساوية التي يتعرض لها شعبنا برمته.

توظيف التراث في المسرح الكُردي

الاحتفالية عند أحمد سالار..أنموذجا

بشار عليوي

يُعد المسرح الاحتفالي، أحد مُكونات الحركة المسرحية الراكزة. ففي مجال التنظير لهُ المُقترن بالتطبيق، تبرز في الواجهة دائماً الجهود الرصينة للمسرحي المغربي د.عبد الكريم برشيد فهو أول أسس وهو أول من نظر لهُ عبر بياناته الجمالية وتطبيقاته العملية في هذا المجال. فالمسرح الاحتفالي هو مسرح يقوم بالأساس على مرتكز تثقيفي كسمة حاملة لمتن خطابه الفكري بُغية تخليص المسرح من نزعته السياسية والتعالي الثقافي لفن المسرح بوصفه فناً نخبوياً. والمسرح الاحتفالي يقف على مسافة واحدة بين الشكل المُتخم بالبساطة الشفوية للمسرح، وبين المسرح الثقافي الذي يتخذ من المرجعية الغربية شكلاً مؤسلباً. وبالتالي يكون هذا المسرح هو دعوة واعية للاحتفال بالعادات الجمعية والثقافة الشعبية. لقد حقق المسرح الاحتفالي انتشارا واسعاً ومهماً خارج " المغرب " وحقق مصداقية عالية وأستطاع أن يزداد نضجاً بزيادة جدية خطابه الفكري والجمالي. وظهر إمتدادهُ في المسرح الكُردي من خلال التجارب الثرة لرائد المسرح الكُردي الفنان (أحمد سالار)، عبر تكون خصوصية لُغوية وفكرية لمفهوم الاحتفالية داخل جسد هذه التجارب. وفي هذا الصدد كتب الفنان المغربي الكبير د.عبد الكريم برشيد يقول (إمتلك الكاتب والفنان المسرحي أحمد سالار الريادة في المسرح الاحتفالي الكُردي في كُردستان العراق، ومسرحهُ أصيل في الشكل والمضمون ولهُ روحية خاصة يتميز بها، ويجمع مسرح أحمد سالار مابين إحياء التراث الكُردي وإستلهامه وإبداعه من ناحية الرؤية الواقعية لقضايا العصر الاجتماعية والسياسية والثقافية). هذا هو رأي الفنان د. عبد الكريم برشيد مؤسس المسرح الاحتفالي بتجربة الفنان أحمد سالار ودورهُ المؤثر في حركة المسرح الكُردي المُعاصر. فقد أنصت الجهود الريادية لأحمد سالار، على تطوير وتجديد المسرح الكُردي، فالبحث عن الجديد يقتضي وجود القديم، فكيف إذاً يُمكن التعامل مع هذا القديم ؟ هل يُمكن تهميشهُ لأنهُ قديم ؟ أم محاولة خلقه مُجدداً بُغية تطويره؟ وماذا يعني التطوير والحديث عنهُ إن لم يوجد شيء ما يُعرقل التقدم للأمام ؟.إن التجديد عند الفنان أحمد سالار هو استلهام للتراث القومي الكُردي ومن ثم تطويرهُ وتجديدهُ وفق رؤية عقلانية واعية لماهية هذا التراث، كون الجديد يُولد في رحم القديم. كما أن الجديد لدى أحمد سالار، لا يعني القطيعة المعرفية بل بالعكس يعني تطوير القديم مسرحياً وخلق أنساقٍ بنائية مفاهيمية أبداعية تواكب العصر. من هذا المنطلق، يتضح لنا وبشكل جلي توظيف التراث الكُردي بكل تمثلاته من قبل أحمد سالار في أعماله المسرحية التي قدمها. حيث خَلد الشُعراء الكُرد كما حصل في مسرحية (نالي وحلمه الأرجواني) التي تحكي قصة الشاعر الكُردي الخالد " نالي " ومسرحية (الجزيري يُلقي درساً في العشق) التي تحكي قصة الشاعر الجزيري، ومسرحية (مرثية أحمد مختار الجاف) وفيها يُخلد الشاعر الكبير أحمد مُختار الجاف. وفي هذه الأعمال المسرحية، يؤكد أحمد سالار خلود هؤلاء الشعَراء وتمجيدهم بنسق مسرحي يعكس تمكنه الواضح في التعامل مع التراث القومي وفق مُعطيات التطوير والتجديد. وهذا الأسلوب السالاري الخاص هو تمرد على واقع المسرح الذي لم يكُن يحمل أي طابع كُردي على صعيد التأليف الكتابي والرؤية الإخراجية والأداء التمثيلي. حيث ظهر إتجاه " مسرح سالار " نتيجة لواقع جديد فرض نفسهُ بقوة من خلال خلخلة الواقع المسرحي الذي يعتمد على نصوص لا تحتفي بالذاكرة الجمعية للشعب الكُردي، وبالتالي إعادة إنتاج للظاهرة المسرحية الكُردية الأصيلة تحتفي بكل ما هو جديد، وبذا فأن أحمد سالار قد أرسى الأساس لمسرح كُردي مُتميز /نصاً ـــإخراجاً ـــتمثيلاً / يحمل نكهة كُردية تمثل حصيلة طيبة من تجاربه التي أغناها بالتجديد عبر العودة الى التراث القومي الكُردي العريق وإعادة تقديمه برؤية فنية جديدة ووعي كبير. من هُنا فأن مسرح سالار يستلهم التراث عبر الاستفادة من ماهية المسرح الأحتفالي بتوظيف حسن للموروث الشعبي القومي كطابع مُتميز أدخلهُ في عملية إخراجه لنصوصه التي كتبها. حيث وظف أحمد سالار مفاهيم العشق والتشكيلات الراقصة والبانتومايم والعزف على آلة الناي وإيقاعات النقر على الدفوف كدلالة حسية لعشق الأنسان الكُردي للحياة. فالاحتفالية عند احمد سالار تقوم بالضد من كُل تعسف فكري ـــجبري، وضد كُل نظام قمعي يُصادر اختيارات الإنسان وأحلامه ويُريد أن يضع الحياة بكل تشظياتها داخل بوتقة واحدة مُستلة من ساديته. لقد حولت الاحتفالية السالارية كُل كلمة أو حركة أو إيماءة أو دلالة إلى فعل متشيئ وظاهر للعيان وفق أنساق تمظهراته الدرامية، وبذلك فأن أحمد سالار قد أخرج المسرح الكُردي من صيرورته الظاهراتية الجامدة الى مصاف الحراك الآني المحايث لكُل ما هو مُنتَج مُبدع، حيث جعل المُتلقي داخل منظومة العرض في حالة يقظة دائمة تجاه كُل ما هو جدْي وجديد وليكتشف بنفسه عوالم أُخرى مُغيبة عن القاسم الجمعي لذاكرته وبذا يكون فعل ومُنتَج الفنان ليس بتلقيني ساذج، وإنما يأخذ دور المنبه لهُ، وبذا عمد أحمد سالار الى فعل المُغايرة في الطرح والتقديم عما هو سائد ومألوف. إن احتفالية أحمد سالار، تُمثل المُرتكز الأساس لاستعادة الإحساس والشعور بالأشياء السابقة ذات المتمثل التاريخي القديم عبر مُلامسة الآني المُعاش بعصرنة مرنة تُعزز الحياة في جُل مسيرتها.

