مسرحيون

من زمن التوهج

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير

فخري كريم

العدد (1994) السنة الثامنة

الخميس (23) كانون الاول 2010

إبراهيم جلال وبرتولد برشت

4

مخرجون عملت معهم ابراهيم جلال

14

إبراهيم جلال

شيخ المسرحيين

Ala'a.k.Abed 2010
www.alaakadhum.com

عراقيون من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

إبراهيم جلال.. الاستاذ

ولد ابراهيم جلال في الأعظميه عام 1924 ابنا لمحمود جلال المحامي ، احد اعيان بغداد ومن موظفيها الكبار ، تقلد العديد من المناصب الحكوميه المهمة ، وتنقل بين مختلف ألوية العراق (مدن العراق) واستقر في فترة دراسة ابراهيم جلال للمرحلة الابتدائية ، متصرفا للواء الحلة . برز ابراهيم جلال في المدرسه بتفوقه على اقرانه في درس المحادثة والخطابة، واجاد تقليد اصوات الحيوانات والطيور ، كان والده اكبر المعجبين بمواهبه المبكرة ، شجعه على المواصلة بحماس ، مع معلميه في المدرسة ، الذين كانوا يبرزونه في مناسبات واحتفالات المدرسة ويختارونة لإلقاء الخطب والكلمات واستعراض قدراته في تقليد اصوات الطيور والحيوانات.

في عام ١٩٣٠ تعرف بشكل مباشر على المسرح عند زيارة فرقة حقي الشبلي مدينة الحله ، وعرضت فيها مسرحية (مجنون ليلى) لاحمد شوقي .استأجرت الفرقة احد مقاهي المدينة ، وبنت فيه مسرحا مؤقتا من الحصران والبردي كعادة ماتعمله الفرق المسرحية الزائرة في ذلك الزمان الذي لم تكن دور المسارح والسينما مبنية ومتوفرة بعد في مدن العراق ، عدا بغداد والموصل والبصرة .ويذكر ابراهيم جلال عن هذا العرض الذي شاهده وساهم فيه فيما بعد ، ان منادي المدينة الشهير (عباس حلاوي) قد استخدم في الترويج والاعلان لهذه المسرحية ، ودار هذا الاخير في شوارع الحله على عربة (ربل) مع فرقة موسيقية شعبية تستخدم في الافراح الشعبية، واناس في ملابس ملونة غريبة يقومون بحركات بهلوانية ضاحكه ويهرجون ويهزجون على اصوات الطبول والموسيقى والغناء، دعي والده بصفته من اعيان المدينة لحضور افتتاح المسرحية ، ورافق ابراهيم والده في حضور هذه الحفلة العجائبية التي ربطته الى النهاية بفلك المسرح فيما بعد ، وبدفع من والده اشترك في العروض اللاحقة للمسرحية ضمن الاطفال الذين يضربون مجنون ليلى بالحجارة ، ويلاحقونه وهم يرددون:- ((قيس كشفت العذارى وانتهكت الحرمات)).ويصف تقاليد ذاك الزمان في العرض المسرحي ، فيقول ان عفيفة اسكندر رافقت الفرقة و قد قدمت بعض اغانيها الخفيفه في فواصل المسرحية ، واستخدم راقصة كانت تقدم وصلاتها في باب المقهى لجلب الزبائن ، والقى حقي الشبلي ايضا في هذه الحفلات بعض المنولوجات التي تحمل مضامين تاريخية وذلك في فترات الاستراحة .ويذكر عن الجمهور الذي حضر الحفلات انها كانت للرجال فقط ، وخصصت حفلة من حفلات الفرقة لحضور النساء . في فترة المراهقة وماتلاها من مرحلة الشباب والتوهج ، انشغل كما هي العادة الشائعة عند معظم شباب انذاك، بممارسة الرياضة والعاب الساحة والميدان بمختلف انواعها ، طفر عريض ، ورمي القرص ، والركض ، والقفز ، والملاكمة ، وحقق ارقاما قياسية فيها ، وحصل على بطولة في الملاكمة على مستوى العراق ، وكانت الفعاليات الرياضية التي يشترك فيها تقام في حفلات تقيمها جمعيات ونوادي وطنية وخيرية ترسل ريعها لنصرة فلسطين .في عام ١٩٣٩ عندما كان طالبا في السنة الاخيرة من الثانويه ، اشترك في مسرحية (فتح الاندلس) بدور العاشق ، وقد مثل امامه دور المعشوقه كما يذكر ابراهيم جلال ، طالب آخر في صفه ، كما كان شائعا بسبب التحريم الاجتماعي الصارم آنذاك على صعود المرأة لخشبة المسرح ، لاسيما في المدارس .

المسرحية كانت من اخراج حقي الشبلي الذي عين اولا بعد عودته من باريس ، كمربي ومشرف على نشاط المسرح المدرسي، قبل ان يؤسس قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة . . دخل قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٠ في اول دورة افتتحت لها، بدفع وتشجيع من حقي الشبلي الذي اشركه معه منذ ان كان طفلا في مسرحية (قيس وليلى) وبعدها بفعاليات مسرحية مدرسية عديده قام باخراجها الشبلي ، وتلمس فيه منذ ذلك الوقت المبكر المواهب والقدرات والميزات التي خلقت الفنان ابراهيم جلال لاحقا . وفي المعهد ادى تقريبا كل الادوار الرئيسية للمسرحيات التي اخرجها حقي الشبلي، التي كانت تتطلب من الممثل الاول في المسرحية في مقياس ذالك الزمان، الحضور المسرحي والوسامة والرشاقة والجسم الرياضي المكتمل .،. قبل افتتاح قاعة مسرح الملك غازي في بداية الاربعينيات ، والتي سميت لاحقا بقاعة الملك فيصل الثاني ثم استقرت في العهد الجمهوري باسم قاعة الشعب التي تقع في منطقة باب المعظم من بغداد ، بجوار وزارة الدفاع ، وكان طلاب المعهد في بداية تأسيس القسم يقدمون عروضهم في (صالون المعهد) مستخدمين (هول البيت) المستأجر كادارة لمعهد الفنون وفي نفس الوقت يحوي صفا مخصصا لتدريس الطلاب . وكان قد شهد هذا الصالون الاعمال التي شارك فيها ابراهيم جلال كطالب ، حتى تاريخ افتتاح قاعة الملك غازي في اوائل الاربعينات بمسرحية (شهداء الوطنية) من اعداد واخراج حقي الشبلي ، وبطولة ابراهيم جلال ، تلتها عروض المعهد مثل (مصرع كليوباترا) لشوقي و(المثري النبيل) لموليير شارك فيها جميعا بالادوار الرئيسة، حتى سنة تخرجه من المعهد عام ١٩٤٤ .. كان من ابرز طلاب الدورة الاولى معه جعفر السعدي وعبد القادر ولي وعبد الجبار ولي وكريم هادي الحميد، وخليل شوقي، ويحيى فائق ، وعبد الله العزاوي وآخرون ، وكان معظمهم يقودون فرقا مسرحية او يعملون فيها ، ويشكلون بمجموعهم خيرة فناني المسرح العراقي آنذاك ، الزمالة واللقاء اليومي في المعهد قوت فيما بينهم اواصر الصداقة والتعاون وأنخلق نوع من التناغم الفكري والعاطفي الذي كان متجاوبا بشكل عام مع الشارع السياسي واحداثه الساخنه في الاربعينات .اسس كريم هادي المحامي وعبد القادر ولي وجعفر السعدي ، ومعهم ابراهيم جلال وخليل شوقي وباقي خريجي الدوره الاولى، فرقة جديدة تختلف في توجهاتها عن توجهات مسرح حقي الشبلي النخبوي ، (الفرقة الشعبيه للتمثيل) ١٩٤٧ ، مثل بطولة مسرحيتها الاولى (شهداء الوطنية) واخرجها ايضا ابراهيم جلال بمشاركة عبد الجبار ولي. شكلت عروض الفرقة اللاحقة اول خروج لطليعة الرعيل الاول من الطلاب عن النهج الفني لاستاذهم، ولم يكن هذا الخروج بمعزل عن ما كان يصل العراق ، من مصر بشكل خاص من ترجمات للمسرحيات العالمية وبعض الدراسات عن المسرح المنشورة هنا وهناك في المجلات العربيه التي كانت تصل اليهم كمجلة الهلال وسلسلة ومجلة (كتابي) التي دأبت على نشر ملخصات للمسرحيات العالمية الكلاسيكية، والرساله والاديب والكواكب وغيرها

في فترة المراهقة وماتلاها من مرحلة الشباب والتوهج ، انشغل كما هي العادة الشائعة عند معظم شباب آنذاك، بممارسة الرياضة وألعاب الساحة والميدان بمختلف انواعها ، طفر عريض ، ورمي القرص ، والركض ، والقفز ، والملاكمة ، وحقق ارقاما قياسية فيها ، وحصل على بطولة في الملاكمة على مستوى العراق ، وكانت الفعاليات الرياضية التي يشترك فيها تقام في حفلات تقيمها جمعيات ونواد وطنية وخيرية ترسل ريعها لنصرة فلسطين .في عام 1939 عندما كان طالبا في السنة الاخيرة من الثانوية

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

التي وسعت من افاق ثقافتهم المسرحية والفنية، التى تأسست في البداية على ماكان يقدمه لهم حقي الشبلي من ملازم المحاضرات المترجمة عن الفرنسية التي كان يعدها و يلقيها عليهم ، اضافة لترجمات حقي عن المسرح الفرنسي الخاصه لطلابه في المعهد. تعرف في عام ١٩٥٠ بيوسف العاني كطالب متميز في معهد الفنون الجميلة ، وكان يوسف العاني يقود جماعة (جبر الخواطر)، فنشأت بينهما من يومها علاقة صداقة وتعاون حميمة اثمرت عن تأسيس (فرقة المسرح الحديث) ١٩٥٢ التي كان لها دورها المميز لاحقا في الانفتاح على كل التيارات والتجارب المسرحيه العالمية المعاصرة والحديثة التي جاءتنا .سافر عام ١٩٥٢بعد تأسيس الفرقة مباشرة الى ايطاليا في بعثه لدراسة السينما في (معهد السينما التجريبي الحكومي) بعد ان انجز بطولة ثلاثة افلام في العراق خلال الفتره ١٩٤٦-١٩٤٨ هي (قاهرة وبغداد) و(ليلى في العراق) و(عليا وعصام) . وكانت شروط القبول في هذا المعهد صعبة اذ كانوا لايقبلون فيه الا طالبين في السنة الدراسية من مجموع الاجانب المتقدمين للدراسة وبعد تصفية دقيقه اثناء تقديم امتحان القبول ، وقد اجتاز ابراهيم جلال الامتحان بنجاح ، وكان من اساتذته في المعهد المخرجان المشهوران روسليني ، وديسيكا.وحضرأثناء تواجده هناك ، اول مؤتمر عالمي لحركة الواقعية الجديده ، واستمر المؤتمر لمدة شهر ناقش فيها طروحات الانكليز باعتبار الفيلم التسجيلي هو اساس الواقعيه الجديده التي يجب اعتمادها بالضد من الطرح الايطالي للواقعية في السينما التي ترى ان الكامرة يجب ان تترك الاستوديوهات وبهرجتها المزيفة والتي هي اصلا كانت مدمره في ايطاليا اثناء الحرب وتخرج الى الشارع والبيوت العاديه وتصورها كما هي عليه بدون تدخل كبير ، وبما هو ممكن من ادوات ، وقد انتصرت طروحات الواقعيه الجديده للايطاليين في هذا المؤتمر على طروحات السينما التسجيلية الانكليزية ، واخرج ابراهيم جلال في المعهد المذكور فيلما وثائقيا قصيرا على اساس سيناريو مسرحية العاني (تؤمر بك) باسم (الباب).قطع الدراسة في عام ١٩٥٤ وعاد الى العراق ليعمل في فرقته لقناعته بان ماكان يقدمه المعهد من معلومات يكاد يعرفها ويحس بانها قد مرت عليه وليس هناك من جديد يضيفه المعهد من معلومات لم يسبق له ان اطلع عليها ، كان يشعر بانه يضيع الوقت في المعهد ، وانه قد تجاوز بكثير ماكان يدرسه في المعهد السينمائي الايطالي الا ان فهمه للواقعية الجديدة تعمق ورسخت عنده في هذه الفتره ميوله الى مذهب الطبيعه..والجدلية في الطبيعة.

في نفس الفتره عاد جاسم العبودي من الولايات المتحدة الامريكية حاملا معه طريقة ستانسلافسي والمنهج الواقعي الروسي في الاخراج كما درسها في امريكا، وحقق الاثنان منذ عام ١٩٥٤ في معهد الفنون الجميلة ، دفعة مهمة في تجديد مناهج الاخراج في العراق بتعميق الطريقة العلمية في تفسير الفن وفي تحليل الشخصيات ارتباطا بتاريخها الظرفي اي المكاني والزماني . كان هذا جديدا تماما على المسرح العراقي . في سنة ١٩٥٩ عاد و سافر مجددا لاكمال دراسته التي قطعها في ايطاليا ، وهذه المرة الى الولايات المتحده الامريكيه ،ودرس المسرح في هذه المرة ، وانهى دراسة الماجستير بتفوق عام ١٩٦٣ وكانت اطروحته في نظرية التغريب البريشتي ، وحصل على توصية بدراسة سنة اضافية لنيل العالميه ، الا انه اهمل هذه التوصية وقفل عائدا للعراق مسرعا بعد ان حدث انقلاب شباط ، وزج معظم اعضاء الفرقه بمن فيهم سكرتيرها يوسف العاني في المعتقلات ، وفصلوا من دوائرهم ، والغيت اجازة عمل الفرقة ، وصودرت ممتلكاتها.وكان موقفه شجاعا في اعادة لم شمل اعضاء الفرقة، من (جماعة المسرح الفني) التي اسسها خليل شوقي للعمل في التلفزيون ، وكان جميع اعضائها من الشباب الجدد من خيرة طلاب وخريجي المعهد والاكاديمية ، واعضائها القدامى الذين انقطعوا عن العمل المسرحي ، والظهور بهم في فرقة جديدة لاحقا لم يتهيب ان يعلن انها امتداد لفرقته السابقه ومواصله لنهجها مما دفع بالعديد من الشباب من الذين كانوا يعملون في جماعة خليل شوقي الى الانسحاب من الفرقه، ومنهم من سجل اعتراضه على ان تكون الفرقة امتدادا لماسبقها من منطلق فكري غير منسجم لما تشكله الفرقة السابقة من رمز للمسرح والفكراليساري، ومنهم من واصل العمل معها رغم تسجيل تحفظه ، ككريم عواد على سبيل المثال . كان ابراهيم جلال ديناميكيا كتلة من الحركة واللاهدوء في عمله وفي مجال تنشيط فرقته ، فبعد ان اعاد تأسيس (فرقة المسرح الفني الحديث) بداء التمارين على مسرحية طه سالم (فوانيس) ١٩٦٦ فورا في الوقت الذي كان فيه محسن العزاوي يطبق في الفرقة اخراج مسرحية (مسرحية في القصر) لمورلنياك لمعهده في جيكوسلوفاكيا ، وما ان قدمت مسرحية محسن العزاوي بنجاح حتى تلتها مباشرة في العرض مسرحية طه سالم ، ، وفي اثناء عرض الفرقة للمسرحية الاخيرة كان ابراهيم جلال يدرب الممثلين على مسرحية عادل كاظم (عقدة حمار) الى جانب انشغال بدري حسون فريد كضيف فى الفرقة بتدريب الفرقة على مسرحية عبد الجبار ولي (مسألة شرف) ، استعدادا لتلبية دعوة من وزارة الثقافة الكويتية للفرقه لتقديمهما على مسارح الكويت ، وسافرت الفرقه في نفس السنة (١٩٦٦) الى الكويت وقدمت المسرحيتين بنجاح كبير .مسرحية(مسألة شرف) لعبدالجبار ولي ١٩٦٦ اخراج بدري حسون فريد على احد مسارح الكويت قام بالتمثيل: ناهدة الرماح وآزادوهي صاموئيل وفوزي مهدي ولطيف حسن وابراهيم جلال شخصيا يؤكد اكثر من مره في احاديثه وتصريحاته ميله الى المذهب الطبيعي وديالكتيك الطبيعه في حياته ، فهو يسجل تصوره عن فن المسرح في منهاج مسرحية (مصرع كليوباترا)١٩٦٤ ((الفن تقليد الطبيعة ومحاكاتها ، وغرضه اثارة الفكر والوجدان ، العقل والعاطفة ، اثارة العقل لتنويره ، واثارة العاطفة لتثقيفها وتشذيبها، انت مدعو ايها المشاهد لترى وتحكم ، لتفكر وتنقد لا لتسحر وتغفو اغفاءة المنوم مغناطيسيا بسحر الايهام الواقعي الذي يعرض امامك ، .. انت دائما في المسرح ولست في حلم ..(..) وفن المسرح تقليد للطبيعة ومحاكاة للواقع وليس الطبيعة كما هي ، ولا الواقع منقولا كما هو طبقا واصلا، انما الذي يعرض امام عينيك وبصيرتك هو من صنع العقل يعالج فيها الكاتب فكره ويفسرها المخرج بوسائل الفن المسرحي لكي يجعلك تعقل عما يحدث ، لتشارك الحقيقه الراسخة بعين مبصرة وليس بعدسة مصور))، ويؤكد على هذا المنحى في احدى لقائاته الصحفيه اللاحقه فيقول ((... ان اهمية حركة الحياة وما يحيطها زادته وعيا واقعيا وادراكا للفعل وقيمته التغييرية ، وان ذاكرته ومطالعاته وتراكم الخبرة الفنيه كانت لها الاثر الكبير في بنائه كأنسان اقرب الى الطبيعة ، الطبيعة كما يفهمها في حركتها وهارمونيتها ، فهو ضد كل من يقف امام وجه هذه الحركة بهدف التعويق وارجاع او تجاوز الزمن ، ويدعو الى الانسجام مع الحياة والتلاءم في صيرورتها ، وهو مقتنع ان كل شيء يتغير في اخر المطاف نحو الافضل ، لانه قانون الطبيعة ، وما هو مشوه من ظواهر نصطدم بها يوميا ما هي الا عوارض طارئه سرعان ما تسحقها عجلة ديالكتيك الطبيعة ، وتصفو 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 الافي نهايات القرن التاسع عشر ، وان كل ماقدمناه لحد الان فى مسرحنا العراقي او العربي يعتبر جديدا على مسرحنا المحلي الذي يعاني من ضآلة التراكم في الخبره المسرحيه، وليس تجديدا ، التجديد يعني الاضافه الى تراث المسرح العالمي ، وهذا ما لم يتم التوصل اليه لحد الان ، ان كل ما يطلق عليه انه تجديد ، هو في نظره تكرار لماتوصل اليه العالم في مجال المسرح منذ سنين طويلة ، انه محاكاة وتقليد بهذا الشكل او ذاك لموديل المسرح العالمي ،ويعتقد اننا متخلفون عراقيا وعربيا عما توصل اليه المسرح في العالم بمسافه شاسعه. فمفهوم التجديد عند ابراهيم جلال هو تجديد لشيء موجود اصلا ، وعندما لانملك شيئا اصيلا اسمه المسرح ، فكيف لنا ان نجدده ؟ يمكن ان نقول اننا نضيف الى رصيدنا خبره ما لم يسبق ان مرت علينا من تجارب المسرح العالمي لاول مرة ، وهذا نسميه جديدا وليس تجديدا على مسرحنا المحلي ، انه تكرارمن وجهة نظر المسرح العالمي.من هذا المنطلق كان ابراهيم جلال يقف ضد كل من كان يدعي به طلابه بالتفرد والريادة في المعهد وبياناتهم من انهم مجددون ويمتلكون رؤى خاصة غير مسبوقة ، ويهزؤا ببياناتهم الثوريه عن المسرح التي كانوا يكتبونها وهم على مقاعد المعهد الدراسية ، كان يحرص على طلابه اتقان الصنعة اولا ، ان يتعلموا اصولها كما هي في المعهد والمناهج الدراسية ويطبقوا ماتعلموه فقط، ويتركوا الحذلقة ودعوى اكتشاف الجديد ويؤجلوا اعلان افكارهم الى ما بعد الممارسة التي تأتي بعد التخرج . بدايات اسلوب ابراهيم جلال في المسرح ، كانت في اول الامر تحت تأثير اسلوب استاذه حقي الشبلي، الذي سرعان ما ابتعد عنه نحو المسرح الواقعي الشعبي تحت تأثير مفاهيم الواقعية الاشتراكية ، ثم تعمقت الواقعية عنده اكثر بعد دراسته القصيرة في ايطاليا، ومنهج ستانسلافسكي والطريقة في الاخراج بعد عام ١٩٥٤عند عودة جاسم العبودي من دراسته للمسرح من الولايات المتحدة عام ١٩٦٣ ، ثم اخذ يجرب المنهج البرشتي الملحمي في اعماله منذ عام ١٩٦٣، بعد ان حصل على الماجستير ، وظل مخلصا ومتحمسا لهذا الاسلوب الى ان غادرنا .ومنذ ان تولى رئاسة قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٠ من بعد استاذه حقي الشبلي ، تربت على يديه قافلة طويلة من الرواد المهمين في المسرح العراقي في دورات المعهد التي توالت بعد الدورة الاولى ، من امثال يوسف العاني ويعقوب الامين وشكري العقيدي وكارلو هاريتيون ، وبدري حسون فريد ، ومحمد القيسي ، وعادل الشيخلي، وراسم القيسي ، وسامي عبدالحميد، ومجيد العزاوي ، وعبدالواحد طه ، وغيرهم . ترك ابراهيم جلال فرقته (فرقة المسرح الفني الحديث) عام ١٩٧١ بدافع التمرد الدائم في داخل ابراهيم جلال على الساكن والجامد والمألوف من الاطر ، التمرد حتى على قواعد ونظام الفرقه التي ساهم هو بصياغتها وتأسيسها ، والتي احس بانها ماعادت تستوعب انطلاقاته المتجددة التي لاحدود لها .تحدث زميل دربه يوسف العاني في الصحف عن ابراهيم جلال واصفا اياه بانه مبدع ((لايقف عند حدود ، يكبر في كل لحظة ، لم يكن يقنع بأي عمل مسرحي تام ،سواء انتهى من تقديمه هو ، او قدمه الاخرون ،فتصوره للعمل لايتوقف عند افق ، وحتى عندما يصل عمله الى العرض ، فانه يتجاوزه في كل يوم جديد ، يضيف اليه في كل مرة شيئا ، ويعدل احيانا ، فليس من السهل على الممثل الذي يعمل معه ان يفهم او يستوعب كل مايريد ، فهو نفسه لايعرف مايريده على وجه الدقة ، لانه يريد حالة الصيرورة المتواصلة في الصورة، في اللاشعور ، ويفترض ان كل من حوله يشاركه رؤياه ...))

كان ابراهيم جلال ، متنوع المواهب قدم للسينما والمسرح والتلفزيون والاذاعه ،طوال أكثر من خمسين عاما من النشاط في الوسط الفني ، تمثيلا واخراجا وتدريسا في معهد الفنون والاكاديميه وفرقته المسرحيه وفرقة المسرح القومي ، قدم في حياته الحافلة بالنشاط حتى آخر لحظة ، المئات من الاعمال المهمة التي تشكل علامات مضيئه في المسرح العراقي،منها، (اغنية التم) لتشيكوف ١٩٥٦ و(ست دراهم) ومسرحيات اخرى ليوسف العاني في اوقات مختلفه اهمها (اني امك ياشاكر) ١٩٥٨ و(عقدة حمار) لعادل كاظم ١٩٦٧و(فوانيس) لطه سالم ١٩٦٧ و(البيك والسايق) لبرخت ١٩٧٣ و(الطوفان) لعادل كاظم ١٩٧٢ و(مصرع كليوباترا) لاحمد شوقي ١٩٦٤ وغيرها الكثير.

حصل على جوائز تقديرية وتكريمية عديدة ، محلية وعربية مهمة ، وكرم اكثر من مرة، ولم يتوقف عن النشاط رغم المرض وكبر السن ، وبتر ساقيه نتيجة استفحال مرض السكر في سنينه الاخيرة.

أخرج آخر اعماله السينمائية في ١٩٨٦ (حمد وحمود) و آخر اعماله المسرحية ١٩٩١(الشيخ والغانية)، وتوفي مباشرة بعد ان انجز اخر لقطات عمل تلفزيوني من بطولته (الوداع الاخير).

عن كتاب ابراهيم جلال سيرة حياة احمد فياض المفرجي الصادر عام 1992

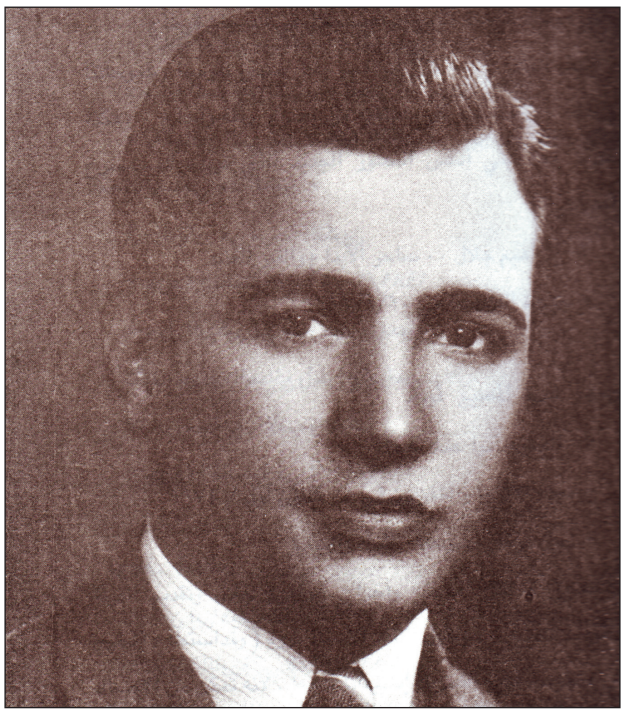
ابراهيم جلال ويوسف العاني ومحمد القيسي في مسرحية مسمار جحا

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

إبراهيم جلال وبرتولد برشت

فاضل سوداني

كان إبراهيم جلال في بداية عمله الفني مولعا بضخامة الديكورات مما يساعده على تشكيل حركي(ميزانتسين) خارجي للممثل، ولكن في عروضه المسرحية الأخيرة وخاصة مسرحية المتنبي 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 الجدلي.



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

لقد اخرج إبراهيم جلال مسرحية البيك والسايق مثلا من إعداد الشاعر صادق الصائغ عن مسرحية برشت (السيد بونتلا وتابعه ماتي)، فتحولت لديه الى عرض شعبي عراقي فيه الكثير من الشاعرية ، خاضعا النص للبيئة العراقية او العربية، والراوية او الجوقة البرشتية تحولت الى قصخون عراقي (حكواتي) يروي لمستمعيه غناء وشعرا ماحدث من غرائب الدنيا في قلعة (البيك) بونتلا الذي تحول لدى عرض ابراهيم جلال وفي نص المعد شاعرنا الصائغ، الى شبيه بإقطاعي عراقي، كذلك فان مشكلة البطل الاخر (ماتي) أصبحت مشكلة أي عامل عراقي فقير، وحاول المخرج استغلال الاغنية الشعبية العراقية للربط بين المشاهد والتعليق على الاحداث، واستطيع ان اقول بان جلال اخرج المسرحية باسلوب برشتي .جلالي.

ان مهمة إبراهيم جلال المخرج قريبة من مفهوم المسرح الملحمي حيث يطالب برشت المخرج لنصوصه 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، فمثلاً مشهد خطبة بونتلا، في مسرحية السيد بونتلا وتابعه ماتي ولقائه بصاحبة الصيدلية وبائعة اللبن.. الخ، فمثل هذا المشهد معروف ومكرور على خشبة المسرح العالمي وإبراهيم جلال يعتمده حرفيا في إخراجه لذات المسرحية في بغداد.

وكذلك المشهد الاخير عندما يدعو (بونتلا) سائقه (ماتي) لصعود الجبال، فان تركيبة المشهد والديكور المكون من منضدة وفوقها كراسي وحركة الممثل والميزانتسين معروفة في الإخراج الألماني او العالمي، وعندما يلتزمه جلال في اخراجه للمسرحية فانه لا يعد مثلاً سطوا من قبل مخرج غير مجرب على افكار مخرج اخر، ولا يعني أيضاً ان فناننا ناضب الخيال في تحقيق المشهد ذاته برؤية جديدة، وإنما يعتبره جلال تكاملا للعقل والخيال الفني بين مختلف الفنانين باختلاف المكان والزمان والاساليب فهو قادر مثلا على ابتكار اسلوب إخراجي بعيدا عن التقليد ومتميز بروحية جلال ذاته كما في مسرحية (الصحون الطائرة) او في اعتماده على التراث وأساليبه مثل القرداتي والحكواتي كوسائل لتحقيق العرض كما في (مقامات أبي الورد).

ان المنهج الذي اتبعه جلال في تقريب مسرح برشت من وعي وتقاليد الإنسان والبيئة العراقية أعتمده عند اخراجه لمسرحية دائرة الطباشير القوقازية أيضا والتي اعدها للمسرح الكاتب المسرحي المقتدر عادل كاظم بعنوان (دائرة الفحم البغدادية).

لقد كان هذا العرض متفردا حقا من خلال تمكن مخرجها على تطبيق منهج برشت في مجادلة عقل وعواطف الجمهور، اعتمادا على الحس الشعبي للإنسان العراقي وكذلك استخدام الجو والأساليب الفنية في التراث الشعبي وادخاله واستخدامه للاغنية الشعبية كوسيلة فنية من وسائل الإخراج.

كان يمكن لهذه المسرحية ان تشكل علامة بارزة في تطوير المسرح العراقي او العربي لو قدر للجمهور مشاهدتها حيث عرضت يوما واحدا فقط وبعدها منعت بقرار من وزير الثقافة العراقي طارق عزيز آنذاك بحجج غير مقنعة حتى للممثلين انفسهم، إلا أن سلوك بطل المسرحية(أزدك) (مثله الفنان منذر حلمي) ذلك الصعلوك والسكير والمبتذل والسطحي والمستغل الذي اصبح حاكما وقاضيا على المدينة نتيجة لظروف استثنائية هي ظروف الحرب، كان هو السبب الذي أدى الى منع العرض، أي ان الخوف من ان يربط الجمهور بين وصول أزدك هذا لمنصبه مع الكيفية التي تسلم بها صدام حسين السلطة في العراق في نهاية سبعينيات القرن العشرين التي تعتبر ظروفا استثنائية واضطرابات مشابهة أيضاً.

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 اثبت 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.

إذن أين هوى 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 لانه دفع فاتورة الحساب المكلفة عندما رقد الفنان قبل موته في أحد مستشفيات الكويت، وكأن مأساة السياب تتكرر كتعويذة في رقبة العراقيين من جديد، فالنظام السابق كان مشغولا بحروبه عن آلام الفنان.

مات ابراهيم جلال منفيا في وطنه، غير انه بالتأكيد لعن كما هي عادته تلك الهوة بين طموح الفنان وفقر عصره، لقد غبن الفنان لانه عاش في زمن الجهالة، كما غبن المسرح العراقي أيضاً، حقا لقد غادر ابراهيم جلال خشبة المسرح والحياة وهو ينظر الينا بنظرة ذات مغزى بعد أن نسى معطفه الموشى بالحرير متعمدا في ظلمة المسرح العراقي كقدر سيلاحقنا جميعا، نسيه كتركة مقدسة يجب صيانتها من قبل الفنان والمثقف العراقي، عن الفنان والمثقف المتكيف

×××

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 لايمكن 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 الاولى.

وقد كان يؤكد دائما على ضرورة إبراز التناقضات الاجتماعية والفهم الصائب للعلاقة الجدلية بين القديم والجديد، اعتمادا على استلهام ودراسة واعية

لقد أخرج إبراهيم جلال مسرحية البيك والسايق مثلا من إعداد الشاعر صادق الصائغ عن مسرحية برشت (السيد بونتلا وتابعه ماتي)، فتحولت لديه الى عرض شعبي عراقي فيه الكثير من الشاعرية ، خاضعا النص للبيئة العراقية او العربية، والراوية او الجوقة البرشتية تحولت الى قصخون عراقي (حكواتي) يروي لمستمعيه غناء وشعرا ماحدث من غرائب الدنيا في قلعة (البيك) بونتلا الذي تحول لدى عرض ابراهيم جلال وفي نص المعد شاعرنا الصائغ، الى شبيه بإقطاعي عراقي،

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

إبراهيم جلال: ذاكرة وبورتريت

عدنان منشد

للجذور الاصيلة للقديم من اجل ان يكون الجديد منسجما مع تطور العصر. و هذا هو منطق الحياة القائم دائما على التناقض والصراع ، فكل يحمل نقيضه وعليك 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 للقضية 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 الاسئلة دفعته الى عدم الفصل بين مفهومه للفن ومعايشته للواقع والحياة وفهم متناقضاتها.فالمسرح بالنسبة له لا يقدم اجوبة جاهزة بل أسئلة متواصلة تثيرالقلق لكنها تمنح سعادة الاكتشاف.

ومادام وعي المخرج هو حصيلة للوعي الاجتماعي والفكري، لذا فانه حسب راي برخت يأخذ مهمة الراوي لحادثة تاريخية او واقعة معاصرة لها خلفياتها الاجتماعية ولايمكن 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 ستانسلافسكيي العاطفية. وقد اخذ ابراهيم جلال من برشت الجدل العقلي واسلوب الاخراج الملحجمي ومن ستانسلافسكي 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 كعاطفة ثرثارة ، حتى لايكون المسرح متحفا للشمع وألا يكون الممثل مهرجا فكهاً، 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(ميزانتسين) 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 الايهام في عروضه المسرحية لانها لاتتناسب مع عقله المسرحي الجدلي.

ما زال المسرحيون العراقيون يتذكرون التشييع المهيب لجنازة الفنان إبراهيم جلال في صيف ١٩٩١ بعد ان وضعت حرب الخليج الثانية أوزارها قبل أشهر معدودات، ومازالت ذاكرة الكثير من العراقيين الذين شاهدوا هذا التشييع من خلال تلفزيون بغداد، ينتابها الكثير من الشعور بالذهول وعدم التصديق، اذ يظفر الموت بفنان كان له العديد من الظهور في ميادين المسرح والسينما والتلفزيون، ناهيك عن الحضور الأكاديمي المعروف في معهد وأكاديمية الفنون الجميلة منذ فجر تأسيسها الاول.

ولم يكن غريباً ان يبعث رحيل مثل هذا الفنان مشاعر الرهبة والاحترام لدى الأنصار والخصوم على السواء، وهؤلاء وأولئك كثيرون، ففي حين ذرف الأنصار دموعاً حارة على فقده، طأطأ الخصوم الرؤوس له احتراماً.

ومن الصعب على المرء ان يصدق ان هذا الرجل الذي ترك هذا الأثر في نفوس العراقيين، خصوصاً الأجيال الفنية التي تتلمذت على يديه في الدرس الاكاديمي، او على خبراته الفنية في منصات المسرح وفي دوائر التلفزيون والسينما والإذاعة، لم تستغرق الفترة التي كان فيها مطلق اليد في حكم الدائرة الفنية في العراق من خلال معهد الفنون الجميلة، وكانت لديه فيه حرية حقيقية للحركة والنشاط، اكثر كثيراً من الرائد الاول للفن المسرحي "حقي الشبلي" وهي تلك الفترة الممتدة بين بعثة الأخير الفنية للمسرح في باريس، وبين عودته لاحقاً في بواكير العقد الخمسيني من القرن الماضي، فكان من تجلياتها ان يتلمذ يوسف العاني وسامي عبدالحميد وبدري حسون فريد والكثير من الفنانين الرواد بين أحضانه.

في هذه الفترة القصيرة، امتدت إنجازات إبراهيم جلال الى مختلف ميادين السياسة والمجتمع والثقافة والفن، ففضلاً عن دوره اليساري المعروف في انهاء سلطة الاحتلال البريطاني والنظام الملكي في العراق، وفي وضع حد لسيطرة الإقطاع على السياسة والاقتصاد والمجتمع، من خلال عروضه المسرحية في ذلك الوقت، فضلاً عن طروحاته الثقافية والفنية في أي محفل وطني، كان له الفضل في وضع خطة اقتصادية طموح في تأسيس فرقة مسرحية حملت عنوان "الفن الحديث" وفي تنفيذها بنجاح، وفي فتح أبواب المسرح امام الشرائح الدنيا من المجتمع، الامر الذي أدى بدوره الى فتح أبواب كانت مغلقة أمام وسائل جديدة للتعبير في الأدب والشعر ومختلف الفنون.

وكان من تجليات ونتائج هذا السعي المحموم، انضمام الفنانين الرائدين التشكيليين فائق حسن وإسماعيل الشيخلي لهذه الفرقة.

وقد ألهم كل ذلك الكثير من تجمعات المسرحيين في مواقع أخرى لتأسيس فرق مسرحية الى غرار فرقة إبراهيم جلال الرائدة، بادر على تأسيسها على مرور السنين، الفنانون جاسم العبودي وجعفر السعدي واسعد عبدالرزاق وسعدون العبيدي، ضمن أسماء ومواقع معروفة لقارئ المسرح العراقي اللبيب، ساهم جلال في تقديم يد العون الثقافي والفني والاقتصادي لكثير منها.

ومن المؤكد انه قد ساعدت إبراهيم جلال على تحقيق هذه الإنجازات ظروف شخصية ومحلية ودولية مواتية، فقد كان هذا الفنان سريع البديهة، طليق اللسان، بعد إنجازات رياضية حافلة في الركض والملاكمة قبل انتمائه الى معهد الفنون الجميلة، وكانت ظروف العالم فيما بين أواخر الأربعينيات ومنتصف الخمسينيات من القرن العشرين، تسمح بظهور هذا النوع من القادة والزعماء في الفن في بلاد العالم الثالث، شأنهم في ذلك شأن القادة والساسة، لظروف موضوعية وذاتية كثيرة، وبسبب احتدام الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي.

كان من حسن حظ المشهد الفني في العراق، ان توافرت في إبراهيم جلال الشروط اللازمة للقيام بهذا الدور، ومنها الذكاء اللازم لفهم ما يدور في العالم، والدرجة الكافية من الفن والوطنية التي تجعله يستثمر ظروف العالم لصالح وطنه، لا لصالحه الفردي، والشجاعة الكافية لاتخاذ قرارات غير مضمونه النتائج، والثقة الكافية بالنفس التي تسمح له بتحدي من هو أقوى منه.

وقد كان إبراهيم جلال مجلياً في كل ذلك، بعد ان قدم مسرحيات يوسف العاني الشهيرة في ذلك الوقت، ثم رحل الى ايطاليا لدراسة السينما في "روما" ليلتقي برواد السينما الواقعية، أمثال فيلليني وروسيني وبارسكوليني، من دون ان يجد هوى للسينما في نفسه، فقطع دراسته متوجهاً الى أمريكا لدراسة المسرح، أما الأسباب التي أدت به الى الشك في دراسة السينما، فهي ما فيه من تناقض وتشويش، وعموميات وعبث لفظي حار الجميع في ايجاد مخارج لها، وأخرى علمية وشخصية أربأ بهذا الفنان الكبير ان يقع فيها.