يُطالعنا أحمد سالار في خطوته الأولى في هذا المنحى، بتقديمه لمسرحية (نالي وحُلمه الأرجواني) تأليفاً وإخراجاً التي قدمها في ١٩٨٧/٣/٢٨ في السليمانية ثم أعاد تقديمها في نفس العام على مسرح كُلية الفنون الجميلة ببغداد، ففي هذا العمل إختار سالار الشاعر نالي كتراث وأعاد تقديمهُ بشكل مُعاصر حيث أنتهج الاحتفالية كأسلوب في تقديمه لهذا العمل، وقد وظف شخصية الشاعر نالي بُغية إرساء تقاليد لمفهوم " مسرح الشعب " عاملاً بنصيحة الكاتب الفرنسي الشهير " ميشيليه " الذي يقول (عليكم أن تسيروا في مُقدمة أبناء الشعب، قدموا لهم الارشاد المستوحى من ثقافة المدن العريقة. قدموا لهم مسرح الشعب. أعطوهم من على خشبة المسرح، أساطيرهم الخاصة بهم وأعرضوا مآثرهم، ربوا الشعب من خلال مسرح الشعب) وهذا مافعلهُ الفنان أحمد سالار في مسرحيته هذه حين أوجد توازناً عقلانياً بين ماهو أصيل وما هو بذي نفعية من خلال أعادة إحياء ذكرى الشاعر المتمرد والمُغترب في حلمه بالعودة الى الأرض الوطن. ختاماً ينبغي التأكيد، أن الفنان أحمد سالار هو مُجدد المسرح الكُردي من خلال تركيزه العالي على الثالوث المُقدس للمسرح / النص ـــ الإخراج ـ التمثيل / حيث خلق من خلال أعماله الكثيرة، مسرحاً كُردياً أصيلاً تتوافر فيه العناصر المطلوبة لمسرح قومي أصيل.