وكانت حصيلة هذا الفنان الرائد بعد العودة من أمريكا مسرحية "الطوفان" التي كتب نصها الأستاذ عادل كاظم، ومسرحية "البيك والسايق" ذات الملفوظ البريشتي بتعريق الشاعر صادق الصائغ، ومسرحية "أبو الطيب المتنبي" لعادل كاظم التي قدمت على هامش مهرجان المتنبي في بغداد عام ١٩٧٧، ومسرحية "رحلة الصحون الطائرة" باعداد وتعريق فيصل الياسري ثم مسرحية "مقامات ابي الورد" لعادل كاظم..

وكان مسك الختام لاعمال إبراهيم جلال مسرحية "المومس الفاضلة" لجان بول سارتر.وقد يقال ان كثيراً من اعمال إبراهيم جلال قد جار عليها الزمن، فلم ينبثق منها في وقتنا الراهن الا مجرد ذكريات، او ان مرور الزمن قد أثبت عدم واقعيتها فاستحقت ما لقيته من مصير.

ولكنني شخصياً أجد في هذه الأقوال من الخفة والتهور اكثر مما فيه من الحقيقة، وهو على أي حال لا يجدي في إصدار حكم أخلاقي او جمالي على الحقبة التي عاشها إبراهيم جلال.

فمازالت منصات المسرح التي أنشأها إبراهيم جلال قائمة تشغل العاملين وتنتج العروض، سواء ظلت مملوكة للدولة أو بيعت للأفراد.

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

بـــروفـــة مـــع إبـــراهـــيـــم جـــلال

عزيز عبد الصاحب
مـــســـرحـــي راحـــل

لم يدر في خلد المخرج الكبير ابراهيم جلال ان كل تمارينه المضنية لمدة اربعة اشهر وعدة ايام لمسرحيته الموسومة (دائرة الفحم البغدادية) والتي عرقها الكاتب عادل كاظم عن مسرحية برشت(دائرة الطباشير القوقازية) ستنتهي بعرض واحد، ولليلة واحدة، ضجت بها قاعة المسرح القومي في كرادة مريم، بمئات المتفرجين الذين كانوا يترقبون عرض هذه المسرحية على احر من الجمر، ليس فقط لان مخرجها هو (ابراهيم جلال) بل لان ممثليها هم كوكبة جيدة ورصينة من ممثلي الفرقة القومية، وحضر الافتتاح وزير الاعلام آنذاك طارق عزيز مصطحبا بمعيته (ناصيف عواد) والذي كان يشغل عضو المكتب الثقافي حيث همس في اذن وزير الاعلام بعد انتهاء العرض بان هذه المسرحية يجب ان تتوقف عن العرض حالا لأنها كما يزعم تسيء لقضية العرب الكبرى (فلسطين) السليبة وفيها مدح ضمني لدولة اسرائيل حيث (ان الولد للام التي ربت وليس للتي ولدت) وبهذه الرؤية الشوفينية الاحادية النابعة عن طريقة فهم النظام الشمولي البعثي السائد في العراق للثقافة والفنون قيض لعرض مسرحية (دائرة الفحم البغدادية) ان تغادر احلامها في الاستمرار بالعرض لمدة اكثر من ليلتها الموعودة في ١٩٧٦/١/١٥ وقد ركزت في اجتراح هذه اليوميات على حركية المخرج (ابراهيم جلال) ومقولاته المركزية فيما يخص طريقة تعامله مع الممثلين او مع الكتل السينوغرافية او الكومبارس.. ولإتمام الفائدة الاكاديمية في رصد هذا العرض منذ فترة التمارين وتكريسه للبحث العلمي لمن يريد ان يتعرف على تجربة ابراهيم جلال عن كثب فيما قال وما فعل..

فالتعتيم الاعلامي على هذا العرض حال دون ان يحظى بالنقد والتحليل، كما فعل النقاد العراقيون في عروض: (البيك والسايق) و (المتنبي) و (مقامات ابي الورد) و (التوأمان) و (الشيخ والغانية).. وسواها من العروض التي ابدعها المخرج الكبير ابراهيم جلال.

هذه اليوميات

لم افكر في الصياغة الادبية لهذه اليوميات بقدر اهتمامي وتتبعي للمسألة التقنية التي تجري في التمارين وخلف الكواليس، لذلك ابتعدت عن التزويق اللفظي في الاسلوب وطرحت اليوميات كما هي:

من المؤسف انني لم اواصل الكتابة كل يوم، فذلك امر يطول وانما اقتصرت على ما توفر لي تسجيله ووجدته جديرا بالتسجيل، وتوخيت كذلك السرعة والفائدة وذلك لانشغالي بتمثيل الشخصية في المسرحية المذكورة.

تاريخ الحركة:

بدأ المخرج الحركة مع الممثلين بتاريخ ١٩٧٥/٩/١٤... ويبدو ان المخرج ابراهيم جلال كان في ذلك الصباح حيويا ونشطا.. شرح كيف سيبدأ المسرحية وكيف سيمسك بالجمهور من الوهلة الاولى فقال:

ـ "سأبدأ المسرحية باحتفال عام تتخلله الطبول والمزامير والاعلام والرقص"

لكن المخرج بدأ التمرين بالمشهد الذي يلي الاحتفال، وهو مشهد هادئ.. رقيق بين كروشا (حسنة) ومثلت الشخصية الممثلة افراح عباس وبين سايمون حسن) الذي مثله الممثل عبدالجبار كاظم.

ما رأيكم في هذا المدخل؟:

ونحن في بداية الطريق والنصوص بالأيدي، قال المخرج للممثلة افراح عباس عند لحظة لقائها بحسن؛

ـ "انتبهي.. فمن خلال الحركة تبدأ العلاقة"

انه يؤكد بذلك اهمية الفعل، كان هذا الكلام في اول تمرين وعلينا ان نتتبع تطور الممثلة.

في الايام التالية شرح المخرج طريقته في العمل واعطى تفسيرا لبرشت... تحدث عن ذلك طويلا.. ولكن.. لا ادري لم لا ينتبه البعض من الممثلين لملاحظات المخرج وشروحه فبعضهم يقرأ جريدة و البعض الآخر (صافن)... لماذا؟

ان شروح المخرج مفيدة وتقرب الممثل للعمل.

بعد ان انهى المخرج حركة اللوحة بين (حسن وحسنة) سأل الممثلين بتواضع:

ـ "هل تفكرون بمدخل لحسنة ولقائها حسن افضل من ذلك؟"

انه يريد ان يشاركه الممثلون في ابداء آرائهم.. نعم.. فور انتهاء الضجيج من مشهد الاحتفال يبدأ هذا المشهد الرومانسي بين حسن وحسنة.

متى يبدأ الحفظ عند الممثل؟

حاولت الممثلة افراح عباس (حسنه) ان تلقي بعض الجمل عن ظهر قلب، لكنها تعثرت بالكلمات لعدم تمام الحفظ فقال المخرج:

ـ "لا اريد حفظا الآن.. امسكي النص وتكلمي.. ان ذلك يوحي بمراقبة الشخص الثالث"

ان المخرج يفكر كيف ستكتسب الممثلة الحالة الرشتية وهي حالة صعبة لانها حالة عقلية.

من المؤسف ان بعض الممثلين عندنا يريد ان يحفظ قبل ان يفهم وهذه الحالة خطرة لأنها تبعد الممثل عن الفهم والادراك، بل تبعده عن الاداء الحقيقي لان الدور سيكون جاهزا لديه عند الحفظ من اول وهلة فلا يفك عندئذ بالاضافة..

نعم.. يجب ان يسبق الحفظ الفهم والادراك والتقصي.

ايها الممثل فكر قبل ان تتكلم.. فكر قبل ان تحفظ.

لماذا الاقنعة؟:

قال المخرج: "كل رجال السلطة سيلبسون الاقنعة لانهم يعيشون حياة مزدوجة انهم متقلبون.. محنطون. هذا شأن السلطات البرجوازية.. نعم فلنحددهم بالاقنعة.. الحاكم وزوجته والياور والكتخدا والاقطاعيون والضباط".

الاعادة مع مساعد المخرج ومدير المسرح: (١٩٧٥/٩/١٥):

في هذا اليوم لم يحضر المخرج، ادار العمل مدير المسرح (محمد العسل) ومساعد الاخراج (اسماعيل خليل) والاخرون. ان من الخطورة بمكان ان ينقطع المخرج ونحن في بداية التمارين.. ونحن في اول ايام العمل.

في البداية كنت لا اميل الى ادارة العمل المسرحي من قبل مساعد الاخراج ومدير المسرح، لانه يدار بميكانيكية قاتلة بعيدا عن الطقس الفني الذي يوفره المخرج رأس الصورة المسرحية..

فالإعادة مع مدير المسرح ومساعد الاخراج تفيد الممثل فقط في استظهار دوره وحفظه وتثبيت حركته بشكل ميكانيكي بلا روح، بعيدا عن مراقبة المخرج وترصده.

لنتعلم من الحيوانات 1975/9/16

في هذا اليوم بدأ المخرج كلامه في افادته من تمثيل شخصيات كليلة ودمنة، فكان يوصي طلابه دائما.. حين كان مدرسا للتمثيل في اكاديمية الفنون ـ في تقليد الحيوانات وها هو اليوم يطالب ممثليه بتقمص كل منهم هيئة حيوان من هذه الحيوانات..

ليتقمص "حسن" شخصية غزال مثلا.. كيف يمشي الغزال وكيف يتلفت؟

وليتقمص الكتخدا شخصية دب.. والاخرون ما يشاؤون من الحيوانات.

طبعا.. هذه الطريقة رائعة ولو نفذت بشكل دقيق فسوف توصلنا الى الهيئة الخارجية التي يركز عليها برشت في اغلب تجاربه مع الممثل، وكذلك سنحصل من خلالها على تباين كبير في الشخوص.

قلت للمخرج: حبذا لو تتوغل في الافادة من ذلك كأن تلغي المؤثرات الصوتية والموسيقية وتعتمد بذلك على الممثل.

اجاب: لا اريد التوغل في ذلك، لئلا أبتعد عن جوهر برشت و تستنفد نا التفاصيل.

فقلت: لم لا تتوغل في ذلك ان هذا يضعك في قلب برشت.

قال: ليت لي فرقة مسرحية، اطبق فيها هذه التجربة بكل تفاصيلها.

في الإعادة إفادة

في ذلك اليوم ايضا، ركز المخرج على تثبيت اداء الفعل الميكانيكي... الحركة المحسوبة المقننة، او جغرافية الحركة المسرحية.. كيف تنتقل من هنا الى هناك.. من اين تدخل ومن اين تخرج، وبعد ذلك تأتي الحياة للدور ويأتي الاسترخاء.. فالحضور في الصلاة مثلا، شرط ضروري..

ولكن حين لا يتم الحضور هل تلغى الصلاة؟ كلا طبعا.. انما حضور الفعل الميكانيكي اولا القيام والقعود والركوع والسجود ثم يأتي حضور القلب.

اذن فالتدريب مع مدير المسرح ومساعد الاخراج امرضروري ومفيد حتى لو اقتصر على اداء الفعل الميكانيكي للحركة، المهم هو التمرين. ضبط الحركة، ومقاساتها، والتمكن من خارطة الدور ومساره.. معرفة تضاريسه ومنحنياته.. وبعد ذلك يأتي الابداع وتوقد الروح.

لكل ممثل إيقاعه 1975/9/20

خاطب المخرج ابراهيم جلال يوما احد ممثليه قائلا:

ـ (لا تنسحب الى زميلك الممثل الاخر في الالقاء.. احذر ذلك)

من المؤسف ان بعض ممثلي المسرح عندنا ينسحب سريعا الى جو الممثل الاخر وايقاعه، بسبب عدم تركيزه وثباته على الشخصية التي يمثلها واضاف المخرج ايضا: (حين تريد ان تقفز نهرا صغيرا.. ماذا تفعل؟ انك تفكر في المسافة.. تراقب الضفة الثانية كي لا تبتل في الماء.. تستعرض ذلك عقليا) فلماذا لا تفعل ذلك عند التمرين ايها الممثل حميد كاظم.. احسب خطواتك.. واحد.. اثنين.. ثلاثة.

افعل ذلك بشكل ميكانيكي ولا تخف..

وفي يوم عصيب آخر قال المخرج متذمرا ومخاطبا ممثليه:

ـ (ايـن الاكتشاف؟ حين لا يبدأ الممثل في الاكتشاف ينهي نفسه فنيا.. البارحة اعطيت ملاحظاتي فلماذا لا تنفذ؟ اذا بقينا على هذه الحال لن

ابراهيم جلال في احدى ادواره السينمائية

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

اخرج المسرحية لمدة سنة.. اين الدهشة؟ حين قرأت المسرحية ايها الممثل ألم تندهش بها؟ اين مواطن الاندهاش في شخصيتك، لماذا لم تفرزها عند التمثيل.. لقد تحدثت طويلا.. لن اتحدث بهذا الاسهاب مرة اخرى..

واضاف:

ـ انا أريد مساعدتكم.. تعاونكم.. لابد من ان يعشق الممثل دوره.. انا افكر في المسرحية حين اتحدث مع زوجتي.. حين اسوق سيارتي، حين اتحدث الى فتاة جميلة وحتى في التواليت.. انا محاصر في النص لأني اعشقه واحبه).

وهنا، لم ارد ان اقطع استرسال المخرج فطرحت عليه هذا السؤال:

ـ كيف يحضر ابراهيم جلال لعملية الاخـراج؟ وكيف تتم عملية الخلق والابداع عنده؟

فأجاب بالحرف الواحد:

ـ انا اقرأ المسرحية.. استوعبها اولا فيولد التجاوب مع رؤيتي.. عندئذ أشخص العملية من خلال هذه الرؤى وابدأ في التطبيق.. طريقتي، انني ارسم حتى الديكور وأتخيل حركة الاشخاص ونماذجهم.. وعند اعادة القراءة لتثبيت عملية الاخـراج، تبدأ عندي ظواهر الاسس للعملية.. اي عندما أتي الى التمرين، هناك ارضية في ذهني اتحرك بموجبها واحرك الممثل عليها لتكوين الجملة الفنية التي اريد ان اعبر من خلالها..

هنا يحصل عندي.. التجربة واغناء التجربة.. فأبدأ اثناء التمرين في الحذف والاضافة والابتكار من خلال تجاوب الممثل معي.. والتركيب الذي يحصل عندي من خلال تجمع الممثلين في المشهد وحركتهم لتكوين الشكل المعبر الذي يلائم المضمون. واستمر في التغيير من خلال التمارين الى يوم العرض. وبعد يوم العرض المسرحي تنتابني افكار ورؤى اخرى اكتشفها من خلال مشاهدة للعرض يوميا فأحس النواقص ومواطن الضعف فتدفعني ايحاءاتي الى ان افكر في اخراج المسرحية ثانية..

تأجيل

في يوم آخر ايضا، اجل المخرج العمل بأحد المشاهد لان اثاث المسرحية لم يكن جاهزا..

ان من الضروري تهيئة الاكسسوار لكافة المشاهد منذ البدء بالتمارين وضمن الخطة الاخراجية ليأخذ كل مشهد نصيبه من التدريب ويعتاد الممثل حركته فيألف ملابسه المسرحية والاثاث الذي يستعمله على المسرح.

متى يبدأ المسرح الذي تبدأ فيه الاشياء معا الضوء الديكور الملابس الاكسسوار متى؟!.

بح صوت المخرج في ذلك اليوم بصدد الاضـاءة.. يا مسرحنا القومي حيث تبدأ الاشياء معا، وبمسيرة واحدة، نستطيع ان نغير ونحذف ونضيف ما نشاء.. نستطيع ان نتنفس حرية الرفض والاختيار عند عملية الابداع لاسيما وان مسرحنا القومي يمتلك كل شيء خصوصا في ادواته المادية والمعنوية.

عودة بعد انقطاع

انقطعت شخصيا عن متابعة اليوميات اياما طويلة، وها انذا اعود لمراقبة العمل ونحن نقترب من موعد تقديمه.. الازياء انجـزت، ولكن الوانها وتصميمها لا ينتمي الى عصر معين، فالوانها فاتحة.. ساطعة. تـؤذي العين اذ يطغي اللون الابيض عليها،..

لقد تأخر المخرج عن الموعد الذي قطعه علىنفسه ودونه في ورقة التعاقد مع مديرية المسارح والمسرح القومي، فتجاوزت الايـام مدتها وتـأخر موعد الافتتاح.

يبدو ان مصمم الديكور الفنان الكبير كاظم حيدر غير متحمس لديكوره، علما بـأن هـذا الفنان مصمم ديكور مبدع، وهو حين يعشق عمله ينفذه بشكل رائع وعظيم، ومع هذا فقد جاء الديكور بسيطا يحمل الرؤية البرشتية في الوضوح.. ولكن من دون ابعاد..

عرفت ايضا، ان دوري في هذه المسرحية صغير لم يغط مساحة واسعة، وانا غير متحمس له. وانني لم اضف اليه شيئا يلفت النظر، فكرت بـه طويـلا، ولكن ادائي ظل اعتياديا عابرا، فانقطعت عن مواصلة مشاهدة المسرحية بالتسلسل وبالتالي انقطعت عن كتابة اليوميات.

انـني امـثل شخصية الاخ (لورنتي قشنادزه) الـذي تحـول الى (حمد) اخ حسنه وهذه الشخصية لم تجد ايقاعها مع نفسي.. ومع هذا فقد وطنت العزم لتمثيلها وامري لله فالعمل مع المخرج ابراهيم جلال فرصة لا تعوض، والممثل يجب ان يـدرب نفسه حتى على الادوار التـي لا يحب.وبمناسبة الحـديث عن الادوار التي لا يحبها الممثل، ان الزميل كامل القيسي هو من الممثلين المتقدمين في المسرح القومي، وله تاريخ عميق في حركة المسرح العراقي.

الا ان هـذا الممثل يعترض على اغلب الادوار التي تستند اليه بحجة انـه لا ينسجم معها او انه لا يحبها اوينقصها البـناء الـدرامي المحكم، ولكنـه اخيرا يبدع في اداء الادوار التي اعترض عليها وهو في هذه المسرحية يلعب شخصية (الكتخدا) او (ارسـن كـازبـكي).. انه توطين النفس على ما لا تحب.. فتحقق بذلك الانتصار على الدور.

اعتراض

اعترض معرق النص المسرحي عادل كاظم على طريقة تصرف (الراوية) الممثل سامي قفطان في التسلسل الشعري عند الالقاء باضافة بعض الكلمات النثرية مما اضاع ايقاع القصائد.

انقطعت شخصيا عن متابعة اليوميات اياما طويلة، وها انذا اعود لمراقبة العمل ونحن نقترب من موعد تقديمه.. الازيـاء انجزت، ولكن الوانها وتصميمها لا ينتمي الى عصر معين، فالوانها فاتحة..ساطعة. تؤذي العين اذ يطغي اللون الابيض عليها،..

لقد تأخر المخرج عن الموعد الذي قطعه علىنفسه ودونه في ورقة التعاقد مع مديرية المسارح والمسرح القومي، فتجاوزت الايام مدتها وتأخر موعد الافتتاح.

يبدو ان مصمم الديكور الفنان الكبير كاظم حيدر غير متحمس لديكوره، علما بأن هذا الفنان مصمم ديكور مبدع، وهو حين يعشق عمله ينفذه بشكل رائع وعظيم، ومع هذا فقد جاء الديكور بسيطا يحمل الرؤية البرشتية في الوضوح.. ولكن من دون ابعاد..

نعم.. من الضروري محافظة الراوية على طبيعة الالقاء الشعري عند تقديمه اللوحة..ففي حالة توظيب القصيدة للالقاء بطريقة النثر يجب الا يفرط الممثل في الايقاع الشعري (الوزن).. في هذه اللحظة وانا استمع الى اعتراض عادل كاظم صرح المخرج بمنفذ الاضاءة (عماد مهتم) اذ لا يزال متخلفا عن ملاحقة العمل.

أين البديل

في يوم ما لم يحضر الممثل منذر حلمي، انه مريض ومصاب بالانفلونزا.. صاح المخرج:

ـ اين البديل.. اين الممثل حسن عبد؟

ـ ولكنه يا سيدي لم يتدرب جيدا.

اجاب اسماعيل خليل مساعد المخرج، فقال المخرج بعصبية:

ـ لابد من حضور البديل ليتعلم.. لم هو هنا، اليس هو ممثل؟

طبعا لم يحضر الممثل حسن عبد فهو يفكر في فرصته ايضا.

عندها سألت المخرج: لم وضعت البديل؟

اجاب:

ـ انـا وضعت الممثل حسن عبد بديلا للممثل منذر حلمي في حالات المرض او السفر او التأزم الذي يتعرض له البطل، هكذا افهم البديل.

التمرين الاخير

الليلة هي التي تسبق ليلة العرض.. انها الليلة الاخيرة في التمارين وفي هذا اليوم انقضت اربعة اشهر وايام من التدريب والتجريب والمعاناة. لا ادري لم لم يبدأ المخرج تمرينه من البداية حتى الختام ـــ جنرال بروفه).. اختار مجاميع الكومبارس التي تغير الديكور، وهم مجموعة من طلبة الاكاديمية، وبدأ يتدريبها على كيفية نقل الديكور ووضعه على المسرح. وكان لسان حاله يقال:

ـ (التنسيق.. انتبهوا الى التنسيق.. تحـركـوا مـعـا.. قـفـوا مـعـا.. عليكم بالتنسيق الذي يشبه نظام الكون فبغيره لا يتم العمل المسرحي)

هكذا يوصي المخـرج الكومبارس.. اذن لابد من تدريب كل مجموعة على حده في كيفية رفع الديكور ونصبه.. اصبح تغيير الديكور جزءا من احداث المسرحية ويتم على ايقاع الطبل الذي يحمله (الراوية).

وقال المخرج للكومبارس:

ـ (تحركوا وكأنكم ترقصون.. ليبدأ الرقص وانتم تحملون قطع الديكور وعلى ايقاع الطبل) (الانتباه هو الشرط الاساسي الذي احتاجه الان).

وتـواردت على رأسـي الخـواطر هل الشمس منتبهة وهل تسير بوعي؟ نعم انها تسير بوعي الله منذ الازل. (انتم مثل الكواكب) هكذا يخاطب المخرج الكومبارس (اياكم والارتطام).

الافتتاح

الليلة سنبدأ التمثيل وسيفتح الستار.. طلب المخرج ان يجتمع بممثليه..

اجتمع الجميع لم يتخلف احد منهم قال المخرج:

ـ "ارجوكم لا تركزوا على تلك الكلمات النـابـية والـفـاحـشـة الـتـي وردت في المسرحية لكي تجلبوا الضحك.. ركزوا عليها كجزء من موقف نقدي، او سخرية من واقع ينبغي تغييره ونعترض عليه.. عمقوا الجانب العقلي عند بريشت اثناء الكلام.. ختاما.. ارجو لكم حظا سعيدا.

وقبلهم واحـدا واحـدا، وانصـرف الى القاعة ليشاهد مولوده الجديد.

ولكن ما ان بدأ التمثيل حتى بدأت بعض المزايدات في اضحاك الجمهور فالممثل (حميد دويس الجمالي) مثلا بالرغم من اضافته لكلمة "خبزها" التي لم اعثر عليها في النص المعرق.. لم يكن واعيا لتعميقها جنسيا عند الالقاء إضحاك الجمهور. وكذلك كلمة (انطيني اياه) حين يخاطب (المعنكي) عبود مشيرا الى القانون ليجلس عليه.. ولا ادري لم لم يحذف المخرج هذه الكلمات لاسيما وانها قيلت قبل العرض المسرحي على مرأى منه ومسمع، ونحن نقول للممثلين ان الاغـراق في كلمات الجنس يفضح اللعبة.. ويجنح بالتمثيل الى الابتذال.. فيجب ان تأتي الاضافة متجانسة مع طبيعة المشهد وغير مبالغ بها اذ ليس اسهل من الاضحاك ايها الممثلون..

وبـالـرغـم من نـجـاح المسرحية تعريقا وتمثيلا واخراجا، الا انها كانت تحتاج لمزيـد من الـوعـي..كيف يتحقق الفن؟ وضمن اية علاقات؟!

في الفن ينبغي الرجـوع الى الطفولة الـواعـيـة لان الطفـولـة المجـردة تعني السذاجة، والفن ليس ساذجا لكن الوعي ومراقبة تطوره هو الذي يمنحنا القيمة الفنية العالية ويهبنا الجمال.

مجلة الاقلام اذار 1974

الفنانان الخالدان ابراهيم جلال وحقي الشبلي

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

إبـراهـيـم جـلال ..

امـتـزاج تـجارب الـحداثـة والـتـفاعـل مـع الواقع

د. فاضل خليل

الإخراج العربي إما تقليد للتجربة الغربية ، ومنذ [البخيل1847/موليير- النقاشف . أو محاولات التخلص منها باللجوء إلى التراث كواحد من الحلول في أشكاله ومضامينه . ومثلما أثار الجزائري عبدالرحمن كاكي في المغرب العربي، أن محاولات التأصيل عند العرب تسقط دائما في [البرختي نسبة إلى الألماني بر تولد بريخت -، كذلك أثارها في المشرق العربي ، إبراهيم جلال الموالع، كباقي العرب بالموسيقى والراوية التي تترك للذهن العربي أن ينطلق في الخيال الأسطوري الميثولوجي لخلق كائناته الخرافية التي يريد.

ابراهيم جلال (في الوسط) وحسين السامرائي والفنان صفر الرشود

ومن خلال شخصية الراويف الأزلية في الملاحم العربية المتداخلة في العرض بين :الرواية ، والتعليق ، والتمثيل أحيانا ، كما في شخصية أبو الفتح السكندريف بطل المقامات . حين يدخل الأحداث ممثلا إضافة إلى كونه راويا ، ولأسباب الدلالة نورد مثال [المغنيف في مسرحية [دائرة الطباشير القوقازية n بريختف يقابله [الراويف في مسرحية [مقامات أبي الورد – جلالف . ومن مدخل فالتغريب المشاكس للمألوف الثابت في التفكير العربي ، نؤكد أن في المداخل العكسية للأشياء ، تحريك للذهن وإثارة لتحفيز العقل في أن يفكر . والمشاعر لأن تتصرف بحكمة ، وهي دعوة جدلية، مثيرة للنقاش ، مثل طريق علمي يبغي الوصول إلي الحقائق المتوارثة كمتحولات مثيرة تستحق إعمال الفكر فيها . فمن عكس المضامين المألوفة في إعطاء الحق في أن الابن لمن يربيه ، وليس لوالديه : كما في مسرحية [دائرة الطباشير القوقازية-برخت المأخوذة أصلا من الموروث العربي ، لحكاية شهيرة تروي سيرة الإمام علي فرض. لم يقف هذا التأثير في عمل المخرجين بل انتقل حد التطابق شبه التام في عمل المؤلفين . حيث أطلق الكاتب الفريد فرج على مسرحية كتبها بعنوان علي جناح التبريزي وتابعه تيمنا بمسرحية لبرخت عنوانه غ السيد بونتولا وتابعه ماتيف مثلما تماثل معها مضمونا ونوعا وأحداثا وشخصيات .قدمها إبراهيم جلال باسم [البيك والسايق بعد أن عرقها [حولها إلى اللهجة العراقية

الشاعر صادق الصائغ وقد أبعدت " كل شكوك المسرحيين العرب في العراق حول إمكانية التطبيق العملي لمبادئ مسرح بريخت واصبح معياراً لكل مسارح البلاد العربية الأخرى". إن انحياز المخرجين والمؤلفين في خلق مسرح عربي نقي- وهم محقون في هذه الدعوة وغير محقين أيضا – لأن المسرح في عمومه إنساني بعيد عن مثل هذا التعصب ، ولكن لأنهم أدركوا إن عالميتهم تكمن في خصوصيتهم وفي اختلافهم عما يتميز به الآخرون كخلاص من بداياتهم البدائية المقلدة التي حاكت التجربة الغربية ، انطلقوا في البحث عما يميزهم . ومن المفاهيم العربية اكتشفوا الحالة [الاحتفالية: ومعناه أن المسرح حفل يقيمه اثنان هما المتلقي والفنان الذي يقيم الاحتفال . شرط احتوائه علي مكونات الاحتفال [الموسيقى ، والغناء ومن عشق العرب وشغفهم بالموسيقي استقبلوا الرسول الكريم محمد (ص) عندما دخل المدينة بالأهزوجة الشهيرة :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

تأثيرات متنوعة:

انطلق إبراهيم جلال هو الآخر من ولعه بالموسيقي وإيمانه بها عنصرا مهما في إيصال رسالته المسرحية الى الجمهور . ومن تصوره أن في غناها وعدم الاستسهال مع مكونات المسرح الأخري انطلاقة جديدة وتجاوز للفهم البسيط للمسرح الذي لا يتعدى غير الحفظ المتقن للنص ، والخلفية المرسومة بسذاجة نحو بناء المشهدية الرصينة المنحوتة فكرا وشكلا . إن في بحثه المخلص عن خفايا المسرح أملا في الوصول إلى قيم تمتلك ثبات الأفكار العظيمة تخلق نوعا من التوازن بين ما هو سائد وبين ما يجب أن يكون . ومن تجاربه السينمائية المبكرة فلم [القاهرة بغداد ١٩٤٧ ومن ثم بطلا مطلقا لأول فلم عراقي [عليا وعصام ١٩٤٩، وفيلم [ليلي في العراق ١٩٤٩ وغيرها من ألـ ١٤فلما حصيلة عمله في السينما . إلى تجاربه المبكرة في المسرح ابتداء من مسرحية [شهداء الوطنية ١٩٤٨ ومجمل حصيلته البالغة ٣٠ مسرحية إخراجا عدا التمثيل في المسرح والسينما والتلفزيون . ومن تجربة سفره للدراسة في أمريكا عام ١٩٥٨-١٩٦٣ ، التي عاد منها بحصيلة ميزته عن غيره سواء في التدريس في معهد الفنون الجميلة ، أم في ممارسته العمل الفني . وبالتبشير بمسرح[بريختف كوافد جديد علي المسرح العراقي . مازجا بين كل التأثيرات التي خلقت أسلوبه الخاص الذي ميزه عن غيره ، فمن تأثيرات أستاذه حقي الشبلي ، الذي يقول فيه " إن التحول قد تحقق في مسارنا [علي يدي استاذنا حقي الشبلي" ، و تأثير زميله جاسم العبودي ، أي بين الكلاسيكية و الستانسلافسكية المزوجة بتأثيرات مسرح بريخت ، وما أخذه عن أساتذته الأمريكيين مضافا إليها مشاهداته واشتراكاته بأعمال مسرحية هناك منها [الطريق الى الهند ١٩٦٣. لكنه يؤكد دائما حسب قوله " إنني لست برختيا ، ولا فاختانكوفيا ، ولا مايرخولديا ، ولا ستانسلافسكيا ، ولا حقي شبليا . إنني تتلمذت علي هؤلاء لأنهم كانوا في الحياة اسبق مني ، وتأثيراتهم موجودة ، ولكني عندما اخرج المواضيع ، أطرحها علي طريقتي الخاصة ". لقد سارت تجربة إبراهيم جلال بخطى وئيدة ومتسارعة أحيانا باتجاه التمييز دائما . لم تعرف التراجع إلا في سنواتها الأخيرة بسبب المرض والتعب والعجز الذي أصابه . فبعد أن بترت إحدى ساقيه بسبب مرض السكري – صار يلهث وراء لقمة العيش ، مما أحدث له إرباكا أثر سلبا على بعض أعماله . منها الفلم السينمائي [حمد وحمودف الذي أخرجه لحساب شركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني والذي أثار الكثير من السخط ، والنقد السلبي حد التندر والتجريح أحيانا. إن الذي أثار المتابعين لعمل جلال فنانا مرموقا هو هذه المفاجآت التي شاهدوها والتي لم يعودهم عليها طوال مسيرته الفنية ، فمنهم من أعطاه العذر بسبب الظرف الصعب الذي يمر به ، والضائقة المالية.

لكن هناك من لم يسامحه عليها ، بل وجد فيها سقوطا لا مسوغ له شكل نقطة الضعف في مسيرته الفنية النظيفة على طول الخط . إن التراجع الذي بدأه منذ قبوله السفر ، لأغراض مادية لأن يعمل في دولة الإمارات ، وكان في قمة عطائه [كنت حاضرا وقائع وتفاصيل الدعوة التي قدمها له الراحل صقر الرشود ليكون بديلا عنه في تأسيس مسرح الشارقة. هذه الموافقة جعلته يقدم أعمالا لا ترقي لمستوى أعماله التي قدمها في العراق ، ومنها مسرحية الفخ ١٩٧٩ للكاتب محفوظ عبد الرحمن التي عرضت في مهرجان دمشق المسرحي من نفس العام ، فلم تلاق النجاح المعهود في أعمال إبراهيم جلال ، بعد أن قارنوها بسابق أعماله التي شاركت في مهرجان دمشق السابقة . أعقبتها مسرحية فالتوأمان ١٩٨٦ التي قدمها لحساب شركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني ، وكان يرى فيها نوعا من المصالحة مع الجمهور الذي قاطع المسرح ، لاسباب كثيرة أهمها انشغاله بالحروب التي عاناها العراق فبررها أنصاف المسرحيين وأرباعهم على انه يطالبهم بما يخفف عن معاناتهم بالكوميديا السهلة ، التي أطلق عليها [المسرح التجاري. وفي الجانب الآخر حين وجد المسرحيون الحقيقيون أن في هذا التوجه سقوطا وأصروا على عدم الاستجابة إلى شعار [الجمهور عاوز كده

من عكس المضامين المألوفة في إعطاء الحق في أن الابن لمن يربيه ، وليس لوالديه : كما في مسرحية [دائرة الطباشير القوقازية-برختف المأخوذة أصلا من الموروث العربي ، لحكاية شهيرة تروي في سيرة الإمام علي فرضف. لم يقف هذا التأثير في عمل المخرجين بل انتقل حد التطابق شبه التام في عمل المؤلفين .
حيث أطلق الكاتب الفريد فرج علي مسرحية كتبها بعنوان ف علي جناح التبريزي.

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

. ولم يكن تبرير جلال منطقيا للدفاع عن تجربة أخفقت . وما كانت يوما الكوميديا السهلة المشبعة بالنكات اليومية البذيئة أحيانا ، طريقا لعودة الجمهور إلى المسرح الذي اصبح ثانويا في ظل الحروب

تجربة دزدمونة:

أما عن إخفاقه في مسرحية [دزدمونة ١٩٨٩ فالإجماع يقول عنها : لا لم تخفق . ولكن هناك وجهة نظر خاصة بصاحبها [المسرحي والناقد اللبناني عبيدو باشاف الذي قال عنها: " ففي دزدمونه انتقل إبراهيم جلال من هندسة علم الجماليات ومزجه بين بريخت و ستانسلافسكي إلى العمل على منصة تخضع إلى شروط الإذن . بدا ميكرفونيا "(٧) . هي إذن – حسب عبيدو باشا – لم تكن بالمستوى المعتاد لجلال ، الذي كان فيها قريبا من جماليات الصوت بعيدا عن جماليات الصورة [السينوغرافياف التي تميز بها في كل أعماله بلا استثناء – وهذا لا يقلل من شأن التجربة كثيرا ، علما أنها هي الأخرى تميزت بشكل مدهش .في [دزدمونة أراء أخرى معها وتتفق على أنها تجربة رائدة واكثر إيجابية ، لنقاد بذات الأهمية ولا يقلون شأنا عن [باشاف . فهناك د .جميل نصيف ، الذي وضع لها عنوانا وحده يكفي للدلالة على أنها شكلت مرحلة جديدة في المسرح العراقي وتجربة تستحق التقدير حين يقول : " دزدمونة : إيذان بولادة مسرح عراقي حقيقي "(٨) . وكلنا يعرف الدكتور جميل نصيف ،واحدا من أهم النقاد العرب ، وله آثار قيمة تأليفا وترجمة . وهو أستاذ نظريات الأدب والنقد في كلية الآداب جامعة بغداد .

أما أنها ربما لم تكن بأهمية ما تقدم من أعمال إبراهيم جلال ، في نظر البعض فتظل وجهة نظر فيها ولها ما يستحق النقاش . أما اتهام العرض كونه جامل السلطة ، فهذا يجعلنا نسأل : من هي هذه السلطة ؟ انها من وجهة نظر [الناقد باشاف هي الجهة التي قدمت المسرحية ، ويعني بها [الفرقة القومية للتمثيل ، في كونها فرقة تابعة للدولة . وكاتب النص هو ، يوسف الصائغ المدير العام للدائرة التي تنتمي إليها الفرقة الحكومية ، وهذا ما دعاه لأن يقول : " قارع الجمهور ما شاهده من ثقل النص ومن اكتشافه إن صاحب النص يوسف الصائغ جاء إلى المهرجان وجائزته في جيبه . ذلك أنه أعلن في ملخصها أن مسرحيته درامية ذات منحى بوليسي نفسي "(٩) . لاسيما وان مصادر باشاف ومراجعه كانت بشرية وهم من زملائنا الفنانين الذين تركوا العراق لأسباب سياسية أو خاصة وكانوا ناقمين – وهم محقون – على بعض الناس الذين جاملوا وهادنوا علي حساب حياتهم – وهؤلاء أيضا محقون – ولكن آراءهم الساخطة علي أعمال البعض ممن هم في الداخل لاسباب موضوعية – نسبة لهم – تجانب الحقيقة بل وفي الكثير من الأحيان غير موضوعية . لاسيما وان [جلال والصائغ ، المحسوبين حتى وقت طويل علي فئة ذات المصادر التي قيمتهم عند [باشاف . فـ[الصائغف الذي كان محسوبا على حزب ما ، والخارج عنه طوعا ، اعتبره الآخرون مرتدا ، وان خروجه على الأفكار كان لاسباب نفعيه – محق هذا الرأي نوعا ما – باتجاه النظام الذي كافأه فجعل منه مديرا عاما . و [جلال – مؤسس فرقة المسرح الفني الحديث – المعروفة بنزعتها التقدمية ، وكان من أول الداعين لمسرح [برخت ذي النزعة الماركسية ، والساعي لتثبيت أركان مسرح يدعو إلى التغيير والتحريض . من المؤكد إن أعمالا إبداعية لمثل هؤلاء ، لن تلاقي قبولا حتى لو كانت تستحقه عند من كان يعتبرهم مرتدين . ولذلك جاء الرأي في دزدمونه قريبا من الاستنكار عن موقف مبدئي منه إلى نقد فني لعرض مسرحي ناجح نصف قرن من الابداع: إن تجربة إبراهيم جلال الممتدة إلى ما يزيد على النصف قرنٌ استطاعت أن تبلور أسلوب عمله مع الممثل بدءا من اختياره الشخصية التي يمثلها وانتهاء بأبسط المستلزمات المكونة للعرض ، لينتهي بكامل التفاصيل المكونة له . فـ "المخرج الذي يملك طموحات أبعد من الحاضر يحتاج إلى ممثل مستعد على الفور لالتقاط رؤياه"(١٠) . وقد يبالغون – من وجهة نظر بلدان العالم الثالث – حين ينعتون البلدان المتقدمة ، أن لديها ممثلين متقدمين . وان واحدا من أسباب تأخر المسرح في تلك البلدان هو أن ممثلها يعتمد الحوار بعيدا عن اللغات الأخرى الأكثر إبداعا : كلغة الجسد والتعبيرات الداخلية وما يعتلج بالروح يفترض إيصاله بسهولة إلى الجمهور . بعيدا عن الممثل الاتكالي غير الجاهز ، الذي يعتمد كليا على قاعة التمرين بصحبة المخرج ، يلقنه ما يريد كالببغاء . في حين أن عليه التمرين خارج قاعة التمارين التي يجب أن يتعامل معها قاعة لاختبار ابتكاراته ، والممثل الذي لا يعتني بصوته ولا يعتني بجسده هو الممثل الذي يعتبره إبراهيم جلال خارج حدود الإبداع وعليه مغادرة المسرح .

فسعيه كمخرج نحو الممثل المتكامل ينطلق من " إن المشاهد الأصم ، والمشاهد الأعمى يستطيعان فهم المسرحية التي يخرجها إبراهيم جلال بوضوح شبه تام "(١١) .

ويعود ذلك أن صحت المبالغة إلى أسلوب إبراهيم ذي التدريبات المضنية مع الممثل الذي يقاوم العناء ويتحمل أعباء تدريباته المضنية التي من الصعب أن يقاومها الممثلون الذين لا يمتلكون المواصفات التي يريدها جلال من الممثل والتي هي مدعاة لشكواه الدائمة منها بقوله : " إننا نقضي نصف وقت التدريبات في تعليم أوليات المسرح" . وهو يصر أن لا يصعد الممثل علي خشبة المسرح ليتمرن ما لم يكن مهيأ قبل الدخول إلى قاعة التمارين ، وهو السبب الذي يجعله يتدخل تدخلاً مباشراً حتي في أبسط الإيماءات لديه .

والممثل طالما يدخل ضمن رؤى المخرج فما عليه إلا أن يقتنع ، ويسعى إلي التنفيذ ، فهو يبغي من عمله مع الممثل "ضرورة تغيير العلاقات المتغيرة للإنسان التي أساسها الموقف الاقتصادي والسياسي والاجماعي الذي يسعي الإنسان لتغييره ، وهو أن يراعي في عمله مع المجموعة أن تكون متماسكة ساعية إلى الإبداع في كل واحد لا يتجزأ ، تتجه ، تتحرك ، تنفعل ، تقاوم تفعل فعلها وصولاً إلى الهدف الأعلى الذي يشكل أهمية كبيرة بل بالغة الأهمية عند إبراهيم جلال ، انه يبدأ بالمسرحية ، باستخلاص (فكرتها الأساسية) ويوجه كل الجهود باتجاهها ونادراً ما كان يخفق في الوصول إلى تلك الفكرة ... انه في عمله مع المسرحية يعد (الفكرة) هي مركز دائرة العمل التي يربطها بالمحيط أوتاراً كثيرة يبدأ بشدها وتراً بعد آخر ، لتعزف بالنهاية سمفونية العرض المسرحي المطلوبة ، إن لكل جزء من أجزاء الخشبة فعلها ومدلولاتها في أسلوب جلال فهو " يراعي في توزيع الممثلين داخل الكتل " الانتماء والموقع الاجتماعي".

جاء الرأي في دزدمونة قريبا من الاستنكار عن موقف مبدئي منه إلى نقد فني لعرض مسرحي ناجح نصف قرن من الابداع: إن تجربة إبراهيم جلال الممتدة إلى ما يزيد على النصف قرن استطاعت أن تبلور أسلوب عمله مع الممثل بدءا من اختياره الشَّخصية التي يمثلها وانتهاء بأبسط المستلزمات المكونة للعرض ، لينتهي بكامل التفاصيل المكونة له .

فـ "المخرج الذي يملك طموحات أبعد من الحاضر يحتاج إلى ممثل مستعد على الفور لالتقاط رؤياه" .

تشكيل العرض المسرحي:

حيث يبدأ إزميله في نحت تشكيل العرض ، بإزالة كل ما هو زائد من الصخرة – حسب النحات [رودانف – الذي يقول : إن العمل الفني هو إزالة الزائد من صخرة العرض الصماء ليظهر الشكل المرسوم في ذهن المبدع ، نحاتا كان أو مخرجا .

ومن نحت المكان في المنظر الموحي غير المستغني عن شكل الأرض التي يظهر فوقها التصاق الإنسان محركها والسابر أغوارها والذي يجعلها تنطق بالذي يريده ، أن وضوح السماء وحجمها الأكبر من الأرض في مسرح إبراهيم جلال كما عند [ايزنشتاينف في أفلامه [الكسندر نيفسكيف أو [المدرعة بوتمكينف . أن نسبة الأرض إلى السماء تشكلان ثلث المرئي على المسرح وفي صورة الفيلم .

ذلك كي يظل الإنسان عملاقا في الطبيعة علي الدوام مقتدرا علي الإفادة من كنوز الأرض والسماء . إن اهتمامه بالمكان ، يتبعه بالضرورة الاهتمام باللون ، ونوع المادة ، والضوء ، والظلام ، والصوت ، والسكون ، والسكوت ، والصمت ، وكل ما يشكل له العرض بواقعية سحرية تتكامل فيها الصورتان : كالإنسان و كالمكان . إن نحته للممثل هو نحته لآلة المكان ، للمحرك الأساس فيه : الممثل ، هو من لا يحق له –في نظام إبراهيم جلال– أن يتحرك أو يحرك أي ساكن حوله دون إذن منه خوف أن يخلخل الصورة المحسوبة في نظامه . هو ينحته مع المكان ليصبح جزءا منه أو قل [نحتا في الطبيعة يخلقها المخرج – وفق نظام رودان – كما أسلفنا . انه يتماثل في عمله مع الممثل من ديكتاتورية [كوردون كريجف ، الذي بعد أن يئس من وجود الممثل الدمية ، فاستبدله بالدمية marionet . ومن ثم وعبر إحساسه ، بالنظرة الجمالية الثاقبة للصورة المسرحية التي يمتلكها فطرياً– هكذا يصفه البعض – من أنه إنما يستعين بإدراكه الحسي هروبا من قصوره في التدوين الذي هو نوع من القصور الثقافي في تكوينه المنهجي . وهو رأي مبالغ فيه – ففطرية إبراهيم جلال كما يسمونها لهي أهم بكثير من ادعاءات آخرين بالثقافة الكذابة . هو يقول : " عندما أقرأ نصّاً مسرحياً أبدأ بسماع نغم .. وأرى صورة تعبر عن هذا النغم .. فأحاول أن أصنع الهارموني في الصورة ، الحركة ، النغم ، كل ذلك لإعادة ترتيب الواقع ، لإضاءة العقل والروح لدي المتلقي " . إذا هو يسعي إلى التكامل في العرض بقصدية ، وليس بالفطرية التي ألصقت به ، قصدية تبدأ من اختياره للنص الذي يتناوله ، وصولا إلي القضايا الأساسية التي تشغل باله من هموم شعبه .

وهو ما يؤشره لنا من خلال دأبه وبحثه المستمر عن النصوص المحلية التي تابع تأليف بعضها ، انه يتعامل مع كل العناصر التي تعقب اختياره للنص ، يقول: " أنني في أكثر أعمالي أضع ، أو أسهم في تصميم الديكور ، ومثلها الملابس ، الإضاءة ، الموسيقي،الخ . لأنني مثلما أريد إمتلاك مضمون العمل ، أسعى إلى امتلاك شكله " . ويسعي بعد أن يتمكن من امتلاك العرض إلى إيصال أفكاره وأفكار فريق عمله إلى الناس. أن إبراهيم جلال يبالغ في المبالغة والتهويل في تجسيد أفكاره ولا يهمه من يرضي عن هذا أو من لا يرضي ، في منهجه المهم أن يرضى هو ، وحين يكون راضيا سيرضى الآخرون لأنه وهذا ثابت في المناهج الإخراجية فأن المخرج هو عين القاعة أي عين الجمهور . انه بالمبالغة إنما يبقي المسافة بين الواقع والتعبير عنه ، يبقى الاحترام للواقع والاحترام للواقع المصنوع في المسرح والتي يحاكيها (أرسطياً) . عبر مزيجه الراقي بين نظامي (تغريب بريخت) ، و(إيهام ستانسلافسكي) ، ولكن بأسلوب إبراهيم جلال البعيد عنهما مفترقين .

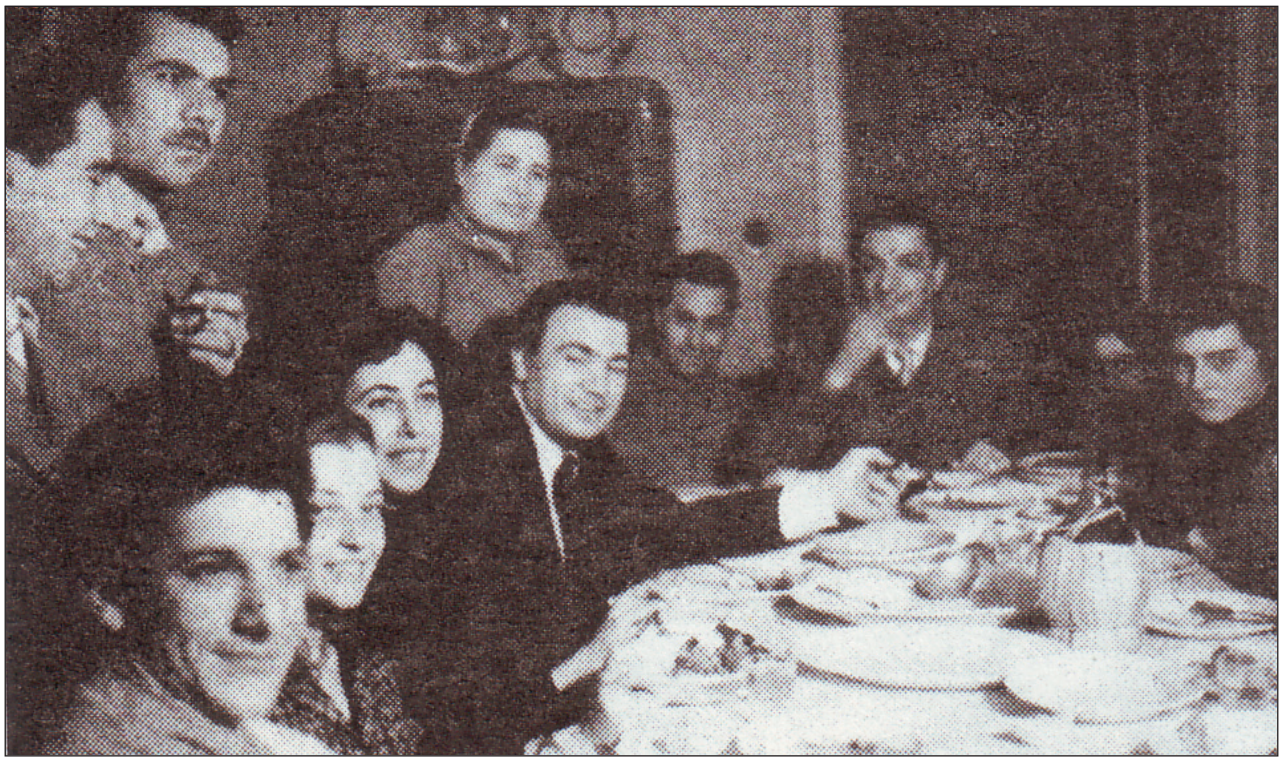
وهذا سعيه إلى امتلاك أسلوبه الخاص الذي تميز به حتى أن من يرى مسرحية دون أن يعرف من هو مخرجها يدرك من أسلوبها أنها لإبراهيم جلال وليست لغيره . فمسرحه هو فن أدراك الواقع والتعبير عنه . وبالرغم من معادلة المزج بين (أرسطو – ستانسلافسكي – بريخت) في أسلوبه إلا انه ينطلق من خصوصيته التي تستخلص من النص ونوع المسرحية نوع الخطاب الذي يتوجه به إلى الجمهور .

ابراهيم جلال وسامي عبد الحميد

ففي مسرحية (الطوفان) ومسرحية فالبيك والسائق كان (ملحميا) وفي مسرحية فوانيس قدم (الواقعية الرمزية في مسرحية فالملحمة الشعبية اعتمد أسلوب (ألاحتفالية) وهكذا يكون لكل عرض عنده شكله الخاص وتقنياته المتفقة مع نوع النص والحاجة الاجتماعية إليه . ومن هنا يمكننا أن نطلق عليه ، أنه مدرسة الإخراج في المسرح العراقي المعاصر.

×××

انطلق إبراهيم من مجموعة من الحقائق في تعزيز تجربته وفرادتها في المسرح لتلمسه أخطاء التجربة العربية القريبة من الاستسهال الذي لايتعدى الحفظ المتقن للنص والخلفية المرسومة بسذاجة الى غير ذلك بعيدا عن الرصانة لما يجب أن يكون عليه المشهد المسرحي الذي يجب ان يكون منحوتا فكرا وشكلا.من بحثه المخلص هذا، في خفايا تلك الأشكال والأفكار بحثا عن القيم التي لا تقبل الجدل وفي الفترة المبكرة من عمره وعمر المسرح في العراق، استطاع أن يخلق نوعا من التوازن بين ما هو سائد وبين ما يجب ان يكون عليه المسرح. هكذا كانت بدايته مع الفن عموما. فمن تجاربه السينمائية المبكرة فيلم القاهرة ـ بغداد ١٩٤٧ ومن ثم بطلا لأول فيلم عراقي عليا وعصام وفيلم ليلي في العراق ١٩٤٩ وغيرها من ألـ ١٤ فيلما حصيلة عمله في السينما. ومن تجاربه المبكرة في المسرح ابتداء من مسرحية شهداء الوطنية ١٩٤٨ ومجمل حصيلته البالغة ٣٢ مسرحية. إلى سفره لدراسته في أمريكا، التي عاد منها بحصيلة مهمة من الأفكار، منها انه عرف بتجربة بريخت في المسرح العراقي مازجا ـ بسبب تأثره بأستاذه حقي الشبلي وزميله جاسم العبودي-بين الكلاسيكية وستانسلافسكي ممزوجة بتأثيرات مسرح بريخت كما أسلفنا. ان تجربته سارت بخطى متسارعة لم تعرف التراجع إلا في سنواتها الأخيرة بسبب المرض والتعب والعجز حين بترت إحدى ساقيه ـ بسبب مرض السكري ـ مما جعله يلهث وراء الكسب من اجل العيش. هذا التصدع الذي شهدته حياته أثر سلبا على أعماله الأخيرة ـ واحد منها سينمائي هو حمد وحمود الذي أخرجه والذي أثار الكثير من النقد سلبا عليه مثلما أثار دهشة المهتمين بتجربته مخرجا مسرحيا، فمنهم من سامحه عليها بسبب ظرفه القاسي، ومنهم من لم يسامحه لأنها شكلت نقطة الضعف في مسيرته. هذا التراجع الذي بدأ في حمد وحمود ١٩٨٦ . ومنهم من يرى إن هذا التراجع بدأ من قراره السفر للعمل في الخليج ـ حضرت تفاصيل الدعوة التي قدمها له الراحل صقر الرشود ليكون بديلا عنه في مسرح الشارقة ـ وكان ذلك. فقدم أعمالا لا ترقي لمستوى أعماله في العراق، ومنها مسرحية الفخ ١٩٧٩ للكاتب محفوظ عبد الرحمن التي عرضت في مهرجان دمشق المسرحي من نفس العام من قبل فرقة الإمارات العربية المتحدة، والتي لم تلاق النجاح، حيث بدأوا بمقارنتها بأعماله السابقة ومنها الذي شارك في دورات سابقة من مهرجانات دمشق. أما في العراق فبدأ العد التنازلي مع مسرحية التوأمان لحساب شركة بابل للإنتاج الفني والتي كان يطمح من وراء تقديمها، الكسب المادي أولا. وربما تكون طريقا للمصالحة مع الجمهور الذي قاطع المسرح ـ هذا جوابه حين يدافع عنها كتجربة أخفقت ـ إن اعتقاد جلال بأن الكوميديا السهلة المشبعة بالنكات اليومية قد يكون بإمكانها أن تعيد الجمهور إلى سابق عهده مع المسرح متابعا ومساهما ذكيا كما كان عليه في سبعينات القرن العشرين. وثاني إخفاقه ـ وهي وجهة نظر خاصة بالبعض فلم يتفق على إخفاقها الآخرون ـ هي مسرحية دزدمونه ١٩٨٩ التي يقول عنها الناقد عبيدو باشا: " ففي دزدمونه انتقل إبراهيم جلال من هندسة علم الجماليات ومزجه بين بريخت وستانسلافسكي إلي العمل علي منصة تخضع إلي شروط الإذن. بدأ ميكرفونيا حين رفضت عساكر المخيلة عن مساحله في اضمحلال مداها لديه "(١). هي إذن حسب عبيدو باشا كانت دون مستوى جلال الذي كان فيها قريبا من جماليات الصوت بعيدا عن جماليات السينوغرافيا ـ وهي وجهة نظر لا تقلل من تجربة جلال كثيرا. ربما تكون دون مستوي ما تقدم من أعمال إبراهيم جلال، لكنها ليست أهمهما فهم من وجهة نظر الناقد كان قد جامل من خلالها السلطة ـ والسلطة من وجهة نظره التي ثبتها في موضوعه (٢) هي جهة تقديمها الفرقة الرسمية العراقية وكاتبها يوسف الصائغ مدير عام الفرقة، وهو ما دعاه إلى القول " قارع الجمهور ما شاهده من ثقل النص ومن اكتشافه إن صاحب النص يوسف الصائغ جاء إلي المهرجان وجائزته في جيبه. ذلك أنه أعلن في ملخصها أن مسرحيته درامية ذات منحى بوليسي نفسي ". جيدة من العلوم المسرحية ومن أول الداعين بمسرح برخت وكأنه بذلك أراد أن يثبت انه الآخر ـ أسوة بالعبودي الداعية الأول بستانسلافسكي ـ يدعو إلي ما هو جديد برتولد بريخت ودعوته إلي المسرح الملحمي و التغريب متوجا دعوته تلك بمجموعة من الأعمال يقف على رأسها البيك والسايق المعرقة عن السيد بونتيلا وتابعه ماتي . إن تجربة إبراهيم جلال التي امتدت إلى ما يقرب الخمسين عاماً استطاعت هذه المسيرة أن تنضج من أسلوبه في العمل مع الممثل أولاً ومن ثم وعبر الحس الذي يمتلكه في النظرة الجمالية الثاقبة للصورة المسرحية التي يمتلكها فطرياً ـ هكذا وصفه البعض من متابعيه الذين اعتبروا قصوره في التدوين النظري لتجربته قصور ثقافي في تكوينه المنهجي وهو رأي مبالغ فيه ـ أو من خلال مخزونه الفكري والثقافي وما خلقه من تكوينات جمالية على المسرح.هو ينطلق من ضرورة الإنسجام بين المخرج وفريق العمل، هذا الانسجام الذي هو أساس لكل إبداع واعتبر أي اختلاف في وجهات النظر بين المخرج وفريقه سببا في نقص الإبداع في أية تجربة ـ وهو رأي يتفق معه الكثيرون فيه ـ وواحد من أهم أسباب في إنجاح أهم التجارب وفي تحقيق الهدف الذي من أجله تتضافر الجهود. الإخراجية الطويلة أولا والتي هي حصيلة من تأثرا ته فيما شاهده من أعمال مسرحية عراقية اكتشف ما ينقصها في حينه وسعى لأن يتلافى تلك النواقص. وكذلك من عمله مع حقي الشبلي وانقلابه على نوع العمل الذي كان الشبلي يمارسه لاعتقاد جلال أن عمله في المسرح خال من اللمسات الحديثة المعاصرة ـ وهذا النزوع جعل من إبراهيم جلال يخضرم زمنيا مع أجيال تتابعت وكان فيها موقع جلال فيه في المقدمة لا يزاحمه أحد فيه –. كذلك ما شاهده من الأعمال التي قدمها جاسم العبودي الذي سبقه في الرجوع من الدراسة والرجوع منها ليكون مؤثرا في الوسط المسرحي بما حمله من أفكار ـ وكان يحسب للعبودي انه أول من نادى بنظام ستانسلافسكي الذي لم يكن وقتها معروفا في العراق. هذه التأثيرات المحلية مضافا لها ما قام به من أعمال سينمائية رائدة في العراق ومصر من خلال التعاون المشترك فيما بين البلدين وما حقق له ذلك من إفادة في مجال التمثيل في الأقل. يضاف إليها مرونته الجسدية كونه كان من الرياضيين المهمين في العراق له بطولاته التي أبرزها الملاكمة. هذا إلى جانب دراسته وتأثيراتها الايجابيةعليه عندما كان طالبا في أمريكا. أما عن تكوين الصورة لديه فتتولد نتيجة التأمل... والحوافز التي يثيرها بالتجارب المخزونة كما أسلفنا فيتولد لديه الإيقاع الصوري المسند بالإيقاع الصوتي، حواراً، شعراً، موسيقى، غناء، رقصاً... يقول إبراهيم جلال: " عندما أقرأ نصّاً مسرحياً أبدأ بسماع نغم... وأرى صورة تعبر عن هذا النغم... فأحاول أن أصنع الهارموني في الصورة، الحركة، النغم، كل ذلك لإعادة ترتيب الواقع، لإضاءة العقل والروح لدى المتلقي "(٤) إذن هو يسعي إلى التكامل في العرض مع تناول القضايا الأساسية للشعب، الحال الذي جعلهُ يتجه في بحثه المستمر عن النصوص المحلية التي تابع تأليف البعض من نصوصها بإبداء الرأي والنصيحة والملاحظة، فهو يرى إن في النص المحلي شيئاً ما يمكنه أن ينمو ويتطور، ويتوازى بالأهمية مع النص العالمي في المحصلة النهائية تأليف العرض المسرحي. لقد أكد جلال أكثر من مرة إن ثقته بالمؤلف المحلي ثقة كبيرة لكن النقص، أو قلة الوعي المسرحي العالمي، وإدراك المفاهيم الإخراجية وأسسها لديه تدعوه كمخرج لأن يساهم في كتابة النص الأدبي ويضفي عليه الشكل. وكما يفعل مع النص... كان يفعل مع بقية العناصر الأخرى هو يقول: " انني في أكثر أعمالي أضع ـ أو أساهم في تصميم الديكور ـ ومثلها الملابس، الإضاءة، الموسيقى... الخ، لأنني مثلما أريد إمتلاك مضمون العمل، أسعى إلى إمتلاك شكله "(٥). وعن تعامله مع الممثل لم يكن ليعطيه الحرية المطلقة في الحرية المطلقة في الحركة بل كان يقيده في أكثر الأحيان، أنه يبرر ذلك كون الممثل المحلي لا يمتلك موهبة(الأداء التمثيلي) وإنما أكثر ما يعتمد عليه هو الإلقاء المبالغ فيه مع توظيف الحركات الإيمائية ذات المعاني الخاصة في الدور المسرحي، أما عن المهمة التركيبية للتمثيل والعرض فلا يمتلكها غير المخرج، وهو المسؤول الأول عن الصورة النهائية التي تحسن التكوين العام للمسرحية إضافة إلى التمرين وهو غير متهيئ وبالتالي عليه أن يلقن الممثل كل شيء لأن "المخرج الذي يملك طموحات أبعد من الحاضر يحتاج إلى ممثل مستعد علي الفور لالتقاء رؤياه"(٦)، يعتقد المخرج إبراهيم جلال إن واحد من أسباب تأخر المسرح العربي هو الممثل الذي يعتمد الحوار بعيداً عن التعبيرات النفسية الخالية من الفعل الفيزيقي (العضلي) ـ إن الممثل الجيد بالنسبة إليه هو المتمكن من جسده ـ كلغة تعبير هائلة عنده فالممثل لا يسعى إلى تطوير جسده كما لا يسعي إلي تطوير إلقائه أيضاً.



ابراهيم جلال بين مجموعة من الفنانين العراقين في ايطاليا بينهم خالد الرحال

من تجاربه السينمائية المبكرة فلم القاهرة ـ بغداد 1947 ومن ثم بطلا لأول فلم عراقي عليا وعصام وفيلم ليلي في العراق 1949 وغيرها من ألـ 14 فلما حصيلة عمله في السينما.
ومن تجاربه المبكرة في المسرح ابتداء من مسرحية شهداء الوطنية 1948 ومجمل حصيلته البالغة 32 مسرحية. إلي سفره لدراسته في أمريكا، التي عاد منها بحصيلة مهمة من الأفكار، منها انه عرف بتجربة بريخت في المسرح العراقي.

هوامش:

١ـ عبيدو باشا: ممالك من خشب ـ المسرح العربي على مشارف الألف الثالث، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الاولي، كانون الثاني/يناير١٩٩٩، ص٤٣٠.

٢ـ الفصل السابع: المسرح في العراق ـ الانقلاب الدراماتيكي عبيدو باشا ـ ممالك من خشب .

٣ـ عبيدو باشا: مصدر سابق، ص ٤٣٠.

٤ـ إبراهيم جلال: المسرح بلاغة الحياة، جريدة الجمهورية، العدد٤٨٤٥، بغداد ١٩٨٢، ص٦ .

٥ـ عامر بدر حسون: رحلة الصحون الطائرة، جريدة الفكر الجديد، بغداد ١٩٨٢/١٠/١٥، الصفحة الأخيرة.

٦ـ نفس المصدر السابق: الصفحة الأخيرة

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

جماليات إبراهيم جلال

د. عقيل مهدي يوسف

في (مكبث) استخدم خيال الظل ايضا، ليدين احلام مكبث المشوهة حيث ينتصر لـ(ماكدوف) لانه يعبر عن طموح جماعي، بينما لم يكن ماكبث الا طموحا ذاتيا مريضا.. لقد تأثر ابراهيم جلال باساليب ستانسلافسكي وبرشت ومايرهولد ولكن من دون ان تطغى على شخصيته الواضحة في الاخراج.. ولإبراهيم جلال افضال لا تنسى على واقع حركتنا المسرحية سواء ما يخص النص المحلي او في تأثيره في مخرجينا الفنانين العراقيين الذين امتد تأثيرهم على عموم الساحة العربية وفي الخليج العربي بالذات، وهو المؤسس لفرقة المسرح الحديث، وكان نقيبا للفنانين وتدريسيا تتلمذت على يديه اجيال فنية عديدة.

دراسة ابراهيم جلال لفن السينما في ايطاليا (١٩٥١-١٩٥٥) تكشف لنا السر الذي يكمن وراء غنى مخيلته الفنية، ومرونتها واستيعابها لتقنيات عدة في التعامل مع الفراغ والزمن والكتل والقوى..الخ.

ان عالم السينما الرحب، جعل من عروض جلال المسرحية ناضجة في الفن، ومبتعدة عن تلك النصوص التي كانت في معظمها تنقل الى خشبة المسرح لتقرأ وتسرد بشكل تراكمي بلا صور عضوية يتطلبها الاخراج المسرحي، وبالطبع ما كان فنانونا حينئذ، ليجدوا حلولا اخراجية في فترة كانت تدرج فيها الثقافة والفن بواجهات ثانوية.

لقد اعجب به استاذه (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 ومصادره عباقرة الفن مثل: بيكاسو واينهارت، وجورنلك، 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 الخشبة وتطويرها من حالتها الغريزية وجعلها حالة منظمة، مثقفة ومقنعة.. ومن الفعاليات الفنية التي مارسها في معهد الفن باميركا، تمثيله 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 برناروالبا) للشاعر الاسباني لوركا و(المغنية الصلعاء) و(الدرس) ليونسكو و(بوتنيلا 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 برجراك) لان المخرج (جينو جرفي) استخدم (خيال الظل) استخداما مؤثرا، وفي ايطاليا ايضا اعجب بـ(طرطوف) للمخرج نفسه حينما عالج تكويناته بحس تشكيلي متقن. وكذلك اعجب بتوظيف الديكور في مسرحية (يوليوس قيصر) للمخرج (فيتاريو كازنز). وفي امريكا دهش للديكور الذي اصبح ظهيرا للجمهور وليس امامها كما كان ينبغي ان يكون، جاء هذا في عرض (الخال فانيا) لـ(تشيخوف) او تعبيرية (جارلس ماكو) في اخراجه لـ(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 (زافرلي) كوميدية مضحكة، او اخراج (بن بيسون) في المانيا الشرقية لـ(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، وحركتيه في خلق الفعل المستمر في الفضاء (غابة-صحراء-جبل-وادي). ان التغيير يكمن في انقطاع شجرة، اما في المسرح فان تغيير التكوين يتم وفق مقتضيات الطبيعة البشرية ضمن علائقها الاجتماعية من خلال الكتل وارتباطها بالسطوح والمسافات وهذه القيم التشكيلية تخلق هكذا.

يقول جلال: "..عندما اقرأ مسرحية أسمع نغمها وايقاعها وهذا ما يوحي لي بالصورة المركبة او (التركيبة 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 لم نجعلها (هارمونية) وهذا ما يسميه (جلال) بالتجانس، الذي يعبر عنه الموسيقي احسن تعبير، وهكذا فالتكوين عنصر مهم في إفهام المشاهد والتاثير في استجاباته. ان في توزيع الاشكال الحية والجامدة (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 فقدها 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، وصولا الى الثورة الصناعية، واكتشاف الكهرباء والذرة".. الخ.. يجد في ذلك نسبة جمالية تخص (التكوين) واصبحت كذلك لارتباطها بالمتغيرات الحضارية والفكرية والاقتصادية.. ان الصراع هو انتصار رغبتين وانتصار إحداهما.. وجلال يحاول خلق الصراع مسرحيا بمحاولته التعرف على التناقض في الالفاظ حتى يكون بمقدوره ان يصب من ذاكرته الحسية، صورا ليملأ 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 احدد المسرحية واختزلها بجملة وحتى بكلمة واضحة رئيسية، مثلا كلمة الغيرة في عطيل والانتقام في هملت والطموح في مكبث.. وهذه تفسيرات اولية تحتمل الاجتهادات.. ولكنني مثلا عندما اقو لان الغيرة المبالغ فيها تؤدي الى الهلاك، فانني اعي ان كل واحد ينطوي على الغيرة بشكل من الاشكال.. اصبحت لدى عطيل مبالغا فيها.. ومن هذه النقطة انطلق لاترسم انبثاق الاشعاعات 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 الامي الذي لا تتعدى مفرداته حيزها الضيق.. وهذا ما يجعل من لغتنا العربية الام هي المرشحة في المسرح لخصوصيتها، وكما يتساءل جلال حين يقول ".. لا ادري لماذا يتقبل الانسان العادي لغة القرآن الكريم، ويفهمها ويؤمن بها ونجد ان هناك من يصر 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 قيلت جملة على المسرح فعليها ان تكون متزامنة مع الحركات، والخطوات ومع الممثل المقابل، حسب تفسير المخرج للحالة العامة، واختياره لمواقع السكون، والقيام، والقعود، والمشي، والالتفاتة، والايماءة، والانعزال، 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 ببغاوية، لاجد فيها الفلسفة والتربية وخلاصة النظريات الانسانية.

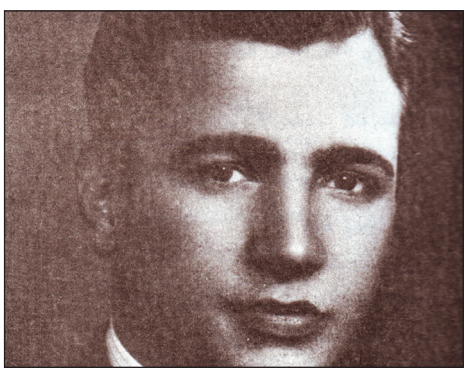
ان جلال عند القراءة الاولى للنص المسرحي، يتعرف على الانطباع الاول، وبعد ذلك يكتشف مسالك كانت مجهولة لديه عند البداية، وحتى حين ينتهي من اخراج مسرحياته ويعرضها، يكتشف اخطاءها، لهذا يحاول اخراجها مرة ثانية وهكذا لاظهار ما لم يوفق في اظهاره في المرة السابقة، ومن عمل مع (جلال) من الممثلين يدرك مكابرته حتى في آخر لحظة من العرض فهو قلق، دائم التغيير والتقلبات.

ان (جلال) يجد في التقسيمات التسعة لخشبة المسرح، مجالا رحبا 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 قرات مسرحية كليوبترا- وجدت فيها حوارا يدور بين (انوبيس وكليوبترا) بعد انسحابها من معركة -اكتيون- تقول "انني لم اخن وطني، ولكني 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، ليقعوا اموانا على المسرح بفعل جراحهم على الرغم من حوار (حابي) الذي يحاول فيه ادانة الشعب.

تظهر في (دائرة الطباشير القوقازية) التي اعدها 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 المختار بهيئة الجرذ.. وفي (الطوفان) اظهر طوفان الافكار واكد انتصار (الجماعة) على انانية الفرد، حيث يحاصر الشعب (كلكامش)، وكان الديكور من ابتكاره حيث جعل القسم الاعلى للالهة والاسفل للشعب، وفي (فوانيس) طه سالم ناقش مظاهر الاستغلال، فهذا تاجر عقيم يستغل انسانا فقيرا، 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 قسيسا فانه كان يؤلب الناس لطرد الفرس المحتلين الذين اغتصبوا ارضه".

في (مكبث) استخدم خيال الظل ايضا، ليدين احلام مكبث المشوهة حيث ينتصر لـ(ماكدوف) لانه يعبر عن طموح جماعي، بينما لم يكن ماكبث الا طموحا ذاتيا مريضا.. لقد تأثر ابراهيم جلال باساليب ستانسلافسكي وبرشت ومايرهولد ولكن من دون ان تطغى على شخصيته الواضحة في الاخراج.. ولابراهيم جلال افضال لا تنسى على واقع حركتنا المسرحية سواء ما يخص النص المحلي او في تأثيره في مخرجينا الفنانين العراقيين الذين امتد تأثيرهم على عموم الساحة العربية وفي الخليج العربي بالذات، وهو المؤسس لفرقة المسرح الحديث، وكان نقيبا للفنانين وتدريسيا تتلمذت على يديه اجيال فنية عديدة. ان الفنانين الشباب، وهم يبتكرون طرائق جديدة في الاخراج وفي فهم تكاملية العرض المسرحي المعاصر، يدينون بإضافاتهم لاولئك الرواد الذين لم يبخلوا في عطائهم وجديتهم، ويعد (ابراهيم جلال) مع (جاسم العبودي) من اوائل روادنا المسرحيين الذين منحوا مسرحنا، صفته الوطنية الناصعة، ومعالجاته الاخراجية الراقية وترسم اصوله العلمية، وقوانينه الجمالية



عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

إبراهيم جلال

المجدد الحقيقي

إبراهيم جلال

لطيف حسن*

اذا اردنا ان نعرف شيئا عن التجديد في المسرح العراقي ، سنجد ان المسرح العراقي كله منذ وفادته اليه بدءا من تاريخ غير محسوم تماما بدقة من القرن التاسع عشر ، وحتى الوقت الحاضر ، هو سلسلة غير منقطعة من التحول والتغير والتجريب ، وابو التجديد (بمفهوم قدم جديدا لما هو غير مؤسس قبلا) هو حقي الشبلي مؤسس قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة و الذي يعود اليه الفضل في تربية اجيال متعاقبة من بعده من الرواد الاكاديميين ووضع الاسس العلمية للمسرح في العراق .

الا ان المجدد الحقيقي في المسرح العراقي هو ابراهيم جلال (١٩٢٤ - ١٩٩١) الذي صحح من وضع المسرح العراقي ، واوقفه على قدميه كما يقولون بعد ان كان مقلوبا على رأسه ويديه، هو اول ثورة فنية ومنهجية على جوهر ودور المسرح النخبوي عند استاذه الشبلي ، وانزل المسرح المحلق من برجه السماوي ، الى ارض الواقع ومجتمعات القاع المسحوقة..

ولد ابراهيم جلال في الأعظمية عام ١٩٢٤ ابن المحمود جلال المحامي ، احد اعيان بغداد ومن موظفيها الكبار ، تقلد العديد من المناصب الحكومية الهامه، وتنقل بين مختلف ألوية العراق (مدن العراق) واستقر في فترة دراسة ابراهيم جلال للمرحلة الابتدائية، متصرفا للواء الحلة .

برز ابراهيم جلال في المدرسة بتفوقة على اقرانه في درس المحادثة و الخطابة، واجاد تقليد اصوات الحيوانات والطيور ، كان والده اكبر المعجبين بمواهبه المبكره ، شجعه على المواصله بحماس ، مع معلميه في المدرسة ، الذين كانوا يبرزونه في مناسبات واحتفالات المدرسة ويختارونه لإلقاء الخطب والكلمات واستعراض قدراته في تقليد اصوات الطيور والحيوانات.

في عام ١٩٣٠ تعرف بشكل مباشر على المسرح عند زيارة فرقة حقي الشبلي مدينة الحلة، وعرضت فيها مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي .

استأجرت الفرقة احد مقاهي المدينة ، وبنت فيه مسرحا مؤقتا من الحصران والبردي كعادة ماتعمله الفرق المسرحية الزائرة في ذلك الزمان الذي لم تكن دور المسارح والسينما مبنية ومتوفرة بعد في مدن العراق ، عدا بغداد والموصل والبصرة .

ويذكر ابراهيم جلال عن هذا العرض الذي شاهده وساهم فيه فيما بعد، ان منادي المدينه الشهير (عباس حلاوي) قد استخدم في الترويج والاعلان لهذه المسرحية ، ودار هذا الاخير في شوارع الحله على عربة (ربل) مع فرقة موسيقية شعبية تستخدم في الافراح الشعبية ، واناس في ملابس ملونه غريبه يقومون بحركات بهلوانية ضاحكة ويهرجون ويهزجون على اصوات الطبول والموسيقى والغناء،

دعي والده بصفته من اعيان المدينة لحضور افتتاح المسرحية ، ورافق ابراهيم والده في حضور هذه الحفلة العجائبيه التي ربطته الى النهاية بفلك المسرح فيما بعد ، وبدفع من والده اشترك في العروض اللاحقة للمسرحية ضمن الاطفال الذين يضربون مجنون ليلى بالحجارة، ويلاحقونه وهم يرددون:- ((قيس كشفت العذارى وانتهكت الحرمات)).

ويصف تقاليد ذاك الزمان في العرض المسرحي، فيقول ان عفيفة اسكندر رافقت الفرقة و قد قدمت بعض اغانيها الخفيفة في فواصل المسرحية ، واستخدم راقصة كانت تقدم وصلاتها في باب المقهى لجلب الزبائن ، والقى حقي الشبلي ايضا في هذه الحفلات بعض المنولوجات التي تحمل مضامين تاريخيه وذلك في فترات الاستراحة .

ويذكر عن الجمهور الذي حضر الحفلات انها كانت للرجال فقط ، وخصصت حفلة من حفلات الفرقة لحضور النساء .

في فترة المراهقة وماتلاها من مرحلة الشباب والتوهج ، انشغل كما هي العادة الشائعة عند معظم الشباب انذاك، بممارسة الرياضة والعاب الساحة والميدان بمختلف انواعها ، طفر عريض ، ورمي القرص ، والركض ، والقفز ، والملاكمة، وحقق ارقاما قياسية فيها ، وحصل على بطولة في الملاكمة على مستوى العراق، وكانت الفعاليات الرياضيه التي يشترك فيها تقام في حفلات تقيمها جمعيات ونواد وطنية وخيرية ترسل ريعها لنصرة فلسطين .

في عام ١٩٣٩ عندما كان طالبا في السنة الاخيرة من الثانوية ، اشترك في مسرحية (فتح الاندلس) بدور العاشق، وقد مثل امامه دور المعشوقة كما يذكر ابراهيم جلال ، طالب آخر في صفة ، كما كان شائعا بسبب التحريم الاجتماعي الصارم آنذاك على صعود المرأة لخشبة المسرح ، لاسيما في المدارس .

المسرحيه كانت من اخراج حقي الشبلي الذي عين اولا بعد عودته من باريس ، كمرب ومشرف على نشاط المسرح المدرسي، قبل ان يؤسس قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة . .

دخل قسم التمثيل في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٤٠ في اول دورة افتتحت لها، بدفع وتشجيع من حقي الشبلي الذي اشركه معه منذ ان كان طفلا في مسرحية (قيس وليلى) وبعدها بفعاليات مسرحيه مدرسية عديدة قام باخراجها الشبلي، وتلمس فيه منذ ذلك الوقت المبكر المواهب والقدرات والميزات التي خلقت الفنان ابراهيم جلال لاحقا .

وفي المعهد ادى تقريبا كل الادوار الرئيسيه للمسرحيات التي اخرجها حقي الشبلي، التي كانت تتطلب من الممثل الاول في المسرحي في مقياس ذالك الزمان، الحضور المسرحي والوسامة والرشاقة والجسم الرياضي المكتمل .،.

قبل افتتاح قاعة مسرح الملك غازي في بداية الاربعينيات ، والتي سميت لاحقا بقاعة الملك فيصل الثاني ثم استقرت في العهد الجمهوري باسم قاعة الشعب التي تقع في منطقة باب المعظم من بغداد، بجوار وزارة الدفاع ، وكان طلاب المعهد في بداية تأسيس القسم يقدمون عروضهم في (صالون المعهد) مستخدمين (هول البيت) المستأجر كاداره لمعهد الفنون وفي نفس الوقت يحوي صفا مخصصا لتدريس الطلاب. وكان قد شهد هذا الصالون الاعمال التي شارك فيها ابراهيم جلال كطالب ، حتى تاريخ افتتاح قاعة الملك غازي في اوائل الاربعينات بمسرحية (شهداء الوطنيه) من اعداد واخراج حقي الشبلي، وبطولة ابراهيم جلال، تلتها عروض المعهد مثل (مصرع كليوباترا) لشوقي و(المثري النبيل) لموليير شارك فيها جميعا بالادوار الرئيسية، حتى سنة تخرجه من المعهد عام ١٩٤٤ ..

كان من ابرز طلاب الدورة الاولى معه جعفر السعدي وعبدالقادر ولي وعبد الجبار ولي وكريم هادي الحميد، وخليل شوقي، ويحيى فائق ، وعبدالله العزاوي وآخرون ، وكان معظمهم يقودون فرقا مسرحيه او يعملون فيها ، ويشكلون بمجموعهم خيرة فناني المسرح العراقي آنذاك ، الزمالة واللقاء اليومي في المعهد قوت فيما بينهم اواصر الصداقة والتعاون وانخلق نوع من التناغم الفكري والعاطفي الذي كان متجاوبا بشكل عام مع الشارع السياسي واحداثة الساخنة في الاربعينات .

اسس كريم هادي المحامي وعبد القادر ولي وجعفر السعدي، ومعهم ابراهيم جلال وخليل شوقي وباقي خريجي الدورة الاولى ، فرقة جديدة تختلف في توجهاتها عن توجهات مسرح حقي الشبلي النخبوي، (الفرقة الشعبية للتمثيل) ١٩٤٧ ، مثل بطولة مسرحيتها الاولى (شهداء الوطنية) واخرجها ايضا ابراهيم جلال بمشاركة عبدالجبار ولي .

شكلت عروض الفرقة اللاحقة اول خروج لطليعة الرعيل الاول من الطلاب عن النهج الفني لاستاذهم ، ولم يكن هذا الخروج بمعزل عما كان يصل العراق ، من مصر بشكل خاص من ترجمات للمسرحيات العالمية وبعض الدراسات عن المسرح المنشورة هنا وهناك في المجلات العربية التي كانت تصل اليهم كمجلة الهلال وسلسلة ومجلة (كتابي) التي دأبت على نشر ملخصات للمسرحيات العالمية الكلاسيكية ، والرسالة والاديب والكواكب وغيرها التي وسعت من افاق ثقافتهم المسرحية والفنيه، التى تأسست في البداية على ماكان يقدمه لهم حقي الشبلي من ملازم المحاضرات المترجمة عن الفرنسية التي كان يعدها و يلقيها عليهم ، اضافة لترجمات حقي عن المسرح الفرنسي الخاصه لطلابه في المعهد .

تعرف في عام ١٩٥٠ بيوسف العاني كطالب متميز في معهد الفنون الجميله ، وكان يوسف العاني يقود جماعة (جبر الخواطر)، فنشأت بينهما من يومها علاقة صداقة وتعاون حميمين اثمرا عن تأسيس

قبل افتتاح قاعة مسرح الملك غازي في بداية الاربعينيات ، والتي سميت لاحقا بقاعة الملك فيصل الثاني ثم استقرت في العهد الجمهوري باسم قاعة الشعب التي تقع في منطقة باب المعظم من بغداد، بجوار وزارة الدفاع ، وكان طلاب المعهد في بداية تأسيس القسم يقدمون عروضهم في (صالون المعهد) مستخدمين (هول البيت) المستأجر كاداره لمعهد الفنون وفي نفس الوقت يحوي صفا مخصصا لتدريس الطلاب.

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

(فرقة المسرح الحديث) ١٩٥٢ التي كان لها دورها المميز لاحقا في الانفتاح على كل التيارات والتجارب المسرحيه العالمية المعاصرة والحديثة التي جائتنا وترسيخها .

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

وكانت شروط القبول في هذا المعهد صعبة اذ كانوا لايقبلون فيه الا طالبين في السنة الدراسية من مجموع الاجانب المتقدمين للدراسة وبعد تصفية دقيقة اثناء تقديم امتحان القبول، وقد اجتازابراهيم جلال الامتحان بنجاح ، وكان من اساتذته في المعهد المخرجان المشهوران روسليني ، وديسيكا. وحضرأثناء تواجده هناك ، اول مؤتمر عالمي لحركة الواقعية الجديدة ، واستمر المؤتمر لمدة شهر ناقش فيها طروحات الانكليز باعتبار الفيلم التسجيلي هو اساس الواقعية الجديدة التي يجب اعتمادها بالضد من الطرح الايطالي للواقعية في السينما التي ترى ان الكامرة يجب ان تترك الاستوديوهات وبهرجتها المزيفة والتي هي اصلا كانت مدمرة في ايطاليا اثناء الحرب وتخرج الى الشارع والبيوت العاديه وتصورها كما هي عليه بدون تدخل كبير ، وبما هو ممكن من ادوات ، وقد انتصرت طروحات الواقعيه الجديده للايطاليين في هذا المؤتمر على طروحات السينما التسجيلية الانكليزية ، واخرج ابراهيم جلال في المعهد المذكور فيلما وثائقيا قصيرا على اساس سيناريو مسرحية العاني (تؤمر بك) باسم (البـاب). قطع الدراسه في عام ١٩٥٤ وعاد الى العراق ليعمل في فرقته لقناعته بان ماكان يقدمه المعهد من معلومات يكاد يعرفها ويحس بانها قد مرت عليه وليس هناك من جديد يضيفه المعهد من معلومات لم يسبق له ان اطلع عليها ، كان يشعر بانه يضيع الوقت في المعهد ، وانه قد تجاوز بكثير ماكان يدرسه في المعهد السينمائي الايطالي الا ان فهمه للواقعية الجديدة تعمق ورسخت عنده في هذه الفترة ميوله الى مذهب الطبيعة.. والجدلية في الطبيعة.

في نفس الفتره عاد جاسم العبودي من الولايات المتحده الامريكيه حاملا معه طريقة ستانسلافسي والمنهج الواقعي الروسي في الاخـراج كما درسها في امريكا، وحقق الاثنان منذ عام ١٩٥٤ في معهد الفنون الجميلة ، دفعة مهمة في تجديد مناهج الاخراج في العراق بتعميق الطريقة العلمية في تفسير الفن وفي تحليل الشخصيات ارتباطا بتاريخها الظرفي اي المكاني والزماني . كان هذا جديدا تماما على المسرح العراقي .

في سنة ١٩٥٩ عاد و سافر مجددا لاكمال دراسته التي قطعها في ايطاليا ، وهذه المرة الى الولايات المتحده الامريكية ،ودرس المسرح في هذه المرة ، وانهى دراسة الماجستير بتفوق عام ١٩٦٣ وكانت اطروحته في نظرية التغريب البريشتي ، وحصل على توصية بدراسة سنة اضافية لنيل العالمية ، الا انه اهمل هذه التوصية وقفل عائدا للعراق مسرعا بعد ان حدث انقلاب شباط ، وزج معظم اعضاء الفرقة بمن فيهم سكرتيرها يوسف العاني في المعتقلات ، وفصلوا من دوائرهم ، والغيت اجازة عمل الفرقة ، وصودرت ممتلكاتها.

وكان موقفه شجاعا في اعادة لم شمل اعضاء الفرقه، من (جماعة المسرح الفني) التي اسسها خليل شوقي للعمل في التلفزيون ، وكان جميع اعضائها من الشباب الجدد من خيرة طلاب وخريجي المعهد والاكاديميه ، واعضائها القدامى الذين انقطعوا عن العمل المسرحي ، والظهور بهم في فرقه جديده لاحقا لم يتهيب ان يعلن انها امتداد لفرقته السابقه ومواصلة لنهجها مما دفع بالعديد من الشباب من الذين كانوا يعملون في جماعة خليل شوقي الانسحاب من الفرقه، ومنهم من سجل اعتراضه على ان تكون الفرقه امتدادا لماسبقها من منطلق فكري غير منسجم لما تشكله الفرقه السابقه من رمز للمسرح والفكراليساري ، ومنهم من واصل العمل معها رغم تسجيل تحفظه ،ككريم عواد على سبيل المثال .

كان ابراهيم جلال ديناميكيا كتلة من الحركة واللاهدوء في عمله وفي مجال تنشيط فرقته ، فبعد ان اعاد تأسيس (فرقة المسرح الفني الحديث) بأداء التمارين على مسرحية طه سالم (فوانيس) ١٩٦٦ فورا في الوقت الذي كان فيه محسن العزاوي يطبق في الفرقه اخـراج مسرحية (مسرحيه في القصر) لمورلنياك لمعهده في جيكوسلوفاكيا، وما ان قدمت مسرحية محسن العزاوي بنجاح حتى تلتها مباشرة في العرض مسرحية طه سالم، وفي اثناء عرض الفرقة للمسرحية الاخـيرة كان ابراهيم جلال يدرب الممثلين على مسرحية عادل كاظم (عقدة حمار) الى جانب انشغال بـدري حسون فريد كضيف فى الفرقة بتدريب الفرقة على مسرحية عبد الجبار ولي (مسألة شرف)، استعدادا لتلبية دعوه من وزارة الثقافة الكويتية للفرقة لتقديمهما على مسارح الكويت ، وسافرت الفرقة في نفس السنه (١٩٦٦) الى الكويت وقدمت المسرحيتين بنجاح كبير .

وابراهيم جلال شخصيا يؤكد اكثر من مره في احاديثه وتصريحاته ميله الى المذهب الطبيعي وديالكتيك الطبيعة في حياته

في سنة 1959 عاد و سافر مجددا لاكمال دراسته التي قطعها في ايطاليا ، وهذه المرة الى الولايات المتحده الامريكية ،ودرس المسرح في هـذه الـمـرة ، وانهى دراسة الماجستير بتفوق عام 1963 وكانت اطروحته في نظرية التغريب البريشتي ، وحصل على توصية بدراسة سنة اضافية لنيل العالمية ، إلا انه اهمل هذه التوصية وقفل عائدا للعراق مسرعا بعد ان حدث انقلاب شباط ، وزج معظم اعضاء الفرقة بمن فيهم سكرتيرها يوسف العاني في المعتقلات ، وفصلوا من دوائرهم ، والغيت اجازة عمـل الـفـرقـة ، وصـودرت ممتلكاتها.

، فهو يسجل تصوره عن فن المسرح في منهاج مسرحية (مصرع كليوباترا)١٩٦٤ ((الفن تقليد الطبيعه ومحاكاتها ، وغرضه اثارة الفكر والوجدان ، العقل والعاطفة ، أثارة العقل لتنويره ، واثارة العاطفة لتثقيفها وتشذيبها ، انت مدعو ايها المشاهد لترى وتحكم ، لتفكر وتنقد لا لتسحر وتغفو اغفاءة المنوم مغناطيسيا بسحر الايهام الواقعي الذي يعرض امامك ، .. انت دائما في المسرح ولست في حلم ..(..) وفن المسرح تقليد للطبيعة ومحاكاة للواقع وليس الطبيعة كما هي ، ولا الواقع منقولا 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 تعقل عما يحدث ، لتشارك الحقيقه الراسخة بعين مبصرة وليس بعدسة مصور))، ويؤكد على هذا المنحى في احد لقاءاته الصحفية اللاحقه فيقول ((... ان اهمية حركة الحياة وما يحيطها زادته وعيا واقعيا وادراكا للفعل وقيمته التغييرية، وان ذاكرته ومطالعاته وتراكم الخبرة الفنية كانت لها الاثر الكبير في بنائه كأنسان اقرب الى الطبيعة، الطبيعة كما يفهمها في حركتها وهارمونيتها ، فهو ضد كل من يقف امام وجه هذه الحركة بهدف التعويق وارجاع او تجاوز الزمن، ويدعو الى الانسجام مع الحياة والتلاؤم في صيرورتها ، وهو مقتنع ان كل شيء يتغير في آخر المطاف نحو الافضل ، لأنه قانون الطبيعة ، وما هو مشوه من ظواهر نصطدم بها يوميا ما هي الا عوارض طارئة سرعان ما تسحقها عجلة ديالكتيك الطبيعيه، وتصفو 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 الافي نهايات القرن التاسع عشر، وان كل ماقدمناه لحد الان فى مسرحنا العراقي او العربي يعتبر جديدا على مسرحنا المحلي الذي يعاني من ضآ لة التراكم في الخبره المسرحية، وليس تجديدا، التجديد يعني الاضافة الى تراث المسرح العالمي، وهذا ما لم يتم التوصل اليه لحد الآن، ان كل ما يطلق عليه انه تجديد ، هو في نظره تكرار لما توصل اليه العالم في مجال المسرح منذ سنين طويلة، انه محاكاة وتقليد بهذا الشكل او ذاك لموديل المسرح العالمي، ويعتقد اننا متخلفون عراقيا وعربيا عما توصل اليه المسرح في العالم بمسافة شاسعة .

فمفهوم التجديد عند ابراهيم جلال هو تجديد لشيء موجود اصلا ، وعندما لانملك شيئا اصيلا اسمه المسرح ، فكيف لنا ان نجدده ؟ يمكن ان نقول اننا نضيف الى رصيدنا خبرة ما لم يسبق ان مرت علينا من تجارب المسرح العالمي لاول مرة ، وهذا نسميه جديدا وليس تجديدا على مسرحنا المحلي ، انه تكرار من وجهة نظر المسرح العالمي.

من هذا المنطلق كان ابراهيم جلال يقف ضد كل من كان يدعي به طلابه بالتفرد والريادة في المعهد وبياناتهم من انهم مجددون ويمتلكون رؤى خاصة غير مسبوقة، ويهزأ ببياناتهم الثورية عن المسرح التي كانوا يكتبونها وهم على مقاعد المعهد الدراسية، كان يحرص على طلابه اتقان الصنعة اولا ، ان يتعلموا اصولها كما هي في المعهد والمناهج الدراسيه ويطبقوا ماتعلموه فقط، ويتركوا الحذلقة ودعوى اكتشاف الجديد ويؤجلوا اعلان افكارهم الى ما بعد الممارسة التي تأتي بعد التخرج بدايات اسلوب ابراهيم جلال في المسرح، كانت في اول الامر تحت تأثير اسلوب استاذه حقي الشبلي، الذي سرعان ما ابتعد عنه نحو المسرح الواقعي الشعبي تحت تأثير مفاهيم الواقعية الاشتراكية، ثم تعمقت الواقعيه عنده اكثر بعد دراسته القصيرة في ايطاليا، ومنهج ستانسلافسكي والطريقة في الاخراج بعد عام ١٩٥٤عند عودة جاسم العبودي من دراسته للمسرح من الولايات المتحده عام ١٩٦٣ ، ثم اخذ يجرب المنهج البرشتي الملحمي في اعماله منذ عام ١٩٦٣ ، بعد ان حصل على الماجستير ، وظل مخلصا ومتحمسا لهذا الاسلوب الى ان غادرنا .

ومنذ ان تولى رئاسة قسم المسرح في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٠ من بعد استاذه حقي الشبلي، تربت على يديه قافلة طويلة من الرواد المهمين في المسرح العراقي في دورات المعهد التي توالت بعد الدورة الاولى، من امثال يوسف العاني ويعقوب الامين وشكري العقيدي وكارلو هاريتيون، وبدري حسون فريد ، ومحمد القيسي، وعادل الشيخلي، وراسم القيسي، وسامي عبد الحميد، ومجيد العزاوي، وعبد الواحد طه ، وغيرهم .

ترك ابراهيم جلال فرقته (فرقة المسرح الفني الحديث) عام ١٩٧١ بدافع التمرد الدائم في داخل ابراهيم جلال على الساكن والجامد والمألوف من الاطر ، التمرد حتى على قواعد ونظام الفرقة التي ساهم هو بصياغتها وتأسيسها ، والتي أحس بانها ماعادت تستوعب انطلاقاته المتجددة التي لاحـدود لها. تحـدث زميـل دربـه يوسف العـاني في الصحف عن ابراهيم جلال واصفا اياه بانه مبدع ((لايقف عند حدود ، يكبر في كل لحظة ، لم يكن يقنع بأي عمل مسرحي تام، سواء انتهى من تقديمه هو ، او قدمه الاخـرون، فتصوره للعمل لاينوقف عند افق، وحتى عندما يصل عمله الى العرض، فانه يتجاوزه في كل يوم جديد، يضيف اليه في كل مرة شيئا، ويعدل احيانا ، فليس من السهل على الممثل الذي يعمل معه ان يفهم او يستوعب كل مايريد، فهو نفسه لايعرف مايريده على وجه الدقة، لانه يريد حالة الصيرورة المتواصلة في الصورة، في اللاشعور ، ويفترض ان كل من حوله يشاركه رؤياه...))

كان ابراهيم جلال ، متنوع المواهب قدم للسينما والمسرح والتلفزيون والاذاعة، طوال أكثر من خمسين عاما من النشاط في الـوسـط الـفـني ، تمـثـيلا واخـراجـا وتدريسا في معهد الفنون والاكاديمية وفرقته المسرحية وفرقة المسرح القومي، قدم في حياته الحافلة بالنشاط حتى اخر لحظة ، المئات من الاعمال الهامة التي تشكل علامات مضيئة في المسرح العراقي،منها، (اغنية التم) لتشيكوف ١٩٥٦ و(ست دراهم) ومسرحيات اخرى ليوسف العاني في اوقات مختلفة اهمها (اني امك ياشاكر) ١٩٥٨ و(عقدة حمار) لعادل كاظم ١٩٦٧و(فوانيس) لطه سالم ١٩٦٧ و(البيك والسايق) لبرخت ١٩٧٣ و(الطوفان) لعادل كاظم ١٩٧٢ و(مصرع كليوباترا) لاحمد شوقي ١٩٦٤ وغيرها الكثير.

حصل على جوائز تقديرية وتكريمية عديدة، محلية وعربية هامة، وكرم اكثر من مرة، ولم يتوقف عن النشاط رغم المرض وكبر السن، وبترساقيه نتيجة استفحال مرض السكر في سنينه الاخيرة.

أخرج آخر اعماله السينمائية في ١٩٨٦ (حمد وحمود) وآخر اعماله المسرحية ١٩٩١ (الشيخ والغانية)، و توفي مباشرة بعد ان انجز آخر لقطات عمل تلفزيوني من بطولته (الوداع الاخير) في آب ١٩٩١.

***مسرحي عراقي مغترب**

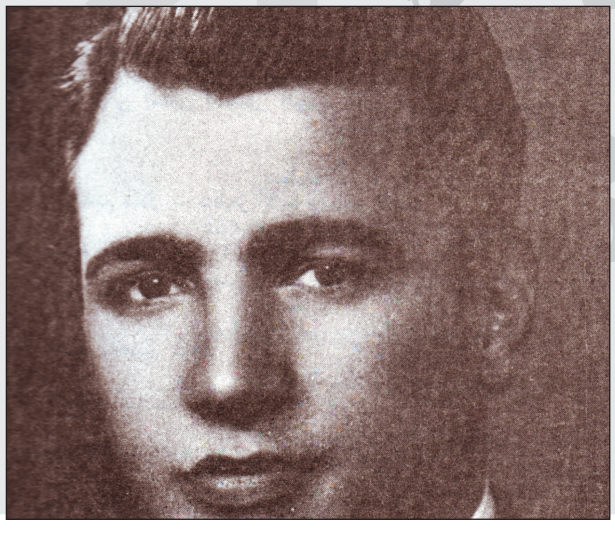
هذه المقالة جزء من دراسة مطولة عن تاريخ المسرح العراقي ستصدر في كتاب

الفنان ابراهيم جلال وبدري حسون فريد اثناء دراستهما في اميركا

العراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

مخرجون عملت معهم
إبراهيم جلال

يوسف العاني



ابراهيم جلال في ٣آذار ١٩٥٠ وعلى مسرح معهد الفنون الجميلة قدمت جمعية (جبر الخواطر) في كلية الحقوق مسرحية (مجنون يتحدى القدر) وهي اول مسرحية (مونودراما) تقدم في المسرح العراقي.. وكانت من تأليفي وتمثيلي للدور الوحيد الذي يظهر على المسرح.. واخراج خليل شوقي (الذي مثل بالصوت حضور (القدر) كما ذكرت قد انهيت كتابة المسرحية في ١٩ حزيران ١٩٤٩. المسرحية كانت غريبة وطريفة في آن واحد.. وهي متنوعة من حيث فكرتها من دراستنا علم النفس في كلية الحقوق، حيث استهوتني واحدة من الشخصيات التي درسنا حالتها المرضية تلك.. واستفسرت من استاذي (احمد خليفة) عن امور اكثر بعداً وتفصيلاً عنها وانا اكتب الفكرة عبر تلك الشخصية (المجنون) وأتخيل كيف أمثلها على المسرح. كنت سعيداً بهذا العمل الفريد والجديد علي وعلى كل العاملين معي وعلى الجمهور الذي استقبلها بحرارة وترحيب لم اتوقعه.. شعرت بسعادة لا تقدر بعد انتهاء عرض المسرحية.. وما كنت أدري انني سأسعد ما حييت بحدث آخر وبلقاء مع فنان وانسان لم ألتق به من قبل بل سمعت عنه وعن مكانته الفنية على صعيد المسرح والسينما.. وارتبطت تلك السعادة بمناسبة عرض مسرحية (مجنون يتحدى القدر) بعد انتهاء العرض كنت اجلس بزاوية من زوايا المسرح.. والعرق يتصبب مني.. وما كنت ارى احداً فقد طلبت من الجميع ان يتركوني لارتاح.. وكنت اريد ان أستمتع مع نفسي بالسعادة التي انا فيها. فتح مدخل المسرح.. ووقف رجل ضخم امامي وهو يصرخ.. .. (هاي شنو.. خاف تاخذ برد).. وخلع سترته ولفني بها.. وهو يقبلني ويبكي ويردد.. انت..! وراح يصفني بأوصاف لم اسمع بها من قبل.. مادحاً العمل.. تأليفاً وفكرة.. وتمثيلاً.. وهو يمسح عرقي بمنديل أخرجه من جيبه.. وينادي على خليل شوقي -(خليل خلي يبدل بسرعة.. ملابسه هذي غركانه بالعرق..) كنت انظر اليه ولا ارى ملامحه كاملة.. فالنور قليل على خشبة المسرح، ولكن حين تحدث معه خليل شوقي ورد الى سمع اسم (ابراهيم) فعرفت ان هذا الفنان السعيد النبيل هو (ابراهيم جلال!) وارتبطنا بصداقة عميقة عمق البحر.. وكان يلح علي ان ادخل معهد الفنون الجميلة أسوة بزملاء اعرفهم دخلوا المعهد قبلي .. كسامي عبد الحميد وبدري حسون فريد وان أدعو بعض طلبة الحقوق والتجارة او خريجيها من محبي المسرح للانضمام الينا ولاسيما والدراسة (مسائية) لا تؤثر على اعمالنا صباحاً.. فانا امارس المحاماة وآخرون موظفون في دوائر رسمية.. هذا التجمع -بتقديره- يضيف الى المعهد طاقات ومواهب مثقفة.. واقتنعت! فكان معي.. جلال حقي ثم عادل الشيخلي- من كلية الحقوق. راسم العتبي، محمد القيسي، من كلية التجارة والاقتصاد.. ثم اتسع الشمل اكثر.. وصار قسم المسرح الذي يرأسه ابراهيم جلال ويشرف عليه مدرساً ومخرجاً يتميز عما كان من قبل فيما يقدم من مسرحيات خارج المتعارف عليها سابقاً من حيث الموضوع والفكرة والشكل. صرت طالباً عند ابراهيم جلال... وصار ابراهيم جلال عندي طالباً! هكذا كنا نتبادل المواقع خارج اطار الرسمية في المعهد.! هو استاذ مسرح بحق وحقيق.. وانا هاوٍ للمسرح بعمق الرؤية والفكرة والنظرة البعيدة لما يجب ان يكون عليه المسرح، ثقافة ومدرسة تمس شؤون الحياة كلها.. وتؤدي دوراً سياسياً لا يدخل داخل اطر السياسة التقليدية المباشرة.. فصرنا انا وهو، واحداً!! هكذا التقينا.. وعملنا وبدأنا 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 باعتزاز.. أرقبه.. أتأمله أنصت اليه، حتى حين يهش كالطفل اللاعب.. لكل حالة ابداع او اجادة من أي ممثل، ليشعر المبدع انه جدير بالتقدير والاعجاب والمحبة والفرح.. وعليه المزيد مما يعطي.. ويدعوه الى ابداع اكثر واغزر.. ويدله- دون قصد مكشوف- على سبيل الابداع المطلوب..! كان ابراهيم جلال فيلسوفاً دون ان يدري! وتعددت اعمالنا المسرحية في الفرقة- المسرح الحديث- وتعمقت اللقاءات واختلفت ظروف الحياة.. وابراهيم يكبر في نظري وتتعمق جذوره في نفسي. ويسافر الى ايطاليا لزمن قصير .. ويعود منتشياً 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 اعمالي المسرحية الاولى.. وانا اكتب المسرحية الشعبية ذات الفصل الواحد. واقدمها ضمن النشاط الطلابي في كلية الحقوق، وبعد ان التقينا انا وابراهيم.. بعد

عراقيون
من زمن التوهج
العدد (1994)
السنة الثامنة
الخميس (23)
كانون الاول 2010

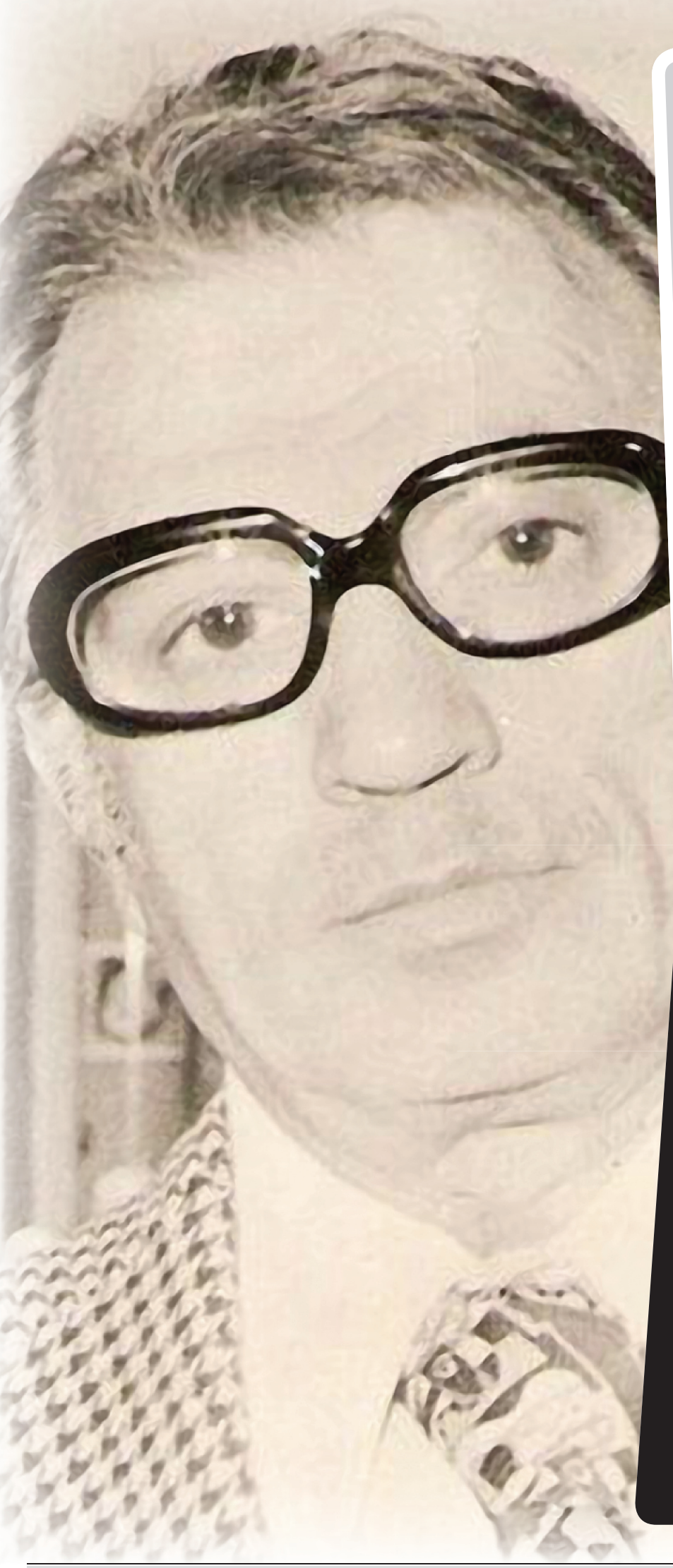
إبراهيم جلال

إبراهيم جلال

تقديم مسرحية.. (مجنون يتحدى القدر) وصرت طالباً 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.. ويهمس في أذني 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 الاخراج الذي هو سيده واستاذ فيه.. وتعددت الاعمال.. حتى كبرت.. وانا افارق الفرقة حضوراً في معسكر للتدريب العسكري في معسكر السعدية.. وابراهيم والمجموعة كلها تعمل.. تارة في النشاط المدرسي.. بأكثر من كلية.. ولاسيما كلية الطب.. وانا عن بعد... أبدي شيئاً مما اتمثله ايجاباً من اجل التواصل.. لكنني اشتاق 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 يغير ويبدل ولا يقتنع بالسهل الميسور والعابر دون خلفية بعيدة المدى عميقة الأثر.. فهو بتقديري معلم ومبتكر ومتحد في ذات الوقت.. وحين استعرض (مسمار جحا) مثلاً.. والاعمال الشعبية الأخرى في معهد الفنون الجميلة- وفي بدايات فرقة المسرح الحديث ١٩٥٢.. واجد كم هي بسيطة تلك الاعمال للوهلة الاولى نصاً مكتوباً.. وكم هي كبيرة حين يصدرها ابراهيم الينا اولا.. والى المشاهدين بعد ذلك. كان معنا في كل حركة وان لم تكن تلك الحركة منه.. انه يتبناها ويطورها ويبعث فيها فكرة وهدفاً وقيمة تمس المضمون والفكرة والهدف البعيد للمشهد وللمسرحية كلها.. استعرض اليوم.. عودة المهذب، ورأس الشليلة وهي من بدايات اعمال الفرقة عام ١٩٥٤كما اشرت وموخوش عيشه.. ومسرحية ست دراهم عام ١٩٥٦.. ثم المسرحية التي ولدت عندي وانا في معسكر السعدية اواسط الخمسينيات (أني امك ياشاكر) والتي ظلت محفوظة في واحد من ادراج (المصرف اللبناني) سنوات وبحوزة المرحوم مجيد الفرادي عضو الفرقة.. ونسخة عندي في صندوق قديم بدار اختي الحاجة ام خليل.. ليتسلمها ابراهيم بعد ثورة ١٤تموز ١٩٥٨.. ويتألق فيها مخرجاً.. وتتجلى قدرته في احتضان الروح الثورية.. ويرفع من قدرات الأم -زينب- وابنتها- ناهدة الرماح- وكل من مثل فيها لتكون فتحاً للمسرح الثوري العراقي الأمين والذي أطره ابداع ابراهيم جلال المخرج الحريص على كل كلمة وتعبير لتكون ذات أثر وقيمة لا تخرج عن فنيتها ودلالتها مخاطبة احساس المتلقي بايقاع موسيقي لا يخدش المشاعر بقدر ما يقترب منها من اجل الوصول الى الذهن واقعاً وحقيقة محركة 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 يستأهل التأمل والتفكير بل والمناقشة الفكرية العالية. ابراهيم جلال.. كان بتقديري – سابقاً عصره، يقف في طرف وحده قياساً لمن كان في ذاك 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 خلاقة.. واخراج ابراهيم مسرحيات كثيرة، وكان في كل واحدة منها حالة متميزة تخصه هو فناناً ومبدعاً- لكنه وحيد، قدمنا مسرحية (بونتولا وتابعه ماتي) وانتجتها الفرقة القومية للتمثيل في دائرة السينما والمسرح وكان ابراهيم.. بعيداً عن فرقتنا- فرقة المسرح الفني الحديث- والتي سميت (البيك والسائق).. اراد ابراهيم مني ان امثل دور (بونتولا) ومن قاسم محمد تمثيل دور (ماتي) 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 يصر على ان اكون كما اشرت (بونتولا) فهو يدري انني اعرف هذه المسرحية جيداً وانني شاهدتها 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 تقليلاً من قدراته الهائلة. وانما لاكتشافي 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 ماني) 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 استطيع ان اسميه (جباراً) 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 والمثقفين في القاهرة عند تقديمها هناك عام ١٩٧٥. ابراهيم ومهما يطول الحديث.. والحديث هنا عن تجربتي معه وليست كل تجاربه... كمسرحية (الصحون الطائرة) التي قدمتها فرقتنا (المسرح الفني الحديث) عام ١٩٧٨ اقتباس فيصل الياسري وتقديم فنانين مسرحيين كبيرين هما سامي عبد الحميد وقاسم محمد.. فهو حين يعمل مع ارادات قديرة ومبدعة وتلتقي ثقافاتهم 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 ساح في خدمة المسرح العراقي الرحبة .. غرس وأنبت وأورقت شجراته واثمرت.. لتقيم عبر فضاءاته منطلقات جديدة وعميقة ومبدعة هي مدرسة إبراهيم جلال المسرحية ! إبراهيم جلال مازال أثراً لا يغيب عنا وإن غاب..

الاب محمود جلال بين ولديه سعدي وابراهيم ذو السدارة سنة ١٩٢٠

إبراهيم ومهما يطول الحديث.. والحديث هنا عن تجربتي معه وليست كل تجاربه... كمسرحية (الصحون الطائرة) التي قدمتها فرقتنا (المسرح الفني الحديث) عام 1978 اقتباس فيصل الياسري وتقديم فنانين مسرحيين كبيرين هما سامي عبد الحميد وقاسم محمد.. فهو حين يعمل مع إرادات قديرة ومبدعة وتلتقي ثقافاتهم الابداعية معه فانه يتحول الى ساحر يعلو ويعلو حد النجوم



وصية إبراهيم جلال

قبل يوم ٢٩ آب من عام ١٩٩١ .. كان القلق يأكلنا فهذا الطول الشامخ من الابداع والتحدي يرقد في مستشفى (ابن النفيس) يصارع اكثر من حالة مرضية مضنية ..كلنا قلقون الا هو... فكلما ذهبنا لزيارته وتحدثنا معه كان يضحك ويسخر ويرفع كمامة (الاوكسجين) ليطالب بحق من حقوقه ثم يعود ويضع الكمامة على فمه!

وكنا نضحك ويأخذنا شيء من الاطمئنان في ان (ابراهيم جلال) لن يموت هكذا بعجالة وهو مايزال يحمل هذا الاصرار والتحدي الذي لاينتهي حتى للموت نفسه.

كلنا نتجنب سماع اطبائه، فهم يشيرون الى تعقد الحالة عنده والى ضعف غير متطور فيه... ويوماً بعد يوم صار الضعف امامنا يرتسم بوضوح فالتحدي عنده بدأ يضعف هو الآخر والسخرية ذابت ولم تعد فيها الحيوية التي عرفناها عنده... وآخر يوم قبل ٢٩ آب ١٩٩١ اعترف لي بصراحة وعلانية لم أألفها فيه من قبل... انه تعب تعب جدا! وكرر بصوت متعب وحزين(عذابي... عذاب) ونظر الي بعينين ذابلتين اشحت برأسي عنها كي لااشاهد فيها سكرات الموت ..وبكيت بصمت..

ابراهيم جلال .. حين قطعوا ساقه وتركوه فترة بلا عمل مسرحي صرخ متحديا (لماذا؟ لقد قطعوا ساقي وليس رأسي اذن لابد من ان اواصل الاخراج).. وعاد على عصاه يقف شامخا يوجه ويصرخ ويتعارك ويفرض الصيغ المبدعة التي يريدها .

حين واريناه التراب بعد عناد القبر الذي ابى ان تحفر ارضه بسهولة .. نقلت لكل المشيعين وصيته..

(لاتبكوا علي بل اضحكوا ..فانا اكره الكآبة) لكن الجميع بكوا فقد فارقوا رجل مسرح بنى وشيد وحفر في الصخر انبل واكرم وجوه الابداع والخلق.. وصايا جسدتها اعماله التي ماشاخت رغم تباين الصيغ واختلافات المستويات كان رجل مسرح نادر الطباع والسلوك والمواقف وكان في كل مايعطي ويقدم ويمنح ويفرض يحمل مبررات تصرفاته قناعة في ذاته وصدقا يعيش مع نفسه فيبدو له وللقريبين منه انه على حق.

عقد من الفراق لهذا المسرحي والفنان الكبير الذي احدث فراغا هائلا في الحضور المسرحي المبدع قد مرت فماذا بمقدورنا ان نقول غير تذكرة الذي يعيد لنا تاريخا حافلا بالعطاء الذي نامل ان لايضيع تاريخا في سياق المسرح العراقي المبدع ومسيرته الطويلة..

واملا في تأمل ماكان من اجل ..تأمل ماهو كائن ..وماسيكون ايها المسرحيون العرب النجباء

مجلة فنون ١٩٩١

عراقيون من زمن التوهج

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون

التحرير: علي حسين
التصميم: نصير سليم

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم

طبعت بمطابع مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون